

hg.557

filmvilág

22

1968. NOVEMBER 15.



Kiss Manyi a film egyik jelenetében

SZIGET A SZÁRAZFÖLDÖN

Befejezte első nagyjátékfilmjének forgatását Elek Judit. A Mándy Iván forgatókönyvéből készült, *Sziget a szárazföldön* című film operatőre Ragályi Elemér; főszereplő: Kiss Manyi.



Vujtcsics Tihamér zeneszerző, a film egyik szereplője (Réger Endre felvételei)

CÍMKÉPÜNK:

Marisa Mell játssza a *Diabolik* című új olasz-francia gengszterfilm főszerepét. Rendező: Mario Bava.

KORTÁRSAINK

Julij Rajzman alkotását jó pár hónappal ezelőtt láttam először, s mikor újra meg kellett nézennem, kicsit tartottam a találkozástól, féltettem az első benyomás varázsát: ha újra nézünk egy filmet, az szigorított vizsgának számít, ritka az olyan alkotás, mely másodsor is erényeivel dicsekszik. Az ismétlés kegyetlenül leleplező tud lenni, a néző ismervén a sztorit, akaratlanul is a hibákra koncentrálna. Rajzman azonban kitűnően állta ezt a próbát: a szovjet film klasszikus alkotásait megközelítő vitalitással, sokrétűséggel és fájdalmas őszinteséggel vall a mi világunkról is. Régen látunk ilyen puritán eszközökkel dolgozó, s mégis ennyire lobogó szenvedélyű szovjet filmet: ez az összehasonlító ítélet született a második vetítés alatt, a kritikus reflexek inkább a korábbi alkotások gyengéit vallatták, — bár a *Kortársainkat* ezen az összehasonlításon túl is korszakalkotó műnek érezzük.

Pedig műfaját illetően ez a mű éppoly kevésbé „szokvány film”, mint ahogy Kovács András *Falaka*-ja sem az: ha nem is annyira esz-széisztiikus, mégis elemző szenvedélye, s nem elbeszélő sodra ragad magával. Először is Rajzman ért a művészi cselofogáshoz: úgy tesz, mintha a nézőnek mi sem lenne világosabb, mint a *caetan* korszerű és tradicionális termelési módszereinek vitája, az a technológiai probléma, melyről majd három órán keresztül folyik a koncepciók harca a filmen. Egyszerűen félretolja ezt a kérdést, s ezzel egy mozdulattal ki is kapcsolja a „termelési film” veszélylehetőségeit — így azonnal az emberek válnak hozzáférhetővé és izgalmassá. Magatartásukra, cselekvés-lehetőségeikre, szellemi mobilitásuk, vagy megcsontosodottságuk okaira tud koncentrálni. Ez a film első, legszembetűnőbb rétege: az *emberek etikai analízise*. A lépések és döntések, vonzalnak és ellen-szenvek elvesztik konkrét tárgyi tartalmukat — mivel nem e gesztusok technológiai, termelésbeli vonatkozásait kutatja — s ebben az

elvontságban etikai értékük világosodik meg. Csak annyit tudunk, hogy *valamiért* folyik a harc, olyasmért, ami később, évek múltán jobb, célszerűbb megoldás lesz — akkor sem biztosan, a kockázat akkor is fenn fog állni, és hogy azok, akik ezért harcolnak bűnösek is a jelenleg megvalósítás alatt álló célszerűtlen, tehát rossz megoldásban. Dokumentumfilm ez *egy etikai korszakváltásról*: az egyéni autonómia születéséről, arról miként találják meg önmagukat az emberek az ön-álló felelősség kockázatában, s hogyan vesznek el — emberileg — a felelősségtől való félelemben.

Gubanov, a világhírű kémikus negyvenegynéhány évig úgy élte életét, hogy minden sikerült neki — egy intézet igazgatója, majd az ország legnagyobb vegyipari vállalkozásának vezetője lett. S egyszerre mégis mindent egyetlen kártyára tesz fel: le akarja állítani az általa tervezett, s már eddig is hatalmas összegeket felemészítő vállalkozást — mert megbizonyosodik arról, amit korábban is sejtett, csak aminek kimondásához még nem volt bátorsága: ez a beruházás már megnyitása napján elavult lesz, nem fogja bírni a világversenyt. Gubanov valami furcsa csipkerózsiika álomból ébred, s a film egyik legnagyobb erénye, hogy ezt az ébredést, a magáratalálás önmegvalósító, önbizalmat adó erejét végig éreztetni tudja. (Nem utolsó sorban a Gubanovot alakító *Igor Vlagyimirov* nagyszerű figurája révén: amin emberi és színészi kvalitásait egyszerre értjük — habitusában egy Burt Lancaster-szerű ragadozó típus, akit valami mélyről jövő nyugalom és önirónia vezet.)

A második réteg: ennek a lépésnek társadalmi hullámverése. Gubanovnak meg kell vívnia a szakma előítéleteivel, a felettes hatóságok ellenállásával, mindazokkal, akik annak idején az ő javaslatára fogadták el a terveket és most saját dezavválásukat is látják az építkezés leállításában. S Rajzman ezeket a vitákat szinte dokumentumszerű puritanizmussal tárja elénk: kerülni

tudja az ironizálás, a publicisztikus megoldások, valamint a keserű túlzások veszélyeit, melyek oly könnyen magukkal ragadhatnak. Látjuk a miniszterrel folytatott indulatos vitát, de ebben a kínos jelenetben az ellenérveknek legalább olyan súlyuk van, mint Gubanov önkritikus szenvedélyének: tudja, hogy állásával, sőt társadalmi súlyával játszik, mint ahogy azt is vállalja, hogy az eddigi építkezés kidobott milliói őt terheljék. Ebben az objektív, mindenfajta stilizálástól, a „hósi” póz kiemelésétől, és az ellenfelek bagatellizálásától egyaránt mentes légkörben látjuk azt a dön-

tő vitát is, mely a miniszterelnök-helyettes vezetésével folyik. A rajz itt is objektív, majdnem hűvös, mégis szenvedélyesen társadalomkritikus, ezért olyan lebilincselő. Végre egy film, melyben nem bagatell ügyek, nem kisszerű emberek, és főként: nem középszintű vagy alsóbb fórumok szerepelnek. Az ügy itt valóban *országos súlyú*, s akik résztvesznek döntésében: egy ország vezetői. Rajzman társadalomkritikája ezért nem az egyes posztokat célozza, nem akar igazságot osztani a felek között: elsősorban az érdeklit, miként alakul ki egy ilyen helyzet, milyen mechanizmusbeli szükségesség termeli ezeket a konfliktusokat, mi nehezíti-fékezi a megoldás útját.

Nem egyszerű képlettel dolgozik: Gubanov nemcsak abban bűnös, hogy hagyta magát befolyásolni az országos lelkesedéstől, a felsőbb vezetők elvárásaitól, és ezért nem várta meg a jobb technológia kísérletezésének eredményeit; nemcsak abban marasztalható el, hogy nem volt ereje nemet mondani, mikor felettései igent vártak tőle. Abban is „bűnös”, hogy eszközei már-már az anarchizmust súrolják: tervutasításokat hagy figyelmen kívül, önkényesen leállítja az építkezés egy részlegét, megkerüli a területi pártbizottságot, s otthagya az építkezést Moszkvába repül, hogy kiharcolja a felsőbb döntést, — a jobb megoldást. Rajzman kérdése konfliktusba van csomagolva, s nem lehet egyértelmű igennel válaszolni rá: lehet-e ilyen partizán módszerekkel élni egy fegyelmet igénylő, szabályokra épülő gazdaságban? S másrészt: van-e más módja, eszköze ennek a vezetőnek, hogy érvényesítse minden bizonynyal eredményesebb elképzeléseit? Lehet-e nyilvánvaló hibákkal terhelt az ügy igazságát keresztülharcolni? Ezek a kérdések egy olyan konfliktust rajzolnak elénk, melynek szerkezeti lényege, hogy az emberek nem fehéren és feketén állnak előttünk, hogy tehát a kibontakozás erői nemcsak óriási etikai lendületet képviselnek, hanem az élet realitásainak megfelelően leg-

Igor Vlagyimirov — Gubanov szerepében





Jelenet a filmből

alább annyira „gáncsolják” is önmagukat. S itt nyúl a legmélyebbre, a legfájóbb igazságokig a film: a kész pozitív hős illúzióját tépi szét, hogy az új ember születésének valóságos — tehát jóval egyszerűbb és kínlásokkal telítettebb — útját tudja megrajzolni.

Rajzman nem idealizálja Gubanovot, nem akar belőle „új hőst” csinálni. Számára ez a tudós csak egy olyan ember, aki életének egyik — bár kétség kívül központi — szegmentumában, már felfedezte, hogy másképp kell élnie, hogy csak az önálló gondolkozásban, ugyancsak önálló döntésben, a rizikó „veszélyzónájában” valósíthatja meg önmagát, kommunista mivoltát, tudományos ambícióit, és nem utolsó sorban vezetői küldetését. A nagy vitában ezt így fogalmazza meg: néhány évvel ezelőtt divat volt mindent a „kultúszra” kenni, s nem vetjük észre, hogy a kultuszt alulról is építettük, a csak bölintani tudó,

döntést, felelősséget, gondolatot csak felülről váró magatartással. Ezzel a viselkedés-moddal azonban még nem szakítottunk, az önvizsgálatot pótolta a kultusz bírálata. Rajzman itt summázza embereszményét és társadalomkritikáját: a kommunista magatartás integráns részének tartja az autonómiát, a rizikó vállalását.

Igen ám, de Rajzman számára ez annyit jelent, hogy Gubanov maga is csak az út elején áll: megtette az első, döntő lépést a felelős élet, a mindent vállaló munka-magatartás felé — de egyébként, életének többi szegletében, — magánéletében, fiához, sőt a hétköznapi embereihez való viszonyában — nagyjából az maradt, aki volt. A dogmatikus neveltetés olyan reflexszegénységgel bénítja, hogy egyszerűen nem is veszi észre, mi történik körülötte: nem tudja, hogy fia már nem jár egyetemre, nem fogja fel a fiú hangjának, gesztusainak kétértelműsé-

gét, elvesztette érzékenységét az őszintétlenség jelzéseivel szemben, mint ahogy saját szavainak ürességét is csak később, a belső átalakulási folyamat vége felé kezdi felfedezni. Kátyában, fia menyasszonyában, sem ismeri fel a gyémántkemény emberi tartást, csak a mutatott — ellenszenvből fakadó — látzatot fogadja el. Nyitocskinban, munkatársában, a világhírű tudósban is csak a humorizálható vonásokat látja, egyébként szinte idegenként, „kívülről” kezeli. Alig vannak emberi kontaktusai, elsorvadtak benne azok a készségek, melyekkel néhány szó, néhány gesztus után közös hullámhosszra tudna jutni a vele szóba elegyedővel. S Rajzman igen finom eszközökkel ábrázolja a valódisáigdegenséget, ezt a már-már embertelen felülemelkedettséget, melyet aztán — éppen az első, döntő lépések után — Gubanovnak magának is kínosan kell le reagálnia. De az első, döntő lépést már megtette: felmondta saját kompromisszumát, vállalva azt is, hogy esetleg belebukik, lemondott arról, hogy továbbra is „sikeres ember” legyen. S mivel ezt a kockázatot, mindenre való tekintet nélkül teszi magáévá, sőt épp ebben talál magára — ezért kell át tanulnia egy új emberségre, felfedeznie azt a világot, melyben talán évtizedek óta nem is járt: a munkásszállást, az egyszerű emberek hétköznapjait, kicsinyes gondjait, egyszerű tisztességét és az apró örömök fényét.

Innen érthető meg a film *kompozíciója* is. Rajzman nem azért vonja be a konfliktus körébe Gubanov családi viszonyait, a moszkvai interiőr-jelenetek dokumentatív képeit —, a leányzállást, a cipőjavító bolt csendéletét, a luznyiki tánc-jelenetet —, hogy „színesebbé” tegye a történetet, vagy, hogy dokumentumszerű teljességre törekedjen. Az emberi ébredésfolyamat következményeinek kibomlását ábrázolja: Gubanovra hirtelen rátör a „kisvilág”,

mindaz, amit eddig hűvös felülemelkedettségében, talán egy jó adag hivatalos embertelenségből is sujtottan, nem is láthatott — és ezt a kibomló, egyszerre szeme elé perdülő világot látja *vele együtt* a néző is. Így kap helyet a filmben a mai szovjet életforma szinte minden döntő mozzanata.

Legfeljebb Nyitocskin ábrázolásában érzek némi mesterségesen „oldani” akaró, s ezzel a művészi egységet megtörő, színező gesztust. Nyitocskint úgy ismerjük meg, mint a világ egyik legkitűnőbb kémikusát, ezért karakteréhez, vagy akár a „tudós-szórakozottság” manírjához nem illenek azok a bohókás jelenségek, melyekben magánszárait produkálja. Mentségére szolgáljon ezeknek a jeleneteknek, hogy ezt a humoros figurát legtöbbször itt is Gubanov modorának visszfényeként látjuk, többnyire azzal a szemmel, ahogy Gubanov látja őt: kisszerűnek, úgy ahogy „felülről” látszik. Mert amit ez a Nyitocskin mond, s amit képvisel, az nem egyszer emberibb és keményebb gesztus, mint amit mulatságos külszíne elárulna.

Felnőtt film ez, felnőtteknek: egyetlen kockáján sem vállalja a szépítést, a stilizálást. Még a minisztertanács előtti értekezlet, ez az életbevágó vita is döntés nélkül ér véget, nincs *deus ex machina*, nincs heppiend. A képek sejtetik ugyan, hogy az ügy révbe fog jutni — de Gubanov *egyéni* sorsa függőben marad. A feloldó befejezéstől való tartózkodás ez esetben nemcsak művészi állhatatosság. Rajzman a döntések gyorsításáért, az egyéni felelősség regenerálódásáért száll síkra. A művészi igazság kíméletlen kimondásával, s egyben az ügy szenvedélyes vállalásával, s nem utolsó sorban egy fejlődésfolyamat felfedezésével nőtt ez a film a klasszikus szovjet filmalkotások mellé.

ALMÁSI MIKLÓS

AZ AFRO-ÁZSIAI FILMFESZTIVÁL

Taskenti tudósítás

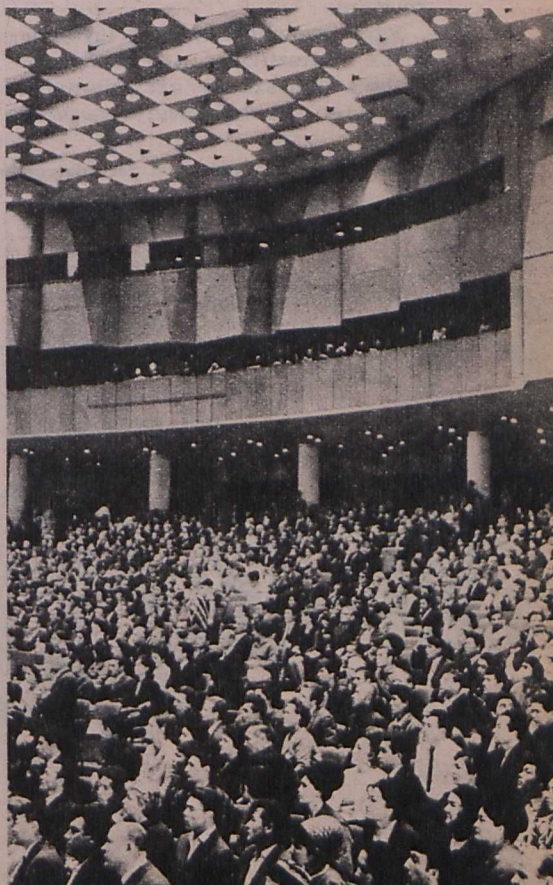
1.

Amikor e sorokat írom, már vége felé közeledik az első afro-ázsiai filmfesztivál, amelyet október 21-től október 31-ig rendeztek meg Taskentben. Este az üzbég kormány ad fogadást, holnap ünnepélyes zárókoncert, aztán szétszédnek a negyven afro-ázsiai ország filmművészetének képviselői és az európai megfigyelők, akik tíz napon át tanulmányozták és vitatták meg a két kontinens filmművészetének helyzetét. Csak az újságírók és kritikusok egy kicsiny csoportja marad az üzbég fővárosban. A fesztiválhoz csatlakozik ugyanis a FIPRESCI, a filmkritikusok nemzetközi szervezetének ülészaka, amely az előző stockholmi és budapesti kollokviumokhoz hasonlóan, ez alkalommal a közép-ázsiai szovjet köztársaságok filmművészetét tűzte napirendjére. A fesztivál politikai-kultúrpolitikai jelentősége azonban indokolja, hogy — a későbbi behatóbb elemzés ígéretével — külön is beszámoljak a filmbemutatók tapasztalatairól, amelyek érdekesen demonstrálták a világ e nagyobb részének filmtörekvéseit, bár, természetesen átfogó és hiteles képet nem adtak róla.

2.

Az európai filmkritikus két, azonos gyökerű hibát követhet el ezzel a fesztivállal kapcsolatban. Éppúgy rossz úton jár, ha a megfigyelő hívós és kívülálló fölényével, a maga megszokott fesztivál-normáit alkalmazva lebecsüli programját, eredményeit, mintha a szolidarizáló barát és fegyvertárs túlbuzgalmával vállonveregetően eltúlozza az első sikereket. Nemcsak azért, mert a

nagymúltú japán és egyes szovjet filmgyártások esetében semmi sem indokolja ezt a hamis fölényeskedést, hanem főleg azért, mert nem feledkezhetünk el arról, hogy a negyven résztvevő ország jelentős hányada, mindössze néhány esztendeje nyerte el függetlenségét, szabadtul fel a gyarmati elnyomás alól, és még a többiek nagyrésze is sokévszázados kulturális elmaradottság leküzdésének viharos korszakát éli. Egyes afrikai országok — mint természetesen Senegal vagy Sierra Leone — például előbb indultak el a nemzeti filmművészet megteremtésének útján, mint a saját nyelvű irodalomén. Más országok — például az egyes szovjet köztársaságok — néhány év-



A taskenti fesztivál vetítőtermében

tizede csak, hogy leküzdötték az írástudatlanságot, vagy — mint az afrikai arab országok, vagy India — ma is küzdek ezzel a problémával.

A kulturális fejlődésben nincsenek csodák: természetes tehát, hogy a fesztivál egy minőségileg széthúzott mezőny képét mutatja, hogy kiemelkedő, egyetemes érvényű alkotásokkal éppúgy találkozunk programján, mint az európai—amerikai filmgyártás kommerciális rutinjának halvány másolataival, vagy a kezdő lépések botladozásaival. Hiszen egyes országok — Jordánia, Malaya, Csád, Sierra-Leone, Libéria, Ghana, Nigéria, Camerun, Libanon, Uganda, Togo stb. — még csak első dokumentumfilmjeikkel vettek részt a fesztiválon, de a játékfilmekkel szereplők egy része is első vagy második filmkísérletével jelentkezett, és csak a kisebbségnek volt módja egy rendszeres filmgyártás alkotásaival színre lépni.

Egyik szovjet kollégánk így jellemezte a fesztivált: „Az első afroázsiai filmfesztivál azt bizonyítja, hogy a filmművészet megszűnt

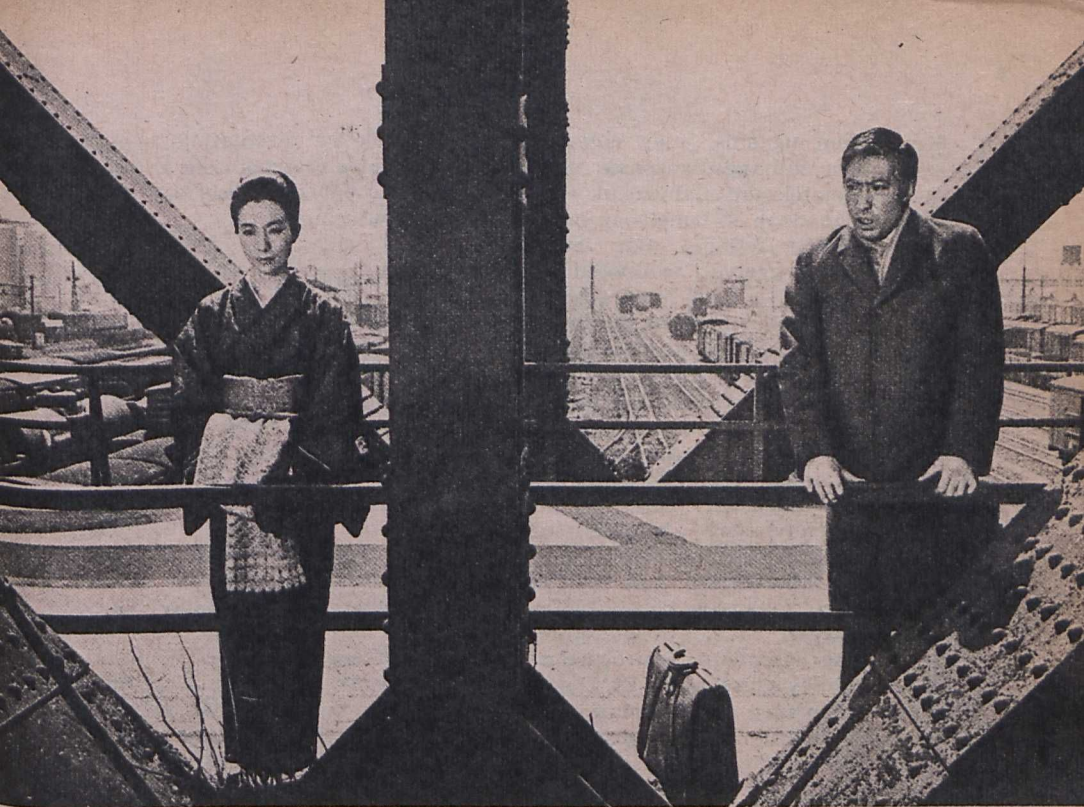
Európa és Amerika privilégiuma lenni”. Mi azonban inkább úgy fogalmaznánk: a taskenti fesztivál, ha még — egy két kivételtől eltekintve — nem is bizonyította ezt, de mindenképpen megindította azt a folyamatot, amely ennek a privilégiumnak a felszámolásához, Afrika és Ázsia filmművészeti emancipálásához vezet. Igazi jelentősége talán csak tíz-tizenöt év múlva bontakozik ki a maga jelentőségében.

3.

Túlmenően az egyes kiemelkedő alkotások esztétikai értékein, a fesztivál legnagyobb és legizgalmasabb tanulsága az a panoráma volt, amelyben felvázolta az új kultúrák kialakulásának ellentmondásos folyamatát, betekintést engedett Ázsia és Afrika nemrég felszabadult népeinek tudatvilágába. A filmek — tartalmi értelemben — egyrészt ezeknek az országoknak felszabadítási harcairól, honvédő háborúiról szóltak — mint az FLN, az algériai felszabadítási front *A közép-szárgrészek felszabadítása*, a VDK *Riport Észak*

Jelenet A forradalom lovasai című üzég filmből





Masaki Kobayashi: Himnusz egy elfáradt emberhez

Vietnam egy napjáról, Jordánia *Exodus 67* című dokumentumfilmjei, Algéria *Az út*, Vietnam *A vihar elkezdődik*, Indonézia *A Kemeyoranai tigris*, Kórea *A lelkipásztor* című játékfilmjei — részint a már felszabadult országok eredményeiről adtak számot, mint a *Marokkó, a haladás és civilizáció földje*, a sierra leonei *Koncert*, a libériai *Jövő országa*, a kameruni *Egy nemzet születése*, a Dahomeyi *Hazám* című dokumentumfilmek. Amíg a forradalmi múlt-ról szóló játékfilmek többsége nem egyszer a sematikus korszak filmjeinek hatását és stílusjegyeit mutatta a színészi játék patetikus túlhangsúlyozásával, a jellemek fehér-fekete kontrasztjaival, a konfliktusok leegyszerűsítésével — addig a jelenről szóló dokumentumfilmek megható, de egyben problematikus vonása volt az eredmények egyoldalú, minden társadalomkritikától mentes hangsúlyozása. Ez néha már valami-

féle idegenforgalmi propagandafilmmel jelleget adtak ezeknek az alkotásoknak és oda vezetett, hogy Guineát, Marokkót, Libériát, Malit stb. mint fejlett ipari országokat mutatták be a nézőknek, hatalmas ipari komplexumokkal, mintagazdaságokkal, kulturális létesítményekkel stb. (Örömteli kivétel volt Csád *Harmadik nap* című, lírai hangvételű, kritikai jellegű kisfilmje). A filmek harmadik — legértékesebb csoportja, az afró-ázsiai filmművészet igazi ígérete és garanciája az a néhány film volt — később részletesebben szönlünk róluk —, amely valóban a mai valóságból merítette témáját, mondanivalóját és kendőzetlen őszinteséggel szól a társadalmi fejlődés problémáiról.

Formai oldalukat, megoldásaikat, nyelvüket tekintve, ezek a filmek érdekes problémát vetnek fel: a stílus és a közönség filmkulturális színvonalának összefüggéseinek kérdését.

Kétségtelen ugyanis, hogy ebben a számunkra túlhangsúlyozónak, mindent nyomatókosan aláhúzóznak tűnő ábrázolásmódban — amely az európai—amerikai fejlődés már letűnt korszakainak nyelvét, valóságglátását idézi gyakran — nem lehet egyszerűen az alkotói koncepció sajátosságát látnunk: ez egy közönségigény kielégítve is egyben. Hiszen nemcsak a társadalmi problematikájú egyiptomi, indiai, malayai filmek operettjellege, de még az igazán nagy hozzáértéssel készült japán filmek is azt látszanak bizonyítani, hogy más információmennyiséget igényel az adott hősökről, történetükről a különböző nézőközönség, más nyelvi, kifejezésbeli feltételek között kell a maga művészi hatását megteremtene a világ különböző tájairól keletkezett filmgyártásoknak. Ez izgalmas, s talán még a mi filmközönség vitáink számára is tanulságos esztétikai kérdéseket vet fel, hiszen a leg-

jobb példák azt bizonyítják, hogy a művészi hatás és érték nem szükségképpen az európai—amerikai filmnyelv privilégiuma.

4.

Taskentben díjakat — hivatalosan — nem adtak ki. A közvélemény „nagydíját”, a jelenlevők legteljesebb elismerését azonban kétségkívül Okejev, fiatal kirgiz rendező első és revelációt jelentő alkotása az *Ijjúságunk ege* nyerte el. Ebben a filmben szinte ejzensteini monumentalitással, de ugyanakkor megejtően szép, bensőséges lírával ábrázolja a fiatal rendező, az ősi jurták világának, a nomád kirgiz pásztoréletének fájdalmas, nagy konfliktusokkal telt, de elkerülhetetlen felbomlását, egy életforma lassú kihalását. Nagy alkotás ez a film, páratlan szépségű képi költészetével, mesteri kamera-kezelésével és a maga egyszerűségé-

Jelenet A döntő lépés című türkmén filmből





A forradalom lovasai

ben szinte eseménytelen, hétköznapi cselekménye belső feszültségével és hiteles realitásával. Érezzük, saját ifjúságát örökítette meg a tehetséges rendező.

A fesztivál második kiemelkedő eseménye a senegáli Ousmane *Utaltvány* című alkotása, (az ország második játékfilmje, egyben keserű komédia) egy Párizsból érkező pénzesutaltványról szól, amely a teljes anyagi összeomlásba, nyomorba, háza elvesztésébe dönti címzettjét. A főhős — egy állás nélküli néger — szembekerül előbb személyazonosság-igazolásának s a hozzá szükséges fotók, iratok beszerzésének problémájával — amely felemészti anyagi tartalékait —, majd a kölcsönkérők ostromával kell megküzdenie. S végül lelkiismeretlen kalandorok élnek

A kirgizek fesztiválfilmje: Szülőföld





Okejev kirgiz rendező Ifjúságunk ege című alkotásának egyik jelenete

vissza írástudatlanságával, járatlanságával a bürokrácia rejtelseiben és fosztják ki mindenéből. Ez a film is igaz társadalomkritikával — közte az új néger burzsoázia egyik legelső leleplező ábrázolásával — tűnt ki, amelyet a szellemesen megformált történet maradéktalanul érvényesített.

Ha nem is művészi színvonalával — hiszen ez a japán filmekről közismert —, de a mondanivalójával hatott újdonságként a japánok két fesztiválfilmje: *A hűség lángja*, és *A Himnusz egy elfáradt emberhez*. A „másik”, a humanista, a békeharcos Japánt mutatták be ezek a filmalkotások, olyan embereket, akik szembenállnak és már a második világ-háború alatt is szembenálltak, az annyszor látott és annyszor leleplezett szamuráj mentalitással. Az első film hőse egy szerelmes asszony, aki emberfeletti elszántsággal küzd férjéért, s adja vissza őt az életnek háborús sebesülése után, hogy aztán

újra elragadja tőle a háború és elvesztésével őt is halálba kergesse. A második film hőse a hallásával fizet — saját parancsnoka roncsolja szét ütlegelve a füleit — azért, mert nem akar egy amerikai foglyot megbottozni. Később sem tud az életbe harmonikusan beilleszkedni, családjá se érti meg, mégsem adja fel humánus elveit, emberi magatartását. Mind a két film közös hibája az elnyújtottság, a mondanivaló szentimentális túlhangsúlyozása. És közös erénye a költői filmlenyelv, a szuggesztív kifejezőerő.

Ezekon kívül több olyan jól megcsinált filmet láttunk — mint a ceyloni *Két világ közt*, az üzbég *Forradalom lovasai*, az algériai *Út*, a vietnami *Kezdődik a vihar*, a szverdlovszki *Július 6*, amelyek szakmai kvalitásaikkal akármelyik európai filmművészetben megállnák a helyüket, de éppen afro-ázsiai jellegükkel maradtak adósok.

GYERTYÁN ERVIN

MI LESZ VELED, ESZTERKE?

A rendező az aggodalmas fivérek modorában teszi fel a kérdést: „Mi lesz veled, Eszterke?” A címet Fal-iadától kölcsönözte, szabadon, de az aggodalom valódi. Mi lesz egy boldogtalan fiatalasszonnyal, akinek nemcsak tragédiája, hanem vonzereje is a boldogtalanság?

Eszterkét a film elején elhagyja a férje. Méghozzá a „hűtlen elhagyás” fölöttébb újdivatú módján: a csábító néember ugyanis egy stráf-kocsi bakján ülve, ország-világ, illetve — ami több ennél — az egész lépcsőház szeme láttára a közös lakásba költözik. Az asszonyka tehát magára marad ebben a skizoid társ-bérletben. A magány pedig a legnagyobb csalétek. Cukor az ablakban. Mert milyen is a férfinép? Ha elhagyott asszonyt lát, rászáll. Jönnek is légszárnyakon, dongó-zümmögéssel, szúnyog-muzsikával a férfiak, hogy csápjaikkal valami kis édességet szívjanak. Micsoda furcsa

rovarhad! Itt röpdösnek Eszterke körül a mindenféle rendű, rangú és korú legyeskedők; egy tanintézeti szertár bogárgyűjteményébe illő példányok: a farizeus iskolaigazgató, a parókahajú zeneművész, a kettőig számolni sem tudó számtantanár — alig lehet elhessegetni őket.

„Mi lesz veled, Eszterke?” — kérdi még mindig a rendező. Összeráncolt homlokkal, nagyon aggodalmasan.

De Eszterke a rendező gondterhelt arcát nevetve a tenyerébe veszi. „Ne féltsetek engem! Elbánok velük magam is!”

Ez a kimondatlan mondat egy erkölcspedagógiai történetbe fojtja bele a sóhaj.

Eszterke ugyanis, legalább egy korosztállyal fiatalabb a film alkotóinál. Ezt fontos megjegyeznünk. Eszterke ahhoz a nemzedékhez tar-

Halász Judit



tozik, amely a saját boldogtalanságát is' kellő impertinenciával viseli el. Bárány Tamás, a film-novella írója, Müller Péter, a forgatókönyv szerzője és Bán Róbert, a rendező késznek mutatkozik arra, hogy a hősnőt elérzékenyült részvétébe fogadja. Csakhogy Eszterke nem vár semmilyen részvétet. A szomorú fiatalasszonyból bosszúálló játék-mester lesz. S csakhamar kificamítja a szerzők eredeti koncepcióját.

A film alkotóinak legnagyobb eredménye, hogy olyan alakot sikerült teremteniök, aki még rajtuk is kifogott.

Eszterke egy alkalmas pillanatban rázárja a szerelemért ácsingózó férfiakra a lakás ajtaját. S a szereplők, foglyul ejtve, napestig benn darvadoznak egy burleszk-szituációban. Elmondhatatlan zavart éreznek. A szabadulás sokféle módja megfordul fejükben, de mindegyiket elvetik, valamennyi ötletük alkalmatlannak bizonyul.

Ki merjem-e mondani, hogy a film alkotóit is Eszterke csapdájában látom? Ők is kínos helyzetben vannak. Hiszen valami mást akartak, többet, igazabbat, általánosabb érvényűt: s rájuk zárták egy burleszk-komédia ajtaját. Bán Róbert mindent elkövet, hogy kitörjön ebből a fogságból: az érzelmességet végigíti groteszkkal, a melodramát a szatírával, a hagyományos vígjátékot a „modern”, vetítettképes megoldásokkal; s dicséretére szóljon, hogy minden műfajban és hangnemben tehetséggel kísérletezik; de zavarát és idegességét nem sikerül lepleznie. Hol egy szekrényajtó nyílik ki, s homlokon vágja, hol egy összedőlt faskamra romjai alól kell kimásznia.

A játék sokszor függetleníti magát a rendező akaratától.

Rég leszoktunk arról, hogy a filmművésztől „műfaji tisztaságot” várjunk. Remekművek beszéltek le bennünket erről az igényről. A mű-

Kállai Ferenc és Harsányi Gábor





Tahi Tóth László, Moór Marianne és Halász Judit

fajok és stílusok szabad páرزásának korszakában élünk. Hovatovább nem is tudjuk eldönteni, hogy lírai, vagy groteszk, tragikus, vagy komikus-e inkább, amit a vásznon látunk? De vannak elemek, amelyek sehogysem tudnak elegyedni. Érzelmek karikatúra? Szelíd bökvers? Gondterhelt burleszk? Ilyen nincs. S hasonlóképp egy aggodalmas társadalomerkölcsi kérdésre sem lehet a harmincas évek burleszkstílusában — vagy akár e stílus paródiájának módján — választ adni. De tegyük fel, hogy nem is igényeljük a választ. A módszer magát a kérdést hitelteleníti.

A rendező nyilván arra gondolt, hogy Eszterke szánalmas mulatságainak végén, valamivel hevesebb lesz a szívdobogásunk. Ez az „érzelmi utóhatás” azonban elmarad.

Mégis, ha Bán Róbert munkáját

stílustanulmányának fogom fel: több műfajban is jó osztályzatot érdemel. Jellemkomédia, társadalomszatíra, vígjáték, burleszk: a rendező mindezekben az ismeretekben jártasságot és leleményt árul el. Fölbátorít arra, hogy további munkássága elé bizalommal tekintünk.

A főszereplő, Halász Judit rendkívül nyájas komikai készséggel játssza el a bosszúálló fiatalasszony szerepét. Kállai Ferenc mély jellemkarikatúrát ad a sunyin ostoba iskolaigazgatóról. Tomanek Nándor gyanútlanul grimaszol a felvevőgépbe: láthatóan sejtelve sincs, milyen siralmas alakzatban jelenik majd meg a vásznon.

A kisvárosi léghört teremtő felvételeket Herczenik Miklós készítette.

GALSAI PONGRÁC

BERGMAN ÉS AZ ÚJ NEMZEDÉK

SVÉD FILMEK 1968-BAN

(Stockholmi filmlevél)

Az év végéhez közeledve megkísérelhetjük megvonni az 1968-as esztendő mérlegét. A számok és a kritikák tükrében nyilvánvaló, hogy Bergman és követőinek tündöklése talán a korábbinál is lenyűgözőbb. Megszűnt azon-

ban a svéd művészi filmben ennek az irányzatnak az egyeduralma. A produkció adatai, valamint a nemzetközi elismerés azt is mutatják, hogy mind erőteljesebben jelentkezik — a korábbi beszámolóinkban már jelzett új irányzat: a társadalmi témák felé forduló, merész és kriti-

kus fiatalok, ha szervezettel nem is, de tendenciájában bizonyos eszmei egységet mutató iskolája.

Maga Bergman alkotóművészetének és aktivitásának teljéhez érkezett. 1944 óta harminc-hét filmet forgatott. Szinte minden esztendőre jut legalább egy alkotás. Kivételt csak az 1962-t követő négy esztendő jelent, amikor a *Csend* befejezése után Bergman csupán a viszonylag jelentéktelen, életművébe nehezen beilleszthető *A hölgyekről szólván* című filmjén kívül semmit nem alkotott. 1966-ban azonban megszületik az új mű, a *Persona*, és ezzel megnyílik Bergman pályájának új szakasza is. A pszichoanalitikus filmek irányzatát a *Persona* határozza meg, sikere arra biztatja alkotóját, hogy továbbhaladjon azon az úton, amelyet maga úgy jellemez, hogy a művész feladata „a lélek kifordítása”.

1968 Bergman legtermékenyebb esztendőjének mutatkozik. Az Északi-tenger egy távoli zugába visszavonulva, a Farór sziget magányában írja és forgatja, szinte pihenő nélkül, műveit. 1968 első alkotása *A farkasok órája* már nemzetközi elismerést arat. A közelmúltban mutatták be az új filmet a *Széggyen-t*, amelynek új vonása,

Bibi Andersson, Harriet Andersson és Gunnel Lindblom — Mai Zetterling *A lányok* című filmjében



Lars-Magnus Lindgren:
Fekete pálmaágak



Liv Ullmann —
Ingmar Bergman Szégyen
című alkotásában

hogy a lélek gyötrelmeit és kalandjait nem a világ eseményeitől elszigetelten, hanem bizonyos égető aktualitások összefüggésében boncolja. A Szégyen főszereplői harci események forgatagába kerülnek, erőszak, agresszió, háború áldozatai. S, mint maga Bergman mondta, filmjében azt akarta kendetlenül bemutatni, hogy a megalázás, és az emberi méltóság megsemmisítése, miképpen irtja ki az emberséget az áldozatból. A Szégyent egyébként még ebben az esztendőben követi a harmadik mű. Színhelye ugyancsak Farór szigete. Mindhárom alkotás női főszereplője Liv Ullmann, partnere Max von Sydow.

Elkészült Mai Zetterling új filmje, a Flic-



Max von Sydow és Liv Ullmann a Szégyen-ben

korna (A lányok). Forgatókönyvét a rendező férje, az ismert angol író, David Hughes írta. Sokat vitatott és támadott kísérletei után, ez a mű ígérkezik Zetterling frontáttörésének. A szellemes, drámai és ko-

mikus elemeket egyaránt gazdagon felvultató film egy vidéken turnézó színtársulat történetét mondja el. A társulat Aristophanes Lysistrathe-ját adja elő és a film arról szól, hogy a színpador a nők jogai-



Bibi Andersson — Jacques Doniol-Valcroze
Az erőszak című filmjében

ért küzdő görög hősnők, miképpen küszködnek magánéletükben is problémáikkal, a jogilag deklarált, de társadalmilag megvalósítatlan egyenjogúság kivívásáért. A *lányok* főszerepeit Bibi Andersson, Harriet Andersson és Gunnel Lindblom alakítják.

Vilgot Sjöman, Bergman legkedvesebb és legmerészebb tanítványa ismét igen kényes témához nyúlt. *Nővérem, szerelmem* című új művében múlt századi környezetbe helyezve a testvérek közötti szerelem drámai viszontagságai-val foglalkozik.

Jelenet Vilgot Sjöman:
Nővérem, szerelmem
című filmjéből



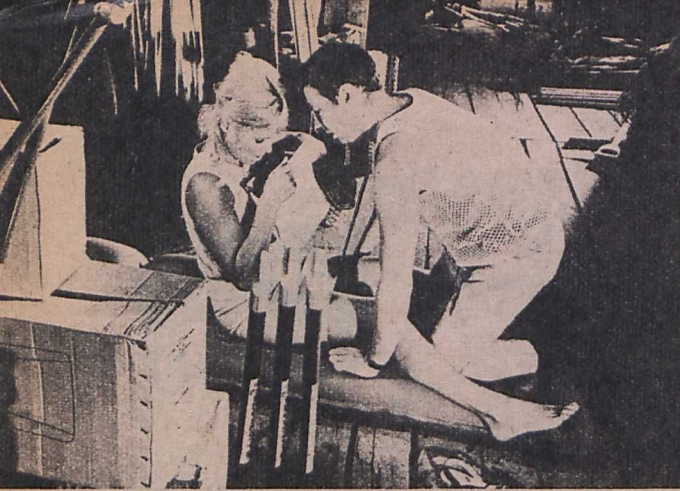


Jan Troell:
Ec-pec, kimehetsz



Végül emlékezzünk meg Lars Magnus Lindgrenről, aki a svéd filmszakma legmegbízhatóbb mesteremberévé nőtte ki magát. Magyarországon *Drága John* című filmje alapján ismerte meg a közönség. Szabályszerű pontossággal, szinte minden esztendőben leforgatja a maga sikerfilmjét. A svéd filmművészet legjobbjainak vívmányait felhasználva ízléses és vonzó közönségfilmeket alkot. 1968-as filmje a *Fekete pálmáúgak*, braziliai környezetben lejátszódó romantikus tengerész-történet, pszichoanalitikus elemekkel vegyített ka-

Ingrid Thulin a *Fürdőzők* főszerepében. Rendező: Yngve Gamlin

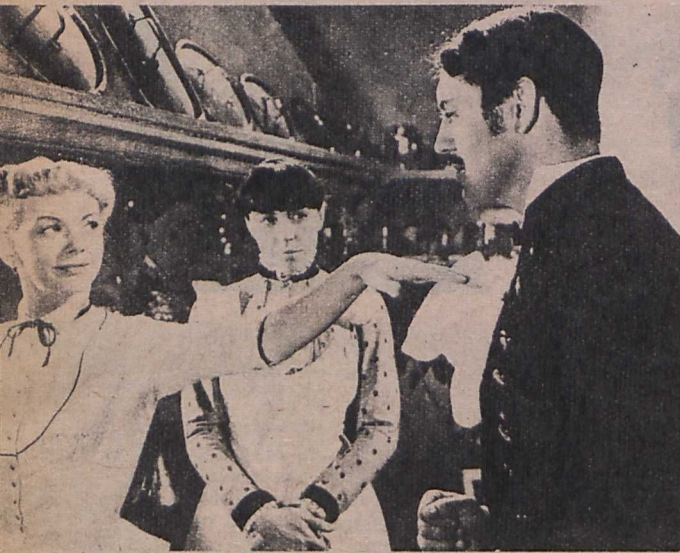


Ingrid Thulin
és Halvar Björk
a Fürdőzők-ben

a rhodesiai kormány faji megkülönböztetése ellen tüntető fiatalok szétvertek. A film a néző figyelmét az elkötelezett tüntetőkre, a kötelességét a szolgálati szabályzat előírásai szerint teljesítő rendőrré és a sport szépségeit élvezni óhajtó „apolitikus” közönségre irányítja. A kritikus lencse ezeknek a rétegeknek a magatartását ábrázolja analitikus élességgel.

Végül *Adalen-31* címen ugyancsak Bo Widerberg készített filmet az észak-svédországi 1931-es nagy sztrájkról, amelynek során a rendőrség belelőtt a tömegbe és sok munkást halálos golyó ért.

Beszámolónk befejezéséül hadd említsük meg, hogy a legutóbbi időben svéd rendezőket két ízben ért nemzetközi elismerés. Jan Troellnek lapunkban már ismertetett *Ec-pec, kimehetsz* című, iskolai környezetben játszódó drámája a nyugat-berlini fesztiválon a nagydíjat, az Arany Medvét nyerte el olyan vetélkedésben, amelyben nem kisebb nevek, mint Godard, Chabrol, Robbe-Grillet, Wajda, Lizzani és Susumi Hani jelentek meg műveikkel. Troell egyébként legközelebb az Egyesült Államokba kivándorolt svédék életéről készít filmet. San Sebastianban az első filmek első díját Kjell Grede lenyűgözően bájos *Hugo és Jozefina* című gyermekfilmjével nyerte el. K. R.



Strinberg drámájának filmváltozata: Júlia kisasszony.
Rendező: Alf Sjöberg

landfilm. A főszereplők Bibi Andersson és Max von Sydow.

Vessünk ezek után egy pillantást a még el nem készült, de 68-ban bemutatásra kerülő filmekre. Címük és témájuk egymagában is sokatmondó. Az *Ola* és *Julia* sikeres fiatal rendezője, Jan Halldorf most fejezi be *Folyosók* című művét, amely éles bírálata a svédországi egészségügyi helyzetnek. Kíméletlen nyíltsággal

mutatja be a válságot, az emberi konfliktusokat, amelyek a kevés orvos, ápoló és a kórházak hiánya folytán adódnak. Az ugyancsak fiatal rendező, Bo Widerberg áll annak a kollektívának az élén, amely *A fehér sport* címmel alkot dokumentum-játékfilmet. Témája a tavaly Bastadban, svédországi városkában rendezett Rhodesia-Svédország közötti tenisz-mérkőzés, amelyet

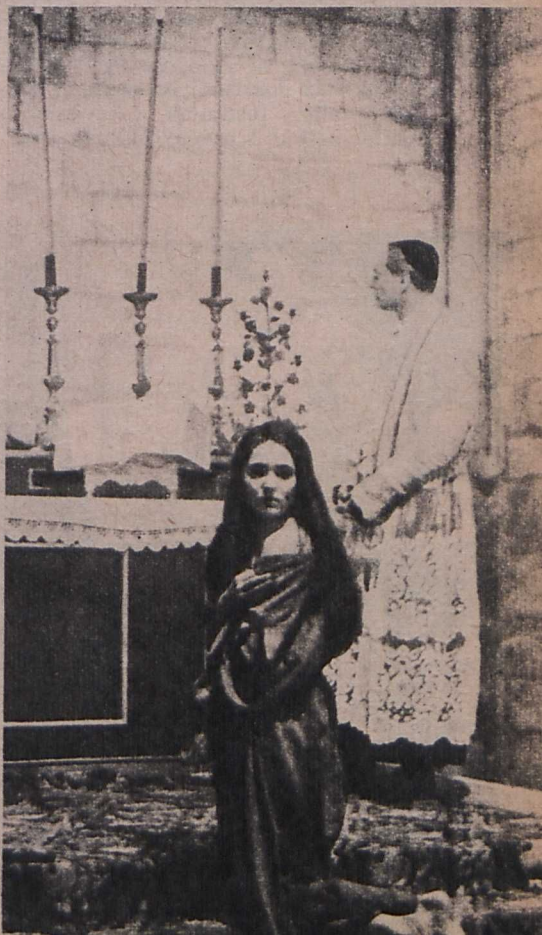
AZ APÁCA

Sajnos, Jacques Rivette filmjének nagyobb volt a füstje, mint a lángja. Amikor a Denis Diderot klasszikus regényéből készült művet 1966-ban a cenzúra betiltotta, valóságos kulturális botrány tört ki. Kezdetben úgy látszott, a cím megváltoztatásával le lehet csendesíteni a film elleni hangokat. Így lett Franciaországban az általánosítható Az apácából: *Simone Simonin, Diderot Apácája*. De ez sem segített. 120 000 francia apáca tiltakozó beadvánnyal fordult Peyrefitte tájékoztatásügyi miniszterhez, majd amikor a „női méltóság megsértésére”, „a vallás és a morál megcsúfolására”, „anyáink, feleségeink és gyermekeink nevelőinek kigúnyolására” hivatkozó levelek száma állítólag 500 000-re szaporodott, Peyrefitte utódja, Yvon Bourges betiltotta a filmet.

Az egész haladó francia értelmiség megmozdult a korlátolt és reakciós intézkedés ellen, hiszen itt nem csupán az ostobaság diadaláról volt szó, amely a felvilágosodás századának egyik legkitűnőbb alkotását utasította el, hanem a hatalom szellemi nyomásának jelképes gesztusáról. Godard — miután a spanyol forradalom és a francia ellenállás hőseiből De Gaulle kulturális miniszterévé hivatalosodott André Malraux nem fogadta ez ügyben —, nyílt levelet tett közzé a *Nouvel Observateur*-ben. „Ha nem lenne rendkívülien gyászos, rendkívülien szép és megható lenne az U.N.R. (De Gaulle pártja. Szerk.) egyik miniszterét látni, amint 1966-ban az 1789-es enciklopédisták szellemétől fél” — írta szenvedélyes gúnytól sziporkázó levelében, amelyet ezekkel a híressé lett sorokkal fejezett be: „Nincsen semmi meglepő ebben a mélységes gyávaságban. Ön struccként bújik el belső emlékeiben. Hogyan is érthetne meg André Malraux, engem, aki odakintről telefonálok egy távoli országból, a szabad Franciaországból”.

(Mint köztudott, a Szabad Franciaország néven ismert ellenállási mozgalomban Malraux ezredesi rangot viselt.)

A tiltakozás egyre szélesebben gyűrűzött. Bourges francia város negyvenegy lakója például beadvánnyal fordult a polgármesterhez, amelyben kijelentették, nem akarnak tovább egy olyan városban élni, amelynek neve megegyezik a szegénytelen intézkedést aláíró Bourges úr nevével, és követelték, nevezék el városukat Diderot-nak vagy Rivette-nek. Rivette nevű városról azóta sem tudunk, s most miután filmjét megnéztük, valószínűleg látszik, hogy a jövőben sem szerepel majd a térképen. Malraux végül is megsemmisítette a cenzúra betiltó határozatát. Talán ez volt



Anna Karina: az apáca

a bosszúja Rivette, s közvetve Godard ellen. Mert Rivette filmje távolról sem tudta kielégíteni a felkeltett várakozást. A botrány elülte után ott állt pőrén a világfigyelem keresztútjében, mindenki láthatta: nem több mint egy nagyon közepes filmi eszközökkel feldolgozott regénydramatizálás.

Ha újból kezünkbe vesszük a csodálatos tizenharmadik század egyik legcsodálatosabb elméjének alkotását, Diderot Apácáját, melyet szinte csak mellékesen vetett papírra az Enciklopédia szerkesztése és filozófiai művei megírása közben, el kell tűnődnünk, hogyan is lehetett egy ennyire modern, fiatalos szenvedélyű könyvből ilyen félszegen ósdi filmet készíteni? Diderot regényét mintha ma írták volna, Rivette munkáját pedig a tizenkilencedik században forgatták, feltételezve, ha már akkor ismeretes a film technikája. Az apácában a legnemesebb szépirodalmi eszközökkel fogalmazódtak meg az enciklopédisták erkölcsi elvei, mellyel az ész, a természetesség, az emberiség nevében az egyház doktrínái és szellemi terrorja ellen fordultak. „Az erkölcs vallás nélkül is érvényesülhet, a val-

lás pedig gyakran társulhat erkölcselenséggel” — írták az Enciklopédiában. Diderot regénye ezt a nézetet illusztrálta a családi és anyagi okokból zárdába kényszerített fiatal lány megdöbbentő sorsával. Diderot valódi lélektannal „illusztrál”. Rivette színes képekkel, meglevenedő jelenetekkel illusztrálja a regényt.

Ámbár a film illusztrációként sem meggyőző. Néhány valóban megejtő hangulatú kép, és a Simone Simonin alakját életrekelő Anna Karina belső emberi tisztaságot sugárzó átszellemült játéka, tulajdonképpen ez minden, amit a film erényeként megemlíthetnénk. Az apácakolostorok atmoszférája — az első, ahol a természetes ösztönök alattomos kegyetlenkedése, és a második, ahol elhatalmasodó lesbiánus szenvedéllyé deformálódtak — nélkülözi a hitelességet. Mintha a film megtekintése közben folytatódó szépségversenyen vennénk részt, mintha a harmincötven felüli apácák titokzatos betegségben elhaláloznának, vagy valaki beparancsolta volna őket cellájukba. A Diderot által erős realizmussal leírt részleteket a film szűziesen elhallgatja,

Első nap az apácázárdában





Öltöztetés a fogadalomra

helyettük hozzátessz „jellemző” külső apróságokat, amelyek például a szenvedélyeivel viaskodó főnökaszony szobáját cicomás polgári szalonná varázsolják. A főnökasszony művészien kibodorított frizurát, fülbevalót, gyűrűket visel, csipkéekkel díszített reggeli köntöse színésznő is lehetne.

A film világa minden tekintetben a külsőségek felé tolódott. Simone Simonin egyes szám első személyben írta le a kolostori szenvedéseit, egy tapasztalatlan fiatal lány subjektív érzelmeinek magával ragadó sodrásával. A film ezeket a leírásokat át-emeli az objektív valóság színpadára, s a belső arányok felbomlásával, előtérbe kerülnek a történet melodramatikus vonásai, amelyeket a film alkotóinak sikerült mértéktelelenül felfokozniuk. Diderot apácája szökése után, mosásból és vasalásból tartja fenn magát, kemény munkával, de a kiharcolt szabadság belső nyugalmával, s az író huszadik századi szűkszavú eszközökkel sejteti meg a társadalom fenyegeté-

seit, amelyeknek ilyen tapasztalatok és barátok nélküli fiatal lányt a körülmények kiszolgáltatathatják. Rivette filmje a múlt századi szentimentális melodráma nyelvére fordítja le az üzenetet: Suzanne-t behálózzák egy bordélyházba, s az első férfi bizalmas közeledésére kiugrik az ablakon.

Az egyház szerepe, a vallás és az egyén kapcsolata Diderot kora óta sokat módosult. Nem valószínű, hogy a hatalom nyers, terrorisztikus eszközeivel manapság bárkit is apácának kényszerítenének. Diderot regénye azonban nem csupán a konkrét társadalmi viszonyok ellen emelte fel a szavát, Simone Simonin makacs, szinte fanatikus küzdelme személyes szabadságáért, az ember természetes jogáért, az egyén szabadságvágyának, a maga által választott sors érvényesítésének, a lélek belső függetlenségének minden időkre szóló jelképe is. Rivette erről mulasztott el filmet készíteni.

LETAY VERA

NEW YORK, HOLLYWOOD ÉS KÖRNYÉKE

A „FILMVILÁGRÓL” — A „FILMVILÁG”-BA

III.

Ott hagytam abba legutóbb, hogy a Disneyland autó-parkolójának látványa után, amely káprázatos rétre emlékeztet, landoltunk Los Angeles repülőterén. Itt kezdődött tőprengésem, s ez immár nyilván a sírig tart: mi is ez a spanyol nevű, óriási angol—amerikai hogyszívják. Mert hogy „város”, az széttagozott, végtelen Rózsadomb jellegével egyáltalán nem pontos meghatározás, viszont 6 742 696 lakosával azért falunak sem éppen mondható. És hogy „a film fővárosa”? Hol van már az az idő?!

A százharminc település közül, amely a történelem folyamán Los Angeles-szé összeállt, történetesen éppen a híres-nevezetes Hollywoodban laktam. Nem is akarhol, hanem a Vine Street-en, amelyről majd még mesélek. Motellemmel szemközt a Paramount Pictures hangárszerű épületei. No, ennek nagyon megörültem, gondolván, hogy a stúdió mozgalmas élete szinte „ingyen” ellát filmmel kapcsolatos eseményekkel, élményekkel, találkozhatom rendezőkkel, sztárok. Hát ez nem egé-

szen így történt. El is neveztem magamban Hollywoodot „A film Pompei-é”-nek. Nem ezredévek előtti, hanem néhány év előtti élet követült meg itt akkori állapotában, szinte meccsmentlenül — a portásfülkében még ott az utolsó uzsonna maradéka. A látát, amely váratlanul elborította ezt a világot, úgy hívják, hogy televízió. Ami élet mégis akad a stúdiók egyik-másikában, az is javarészt a különböző televíziós társaságoknak köszönhető — bár sok köszönet rendszerint nincs bennük. Valódi filmezésért igencsak messzire kellett mennem, lakásomtól vagy harminc kilométernyire (ez Los Angelesben nem olyan veszedelmes távolság), a Warner Brothers Stúdióba.

Megérte? Véleményem szerint minden élmény megéri a belé fektetett fáradságot — néha éppen azzal, hogy semmi különös. Sokat amúgysem válogathattam, mert ezen a nyári napon ez az egyetlen forgatás volt Hollywood híres stúdióiban (a környéken természetesen több). New Yorkban is több — a maradék „mozi-filmelés” jobbára áttolódott az Atlanti Óceán partjára, no meg annál is

Lionel Jeffries
Az én utolsó hercegőnmő
forgatása közben





**Jelenet Az én utolsó hercegnőm című filmből.
Rendező: Ken Hughs**

A Los Angeles-i utcákon amúgy is nehéz megkülönböztetni a hatnyolc méteres (átlag tíz méter magasan elhelyezett) tábla-hirdetések erdejében, hogy most tulajdonképpen hová invitálják, mire ösztönzik az embert. Mozi-csalogatóknak véltem nem egy sztár-képekkel, girlandokkal, tükrökkel stb. feltűnővé tett ital-hirdetést, sőt, egy sajátos másikat is. Ez utóbbi barátságos zöld domboldalt ábrázol, a *Bandolero* című western plakátja és egy Coca Cola hirdetés között, körülbelül nyolc méter széles, hat magas, és arra a közismert tényre figyelmeztet, hogy meg is kell halni. Ha már így van —

messzebb, a tengeren túlra, bérelt stúdiókba.

Amíg kikocsikáztunk, feljegyeztem néhány szembeötlő filmhirdetést, s közte némely egyebet. Talán megbocsátható, ha a Vermont Avenue tekintélyes mozijával kezdem: *The father* (Szabó István *Az apa* című filmjét játszották).

Egyébként európai film alig-alig megy, a legnépszerűbb amerikaiak akkortájt: *Óvatosság és a pirula* (David Niven-nel a főszerepben), *Oroszlán a télben* (Katherine Hepburn-nel), *Az én utolsó hercegnőm* (Lionel Jeffries-szel), továbbá a *Babák völgye* az az *Al Capone ügy*, és a *Közjáték*.

**Rosanna Schiaffino
Az én utolsó hercegnőm
főszerepében**





Katharine Hepburn és Jane Merrow — az Oroszlán a téiben című filmben. Rendező: Anthony Harvey

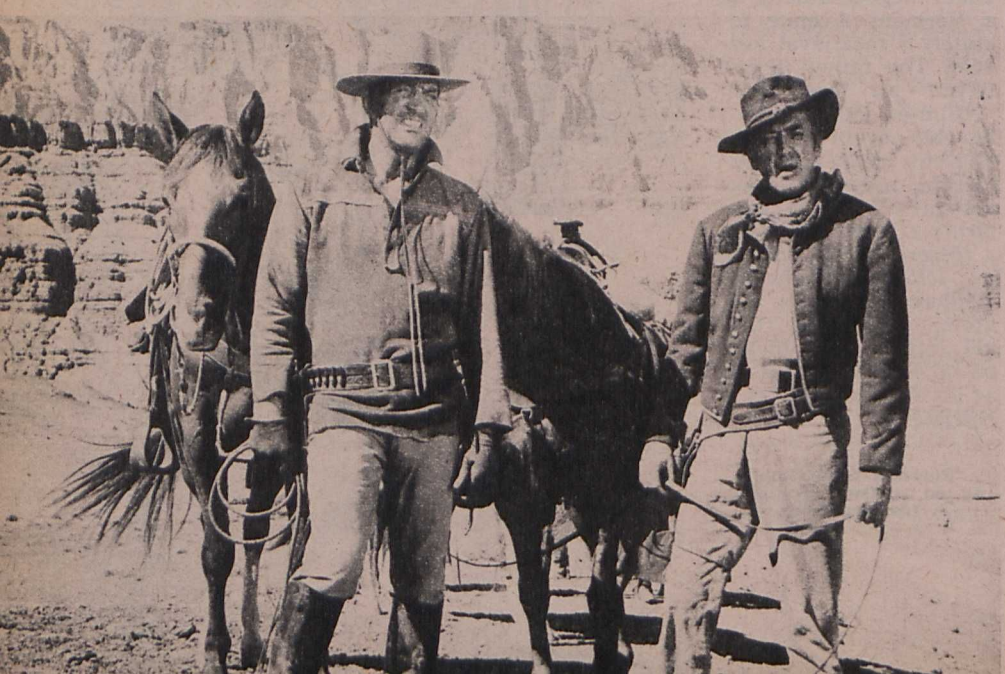
Clint Walker, továbbá Anne Francis és a fiatal Paul Hampton. A rendező Robert Sparr, az író (aki végig jelen volt a forgatásnál, akárcsak a producer) George Schenck. A huszonhat éves fiatalembernek harmadik forgatókönyve ez már. (A *Háborús party* című western volt az első, a Hongkongban forgatott *Sárkányölés* a második.) Ez a most készülő film egy terjedőben lévő műfaj reprezentánsa, ahol igényes fiatal művészek tartalmat iparkodnak belevinni a western közönséget vonzó formai keretei közé. A századvég kaotikus Amerikájáról szól, amikor az aranyláz már végetért, és sok tragikus figura képtelen volt beilleszkedni a viszonylag rendeződő, új életviszonyok közé.

mondja rendkívül tárgyilagosan a hirdetés — gondoljunk rá, hogy kényelmes, szép hely kapható a „Forest Lawn”-ok egyikében (Los Angeles híres temetői), 245 dollártól felfelé.

A hirdetés nem kedvetlenített el, a Warner Brothers belvilága már inkább. De aztán megtaláltuk a forgatást az udvaron: századfordulós

díszletek és egy cirkuszgocsi, sok ló, coltok, sombreroék jelezték, hogy helyben vagyunk. A színészek nem akárcsak, a cirkusztulajdonos Vincent Price, akinek — mint később mondta — ez a „*More dead than alive*” (Több halott, mint eleven) éppen kilencvenedik filmje. A másik főszereplő a tagbaszakadt „új Garry Cooper”,

Jelenet McLaglen Bandolero című filmjéből. (Dean Martin és James Stewart)





Mark Robson: A babák völgye

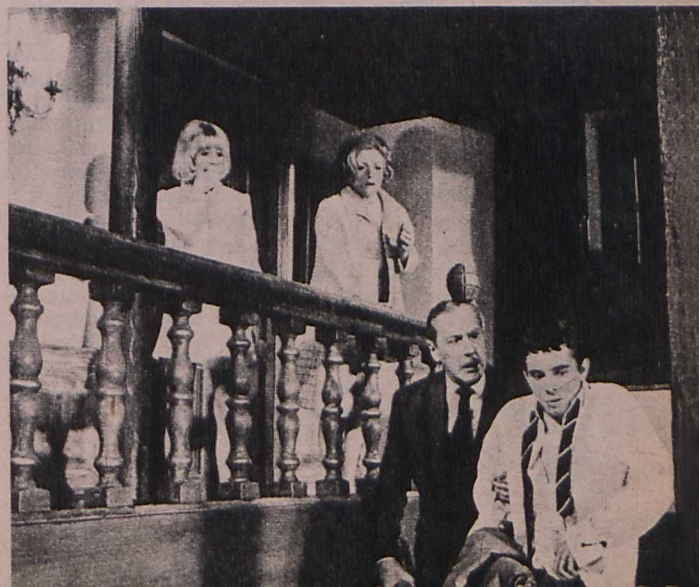
Ebéd közben, és a forgatás szünetében beszélgettem a művészekkel, s a producerrel is. Ez utóbbinak nem jegyeztem fel a nevét, de rögtön filmre léphetett volna önmaga típusaként. Foghegyről beszélt, gumit rágott, és tudatlan volt. A művészek kedvesek — a magyar filmről nem tudnak semmit. A fiatal író, Schenck igen. Nagy véleménnyel van arról az egyről, amelyet látott (Az apa). És kíváncsi a többire.

Moziban is voltam — már New Yorkban erősen a figyelmembe ajánlották Mike Nichols művét, címe: „The graduate” (nálunk A diplomás címen emlegetik). Arról a jó polgári neveltetésű ifjúról szól sajátosan kesernyés, az amerikai középosztály

életvitelét csúfoló humorral, aki éppen levizsgázott az iskolában, az életből meg most kezd, ha tud. Felejthetetlen a filmben Anne Bancroft.

Ígértem, hadd szóljak hát valamit a Vine Sreet-ről. Ez Hollywoodnak, mondjuk úgy, szélességi főutcája (Los Angeles végtelen hosszúságban az Óceán partján

nyúlik, a kontinens felé hegyek zárják, mögötte sivatag). A szépnevű Sunset (Naplemente) Boulevard és a Hollywood Boulevard közötti részen, amelyet manapság nappal és éjszaka teljesen ellepnek a „hip-pik”, ugyancsak sok világhíresség koptatta a járdát, Chaplintól Greta Garbóig. Egy részük még akkor, amikor a kutya



Jelenet az Óvatósság és a pirula című filmből.
Rendező: F. J. O'Neal



Roger Corman:
Az Al Capone-ügy

got jelentő vászon" számára.

Persze még nagyobb a száma azoknak, akiket nem, — mint látható, magam is ezek közé kerültem. De, helybeli újságíró-kollégák jóvoltából így is lejutottam a közeli *Brown Derby*-be (ez nem Barna Lóversenyt, hanem — ebben az összefüggésben — Barna Cilindert jelent), ahová a már felfedezettek járnak. Ez afféle előkelő kávéház és klub. Az asztaloknál csak néhány, számunkra ismeretlen hírességet láttam, a falakon a tegnapi és a mai amerikai filmművészet valamennyi nevezettségének elsőrendű karikatúrája, illetve portréját.

Amit ellenben hasztalan kerestem: a filmnek valamiféle múzeuma. Meggyőződésem volt, hogy Hollywoodban van ilyen. A kollégák elismerték, hogy feltételezésem és vára-

kozásom teljesen jogos — óriási hiba, hogy a film kezdeteinek e valóban kapitális városában ilyesmit eddig nem létesítettek. Ami érdekes és megkapó — de persze nem a múzeum pótlásaként — a Vine Street itt emlegetett szakaszán, vagy kilométer-hosszat, mindkét oldalon félméteres, vörös kövekből kirakott „star”-okon (magyarosan „sztár”-okon, azaz csillagokon) jön-megy a járókelő. A csillagokban sárgarézből a filmszillagok neve, Al Jolson-tól Marilyn Monroe-ig, Ramon Novarro-tól Natalie Wood-ig mondhatni „naprakészen”, mindenki.

A nevek tulajdonosai mind emberek voltak, illetve ma is azok. Egyetlen kivétel: Rin Tin Tin. Ő kutya volt. Az évtizedekkel későbbi Lajka kutyaig alighanem az egyetlen, akit egy kicsit embertársul fogadtunk. Teljesen jogosan — ha ugyan ez előrelépés a kutya-mivoltozhoz képest.

Miért ez a kesernyésnek ítéltető megjegyzés?

Mert Hollywoodban igencsak találkozok az ember olyasmivel is, ami csökkenteni büszkeségét az önön mivoltára. Rám ilyen hatást tett Beverly Hills, a filmmágnások és szuper-sztárok ismert nevű világa. Erről, valamint még egy és másról azonban majd legközelebb, az utolsó „fejezetben”.

RAJK ANDRÁS



Oskar Werner és Barbara Ferris a *Közjáték* főszereplői. Rendező: Kevin Billington

sem tudta a nevét. Eleinte a „Schwab Drugstore”-ba jártak, amelynek az volt a jogos híre, hogy az itteni kiszolgálólánykák közül, de a vendégek közül is sokakat fölfedeztek a „vilá-

A Teoréma és botrányai

BESZÉLGETÉS PIER PAOLO PASOLINIVEL

Pasolini — Teoréma. Pasolini — Teoréma. Szeptember eleje óta minden bizonnyal ez a név és ez a cím jelent meg legtöbbször a nyugat-európai filmlapok kulturális rovatainak hasábjain. Kétségtelen, hogy a Teoréma az utóbbi hetek mozi-szenzációja Olaszországban. A *Filmvilág* — a velencei fesztiválról közölt tudósításokban — beszámolt már Pasolini és filmje ellentmondásos velencei szerepléséről, ezért most csak nagyon röviden kísérlem meg összefoglalni az előzményeket.

AZ ELŐZMÉNYEK

Néhány héttel az idei velencei fesztivál megnyitása előtt Pasolini nagy cikkben indokolta meg, miért vesz részt mégis a seregszemlén, s miért nem csatlakozik a bojkott-felhíváshoz. A megnyitó előtt két-három nappal megváltoztatta elhatározását, s a fesztivál-ellenesek egyik vezéralakja lett Velencében. A *Teorémát* mégis levetítették a fesztiválpalotában, mert a producer — Franco Rossellini (a neves rendező unokaöccse) — ragaszkodott ahhoz, hogy a film versenyben maradjon. Az európai filmsajtó többszáz képviselőjével együtt szem- és fültanúi voltunk a Lido egyik luxus-hoteljének kertjében Rossellini és Pasolini harcias vitájának, amit arról folytattak, hogy ki sértette meg a jómodor és a szavahihetőség elemi szabályait — illetve ki sértette meg az elemi alkotói jogokat. (Előbbivel a producer vádolta a rendezőt — utóbbival a rendező a producert.) Nehezen szabadulhattunk attól a gyanútól, hogy az egész vita kicsit megrendezett; különösen azután, hogy a fesztivál-bojkottvezér Pasolini *Teorémája* két, elég jelentős díjat nyert a fesztiválon: egyik főszereplője, Laura Betti, a legjobb női alakítás díját, a film pedig megkapta az OCIC — a Nemzetközi Katolikus Filmkritika — nagydíját.

A PÜSPÖKÖK BIRALATA

Szeptember második felében rendezték meg a film római ősbemutatóját az Imperial Cinemában, (ahol addig a *Szegénylegények*-et vetítették) — s ez alkalommal újabb szenzáció-bomba robbant. Az *Osservatore Romano* — a Vatikán lapja — élesen megtámadta a filmet, az olasz püspöki kar bizottságot állított fel, amely azt a határozatot hozta, hogy a *Teorémát* megnézni „minden hívőnek tilos”, mert „negatív és veszélyes” és „mélységesen kétértelmű”; „egy homoszexuális viszonyt felhaborító módon ábrázoló”, erkölcstelen film. Az ügyészség betiltotta a vetítéseket, és Pasolini és Rossellini — akik néhány hete még egymással polemizáltak a Quattro Fontane hotel kertjében — most egymás mellett ülnek a vádlottak padján a velencei törvényszék előtt. (Hosszas vita után döntöttek úgy, hogy a pert nem Rómában, hanem Velencében kell lefolytatni, mert ott volt a film első nyilvános vetítése is.) A püspöki bizottság indoklásában egyebek között ez áll: „A film zavaros metafora, amelynek állítólag az a célja, hogy egy olyan valósággal való találkozás problémáját ábrázolja, amely a trascendentum szimbóluma akarna lenni; valójában azonban mélységesen fetőzött világosan felismerhető freudista és marxista eszmékkel; miközben a szerző — paradox módon — a vallásosság révébe akar eljutni, holott teljesen ellenkező irányba vezető úton indult el...”

A betiltó határozat valóságos tiltakozó-hullámot indított el. Antonioni — aki Amerikában forgat — táviratban biztosította együttérzéséről Pasolinit, s tiltakozott a film betiltása ellen; tiltakozó nyilatkozatot juttatott el az olasz hatóságokhoz a *Cahiers du Cinema*, s a *Positif* szerkesztősége, valamint a francia rendezők közül Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Jacques Rivette, Louis Malle, Robert Bres-



Terence Stamp és Anne Wiazemskij:
a misztikus vendég és a család kislánya

son, Jean Rouch; a nyugatnémet Alexander Kluge (a velencei Arany Oroszlán idei nyertese). Enno Patalas filmtörténész és sokan mások. Természetesen éles hangú cikkekben utasították vissza „a művészi szabadság durva megsértését” az összes baloldali lapok — többek között az *Unità*, a *Paese Sera*, az *Avanti!* —; amelyek rámutatnak, hogy a Vatikán prűd püspök-cenzorai azt a filmet zárták dobozba, amit éppen a Katolikus Filmkritikusok Nemzetközi Szövetsége tartott díjazásra érdemesnek...

E pillanatban még nem tudni, hogyan dönt a velencei bíróság; lapzártáig csak arról érkezett hír, hogy Pasolini és Rossellini kihallgatásával kezdetét vette a hivatalos procedúra.

A FILMRŐL — OBJEKTIVEN

A Pasolinivel folytatott beszélgetésre, amit a következőkben próbálunk reprodukálni, még a legújabb,

„szenzációs” fejlemények előtt került sor. Talán nem érdektelen, mit akart kifejezni, hogyan értelmezi saját — azóta olyan sokat vitatott — filmjét maga az író-rendező.

Előbb azonban magáról a filmről néhány szót. *Létay Vera* így írta le a *Filmvilágban*, a velencei fesztiválról küldött tudósításában a *Teoréma* cselekményét:

„Egy különlegesen szép, különleges vonzerejű fiatalember érkezik a dúsgazdag olasz nagyiparos család házába. A gyönyörű fiú iránt a család minden tagja olthatatlan szerelemre gyullad; a „minden”-t szó szerint kell érteni: a szolgálólány, a csinos mama, a jóképű, középkorú papa, a serdülő kislány és a kamaszfiú. Ez a szerelem felkavarja mindannyiuk életét, megalázkodnak a vendég előtt, az megkönyörül rajtuk, és sorban egymásután *mindenkinek* odaadja magát. Elérkezik a búcsú napja. A vendégnek távoznia kell. A család élete összeomlik, ráébrednek, hogy életük e jelképes, megvilágosító látogatás előtt értelmetlen volt, s a film, mint valami tézis levezetését, egyenként megmutatja sorsuk vég-ső csődjét. A szolgáló visszamegy a falujába s csodatévő szent lesz (némi iróniával ábrázolva „mennymenettelét”), a mama belezuhan a nimfomániába, a fiú az akció-fesztetbe, a kislányon titokzatos mervegörcs vesz erőt, kórházba szállítják, a papából kihuny a magántulajdon szenvedélye, odaadja a gyárát a munkásoknak, s miután lehetetlennek látja, hogy a látogató elveszett szerelmét más fiatalemberrel pótolja, a forgalmas pályaudvaron levetkőzik anyaszült meztelenre és ordítva rohan a sivatagba, a szürke sivatagba, amivé a világ változott körülötte.”

A FILMRŐL — A RENDEZŐ

És, hogyan mondja el — és értelmezi — mindezt maga Pasolini? lme:

— A film egy milánói nagyiparos-család, a neokapitalista társadalmi hierarchia egy jellegzetes egységének csődjét, összeomlását ábrázolja. A családhoz látogatóba érkezik egy különös, titokzatos fiatalember —

akinek neve sincs a filmben —; talán maga az ó-testamentumi Isten. A család valamennyi tagja beleszeret, s ő magáévá teszi — biblikus értelemben: megszállja — őket, majd amikor eltávozik, valamennyien szenvednek hiányától. Elindulnak megkeresni, visszaszerezni az Istent, vagyis hitüket, életük értelmét. De mert a burzsoázia — a jelenleg legretrográdabb osztály — képviselői, képtelenek erre, s csődbe jutnak. Egyedül a cseléd lány találja meg, szülőfalujába, a szegény parasztok közé visszatérve, az Istent; szent lesz és csodákat tesz, mert a szegény parasztok között még elevenen élnek azok a valódi érzések és ideálok, amelyeket az Isten szimbolizál.

— *Filmjét tehát az Isten-keresés parabolájának szánta?*

— Mindenekelőtt a burzsoázia gyilkos, megsemmisítő bírálója. A Teoréma azt fejezi ki, hogy a burzsoázia — mint osztály — menthetetlen. A burzsoáziánál a vallásból is egyszerű divat lett; a polgárság megvásárolta a vallást — annak minden belső tartalma nélkül. A vallás bizonyos morál-rendszeri fejez ki —, amely a burzsoáziánál velejéig hamis. A sivatag-szimbólum azt a belső, lelki sivatagot, jeleníti meg, amiben ezek a nagypolgárok tengődnek; a film befejezése a burzsoáziának, mint osztálynak a történelmi halálra-ítéltségét fejezi ki.

MARXISTA VAGY KATOLIKUS?

— *Ön tehát ismét egy katolikus vallási szimbólum segítségével kívánta kifejezni mondanivalóját. Már régebbi művei nyomán is előfordult, hogy katolikus bíráló a marxizmussal való kacérkodással vádolták; marxista kritikusai viszont vallási miszticizmusát kifogásolták. Engedje meg, hogy megkérdezzem: katolikusnak tartja-e magát, vagy marxistának?*

— Atheista vagyok és laikus. Soha nem kaptam katolikus nevelést — de antiklerikálisat sem. Egyáltalán nem fogadom el a hivatalos katolikus terminológiát. De úgy, mint az olasz nép többsége, katolikus va-



Silvana Mangano: a nagyiparos felesége

gyok — amennyiben ez bizonyos morális principiumok tiszteletben tartását, s egy ősi kultúrkörhöz való tartozást jelent. Gondolkodásomat alapvetően a marxizmus határozza meg. Dehát ez — meggyőződésem szerint — teljesen természetes, hiszen a marxizmus századunkban egyszerűen kikerülhetetlen. Maguk a teológusok is olvasták Marxot, s az értelmesebbek közülük egyet is értenek vele a valóság diagnosztizálásában. Egy társadalom diagnózisa ma — meggyőződésem szerint — kizárólag marxista módszerrel készíthető el. Erre rájöttek a legjobb vallási teoretikusok is, és jövő-képüket a reformizmus szellemében alakították ki. Velük ellentétben, én nem hiszek a szociál-demokráciában, a reformizmusban — csak a forradalomban. Ugyanakkor tudom, hogy pillanatnyilag Európában nincsenek meg a feltételei a forradalom győzelmének. A világtörténelem forradalmait az éhes parasztok csinálták, az éhes proletárok vezetésével. A

mai Európában nincsen számottevő éhezõ munkásosztály — tehát nincs lehetőség a proletárforradalom gyõzelmére. Egy becsületes értelmiséginek, mûvésznek mégis azért kell harcolnia — az eszmék fegyverével —, hogy az eljövendõ forradalmat szolgálja: a fennálló társadalmi rend forradalmi szellemû bírálatát kell adnia. Lényegében ennyi a politikai és mûvészi hitvallásom. A választásokon mindig az Olasz Kommunista Pártra szavazok, bár gyakran vitakozom a párt egyik vagy másik állásfoglalásával — azért, hogy bírálatommal is használjak a Pártnak.

— Sajnos, nincs helyünk arra, hogy részletes vitát folytassunk az Ön most kifejtett politikai koncepciójáról — amely véleményem szerint néhány következetlenséget is tartalmaz —; még kevésbé van helyünk arra, hogy azt elemezzük: mindez miként tükrõzõdik a Teorémában. De engedje meg, hogy viszszatérjek kissé a vallásosság problémájára, s megkérdem: miért jelenik meg mindig mûveiben az Isten-keresés motívuma?

— Az Istent mint mítikus, poétikus, allegorikus alakot használom; a morál, a tisztaság, a társadalmi igazság koncentrált szimbólumaként, amely mélyen gyökerezik különösen az olasz — és az egész európai — kultúr-körben. Aki ma hívõ katolikus, az kispolgár. Ugyanakkor, paradox módon, a burzsoázia a maga létevel — a kizsákmányolás tényével — megtagadja a katolikus vallás alapvetõ principiumait is. A Teoréma Istene nem azonos a Vatikán Istenével, hanem egy költõi kép, amely egy õsi és totális mítikába illeszkedik. Van azonban másik célja és oka is annak, hogy bizonyos vallásos színezetû szimbólikát használjak filmjeimben. Ma Nyugat-Európában tökéletesen helytállóak Lenin fejtegetései az elit-kultúra és a tömeg-kultúra viszonyáról. Az Isteni Színjáték-ot legfeljebb százezer olasz érti, a többi soha nem olvasta. Viszont minden olasz részesült — ilyen vagy olyan szintû — vallásos nevelésben. A katolicizmus két évez-

red óta mélyen beleivódott az olasz népbe. A közkeletû katolikus szimbólika tehát arra is alkalmas, hogy ezen keresztül viszonylag nagyobb tömegekhez eljuttassuk — a kommunista forradalom eszméjét. Marx a forradalmat az eszmék „decentralizálásával” képzelte el; a vallási szimbólika révén a kultúra is decentralizálódik: egy forradalmi mû gondolatai így inkább eljutnak a tömegekhez.

— *S hogyan foglalhatná össze azt a mondanivalót, amit a Teoréma forradalmi gondolatának nevezett?*

— Ma Nyugat-Európában a haladó mûvész feladata: rombolni a fennálló, neokapitalista társadalmi rendszert, megkérdõjelezni a burzsoázia hatalmát. Egy társadalmi struktúra hatékony rombolását az adott struktúra legkisebb egységének, leghomogénebb alkotó elemének rombolásával kell megkezdeni. Ez az egység: a család. A Teoréma esetében: egy olasz nagyiparos-család, amely lényegében az egész olasz burzsoáziát képviseli. A Teoréma azt dokumentálja, hogy ezt az osztályt a történelem menthetetlenül és végérvényesen halálra ítélte.

*

Mint bevezetõben írtuk: a Teorémáról folytatott hírlapi, esztétikai viták ezekben a napokban a velencei bíróság elõtt is folytatódnak. (Pasolini közben a torinói színház próbáit vezeti: *Orgia* címû elsõ színpadi komédiáját rendezi.) Nyilvánvaló, hogy — ha elérkezik esetleg a hazai mozikba a Teoréma —, nálunk is sokat kell majd vitatkozni róla, s az is magától értetõdik, hogy az alkotó koncepciója és véleménye saját filmjérõl — enyhén szólva — nem esik pontosan egybe az objektív nézõ ítéletével. Ám úgy véljük, hogy Pasolini nyilatkozata mindenképpen érdekes és hasznos adalék az elkövetkezõ vitákhoz.

ZSUGÁN ISTVÁN



Most forgatják Rómában Claudia Cardinale legújabb filmjét: Gerald kalandjait Conan Doyle egyik regénye nyomán. A film főszereplői: a képen látható Claudia Cardinale mellett Peter McCenery, a jobb oldali sarkban a lencsével rendező Jurek Skolimowsky



Rudolph Valentinóról, a némafilm egyik legnépszerűbb csillagáról filmet készít Mike Frankovich. Eredetileg arról volt szó, hogy Valentinót Marcello Mastroianni személyesíti meg; közbejött akadályok miatt azonban nem ő, hanem Omar Sharif alakítja a film főszerepét.



A párizsi Operában gálaesten mutatták be Pierre Jourdan filmjét, a Phaedra-t, Marie Bell-lel a főszerepben. A gálaesten a francia szellemi élet kiválóságai vettek részt, képviseletként Alain Delon, Mi-reille Darc társaságában

Veronában mutatták be Zeffirelli Romeo és Julia című filmjét, amelynek előkészületeiről már hírt adtunk lapunk hasábjain. Képviseletként Franco Zeffirelli rendező és a két főszereplő angol művész: Leonard Whiting és Olivia Hussey

Francois Reichenbach első ízben rendez játékfilmet. A szerelem öröme lesz a film címe. Témája: egy rendező útinaplója. A főszerepet Jean Jacques elsőfilmes színész alakítja. Reichenbach egyébként most fejezte be Arthur Rubinsteinről készített filmjét.





A nemrég feltűnt Daniele Gaubert a női főszereplője Robert Benayoun Párizs nem létezik című új filmjének.



Maurice Ronet és a Nagytáncban feltűnt Jane Birkin Az uszoda című francia filmben.



Mindhárman Sophia Loren unokahugai és mindhárman nagynénjük nyomdokaiba szeretnének lépni: Fernanda, dalénekesnő most írta alá első filmszerződését; Patrizia, aki mégcsak 14 éves és általános iskolás, de máris beiratkozott egy filmiskolába is; valamint Igli, aki most forgatja (Spanyolországban) első filmjét és további háromra írt alá szerződést.

Pier Paola Pasolini Kalabriában készül forgatni legújabb, kétrészes filmjét. Az első rész címe: Az orgia, a másodiké: A disznóól. A film, a hírek szerint, rendkívül élesen bírálja az úgynevezett fogyasztói társadalmat.

Önkéntes filmellenőrzési tervet készítettek a hollywoodi filmipar vezető vállalatai. Attól tartanak ugyanis, hogy bevezetik az állami cenzúrát; ezt akarják megelőzni az önkéntes ellenőrzéssel. A filmgyártók cenzúratervekben négy csoportba osztják a filmeket: az elsőbe azok tartoznak, amelyeket mindenki megnézhet. A másodikba soroltakat tizenhét éven aluliak csak szülői írásbeli engedéllyel, a harmadikba minősített filmeket a tizenhét éven aluliak csakis szülői kísérettel nézhetik meg, végül pedig, a negyedik kategóriába sorolt filmek megtekintése tizenhét éven aluliak számára — szigorúan tilos.

Filmvilág

XI. évf. 22. 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. Csekkszámalszám: egyéni 61 238; közületi 61 066, vagy átutalás a MNB 8. sz. fiókjánál vezetett folyószámára

68.1485 Egyetemi Nyomda mélynyomása, Budapest.
Felelős vezető: Janka Gyula igazgató

INDEX: 25.286



Alberto Moravia, Liv Ullmann, Ingmar Bergman és Dacia Maraini a legújabb Bergman-film, a Szégyen vetítése után, a sorrentói utcán

BERGMAN OLASZORSZÁGBAN

A mai svéd filmművészet reprezentatív seregszemléjét rendezték meg a közelmúltban az olaszországi Sorrentóban. A svéd filmhét eseményein megjelent Ingmar Bergman is, akit ebből az alkalomból sikerült

lencsevégre kapniuk az olasz fotóriportereknek. (Bergman ugyanis nagyon ritkán hagyja magát lefényképezni.) Cikkünk a svéd filmművészet legújabb alkotásairól a 14. oldalon.

Bergman olasz hippiekkel vitatkozik az egyik diákklubban





filmvilág

Ára: 4,- Ft

Koszrólányi Balázs főszerepet játszik a Bűn tornya című, új nyugatnémet filmben. Rendező Franz Antel
(Domonkos Sándor felv.)