

196. 157

filmvilág

6

1968. MÁRCIUS 15.

A film egyik
jelenete



VIHAR A LOMBIKBAN

Vladimír Paral, nálunk is megjelent nagy sikerű Vihar a lombikban című szatirikus kisregényéből a Barrandov stúdióban azonos címmel filmet készítettek. A forgatókönyvet a regény nyomán Vera Kalábová és Nynek Bocan, a film rendezője írta. Operatőr: Jan Nemecek. A főbb szerepeket Daniela Kolárová, Pavel Landovsky, Josef Smor és Míla Mysliková alakítják.

Josef Smor és Daniela
Kolárová

CÍMKÉPÜNK:

Gina Lottobrigida a főszereplője Melvin Frank Jőstét Signora Campbell című filmjének



ÍZLÉS ÉS STATISZTIKA

Alig több mint három évvel ezelőtt, a Filmvilág 1964. december elsejei számában két cikk jelent meg, Filmek a statisztika tükrében, illetve A statisztika és a kritikus címmel, amelyek szerzői a mozisztatistikát elemezték. A statisztikai adatok akkor nagyjából azt bizonyították, hogy azokat a filmeket, amelyeket a kritika kedvezően fogadott és megdicsért, nagyon kevesen nézték meg; ellenben a kritika által „levágott” filmek tömegeket vonzottak a moziba. Az Egyiptomi történet csaknem kétfélmillió nézőjével szemben az Oldás és kötésre csak 566 ezren voltak kíváncsiak; az Angyalok földjét alig 600 ezren nézték meg, a Meztelen diplomatát viszont több mint kétfélmillióan.

A három év előtti adatok tehát lényegében azt bizonyították, hogy az „ízlés-olló” két szára igen távol van egymástól, s hogy a közönség zöme műfajok szerint választja ki, mit néz meg és mit nem: ha kiírják a plakátra, hogy „vígjáték”, szinte garantált a másfélmillió néző, ellenben a legjobb filmdrámának is be kell érnie félmillió érdeklődővel.

A köztudatban lényegében azóta is hasonló adatok, illetve arányok élnek. Se szeri, se száma az olyan véleményeknek, amelyek szerint a magyar film jelenlegi nemzetközi sikerei egyáltalán nincsenek szinkronban a hazai közönség érdeklődésével; fesztiváldíjnyertes filmjeink itthon nem aratnak közönségsikert. Pedig éppen a legfrissebb forgalmazási adatok alaposan cáfolják ezt a hiedelmet és arról vallanak, hogy az „ízlés-olló” két szára — ha össze nem is zárult még, de — közelebb került egymáshoz.

Mielőtt a konkrét adatokat vizsgálnánk, számot kell vetnünk azzal a kétségtelen ténnyel, hogy a moziki abszolút nézőszáma Magyarországon

— akárcsak a világon mindenütt — alaposan megfogyatkozott az utolsó évtizedben. Igaz, hogy a mélyponton már túljutottunk, hiszen a televízió elterjedésének első éveiben katasztrófálisan lezuhant abszolút nézőszám a legutóbbi években lassan, de szívósan emelkedik — külföldön is, nálunk is —, de még mindig nem közelíti meg a nyolc-tíz év előtti nagyságrendeket. Érdekes és tanulságos megfigyelni, milyen változásokon ment keresztül az a rendkívül összetett gyűjtőfogalom, hogy „mozinézőközönség”, miképpen rétegződött át és változott meg annak a közönségnek a — természetesen korántsem egységes — igénye, amely ma sikerre visz vagy megbuktat egy filmet a moziban.

Lássuk a tényeket. Az utóbbi két év művészileg kiemelkedő filmjei — vagyis azok, amelyeket a kritikusok többsége elismeréssel fogadott — mostanában hétszázezer-egymillió néző előtt peregtek a mozivászonon. 1967 második feléig az Álmodozások korát 716 697 néző látta, a Húsz órát 729 731, a Szegénylegényeket 963 443 (s néhány hónappal ezelőtt olvastuk, hogy a film egymilliomodik nézőjét köszöntötték a moziban); a Hideg napokat 974 656 ember nézte meg; azóta ennek a filmnek a nézőszáma is meghaladta az egymilliót.

Előbb idéztük az 1964-es statisztikából, hogy akkor a kiemelkedő filmeket átlag félmillióan nézték meg. Vitathatatlan tehát a — talán meglepő, de öröndetes — következtetés: miközben az abszolút nézőszám alaposan csökkent, éppen a legjobb művek látogatottsága — megduplázódott!

S most nézzük a másikat, az úgynevezett szórakoztató műfajt: a vígjátékokat, a látványos kosztümös filmeket, a kalandfilmeket, a krimiket. Az 1965 január elseje óta be-

mutatott magyar filmek között utólrhetetlenül vezet, csaknem hétmillió (!) nézővel, a Kőszívű ember fiai. (Ha ezt a számat kettővel elosztjuk — hiszen kétrészes filmről van szó —, akkor is három és félmillió nézőszámot kapunk.) Második helyen a Tizedes meg a többiek áll a statisztikában: 2 181 865 ember látta. A következő évben, 1966-ban bemutatott magyar filmek között már mindössze három (!) akad — a már említett Szegénylegények és Hideg napok mellett —, amelynek nézőszáma meghaladja az egymilliót: a Butaságom története (1 203 423), a Fény a redőny mögött (1 189 173), valamint az ismét megközelíthetetlenül vezető kétrészes Jókai-film, az Egy magyar nábob—Kárpáthy Zoltán. (A két részt összesen 5 millió, tehát filmenként két és félmillió néző látta a múlt év közepéig.)

Végül az 1967-es filmpremierek között — amelyek adatait meglehetősen korai elemezni, hiszen még az 1966-os filmek sem futottak le teljesen a mozikban — eddig egyetlen film akadt, amelynek nézőszáma meghaladta az egymilliót: a kétrészes Sellő a pecsétgyűrűn. (Összesen 2 844 803 — tehát filmenként mintegy másfélmillió — néző.)

Ha most felidézzük, mit írtak a bemutató idején a statisztika szerint legsikeresebb filmekről a kritikusok, igazolódik az előbbi állítás: az „ízlés-olló” két szára közeledett egymáshoz; csökkent az ellentmondás a kritikai siker és a közönségsiker között.

Az állítást a másik oldalról is igazolja, a nagyon is mérsékelt közönségsikert aratott tucatnyi olyan film — vígjáték és dráma egyaránt —, amelyet művészileg elmarasztalt a kritika. A mai közönség tehát már azt a filmet sem feltétlenül nézi meg, amelynek plakátján a „vígjáték” műfaji megjelölés olvasható; többen kíváncsiak egy jó drámára, mint egy gyenge vígjátékra. (Lát-

tuk, hogy néhány év előtt még nem így állott a helyzet.) Az abszolút nézőszám-csökkenés tehát elsősorban a közepes és gyenge filmeket sújtotta óriási mértékben — és műfajuktól csaknem függetlenül —; miközben a művészileg kiemelkedő alkotások látogatottsága emelkedett.

Mi lehet az oka mindennek? Vajon a közönség ízlése fejlődött ilyen gyorsan és ilyen óriási mértékben, avagy a közönség összetétele változott meg?

Azt hiszem, mindkettő. Valószínűleg igaza van Ranódy Lászlónak, aki a Filmművész Szövetség egyik vitaanyagában kifejtette, hogy a „csak-szórakoztatás” funkcióját az utóbbi egy-két évben már nagyrészt a televízió vette át, és fogja átvenni a jövőben méginkább. Mindenki tudja, milyen kihaltak voltak az utcák és üresek a mozik, amikor a tévé a Belphegort közvetítette; s nemcsak nálunk, hanem annakidején Párizsban is. A Belphegor „művészi értékeiről” szót ejteni értelmetlenség volna — tömegsikerét elvitatni lehetetlen. De az is tény, hogy a hasonló jellegű és fajsúlyú filmek, ha moziban vetítik őket, megközelítően sem keltenek ilyen érdeklődést. Noha a krimi műfaja jelenleg, úgy látszik, reneszánszát éli külföldön is, nálunk is — erre utal az idézett statisztikából a Fény a redőny mögött, vagy a Sellő a pecsétgyűrűn viszonylag (mármint a műfaj viszonylatában) magas nézőszáma is —, ám talán nem tévedünk túlságosan, ha úgy véljük, hogy a műfaj *igazi fóruma: a képernyő*. (Figyeljük meg: 1963-ban a Foto Háberre még 1 800 000 néző kíváncsi a mozikban, három évvel később a Fény a redőny mögöttre csak 1 200 000. A több mint félmillió nézőszám-különbözetet még a két film közötti nívőkülönbséggel sem magyarázhatjuk, hiszen sok magyar filmnek ösz-

szesen is kevesebb nézővel kellett beérnie félmilliónál...)

Közismert dolog, hogy ma már a családok többségének van televíziója — vagy legalábbis tv-nézési lehetősége —; s ez a helyzet alapvetően befolyásolja a mozik látogatottságát. Igaz, a tévé-néző már nem ül úgy odacövekelve minden lehető alkalommal a képernyő előtt, mint az első időben, amikor a tévé még szenzációszámba ment; azzal mégis számot kell vetni, hogy a televízió tartósan polgárjogot nyert a lakásokban és a hét néhány estéjén feltétlenül lefoglalja tulajdonosát. Számos tévé tulajdonos, aki azelőtt üres óráit kitöltendő betévedt a legelső, útjába eső moziba, ma alig mozdul ki otthonról, és csak nagyon kevés film képes őt moziba csábítani. Azt hiszem, főként ezt a — számszerűleg nagyonis jelentős — közönség-réteget veszítették el a mozik; az ő elmaradásuk következménye az abszolút nézőszám csökkenése.

A közönség igényesebb rétegeit azonban nem elégíti ki egymagában a televízió. Ők változatlanul eljárnak moziba, legfeljebb még alaposabban megválogatják, mint azelőtt, hogy mit nézzenek meg. Aminthogy most már nagyon alaposan meggondolja az első nézőtípus is, mihez vált jegyet, ha egyszer mégiscsak kimozdul hazulról. Bizonyára ez az oka, hogy a közepes-átlagos vígjátékok, kalandfilmek, kosztümös filmek nézőszáma zuhant: a televízió óriási szórakozás-kínálatában válogató néző csak akkor megy moziba, ha ott igazán emlékezetes szórakozással kecsegtetik.

S honnan adódhat az a nézőszám-többlet, amely mostanában sikerre viszi a legkiválóbb drámákat, a néhány év előtt csak kevesek igényének tekintett, úgynevezett „művész-filmeket”?

Részint a legjobb ízlésű, legkultúraltabb közönség-réteg — e filmek régi nézőbázisa — változatlanul megmaradt; őket nem tudta magához láncolni a televízió nagyonis vegyes filmműsora. Másrészt — és ez igen fontos tényező! — nagymértékben megnövelte az ilyen igényes nézők számát az utóbbi években felnőtt fiatalok bekapcsolódása, akik már filmesztétikát tanulnak az iskolában, akik filmekről vitáznak a filmklubokban. Sok jogos bírálat éri a filmoktatás módszereit, konkrét gyakorlatát, és bizonyos, hogy a kísérleti fázisban levő középiskolai studium metodikája alaposan megváltozik és fejlődik majd az évek során. De a középiskolai filmoktatásnak, minden hibája ellenére, máris elvitathatatlan az az érdeme, hogy fiatalok tíz- és százazeireiben ébresztette fel az érdeklődést a film mint művészet iránt; fiatalok tíz- és százazeireiből toborzott máris az apák nemzedékénél hozzáértőbb, jó értelemben válogatosabb moziközönséget. S a még mindig nagyon lassan szerveződő, és érthetetlenül döcögve haladó filmklub-mozgalom és artkino-hálózat is érezteti már hatását; napjainkban már önmagában is képes arra, hogy legalábbis megóvja a csúfos bukástól a filmművészet legkiemelkedőbb alkotásait. (Tíz évvel ezelőtt az Országúton — a korszak egyik kimagasló alkotása — „megbukott” nálunk; az utolsó néhány év mozikronikája azonban nem tart nyilván ilyen méltatlan bukást.)

Bizonyos, hogy kibontakozásának még nagyon a kezdetén van az a folyamat, amelynek bizonyos konkrét jeleire próbáltunk rámutatni; ám a moziközönség átrétegződése és a közízlés változása máris olyan kétségtelen tény, amire érdemes odafigyelni.

ZSUGÁN ISTVÁN

FIÚK A TÉRRŐL

MOZI A TÉRRŐL

A téren, ahonnan a fiúk jöttek, mozi is van. Egyike a Roxy, Phoenix, Tivoli, Patria és a többi előkelőnevű és tökmaghéjszönyegű mozgókna, ahol csöngetnek mielőtt világos lesz, ahol nyálasan belecuppognak a szerelmi jelene-tekbe és beleavatkoznak a hirigbe, hangosan biztatva Johnnyt és fű-
jolva Billyt, a félszeműt. Ezekről a mozikról néha már azt hiszem, hogy Mándy Iván teremtette őket. De az előkelő nevű és koránkelő közön-
ségű filmszínházak gyerekszobámul szolgáltak. Láttam Joe Smith, az amerikai, Z, a fekete lovast, sőt, Z, a korbácsos embert is, láttam a Dalol a prérít és a Falábút, a Boszorkánykonyhát s a többit is mind. Némelyiket hatszor is. Kívülről tud-
tam a mesét, mégis izgultam a po-
fonokon, üldözéseken, lövöldözése-
ken, fejen összezúzott kocsmaszéke-
ken, levert lámpákon, és azon az ikonográfiai asztalon, ami összeros-
kad, valahányszor valaki négymé-
ter távolságból rázuhan egy horog-
ütés következtében.

Talán messziről kanyarodok neki a filmnek. De hozzátartozik mindez, mert Szász Péter első filmjében gyermekkorom és a saját gyermek-
kora moziának tiszteleg, azt eleve-

níti fel. Ha nem csalódom, a fran-
ciák ezt nevezik a papa moziának,
de mindez nem zavarja őket abban,
hogy odahelyezzék Niemeyer hasáb-
építményei közé az ökölpárbajokat,
a hajszakat, háztétön kergetőzéseket
és azokat a brutális moziizgalmakat,
amiket az amerikai iskola kínált a
világ kis és nagygyerekeinek. Chab-
rol és Philippe de Brocca, vagy
akár Godard is merít ezekből az ele-
mekből. Amint a dohányboltokban
vásárolható most az első Mercedes
Benz kicsinyített mása, vagy egy
Ford modell, ugyanúgy szivárgott
vissza az idejétmúltának tűnt, de
nagyon virulens mozimozgalmasság.
És azon sem csodálkoznék, ha a
Fiúk a térről közönségsikere nyo-
mán ismét feltűzelné a jójoláz.

NEVETÉSBEN AZ ERŐ

Nevetni emberi vonás. Önmagun-
kon nevetni az erő jele. Csak a bi-
zonytalan ember képtelen önmaga
kigúnyolására és lobogtatja kis ere-
nyeit és takargatja-leplezgeti kelle-
metlen tulajdonságait. És a nemzeti
önillúziónyomatok nélkülöznek min-
den humort és iróniát. Rákönnyez-
nek a rosszul értelmezett nemzeti
nagyságra. Miközben a zálogház felé
viszik a nagypapa aranyozott ezüst
zsebóráját, arra gondolnak, hogy

Jelenet a filmből





Kovács István és Stefania Spialek

egykor három tenger hullámai nyaldosták a magyar partokat.

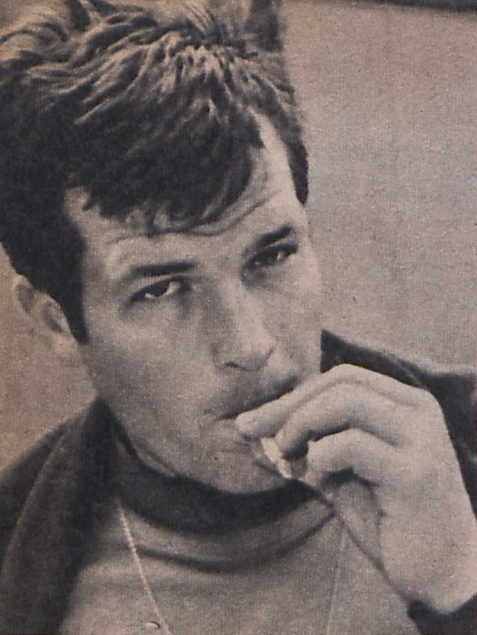
Amikor egy nemzet ráébred, hogy az illúziónál többet ér a józan mérlegelés, a hamis történelmi meséknél jobb a realitás, ha elveti legendáit és számbaveszi valós értékeit és lehetőségeit, akkor megjön biztonsága és reménykedésében a humora is. Nevetni tud most már azon, amin odáig csak sápítózni volt képes vagy csak rezgőhangú ünnepi meghatottsággal tudott szólni róla.

A keményszavú Hideg napok és a gúnyosan vidám Tizedes meg a többiek közeli rokonok. Egyfajta szemlélet és korigény más és más fénytörései.

A Fiúk a térről pedig jellegzetesen az utolsó évek filmfellendülésének és szellemi pezsgésének, kritikus-önkritikus demokratizálódási folyamatának terméke. Nem született volna máskor: és ez legnagyobb értéke is. Tizenöt éve ugyanazt a témát Várkonyi Zoltán szintén a kalandfilm formájába csomagolva kísérte meg feldolgozni a Különös ismertetőjelen, de akkor még több pátoszt és heroizálási fényezést, nagytítást vonzott magával kötelezően a mese, semhogy elég könnyed és természetes legyen. A Fiúk a térről

inkább kapcsolódik Karikás Frigyes írásaihoz, amelyekben finom ironia is beleszövődik a forradalom ábrázolásába, és a vöröskatonákat gyengéd, szeretetteli csipősséggel ábrázolja; de még inkább az a friss kamaszhang (illúziótlan, de nem dezilluzionált szemlélet jellemzi, mint Csillik Gábor könyvét, ezt a friss és őszinte írást), amely modellje lehetett volna ennek a filmnek is, ha a forgatókönyvíró *Hámori Ottó* ehhez nyúl hozzá és nem egy másik korabeli emlékirathoz: *Hollós Ervin* közeljövőben megjelenő visszaemlékezéseihez.

Mindez nem jelenti, hogy a film amellet, hogy humorosan emlékezik vissza az illegális mozgalomra, egyben hiteles is volna. Tömértelen kifogást hozhatnának fel. Számonkérhetnénk a gödi Fészek atmoszférájának hitelességét, az illegális munka reális ábrázolását, a jelmezek és enteriőrök kordokumentumszerűségét. De helytelen volna, ha így tennénk. John Ford westernjeiben sem etnográfiai és történelmi igazságokat keresünk, megelégszünk az erő és a bátorság mitológiájával, egy kicsiny közösség veszély közben való tanulmányozásának lehetőségével és a képi konstrukció hibátlan



Bujtor István

tisztaságával. Szász filmjét, a maga boxolós bájával, lendületes iróniájával, szívesen elfogadjuk olyannak, amilyen.

A történetnek sodra van, iróniát jól vegyít egyfajta nosztalgikus pátosszal és jók a színészek is: Kovács Istvánt első alkalommal láttuk tehetséges jellembrázolóként; Margittai Ági anyaszeretető csitri színésznője találat; Bujtor István nagy-szerű mackós péklegény, Harsányi Gábor hiteles vagány; Huszti Péter úrfiúja, Márton András zsebmetszője, Tahi-Tóth László lomha legénye, Leisen Antal kajla Peches Rudija mind kitűnők. Darvas Iván igazán remek egy kabinetalakításban és Várkonyi Zoltán úgy mond el néhány József Attila-sort, hogy felidéz vele kort és embereket és történelmet és szemléletet.

Más kérdés persze, hogy a film hogyan van megcsinálva. És ebben már nem merném John Fordhoz hasonlítani. Vagyóczy Tibor operatőrt nem akarjuk Ford egyik operatőréhez sem hozzámérni: sem A besúgót fényképező John Augusthoz, sem az Érik a gyümölcs Gregg Tolandjéhez, mégis, egészen minimális követelményeknek azért eleget tehetne. És maga Szász is, aki persze felelős az operatőr munkájáért is,

amikor egy tetszhalott formát elevenített fel, elfeledkezett arról, hogy közben harminc év telt el és néhány filmhelyesírási szabály változott. Nem az akadémiai helyesírás szerint, de a köznyelvben is: ma már így plánozni, vágni és ilyen beállításokat alkalmazni: ügyetlenség. De ez összefügg egy másik problémával.

A BŐSEG ZAVARA

Ez a film tagadhatatlanul Szász Péter filmje. Még akkor is, ha a forgatókönyvet olyan kitűnő író jegyzi, mint Hámori Ottó. Szász filmírói működésének legjellegzetesebb stílusjegyei tűnnek fel, amelyek mindig annak az amerikai filmiskolának a tanításait viselik magukon, amelyekről már a bevezetőben említés tétetett. Van ennek erénye: elsősorban a humorost és a könnyest egységbe fogó forma, amely jellemző a háború előtti hollywoodi iskola minden termékére: a Mrs. Minniventől a Tarzan sorozatig. Az élet teljességét igyekszik könny és mosoly ívében megvalósítani, miközben csak játékos stilizációt nyújt.

Forgatókönyveinek tucatjai közül talán a legjellemzőbb Szászra a Gertler Viktor megrendezte: Láz (1957). Ugyanazzal a horror vacuivel találkozunk mindkét filmben. A kitalátlanságtól való iszonyodás teszi zsúfolttá és fojtogatóan tömötté forgatókönyveit és első önálló rendezését. Minden beállításban geggég hátán. Egyik takarja és rontja a másikat. Vagy ha nem is szívják el egymás elől az életet, az egésznek egy olyan kimódolt kényszeredettséget adnak, ahol kevés helye van az életnek.

A legkergetőzőbb, legbugyutább, legvandálabbban törő-zúzó, mindig lövő, sosem töltő cowboy mozidarabban is ott kell lennie a valóság mámorának, a gyorsaságtól és erőttől, a sebességtől és ritmustól megérezegedett ünnepnap életnek. Ezt keveseljük főként Szász Péter rendezésében.

MOLNÁR GÁL PÉTER

A svéd film Bergman után

Bár a svéd film újjászületését, a harmincas évek mélypontja után, Alf Sjöberg Égi vándor című filmjétől számítjuk, a nemzetközi élvonalban két évtizeden keresztül Bergman biztosított helyet hazája filmgyártása számára. Ma az ő nyomában másfél tucatnyi nemrég feltűnt és máris világszerte számon tartott filmrendező dolgozik, a Bergman-kortársnak számító Vilgot Sjömantól a harmincas években született legfiatalabbakig. Életművével, mint annak nem egy jelét látjuk, napjainkban már e fiatalok rosszallását vívja ki. Azokét a fiatalokét, akik ha nem is követői, de utódai mindenesetre és így munkásságuk az övéhez csatlakozik. Más gondolatok foglalkoztatják ezeket az újonnan jelentkező, fiatal művészeket. Ezek a gondolatok részleteikben különböznek egymástól, mélyükben mégis van valami közös, mely a svéd film egységes karakterét jelzi.

Eljutnak hozzánk hírek Bergman hivatalos tekintélyéről, mely nem engedi érvényesülni a fiatalokat, valamint más hírek a fiatalok lázadásáról, akik meg akarják dönteni mesternek számító elődük egyeduralmát. Ugyanakkor a múlt év

őszén a FIPRESCI-kongresszus foglalkozott Stockholmban az új svéd film problematikájával és ennek során — a Filmvilágban is olvashatóan — ez „könnyűnek találtatott” Bergmannal egybevetve. Részletezve: ami Bergmannál mély, az az újaknál sokszor felelőtlen játékként, öncélú hatáskeltés formájában jelentkezik.

Nemrégiben pedig a fiatalabb — harmincas — generáció egyik legkitűnőbb tehetsége, Bo Widerberg nyilatkozott a párizsi Image et son című lapnak ebben a kérdésben. Az interjú időszerűségét Widerberg valóban csodálatosan szép filmje, az Elvira Madigan adja meg. A kitűnő művész ezt az alkalmat arra használta fel, hogy Bergmantól való függetlenségét hangsúlyozza. Oda konkludál, hogy Bergman csak önmagát képviseli, nem pedig az egyetemes svéd filmet, ahogy külföldön ezt látni hajlandók. Állítását úgy támasztja alá, hogy polarizálja a különbségeket egyrészt Bergman, másrészt az utána következők között. „Bergman szomorú, mert úgy érzi, hogy számára az Isten elhallgatott. Szomorúságával elsősorban saját magát akarja magyarázni” — mond-

Henning Carlsen: Az emberek találkoznak és tele muzsikával a szívük



ja Widerberg tekintélyes pályatársáról, és ehhez fűzi hozzá az említett konklúziót. Magára — sőt magukra — vonatkozóan pedig Brecht-re hivatkozik. „Az ember jövője az emberben van” — mondja. „Mi az embernek emberhez való viszonyában hiszünk, nem pedig az embernek Istennel való beszélgetéseiben” — jelenti ki cáfolatául annak a francia véleménynek, mely a svéd filmben „egy Isten nélküli világ szomorúságának tükrözését” látja. És kijelenti egész nemzedékének nevében, hogy ateista, akinek számára Isten soha nem létezett. Az istenkeresésnél sokkal fontosabb témának tartja a társadalmi osztályok közti Svédországban is meglévő egyenlőtlenséget.

Ez az érvelés meggyőzően hangzik. A különbségek polarizálása azonban mesterséges és nem mutatja jól a való helyzetet a svéd filmművészetben. Más helyen megkíséreltük részletesen (kötetnyi terjedelemben) levezetni a mai svéd film problematikáját, filozófiailag a reformációtól kezdve Kierkegaardon át, tekintetbe véve Svédország fejlődésének közismert tényezőit, az el-

szigeteltséget, a véletlenül megőrzött békét, és a jóléti állam kialakulásával együtt járó problémákat. Mindebből azt vontuk le, hogy az egyre nagyobb hullámokat vető fiatal svéd filmművészet lényegében homogén, csupán az alkotói egyéniségeket tekintve mutat más és más arcot.

Ennek a homogén művészetnek mélyén, rövidre fogva, az alábbi világnézeti élmény húzódik meg: a teljes szellemi és testi függetlenség állapotát és igényét az abszolútummal szemben az emberiség korunkban éri el. „Korunk” alatt akár egy ezredévet is érthetünk, melynek kezdetét, pusztán a szemléletesség kedvéért Kopernikusznál, vagy Descartes-nál vonhatjuk meg. Korunkig az ember mechanikus világban élt, léte az Abszolútumnak volt függvénye, és benne a mozgás az Állandósághoz viszonyult. Egy minden elemében mozgó világban, amilyenné az korunkban lett, nincs többé kellő támaszték az ember számára, nincs eleve adott értékrendje cselekvéseinek, szétfoszlik a parancsoló, jutalmazó-büntető transzcendencia. Az ember kénytelen önmagára támasz-

Jonas Cornell: Ülések és csókok





Lars Magnus Lindgren: Drága John

kodni, ez pedig nehéz feladat. Nem tud többé egy transcendentális hatalom által kinyilatkoztatott parancsok között élni, arra hagyatkozva, felelősség nélkül. Az ember már nem parancsok alázasatos végrehajtója, hanem felelős önmagáért.

Bergmannál ez a probléma úgy jelentkezik, hogy Isten elhallgatott, magára hagyta a világot. A magára maradt ember tanácstalan, nem fordulhat többé irányításért kőtblába vésett parancsolatokhoz, fenyegető ismeretlenség veszi körül, mely szorongással tölti el. Bo Widerberg kis-sé szimplifikálva ezt a mozzanatot ragadja meg Bergman művészi koncepciójában, ezzel szembeállítva minősíti saját magát és nemzedékét ateistának, idegennek érezve magától Bergmannak Isten eltávolodása miatt érzett bánatát. Holott fokozati különbségnél többet nem találhatunk a két életérzés között. A Bergman által képviselt szorongás egy lépéssel túl van az Égi vándor, Sjöberg filmjének miszticizmusán, amelyben már fellelhetők annak

csírái, és Bergman utódai — nyilvánvalóan — egy lépéssel még tovább jutottak a tények tudomásulvételében. Persze művészileg, a kifejezés értékét tekintve, különböző színvonalon.

Az említett tanácstalanság legáltalánosabb megnyilvánulása a családi kapcsolatokon alapuló ama társadalmi hierarchia felbomlása, melyet ma már sokat használt szóval „társtalanság”-nak nevezünk. A svéd filmek témája szinte kizárólagosan ez a társtalanság, az emberi kapcsolatok megteremtésének lehetetlensége, a kommunikációs képesség elvesztése. Ennek már-már klasszikus megformálását láthatjuk Bergman Trilógiájában. A probléma a következő filmjében a Persónában szimbolizálódik, kérdésessé téve, hogy önmagunkkal is tudunk-e kapcsolatot teremteni egyáltalán?

Nézzük a nálunk is bemutatott néhány svéd filmet. Arne Mattsson műve, az Egy nyáron át táncolt, a klasszikus francia filmdráma szerint épült: a kapcsolatot még külső kö-

rülmények gátolják meg, baleset vagy szándékos gyilkosság. Így előbb szakad vége a kapcsolatnak, mielőtt önmagától válnék lehetetlenné. A későbbi svéd filmek ugyanis az emberi kapcsolatok önmagukban való lehetetlenségét bizonyítják, mely külső beavatkozás nélkül is törvényszerű. Bergman egyetlen, nálunk bemutatott műve, A nap vége több, egymás mellé sodort generáció példáján mutatja ezt a lehetetlenséget.

Lars Magnus Lindgren filmje, a Drága John nálunk is a legnagyobb filmsikerek egyike volt. Sikerét részben heppiendjének köszönheti, mely úgy érezzük, nem hiteltérdemlő, még akkor sem, ha a hős lelki vívódásának szimbólikus képe: erős tengerhullámmás, a készülődő, de egyben elcsituló vihar előzi meg. Sőt ez csak mégjobban visszautalja a filmet a Bergman előtti időkbe, a harmincas évek francia filmdrámájának második vonalába. Ez a heppiend éppúgy, mint a film-heppiendek zöme, pszichológiailag nincs bizonyítva és mintegy az utolsó filmkocka kímerevítésével az utolsó pillanatok lelkiállapotának érvényességét terjeszti ki „életfogytiglanig”.

A nálunk bemutatott négy svéd film nem Widerberg igaza mellett szól. A svéd film a minőségi válto-

zás kataklizmájába került emberiség tanácstalanságát bizonygatja. A bergmani tézist, az Isten által magárahagyott világról, vehetjük szimbólikusnak. Ez a szimbólumvilág azonban annak a felismerésén alapul, hogy az eltűnő Abszolútummal együtt meginogtak az emberiség történelme folyamán kialakult normarendszerek és az újat magunknak kell megteremtünk, nem számíthatunk többé rá, hogy a felsőbbiség kötöklébe véssze adja át, és a mi szerepünk csupán az engedelmisség. Erre a norma-önellátásra viszont a mai svéd film szerint az emberiség még nincs felkészülve akkor sem, ha ezt másként fogalmazza meg Bergman és megint másként látják a követői.

Szerintük az ember magárahagyatottan, magáraulatlan egyelőre nem képes normaalkotásra, így társadalomalkotásra sem, végletesen egyedül marad. Bo Widerberg műveiben is erről van szó, akár a Kärlek 1965-öt, akár az Elvira Madigan-t tekintjük. Az elemzés néhol torzul, mulatságos formát ölt, mint Tage Danielsson és Hans Alfredsson filmjében (Att angöra per brygga), melyben a tehetetlenség, a kiszolgáltatottság lassú biztossággal vis a pusztulásba. Az optimizmus is a né-

Desmond Davis: A nagybácsi





Mai Zetterling: Éjszakai játékok

hol erőteljesnek szánt, torz formák közt jelentkezik. A Nattlek-ben (Mai Zetterling filmje) az ember elpusztítja eddigi világát, hogy megszabaduljon nyomasztó hatása alól és visszanyerje teremtőképességét. Widerberg Brecht-idézete („Az ember jövője az emberben van”) pedig tulajdonképpen nem vonatkoztatható másra mint Jan Troell filmjére, amelynek címe: Ez az életünk (Här har du ditt liv). Persze a jövő optimista képe ebben sincs benne: a film nem erről szól. Csupán annyit mond, hogy ha eddigi fáradozásaink nem voltak hiábavalóak, talán a jövőbeliek sem lesznek azok. Magának Widerbergnek a Hollónegyed (Kvarteret korpen) című filmje is csak éppen hogy nem pesszimista: talán pusztán ezért lehetséges optimistának tekintenünk.

A svéd film tehát egyrészt Bergman meditációira épül, másrészt a fiatalabbak munkásságára, akik már tényként számolnak ezekkel a meditációkkal, úgy hogy nem is szükséges azokat újra végiggondolniuk. E pillanatban azonban csak egy életérzés elemzésénél tartunk. A svéd film ennél még nem jutott tovább. Kicsit a pesszimizmus vélt eleganciája is fogva tartja, de bízunk kell benne, hogy hamarosan túljut a mai fokon. Ha csak a fentebb felsorolt



Jan Halldoff: Olyan nagy élet

filmeket vesszük, éreznünk kell, hogy ezt a filmi elemzést már nem lehet sokáig folytatni az ismétlődés veszélye nélkül. Akkor pedig a mélyben rejlő alkotóenergia túllendíti a kritikus ponton és a svéd film, következő korszakában talán a felépítmény előrejelző szerepét juttatja érvényre.

MAGYAR BÁLINT

Kártyavár — avagy egy megnyugtató krimi

A körüti moziban, a legelső délutáni előadáson telt ház — a közönség láthatóan jóléri magát, csak én feszengek a zsöllye tizenhatodik sorban. Dr. Bartha, inkognitóban utazó rendőrszázados, útitársához illő tapintattal faggatja a Dunaszentmártonba tartó hajó-különjárat utasait, és csak énkörülöttem szorul a hurok. A fedélzeti utasok ugyanis mind, pontosan tudják, mivel töltötték most egy éve, május 30-án a délutánt és az estét, csak nekem nem jut eszembe az istennek se. A jelek szerint csak nekem nincs alibim, és a végén még nyakambavarrják, hogy én gyilkoltam meg Keller professzort, a neves tudóst és kutatót, akit most egy éve halva találtak dunaszentmártoni villájában. A nyomozás — a klasszikus jogász logika szabályai szerint — közvetlenül a gyilkosság után is a „cui prodest” elvéből indult ki: annakidején sorravették mindazokat, akiknek érdekük fűződhetett a professor halálához. (Szerencsére, én ebből a szórásból, mint abszolút érdektelen — kimaradtam.) Az eljárásnak ez a

szakasza azonban zsákutcába torkollott: a rendőrség nem tudta feldehíteni a rejtélyes gyilkosság hátterét. A porlepte aktákat Bartha százados mégsem véletlenül kaparta most elő. Keller professzor dunaszentmártoni sírköavatása kitűnő alkalom a perújrafelvételre; pontosabban a nyomozás folytatására. A rendezés még meg is könnyíti az igazságügyi hatóságok munkáját: a tudományos intézet szervezői külön hajón szállítják le az áldozat hozzátartozóit, munkatársait, örököseit, ismerőseit, — és jogos feltételezés szerint, gyilkosát is! — a tett színhelyére.

Régen rossz, ha valaki az elmondottak alapján a Kártyavár című új magyar bűnügyi film valószínűségét, hitelét vizsgálja. Hogy vajon elképzelhető-e honunkban, napjainkban ez a gyilkosság, elképzelhető-e a nyomozásnak, sírköavatásnak és a variációja? Nyugodjunk bele, hogy a krimi: társasjáték, legfeljebb ártalmatlan és enyhe, össznépi izgatószer, amelyet széles tömegek ki-

Kálmán György és Töröcsik Mari a film egyik jelenetében





Töröcsik Mari és Kálmán György

fogyhatatlan szenvedéllyel játszanak, élveznek még ma is, amikor pedig a tévé jóvoltából megsokszorozódott az egy főre eső krimifogyasztás.

Agatha Christie-t már régen szentté — Angyallá? — avattuk, amikor a magyar filmgyártás még mindig csak kacérkodott a műfajjal, álruhába — paródiának, persziflázsnak — öltöztetve a bűnügyi játékot. A Kártyavár alkotói, végre, levetik a műfaj jelmezét. A Rubin Szilárd novellájából megszerkesztett krimi, a forgatókönyvírók, Deme Gábor és Hintsch György nem próbálják önmaga karikatúrájaként „eladni”, nem akarják ideológiai és politikai mankókkal, sem valamiféle vulgarizált eszmeiséggel alátámasztani. Csakhogy, a nyíltisakos vállalkozás *önmagában* még nem igazolja az eredményt. A műfaj testére nőtt jelmez nélkül ugyanis ezúttal kiderül, hogy a király — illetve a krimi — meztelen. A Kártyavár meséjének ösztövére testéről hiányzik az ötletek köntöse, az eredetiség palástja, és bizony a bonyolítás logikája is megkopott, elrongyolódott.

A Kártyavár alkotói alighanem pontosan — nálam ezerszer alaposabban — ismerték a műfaj szabályait, klasszikusait, példáit. Ismereitek azonban sajnos nem kiindulópontul, hanem támpontul szolgáltak. Agatha Christie-től nem az alapszituáció feltétlen feszültségét, hanem magát a szituációt vették át, Charteris-től nem a mítoszteremtés könnyedségét, hanem az Angyal figuráját, Simenontól és névtelen társaitól — a legkevésbé gyanús szereplő bűnösségének kétségbevonhatatlanságát. Mindenki tudja, hogy a krimi nem ihletre, hanem receptre készül, s ez ellen naivitás lenne lázadni. De annak, hogy a hagyományos alkotóelemek mixturája felnőtté is, gyereké is elérje a kívánt, izgalomkeltő hatást, mégis feltétele valamiféle laboratóriumi, technológiai, elbeszélői újítás. Szokatlan fűszer, újszerű tálalás. Mindezek nélkül a mixtura csak azokra a szellemi újszülöttekre hat, akiknek még minden krimi új. A megszokás ugyanis, minden műfajban megnyugtat, — és ki kíváncsi egy megnyugtató detektív-históriára?



Bodrogi Gyula és Makay Margit

Figyeltem a moziból kitűző kö-zönséget: Belphegoron és Melissán edzett „fejek” a meglepetéstől szé-dülten vitatták, lehetséges-e, hogy valóban... ölte meg a professzort. Ez a meglepetés azonban nem a fel-fedezés örömét árasztotta, amelyben benne van az időben, vagy akár utó-lag, meglett logikai láncolat szellemi gyönyörűsége, hanem éppen ellen-kezőleg, — a valószínűtlenségek le-fegyverezte önkéntes nyomozók bosszúságára vallott. Erre a megol-dásra ugyanis, maga Sherlock Hol-mes se jöhetett volna rá. Ezért az-után a nézők egy kicsit becsapott-nak érzik magukat. Mintha egy megfajthetetlennek tűnő nehéz ke-resztrejtvényről kiderülne, hogy a helyes megfajtás feltétele nem a tá-jékozottság, a logika, az ötletesség — hanem a szövegben levő sajtó-hiba korrekciója.

S ha a valóság mércéjének alkal-mazásától már nagyvonalúan elte-kintettünk — nagyképűség lenne to-vábbi esztétikai normatívákkal ér-tékelni vagy bírálni a Kártyavárat. A forgatókönyvelemek kompilatív technikája az egész filmben érvé-nyesül, ám az előregyártott elemek

összeillesztése, a képsorokat tekint-ve hibátlan. Különösen dicséretes a film tempója, és hogy Hintsch György rendező nem is próbálta va-lamiféle odanemillő művészkedéssel lassítani a nyomozást. Hildebrand István képeivel szorgálta és gúnyolta is a történet homályát: egy-egy szándékosan sejtelmes képpel szinte idézőjelbe tette a gyanúsítottak vallomását.

A szereplők névsora arra figyel-meztet, hogy milyen gazdagok va-gyunk. Hogy egy ilyen gyengécske sztori gyengécske szerepeit is élvo-nalbeli színészekre bizzuk. (Vagy éppen ellenkezőleg — művészeink szegények?) Akárhogy is, a Kártya-vár szereplői — Törőcsik Mari, Kálmán György, Páger Antal, Ma-kai Margit, Inke László, Latinovits Zoltán, Pécsi Sándor, Ruttkai Éva, Kállai Ferenc, Bodrogi Gyula — kissujjuktól rázzák ki a figurákat.

Az utóbbi időben sokszor írtunk már az előretörő művészfilm és a saját lehetőségei mögött is lemaradó kommerszfilm között tátongó szaka-dékról. A szakadék partjára épült Kártyavár sziklaszilárdan őrzi ezt a távolságot.

FÖLDES ANNA

TOLSZTOJTÓL BONDAREVIG

Gyásza van a szovjet filmművészetnek: Ivan Pirjev, A félkegyelmű s a Fehér éjszakák rendezője hatvanhét éves korában váratlanul elhunyt. Munka közben érte a halál. Ismét Dosztojevszkijt vitte filmre, ezúttal a Karamazov testvérek-et. Nyilván most is az a szándék vezette, hogy a regény nyugati feldolgozásával szembeállítsa a maga Dosztojevszkij látomását. A Karamazov testvérek-et nem bírta befejezni. A Moszfilm Stúdió egy iz-

galmas alkotóművész vesztített Ivan Pirjevben, aki huszonegy éves fejjel a Proletkult Színház színészeként indult, s filmrendezői útja olyan emlékezetes műveken át, mint A párttagsági könyv, az Este 6-kor háború után, Szibériai rapszódia vezetett a Dosztojevszkij adaptációkig. Dosztojevszkij egyébként változatlanul izgatja a szovjet filmeseket, bár Tolsztoj előtte jár az írólistán: elkészült a „Háború és béke” negyedik része és játsszák

már a filmszínházak az Anna Kareninát is. Szergej Bondarcuk monumentális vállalkozásának harmadik részével most ismerkedik a magyar néző, s nyilván eljut hozzánk a befejező rész is. Alekszandr Zarhi rendező Anna Kareninájával szintén hamar találkozunk. A címszerepet Tatjana Szamojlova alakítja, aki a Szállnak a darvak-kal meg az El nem küldött levél-lel lett világszerte ismert és elismert. (A mi Alba Regia című filmünk női főszerepét is

Anasztaszija Vertyinszkaja Kitty szerepében az Anna Kareninában



ő játszotta.) Úgy volt, kolaj Gricenko, a tott Vaszilij Lanovoj hogy Karenint Szmok-tunovszkij személyesíti moszkvai Vahtangov játssza. (Ő volt egyéb-Színház tagja vette át ként a Háború és béke meg. A kiváló művész a tőle a férj szerepét. Kuraginja is.) felvételek kezdetekor Vronszkijt a „legszebb Nyilván látni fogjuk a megbetegedett, így Nyi-szovjet színész”-nek tar-szovjet és japán film-

Jefim Dzigán: Vasáradat





Tatjana Szamoljova és Vaszilij Lanovoj, az Anna Karenina főszereplői



gyártás közös alkotását, A kis szökevény-t. Egy japán kisleányról van benne szó, aki elindul a Szovjetunióba, hogy édesapját megkeresse.

Alekszandr Szerafimovics legismertebb alkotása a Vasáradat című regény. Jefim Dzigang rendező vitte filmre. Ez is egyike azoknak a filmeknek, amelyek a Nagy Októberi Szocialista Forradalom fél évszázados évfordulójára

készültek. A tamanyi hadsereg élére álló parasztfiú, Kozsuh története nyilván szaporítani fogja a polgárháború idejéről szóló, emlékezetes szovjet filmeket.

Két új film is idézi a Nagy Honvédő háború esztendeit: a Felrobbantott pokol, amelyet Ivan Lukinszkij rendezett, és a Keserű méz, amely Leonyid Pervomajszkij azonos című regényéből készült.

A Vasáradat egyik jelenete

Nagy érdeklődés fogadta az 1967-es film-



Ivan Lukinszkij: Felrobbantott pokol

termésből a Cigányvér-t, amelynek rendezője is, főszereplője is a kitűnő jellemszínész, Jevgenyij Matvejev.

Több, mint százhusz ennyi — százhuszonhat film készült el 1967-ben — film lesz az 1968-as központi és a köztársasági filmműtermekben. Körülbelül ugyan-

meg Dosztojevszkijjel S ha Dosztojevszkijjel meg Tolsztojjal kezdtük

Jevgenyij Matvejev, a Cigányvér főszereplője és rendezője





Jelenet a Cigányvér című filmből

beszámolóinkat, folytat- szont V. Vengerov for- sének századik évfordu-
 suk is velük. Lev Kulid- gat filmet; Alekszej Ba- lója. Keresztül-kasul
 zsanov elkezdte a Bún- talov a főszereplő. Oroszországon címmel
 és bűnhődés forgatását. Ebben az évben lesz érdekesnek ígérkező
 Az Élő holttest-ből vi- Makszim Gorkij születé- film készül erre az alka-

Vlagyimir Szamojlov és Alla Larionova a Keserű méz egyik jelenetében





Tiharu Inajoszi, A Kis szökevény címszereplője

lomra; forgatókönyvét Gorkij fiatalkori novellái nyomán írták, úgy, hogy a történetek középponti hőse a tizenyolc éves Alekszej Makszimovics Peskov — az író —, amikor Oroszország országútjait járja. A filmet Fjodor Filippov rendezi, az ifjú Gorkijt A. Loktyev alakítja.

Jurij Bondarev, a kiváló fiatal író, a Csend című nagy sikerű regény alkotója írta a Győzelem című film forgatókönyvét. A film a Nagy Honvédő Háború egyik legnagyobb fegyvertényét, a kurszki csatát idézi fel. Jurij Ozerov a rendező.

Kíváncsi várakozással figyeltük évek óta, mire készül az egyik legmarokásabb szovjet filmrendező, Grigorij Csu-

haj. Nos, Csuhaj, aki egyébként egy kísérleti filmstúdiót vezet, a sztálingrádi csatáról készített publicisztikai-dokumentációs filmet.

És Kalatozov? A Szállnak a darvak világhírű rendezője a sarkutazó Nobiléről forgat szovjet—olasz koprodukciós filmet. Nobilet az angol Peter Finch alakítja. Főszerepet játszik a filmben Claudia Cardinale is... Kalatozovtól szinte elválaszthatatlan a Szállnak a darvak operatőrije, Szergej Uruszevszkij. Ő most „munkakört” változtatott: A poroszáló mép futása című filmet rendezi Dzsingiz Ajmatov novellája nyomán.

Szergej Jutkevics Csehov Sirály című drámája pétervári bemutató-

jának körülményeiről készített filmet Egy rövid elbeszélésre való téma címmel. Csehovot az ukrán Nyikolaj Grinyko alakítja.

Grigorij Kozincev, a világsikerű Hamlet rendezője megkezdte kétrészes Lear király-filmje előkészületeit.

És sorolhatnánk még a terveket, vagy a megvalósulóban levő terveket oldalakon át. Ez az esztendő ünnepi éve a szovjet filmművészetnek: fél évszázada, 1918-ban Leningrádban — akkor még Péterváron — jött létre az első filmgyár; ebből nőtt ki a később Lenfilm Stúdió, a Csapajev, a Viharos alkotmány, A nagy hazafi, a Kutjás hölgy, a Hamlet alkotóműhe-lye...

PRIMITÍV FILMHŐS — BONYOLULT NÉZŐ

Az ember lassan megszokta már, hogy akár regényt olvas, akár filmet néz, a szerzők azon versengenek, hogy minél primitívebb, műveletlenebb, elmaradottabb, a vadállathoz és az ősemberhez minél hasonlóbb hősök példáján fejtsék ki intellektuális mondanivalójukat.

Százával lehetne példákat mondanunk az irodalomból is, de maradjunk most a filmnél. Hadd kezdjem a dolgot önkritikával: az Országútonnál magam sem értettem még, hogy itt miről is van szó. A népi írókon nevelkedve idegen volt tőlem Zampano szimbólikusan hiperprimitív figurája. Félreértettem a filmet és nem osztoztam a „művelt értelmiség” rajongásában. Az volt az érzésem, hogy a film alkotója azt mondta: Most pedig egy olyan vad figurát veszünk filmre, amelynél elhagyatottabbat, magasabbrendű működésre képtelenebbet nem láttunk még mozivásznon, aki nemcsak hogy írni-olvasni nem tud, de jószerivel még beszélni is alig. Társul adunk hozzá egy teljesen oligofrén leányt, — s aztán kettőjükön bemutatjuk a modern nagyvárosi „elidegenedés” minden intellektuális problémáját. A népnemorúságával saját túlfinomodott lelkünk pszichológiáját illusztráljuk.

Be kellett azonban látnom, hogy ez a felfogás igazságtalan. Nem azért, mintha nem volna benne semmi, hanem mert akármennyi van is benne, az nem érinti a film igazi értékét. Azt kellett tudomásul vennem, hogy az ilyen filmek nem is akarják a nép életének realiztikus képét nyújtani, hanem valóban és tudatosan az értelmiség közérzetének dokumentumai.

Új típust jelentenek, amely semmiképp sem vonható egy kalap alá pl. a régi Tarzan és cowboy filmek romantikájával. De nem ítéhetjük meg ezt a típust a „népi írók” vagy az ő világnézeti társaik szellemében sem, akiknél vagy valóban maga a nép szólalt meg, vagy megmutatták nekünk, hogyan él a nép.

Éppen ezért Chesterton szellemes

gúnyolódása sem illik erre a típusra. Ő a legutálatosabb dolgok közé sorolta, ha egy művész a felső osztályok kényelméből „tanulmányútra” indul az „élet mélységeibe”. Az ilyen művész könyvei nem a szegénység, hanem a gazdag és művelt emberek dokumentumai. Első pillanatra ugyan talán úgy látszik, hogy az ironia célba talált: Fellini is „leszáll az élet mélyeibe”, és mégis inkább magáról állít dokumentumot, mintsem a népről. Az ő művészetének tendenciája azonban éppen elentétes a Chesterton által kigúnyolttal. Az a művészet az emberben a különlegest, a furcsát, az idegent kereste. Ez a furcsában és az idegenben is az embert, a testvért mutatja fel. Éppen azt akarja mondani, hogy a mai civilizált világ oly sok művelt emberét átható közérzet nem pusztán csak egy szűk értelmiségi réteget jellemez, hanem tágabb, áttételes értelemben egész korunkat.

Mert a különös és megdöbbentő éppen az, hogy mi, az egy főre eső kávéfogyasztásban az élvezőnyben haladó pesti olvasók úgy tudjuk magunkba inni (más példát használva) Hemingway vadlelkű bikiadorainak történeteit, mintha saját magunkról szólnának. Meg tudnánk mi ölni egy bikát? Esküszöm, hogy nem; azok, akik Budapesten meg tudnának, nem olvasnak Hemingwayt. Mert Hemingway nemcsak azt mondja el nekünk, hogy egy matador, vagy egy végtelenül egyszerű életű öreg halász ugyanolyan ember, mint mi vagyunk, hanem egyben azt is, hogy mi viszont ugyanolyanok vagyunk, mint ő. Még hozzá nemcsak úgynevezett „örök emberi” mivoltunkban, hanem a mai, igenis a mai társadalom mostani bonyolult szerkezetéhez való viszonyunkban. Ugyanez a mondanivalója az Országúton típusú filmeknek. Nemcsak olyanokat sorolhatunk közéjük, amelyek újra meg újra az „elidegenedés” pszichológiájának szörnységeit világítják meg, válasz, és ahogy mondani szokták, kiút nélkül, hanem olyanokat is,

amelyek utat, megoldást keresnek. A legjobbak közül hadd említsem példaként Zorba a görög-öt. Itt is egy igazi primitív, még szinte törzsi társadalmat látunk, olyan ridegségbe és babonába meredett paraszti arcokkal, amilyeneket csak a legnarodnyikabb népiesek álmodhatnának maguknak. És Zorbát, aki közülük való, akit rögtön az első jelenetek szinte Zampano-szerű figurának (ugyancsak Anthony Quinn alakította), mutatnak be, és hangsúlyozottan szembeállítanak a hazájába Nyugatról visszatérő hamleti típusú értelmiségeivel. S mi, ha értelmiségi szemmel nézzük a filmet (és *mindenki* értelmiség, aki egy műalkotást művészi értelme szerint fogad magába), mi vajon kivel azonosulunk? Zorbával, vagy az „idegennel”? Mindkettővel! Bármennyire is távol állanak tőlünk Zorba állapotának és viselkedésének külsőségei, mégis úgy érezzük, lelkünk jobbik felét látjuk benne. Ha eljön az ideje a táncnak — ezt mondja bennünk Zorba — vállalni kell a táncot. Vállalni kell a szerelmet vállalni kell a harcot és vállalni kell a bukást, — mert aki későn és lopva vállalja, az nem biztos, hogy jobban jár, mint aki idejében és nyíltan.

Ami viszont már újabb tanulságot is rejt magában. Zorba már nem pusztán népies illusztráció a nagyvárosi elidegenedéshez, hanem egy kicsit a nép felelete is. A nép itt ismét nemcsak a vérbosszú társadalmának múltja, s nemcsak az agyonelidegenedés társadalmának jelene, hanem egy kicsit a jövő is. Minek jegyében? A film nem ad társadalmi programot, alkotóinak meggyőződése itt nem elég bizonyíték. De ha a program nem is megfogható, a szándék mégis nyilvánvaló. A film a népet, mint népet vállalja. A nép valójában nincs idealizálva, de a legkegyetlenebb jelenetekben is érezzük, hogy a tettekben egy olyan elavult törvényrendszer cselekszik, amely évezredek szenvedésében kovácsolódott össze.

Hasonlóképpen a nép a főszereplője a Szegénylegényeknek. Mert Jancsó filmje is ebbe a sorba tartozik, itt is kemény paraszti arcok szorozatával nézhetünk szembe, s ráadásul mintha valamennyi képsor e

fejek markáns struktúrája szerint állna egytívé műalkotássá. Primitív életformában sincs hiány, kettős értelemben sem: a pusztai emberek, betyárok, s a börtön-karám lakóinak élete hol ősi, hol megsajnálatosan civilizációs módon végletesen és szimbolikusan primitív. S ezek után — ez a film rólunk szól, mi magunkról. Lehet vitatkozni rajta, hogy ki ez a mi. Mi magyarok, vagy általában mi XX. századbeli nemzetek, akiknek ilyen előzményeken kellett keresztülmennünk, ilyen poklokot kellett megjárunk a modern állammá-nemzetté válás és a civilizáció útján, — vagy mi, mai közösségek, akiknek életéből nem néhány év munkája lesz csak a társadalom-má való szerveződés évezredek alatt kialakult negatív vonásainak kiküszöbölése. A film alkotói és védelmezői többször kinyilatkoztatták az elsőt, egyes kritikussai a másodikat. Szerintem mindkettő igaz (és a másodikat nemcsak ugyanilyen tisztességesnek, de éppen a szocializmus perspektívájában fontos mondani-valónak látom).

Most azonban nem is az a fontos a számunkra, hogy a filmeket értékeljük és tartalmilag elemezzük, hanem hogy a dolgok ilyen állásának *esztétikai* vetületét vizsgáljuk. Hogyan lehetséges a bonyolult lelkületű nézőnek ez az azonosulása a primitív hőssel? Miért fordulnak olyan mohón az úgynevezett „művészi film” alkotói az ilyen témák felé, s miért fogadják e témákat kedvezően a „művészi film” hívei? A felelet véleményem szerint a művészet lényegének egy olyan vetületében keresendő, amely ott van ugyan a mi esztétikánk alapelvei között, de amelyről legtöbbször mégis megfeledkezünk. S ez — legrövidebben összefoglalva — az, hogy a művészet mégsem magát a valóságot nyújtja, hanem a valóság *képmását*. Amiből talán a *kép* a fontosabb, de azért a *más* sem lényegtelen.

Vegyünk egy példát. Ha mondjuk

egy gyógyszerkémikus, aki a Dohány utcában lakik és megrögzött agglégény, úgy ötven felé rájön arra, hogy egyedül maradt és esténként megmagyarázhatatlan szorongásai vannak, akkor nem feltétlenül azért megy moziba, hogy ott egy Dohány-utcai agglégény gyógyszerkémikust lásson szintén megmagyarázhatatlan szorongásokkal. Ha mégis ezt mutatják neki, valószínűleg unalommal fordul félre, mivel hogy ezt már éppen eléggé ismeri. De ha egy durva lelkületű olasz erőművész lelkében van módja felfedezni hasonló érzelmeket, akkor művészi élménye támad, mert saját belső folyamatait egyszerre egy általános társadalmi szituációból fakadó szükségyszerűségként élheti újra át. Hasonlóképpen ha ugyanennek a gyógyszerkémikusnak a vállalatánál az osztályvezető vagy a személyzeti felelős azt mondja, hogy azért fel a fejjel, ne hagyja magát, tartson ki a munka és a saját frontján, akkor azért még nem biztos, hogy a moziban egy hasonló osztályvezetőt vagy káderest akar vizionálni, ugyanezzel a szöveggel. De ha ugyanezt a mondanivalót egy írástudatlan mediterrán félparaszt-féllumpenproletár tevékenységéből sugárzik felé, akkor esetleg saját rejtett gondolatára ismer benne.

Ne csodálkozzunk ezen és ne gyanítsunk merényletet esztétikánk alappilléreivel szemben. Már Arisztotelész megfogalmazása szerint is egyszerre kell átélnünk a félelmet és a részvétet, — de a részvét lényege éppen más emberek félelmének átélése. Saját félelmünk sem részvétet, sem katarzist nem okoz saját magunkban. És arról van szó, hogy a művészet — Shakespeare megfogalmazása szerint — „tükröt tart mintegy a természetnek”, amiben meg nemcsak az a lényeges, hogy tükröt tart, hanem az is, hogy nem nekünk, hanem a természetnek tartja. A természet mindig szemtől szembe nézhet ezzel a tükörrel és mindig magát látja benne, de mi csak oldal-

vást pislantunk bele, és nem mindig sajátmagunk megszokott ábrázatját találjuk ott kedvünk szerint ideálizálva.

A gyufaskatulya — idézhetjük most még Obraszcovot is — mindent *ábrázolhat*, embert, házat, kutyát, autót, csak éppen egyesegyedül gyufaskatulyát nem. A művészet lényege, hogy a dolgokat valami másban kell ábrázolnia. Ha viszont emberek embereket utánoznak, akkor nem embereket általában, hanem köznapi emberek rendkívülieket, vagy közrendűek fejedelmeket, amikor az *embert általában* akarták bemutatni, akkor bábszínházat alapítottak.

Nem szeretném, ha szavaim félreérthetőek lennének, s azt lehetne belőlük kiolvasni, hogy a *képmás* fogalmából ugyanúgy abszolutizálni akarom a *más* elvét, mint korábban tették a *kép* elvével. Nem, a kettő együtt adja a művészetet. A valóság képét nyújtja, de ezt a képet más közegből formálja ki, mint amiből a valóság megalkottatott, — ennyi az egész. S ebbe nagyon is beleillik, hogy egyes művészi törekvések éppen azt tűzték ki célul, hogy saját magunkról, azaz az illető művészet táptalajáról és közönségéről szolgáló emberről fejtse ki véleményét. Ennek a fajta realizmusnak azonban nemcsak abban áll a lényege, hogy egy az egyhez lerajzolja a hétköznapi embert, hanem hogy *mást* mondjon a hétköznapi emberéről, mint amit a közönség, vagy maga a modell elvár. A művészetnek tehát vagy ismert dolgokról kell ismeretlen, vagy ismeretlen dolgokról ismertet mondani. Ha ismertről mond ismertet, unalmassá válik, ha ismeretlenről ismeretlen, érthetetlené. Hogy mi a helyes arány ismert és ismeretlen között, az már egy másik kérdés, amellyel más kiindulópontból és más távlatokra tekintve kell foglalkoznunk.

VITÁNYI IVÁN

ÚJ FRANCIA FILMEK

Lehet bízni a véletlenben. Évente mintegy száz új játékfilm készül

Franciaországban. Ha ezekből találokra egy tucatnyit kiemelünk, megtaláljuk bennük a mai francia filmművészet sajátos jegyeit.

Nos, íme néhány a legújabbakból. A legvonzóbb közülük egy „rég” rendező, aki mindig új, a legizgalmasabb művészege a francia filmnek: Alain Resnais. Első filmje az az 1958-ban bemutatott Hirosima óta mindössze az ötödiket készíti most, Szeretlek, szeretlek címmel. Új filmje olyan elemmel gazdagodott, ami eddig Resnais alkotásaiból teljesen hiányzott: a humorral. Ez a humor Jacques Sternbergé, aki a forgatókönyvet írta, de Alain Resnais, aki a szerzővel együtt írta át a könyvet filmre, ezt a humort

elfogadta, magáévá tette és továbbfejlesztette. Erre a sajátos, különös humorra megtalálták az ideális színészt: Claude Rich személyében. Ő a film hőse, egy fiatalember, aki öngyilkosságot követ el — sikertelenül — s aztán aláveti magát különböző klinikai, a múltját, érzelmeit kutató kísérleteknek. Mint Resnais minden filmjében, itt is az idővel való játék az uralkodó elem. A végső kicsengése azonban: nem szabad, és nem lehet csak a múltat kutatni, az ember dolga az, hogy előre nézzen. A klinikai kísérletek csődöt mondanak, a kísérleti alany legbensőbb érzelmeit — szerencsére —, nem tudják kikutatni!

Resnais filmje még nem került a közönség elé. De egy másik, másképpen érdekes francia művész, Jacques Tati

◀ **Dirk Sanders: Te rettentően kedves leszel**

Alain Delon és Santa Berger, az Ördögien a magáé főszereplői



két óra húsz perces Playtime-jének régen várt bemutatója lezajlott. Jacques Tati sem tartozik éppen a sűrűn szereplő művészek közé, húsz évvel ezelőtt mutatták be első filmjét, az Ünnepnapot, tizennégy éve a Hulot úr vakációját, és az emlékezetes Nagybácsim is kilenc éves már. A Playtime háromszázötven szereplős film, egy évig tartott a forgatása. Sztorija mindössze ennyi: amerikai turisták látogatnak Párizsba és döbbenet fedezik fel: ugyanazt találják ott (drugstorek, bárók, szupermarketek stb.), amit Amerikában hagytak. Szerencsére sikerül találni olyan párizsiakat, akik megőrizték egyéni-

ségüket. „Ha a nézők, akik a filmet végignézték, hazatérve tudnak énekelni és nevetni, ha nem roppannak össze a modernizmus súlya alatt, nyertem” — nyilatkozta Tati. Nos, kritikusan szerint is: nyert. „A Playtime véget nem érő nevetés... De nem akármilyen nevetés. Minden igaz a legapróbb részletig... Tati nem túloz, nem fest karikatúrát: igazabb az igaznál — poetizál” — írja róla a Nouvel Observateur.

Érdekes jelenség — és nem először — a francia filmművészetben, a romantika, a szentalizmus térhódítása. Míg egyfelől a francia és a nemzetközi filmek a „szexuális forradalom” cím-



Danielle Darrieux és Robert Hoffmann a Huszonnégy óra egy asszony életéből című filmben



szava alatt a végső határon is túlmennek a szerelmi jelenetek és vetkőzések bemutatásában, húsz és harminc év közötti új francia rendezők epekedő trubadurokként jelentkeznek. A fiatal Guy Gilles Sarki kávéház-a után az ugyancsak fiatal Jean Simon A szemközti lány című filmjében könnyefakasztóan érzelmes tör-

Haydée Poltoff és Christian Hay A fiatal farkasok című Marcel Carné film-



Ulla Jacobsson és Jean-Claude Dauphin — Bernard T. Michel filmjében

ténetet forgatott egy nagyon csúnya fiú és egy szép, de sebhelyes lány elmulasztott randevújáról.

Nyilván a romantika és a szentimentalizmus iránti igénynek tulajdoníthatók az úgynevezett „kastély” filmek is. Ilyen például a Delluc-díjjal kitüntetett XVIII. században játszódó Benjamin. Michel Deville — Watteau és Renoir festményeit idéző — festői környezetben játszatta a szereplőket: Michèle Morgan-t, Catherine Deneuve-t, Michel Piccoli-t és Pierre Clementin-t.

A Benjamin Constant regényéből készült Adolphe, azaz az érzékeny kor ugyancsak ezt a kastély-romantikát eleveníti fel. Bernard T. Michel mai környezetbe helyezi a múlt századbeli történetet. A fiatal fiút Jean-Claude Dauphin

játssza, a kastély szép svéd úrnőjét viszont Ulla Jacobsson, aki szépségét és báját is megőrizte az emlékezetes 1952-ben bemutatott Egy nyáron át táncolt óta.

Klasszikus és más népszerű regények filmrevitele már fél siker, tehát gyakori eleme az új francia filmeknek. Dominique Delouche Stefan Zweig regényéből forgatja a Huszonnégy óra egy asszony életéből című filmet, ami már azért is érdekes vállalkozás, mert kitűnő alkalom Danielle Darrieux-nak egy nagyszerű alakításra. José Giovanni viszont, aki 1966-ban rendezett először filmet, mint regényíró már jóval ez-



Jacques Tati

előtt közelkerült a filmhez. Hat regényéből készült film, Lino Ventura, Alain Delon, Jean-Paul Belmondo személyesítették meg hőseit. Ő viszont John Carrick regényéből készített kalandos filmet A ragadozó címmel.

És végül az állandó motívum: kaland és krimi, vagy lehetőleg együtt a kettő. Ilyen például Julien Duvivier filmje: Ördögien a magáé. Egy amnéziás beteget — bizonyos gyilkosság leplezésére — arra akarnak hipnotizálni, hogy másnak higgye magát, mint aki. Duvivier rutinos rendezése, állandó izgalmas fordulatok, Alain Delon és Senta Berger játéka: közönségsiker! Előregyártott elemekből készült Serge Korber Kétes er-

Catherina Deneuve — a Benjamin főszereplője

kölcs című filmje egy tolvajná és egy fényképész gyilkossággal végződő szerelméről. Mint Baroncelli a Le Monde kritikusa írja: „A színészek a való élettől többmillió fényévre távolodtak el... Egyedül Robert Hossein nem veszi komolyra a filmet, s ezért csak hálásak lehetünk neki.”

Sok új film, és még több terv, ezek közül néhány: Edouard Molinaro, aki nagy sikerrel rendezte Louis de Funès-szel a főszerepben az Oscar-t, elhatározta, főszereplőjével együtt, hogy újra együtt dolgoznak. Marcel Carné A fiatal farkasok után — Nyáron játszani címmel akar Christine Ar-



nothy könyvéből filmet forgatni. Pierre Brasseur ezúttal mint író-rendező Egy boldog nap című új filmjével próbál rövidesen szerencsét...

PONGRÁCZ ZSUZZA

Dany Carrel és Jacques Perrin A kétes erkölcs című filmben



Egy bürokrata halála

Tomas G.Alea munkája az első nagy kubai játékfilm, amit nálunk is bemutatnak. Alea már „öreg” filmesnek számít, ez a harmadik rendezése. Az Egy bürokrata halála olyan jelenségről szól, amin azóta mérgelődünk és mosolygunk, amióta a hivatal létezik. A pedánskodó, ak-tákat gyűjtögető, paragrafusokhoz ragaszkodó ügyintézés, jónéhány film témája volt már. Itt is egy hivatali fogadóórákkal és pecsétekkel küszködő fiatalember viszontagságait látjuk.

A film és a rendezés furcsa ellentmondása, hogy a bürokratizmust, ezt a mindennapi jelenséget, egy nagyonis nem mindennapi extrém eset ürügyén próbálja megmutatni. Ezért igazán nem tudjuk kire figyeljünk, min mosolyogjunk előbb. A halott nagybácsi munkakönyve körül támadt bonyodalmakon, vagy a sok bürokratán, esetleg a mindig tragikomikus helyzetbe kerülő unokaöccsön? Sajnos a rendező sem tudott ellenállni a jó alapötletből gombamód sarjadzó rengeteg vígjátéki lehetőségnek, nem tudja pontosan, mit bontson ki. Pedig vannak a filmnek kitűnően eltalált pillanatai: a nagybácsi temetésén hol a síró tömeget látjuk (felülről), hol meg a

különböző szögből fényképezett gipszangyalokat, akik látják fentről, hogy „odalent” minden csupa póz és merevség. Ez a visszafogott humor lehetne a film igazi stílusa. A story azonban más irányba sodorja a rendezőt.

A szegény unokaöccs mindent megtesz azért, hogy könyörgéssel vagy furfanggal megszerezze a nagybácsival együtt eltemetett munkakönyvet. Bejárja a bürokrácia kálvária minden elképzelhető útját, és már éppen megsajnálhánk, — hiszen ez lehetett a rendező szándéka is — mikor hirtelen olyan verekedés kezdődik, ami nemcsak hogy érthetetlen (honnét telt meg egyszerre a temető a sok bürokratával?), hanem kicsit még izléstelen is. Egy temetőben, ahol az emberek koszorúkat dobálnak egymás fejébe, a nem-bürokraták sem lehetnek túlságosan rokonszenvesek. És még csak nem is hivatkozhatunk a kubai temperamentumra, hiszen inkább olyanok ezek a képek, mintha Max Linder burleszk-filmjeiből kölcsönöztek volna egy verekedési nagyjelenetet.

Ez annál inkább meglepő, mert a rendező a főhős hivatali viszontagságainak rengeteg komikus lehetőségét, helyenként izléssel és mérték-

Salvador Wood, az Egy bürokrata halála főszereplője





Jelenet a filmből

kel tudja kiaknázni. (Egy bürokrátán sem lehet másfél órán át harsányan nevetni). A foghegyről odavetett mondatok talán még egy pesti ügyfélfogadáson is elhangozhatnának. A hivatalnok, akinek kezében félúton megáll a pecsét, mert megszólalt a munkaidő végét jelző csengő; a hivatal, ahol éppen bürokrácia-ellenes felvonulást tartanak, és emiatt nem tudják megadni a kért aláírást — mind, mind telibetaláló jelenetek.

Aggódva figyeljük a szerencsétlen fiatalember bürokratavíziós álmait, meddig bírja még szegény a bürokratizmussal való szüntelen hadakozást — a rendező pedig a mindenkori bürokratának kijáró komikus szituációkat? Az áldozat végül mégis a bürokrata, díszes gyászmenet kíséri utolsó útjára. A tettes: a szerencsétlen unokaöccs pedig már egy zárt intézet lakója. (Meg tudjuk érteni). Nagyon tetszett a fiatalember, Salvador Wood játéka: természetesen megrajzolt és balszerencséjében rokonszenvenné váló figurát állított elénk.

A film témájának sokféle kifejezési lehetőségét: szatíra, helyzetkomikum, tragikomédia, csak egy na-



Salvador Wood a film egyik jelenetében

gyon gyakorlott és biztoskezü rendező tudná úgy „adagolni”, hogy hatásából egyik se veszítsen. Kár, hogy ebből a jó lehetőségeket tartogató filmszatírából, melyben időnként megmutatkoznak a rendező legjobb képességei is — legmaradandóbb emlékünkhöz néhány hosszúra nyúló verekedés, és egy-egy nem túlságosan eredeti burleszk remniscencia.

GYARMATI KLÁRA



Nyugati lapok jelentései szerint Jurij Nikolajev megkezdte az Európa felszabadítása című szovjet film előkészületeit. A rendező Orson Wellesnek ajánlotta fel Winston Churchill szerepének alakítását; Rooseveltt elnököt a filmben Paul Scofield játssza majd. Az Európa felszabadítása trilógiának készül és a tervek szerint 1970. május 9-én, a hitleri Németország feletti szovjet győzelem 25. évfordulóján kerülne bemutatásra.



Andrea Jonasson és Helmut Förnbacher a főszereplői Peter Schamoni: A rókkák kímélő ideje című filmjének.

Jó éve volt 1967 a jugoszláv filmnek. Több filmet gyártottak, mint az előző esztendőben, emelkedett a filmport és a jugoszláv produkciók sok nemzetközi elismerésben részesültek. Tavaly 32 játék- és 150 kisfilm készült déli szomszédainknál; 1966-ban 24 játék- és 138 kisfilm. A múlt évben 23 fesztiválon vettek részt a jugoszlávok: 29 játék- és 57 kisfilmmel; a versenyeken 7 játékfilmük és 14 kisfilmük kapott díjat.

Peter Schamoni A rókkák kímélő ideje című film rendezője a producere a 25 éves May Spils első játékfilmjének: A tárgyra, drágám. A fiatal rendezőné hónapokon át figyelte a müncheni művésznegyed, a Schwabing világát; filmje dokumentarista hűséggel ábrázolja a festők, filmek és más művészek életét. A film főszereplői, a képünkön is látható Werner Enke és Uschi Glas, maguk is a Schwabing lakói. A hírek szerint az idei Cannes-i fesztiválon ez a film képviseli a nyugatnémet filmművészetet.





Sammy Davis

Lola Falana éveken át éjszakai mulatóhelyek táncos sztárja volt New Yorkban, míg csak meg nem ismerkedett Sammy Davis-szel, aki jelentős szerephez segítette a Broadway egyik színházában bemutatott „Golden Boy” című musicalben. Azóta felfelé ível a táncosnő pályája: egyre több filmszerepet ajánlanak fel neki és most azt is híresztelik, hogy ő lesz Sammy Davis következő, második felesége...

André Chamson író, a francia Akadémia tagját jelölték ki a Cannes-i fesztivál zsűrijének elnökévé. Tagja lesz a zsűrinek Louis Malle rendező, Claude Aveline és Jean Lescure író, valamint Pierre Cabaud producer. A szovjet, nyugatnémet, angol és amerikai zsűritagok nevét még nem hozták nyilvánosságra. Filmkörökben úgy tudják, hogy az olaszokat Franco Zeffirelli, Angliát pedig Terence Young képviseli majd a zsűriben.



Anna Magnani, a kitűnő olasz jellemszínésznő, most, 59 éves korában, hosszabb szünet után ismét a felvevőgép elé állt. A film címe: Santa Vittoria títka. Rendező: Stanley Kramer, a férfi főszerepet Anthony Quinn alakítja. Magnani a filmben egy falusi polgármester feleségét játssza.



F mint Flint a címe a 20. Century-Fox új produkciójának, ami mindent tartalmaz, amit egy rendes kriminek tartalmaznia kell. Van benne: az Egyesült Államok elnökének elrablása, verekedések, izgalmas üldözések, félelmetes titkok és ráadásul egy sziget, ahová férfi nem teheti be a lábát... A film rendezője Gordon Douglas, főszereplője pedig — képünk egy izgalmas üldözési jelenetben ábrázolja — James Coburn.

Huszonkét évi tilalom után Japánban, mint az oktatásügyi miniszter most bejelentette, a nyilvánosság elé kerül a hirosimai és nagasaki atombomba pusztításairól készült dokumentumfilm. A filmet közvetlenül az amerikai atombombatámadások után forgatták a helyszínen, elkészülte után azonban az USA katonai hatóságai elkobozták. Japánban hosszú idő óta heves sajtókampány folyt a film vissz-

szaszolgáltatásáért; az ügyben a japán kormány is lépéseket tett. Washington most engedett a nyomásnak és eljuttatta a dokumentumtekcercseket Tokióba. A film vetítési ideje 160 perc; az eredeti, teljes verziót azonban a japán oktatásügyi miniszter határozata értelmében, csak tudományos és orvosi társaságoknak, illetve szervezeteknek mutatják be. A nagyközönség számára — a televízióba — egy

tíz perccel megrövidített verzió kerül.

105 olasz filmrendező, köztük Antonioni és Fellini, kilépett a rendezők szövetségéből és új szervezetet alakítanak.

Földváry Eric magyar származású filmszínész Hollywoodban tragikus körülmények között elhunyt: lakásában gázrobbanás történt és a 48 esztendőös színész belehalt égési sebeibe. Földváry emlékezetes alakításokat nyújtott az Akiért a harang szól és az Allítsd meg a hajnalt című filmekben.

filmvilág

XI. évf. 6. sz. — Filmművészeti folyóirat. Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. — Főszerkesztő: Hámos György. — Kiadja a Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó: Sala Sándor. — Szerkesztőség és kiadóhivatal Budapest, VII., Lenin körút 9–11. Telefon: 221-285. — Terjeszti A Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlap-Irodánál (Bp., V., József nádor tér 1.). Előfizetési díj: ¼ évre 24,— Ft. Csekk számlaszám: egyéni 61 238; közületi 61 066, vagy átutalás a MNB 8. sz. fiókjánál vezetett folyószámlára

68.255 Egyetemi Nyomda mélynyomása, Budapest

INDEX: 25 286



Tony Renis és Penny Brown

AMIKOR AZT MONDOM, HOGY SZERETLEK

A film címe egyben egy sanzon címe is, amelyet Tony, a csapodár fiatalember szerez szerelmese, Sandra kibékítésére. A mulatságos fordulatokban bővelkedő olasz film

rendezője: Girgio Bianchi. A főbb szerepeket Tony Renis, Lola Falana, Alida Chelli, Enzo Jannacci, Lily Bistrattin és Penny Brown játszzák.

Enzo Jannacci, Alida Chelli, Lily Bistrattin és Lola Falana





Kovács Kati főszerepet
játsszik az *Eltávozott nap*
című új magyar film-
ben. Rendező: Mészáros
Márta.
(Domonkos Sándor fel-
vétele)

filmvilág

Ára: 4,— Ft