



filmvilág 4

1978. február 15.



BUÉK

Módos Péter novellájából Szörényi Rezső rendezte a filmet; Bujtor István, Esztergályos Cecília, Bálint András, Bodnár Erika, Meszléry Judit főszereplésével. Operatőr: Zsombolyai János

**Bujtor István
és Esztergályos Cecília**

**Haumann Péter, Meszléry
Judit, Horineczky Erika,
Bujtor István és Kiss Mari
(Endrényi Egon felvétele)**



MAGYAROK

A szemléletmód szerel le Fábri új filmjében: az, ahogy az esendőséget, a lélek ellenállását és tudatos tettek kollaborációját megrajzolja. Balázs József méltán sikeres regénye fedezte fel azt a furcsa tényt, hogy a negyvenes évek elején vendégmunkások is dolgoztak Németországban: toborzott parasztok, akik fizetségért kulturált körülmények között túrták a földet, arattak, istállót takarítottak, és egy év múlva valamivel jobb anyagi körülmények között hazajöttek. Vagyis: nem deportáltak, elítéltek voltak, — de nem is a „birodalomért” lelkesedők — csak nyomorúságukból szerettek volna kilábalni. De ha ezt a történelmi tényt, mondjuk huszonöt évvel korábban ábrázolta volna valaki, nem kevés felháborodás is vegyült volna a képek közé. Fábri viszont egyre újfajta „rálátást” kínál most ezekre a sorokra. Elsősorban azért, mert a negyvenes évek elejének lassan megkövült típusai, klisévé száradt képei helyett valami eddig ismeretlen világba enged bepillantást. Ezek a vendégmunkások egyszerű parasztok, akik kicsivel több pénzt akarnak keresni — s ott kint, egyszerre szembekerülnek a fasizmus hétköznapijaival. Nem saját bőrükön kell tehát tapasztalniok ennek a rendszernek embertelenségét, nem őket kinozzák. „Csak” annyit kell elviselniök, hogy lássák és átéljék, ahogy másokkal — francia foglyokkal, lengyel deportáltakkal, orosz katonákkal — bánnak. Az az új ebben a szemléletmódban, hogy nem a szenvedők és az elnyomók állnak itt szemben egymással, nem is a fasizmus szörnyűségei adják a történet keretét. A hangsúly a *tanú-szerepre* esik, arra, hogy ezek a vendégmunkások akaratukon kívül haszonélvezői lettek ennek az embertelenségnek, s most lelkükkel kell ezért fizetniök.

Szép környezetben, tágas, ódon udvarházban laknak, — de az egyik szárny ablakai egy fogolytáborra néznek. És esténként titokban, nem is sejtve, hogy mitől kell félniök, a szögesdrótokat, a reflektorokat né-

zik, valami delejesen újra meg újra odavonzza tekintetüket. Aztán eltűnik egy ember, — a bolond kocsi — és figyelmeztetik is őket, ne igen kérdezősködjének utána. Lengyel nőket hajtanak az uradalomba, majd ugyanolyan hirtelen el is viszik őket, ki tudja hová, miért. És a szegénységtől úzótt, pénzkereső szükség, akarva-akaratlanul megütközik lelkükben a morállal. Azzal, hogy csak tehetetlen tanúi lehetnek ennek a szörnyűségnek.

Fábri tehát nem dramatizálja ezt a megütközést. Sem a belső drámának, sem a külső történetnek nincsenek nagy jelenetei, — s voltaképp sok következményét sem láthatjuk. Ő csak azt mutatja meg, hogy amit el kell viselni, az a külső körülmények okozta kín. Az uraság — kivételesen — jólelkű öreg junker, fia épp a történet idején tűnik el a háborúban. A kasznár ugyan goromba fráter, talán még besugó is, de végül is ő sem kinozza ezeket az embereket. Amit a parasztoknak el kell viselniök, az a lélek szenvedése. Mert nekik le kell nyelniök, hogy nem tudnak segíteni a szenvedőkön, mivel egy időre még haszonélvezői is ennek az emberpusztító rendszernek. Ez a néma tanúság, a kényszerű segíteni képtelenség a valóságos dráma.

S ez jelenik meg a film tudatosan balladás szerkezetében is. A történet íve otthonról indul, és ide tér vissza. A mesebelien csöpp állomáson a falu bolondja búcsúztatja és ő is fogadja az „ameriásokat”. Balladai a jelenetek egymásutánja is: nem logikailag fűződnek fel egymás után, hanem azok kerülnek egymás mellé, melyek a lélek drámájának kibontakozását segítik elő. A parasztok először nem tudnak elszakadni a foglyok látványától, később — tudat alatt ráébredve lelkiismereti konfliktusokra — már menekülnének ettől a tanúszeréptől. De ez már lehetetlen: lépten-nyomon találkoznakok kell a szörnyű tényekkel: a földeken dolgoznak, mikor véletlenül arra hajtának egy csoport hadifoglyot, éppen akkor, mikor erőt véve szorongásaiikon, színvallásra kényszerítik a kasz-



Pápai Erzsé és O. Szabó István

nárt és nyíltan megkérdezik tőle: hová tűnt el a bolond kocsis, és miért nem szabad sorsa után érdeklődniök. Vagyis: végre úrrá lesznek egy lelkiismereti konfliktusukon, azzal, hogy legalább lélekben vállalják az egyik szenvedővel a szolidaritást, mikor egy még rettenetesebb szenvedéssel kell lelkiismeretükben elszámolniuk. Hiszen ők, bármennyire is nem akarják, azoknak szolgálatában dolgoznak, akik a fegyvert fogják ezekre a szerencsétlenekre. Ezek után erősebben kell kiegészíteniük magukban az önvédelem bástyáit: vagy tudatosan elfelejtik ezeket a jelenségeket, vagy nyíltabban segítenek a szerencsétlenségen. Mind a kettőt megpróbálják: a déli ebédnél szalonával-kenyérrel kínálják meg a francia foglyokat — és mikor elmennek kirándulni a tengerhez, nem akarnak tudni arról sem, hogy háború van.

Koncz Gábor

A nyomorúságnak ezt a balladás ábrázolását azonban egy balszerencsés hipotézis rontja le: a szereplők *tudatossági szintjének valószínűtlen leszállítása*. Ezek a parasztok valami stilizált tudatlanságban élnek. Látzólag ez is a ballada kelléke, hiszen majdnem mesebeli ez a túlzás. Mégis, ez a túlrázolás fel is robantja a ballada hangulatát; nem hisszük el. Ezek a parasztok nem tudják, hogy Németország kívül áll háborúban, csodálkoznak, hogy az oroszokon kívül, még a franciákkal, sőt amerikaiakkal is háborúznak, s azt sem tudják, ki az a Hitler. („Valami katona, vagy katonavezér” — fogalmazza meg véleményét a legokosabb.) Egyébként is úgy tekintenek a világra, mintha a Holdból jöttek volna: majdnem elhiszik, hogy Párizsban vannak, mikor az uraság kirándulni viszi őket a tengerhez. Bizonyos, hogy óriási fehér foltok voltak annak az időnek politikai tudatában, de néhány újságcím azért körbejárhatta még a szabolcsi—nyírségi világot is, ahonnan ezek a parasztok kiszakadtak. Ha máshonnan nem, hát az iskolákban is kötelező





Jelenet a filmből

irredenta dalokból tudhattak Hitler-ről, — ahol neve többször is előfordult —, a háborúról hallhattak iskolában, templomban, vagy a kocsmai rádióból. Mert a kisenmmizettnek is volt azért valami ravasz, paraszti okossága, ami néhány elérhető, vagy véletlenül kézhez álló tényből össze tudott eszközölni magának némi fogódzót a tájékozódáshoz. A film viszont túlstilizálja a tudatosság hiányát, talán azért, hogy ezzel erősítse a történet balladai atmoszféráját. Csakhogy épp ellenkező hatást ér el: ez a túlstilizálás komikus felhangot kap, és ezzel szétfeszíti a balladát. A néző kilép a film világából, és egyszer csak hűvös fejjel kérdez: valóban ennyire világon kívül éltek ezek a parasztok?

A tudatlanság ilyen mérvű stilizálása ott is megbosszulja magát, ahol papírforma szerint nem érdemelne meg: a parasztok magukkal viszik a kocsmáros tüdőbeteg fiát, Ábrist. A fiú azonban nem bírja a munkát, a rossz klímát és folkról folkra le-

romlik. Halálos ágyán már víziói lesznek és az álmok egyszerre behálózják a többiek tudatát is. Ábris elmeséli nyomasztó lidérces látomásait, és a néző is részese lesz ezeknek a képeknek. Voltaképp jogosult az álmokképek ilyen filmbeli objektívációja, hiszen a többiek is azért hallgatják meg Ábris álmait, mert ezek az álmok a többiek szorongásait is kifejezik: az otthoniak után! sóvárgás, a közösségre vágyakozás ölt bennük testet. Ábris ugyanis arról álmodik, hogy a „magyarok kihálnak”, hiába keresi őket a világ végére érve, nem találkozik már csak egy öreg emberrel —, ő az utolsó magyar. Mármost a hipotézis körén belül: a magyarság féltése és a teljes tudatlanság állapota összetartozik, formálisan egymást erősítének. A néző azonban már szkeptikusan figyeli ezt a tudatlanságot — és így ezek az álmokképek is megkérdőjeleződnek, nem tudnak harmonikusan beilleszkedni a balladai atmoszférába.



Koncz Gábor, Molnár Tibor és O. Szabó István (Domonkos Sándor felvételei)

A lelkiismeret kimondatlan, csupán a gesztusokban bujkáló, soha ki nem robbanó drámája élteti mégis a történetet: a balladás elbeszélő mód és a hétköznapi lét csikorogva kapcsolódik egymáshoz — de itt, ebben a kettősségben bujkál még a film igazsága. Mert ezek a parasztok nem a ballada világában, hanem a fasiszta Németországban élnek, ahol kétségbeesett gesztusokkal akarnak egyensúlyba kerülni saját morális lényükkel. Segíteni akarnak a rászorulókon: amennyire tudnak, és ahol ez nem túlságosan veszélyes — a lengyel asszonyokon, a francia papon, aki nem bírja a répaszedést, a foglyok beteg gyerekén. S lehet, hogy álmaikban kihalnak a magyarok — de ezek a segítő gesztusok, egy új közösséget is tudnak teremteni. Olyan közösséget, melyben az elnyomottak találhatnak egymásra, gyámoltalanul, tele félelemmel, szorongással, és mégis a segítő tettekben vállalva ezt a közösséget. Ez a kimondatlan, alig jelzett új közösség ellenpontozza a tudatlanság stilizált-ságát, az álmok sután-megbicsakló líraiságát: Fábri itt találja meg a történet igazi fővonalát, a lélek drámájában a felszabadító erőt. S ezeknek a gesztusoknak bátortalanságában, félszeg-szorongó kisszerűségé-

ben e kis magyar kolónia szomorú önkritikáját is. Itt lép túl a regény kínálta horizonton, egy igazabb, szintetikusabb kép irányába. De ez a végső szintézis már nem tud kibontakozni: ez a rendezői törekvés épp hogy csak megjelenik.

A film művészileg legtöbb híron megszólaló jelenete az utolsó képsor. Fábri itt művészi ereje teljében fogalmazt: a hazatérő, világot járt magyarokat nem kitért karok fogadják — hideg tél van újra, az utcák üresek, s a kocsmában pedig behívó várja őket. Az „amerikások” haza sem mennek, inni kezdenek, és hajnalban részegen indulnak a vonatra. S útközben, a hóban dülöngélve, alig tisztuló fejjel énekelni kezdenek. Előbb valami szilaj nótát kezdenek, aztán átváltanak a Szózatra, részeg, akadozó nyelvvél, de teljes hangerővel. A kontraszt szinte elviselhetetlen: „itt élned, halnod kell” — fújják keserűen, talán nem is tudván, hogy magukat, magyarságuk akkori megcsúfolását gúnyolják-siratják. A vonat elindul és nem marad belőlük más, mint néhány fénykép az almáriumban.

Kár, hogy a film egésze nem tudott ezen az energiaszinten kibontakozni.

ALMASI MIKLÓS

A néma dosszié

Hatásosan fényképezett, „jól megcsinált” autókarambollaal kezdődik Mészáros Gyula bűnügyi filmje, amelyet Falus Györggyel közösen írt (az utóbbi novellájából). Másfél órával később nemcsak a bűnügy megoldására derül fény, hanem arra is, hogy ez a Hildebrand István kameráját dicsérető képsor volt a film legjobb jelenete.

Az a baj *A néma dosszié*val, hogy közömbösen hagy. Talán nem elég izgalmas? Hiányoznának belőle a krimiörténetek kellékei? Gyilkosság nincs benne, az igaz. De van gyilkossági kísérlet (kettő is), rejtjeles kémjelentés, cigarettacsikkben továbbított üzenet, a rendszer ellen izgató idegenbe szakadt „hazánkfia”, fürdőszobacsempé mögé csempészett revolver, titokzatos álpóstás, bejelentetlen Ibusz-lakás, (mentő)autós menekülés. Attól tartok, hogy ez a föl-sorolás nem izgatja fel túlságosan az olvasót. A nézőt sem. Talán a film alkotóinak az a tiszteletre méltó szándéka rejtőzik mögötte, hogy

nem akarnak elrugaszkodni a mai magyar valóságtól. Szinte hallani véljük a jelszót: csak az kerülhet bele a filmbe, ami dokumentálhatóan hiteles. Kétségtelenül sikerül a nézőt is bevonni ebbe a játékba, bár nem biztos, hogy sikernek könyvelhető el, ha egy izgalmasnak szánt jelenetben az a legfőbb dilemmánk: magánszemély is kihívhatja-e a mentőket vagy csak a körzeti orvos?

Valószínűleg mégsem ebben kell keresni elégedetlenségünk okát. Gyánúsabb, hogy semmit sem tudunk meg a kémhistória lényegéről. Kinek kémkedik ez a film elején lebukott, gáláns és markáns külkereskedő, aki Kovács Pál névre hallgat? (A szó szoros értelmében, mivel egész idő alatt meg sem szólal, a konokul néma tekintet nem túl nagy számú variációra ösztönözte Bitskey Tibort.) Kik a megbízói? Milyen típusú kémkedésről van szó? Iparról? Politikairól? Látszólag igazuk van a film készítőinek, amikor hallgatnak minderről, és csak az úgy nyomozói

Bujtor István és Szirtes Adám



felgöngyölítésére szorítkoznak. Valószínűleg úgy gondolkodtak, hogy a rendőrségi nyomozók gondos, lépésről lépésre haladó munkája érdekesebb, és ha a néző sem tud többet, mint a rendőrség, akkor élvezheti az együttműködés örömeit, maga is aktív résztvevője lesz a logikai játéknak.

Csakhoggy. Valamit nem vettek figyelembe. Azt, hogy a mozinézők némileg más helyzetben vannak, mint a bűnüldöző hatóság képviselői. A rendőr alezredest az ügy érdekli. A nézőt (ha még nincs teljesen elrontva) az ember. A rendőr alezredest akkor is kell, hogy érdekelje az ügy, ha az — emberileg — teljesen érdektelen, mert ez a munkája. A nézőt viszont föltehetően az is érdekelné, hogy mit miért csinálnak az ügy szereplői. Jobb krimikben (lásd az irodalmi lexikonokat Agatha Christie és Georges Simenon címszó alatt) a detektív sem közömbös a tettes pszichológiája iránt. *A néma dosszié* nyomozói semmi érdeklődést sem árulnak el gyanúsítottjaik személyisége iránt. Ehhez persze joguk van. A néző viszont azt várná, hogy az ügyön kívül megismerje az ügy szereplőit is; pontosabban az előbbi éppen az utóbbiak — kérnek, gyanú-

sítottak, nyomozók — személyisége révén. Egy műalkotás (bizonyos értelemben a bűnügyi film is az) befogadói nem kapcsolódhatnak érzelmileg pusztá tárgyalkhoz, cigarettacsikkokhoz vagy lehallgatókészülékhez, csakis hús-vér emberelkéhez. Ennélfogva Kovács Pál indítékai, magánélete, gondolkodásmódja, kapcsolata László Évához (Káldy Nóra) legalább olyan fontos lenne — ha nem fontosabb — érdeklődésünk fölkeléséhez, mint mondjuk az, hogy miképpen jön rá a rendőrség egy magánóra vett tárcsaszámból a hívott fél telefonszámára. A kijelölt védőügyvéd (Sinkó László) és titkárnője (Bánfalvi Ági) iránt is úgy próbálja a film fölntartani a figyelmünket, hogy semmit sem mond róluk — így aztán megfelelően „titokzatosak”, a végső megoldáshoz bármelyikük előhúzható a talonból. Persze ez a „megoldás” is tetszőleges, hiszen a csupán arról ismert szereplők közül bárkit ki lehet nevezni „főnöknek”: nem marad utána cselekvési fonál, amelyet visszagombolyítva, rekonstruálhatók a homályban maradt mozzanatok. Azzal csakugyan nem valószínű, hogy *A néma dosszié*, hogy homályban hagy bármit is, legföljebb kérdéses, célszerű-e ügy elérni ezt az eredményt, hogy nem is teremt bonyodalmat.

Ezek után valószínűleg mértéktelen követelözésnek hangzik, hogy a rendőrnnyomozókról is gazdagabb portrét szeretnénk kapni annál, mint amit Bujtor István, Dunai Tamás és Szintes Ádám pusztá színészi eszközökkel adni képes. Ennek az volna a haszna, hogy a kötelező állampolgári tisztességen kívül, amely melléjük állít, több személyes ellkötelezettséget is éreznénk irántuk. De úgy látszik, tudomásul kell vennünk, hogy ebben a filmbeli bűnügyben sem a kíváncsiságunkat, sem az érzelmeinket nem akarják fölkelteni. Lehet, hogy meg akarnak nyugtatni bennünket: lám, nálunk csak ilyen tárgyilagosan végrehajtott és egykedvűen leleplezett bűnügyek vannak. Nem lőnek elrobgó autók után, nem operálnak lőtt sebet bűntetett előéletű mütősök huszonötezer forintért, nem rejtegetnek magán-személyek körözött bűnözöket...

KOLTAI TAMÁS

Bítskey Tibor (Réger Endre felvételel)



Az első szerelem után

ZÁGRABI BESZÉLGETÉS DUSAN VUKOTICS-CSAL

Dusan Vukotics rajzfilmrendezőként lett világhírű. 1927-ben született, 1962-ben, Múanyag című animált filmjéért Oscardíjjal jutalmazták. Ezután Játék című rövid- és Idő című minifilmjében a játékfilmek felé közeledett, majd csehszlovák–jugoszláv koprodukcióban elkészítette első játékfilmjét a Hetedik kontinens-t. 1977-ben mutatták be második játékfilmjét, a Stadion-akció-t.

— Két játékfilm elkészítése között egy kerek évtized — szokatlanul hosszú idő egy rendező életében. A Hetedik kontinens felvételeit 1966-ban kezdte, a Stadion-akció-ét 1976-ban. Miért e nagy időkülönbség?

— Személyi okai vannak. Nekem mindenem a film, de a filmkészítésnek sok oldala van. Többek között, például rajzollhatom a hőst, vagy élő színészekkel is ábrázoltathatom. Ha azután valaki mindkettőhöz adottságot érez, nehéz helyzetbe kerül, ha döntenie kell melyik úton is haladjon tovább. Főleg — ez az én esetem — ha első sikereit rajzolt hősökkel éri el. A siker furcsa dolog. Mások előtt elkötelezi az embert, önmaga előtt nyomasztja. És pokoli erőfeszítést követel az alkotómódszer-váltás. Tőlem mindenki újabb és újabb rajzfilmeket várt, amikor négy évvel a megtisztelő Oscar-díj után egyszerre csak egy játékfilmmel rukkoltam elő. A kritikusai mérleg nyelve nem mindig az én oldalamra lendült. Pedig a *Hetedik kontinens* logikus folytatása rajzfilmes munkásságomnak. Az elvont parabolák, melyek korábban animálva kerültek ki kezem alól, ezúttal a szó szoros értelmében testet öltöttek, és sokkal egyértelműbben, célratörően jelenhettek meg „az élő”, mint a rajzolt filmben. Ezért választottam a játékfilmes formát. Ma is úgy érzem: ebben a filmben maradéktalanul sikerült kifejezmem azt, amit szerettem volna. De a közönség egy része talán nem tudott, vagy más műfajt várva tőlem, talán nem akart játékfilmesnek elfogadni. Ez megzavart. A *Hetedik kontinens* jelentős nemzetközi siker volt, számos fesztivál-díjat nyert, üzletileg is igen kifizetődő alkotásnak bizonyult. De el-

lentmondásos fogadtatásának visszhangja jobban hatott rám, mint hittem volna. Dusan Makavajev azt mondta nekem: „Vud, kezdedben egy Oscar, már mindent elértél, amit elérhettél, én a helyedben hagynám a filmkészítést és visszavonulnék ihorgászni.” Jól ismerem Makavajevet, ha sértően is mondta, barátián gondolta. De ahogy kimondta, éreztem, visszavonulni, meghátrálni nem lehet. Tudom ez érzelmi, vérmérsékleti kérdés. Nekem szükségem van arra, hogy kimondhassam, ami bennem forr, hogy megtaláljam az önkifejezés számomra legjobban megfelelő formáit. A *Stadion-akció* témajavaslatként nyolc évvel a *Hetedik kontinens* után került a kezembe és azonnal a forgatókönyv írásához kezdtem. Nos, így kerekedett ki két játékfilmem elkészítése között egy évtized ...

— *Mi ragadta meg a Stadion-akció témájában?*

— Napjaink egyik legégetőbb kérdéskomplexumát ismertem fel az esemény sorban. Hogyan, milyen irányban, milyen célok érdekében próbálják — és lehet — befolyásolni az ifjúságot? A történelmi pillanat és a mesterséges manipulációk hatásmechanizmusát kívántam vizsgálni. Szociológiai és lélektani szempontból érdekel ez a kérdés. Mint annyi más ötvenéves, én is erősen aggódom az ifjúság jövője miatt. Egyes országokban egyre erősödik a fasiszta befolyás, a terrorizmus hulláma magasra csap. Hogyan lehetséges ez? Ezt próbáltam megmutatni a *Stadion-akció*ban és ebben ezzel a filmmel óvni, figyelmeztetni is szerettem volna a fiatalokat, idősebbeket, a fasiszta veszélyre. Természetesen nincsenek illúzióim,

tudom, hogy egy film csak egy film, melynek hatása korlátozott. De nem én vagyok az egyetlen, aki ezzel a témával foglalkozik, másrészt, úgy érzem, tovább már nem lehet szó nélkül hagyni ezt a folyamatot. Jugoszláviában különösen élő probléma ez, gondoljon csak az egyre ismétlődő usztasa-merényletekre, melyeket javarészt olyan fiatalok követnek el, akik már a második világháború után születtek. Hogyan nyerbették meg őket ezeknek az aljas, embertelen céloknak? Úgy érzem erre felel a *Stadion-akció*.

— *Végül is miről szól a film?*

— Egy valóban lezajlott történelmi eseményről. 1941 júliusában, még a Jugoszláv Népi Felkelés kirobbanása előtt, a középiskolás diákok spontán ellenállása híven megmutatta az általános néphangulatot. Miről is volt szó? A német segítséggel hatalomra került usztasák társadalmilag meglehetősen légüres térben mozogtak. Ezért a náci tanácsára, s hogy az SS vezetőinek bebizonyítsák rátermettségüket, Horvátország-szerte hatalmas ifjúsági kampányba kezdtek. Több városban terveztek gyűléseket a helyi sportstadionokban és ezeket a gyűléseket a fasiszta ideológia mellett hitet tevő látványos állásfoglalásnak szánták. Az első ilyen gyűlést Zágrábban tartották 1941. július 21-én. Több ezer diákot vezényelték a sportstadion gyepére, míg a nézőtéren és diszpáholyokban náci tiszték és usztasa vezérek, a náciakkal szövetséges országok diplomáciai képviselői, attasék, konzulok foglaltak helyet. A zágrábi gyűlés azonban botrányba, majd közelharcba fulladt. Először nemzetiségüként kívánták szétválasztani a tanulókat, külön macedón, horvát, szerb és más csoportokat akartak szervezni. Eredménytelenül. Minden felhívásra egy tömegben mozdult az ifjúság. Ezután felekezeti szétválasztással próbálkoztak — ugyanilyen eredménytelenül. Ekkor detektívek és usztasák vetették magukat a diákság közé. Polkoi verekedés tört ki, amely közben megölték az usztasa ifjúsági mozgalom vezérét is. Számos halott volt, sok sebesült, végül a diákok kirtörtek a rendőrség körülrzárta stadionból. Másnap éjjel pedig tűz ütött ki a stadionban és a falelátók porig

égtek. Az usztasák azonnal lefűjták a tervezett hasonló rendezvényeket és ettől kezdve csak közvetett módon közeledtek az ifjúsághoz.

— *Hogyan lett a történelmi valóságból játékfilm?*

— Nem törekedtem az események teljes rekonstrukciójára, melyekről bőséges egykorú sajtó- és fotóanyag állt rendelkezésemre. Ennek ellenére nem lettem hűtlen a valósághoz. De itt-ott regényesítettem, hogy a hajdanán teljesen spontán megmozdulás társadalmi mozgatórugóit feltárhassam. Az események lényegét a fiatalok spontán reakciójában látom. Abban, hogy számukra a nemzetiségi, vallási vagy faji megkülönböztetés természetellenes. Zágráb egykorú társadalmában már érezhetően jelen vannak a kommunisták; a városi értelmiség alapjaiban náci- és usztasaellenes. Jómagam, 1941 júliusában, tizennégyévesen még nem éltem Zágrábban, de a filmben szerepeltek néhányan, akik gyerekként hallottak az eseményről és néhányan akik ifjúként ott voltak a stadionban. Én, a forgatás során a fasiszta módszerek bemutatására koncentráltam, és hagytam, hogy az amatőr szereplők természetes igazságérzetük alapján reagáljanak. Ha sikerült — amit remélek — a helyes reakciókat bemutatni, ezért sikerülhetett. A *Stadion-akció* ősbemutatójára egyébként az 1977-es pulai jugoszláv nemzeti játékfilmfesztivál megnyitóján került sor, azóta a filmet több mint harminc ország, közöttük Amerika, az NSZK, Franciaország, a Szovjetunió és Magyarország is megvásárolta, és számos televízió érdeklődött utána.

— *Az utolsó kérdéssel szeretnék visszakanyarodni az animációhoz. A bolgár Dimov, a román Gopo, az amerikai Saul Bass, — mint Ön is — „hűtlen” lett az animált filmekhez és most már javarészt játékfilmeket készít. Mi a magyarázata ennek a tendenciának Ön szerint?*

— Mások nevében és helyében természetesen nem beszélhetek. Dimov, Gopo, Bass indítékait nem ismerem. De nem tartom lehetetlennek, hogy részben úgy érznek mint én, ezért szívesen elmondom a magam álláspontját. Én soha életemben sem féltem semmitől sem annyira,



Jelenet a Stadion-akció című filmből

mint attól, hogy egyszer csak önmagamat kezdem ismételni. Ez a magyarázata, hogy — ellentétben számos más kollégámmal — miért nem vállaltam soha rajzfilmsorozatok készítését. Mindig, ha egy-egy új rajzfilm készítésébe kezdtem, féltem: olyan lesz mint valamelyik korábbi művem. És csak akkor járultam hozzá az elkészült alkotások bemutatásához, ha megbízható bírálók nyugtattak meg: új utakon járok. De az ember egy nap így is eléri saját adottságainak csúcsát. Ettől kezdve két lehetősége van: vagy új utakat keres, vagy ismételi. Én új utakat kerestem. Az animáció volt az első sze-

relmem a filmvilágban. Most kissé már az első szerelem után vagyok. De nem szakítottunk. Ma is rajongok az animációért és ha egy nap olyan témát és formát találok, amelyről érzem, hogy rajzfilmben él és fejezhető ki igazán, újra szívesen rajzasztalhoz ülök. Valahogy mindig erőpróbákra, újszerű feladatokra vágyom. Amit sikerült megvalósítanom, azon túlépek. Másképpen nem tudok élni és alkotni. Ha tudnék — nyomban megfogadnám Makavejev egykori tanácsát — hagynám a filmet és horgászni mennék...

FENYVES GYÖRGY

PÁRIZS — FILMSZEMMEL

Roppant sikere volt Vedrès Nagy-apáink Párizsa című, a korabeli híradókból és dokumentumfilmekből összeállított szellemesen gúnyoros montázsának, amelyet karácsonykor sugárzott a tévé. (Soha egyetlen város sem játszott a világ filmművészetében olyan kimagasló szerepet, mint Párizs. Kilenoven éve égnék meredő vasziráfja pedig, amelyhez Giraudoux költői imát írt, minden bizonyul a legtöbbször filmre vitt jelképes műemlék. Sok ezer filmben villan fel egy-egy pillanatra, de vannak alkotások, amelyek részben, sőt egészben róla szólnak: az Eiffel-torony, ez a karcsú párizsi vasmenyasszony, jelenik meg például La Pa-tellière Az Eiffel-torony árnyékában, Meredith Az Eiffel-torony embere című filmjeiben, Gance A világ vége című filmjében, Clair A torony című „lírai dokumentumában” pedig ma-

ga a Tour Eiffel a sztár. Vedrès nagyszerű műve egyébként nem egyedülálló a francia filmművészetben. Calef, Rossif, Reichenbach munkáin kívül talán elég a Prévért szellemes szövegeivel ékes Ivens-féle A Szajna találkozik Párizssal című, nálunk is vetített filmkölteményre utalnom.

RENDEZŐK

Ha már most rátérünk a játékfilmekre, és tájékozódni próbálunk a Párizs-filmek dzsungelében, talán a rendezők oldaláról a legillőbb megközelíteni ezt a kimeríthetetlen témát. Nem kétséges, hogy közülük a „Párizs gyomrában”, vagyis a Vásár-csarnok mellett (akár Molière!) született Clair az, akit e metropolis legtehetségesebb filmköltőjének nevezhetünk. Ő az, aki Radnóti is elbűvölte A párizsi háztetők alatt-tal, amelynek hangulatteremtő varázshatalma, bűvös muzsikája engem, aki a debreceni Urániában láttam, szintén úgy lenyűgözött, hogy Ady és Szomory után tőle kaptam a Párizsba kergető „kegyelemdöfést”...

De Clairnek ez a legremekebb Párizs-filmje nem az egyetlen. Már első műve is tökéletes Párizs-film. Az alvó Párizs-ra gondolok, amelyben egy örült tudós ördögi sugarával álomba dönti a fővárost, és Párizs, ez a szép kő-Csipkerózsika, a repülőn érkező pilóta meg négy utasa hatalmába kerül. De Clair zseniális Párizs-festő szenvedélye rányomta bélyegét A millió-ra csakúgy mint az Eljen a szabadság-ra vagy a Pesten 1933-ban a Csókszűret giccs-címmel megbecstelenített Július 14-ikére. S a kissé hamiskás multságárgással érzelmesen, de sohasem érzelgősen festett város még egyszer feltűnik az Orgonásnegyed-ben (1957).

A szintén párizsi születésű Carné, mestere mámoros életigenléséhez képest borús Párizs-festőnek bizonyult. Maradandó alkotásokban varázsolta elénk a nagyváros zord poézisét (sokszor Trauner pompás díszleteire és Kosma lenyűgöző muzsikájára támaszkodva). Akár a Kül-

Jelenet Jacques de Baroncell: Gortot apó című filmjéből





Marcel Carné: Szerelmek városa

városi szállodát, akár a *Mire megvirrad*-ot tekintjük, vagy a sokat vitatott „egzisztencialista” *Az éjszaka kapui*-t nézzük, mindig megkap bennünket alkotójuk népi realizmusa. És a *Les Enfants du Paradis!* (hadd ne használjam a ’bántóan hamis *Szerelmek városá*-t). A Lajos-Fülöp-kori, ezerarcú, bűnös-édes, szerelmes-szélhámos Párizs igézetes újjáteremtésével Carné zseniálisan idézi a nagybulvár színes nyüzsgését. Pályájának görbéje, akár Clairé, a háború után inkább lefelé ívelt, bár az 1954-es *Párizsi levegő* sem rossz film, 1958-ban pedig a *Csalók* érzéketlenül vitte vászonra a háború utáni megrendült ifjúságot.

A nálunk is nagy közönségsikerrel büszkélkedő Duvivier (*Táncrend, Hulló csillagok*) Clair és Carné után a legbuzgóbb Párizs-festő: nyolcvan filmjéből tizenötöt szentelt Párizs-nak. Az ő nevéhez fűződik az eredeti ötletre épülő 1932-es *Halló Berlin, Halló Párizs!* (a két főváros telefo-

nosai szeretnek egymásba), s az 1936-os *Szajnaparti szerelem*, a Népfront-korszak egyik legbájosabban baloldali (így igaz!) alkotása; aztán a Zola nyomán forgatott *Tisztes úriház* (1957) és a nálunk sajnos nem vetített *Bulvár* (1960), amely pedig *Sabatier* magyarul is megjelent, hasonló című montmartre-i vagányregényéből készült.

A zseniális édesapja műtermében felnőtt Jean Renoir nagyszerű művészetét nem nagyon itatja át a párizsi vonzalom, de egy-két alkotása mégis ennek jegyében született. A „populista” Párizst látjuk például az 1935-ös *Lange úr bűnében*, amely kissé sematikusán osztja jókra-rosszakra a párizsiakat a kialakuló Népfront idején, vagy a sokkal későbbi (1954) *Mulató a Montmartre-on*-ban, amelyben Toulouse-Lautrec glóriás piktorműltjának hódolt (Vértés Martell közreműködésével!) a színek és jelmezek, a diszletek és részletek buja megidézésével.

Becker, Renoir kitűnő asszisztense, a háború alatt Pesten és Pozsony mellett élt Louise de Vilmorin ötletéből készült, munkás tárgyú *Párizs és tavasz* alkotója, nagy hűséggel és szeretettel ábrázolta a Montmartre egyik népi negyedét. A Delluc-díjas *Júliusi találkában* pedig ugyanazt a háborús sérült ifjúságot festette 1949-ben, mint később Carné *A családokban*, de ő ezt nem keserű színekkel tette, hanem inkább a clairi bohókás derúval idézte a Saint-Germain-des-Prés negyedet (amelynek mellesleg háború utáni sartré-os, vianos, grécós, bechettes „egzisztencialista” világról több kitűnő dokumentumfilm készült.) Míg Renoir Toulouse-Lautrec emlékének áldozott, Becker Modiglianinak állított maradandó monumentumot 1957-ben a *Montparnasse 19*-ben, G. Philipe főszereplésével. S még sok tehetséges francia rendezőt említhetnék, különösen a néma korszakból — például Feuillade-ot, aki harminckét *Fantomas*-filmet forgatva szinte balzaci bőséggel idézte a főváros minden arculatát; vagy Feydert, aki az első *Crainquebille*-t forgatta, s elbűvölően varázsolta vászonra a francia kisembert meg jellegzetes vásárcsarnoki környezetét (amit a magyar tévében mi is megkíséreltünk Málnay Levente és Páger segítségével...).

ÍRÓK

Balzac és France említésével már rá is tértem témám másik, az írók

felől való megközelítésére. Ami magát Balzacot illeti, bár már 1911-ben forgattak egy *César Birotteau*-t és főbb munkáit sokszor filmre vitték a franciákon kívül a németek is, Vautrint pedig olyan remek színészekre bízták, mint Wegener vagy G. Fröhlich, ez a sok film nem nagyon vitte ki a nézőt az utcára, melynek pedig az író fáradhatatlan vándora volt. Egyetlen nagy Balzac-film sem született, hanem inkább csak csinos kalandfilmek (ezt a hagyományt folytatja a TV is — lásd Cazeneuve most futó *Kurtizánok*-ját). Talán az egyetlen kivétel a Giraudoux forgatókönyvéből készült *Langeais hercegnő*.

Hugo óceánjában 1905 óta valószínűleg rablógazdálkodást üze fűrdtek a filmek! 1970-ig *A párizsi Notre-Dame*-ot hatszor, *A nyomorultakat* pedig tizenötször vitték vászonra, bőven merítve a lángész vizuális ihletéből. Delannoy és Le Chanois meg külföldi kartársaik merészen mutatták a torlaszokat és a csatornákat és a romantikus Párizs szűk sikkátoraira vitték H. Baurt, Gabint, F. Marchot, G. Cervit, Hajakavát (a japán Valjean-t!).

Hasonló bőséggel merített a film a Zola-rengetegből, amely természetesen magában hordja Párizst is. Sokszor, és olykor szerencsésen, sőt művészi erővel jelent meg a vásznon *A patkányfogó* leprás külvárosa, a *Tisztos úriház* nagypolgári negyede, *A hölgyek öröme* kalmár-Párizsa, és láthattuk *A pénz* vagy *A hajsz*

Jelenet René Clair: *A párizsi háztetők alatt* című filmjéből





Michel Mitrani: A Louvre kapu

üzérkedő Párizsát, s persze a *Nana* kéj-Párizsát is, de furcsa mód a megfilmesítésért üvöltő *Párizs gyomra* vagy a Három város-ciklus *Párizsa* nem került vászonra.

Végül azt a Simenont említtem, akit talán a legtöbbször filmesítettek meg: eddig mintegy negyven regényéből merítették a rendezők (a TV-t nem számítom!). S bár ezekben a művekben általában csak az Igazságügyi Palota obligát tornyai tűnek fel, a nyüzsgő bulvárokon és a keskeny mellékutcákon ballagó Maigret felügyelőnek hála néha megpillanthatjuk a mai főváros utcáit, bisztróit, mulatóit is. Hadd említsem meg itt azt a példátlan film-történeti kuriózumot, hogy a *Majestic pincéi* című regény forgatókönyvét a kitűnő Spaak 1943-ban a fresnes-i börtönben írta, ugyanis a filmet a német Continental cég még az előtt indította el, hogy a híres filmíró ellenállóként elfogták.

A sok ellenállási filmből egyéb-

ként nem csak a közvetlenül a felszabadulás után készültekben szerepel a főváros, hanem több későbbi alkotásban is, például abban az Autant-Lara-féle, Aymé-novellából készült *Atkelés Párizson* címűben, amelyről hosszan írtam e lapban (1958. okt. 1.), vagy a legújabbakban, mint Clément *Párizs ég?* című nagyszerű történelmi freskójában, illetve Mitrani *A Louvre kapu* című, bátor filmjében, amely a megszállás egyik legtragikusabb mozzanatát, az 1942-es zsidórazsiát viszi vászonra.

PÁRIZS „ELEMETI”

Ha Párizst „elemeire” (ahogyan Justh Zsigmond mondta) bontva tekintjük, persze a Montmartre vezet! Új *Filmlexikonunkban*, amelynek mutatójában 66 „Párizs”-zsal kezdődő cím szerepel, csak 3 „Montmartre” kezdetű címet találunk. Pedig a festői bohémnegyed és ágrólszakadt piktorai, ikupléenekesei no meg per-



Pierre Chevallier: *Pigalle*

sze utcalányai, rengeteg filmben szerepelnek. Nemcsak Lacombe *Szajna-montmartre*-jában (Barrault-val), hanem Cavalocanti és R. Bernard munkáiban is, vagy ha ide számítjuk a montmartre-i mulatókról forgatott filmeket Huston *Moulin Rouge*-a és Renoir már említett *Mulató a Montmartre*-on című remeke is ide kívánkozik, csakúgy mint egy sereg Pigalle-film. Egyébként a *Moulin Rouge* talán az a jelképes épület, amely kiemelkedő Párizs-szimbólumként szinte vetekszik az Eiffel-torronnyal vagy a Notre-Dame-mal.

A Montparnasse, ez a másik tündöklő művésznegyed, kevesebb filmet sugallt. A Modiglianiról szólót már említettem. Persze a Dôme, a Rotonde vagy a Coupole sok-sok filmben feltűnik. Nem csak az olyan jellegzetesen montparnasse-i filmekben, mint Cammage 1937-es *A montparnasse-i széplánya*, hiszen a francia főváros a *caféi* nélkül — nem Párizs! Nemcsak a világhírű Maxim's köré kerekítették filmeket (ez a Feydean-tól örökölt *Osztrigás Mici*

színhelye), hanem a Café de Paris, a Dupont-Barbès köré is. A sokat szereplő negyedek közt van a Champs-Élysées jelképes Diadalívvel (...és az árnyékával!), s a fényes-elegáns sugárút ellentéte, a szegény Ménilmontant vagy a proletár Belleville, amely utóbbi a most készült *Elöttem az élet* című Ajar-regényből forgatott film színhelye. Kedves „szülőföldemről”, Szajna-szentmihályról aránylag kevés film beszél. Közülük az 1931-es Korda-féle *Bal part* „magyar eredetű”. (Korda különben az *Osztrigás Mici*-jével is letette a „párizsi garast” — azzal a filmmel, amelynek „udvari fényképésze” Brassai volt.)

Igen, magyarjaink is kivették részüket a „hetedik művészet” Párizsfestéséből. Vértest és Kosmát már említettem, és persze Trauner nagyszerű díszleteit. Említhetném még Cukort is, például az 1937-es *Kamélias hölgy* címén, vagy Fejóst, aki 1931-ben egy *Fantómas*-t forgatott.

BAJOMI LAZÁR ENDRE

Mit látunk Pécsett és a szemle után?

BESZÉLGETÉS A STÚDIÓVEZETŐKKEL

A X. Pécsi Magyar Játékfilmszemle alkalmából felkerestük a stúdióvezetőket, hogy megkérjük: számoljanak be mind a pécsi ősbemutatókról, mind pedig a forgatás alatt, illetve előkészületekben levő más filmterveikről.

A Budapest Stúdió vezetője: Nemeskürty István betegsége miatt Ranódy László vázolta a műhely munkáját.

— A pécsi szemlén — mondotta Ranódy László — három ősbemutatót tartunk. Szász Imre drámájából készítette el Gaál István hatodik játékfilmjét, a *Legato-t*. Operatőr: Illés György, főszereplők: Dayka Margit, Tolnay Klári, Orosz Lujza, Szabó Sándor,

Hegedüs D. Géza, Kovács Nóra. A film egy fiatal házaspár vakációjának első napjáról szól. A férfi — anyja kérésére — feleségével Nemesbércre indul, mártírhálalt halt apja emléktáblája ügyében. A fiatal pár elkerül abba a házba, ahol 1944-ben az apa, a volt partizán bújkált. Megjelenésük az ott lakó három idős nő lelkében vihart kavart, már elhalt szenvedélyek lobbannak fel újra — s a régi emlékek ködéből felbukkan az apa emberi, hétköznapi arca...

— A K. O. — folytatja Ranódy László a beszélgetést — Rényi Tamás rendezése, a film operatőrije Zsombolyai János.

Cserhalmi György, Juhász Jácint. A film a bokszolok világába viszi a nézőt. Egy hajdanvolt öreg bajnok már csak azt szeretné megélni, hogy egyszer a fia elsőként kerüljön ki a ringből. A fiú ugyanis örökös második az olimpiai bajnok, a sztár mögött. Kettejük nagy összecsapásán a győztes ismét a sztár, nem a fiú, pedig az boxolt jobban, ezt ellenfele is elismerte. A film persze nemcsak a boxról szól, hanem az örök versenyről, amelyben emberek harcolnak, és nem mindig az győz, aki megérdemli. *Filmregény* címmel szerepel a szemlén Dárday István dokumentarista filmje; Főszereplők: Dömölky János rendezte

Juhász Jácint és Cserhalmi György a K. O. című filmben. Rendező: Rényi Tamás (Inkey Alice felvétele)



Csurka István forgatókönyvéből az *Amerikai cigarettát*. Főszereplők: Gobbi Hilda, Makláry Zoltán és Tordy Géza, operatőr Koltai Lajos. A film két öreg utcaseprő társtalanságáról, magányáról és egy, a múltjával, megalkuvásaival szakítani akaró költőről szól.

— *Milyen új filmekre készül a Budapest?*

— Kardos István forgatókönyvéből Kardos Ferenc rendezte az *Egyszeregyet*, amelynek forgatása befejeződött. A film operatőre Kende

János, főszereplők: Garas Dezső, Halász Judit, Pécsi Ildikó, Schütz Ila. Szinetár Miklós rendezte Hernádi Gyula forgatókönyvéből az *Erőd* című filmet. A fantasztikus film szereplői mai emberek, akik valahol a világban egy szigeten élnek és — háborút játszanak... Itt szeretném megemlíteni, hogy több színházi rendezővel felvettük a kapcsolatot; sajtós típusú filmek rendezésére. Így Ádám Ottó Sütő András drámájából, a Csillag a máglyán-ból készít — azo-

nos címen — filmet, főszereplői, akár a színpadon; Sztankay István és Huszti Péter, operatőr Illés György. *Naponta ébredsz* a címe Gyöngyössy Imre új filmjének, a fényes szelek nemzedékéről. Felméri, mi lett belőlük, hogyan élnek napjainkban. De emlékekben, víziókban megelevenedik ennek a nemzedéknek, a mai ötvenéveseknek hőskora, a földosztás, államosítás, falujárás... A televízióval koprodukcióban készül Oláh Gábor rendezésében a *Fogjuk meg*



Garas Dezső és Schütz Ila
— Kardos Ferenc: *Egyszer-
egy című filmjében*
(Szóvári Gyula felvétele)

és vigyétek, egy lírai hangulatú, de ironikus alkotás egy szanálendő vidékről. Mai témát dolgoz fel, pesti fiatalokról az elsőfilmes Lányi András, civil szereplőkkel, *Tíz év múlva* címmel. Végül, hogy magamat se hagyjam ki a listából: Kaffka Margit: *Két nyár* című írása nyomán írt forgatókönyvet Magyar Róza, ebből ké-



Kern András és Kútvolgyi Erzsébet a *Mélyvízben*. Rendező: Sándor Pál (B. Müller Magda felvétele)



Görbe Nóra és Gálffy László az *Aramításban*.
Rendező: Baecsó Péter
(Inkey Alice felvétele)



Schiffer Pál: Cséplő Gyuri (Jávor István felvétele)

szül a filmem. A cselekmény 1914 nyarán játszódik. S míg az *Arvácsk*a egy kisgyerekről szól, aki nem kell senkinek, Kaffka-ihletésű filmem középpontjában egy gyermek után hiába sóvárgó anya áll.

A Dialóg Stúdió vezetője Bogács Antal, cikünk írásakor külföldön tartózkodott — helyette Bacsó Péter beszélt a stúdió munkásságáról.

— *Milyen új filmeket mutat be a Dialóg a X. Pécsi Szemlén?*

— Nyitó filmünk, a *Magyarok*. (A filmről e számunkban közlünk kritikát. Szerk.) *Kihajolni veszélyes* a címe Zsombolyai János új filmjének, amelyet Simonffy András forgatókönyvéből rendezett. A film egy vidéki vasútállomáson játszódik, központi figurája egy potyautas.

— *Melyek a Dialóg Stúdió már leforgatott, de Pécsen még nem szereplő filmjei?*

— Az egyik az Objektív Stúdióval koproduk-

cióban készült, Gáll István nagyszerű regényéből a *Méniesgazdából* — azonos címmel. Rendező: Kovács András. Elkészült az én új filmem is, magam írtam és rendeztem, címe: *Aramütés*, operatőr Andor Tamás. Főszereplők Görbe Nóra és Andorai Péter. A film mai történet, egy testvérpár életútja, két életmodell. A fiú a stabilitás, a biztonság, a rend jegyében él, a lány az ellenkezője: kereső, kíváncsi, semmibe bele nem nyugvó. Mindebből gondolom kiderül, hogy két ilyen ember nem fér meg együtt — de egymás nélkül sem tudnak élni. A Pécsi Nemzeti Színház főrendezője Sík Ferenc rendezi, Thurzó Gábor forgatókönyvéből Móricz Zsigmond regénye nyomán a *Nem élhetek muzsikászó nélkül*-t. Az Objektív Stúdióval koprodukcióban készül, Hernádi Gyula forgatókönyvéből Jancsó Miklós új háromrészes filmje: *Magyar Rapszódia*, *Allegro Bar*baro és *Concerto*, opera-

tőr Kende János. A film az első világháborút megelőző évektől 1944-ig tart, realista, epikus alkotás. Főfigurája egy sajátos dzsentri, aki az ellenforradalomtól eljut a forradalmi gondolatig. Mai témájú játékfilmet rendez Marosi Gyula könyvéből Gyarmathy Livia: *Minden szerdán* címmel. A film hőse egy, a fiatalokúak történetéből szabadult fiatalember, aki összekerül egy nyugdíjossal: kettejük barátságáról, egymásra gyakorolt hatásáról szól a film. Szász Péter, akár a *Szépek és bolondok*ban, most is a futball világából meríti új filmjének témáját. Farkasházy Zoltán írta a *Szemközt a lelátó* forgatókönyvét, egy futballista tündökléséről és bukásáról. Több filmünk készül a tévével koprodukcióban, így Galgóczi Erzsébet írta egyik kisregényének forgatókönyvét *Hetedik féldeci* címmel. Rendező Szőnyi G. Sándor, operatőr Ráday Mihály, főszereplő Sinkovits Imre. Egy rendőr és



Kovács Nóra és Dayka Margit a *Legato*-ban. Rendező: Gaál István
(Réger Endre felvétele)

egy tévész-elnök összecepa-
pása áll a történet kö-
zépontjában. Kopro-
dukcióban a tévével ké-
szül Dárday István
Harcmodor című új
filmje is, egy öregek
számára építendő szociá-
lis otthonról.

A Hunnia Stúdió mun-
kájáról és terveiről Köl-
lő Miklós stúdióvezető
betegsége miatt Simó
Sándor számolt be.

— *Milyen új filmekkel
szerepel a Hunnia a Pé-
csi Szemlén?*

— Mihályfi Imre ren-
dezte Galgóczi Erzsébet
regényéből a *Közös bűn*
című filmet. Operatőr
Szécsényi Ferenc, fősze-
replők Berek Kati, Hor-
váth Sándor. Két disszi-
dáló fiú közül az egyik
megöli a másikat. Kide-
rül-e a bűn, és hogyan?
— erről szól a film. Más-
sik ősbemutatónk Schif-
fer Pál Cséplő Gyuri ci-
mű alkotása, amely já-
téktáncfilm is, dokumentum
is, nehéz meghatározni a
műfaját. Tény, hogy a
főszereplő cigány fiú élő
figura; életéről, környe-
zetéről Schiffer a *Falu-*

széli házak és a *Mit csi-
nálunk a cigánygyerekek*
című dokumentumfil-
mekkel végzett komoly
előtanulmányokat. Schif-
fer azt kutatja, hogyan
tud, tud-e egyáltalán egy
Zalából Pestre szakadt
cigány fiú elhelyezkedni,
munkát vállalni? Az élet
beleszólt a filmbe: a fiú
beteg lett, kórházba ke-
rült. De a film is bele-
szólt az életbe: a rende-
ző sokat segített ennek
a fiúnak... Ugyancsak
Pécsett lesz az ősbemu-
tatója Ember Judit *Fa-
gyöngyök* című doku-
mentumjátékfilmjé-
nek — egy családról.

— *Kérem, beszéljen a
Stúdió 1978-as terveiről.*

— A Hunnia, az Ob-
jektív és a tévé közös
produkciójában készül
Kardos István író és Ró-
zsa János rendező *Trom-
bitás* című, a Thököly- és
Rákóczi-felkelés közötti
időszakban játszódó tör-
ténelmi filmje. Mészáros
Márta már javában for-
gatja új filmjét az *Any-
hajót*; Anna Karina, Jan
Nowicki és Czinkóczi
Zsuzsi a főszereplők. Ha-
marosan befejeződnek

Sándor Pál *Mélyviz* cí-
mű, Mándy Iván művé-
ből készült filmjének
felvételei, operatőr: Ra-
gályi Elemér. Első film-
jét fogja forgatni Jeles
András *Kis Valentinó*
címmel. A film egy mai
fiatalember két napjá-
ról szól, civil szereplők-
kel. Huszárik Zoltán
Császár István forgató-
könyvéből készíti *Csont-
váry* című filmjét, a fő-
szereplő: Szmoktunovsz-
kij. Hernádi Gyula és
Bereményi Géza *Utolsó
előtti itélet* című forgató-
könyvéből Grunwalsky
Ferenc rendezi új film-
jét, egy mai negyven kö-
rülí férfi eszmélkedésé-
ről és leszámolásáról az
illúziókkal. *Se szó, se
törvény* címmel készül
Dobai Péter forgató-
könyvéből Szomjas
György új filmje, a be-
tyárvilág felszámolásá-
ról. Négyes koprodukció-
ban, magyar-osztrák-
nyugatnémet és lengyel
részvétellel forgatja a
terveink szerint Makk
Károly új filmjét, a Jo-
seph Roth-regényből írt
Radeczky indulót. A for-
gatókönyv írói: Kardos



Jelenet Gazdag Gyula: A kétfenekű dob című filmjéből. (Jávor István felvétele)

G. György, Dobai Péter, Bródy Gábor.

Az Objektív Stúdió vezetője, Marx József először a pécsi ösbemutatókról beszél:

— Szatirikus, mulatságos film Gazdag Gyula alkotása *A kétfenekű dob*; Rózsa János hosszú dokumentumfilmmel

szerepel Pécsen. A *Csatatér* a mohácsi nemzeti emlékpark avatási ünnepségén készült. A rendező a díszszázad meneteletését, az emlékbeszédeket riportokkal szakítja felbe, beszélget tanácsai vezetőikkel, amatőr és hivatásos régészekkel, kutatókkal, antropológozókkal. Vitákoznak a filmben; minden bizonynyal majd a film bemutatója után is arról: így, és ott kellett-e az 1526-os mohácsi csata emlékének áldozni. A *80 huszár* című, Pécsen először közönség elé kerü-

lő új játékfilmünk rendezője, operatőrije és írója (Csoóri Sándorral), Sára Sándor. Főszereplők: Madaras József, Tordy Géza, Juhász Jácint, Szabó Sándor, Mécs Károly, Cserhalmi György. A film a 48-as szabadságharc idején játszódik.

— *Kérem, beszéljen új terveikről.*

— Szőrény Rezső forgatja *BÜEK* című filmjét; a történet napjainkban játszódik, egyetlen szilveszter éjszakán. Ugyancsak forgatják Gábor Pál *Angi Vera* című filmjét, Vészi Endre forgatókönyvéből. Bácskai Lauró István *Mese habbal* című új filmjének Maár Gyula írta a forgatókönyvét, Remenyik Zsigmond regényéből.

Önkünk megjelenésével egy időben kerül sor Pécsen a négy stúdió

vitájára Stúdió '77 címmel, a műhelymunka időszerű kérdéseiről. Fenti cikk készítése idején a stúdiók vezetői még csak körvonalakban tudták vázolni, miről is akarnak beszélgetni. A vita egyik középponti kérdése feltehetően ez: mit hozott a stúdió-rendszer két éve? Hogyan sikerül bevonni munkájukba a mai magyar irodalom jelentős egyéniségeit? Mennyiben jut helyük és terük új fiatal rendezőknek a munkára? Tükrözik-e az egyes stúdiókban készült filmek a stúdió sajátos arculatát? Miért azokat a témákat választották megfilmesítésre, amiket választottak? Alakultak-e ki állandó kapcsolatok bizonyos rendezők és írók között? — íme néhány, a várható vitatémákból.

P. ZS.

Mit tudok Eduról?

Edu bolgár fiú, rettenetesen bongyor hajjal. Becsületes neve Eduard, akár Szigligetinek, a romantika drámagyártójának. Ez az Eduard már Arany János balladája miatt is olyan különlegessé tette nevét, hogy kénytelenek voltunk eduardtalanítva edusítani őt, aki filmrendezőnek készült a velünk párhuzamos filmes osztályban a főiskolán. Filmrendező és színházrendező közös órákra jártak honvédelemből, marxizmusból és még valamiből (de arra már nem emlékszem). Csak arra, hogy vendéghallgatóként Lajta bácsi filmtörténetét hallgattam és az öreg mindenáron kollokváltatni akart; hiába mondtam, nem vagyok filmrendező. Gábor Pál, Szabó István, Kézi Kovács Zsolt, Elek Judit, Gyöngyössi Imre, később a főiskolára visszavett domonyi Huszárik, Kardos Ferenc, Rózsa János és Singer Éva jártak oda (belőle Kárméntó Andrásné néven az egyik legjobb vágó lett.) Meg Edu a barátjával, a csendes, nagyon okos Csala Karcsival. Hármasban nagy sétákat beszélünk végig. Edu végighallgatott miniket, talán még nem volt tökéletes a magyarban. (Csala — valahol a Sziget utca táján kerengve háztömb körüli peripatetikusan — egyszer csak megvallotta, hogy átiratkozik a bölcsészetre. Elképedtem. Három esetről, ha tudok, amikor az annyira óhajtott főiskolát valaki önként hagyta volna ott, fölismerve, vagy úgy vélve, hogy képességei más irányban jobban kamatoztathatóak. Máiig tisztelem Rockenbauer Eleonórárt, aki hátat fordított a színésznőségnek és Rab Nóráként érdekes rádióriportokat készített.)

Mindez később volt már. Amikor Edu ismét visszajött. Mert 56-ban megszakadt a tanítás. A külföldi diákokat hazautaztatták. A két koreai fiút — hogy hívhatták őket és tizenégy vagy nyolcvanhárom évesek voltak-e? — elszellették és soha hírvétele sem vettem.

Miként művészképzőben lenni szokott: barátian öldököltük egymást. Értendő: ki-ki a saját osztályát. Átgyilkolni egymás osztályába

csak immel-ámmal lehetett, semmi érdekünk nem fűződött volna a filmmeseket színházi létünkre megszárogatni. De egymás között — ők is, mi is — alapos vérengzést végeztünk.

Edu mindenki szerette. Ez kissé gyanússá tette. Miért nem féltékenyek rá a többiek? Miért nem látnak benne versenytársat? Csak azért, mert a diploma után hazamegy és nem vesz el celluloidszalagot a másikkal?

Edu kedvesen jámbor volt. Sosem láttam haragudni. Mérgeskedni sem. Mosolygó volt mindig és szelíd.

Végre kimehettünk a főiskoláról, amit akkorra nagyon untunk már. Edu eltűnt egy számomra mesebeli Bulgáriában. Szétszéledtünk. Évszámra nem találkoztunk. Fél szemmel mégis figyelem évfolyamtársaimat, hogy lépnek előre, miként torpannak meg. Távoli módon és láthatatlanul, valami összeköt velük.

Eduval is, akit alkalmanként egy pécsi filmfesztiválon percekre, közönséni időre viszontláttam. Elek Jutka időnként hírt adott róla: Edu forgat, Edu a Hungarofilm vendége.

És most itt van a mozikban. Eduard Zaharjev harmadik játékfilmje. Az előző bizonyos sikert hozott neki magyar mozitájakon. Amolyan szatirikus elemzése volt a villák mai lakóinak. Valahogy elsikkadt a mozikínálatban számomra. S most beültem Eduard Zaharjev: *Férfiak idők-jéhez*, megtudni: kicsoda is ez a hallgató bolgár fiú, aki életem színdarabjában mellékszereplő volt.

Mit tudok Eduról?

És mit tud Edu magáról?

Régi-régi időkben játszódiák Edu filmje; talán száz éve. Valahol a nagypapa korában keresi önmagát, mert percekig sem kétséges, hogy mint minden valamirevaló művész, Zaharjev is azért csinál filmet, mert tisztázni akarja személyét. Azt szokták mondani: a művész önkifejezésre törekszik. Sokkal inkább arról van azonban szó, hogy önmagát kívánja megfogalmazni. Nem annyira a vi-

lág számára, mint önmagának. Ki vagyok? Honnan eredek? Kiktől és miktől vagyok olyan, amilyenné lettem? Zaharjev most visszafordítja Radoszlav Szpaszov kameráját — ez ebben a filmben Zaharjev tekintete — a bolgár múltba, a legendák idejébe, a felhőbe nyúló hegyek közé és a szűkre épített falusi utcácskákra, ahol a magas falak között éppen csak elfér egy ló lovasával, hogyha rátámadnának a településre, könnyebben lehessen védekezni. Balladai világra tekint rá Zaharjev. Pisztolyos, aranyért leányszóktetéshez szegődő wildwesti férfiak közé. Nekem a film néztében Paradzsanov neve jutott eszembe és magával sodróan fenséges moldáviai filmjének, az *Elfejtett ősök árnyai*-nak képi fogalmazása. Valami nemesen magától értetődő ellentmondás bújik meg a képsorok alatt Paradzsanovnál is, Zaharjevénél is. Az ugyanis, hogy a népdalok és a kukoricafosztás köz-

ben énekelt balladák világa kábelék és hegyi tisztásra cepelt transzformátorok, fényszórók és felvevőgépek, nagy számú filmcsapat közreműködésével válik olyan bensőségesen magányossá és érintetlenné. Egy zajló hegyipatakban magárahagyott emberi viaskodást filmesek sokasága veszi körül, hogy szalagra vehesse. Mégsem érzem, sem Paradzsanovnál, sem Zaharjevénél, hogy a kamera — merő narodnyik stílszerűségből — pásztorfaragásokkal ékített volna, mint annyi folklorisztikus egzotikumhajhász moziselypegésnél, ahol a felvevőgépről vazelinszerűen csorognak le az eleve meghatott alkotó könnyűi, minek következtében a kihimzett képsorok völkisch anzikszként édesgetnek, hívogatóan, mintha azt propagálnák: töltsé szabad idejét az elandalító népi múltban! Zaharjev filmje olyan tárgyilagosan pillant a népi múltra, hogy még a kezdő képsorok hajnali de-

Jelenet a filmből





Velko Kanev és Marina Dimitrova

rengésének képeinél Huszárík Zoltán—Tóth János lófilmje is megidéződik. Gyönyörködik a múlt formáiban, de nem pityeredik el. Kíváncsian hajol a részletek fölé — ezek erőteljesebbek az egész-nél —, egy falukutató tárgyilagosságával méri föl a helyzetet, egy képzőművész formaérzékenységével időz el egy korhadt ablakkeretnél vagy egy ódon formájú, fűvott borospalacknál.

Zaharjev nem néprajzi revút színezh mozivásznonra. Szabatossága, némelyes képi bőbeszédűsége, komótosága, saját helyét igyekszik kijelölni. A honnan jöttemre keresi a választ. Miből lettünk ilyenmé? — kérdi.

Lehet, hogy csak az én parabolákkal elfertőzött szemem érez a képsorok alatt némi dupla jelentést; talán csak én látom bele az alkarata ellen arává tett leányzó történetében, makrancos szökéseiben, leány-ságát lőfegyverrel védelmező mesé-

jében a másik jelentést. Azt ugyanis, hogy a szabad választás és a saját magunk előgyöttrödté vonzalmak mellett szavaz a film, amit ha nagyon akarunk, politikailag is értelmezhetünk. Mindez, ha benne van is a *Férfiak időkben*, és nem a szemem csal meg, akkor sem undokul szájbatömködő parabolisztikussággal van ott, hanem ironikusan elrejtözve a kaláriszerűen fölfűzött képsorok közé, mögé, fölé, alá.

Még csak annyit a művészdialkkori Eduról, hogy miközben tisztán emlékezem mosolyára és nyugalmat terjesztő hallgatagságára, nem tudom fölidézni egyetlen mondatát sem. Edu hallgatag fiú volt. Filmje is hallgatag. Nem locsog-fecseg, visszaélve a hangrögzítő berendezések és a nézők türelmével. Amit mondani akar: azt a képek és a mozgás mondja el, a megvilágítás és az árnyékban tartás alkalmazása.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Alba hercegnő és Goya

FILMNOVELLA

Luis Buñuel 1938-ban írta a Paramount cég számára Alba hercegnő és Goya című filmnovelláját. A téma már 1928-tól kezdve foglalkoztatta Buñuel-t; a film azonban mégsem készült el, a Paramount cég nem kötött vele szerződést a filmforgatókönyv megírására.

A kéziratot a New York-i Modern Művészetek Múzeumának archivuma őrzi.

1788-at írunk.

A forradalmi szellem egyre inkább magával ragadja Franciaországot. Ezzel szemben az engedelmes és szórakozni vágyó spanyol nép minden eddiginél hívebben szolgálja uralkodóját. A bikaviadalok, a népünnepélyek, Spanyolország ragyogó napsütése sokkal fontosabb számára, mint a politika. Még maguk a miniszterek is közömbösebbek és elfásultak, pedig alkalomadtán gyorsan leszámolnak minden olyan mozgalommal, aminek liberális színeze van.

Hamarosan új királya lesz Spanyolországnak: IV. Károly. Ez az idéttlen bohóc, aki egyáltalán nem törődik az államügyekkel, minden idejét nyúl vadászattal tölti, vagy bőséges és finom lakomákkal.

Károlyt haldokló apja ágyához kéri. Arról beszél neki, hogy milyen felelősséggel jár egy nép kormányzása, majd némi megvetéssel a hangjában ezeket mormogja:

— Figyelmeztetek, hogy nagyon vigyázz feleségedre, Mária Lujzára, aki meg fogja gyalázní nevedet... nem különb egy közönséges prostituálnál, és mindez a te szemes látására történik.

Károly ostoba arca elkomorul és elképedve kiált fel:

— De hisz ez lehetetlen! Egy trónörökös felesége nehezen tud elkövet-

ni házasságtörést... az Udvarban olyan kevés hozzáillő személy jöhet számításba, hogy erre alig van lehetőség.

— Hogy te mekkora számár vagy, Károly — sóhajtja bosszúsan az öreg király.

Károlyt nyugtalanítja, és egyben rémülettel tölti el Mária Lujza viselkedése, melyről édesapja beszélt neki, ezért feleségehez siet. Nem lehet azt mondani rá, hogy szép, és mégis, aki figyelmesen nézi a hercegnő vonásait, tiszteletet érez, és egyben félelmet is. Mielőtt még Károly bármit is kérdezhetne tőle, keserűen fakad ki:

— Hogyan tudsz kételkedni egy pillanatra is a hűségemben — kiált fel — képes volnál hitelt adni egy öregember vádaskodásának, aki már félre is beszél?

Károly zavartan és nyugtalanul csak annyit mond:

— Bármit kérhetsz tőlem, teljesíteni fogom, csak nyugodj meg.

— Rendben van — válaszolja a hercegnő gögösen — gyere csak ide az ablakhoz!

Mária Lujza az udvaron egy fiatal és szép gárdahadnagyra mutat; a magas, tizennyolc éves, de máris férfias legény pompásan mutat az egyenruhájában.

— Nézd ezt a fiatalembert, rendkívül tehetséges, mindenre képes lenne a királyért és a királynéért — mondja halkán és szeliden — Godoy-nak hívják. Azt akarom, hogy ő legyen a titkárom.

Az engedékeny férj beleegyezik.

Megszégyenülve és megalázva megy ki Károly a szobából. A jövődöbéli királyné az ablaknál áll, és gyönyörködve nézi a szép szál leányt, akit kárpótlásul kapott.

Ekkor Alba hercegnő lép be, ragyogó, eleven, határozott fellépésű szépség. Finom vonalú, tojásdad arcát mélyfekete hajfonat koronázza.

— Ma éjszakára beszéltek meg a kiruccanást — mondja nevetve — ugye nem felejtetted el?...

Mária Lujza figyelmezteti, hogy halkabban beszéljen. Összeesküvők-ként tárgyalják meg kitervelt kalandjukat. Közönséges kofáknak öltözve oszonnak le az utcára, és elvegyülnek majd a Madrid környékén mulatozó nép között. Hátha szert tesznek valami férfitársaságra...

A két asszonyt néhány órával később az ünneplő tömeg közepén találjuk. Mindenfelől örömriválás, kurjantás, dalolás hallatszik; a feldíszített és kivilágított erdőben, ahol az ünnepség folyik, férfiak furulyáznak, góyalábakon sétálnak, és bókókat mondanak az utánuk tóduló asszonyoknak. A hercegnő, aki nem tud már magán uralkodni, énekelni kezd és két, Madrid-szerte ismert, nagyhangú dévaj fickó szegődik mellé, hogy udvaroljon neki. Mária Lujza nem érzi jól magát, mert senki nem foglalkozik vele. Egészen addig közőmbösnek mutatkozik, ameddig a két dévaj fickó egyike el nem kapja a karját. Aztán a két pár messzebb sodródik, a bálózók tömegén keresztül, végül egy sötét utcába érnek. Egy pap szolozsmázó hangja egy pillanatra megállítja őket: a szerzetes a halálos bűnről és a bűnbocsánatról prédikál. A kis csoport kedve alább száll, halkabban énekelve folytatja útját. Rövidesen egy éjszakai őrző tartóztatja fel őket. A dévaj fickó megint üvöltözni kezd, dühbe

gurul, amiért az örök ki akarják hallgatni őket. Sértetgetni kezdik az öröket, kardot rántanak, és a két megrémült asszony futásnak ered, amikor hallják az összezapódó pengék csengését.

Rövid üldözés következik, Mária Lujzát elfogják, és a dühös őr, aki utcalánynak nézi őt, durván megrázza:

— Ki vagy? — kérdezi tőle.

Mária Lujza csipkés fejkendőjébe rejtene az arcát, de a férfi ellenkezést nem tűrően letépi róla, és lámpásával az arcába világít. Rémülten hátrál.

— A trónörökös felesége! — morgogja, majd a lábai elé borul — bocsásson meg!

Csillogó fekete szempár szegeződik a szerencsétlenre:

— Ezért még megfizetsz! — veti oda neki, és elmegy. Közben Alba hercegnőt, aki más irányba futott, szintén üldözöbe veszi egy őrszem. Már-már eléri, amikor egy kard feltartóztatja őt. A rémülettől remegő hercegnőt egyszercsak karon ragadja a sötétben egy jól megtermett férfi, akinek csak a körvonalai látszódnak a homályban. Gyorsan lépkednek, szinte nem is beszélnek, nemsókára megállnak egy ház előtt, a férfi kinyitja a kaput, és betessékeli a hercegnőt.

— Itthon vagyunk — mondja a férfi itt biztonságban lesz.

A hercegnő levegő után kapkod.

— Nem, nem — lihegi — nem maradhatok itt.

— Pedig itt kell maradnia legalább egy óra hosszat — válaszolja a férfi nyájasan — az örök még biztosan itt járnak a környéken. — Aztán még megkérdezi: — Egyedül volt?

— Igen — vágja rá nagyon gyorsan a hercegnő, mert nem akarja elárulni Mária Lujzát — de igazán mennem kell.

A férfi mosolyog és a haját simogatja, miközben a hercegnő egy betanult kacér mozdulattal igyekszik megszabadulni tőle.

— Nem fontos nagyon sokáig itt

maradnia — jelenti ki — miközben egyik karjával átöleli a vállát.

Goya teljes hévvel kezd udvarolni, a széptevés minden csínját-bínját végigpróbálja, hogy meghódítsa ezt a varázslatos teremést, aki viszont továbbra is szándékosan úgy viselkedik, úgy nevetgél, akár egy nevelőintézeti növendék. És annak ellenére, hogy a férfi minden erőfeszítése hiábavaló, szenvedélyes szerelemre lobban a hercegnő iránt.

Alba hercegnő csak nevet, és nem adja meg magát. Sokáig folyik így közöttük a küzdelem. Goya végül is könyörögve kéri:

— Jöjjön át legalább a szomszéd szobába, hadd mutassam meg a festményeimet. Biztosan érdekelni fogják.

Karja még mindig ott van a hercegnő vállán, és így vezeti be őt a könyvtárterembe, melynek a falain ott függenek a már akkor híres festőnek egész Spanyolországban ismert képei. A hercegnő ahogy nézi őket, rémülten kiált fel:

— De hiszen maga Goya!

A férfi bólintva ismeri be. A hercegnő megrendülve temeti arcát tenyerébe, elfojt egy kiáltást, ami már-már kitör belőle, és hirtelen egy ajtóra pillantva kiszökik az utcára. Goya utánaered, megpróbálja utolérni, de az éjszaka árnyai elnyelik a titokzatos látogatót.

Másnap reggel Mária Lujza bosszút forral a szerencsétlen őrszem ellen, akinek az volt az egyetlen bűne, hogy felismerte őt. Nem felejtette el sem a kellemetlenül végződő éjszakai kalandot, sem pedig az őrt, aki olyan durván bánt vele. Hamarjában kitalál egy hamis vádat ellene, és eléri, hogy azonnal börtönbe zárják.

— Egy szegény asszonytól ellopta a motyóját — vádolja be a rendőrfőnöknél.

Károlynak egészen másképpen meséli el, úgy, ahogy valójában történt, csak éppen a saját nevét a hercegnőjével cseréli fel.

— Ismeri, mennyire forrófejű teremés — mondja elnézően — nem

lenne szabad ilyen veszélyes kiruccanásokat tennie, de természetesen jobb, ha senki sem tud erről az úgról.

Károly, akit e hazugságok könnyedén meggyőztek, könyörög feleségének, hogy ne nagyon barátkozzék egy ilyen felelőtlen nővel.

Elközben az ábrándos lelkű Goya, aki nem tudja elfelejteni ennek az életébe oly váratlanul berobbant titokzatos asszonynak az illatát, végigjárja Madridot, hogy ráakadjon; nyugtalanul bolyong, mindenről megfeledkezik, egyedül csak ennek az asszonynak a szépsége lebeg előtte. Amíg kutat utána, megszólalnak a templomok harangjai, hogy hírül adják a népnek az öreg király halálát.

Hagyományos ünnepek közepe tette koronázzák meg az új királyt, és az új királynét. Nagy pompával zajlik minden, és a nép féltvevesztetten mulatozik Madrid utcáin. Zúgnak a harangok, tűzijátékok, látványosságok szórakoztatják az önfeledten daloló embereket. A királyi palotában is nagy a sürgés-forgás, mindenki vidám és boldog, különösen Mária Lujza, aki éppen magán-titkáranak nevezte ki Godoy-t. A királyi fenség jelenlétében a fiatal ember szinte megbénul, rendkívül félénken viselkedik. Zavartan, gyermeki áhítattal térdel eléje, és azt morgogja a királynőnek, hogy kijelölt munkakörében nagyon kevés tapasztalattal rendelkezik.

— Sose félj, majd bele fogsz tanulni — mondja nyugodt hangon a királyné, mialatt a fiatalember egyre tapasztalatlanságára hivatkozik.

A királynő nem tudja türtőztetni magát, megsimogatja a fiú haját, és közben nagyot sóhajt. Most egy árnyalatnyi változást látni a fiatalember arcán: azonnal felméri a helyzetet. Alázatos tekintete hirtelen ravasszá válik. Ahogy felemeli fejét, mint áramütés éri őt a királyné arc-kifejezése. Talpraugrik és a karjaiba zárja.

(Folytatása következik.)

Fordította: VÉGH GYÖRGY

RENÉ CLAIR: A FILM TEGNAP ÉS MA

„Ha az olvasó a következő oldalakon sokszor találkozik az én névvel, ne rója fel nekem. Végül is az a legjobb tanúságtétel, ha ezt mondjuk: Ott voltam. Ez történt velem.” René Clair ezekkel a szavakkal kezdi könyve magyarországi kiadásának előszavát. Nemcsak a kötet jellegét határozta meg ezzel találóan, de megtalálta legjobb módját is, hogy az olvasó érdeklődését felcsigázza. Ritka alkalom ugyanis, hogy magyarul olvashatjuk a filmtörténet — ma már sajnos napról napra csökkenő számú — pionírjainak visszaemlékezéseit.

Clair nem árul zsákmacskát, már a kezdet kezdetén jelzi, hogy aki filmtörténeti vagy filmesztétikai fejtegetésekre vár, okosabban teszi ha inkább Sadoul, Delluc vagy mások műveit forgatja, semmi esetre sem az ő könyvét. A veszteségeikért persze bőségesen kárpótolja olvasóit vállomásaival. Clair 1924-től tevékeny munkása a filmes világnak, s filműjságok szerkesztőseiben, meg a stúdiókban eltöltött hosszú idő magában is biztosítékot adna arra, hogy a rendező olyasmit tartogat tarsolyában, amit mástól nemigen kaphatnánk meg.

Könyvének látszólag önkényesen megválasztott fejezeteiben három önálló kötetre való anyag keveredik. Egyaránt tartalmazza a szerzőnek a húszas-harmincas, a negyvenes-ötvenes, és hatvanas-hetvenes években keletkezett írásait, de nem időrendben, hanem témakörök szerint, egymás mellé helyezve el a régebben és az utóbbi években publikált írásait, melyek így mintegy dialógust alkotnak a könyvben. És meglepődve kell tapasztalunk, hogy — amennyiben leszámítjuk azt a különbséget, ami egy húsz-egynéhány éves fiatal ember lelkesedése és egy ifjú szellemű, hetvenéves ember érett bölcsessége között természetes — ezeknek az írásoknak gondolati, logikai magva

a hosszú évek során nem sokat változott, inkább csak finomodott.

A szerzőt foglalkoztató problémákat két nagy, egymással szorosan összefüggő csoportba sorolhatjuk: az egyik a művészi alkotás érvényesülésének lehetőségei, a másik az alkotó művészi individuum és a jól szervezett iparként funkcionáló filmgyártás-forgalmazás szükségzerű ellentéte. Az előbbi gondolati kört elemezni, jellegéből fakadóan, egy rövid ismertetés keretében lehetetlen. Clair a vizuális játékok fanatikus megszállottja; ha szellemesnek találja, egyaránt rajong a vásári mutatványokért és a magazinok képregényeiért. (Akárcsak Fellini, maga is készített jó néhányat.) Hisz a „filmes csodában”, ami nála költészetet jelent, érvényesülésének szükségességében, s ez a hite az, ami miatt a filmiparban, a producerek és a nagy konzernek ellenőrző tevékenységében a művész alkotó képzetét nagymértékben korlátozó té-



nyezőt lát, ezért is helyezi a virágzó művészi korszakokat anarchikus gyártási viszonyok idejére. Kétségtelen, hogy nem egy jelentős filmes irányzat virágzása tehető ezekre az időszakokra (például a harmincas-negyvenes évek francia filmjei, az olasz neorealizmus vagy a New York-i iskola kezdeti tevékenysége), de legalább ennyi ellenpéldát említhetnénk. Nem is szólva arról, hogy Clairnek ez az elmélete az amerikai filmtörténetre vonatkoztatva csak egészen felszínesen igaz, (egyébként is az amerikaiakkal foglalkozó részek vitathatók leginkább a könyvében).

Érdekes adalékokat szolgáltat a kötet René Clairnek a hangosfilm megjelenésére és művészi lehetőségeire vonatkozó vélemények mélyebb megértéséhez. („És jött a szó”, „Látogatás a szörnycetegnél” című fejezetek.) Ezzel a korszakkal kapcsolatban eddig csak egy szegényesen leegyszerűsített Clair-konceptiót véltünk ismerni: úgy hivatkoztunk rá, mint a hangosfilm alkalmazása elleni elméleti harc bajnokára. Clair (és sok más nagy rendezőegyeniség), kezdeti idegenkedése a „talkytól” érthető. Bárki meggyőződhet ezeknek a filmeknek silány művészi színvonaláról és közismert, hogy a hangnak és a képnek egy szalagra való rögzítése (és a filmfelvevő zajmentes fülkében történő elhelyezése) milyen nagymértékben gátolta a kamera mozgékonyágát, és vetette vissza a filmfelvétel technikáját. Ám Clair mindezek ellenére — és ez legértelműbben ebből a könyvből derül ki számunkra — nem a hangosfilm alkalmazásának tényét elleannezte, sőt annak világméretű elterjedéséről, mint megállíthatatlan folyamatról beszélt. Fenntartásai alapjául sokkal inkább szolgált a filmművészet addigi vívmányainak féltése, másrészt tartott attól, hogy a pénzt hajhászó producerek nem adnak majd szabad utat a hangosfilm technikai kiértékeléséhez, művészi kísérletezéshez, hanem mohón vetik magukat a film pusztá megszólalásának kuriozitásából lefőlözhető haszonra. Ha a legkisebb művészi eredményt látta, boldogan ismerte el, még olyan filmek iránt is toleránsnak bizonyult, mint a *Broadway Melody*.

Clair művészetének talán legértékesebb vonása, hogy hosszú pályafutása alatt független tudott maradni minden filmes irányzattól. Egyaránt kortársra volt Dellucnek, Gancenak, Renoirnak és Truffaut-éknak, de mindvégig a saját maga által elképzelt módon filmezett, sőt még Amerikában forgatott filmjei is magukon viselik egyéniségének jellegzetes báját. „Alkotói függetlensége” ellenére nagyszerű érzéke volt ahhoz, hogy meglássa pályatársai műveinek valódi értékeit is. Hosszú évekig dolgozott filmkritikusként, így szerencsére módunkban áll megismerni, miként közeledik mások filmjeihez. Ilyenkor féken tartja szenvedélyes szubjektivitását, de könyörtelenül számon kéri a témákban és az alkalmazott filmes technikában rejlő és kihasználatlanul maradt lehetőségeket. Különösen szépen ír Gancerről, Chaplinról és Pagnolról. A Marcel Pagnollal foglalkozó részletek talán a legizgalmasabbak a kötetben. Itt mutatkozik meg a legérzékletesebben Clair sokoldalú kritikai egyénisége. Egyetlen lényeges kérdésben sem értett egyet *A pék felesége* és az *Angéla* rendezőjével, de tisztelte felkészültségét, művészi ambícióinak tisztaságát, Griffith-szel történő váratlan londoni találkozásának leírása vagy a Cecil B. De Mille mítoszát érzékeltető tüneményes sztori pedig bármelyik modern francia novella-antológia értékes darabja lehetne.

Talán az eddiekből kiténik, hogy René Clair könyvének sem szerkezete, sem stílusa nem egységes, műfaja meghatározhatatlan. A Gondolatnál megjelent kötet semmiesetre sem egy „Nagy Öreg” visszaemlékezéseinek gyűjteménye. René Clair több életműre elegendő filmmel és félévszázados aktív munkával a háta mögött sem hajlandó elvállalni ezt a szerepet. Hisz filmjei fiatal-ságában és abban, hogy általuk őnmaga is fiatal marad. Ezért írta könyvét a ma és a holnap filmeseinek, filmszerető közönségének és ezért hallgatja kamaszos büszkeséggel, hogy a *Felvonásköz-t* még „ma is kedve lenne az embernek kifütyülni.”

ANTAL ISTVÁN

TELEVÍZIÓ

A BUNKER

Ők tizennégyen, akik alászálltak a bunkerba, nagyon jól tudták, mi-ért teszik. Pénzért. Harmincezer dollár tisztos summa — naponta egy ezres! —, és ezért nincs más tennivaló, csak kibírni egymást ott lent, a föld alatt. Ráadásul, ha valaki a cím alapján azt hinné, hogy a tv-játék szereplői afféle betonnal megerősített, gyeptéglával borított, spártaian rideg verembe szálltak le, amelyet a világháborúból — vagy a világháborús filmekből — ismerünk, az ugyancsak téved: ez a bunker minden kényelemmel felszerelt, jól berendezett szálloda, konyhával, társalgóval, sőt orvosi rendelővel, ha mégis történne valami... Persze, történik is. A társaság legfiatalabb tagja vakbélgyulladását kap. A csoportban levő orvosnő belgyógyász, ezért a műtét elvégzését nem vállalja. A folyosón van egy mikrofon; annak segítségével bármikor kapcsolatot teremthetnek a külvilággal, de akkor fuccs a pénznek.

Szavazni kell arról, hogy mi történjen. A többség úgy dönt, hogy vállalják a műtét kockázatát — hisz végül is nem az ő bőrükről van szó —, és a műtét szerezcsére sikerül, sőt a beteg is életben marad.

A csoport tagjai között meglevő, kialakuló von-

zások, ellentétek mind jobban nőnek, és ugyan-az történiék a felszínen is: a tudományos programot vezető kutatók és a kísérletet pénzelő katonák vitája mind hevesebbé válik. A bunker néhány másodpercre sötétbe borul, majd a rádió — műsorát megszakítva — bejelenti, hogy a várost atomcsapás érte, a mentőosztagok már útban vannak, addig mindenki maradjon az óvóhelyen. A kísérlet résztvevői nem tudják eldönteni, hogy ez a hír csupán újabb próbatétel-e, vagy a valóság. Megszervezik az őrséget, besosztják az enivalót és megpróbálnak alkalmazkodni az új, minden eddiginségénél nagyobb bizonytalansághoz.

A csoport három tagja az orvosi rendelőből búfelejtőnek ellopja az alkoholt. A részeg handabandázásból verekedés lesz, egy revolver is előkerül, lövések dörögnek, és az, akinél a fegyver van, terrorizálja a többieket. Mire a későn küldött segítség főntről megérkezik, az őrjöngő terrorlegény már többek bosszút állt. A kutatók ilyen feltételek mellett nem hajlandók folytatni a kísérletet, a tisztikar azonban nem szentimentális; máris földadják az új hirdetést, hogy kísérleti alanyokat toborozanak.

Dióhéjban ez Zsoldos Péter és Boldizsár Miklós *A bunker* című, háromrészes tv-dramájának története. Pompás sci-fi téma, hiszen valami nem attól tudományos-fantasztikus, hogy nyüzögnek benne a robotok és sohasem volt találmányokkal lepi meg a közönséget. A jó sci-fi a „valószínűtlen lehetséges” műfaja. *A bunker* ötlete kitűnő, mert különleges, meghökkenítő, valószínűtlen, de egyáltalán nem lehetetlen.

Valószínűtlen? Sci-fi? Ha komolyabban végiggondoljuk, elképzelhető, hogy röghöz kötötten realista történetet látunk. A csoportba összeházt egyének viselkedésének tanulmányozására a szociálpszichológia tudósai az utóbbi években számos, igen hasonló kísérletet végeztek. *Moreno* és munkacsoportjának adataiból tudjuk, hogyan alakul ki ilyenkor a csoportmag, miképpen választódik ki a vezető és közvetlen környezete, és hogyan sodródnak a csoport szélére azok, akik valamilyen módon „kilógnak” a közösségből. A tudományos-fantasztikus mesének tehát jól körvonalazott tudományos alapja van.

A bunker pszichológiai sci-fi témája egyébként is szinte a „levegőben van”. 1975-ben a trieszti Tudományos-Fantasztikus Filmfesztiválon bemutatták Sutton Roley amerikai rendező *Kiválasztott túlélők* című filmjét, melyben tizenegy, számítógép által kiválasztott személyt egy csodálatosan berendezett, föld alatti támaszpontra visznek, mert az Egyesült Államokat atomtá-



Gombos Katl, Sunyovszky Szilvia és Sinkovits Imre
(Komáromy Gábor felvétele)

madás érte, de ez a „reprezentatív” csoport az atombiztos óvóhelyen majd túléli a háborút. Később kiderül, hogy az atomcsapásból egyetlen szó sem igaz, a vizsgált személyeket csupán ezzel az ürüggyel gyűjtötték össze, hogy viselkedésüket ebben a vész helyzetben tanulmányozzák. Az amerikai filmben viszont vámpír-denevérek törnek be a föld alatti barlangokból az óvóhelyre, és a szereplőknek nem is annyira az összszártság vagy az atomháború szörnyű gondolatának félelmével kell megküzdeniük, hanem a rémfilmek ezen elmaradhatatlan kellékeivel.

A látszatát is szeretném elkerülni annak, hogy egy magyar tv-filmből éppen a vámpírok jelenlétét hiányolom, de a háromórás műsor bizonyos pontjain valamivel több izgalom azért elkelt volna. Az első két rész néhol kissé vontatott, ami éles ellentétben áll a harmadik folytatás alkoholgőzös, puskaporszagú tobzódásával. Elképzelhető, hogy ez az ellentét szándékolt; Horváth Ádám rendezése ezzel is kiemelni kívánja a teljes bizonyta-

lanságba taszított kísérleti alanyok utolsó, drámai óráit. A különbség azonban túlságosan nagy; a film végének eseményei nem egészen motiváltak. A rendezés időnként feszült perceket teremt: a műtét előtti szavazás, vagy a katonák és a tudósok vitája közben a néző megbabonázva bámulja, ahogy a kamera arcról arcra vándorol. A csoport három tagjának lerészegedése, majd az azt követő — vagy kizárólag abból eredő? — események viszont aláássák a mondanivaló hitelét. A film tragikus végét nem annyira a háborús pszichózis, a bizonytalanság, az összszártságból fölgyülemelő düh, vagy a gátlástalanul kísérletező tudósok előidézte, békés úton földhatalan eljelentmondás következményének éri a néző, hanem olyan, újsághír-köznapiságú epizódok végeredményének, amit ilyesfajta címmel szoktak beharangozni: „Ismét gyilkolt az alkohol.” Emiatt az emberfeletti gonosz katonák és jellemesnek valigha nevezhető tudósok végső szembeállítására is erőltetett. Az adott esetben a kísérlet — persze — így is vég-

ződhet, de ez nagyon egyedi, véletlenadta, nem szükségszerű befejezés.

A ténylegesen elvégzett csoportlélektani kísérletek tanúsága szerint a parancsoló érdekazonosság — meg kell kapni a pénzt! — úgy összekovácsolja a csoportot, hogy semmi drámai esemény nem történik. Nem tudjuk viszont, hogy ilyen kiélezett viszonyok között milyen lélektani rugók lépnek működésbe. Egy dolog azonban biztos: akár igaz az atomcsapás, mely a bunker fölötti várost érte, akár nem, valamennyiük életosztón által támogatott létérdeke, hogy békességben lent maradjanak. Ha a hír csak próba; ki kell bőjtölni a hátralevő időt, ha viszont odafent minden megsemmisült, sugárfertőzött, akkor a bunker még a legbiztonságosabb menedék. Ebben a helyzetben a revolverrel hadonászó Long már-már komikus viselkedését nehéz pszichológiai tényezőkkel magyarázni; az alkoholos befolyásoltság súlyos esetének vagy dramaturgiai önkény áldozatának látszik.

A játék legfőbb értékét a parádés színészi alakítások jelentik. Tolnay Klári néhány mondatdal egész sorsot mutat be. Márkus László a gyáva biztosítási ügynök alakjában nem csupán annak merevségét, gátlásosságát érzékelteti, hanem azt is, hogy ez a figura félreérthetetlenül amerikai. Inke László szinte minden gesztus nélkül is vezéregyniségnek bizonyult. Nagyszerű volt Sinkovits Imre

és Gombos Katalin a gyűlölködő, de elválaszthatatlanul összetartozó Lenton házaspár szerepében. Szilágyi Tibor minden színészi módszerrel igyekezett meggyőzni a fegyver és a hatalom által ördöggé változtatott kisember gonoszságáról, azonban ez a film végén — a helyzet sablonossága miatt is — külsődleges eszközök használatára kényszerítette. A katonák közül Lorrain ezredes (Buss Gyula), a csoport tagjai közül Parry (Agárdi Gábor), Ricatti (Sztankay István) és dr. Kern (Sunyovszky Szilvia) alakítása maradt még emlékezetes.

Kézi Lóránt a rendelkezésre álló, nem túlságosan bőséges bútorválaszték ellenére egy-egy tárggyal, játékkal igyekezett megteremteni az elegánsan berendezett, föld alatti laboratórium hangulatát. Wieber Marianne jelmezei nem sok eredetiséget sugalltak; a katonák egyenruhája pedig kifejezetten zavaró volt: a hosszú stráfkokkal cifrázott öltözékben a magas rangú tisztnek úgy ültek a tv-monitor előtt, mint a Waldorf Astoria portásai a rugbyszűnetet figyelve, vacsoraszűnetben.

A bunker végén a tábornok kiadja a parancsot, hogy újabb hirdetést adjanak föl: a kísérlet folytatódik. Ez a tv-játék zökkenői ellenére is érdekes irányzatot jelent a televízió sci-fi filmjeinek sorában. Ha folytatódik — amit őszintén remélek — biztosan nem kell közönséget toborozni.

MATOS LAJOS

MAGNÓLIAKERT

KARINTHY FERENC TÉVÉJÁTÉKA

Karinty Ferenc legkedveltebb — és legsikeresebb — írói módszere a *szellemidézés*. Különös tehetsége van hozzá, hogy a dokumentáris hűséggel ábrázolt múltat ütköztesse a jelenrel, s az így nyert szikrák fényében az olvasót saját emlékeivel is szembesítse. Kevés megrázóbb írást ismerek, mint az *Egy fiók mélyén* című novellája, amely levélto-redékekből áll, látszólag szerkesztés nélkül összevissza dobálva, de valójában nagyon is tudatosan és átgondoltan megkomponálva.

A *Magnóliakert* szét-töredezett emlékcserépek kirakósjátéka — lágyabb anyagból készült.

Artur bácsi (Páger Antal), jóval túl a kilencvenen, akinek — mint maga mondja — „csak az emlékezete ment el” és nem az esze, azt csinálja ötven hosszú televíziós percen át, amire legkevésbé képes: szüntelenül emlékezik. A Róma környéki kényelmes aggok házában, hol magányosan végzi ezt az öngyötrő műveletet, hol egy bájos fiatal nő (Halász Judit) társaságában. Magdát, a magánélete zsákutcájából Magyarországról Itáliába menekült fiatalasszonyt, azért fizetik, hogy a gondozás terhé a távollevő, jómódú család válláról levegye, és a szenilitás boldog-boldogtalan fantáziavilágában vergődő Artur bácsi lelki jólétéről gondoskodik.

Ezek a visszatérő látó-

gatások a Magnólia vilá-
lában adják a tévéjáték
keretét. Artur bácsi és
Magda beszélgetéseiből
rajzolódik ki mindkettő-
jük élete. A rejtélyes,
magyar származású
öregúr sikerekben gaz-
dag múltja és a Rómába
sodródott rózsadombi
úrlány küzdelmes jele-
ne.

A két figura rajza
pontos, érzékletes. Az
öregúr a valódi és meg-
játszott szenilitás kibo-
gozhatatlan keveréke. A
fiatalasszony okos, őszin-
tén érdeklődő, minden
szavából érződik, hogy
nemcsak a busás fizeté-
sért jó az előkelő villában
„sinylódó”, az öregség
kiútalan magányába
zárt Artur bácsihoz, ha-
nem természetből faka-
dó spontán emberségből
is.

A szellemidézésnek
Magda a mágusa ebben
a darabban. Sok min-
dent megtudunk a bácsi-
ról az ő kérdezősködése
nyomán: hogy ünnepelt
hiresség volt, hogy sokat
utazott, színesen élt, so-
kat szeretett és sokat
vétkezett. Mái is büntu-
dat gyötri a felesége mi-
att, aki öngyilkos lett, és
gyógyíthatatlan honvágy
az álommá szépült régi
Budapest után, amelyet
régén elhagyott. Sok ti-
tokos lappang a karosszék-
ben ülő elegáns öregúr
körül, még valamiféle
megváltó „Egyesülés”
programja is dolgozik
elmeszesedett agyában.
Tervét nemcsak kihagyó
emlékezete, de egy gon-
dosan rejtgetett füzet is
őrzi.

Sok részletet megtudunk, csak éppen a teljes valóság, Artur bácsi életének lényege marad rejtve előttünk. Nem tudjuk meg soha, mi volt Artur bácsi foglalkozása, minek köszönhette világhírnevét. Erre nem tud vagy nem akar emlékezni.

Egységiségének ez az elmosódottsága, a konkrétumok, az élet apró tényeinek hiánya, a szép szavakba burkolt általánosságok, homályos célzások nemcsak a türelmes társalkodónót, de a nézőt is elfárasztják. Hiába a budapesti utcák régi és mai nevének varázsszavai, hiába a poétikus szöveg, Karinthy stílusának utánozhatatlan érdes bája; a megkapó részletek nem akarnak egészzé összeállni. Az össze-vissza töredezett emlékcserépekben, hiába kutatjuk, ke-ressük — Magdával együtt mi nézők is — az

Páger Antal és Halász Judit
(Lippay Ágnes felvétele)



eredeti mintázat nyomait. Ezekből a cserepekből már csak por és hamu maradt és azokból mit sem tudunk kiolvasni.

Talán azért van az, hogy ami nyomtatásban — az Új Írásban — rövidségében is lebilincselő olvasmány volt, itt a képernyőn, mint látvány, hosszadalmas, elnyújtott és indokolatlanul homályos.

Pedig Artur bácsi megszemélyesítője, Páger Antal, páratlan színészi teljesítményt nyújt. Nemcsak a szenilitás klinikailag pontos tüneteit játssza el mestersen, de mindent elkövet, hogy az öregúr fantomfigurájából élő alakot formáljon. És ezt annyi bájjal, okossággal, ravaszággal teszi, hogy Artur bácsit valóban szívünkbe zárjuk, megszeretjük. Csak tudnánk, hogy kit szeretünk! Akkor talán izgulnánk is érte. Így csak szánalmat kelt bennünk. Halász Judit is remekül oldja meg feladatát. Bájos, vonzó, elhisszük minden szavát. És az ő római életét jobban látjuk és értjük is, abból, amit a beszélgetésekben magáról elmond.

A Magnóliakert varázsos illata körülöng bennünket — de sajnos a tévéjáték józan műfaj; hangulatok, illatok nem kötik le a nézők figyelmét. Hogy a széttöredezett emlékcserépek hiányzó rajzolatából nem tudjuk összerakni az eredeti mintázatot, abban a rendezés csak részben hibás. Félix László ehhez a fontos művelethez nem kapott az írótól kellő támogatást.

MÁGORI ERZSÉBET



A CÍMLAPON:

Kútvolygi Erzsébet a *Mélyvíz* című kétszülős film egyik jelenetében. Rendező: Sándor Pál (B. Müller Magda felvétele)

filmvilág

XXI. évf. 4. sz. Film-művészeti folyóirat. Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én.

Főszerkesztő:

Hegedűs Zoltán.

Kiadja a Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó:

Siklósi Norbert.

Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest

VII., Lenin körút 9-11.

Telefon: 221-285. Levélcím: 1906 Postafiók 223

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (1900 KHI, Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj 1/4 évre 24,— Ft.

Külföldön terjeszti a „Kultúra” Külkereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Postafiók 149.



78.2290
Gyertyemi Nyomda
Budapest

Felelős vezető:
Sümeghi Zoltán igazgató

INDEX: 25 286

Kihajolni veszélyes!

A pécsi filmszemle műsorán szerepel Zsombolyai János új filmje, melyet Simonffy András forgatókönyvéből rendezett. Főszereplők: Bodrogi Gyula, Tomanek Nándor, Kiss Mari, Bencze Ferenc és Koltai Róbert. Operatőr: Ragályi Elemér

Koltai Róbert

Újváry Netka és Kiss Mari





filmvilág

Ára: 4,— Ft

Juhász Jácint és Oszter Sándor a pécsi filmszemlén bevezetésre kerülő 80 huszárra című filma Sándor-film egyik jelenetében. (B. Müller Magda felvétele)