

46.557

filmvilág

18

1968. SZEPTEMBER 15.



Bálint András, Balázsovits Lajos és Kiss István

FÉNYES SZELEK

Jancsó Miklós befejezte legújabb színes filmjének, a Fényes szelek-nek

forgatását. A film 1947 táján játszódik, egy népi kollégiumban.



Jelenet a filmből (Domonkos Sándor felvétele)

CÍMKÉPÜNK:

Körtvélyessy Zsolt játssza az egyik főszerepet Makk Károly új filmjében: Isten és ember előtt (Domonkos Sándor felv.)

A SZERZŐ FILMJE

A dolog ott kezdett gyanússá válni, hogy néző és kritikus többnyire csak az igen rossz, vagy ellenkezőleg, kimagasló produkció esetében vette észre, hogy *szertői filmről* van szó. Mert csőd esetében ugyebár a divatossá lett műfaj a hibás, ha viszont osztályon felüli alkotással találkozunk, akkor természetesen ugyanilyen nyilvánvaló, hogy a módszer segítette a rendezőt a csúcokra. Fel sem tűnt, hogyan lehetséges, hogy a módszer egyszer cserbenhagyja áldozatát, másszor pedig magasba lendíti? Ha mégis, a válasz ilyenkor úgy hangzott, hogy a műfaj csak annak engedelmessé segítője, akiben van fluidum, nagyszabású tehetség, aki tehát meg tudja szelídíteni, és egyben árammal tudja feltölteni az egyébként igen veszélyes alkotói módot. Kétségtelen, hogy ebben a magyarázatban több igazság rejlik, mint a fentebb — karikatúristikusan jelzett — paradoxonban, a módszer abszolút elvetésében vagy megdicsőülésében: végül is mindenhez tehetség kell. Csakhát épp ezért érezzük ezt a magyarázatot is, minden előnye mellett kevésnek: nem is abban sejtjük a gyengeségét, hogy nem tud tényleges esztétikai minőségbeli értékskálát teremteni; felszínességét abban látjuk, hogy mint pszichológiai magyarázat, csupán egy *utólagos vizsga* értelmében tud mérceként működni, a siker vagy kudarc ugyanis csak utólag derülhet ki. S könnyen elképzelhető, főként mikor ezek a módszerek kissé már a divat tárgyai is lettek, hogy ez a módszer az önkipróbálás eszközüvé válik: több jelentős alkotással a hátuk mögött, a „tehetséges” jelzőt már rég kivívott rendezők szeretnék majd ebben a versenyszámban is igazolni magukat, s mint egy tehetségvizsgán újra bizonyítani — vagy elbukni. Ebben az esetben aztán még misztikusabbnak, még rejtelmesebbnek tűnik majd e módszer, míg a pszichológizáló közvélemény éppen ezt a versenyszámot fogja — különlegessége miatt — a legautentikusabb vizsgának érezni. De mindez természetesen csak karikatúra...

Nem árt tehát azokra hallgatnunk, akik kissé szkeptikusan megjegyzik: a szerzői film nem egyszerűen „a” tehetség kérdése, hanem egy meghatározott művészi attitűd dolga, melyben egy különleges, *sajátos irányú* tehetség kívántatik. S úgy érzem, a kérdés megoldása éppen ennek a sajátos iránynak, tehát az objektívebb formai követelménynek kibontásában rejlik: mennyiben jelent ez a filmtípus egy esztétikai szerkezetében is külön utat? Mi az a közös mozzanat, mely Gaál István *Keresztelőjében*, Mészáros Márta *Eltávozott napjában*, Kovács András *Falakjában*, vagy Kardos Ferenc *Ünneppokjában* közös — egyszerűbben: *milyen igényei, törvényei vannak ennek a műfajnak*. Más szóval, felfogásunk szerint, azzal kéne számolnunk, hogy itt egy sajátosan új dimenziójú filmműfaj született, melynek sikeres vagy sikertelen művelése nem utolsósorban e műfaj igényeinek, formatörvényeinek anyagvonzásának felismerésétől függ.

Az utóbbi évek filmfejlődésének nemcsak az a jellemzője, amit egyébként nem kis büszkeséggel szoktunk leírni, hogy ti. végre ez a művészet is nagykorú lett, hanem előtérbe került ennek a nagykorúságnak esztétikai következménye is: *egyre több műfaj* válik ki a korábban egységesnek tekintett filmből.

Kovács András *Falakjával* kapcsolatban többször is elhangzott már a *filmesszé* kifejezés. Hasonló önállóulási folyamat tanúi lehettünk évekkkel ezelőtt a *dokumentumfilm* megújulásának idején, vagy egy régebbi műfaj újjászületésének példájánál, a *szkeccs* átfogalmazódásának idején. A műfaji sokféleség kibomlása más és más szinte, más és más formai intenzitással, átgondoltsággal és főként valóságfelfedező mélységgel történik — egyvalami azonban biztosnak látszik: az *egységes filmműfaj* korszaka már a múlté, ma már jól látszik, hogy itt egy művészetben belül többféle műfaj fog helyet kapni, és itt már az is elképzelhető, hogy bizonyos, korábban virágzó műfajok háttérbe szorulnak, vagy ki is halnak. Az is természetes,

hogy a mozi mint fogyasztó, továbbra is a hagyományos epikus-drámai sztorit — tehát a még egységes filmműfajt — fogja előnyben részesíteni. A fejlődés azonban a differenciálódás útjára lépett, és ez a folyamat a dolgok logikája során a néző szemét is hozzá fogja szoktatni az új élményekhez.

A művészi film műfaji differenciálódása nyilván nehezebben tör magának utat: s tegyük hozzá — ez az útkeresés, önmagával szemben is bonyolultabb, s ezért még nehezebb lesz a közönség igényének átférfalása. Úgy érzem, ebbe a folyamatba tartozik a *szerzői film módszerének felfedezése* és kibontakozása is. Milyen elvek alapján különül el ez a műfaj és módszer a többitől? Azt már régóta tudjuk, hogy a műfajok különbségeit nem a tankönyvekben leírt szabályok határozzák meg, hanem az a hétköznapiak tűnő körülmény, hogy bizonyos élet-
elemek csak a nekik megfelelő, mert általuk alakított, és így tartalmukat egyedül kibontani képes műfajban tudnak esztétikai-művészi anyaggá változni, hatóképes vízióvá teljesedni. Ha napjaink egyik velejárója is a tiszta műfajok eltűnése és a műfajok keveredése, annyi világosan látszik, hogy a versbe kívánkozó életdarabkából nem lehet nagyregényt csinálni, vagy hogy egy erdő, mint élmény, aligha lehet szobortéma. Mit jelent mindez a szerzői film műfaji specialitását illetően: körülírható-e az a valóság, melynek *felfedezése és maximális kifejezési igénye* teremtette magát a műfajt is? Más szóval: az életnek milyen tényei kezeskednek e műfaj önállóságáért?

Először is szögezzük le, hogy míg a filmvers, mint a *Te*, vagy az *Elégia*, az esszé, a szkeccs esetében az az *alkotás folyamata* nagyjából közös, s mindegyikük számára a megragadott valóságkör minősége adja az elkülönítő tényezőt, addig a szerzői film önállóságát legelőször az a közhelyszerű körülmény jellemzi, hogy egyetlen alkotó kezében fut össze a teljes anyag: az írás és rendezés (vagy néha még az operatőri munka is: mint Lelouch vagy Sára Sándor esetében). Csakhogy mindez

nem egyszerűen technikai körülmény, melytől eltekintve minden ugyanolyan marad, mint a normálfilmek esetében: az *alkotásfolyamatot érintő különbség esztétikai különbséggé változik*. Ha végigtekintünk a jelentős szerzői filmek témavilágán és odafigyelünk hangzására is, úgy nem nehéz észrevenni ezeknek az alkotásoknak *szubjektivebb tónusát*: a valóság, a téma, a mondanivaló, a képvilág egyértelműben viseli magán az alkotó szubjektivitásának jegyeit. A szerzői film érzésem szerint sok mindenben közös a *lírai magatartással*: azzal a művészi viszonytal, mely a világot magábfogadja, és aztán emlékként, vallomásként, szenvedélyes és egyben személyesen megszenvedett képalként — fogalmazza meg újra. A szerzői film nem egyszerűen „tükrözi” a világot: benne a *vallomásteremtés*, gyakran az önéletrajzi jelleg, tehát mindenképpen a szubjektívvisztikus érzelmi kötődés az erősebb, szemben a többi filmtípusokkal. Ez már abból is következik, hogy maga az alkotófolyamat is intímabb: ha két vagy három ember dolgozik egy életanyagon, úgy maga a probléma is objektivebb lesz, közös szülőtte a három alkotónak, de személy szerint egyiknek sem egyenes ági leszármazottja. A közös alkotás egyúttal objektivizálja is a képet. A szerzői filmben viszont az egyéni élet, a vallomás, a személyes kötöttségek szinte lírához hasonló kimondása kap formailag-technikailag szabad kezét: ebben áll a műfaj különállásának legjellemzőbb tulajdonsága.

Nem is azt érzem itt döntőnek, hogy az életrajzi mozzanatok oly sokszor kerülnek előtérbe: ez már csak következménye a lírai magatartás formai lehetőségének. Fontosabb ennél a hangvétel, a látásmód, vagy még előbb: a valóság szektálásának sajátosan szubjektív rendje, a vallomás jelleg, az egyéni-személyes szenvedély kifejezése. Az alkotó itt nem egy történetet mond el személytelenül, melynek az író-rendező-operatőr és a stáb mintegy objektív tanúja, hanem valami olyasmit, ami egyetlen ember egyéniségének gondja, a személyes életé-

nek része, kifejezési szükségletének tárgya. *Egyéniségének* és nem is elsősorban *művész voltának*. A jól sikerült alkotásokban a téma személyes jellegű fájdalom, gond, vallo-más — sőt azt is mondhatnánk, *hogy ez a személyes kötöttség terem-ti magát a témát is*. Ez a személyes vonatkozás lehet politikai szenvedély, lehet a felnőtté válás válsága, lehet egy közösséghez való tartozás és búcsú elégiája, mint ahogy ide tartozik a szerelmi indulat, vagy az emberség integritásának lírai kifejezése is. És csak ezen az általáno-sabb, műfajalkotó mozzanaton belül, tehát a személyes vonatkozás miatt válik a szerzői film számára hálás — s ma már talán kissé „túlírt”, — is-kolatémává az önéletrajzi elemek feldolgozása: itt ugyanis a legkézen-fekvőbb a vallomás jelleg, a szemé-lyes-lírai feltárulkozás és a valóság-nak, mint önvizsgálatnak módszere.

Úgy érzem itt kell keresnünk a *műfaj határait* is: ahol a személyes és szenvedélyes vallomás jelleg — a választott anyag miatt — nem kap-hat hangot, ahol az alkotó egyedi-lírai egyénisége nem tudja művészi témává teremteni anyagát, mert az erre alkalmatlan — ott nem sikerül a szerzői film. Nincs energiakészlet: közömbös, a rendezőt-író személyes-emberi mivoltában nem formáló ese-tek vagy történetek elmondásakor ez a módszer hatástalannabb lesz, mint a normál alkotómód. Így volt ez a legkirívóbb esetben, Oláh Gábor *A múmia közbeszól* című krimije esetében.

Itt én egy olyan műfaji határozott látok, melyet tiszteletben kéne tar-tani: épp a műfaj egészséges kibon-takozása érdekében. Itt válik el ugyanis a *divat* és a filmművészet *műfaji differenciálódása*. Más szóval: ne erőltessük a szerzői módszert olyan témákban, valóságelmekben, melyeket nem az alkotó szenvedélye, vallomásigénye, kifejezésszenvedélye teremt. Azok az élettények, melyek nem formálódtak előbb néhány évig az alkotó személyes életében — nem tudnak igazán életet nyerni ebben a műfajban, és csak *népvlegesen* lesz-nek szerzői filmek — lejárátva e műfaj induló hitelét is.

A szerzői film esztétikai saját-sá-

gainak részletesebb rajzát voltaké-pen most kellene elkezdenünk: csak a körvonalat húztuk meg. S mivel erre legfeljebb egy film elemzése során keríhetünk majd sort, említ-sük azért meg e törekvés mai leg-főbb gondját: hogyan tudja megte-remteni önállóságát a túlzott szub-jektívizmus, a pusztán egyéni be-nyomása rajza és a rossz objektí-váció, az erőltetetten közéleti, köz-vetlenül történelmi vagy társadalmi utalások végletei között. Mert az mindnyájunk számára kétségtelen-nek tűnik, hogy a szerzői film álta-lunk hangsúlyozott személyes volta, egyszerűsége, vallomás-jellege nem jelentheti az alkotás leszűkülését a privát élet körére: az egyéni fáj-dalmak, gondok, szenvedélyek csak úgy válnak esztétikailag jelentőssé, ha fel tudnak emelkedni arra a tör-ténelmi szintre, ahol találkozni tud-nak már a *kor kérdéseivel*. (Ez tör-tént a *Keresztelőben*, és az *Eltávo-zott napban*.) De azt hiszem nem kell aláhúznom az itt jelentkező ve-szélyt: azért csökken (mert lassan elfogy) az élettrajzi anyag, amint ob-jektívebb témák kerülnek a műte-rembe, a szerzői film műfaji gondol-jai meg fognak növekedni s a köny-nyebb megoldás csábításai megsoka-sodnak: egy elhamarkodott általáno-sítás, aktualizálás máris megtöri a vallomás hangját, rossz objektivitá-cióhoz vezet. Vagy: megmarad a kép, a vallomás a pusztá őszinteség, a feltárulkozás, a néző számára kö-zömbös vallomás privát szintjén — ami becsületes gesztus, de nem tud művészi egységgé, világot felfedező leleplező távlattá emelkedni.

Mindez persze csak dodonai jelzés: legfeljebb a műfaj határainak kije-lölése. A kritikai megjegyzéseket — túl a műfaj határsértésének jelzésén — tegyük el tehát a következő al-kalomra, mikor egy jelentős alkotás elemzéséhez kapcsolódhatunk. Ad-dig is: néhány sikertelen kísérlettel megrettenve, ne átkozzunk ki egy születő műfajt.

ALMÁSI MIKLÓS

A professor és a fesztivál drámája

Venecia, szeptember 6.

Az idei velencei fesztivál inkább a viták fesztiválja, mint a filmeké. Az eddig bemutatott, javarészt közepszerű műveknél sokkal érdekesebb, ami a vetítőtermeken kívül történik. Az események meglehetősen ellentmondásosak és zűrzavarosak, a külföldinek nehéz kiismernie magát az olasz művészeti közélet belső erőviszonyaiban és harcaiban. Annyi azonban a külső szemlélő számára is bizonyos, hogy ez a vita már régen nem filmesztétikai vita csupán, itt már a rendőrség fizikai erőszakának „érve” is megszólalt.

Az Unita kritikusa a „rendőrök fesztiváljának” nevezte az idei film-szemlét. Valóban: a fesztiválpalota környékén csoportosan álldogálnak a rendőrök és az olasz újságírók szerint a fesztivál rendezvényein állandóan jelen vannak a civilruhás rendőrök. A „Film és politika” címmel meghirdetett vitán például az egyik felszólaló rámutatott egy bar-

na és egy szürke öltönyös úrra az utolsó sorban, s kérdést intézett a fesztivál vezetőségéhez: hogyan gondolják, hogy amíg a rendőrség képviselésében ez a két úr itt van a teremben, szabad és őszinte vita alakulhat ki a filmről és politikáról? A szürke és a barna ruhás úr zavartan állta a rájuk irányuló tekinteteket és — hallgatott.

Luigi Chiarinit, a fesztivál igazgatóját azzal vádolják, hogy lepakolt a hatalommal és a rendőrséggel. Hogyan jöhetett létre az a paradox helyzet, hogy Chiarini professor — akit a hivatalos szervek, a producerek, s mindazok, akiknek érdekében áll Venecia idegenforgalmának növelése, hosszú évek óta azzal támadnak, hogy tönkretette a fesztivált, mert megszüntette a turistákat idecsődítő sztárparádét, a fesztivál minden külsőségeit, s a haladó művészi törekvések előtt nyitotta meg a film-palota kapuját — most baloldali barátainak bojkottjával is szemben ta-

Liliana Cavani: Galileo





Liliana Cavani filmjének egyik jelenete

lálta magát? Próbáljuk meg a történeteket időrendi sorrendben, a lehetőség szerint logikus összefüggésben elmondani.

A baloldali filmművészek és film-újságírók egy csoportja követeli a fesztivál elavult felépítésének megváltoztatását, amelyre mi sem jellemzőbb, mint hogy alapítási okmányát annak idején még Mussolini írta alá. Véleményük szerint a fesztivál szelleme Chiarini minden haladó törekvése ellenére is, a hatalom társadalmi és gazdasági struktúráját tükrözi vissza és radikálisan meg kell változtatni a gazdasági és hatalmi viszonyokat, amelyek a filmművészetet befolyásolják. Az ANAC, az olasz filmművészek szövetsége jelképes jelentőséggel javasolta a fesztivál „békés elfoglalását”, a filmalkotók önkormányzatának megvalósítását, tekintet nélkül a producerek érdekeire. Chiarini és a hivatalos szervek visszautasították az indítványt, bár egy ideig úgy tetszett, mintha hajlandók lennének a tárgyalásra. Az ANAC bojkottot hirdetett a fesztivál ellen, de az olasz filmművészek másik szervezete, amelynek Pietro Germi az elnöke, nem értett egyet a bojkottal.

A fesztivál műsorára kiválasztott külföldi filmek alkotóinak egy része az olasz filmesek harca iránti szolidaritásból visszavonta filmjét a versenyből. Így a csehszlovák Juro Jakubisko *Szőkevények* című filmjét, a jugoszláv Purisa Djordjevic *Déljét*, Peter Brook, a világhírű angol színházi rendező *Hazudj nekem* című filmjét, a francia Marin Karmitz *Hét nap valahol máshol* és Pier Paolo Pasolini *Teoréma* című művét. Visszavonták a magyar filmeket is, Kovács András *Falak-ját*, Jancsó Miklós *Csend és kiáltás-át*, amelyet az olasz lapok egyébként a velencei fesztivál nagydíja, az Aranyoroszlán legfőbb esélyeseként emlegettek. A „contestator”-ok, a fesztivál ellenzőinek csoportja megpróbált ellenfesztivált szervezni Velence egyik kis mozijában, nyolc visszavont filmet szándékoztak bemutatni, amelyek — ez ma, amikor a fesztivál műsorának nagyobbik felét levették, már nyilvánvaló — lényegesen magasabb művészi színvonalat képviseltek volna, mint a jelenlegi hivatalos fesztivál.

Az ellenfesztivál terve azonban megghiúsult, nem sikerült mozitermet szerezni. A hivatalos fesztivál meg-

nyitását két nappal el kellett halasztani. Amikor a baloldali filmek augusztus 27-én a Volpi-teremben gyűléseztek és az engedélyezett idő leteltével a rendezőség felszólítására nem voltak hajlandók a termet elhagyni, a kivezényelt rendőrök a jelenlevőket kezüknél-lábuknál megragadva, erőszakkal kidobálták az utcára. Addigra odakint már gyülekeztek a velencei hoteltulajdonosok és idegenforgalmi érdekeltségek által felbízott jobboldali elemek és a fesztivál iránt rokonszenvűknek tettlegességgel adtak nyomatékot. Chiarini professzor másnap nyilatkozatban jelentette ki, hogy nem ő hívta ki a rendőrséget, az események könyörtelen logikája azonban, a „velünk vagy ellenünk” kompromisszumot nem ismerő törvénye, talán szándéka ellenére is, egyre inkább a hivatalos hatalom oldalára állítja.

A Lido elegáns sétányán, Velence szűk kis utcáiban megjelentek a házak falán a „contestator”-ok plakátjai. Talán nem árt, ha a kiáltvány szövegét teljes egészében idézzük, némiképp megvilágítva ezzel a bojkottálók álláspontját:

„Miért mondunk nemet a filmsz-

tiválra? Nagyon röviden csak három egyszerű kérdésre reflektálunk.

1. Ki az, aki ma védelmezi a velencei filmfesztivált? Ugyanazok a politikai erők, ugyanazok a gazdaságilag a jobboldaltól függő újságok, amelyek még tegnapig a leghevesebben támadták Luigi Chiarini igazgatását, amelyet túlságosan »kulturálisnak« minősítettek.

2. Miért védelmezik *ma*? Mert megértették, hogy a művészek, a diákok és azok a politikai erők, amelyek ellenzik a fesztivált, ugyanazok az erők, amelyek *ma* meg akarják változtatni az olasz valóságot. Mert megértették, hogy a harc ez ellen a fesztivál ellen része a nagy harcnak, amelyet a gyári munkások és a diákok, a déli vidékek szegényei és az északi falvak lakosai folytatnak Olaszországban az ipari és kulturális struktúra radikális megváltoztatásáért.

Mit nem értett meg a fesztivál igazgatója? Hogy a harcot a »kulturáért« ma nem a »jó filmek« kiválasztásával, vagy a kötelező szmokingviselés eltörlésével kell megvívni. Hogy az egyetlen mód, hogy ne váljon a kultúra ellenségévé, ha beadja lemondását. Hogy csak két választási lehetőség áll előtte: velünk tiltakozni, vagy megmaradni igaz-

Barry Shears: Vadak az utcán





Marie-France Pisier és Samy Frey, A napok tajtékjai című filmben

gatói foteljében, fantomjaként az olasz társadalom idejétmúlt erőinek és a ... rendőrségnek.”

Chiarini professzor helyzete nem irigylésre méltó. Ebben az esztendőben két tűz közé került. Nemcsak a baloldali filmesek csoportja, de a nagy producerek is — nyilvánvalóan éppen ellentétes okból — bojkottálták fesztiválját. Chiarini az előző években nem volt hajlandó a Mostra műsorára tűzni a világsztárokat felvonultató szuperprodukciókat, ma, amikor az olasz és nemzetközi filmgyártás nagy egyéniségei is egyre inkább ki vannak szolgáltatva a hatalmas filmvállalatoknak, a producerek közös ellenakciójának következtében nem szerepelnek műveikkel a fesztiválon. Az elkészült film nem a művész, hanem a producer jogi tulajdona. Ennek a felemás helyzetnek elég szemléletes példáját mutatta az idei fesztivál egyik legnagyobb port felvert eseménye. Pier Paolo Pasolini, a neves olasz regényíró és filmrendező, a bojkott egyik leghevesebb szószólója, mint

már írtuk, visszavonta művét a versenyből, producere azonban (aki egyébként a fesztivál mellett állást foglaló Rossellini unokaöccse), nem volt hajlandó tudomásul venni a szerző döntését.

A *Teorema* versenyben maradt és az újságok napok óta az Aranyoroszlán esélyeseként reklámozzák. Az újságírók részére fentartott vetítésen Pasolini megjelent a vásznon előtt, kijelentette, hogy filmjét akarat ellenére vetítik és felhívta az újságírókat, legyen bátorságuk demonstrációképpen vele együtt kivonulni a teremből. A közönség egyharmada felállt és kiment az előcsarnokba. A vetítés után Pasolini sajtófogadást rendezett a szomszédos Quattro Fontane hotel kertjében (a fesztivál épületében nem volt hajlandó), ahol egy székre felállva az olasz és a nemzetközi sajtó, a filmhíradó és a televízió tolongó képviselőinek jelenlétében, producerével egész kellemes egyetértésben kifejtette nézeteit a fesztivál bojkottjával kapcsolatban. A közjáték minden-

esetre nagyobb publicitást biztosított Pasolini filmjének, mint amelyre egyébként számíthatott volna.

A manifesztáció erkölcsi értéke a külföldi szemlélő számára nem is volt egészen egyértelmű. Feltették Pasolininek a kérdést: ha sikerrel jár a fesztivál „békés elfoglalása”, milyen célkitűzéseket valósítottak volna meg? — „A művészek önkormányzatát” — hangzott a felelet. Ennél részletesebb és világosabb választ, sajnos, máshol sem kaptunk és talán ezzel magyarázható, hogy az ellenzéki szenvedély napról napra veszít erejéből. A „contestator”-ok legutóbbi ülésén Micciché, a pesarói fesztivál igazgatója, az Avanti kritikusa eléggé borúlátóan összegezte az elmúlt napok eseményeit. Véleménye szerint a fesztivál megújításáért indított harc egyelőre kudarcot vallott, a bojkottpártiak több taktikai hibát követtek el, talán a legfőbb az volt, hogy nem próbálták megnyerni célkitűzéseiknek Chiarinit, nem próbálták rávenni, hogy merészebben lépjen tovább azon az úton, amelyen az előző években elindult.

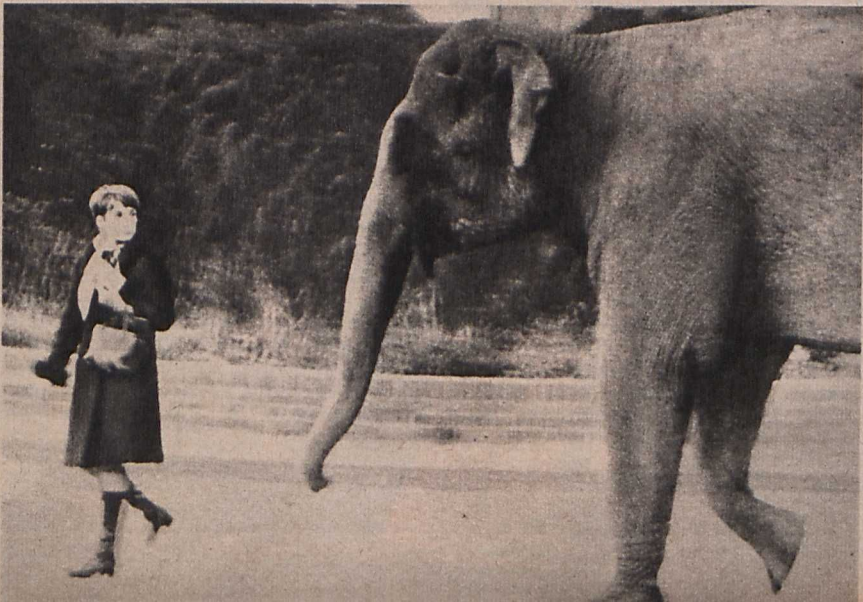
A fesztivál tehát folytatódik, bár az újabb és újabb visszalépések miatt állandóan változik az előre megtervezett műsor. Chiarini látszólag győzött. De ez a győzelem felér egy vereséggel. A 29. Mostra — az újságírók egybehangzó véleménye szerint — minden idők leggyen-



Ghislaine D'Orsay, az Egy skizofrén lány naplója című olasz filmben

gebb velencei fesztiválja. A vetítések folynak ugyan, a külsőségek a régiek, a sürgés-forgás állandó a fesztiválpalotában és környékén, de mindez mintha egy fesztivál árnyjátéka lenne csupán. Középszerű filmeket vetítenek, a sürgés-forgás elégedetlenséget és rossz kedvet leplez. Chiarini nem tudta a filmművészet nagy neveit felvonultatni fesztiválján, ezért a kezdő fiatalok műveit hívta meg inkább. A műsor zöme elsőfilmes alkotásokból tevődik össze, de ezek többsége inkább valami pszichiatér tapasztalati anyagát gazdagítaná, az igazi művészi izgalmat

Hannelore Hoger a nyugatnémet Alexander Kluge filmjében

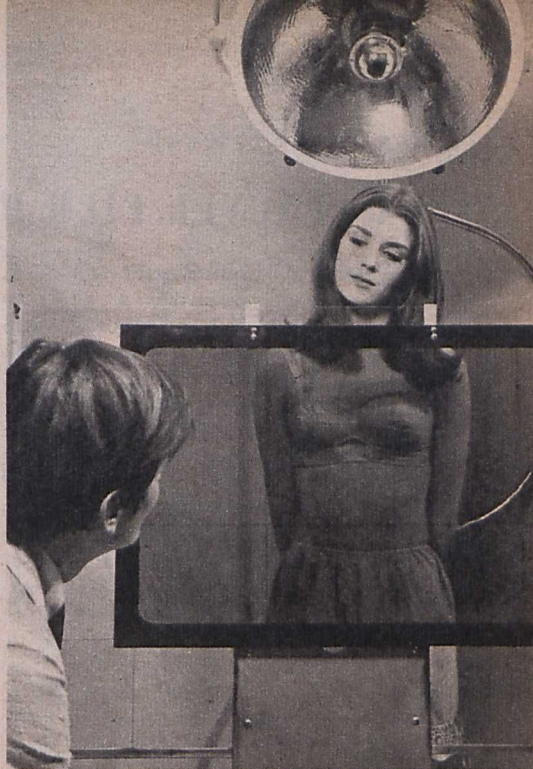




Jelenet A kastély című filmből

keresők nem sok örömet lelhetnek bennük.

Chiarini professzor küzdelmében, hogy a fesztivált mindenképpen víz fölött tartsa, nem nehéz felfedezni a groteszk tragikumot. Hogy a velencei filmszemle aktuális politikai izgalmát biztosítsa, a „Film és politika” vitára meghívta a diákmozgalmak nemzetközi sztárjait: Rudi Dutschket, Cohn-Benditet és Jacques Sauvageot-t, de ugyanakkor rászorult arra is, hogy a filmpalota épületének háta mögött, vagy a szemközti kerítés mentén 20–30 főnyi rendőralakulat álljon készenlétben a fesztivál védelmére. A helyzet paradoxonját, azt hiszem, nem kell részletesebben kifejteni. Rudi Dutschke és Cohn-Bendit természetesen nem jött el a kerekasztal-konferenciára, bár Cohn-Bendit jelenleg Olaszországban tartózkodik, a carrarai anarchista kongresszuson vesz részt. Jacques Sauvageot levelet intézett a bojkottbizottsághoz és személyesen Chiarini professzorhoz, amelyben visszautasítja a szerepet, hogy csalogató szenzációként szolgáljon a hivatalos olasz politika kulturális rendezvényén, és egyben szolidaritásáról biztosította a fesztivál-ellenzőket.



Annie Buron, A napok tajtékjai című francia filmben

Mint mondtuk, az idei velencei fesztivál inkább a viták fesztiválja, mint a filmeké, és így akarva-akaratlan ebből a beszámolóból is kiszorultak a filmek. Egyelőre csak néhány címet sorolok fel, amelyek az eddig bemutatott művek közül aránylag a legtöbb figyelmet érdemelték: Pasolini *Teoremája*, a nyugatnémet Alexander Kluge filmje: *Művészek a cirkusz kupolája alatt*, az olasz Lilliana Cavani *Galileo*-ja, Franz Kafka *Kastély* című regényének filmváltozata, Rudolf Noelte rendezésében, Maximilian Schell főszereplésével. Az úgynevezett „New York-i iskola” egyik megalapítója, John Cassavetes *Arcok* című filmjét még nem vetítették, az olasz Bertolucci *Partner*-ét a cenzúra állítólag tegnap betiltotta. A fesztivál filmjeiről következő cikkünkben részletesen beszámolunk.

LÉTAY VERA

JERZY PLAZEWSKI:

A LENGYEL FILM HARMADIK KORSZAKA

A lengyel filmművészet fejlődésének jelenlegi szakaszát a „harmadik korszakra való várakozás” időszakának nevezném. Ha az első korszakot a háború előtti rendezők munkássága jelenti, akik a történelem ítélszéke előtt frissen tettek vallomást és ha a második korszakot a szocialista iskolában formálódott rendezők munkássága alkotja, akik számára a háború és az 1945 utáni szociális forradalom volt a legnagyobb élmény, akkor logikus a várakozás a harmadik korszakra, amelyet a fiatal alkotók hívnak életre, akiket a háború élménye már nem követ olyan nyugtalanítóan. Az ő nagy élményük a lengyel szocializmus, a nagy fordulat a nép életében, amely után annyi dolog történik ma Lengyelországban „először”. Ha olyan alkotó, mint Ingmar Bergman,

a fagyos és mozdulatlan, a tradicionális svéd társadalom annyi új és fontos jellemzőjét tudta feltárni, akkor mennyi frappáns konfliktust és emberi viszonyt kell feltárnia a szocialista társadalomnak in statu nascendi?

Ezek nem pusztán elméleti fejtegetések. Már a hatvanas évek elejétől megjelennek új valóságunkat bátran vizsgáló próbálkozások, csak kár, hogy ezek nagyrészt az ifjúság környezetének vizsgálatára korlátozódtak. Előfutárként Wajda *Ártatlan varázslók* című filmjét kell itt megemlítenünk, Polanski *Kés a vízben* című filmjét, valamint mindenekelőtt Skolimowski híres trilógiáját (mindegyiknek ő a forgatókönyvírója is): *Személyleírás*, *Walkover*, és a *Sorompó* (negyedik filmje, a

A sovány és a többiek



Kezeket fel! még nem került bemutatóra).

Ezeknek a filmeknek a hősei alig fiatalabbak rendezőiknél, nem állnak a történelmi választás nagy problémája előtt. A szocializmus számukra eldöntött dolog. A probléma csak az, hogyan akarnak ennek keretein belül berendezkedni. Ezen filmek többségének az úgynevezett „kis stabilizáció” a célja, amely megfelel annak a törekvésnek, hogy biztosítsák az alapvető anyagi feltételeket az egész nép számára. Bírálják az egoista fogyasztót, aki teljesíti (sokszor mintaszerűen) munkahelyi kötelességeit, de ezzel ki is merül kapcsolata a társadalommal, és állampolgári kötelességeit befejezettek tekintik. Ezeknek a filmeknek a szatirikus éle általában a birtoklás fetiszizálása, a luxus nyugati típusának bálványimádata ellen irányul. Ezzel szemben pozitív értékeket képvisel ezekben a filmekben az, aki kutatja a problémák megoldásának lehetőségét, a nyugtalan lélek, aki állandóan kérdéseket tesz fel.

És itt kezdődnek a nehézségek. Ugyanis e hősök gondolatai nem mindig hatolnak a mélyre. Felszínre jutnak gondolataik korlátai, és azoké is, akik kreálták őket. De az is lehet, hogy az egyensúly bizonyos hiányát az okozta, hogy hősnek az életbe éppen csak hogy kikerült egyént választott az alkotó. És a tudatos cselekvés, józanság lehetőségét a dolgok természetéből eredően éppen inkább korunknak egy felnőtt hőse fogja reprezentálni. Megjelenését már rövid dokumentumfilmekkel előkészítették. Játékfilmben Henryk Kluba első alkotásában, a *Sovány és a többiek* című filmben jelent meg. Egy nagy vízierőmű építésének környezetében Kluba nemcsak zínés jellemeket talált, nemcsak azt mutatta meg, hogy a szélsőségesen eltérő egyéniségek életében is kialakul a munkásszolidaritás, hanem foglalozik például a pénz szerepének érdekes problémájával az emberek



Magdalena Zawadzka a főszereplője a *Mr. Wolodyjowski* című filmnek

közötti viszony új körülményei között. Érdekes próbálkozás volt Witold Lesiewicz filmje, a *Hely egy embernek*, amelyben egy gyárigazgatóról és helyetteséről van szó, akik a gazdasági irányítást nemcsak hogy különbözőképpen, hanem egymást kizáró módon végzik, mégis tulajdonképpen mindkettőjüknek igaza van. Nagy lehetőséget pazarolt el a rendező a stilisztikai óvatossággal: a filmnek nem volt dokumentum jellege, így szürke és hatástalan maradt.

Jobban sikerült Sylwester Chęcinski *Katasztrófa* című filmje. Összeomlik egy frissen épített híd, amely sok áldozatot követel. Gyorsan meg kell keresni a felelősöket. De a szálak összekuszálódnak. A felelősség megosztásának és a kölcsönös biztosításnak a rendszere hibátlanul működik, megvédve a bűnösöket, és egy provokatív véletlen foly-



Wojciech Has *Bábu* című filmjének egyik részlete

tán martalékkal dobva egyet közülük. Checinski sikerének a titka az alakok meglehetősen részletes lélektani analízisén alapul, amely túllép a munkahelyi kapcsolatok körén.

Az utóbbi bemutatók közül két film újból az ifjúsággal foglalkozik. A forgatókönyvet Andrzej Brycht írta, a fiatal nemzedék nagyon aktív, vitatott írója (a lengyel film kivéte-

A Máté élete egyik jelenete



lesen szoros kapcsolatban van az irodalommal). A *Tánc Hitler szállásán* című filmben Jan Batory rendező egy szépen megrajzolt lányalakkon keresztül mutatja be a választás szabadságának problémáját. Az ex-dokumentarista Jerzy Ziarnik első játékfilmjének — *Kirándulás az ismeretlenbe* — hőse pedig egy kezdő író, aki véletlenül Auschwitzba vetődik egy filmes csoporttal. Azt a nemzedéket képviseli, amelynek természetesen sok könyvélménye van a tárgyról. Ez az ismeret, amely nincs alátámasztva személyes tapasztalatokkal, a tudat távoli perifériáira szorul. Auschwitz élményei csak a helyszínen ébresztenek a hősből reflexiókat és ránehezdednek az életére. A film az előzőhöz képest kevésbé árnyalt, befejezetlen, a személyes szálakat nem eléggé szerencsésen építi be a hős gondolatvilágába. De éppen ő érint bátran érdekes problémákat: a múlt értelmezését. A múlt a lengyelek életében ma is rendkívül nagyjelentőségű — éppen a jövő érdekében.

A történelem elvész azoknak az alkotóknak a műveiben, akik absztrakt módon ábrázolják az embert, helyét nem határozzák meg. Ezt az irányzatot képviseli a kritika által sokat vitatott *Maté élete* című film, Witold Leszczynski első alkotása, az utóbbi időszak legjobb lengyel filmje. A rendező egy norvég író, Tarjei Vesaas kevésbé ismert regényét dolgozta fel lengyel környezetbe helyezve a történetet. A címszereplő egy falusi félnótás, az *Országúton* Gelsominájának férfi megfelelője, aki ideális szimbiózisban él a természettel, nem alkalmazkodva a társadalomhoz, naív és mélyértelmű kérdéseket ad fel a társadalomnak. Ez a munka is első film, a Filmművészeti Főiskola támogatásával készült, a hivatalos produkcióterv keretein belül. Feltűnő stilisztikai egyenletes-



Henryk Kluba filmjének három jelenete

sége és ritka szép képi megformálása a szerzőt a lengyel filmművészet nagy reménységei közé sorolják.

Ha csak röviden is, meg kell említenünk még egy tendenciát (ennek hagyományai folyamatosak), a látványos történelmi filmek irányzatát. Szándékosan használom a „történelmi” jelzőt a gyakran használt „kosztümös” helyett, mert ezek a filmek nem akarnak ugyan a látványosságukból veszíteni, a látványt mégsem mint egyetlen célt tartják szem előtt. A múlttal való kapcsolatunkban nem a hagyományos „királykisasszony nyakláncát” keresik, hanem csak a valóban fontos problémákat. A múlt felszínrehozatala az



Tánc Hitler szállásán

egzótikum színes sűrűjéből lehetővé teszi az alkotóknak bemutatni az „élő történelmet”. Először A. Ford *Kereszteslovagok* című filmje, majd Wajda *Légió*-ja és Kawalerowicz *Fáraó*-ja bizonyították be a nézők millióinak (a látogatottság minden korábbi mértéket meghaladott!), hogy két történelmi tendencia konfliktusa érdekesebb lehet, mint egy féltékeny vezér konfliktusa felesége szeretőjével.

Ez az anyagilag drága irányzat továbbra is megtalálja a híveit. Kevéssé bízom a Sienkiewicz regényéből készülő, Jerzy Hoffman által rendezett XVII. századi lovagi eposz, a *Pan Wolodyjowski* sikerében, ame-

lyet Sienkiewicz Lengyelország rab-sága idején írt, hogy a nemzeti érzést megerősítse. Mindenekelőtt hiszek a *Bábu* sikerében (Wojciech Has rendezése), amely egy nagyon finoman megrajzolt szerelmi történet, a múltszázadvégi Varsóban játszódik, és egyidejűleg nagyon kifejező képet ad a nemesi társadalom anakronisztikus fejlődéséről a városi-értelmiségi környezetben.

A felsorolt filmek lépést jelentenek abba az irányba, hogy a világ mozivásznai már a közeljövőben a „lengyel film harmadik korszakának” további fejlődéséről tanúskodjanak.

AKTUÁLIS TÉMÁK — PROBLEMATIKUS MEGOLDÁSOK

(Római filmlevél)

Olaszországot hónapok óta fokozódó nyugtalan-ság, elégedetlenség, bizonytalanság hatja át. Rossz az emberek köz-érzete. A kormányvál-ság állandósult. Sziciliá-ban fél évvel a földren-gés után a hatóságok tehetetlensége és közönye folytán képtelen állapo-tok uralkodnak. Az ural-kodó köröket is nyo-masztja a gazdasági helyzet kiegyensúlyozat-lansága; terjed a bűnő-zés, a banditizmus. Diáktüntetések, sztrájk-kok, fesztiválok és ren-dezvények körüli botrá-nyok, állandó rendőri készenlét jelzik az ide-ges hangulatot.

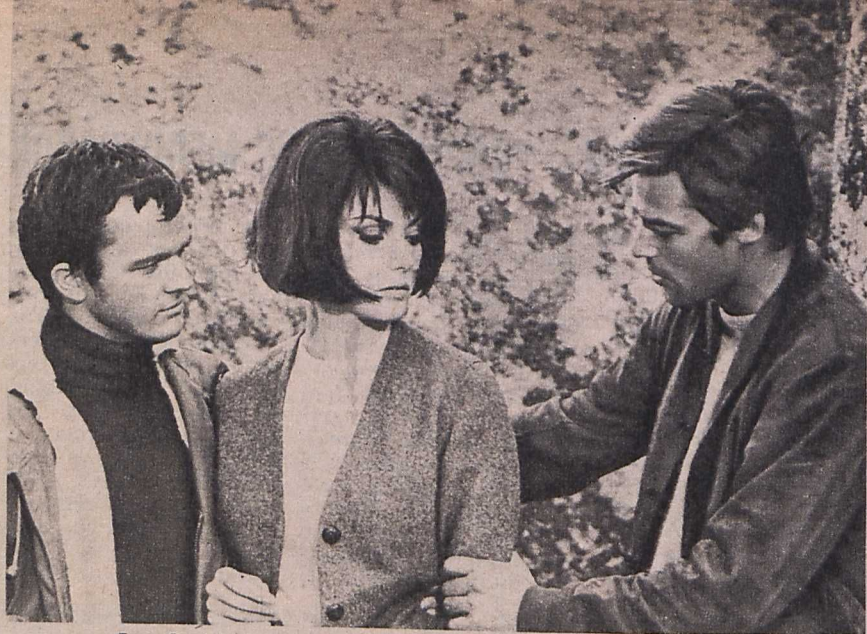
Ebben a légkörben érthető az olasz film-nek az az igyekezete, hogy frissen reagáljon az eseményekre. A tö-rekvés pozitív. A közélet iránti érdeklődést és fe-lelősséget tükrözi és ki-indulópontja lehet olyan folyamatnak, amely a jelenlegi, évek óta tartó stagnálásból kivezet. A dicséretes szándék meg-valósítására irányuló els-ő kísérletek azonban nem elég meggyőzőek és több esetben még a tár-sadalmi elkötelezettség komolysága felől is két-séget támaszthatnak. Így például a *Címszereplők* bemutatója után Giacomo Gambetti kritikus a Bianco e Nero című fo-lyóiratban ezt írta: „Az olasz film egy bizonyos hevenyészett sietséggel dolgozó irányzatát az

jellemzi, hogy fontos problémákat vet fel, de ezt csak a látszat ked-véért teszi és felszine-sen, hogy aztán sietve továbbálljon és valójá-ban sokkal könnyebb fajsúlyú dolgokkal fog-lalkozzék.” A *Címsze-replők*, amelyet Marcel-lo Fondato rendezett, a szardíniai banditákról szól, akik az utóbbi időkben nap mint nap szerepelnek az olasz saj-tó címlapjain. Rémurál-

mat teremtenek, amihez a hatóságok lényegében tehetetlenül asszisztál-nak. A feudális ököljog törvényeit érvényesítik, a technika legmoder-nebb vívmányainak bir-tokában. Emberrablás, zsarolás, gyilkosság jel-lemzi módszereiket. A probléma tehát valóban súlyos. Az ismert sztá-rokat — Jean Sorel, Syl-va Koscina, Pamela Tif-fin, Lou Castel — felvo-nultató film azonban,



Norberto Botti és Elena Holl
Tonino Cervi új filmjében

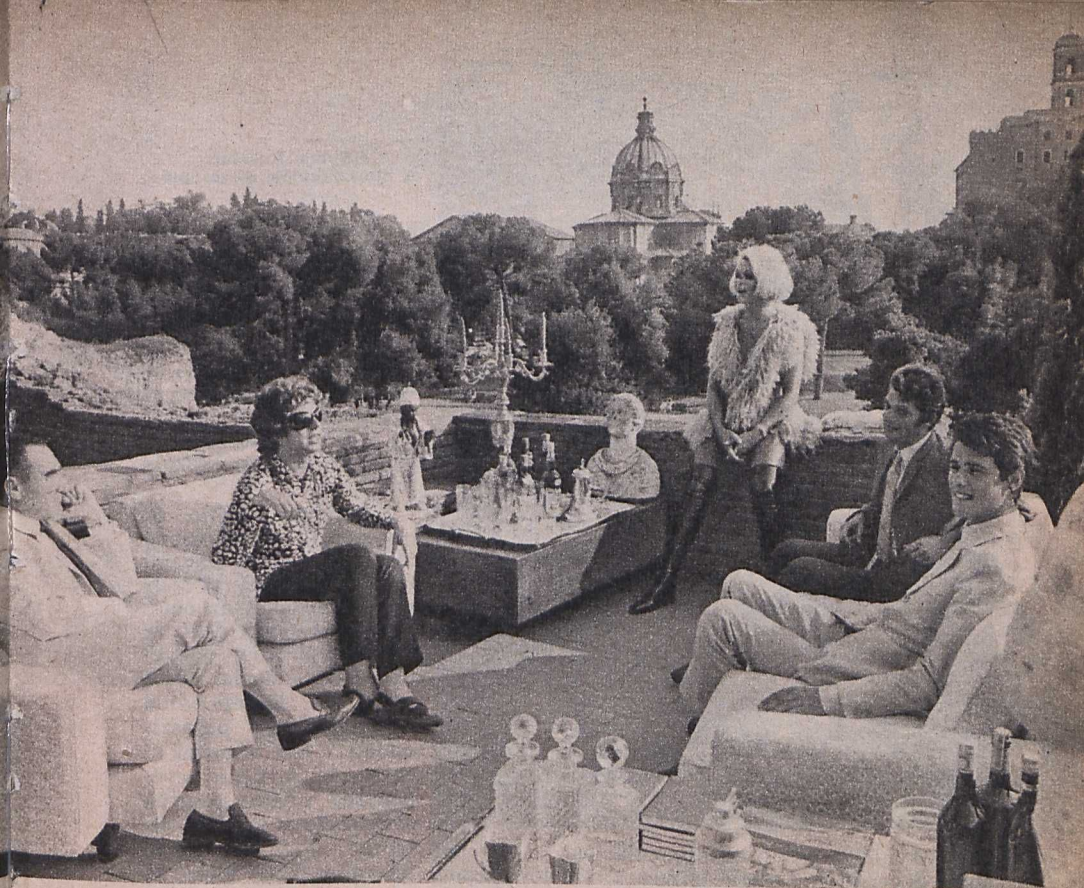


Lou Castel, Sylva Koscina és Jean Sorel „A címszereplők”-ben

bár bizonyos szociológiai, pszichológiai igényeket érzékeltet, lényegében nem néz a probléma mélyére, hanem inkább a látványos, ka-
 landos, szentimentális részleteket emeli ki. Bár komolyabb törekvésekről tanúskodik, nem tekinthető egyértelműen eredményesnek
 Lizzani kísérlete sem, amely röviddel az esemény lezajlása után a hírhedt milánói bankrablás történetét filmésítette meg. Lizzani —

A szerelmes csókja című epizód Tonino Cervi filmjében





Jacques Helle Cervi filmjének egyik jelenetében

akinek filmjéről már a filmnek azok a rész-
 beszámoltunk — igye-
 leteit, amelyek elmélyü-
 kezett a dolgok végére lésre és komolyságra
 jární. Feltárni az olasz mutatnak, didaktiku-
 nagyvárosok alvilágának san hatnak, vontatottak, emlékeztető mód-
 társadalmi háttérét. De ugyanakkor a bankrab-
 zásnak, a banditák el-
 menekülésének és kéz-
 rekerítésének esemény-
 sorozata a gengszter fil-
 mekre emlékeztető mód-
 szerekkel sodorja ma-

Marcello Fondato: A címszereplők





Syla Koscina
A címszereplők főszereplője

könyvén dolgozik és rövidesen már bemutatásra kerül Paolo Heusch filmje, amely Guevara életének utolsó három napját eleveníti meg játékfilm formájában. A címszerepet Francisco Rabal alakítja, a film külső felvételei Szardíniában készültek.

Figyelemre méltó és egyöntetű elismerésben részesült Gianni Puccini új filmje *A 7 Cervi testvér*. A történet az olasz ellenállás egyik legdrámaibb epizódját eleveníti fel. A náci 1943-ban a Közép-Itáliai Emiliában egy parasztcsalád 7 fiát végezték ki egyszerre partizán tevékenység miatt. Negyed évszázadnak kellett eltelnie, amíg a Cervi testvérek hősi élete és mártírjuma filmre ke-

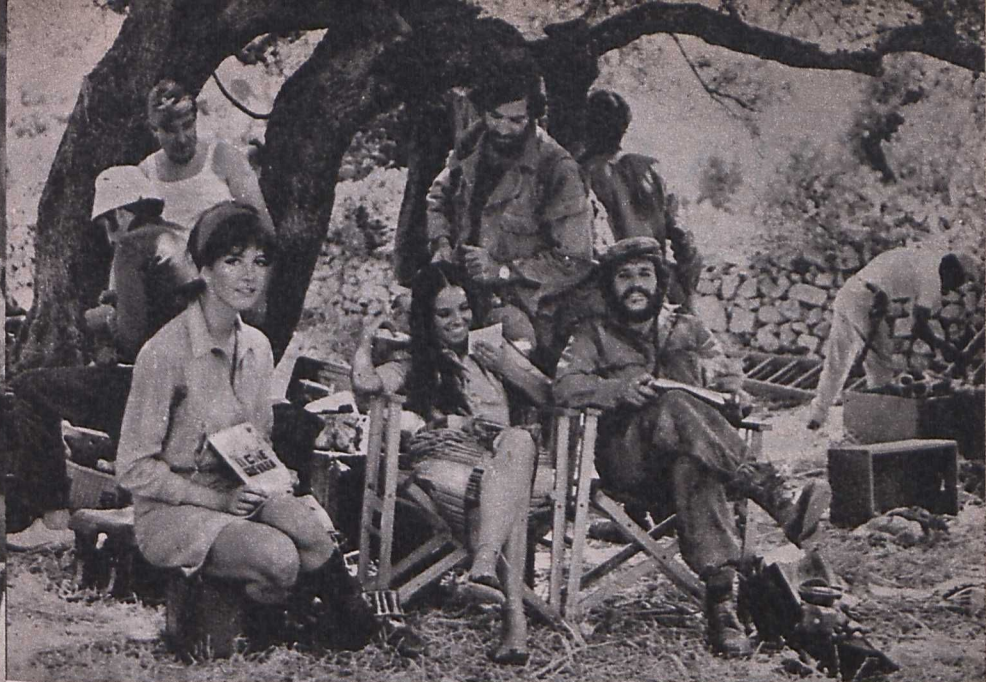
gával a nézőt. A film tehát egyetlen, méghozzá a lényegesebb, a komoly mondanivaló rovására.

Bizonyos fenntartásokkal kell fogadni az olasz filmszakmában újabban kitört Guevara-lázat is. Tagadhatatlan, hogy a délamerikai szabadságharcos legendás figurája iránti érdeklődés mögött a művészekben és a közönségben egyaránt a „valami más” iránti vágyakozás jelentkezik. A romantikus forradalmár népszerűségében ezért látnak fantáziát a kiadók és a gyártók is. Olaszországban egyszerre három film készül Guevaráról. Francesco Rosi Havannában gyűjt do-

kumentációs anyagot művéhez. Carlo Lizzani Che filmjének forgató-



Susanna Martinkova
 a Che Guevara-ról készülő
 egyik filmben



**Francisco Rabal
és Susanna Martinkova
Paolo Heusch filmjében**

rült, s ezáltal milliók szellemi kincsévé válhat. A művészi megvalósítás azonban ezúttal méltó a témához. S 25 év múltán a rendező nemcsak történelmi emléket állít a hősöknek, hanem a mához is szól. Mert a hét Cervi fiú fegyveres harca — amint ezt a film egyértelműen érzékelteti — logikus folytatása volt annak a lázadásnak, amely a nyomorúságos szegényparaszti életforma bilincseinek szétfejtésére irányult. A kitűnő szereplők élén Gian Maria Volonté áll, aki a legidősebb Cervi fiút alakítja.

Bár egészen más témakörbe tartozik, beszámolómban befejezésül megemlékezünk még Tonino Cervi új filmjéről is, amelynek címe *Az ismeretlen nemi élet*. A skandináv és nyugatnémet filmek után ez az



A Guevara-film egyik jelenete

első olasz kísérlet arra, hogy a népszerű ismeretterjesztés formájában foglalkozzék a kérdéssel. A tudományos jellegű felvilágosítás céljait hangoztató film egy sorozat bevezetője kíván lenni. Az első kísérlet a pubertás, az ifjúkori

szerelem és a párválasztás problémáival foglalkozik. Tudományos és művészi körökben egyaránt érdeklődéssel várják, hogy sikerül-e elődeinél izlésebben, komolyabban és egyben hatékonyabban teljesítenie kitűzött célját.

TÉMA ÉS TÖRTÉNET

Nem szándékozom felfedezni — a filmek tartalmának komplex voltát, az egyes összetevők, a tárgy és a történet szerepét, sem megkülönböztetni a témát a cselekménytől. Ezt az Értelmező Szótártól kezdve minden kézikönyv és a kritika is megteszi. (Kivételt csupán azok a nézők képeznek — sokmillióan — akik ha filmélményükről beszámolnak, tapasztalataikat és tetszésüket szinte kizárólag a történet reprodukálása által fejezik ki. Még az élményt minősítő jelzőket is csak egy-egy „amikor...” kezdetű, egyes cselekményi mozzanatokra utaló mellékmondat bevezetőjeként használják.)

És mégis, az újabban látott filmek rákényszerítenek, hogy ezekből a köztudott tényekből induljak ki, amikor az említett összetevők diszharmónikussá lett kapcsolatát, feltűnően gyakori inkongruenciáját tesszem szóvá. Volt idő, amikor számonkértük, hogy valaki a művészetben — gombhoz varrta a ruhát. Egyetlen ötletet duzzasztott — önálló alkotássá. Azóta rájöttünk: lehetnek esetek (és ötletek), amikor ez indokolt, amikor a gombnyi filmmag ragyogása képes betölteni a rendelkezésre álló kétezer métert. A megvalósult alkotás esztétikai értékelése szempontjából valójában nincs nagy szerepe az alkotáslélektani folyamatra jellemző sorrendiségnek. A kritikus problémája viszont nem az alkotás folyamatára, hanem annak eredményére vonatkozik. Egy mondatba sűrítve: azt tapasztaljuk, hogy ezt az eredményt egyre gyakrabban semlegesíti — tehetséges alkotóknál is — a jó érzékkel meglátott, felismert téma, az élő és időszerű mondanivaló, és az annak kifejezésére hivatott, azt hordozó történet egészen más jelentése.

A megközelítésmód, mint említettem, a megvalósult alkotás szem-

pontjából másodlagos. Elképzelhető, hogy valaki egy a valóságban vagy a világirodalomban adott, onnan merített vagy sűrített sztoriból indul ki, maga a történet ragadja meg, s a napi hírből vagy riportból lett forráskönyv a megvalósult film öntörvényei által válik, bizonyos lényeges igazságok, gondolatok kifejezőjévé. Félreértések elkerülése végett, nem a balzaci realizmus ebben a vonatkozásban helyt nem álló analógiáját szeretném ráhúzni a kortársi filmművészet alkotásaira, — annál is kevésbé, mert a filmben minden más művészeti ágnál elementárisabbnak érzem a gondolati kontroll, az abszolút tudatosság jelenlétét — és nem a kritikus belemagyarázásnak kívánok teret adni. Ellenkezőleg, biztos vagyok benne, hogy Fábry Zoltán nagyonis tudatosan emelte le a polcra Móra Ferenc *Hannibál tanárurát* akkor, amikor filmre vitte: a kész klasszikus történetben a maga aktuális, mindenfajta terror ellen tiltakozó humanista mondanivalójának hordozóját ismerte fel. A Burai ügyből pedig nem annak érdemes esetleg a jövőben filmet forgatni, akit elsőnek ragad el a *Hidegvérrel* témájának vagy módszerének szuggesztivitása, hanem annak, aki az ember teljes elembertelenedésének itt megnyilatkozó rémtörténetéből vagy a bírói döntés végső felelősségének drámájából kívánja a maga mondanivalóját kibontani.

Más kérdés, hogy az esztétika mindenkor a művekből vonja le a maga általános érvényű tanulságait, és esetleg később az utókor új összefüggéseket ismer fel az ábrázolt valóságselemek között, új konklúziókra jut. Ez azonban nem módosítja, még csak nem is motíválja az alkotói tudatosság szerepét. Naivítás, és a korszerű tehetség lebecsülése lenne feltételezni, hogy Jancsó Miklós a *Szegenylegények* forgatása után vette

tudomásul saját filmjének az ember történelmi esendőségéről adott körképében a jelenhez szóló morális tanulságot; vagy hogy Kovács András a *Hideg napok* visszhangját értékelve fedezte fel, hogy az újvidéki fekete napok történetével — a nemzeti önbírálat és felelősségtudat máig érvényes vitájában foglal állást. Ezeknél a filmeknél, — ahol a feldolgozott történet a lehető legcéltudatosabban, művészi ökonómiával és szuggesztivitással szolgálja a gondolatot, valóban esetleges, hogy a rendező hónapokon át kereste és alakította-e lépésről lépésre a maga mondanivalójának kifejezésére alkalmas történetet, vagy ellenkezőleg, lényegében „készlen” fedezte fel benne a maga korábban kiérlelt gondolatának hordozórakétáját.

Előfordul azonban, hogy a műben — és nem az alkotói folyamat krónikájában — a néző vagy a kritikus hiába keresi ezt az összefonódást; a téma és a történet szükségyszerű találkozása elmarad. Szélsőséges példája ennek Benedek Katalin nemrég bemutatott *Ketrec* című tévédrámája. A képernyőn látható vérszegény cselekmény — a megesett gimnazista lány és vénkisasszony nővéreinek meg-megújuló vitája és a lány értelmetlen öngyilkossága — annyira súlytalan, kevés és banális, hogy nyilvánvaló, egyetlen funkciója a dráma mélyebb gondolati anyagának, jelképes értelmének érzékeltetése. Benedek Katalin tehetésegebb dramaturg annál, semhogy a „megesett” szűz érdektelen melodramájának közlésére tollat fogjon. Számára nyilvánvalón a dráma történeten-túli mondanivalója a lényeges: az összezárt életek feszültségében, a ketrec és a kalitka szorítása, a kitörnívágyó lelkeket gúzsbakötő tényezők — lakatok és előítéletek — leleplezése. Az életvágy ütközik itt az életellenességgel, s végül az életellenes erők szorításában, s torkollik, a maga tehetetlen és kiút-talan lázadásában, a halálba. A té-

ma, az írói mondanivaló (ha nem is teljesen új) elfogadható, és közérdeklő.

Am a történet, amely modern intellektuelek egy valóságos, aktuális életérzésének megjelenítésére hivatott, annyira régimódi és banális, hogy a valóság és a téma terhe alatt egyszerűen összeroppan. (Hiszen a megesett kislány egész drámája elkerülhető lett volna, ha felvilágosítják, ha időben orvoshoz megy, és megtörténik a nemkívánt, de néha mégis elkerülhetetlen beavatkozás.) S ha mégis, mindenképpen ebben az adott cselekménysorban keressük a témát: lényegesebb és közérdeklőbb, feltételezhetően társadalmilag jellemzőbb is a történetek pedagógiai előzménye. Hogyan nőhetett fel egy tizenhétéves, élettanilag nővé érett kamaszlány egy mai környezetben, osztályközösségben olyan múltszázadbeli tudatlanságban, hogy végül is ilyen problematikus — de korántsem tragikus — helyzetbe sodorja önmagát. De ettől eltekintve is, baj van a történetet fűtő és felemelő jelkép érvényével. Hiszen a szöveg félreérthetetlenül, többször is kimondja, hogy az elviselhetetlennek vélt állapot, a bezártság *három hétig tart*. Márpedig az időbeli határ — különösen, ha ilyen közeli — a Lili-kéénél sokkal súlyosabb helyzetet is elviselhetővé teszi. A bezártság élményére, szorítására, az egymásrautaltság kiuttalan poklára — ami feltételezhetően a mondanivaló lényege — éppen ennek az időbeli korlátozottságnak az ellenkezője, a védtelenség, a perspektívatlanság, a kiuttalanság jellemző.

Hasonlóképpen nem nyitja a történet kulcsa a téma kapuját a legújabb Keleti—Gyárfás filmben sem. Ezúttal az írói elgondolás, — az életkortól független örök szerelem realizálása, egy nagyonis jellemző korjelenség, valamiféle reciprok nemzedéki ellentét tükrében. A kiindulópont tehát — valóban vígjáték telitalálatot ígér, olyan mai igazságot,

amelyre, vígjátéki formában különösen kíváncsiak lennénk — és amivel a film, sajnos, teljességgel adós marad. Az *Elsietett házasság* téméja, gondolom nem tévedek, az a körünkben sajátosan megfordult nemzedéki kapcsolat, amely az idősebbek megőrzött lobogását, mindenek keresztlül konzervált romantikus illúzionizmusát a mai fiataloknak a szkepszis és cinizmus határait súroló, józan realizmusával állítja szembe. A történet azonban — részben a részrehajlóan adagolt irónia következtében — szinte semmit sem ad vissza ennek a konfliktusnak hétköznapi realitásából. Sőt, ellenkezőleg valamiféle naív falvédő-boldogság (cseppet sem meggyőző) propagandistájává szegődik. Az élet hatodik évtizedének végén megtalált „Igazi”, a valóságos nagypapa és nagymama korú arájának erősen megkésétt „első szerelme” — végül is, nem a nemzedékek világlátásának, a kor kialakította érzelmi differenciálódásának jól megérezett, reális jelenségéről vall, hanem egy semmire sem jellemző lombikvilág örök vígasztaló idilljéről, hogy „őregember nem vénember”.

A téma és történet polémiájánál, belső ellentmondásosságánál kevésbé súlyos művészi következményekkel jár, amikor a történet — vagy annak domináns motívumsora — elszakad a mondanivaló lényegétől. Példának felhozhatnánk olyan sikerületlen, tartalomban és történetben is zavaros alkotásokat, mint a *Lásátok, feleim*, ahol a témát csak nagy erőfeszítéssel lehet előbányászni a torlódo cselekményelemek közül. De talán világosabb, ha egy sikerült és igényes, érett alkotásra hivatkozunk. Bacsó Péter *Nyár a hegyen-jét*, — az utóbbi évek egyik legbátrabb, legbecsületesebb, méltán nemzetközi érdeklődést és sikert aratott filmjét — aligha gazdagítja az a szerkezeti ambivalencia, amelyben a szerelmi szál nem alkotórésze, hanem kísérő eseményesora lesz a drámának. Meg-

lehet, ebben az esetben a mesének volt egy bizonyos közvetítő funkciója is. Olyanokhoz is eljuttatta a film politikai, művészi igazságait, — a személyi kultusz okozta kétoldalú emberi tragédiák ábrázolását, az egyéni felelősségnél is súlyosabb, a mechanizmusban létező, s az egyénre visszaható torzulások kritikáját — akik a film előterében bonyolított háromszög történet nélkül, talán visszautasították volna magát a problémafelvetést is. Ennyiben, taktikailag magyarázható és elfogadható a Bacsó választotta megoldás. Az esztétika azonban végső soron mégis, könyörtelenül kiutasítja birodalmából a taktikai megfontolásokat. És Bacsó filmjével kapcsolatban is, jogosan merül fel az az igény, hogy vajon nem talált volna a rendező olyan drámai megoldást, amelyben a történet valóban a témát szolgálja.

Kézenfekvő ellenérv az elmondottakkal szemben, hogy a történet a modern filmekben gyakran teljesen másodlagossá válik, feloldódik, s így nem is lehet meghatározója a művészi gondolat, a mondanivaló érvényesülésének. Hogy egyre többször tapasztaljuk, amint a film a történet fölé nő: a sztori csak a megfigyelt életjelenségek vázának szerepét tölti be, és jelentéktelen történetek művésziileg izgalmas filmek szinopszisaként szerepelnek. (Nem nehéz példákat találni a Kopár szigettől a Falakig.) Véleményem szerint azonban a történet lehet mellékes, alárendelt — mint a *Nagyításban*, lehet akár banális is, mint az *Egy férfi, egy nőben*, de nem kerülhet szembe a gondolattal, nem szegülhet szembe a mondanivalóval.

Mindaddig, — amíg egy megvalósult remekmű rá nem cáfol erre az érvelésre is.

FÖLDES ANNA

A NŐ HÉTSZER

1.

Vittorio de Sica az utóbbi években rosszul járt a kritikusaival. Ha még olyan rossz filmeket készített volna is ez időben, senki sem vitathatná el tőle, hogy megalkotta a *Biciklitolvajokat*, a *Sorompók lezárulnak* és így a filmművészet nagy klasszikusai közé emelkedett és nem csupán, mint a neorealizmus egyik legjelentősebb képviselője.

De a korai sikereket a kritikusok minduntalan szembesítik a későbbi fáradtabb művekkel. Hozzámérnek és fennhangon jelzik: volt jobb, alatta maradt eddigi eredményeinek. Legalábbis, mintha partjelzészről vagy műugrópontozásról volna szó.

Sica filmjei egyrészt görcsösek — mert egybeesve a hanyatlás és a filmművészetben zajló felgyorsult stílusöregedéssel — minduntalan saját korábbi magasságát akarja megugrani. Amikor *Az utolsó ítéletben* meg akarta ismételni poétikusan szép sikerét a *Csoda Milánóban*-nak, csak gyötrelmes ügyeskedést kaptunk, tarka figurákkal és zacharinozott erkölcsprédikációval. És későbbi filmjeiben is tanúi lehettünk az erőlködésnek, a nem testére szabott témákkal való stílusfiatalítgatásnak, de csak annyira fiatalították meg elbeszélőképességét, mint egy sárga paróka egy nyolcvanéves élnívágyó dímát.

2.

Azokat a munkáit pedig, amelyek nem nagy igénnyel születtek, szorgos partjelzők (és ami ennél szomorúbb: a közönség) a pályaszélre kergették. Minden újabb film csak újabb bizonyítékot szolgáltatott De Sica művészi hanyatlása mellett és azt bizonyították, hogy egy reménytelenül kiöregedett, amerikai öregúr meséit látjuk minduntalan.

Igen, az amerikai stílus sosem volt teljesen idegen tőle. És nem csak azokra a komédiákra gondolunk, amikben színészként hírnevet szerzett magának. Hanem a *Termini pályaudvar*-ra is, erre a hollywoodi ízű keretes történetre, ami csak egy évvel készült később, mint a *Sorompók lezárulnak*.

3.

A nő hétszer ebből az elegáns, de léha stíusból táplálkozik. Több köze van a *Termini pályaudvar* rendezőjéhez, mint ahhoz a De Sicához, aki valóban nagy, idő- és értékálló műveket alkotott. Tulajdonképpen ez is üzleti fogásra épült. Ahogyan a De Filippo-komédiából filmszalagra meszterkedett *Válás olasz módra* Sophia Loren vonzerejére, színészi képességeire támaszkodott, most *Shirley MacLaine*-nek találtak ki *Zavattini*-

Peter Sellers és Shirley MacLaine





Jelenet a filmből

vel együtt olyan forgatókönyvet, amelyekben az amerikai csillag parádézhatott.

4.

Shirley MacLaine elbűvölő almarca, tatáros tekintete, bohócmosoly, amely képes szempillantás alatt üde tisztaságú mosollyá lenni; vígjátéki stílusának szinte egyedülálló intelligenciája, pasztelfinom karikírozó képessége és az a szeretet, amivel mindenhol a világon befogadják őt a mozinézők, akik ezt az értelmes és érzelmes, kicsit gúnyos és kedves színésznőt sokkal meghittebb módon szeretik, mint ahogy filmsztárt szoktak, szinte családiasan: mindez együtt alkalmasnak tűnt, hogy a színésznőre mozivállalkozást építsenek.

MacLaine valóban elbűvölő hét szerepében. Nagyvilági és kispolgári, félszeg és kihívó, őszinte és álszent, áttetsző és kiismerhetetlen, Arpégeszagú és Nivea-szagú. Sorolhatnánk még az ellentétpárokat, nem kerülünk közelebb játékának lényegéhez és különben is, ezeknek a bravúrrepeknek sajátossága, hogy ellentéteket halmoz és a „mit tud még”-produkción többnyire olcsó cirkuszi átváltozóképeségével hat elsődlegesen.

Shirley MacLaine elkerüli a Gassmann-szerű bravúrmutatványokat. Zárt és egymástól független jellemportrékat rajzol meg, olyan gonddal,

mintha epizódszerepben kellene sürgősen elmondania mindazt nőiségéről, ami kikívánczozik belőle. Semmi operettprimadonnás tolakvás nincs benne. Nem magánszámokat játszik, hanem jellemeket formál és ha visszagondolunk két egymástól finoman különböző, sosem riktó figurájára: elsősorban nem is az ejt csodálatba, hogy milyen jól tud különböző szerepeket alakítani, hanem az, hogy milyen intelligensen és önuralommal teszi mindezt.

5.

Igazságtalanság volna azonban a mulatságos film erényeit kizárólag a színésznő bájának és tehetségének tulajdonítani. De Sica a partnereket is gonddal válogatta össze. Talán túl nagy gonddal. Alakításukról nem beszélhetünk sokat: a sztárparádé eltakarta az alakokat. Elsa Martinellit, Peter Sellerst, Rossano Brazzit, Vittorio Gassmannt, Anita Ekberget látjuk, nem pedig jellemeket. A film elegáns kis novellákat mutat be, kedvvel és tűzzel elmesélteket, jó kísérőzenével, ízléssel, szellemes és kulturált poentírozással. *Christian Matrass* kitűnő operatőr és Zavattinótól régen nem láttunk ilyen elmés történeteket. Egyikük-másikuk — például az operapremiért megelőző divathaború — valóságos gyöngyszem.

MOLNÁR GAL PÉTER

MESTERSÉG ÉS HIVATÁS

Sorsom és körülményeim úgy alakultak, hogy meglehetősen hamar megértettem: színházban fogok dolgozni. Nem biztos, hogy színész leszek, de a színház lesz a munkahelyem. És amikor végre bekerültem a Művész Színház színiiskolájába, korántsem gondoltam magasabb eszmékre, távoli céljaim sem voltak — egyszerűen örültem, hogy reggeltől estig kedvező munkával foglalkozhatok.

Csak jó néhány év múlva, amikor — velem egyidős társaim többségéhez hasonlóan — igazi színészi feladatok híján voltam, akkor kezdtem el azon gondolkodni: kicsoda is a színész, mi is a feladata? A színészi mesterség, mint minden más foglalkozás — hétköznapi munka, kenyérkereset. És ugyanakkor, mint minden művészi foglalkozás, lehetővé teszi, hogy valamit mondjunk az embereknek. Enélkül — külső csillogásától függetlenül — többé-kevésbé kellemes, de értelmetlen időtöltéssé változna, ami semmiképpen sem képezheti egy teljes emberi élet tartalmát.

Felmerülhet a kérdés: de hiszen a színész egy másik ember által alkotott művet ad elő, aki maga is ki akarja fejezni mondanivalóját. És mégis: csak az az alakítás hiteles és életteljes, amelyben maga az alakító szabad, amelyben ő maga is maximálisan kifejeződik. A színésznek át kell lépnie a bűvös határt — és csak akkor kezdődik a legfontosabb, legbonyolultabb, legtitokzatosabb, az, amit ironikusan „az alkotás gyötrelmeinek” neveznek. És akkor a mesterség háttérbe szorul és előtérbe kerül az, amiről Paszternak így írt:

*Nem fecsegést-locsogást,
biflázást várunk a színésztől —
de teljes, igazi pusztulást.*

A színész alkotói élete a jelen időben játszódik le. Nincs rá módja, hogy az íróhoz vagy festőhöz hasonlóan megvárja, amíg a jövőben el-

ismerik. Az észrevétlen és kegyetlen évek fokozatosan elveszik tőle még a legragyogóbb elgondolásokat is. Hiszen a színész még külső adottságainak is rabja. Bármilyen bonyolult és absztrakt is a színész által kigondolt figura színpadi-élete, mégis minden szál magához a színészhez fűzi — az élő, reális emberhez, aki magában hordozza kora minden jellegzetességét. Viszont éppen emiatt válik élővé és érthetővé azok számára, akik ma a nézőtérben ülnek. Minél érthetőbb, a nézőhöz közelebb álló eszközöket használ fel a színész, annál többet közölhet hőséről, és ugyanakkor annál teljesebben fejezi ki önmagát is. Ebben a vonatkozásban a közönségtől függ, de éppen ennek a belső kapcsolatnak a révén uralkodik a nézőtérben ülő emberek felett.

És éppen ezért úgy gondolom, hogy a színész mindenki másnál jobban, lényegesebben kapcsolódik korához és egyszerűen kénytelen figyelembe venni a legkisebb változásokat is — a divatos kalaptól a kozmikus jelentőségű kérdésekig. Egy előadás, amely a háború előestéjén ment — és egy másik előadás, amely a hadüzenet után két nappal ment — két teljesen eltérő előadás volt. A színészek is más helyeken jöttek izgalomba és a nézők is másutt sírtak. Szembeszökő példa ez — de a hétköznapiakra is érvényes. A színész maga is korának embere — és nem fogják megérteni, ha „időtlenül” játszik. Ha pedig nem értik, nincs is rá senkinek szüksége.

Magányos pozitív hős csupán az életben létezhet. A művészetben leginkább csak a művészi alkotás általános rendszerének egy részét képezi. Ebben az általános rendszerben lehet ő a legfontosabb vagy a kevésbé fontos, de a többi szereplőhöz hasonlóan a film általános el-

képzelésének egy részét hordozza magában. Ha ettől a szerves egésztől elszakad, a hős azonnal elhalványodik és a kék madárhoz hasonlóan elveszti csodálatos tulajdonságait. Más szóval: az a körülmény, hogy a szereplők névsorába bekerül egy „holtbiztos” pozitív hős, még egyáltalán nem garantálja a jelentős pozitív töltéssel rendelkező filmre törekvő rendező sikerét. És viszont: lehetnek és valóban vannak is olyan filmek, amelyekből a hős hiányzik, de a film töltése mégis világosan és szembetűnően pozitív.

Tucatjával emlékezünk olyan filmekre, amelyekben olyan hősök szerepeltek, akiknek valóban hősi életük volt, sőt, élő emberekről másolták őket — de a filmek emocionális ereje mégsem emelkedett a tények száraz elmondása fölé. Ugyanakkor pedig a híradófilm legjobb variánsai meggyőzően bizonyították be, hogy egyedül csak régi dokumentumokra támaszkodva is össze lehet állítani filmet napjaink legbonyolultabb és legizgalmasabb problémáiról, és olyan emocionális töltéssel lehet el látni őket, amely semmivel sem gyengébb a játékfilmekénél. Ezért gondolom, hogy a pozitív hős csupán egy szólam a mű általános polifónikus kicsendülésében.

Ugyanakkor egy pillanatig sem tagadom, hogy lehet olyan figurát teremteni, aki a cselekmény összes fordulatai során végül is a pozitív hős megtestesülése lesz. De úgy vélem, túlságosan absztrakttá válik minden olyan, a pozitív hősről folytatott beszélgetés, amely az adott művön kívül szemléli a hőst, azoktól a kapcsolatoktól függetlenül, amelyek megjelenését előkészítették. Charlie például — úgy gondolhatnánk — korántsem hasonlít az ilyenfajta derék legényre, — akit sóhajok kísérnek, akit utánoznak — és mégis hős, a legmélyebb humanista eszmék hordozója, aki részvétet és szeretetet vált ki az Ember iránt, és meggyűlöltet mindenkit, aki eltor-

zítja őt. És viszont: egy ízig-veéig pozitív hős, aki rossz, lapos filmen jelenik meg, minden előnyös tulajdonsága mellett sem hódítja meg a néző szívét, státusz-egyénné válik, arcvonások és émoóciók nélkül.

Az, akit pozitív hőské nevezünk, csupán az eleven művészi összefüggések között létezhet természetesen és szabadon. Ilyenkor a néző világosan látja vonásait, háromdimenziós-nak érzi, és ezért reális, önálló figurává válik, aki ezáltal másokra is hat. Hasonlítsuk össze a *Csapajevet* más, nevezetes életrajzokra épülő filmekkel, és azonnal megértik azt, amiről beszélék.

Megkérdezték tőlem, hogy konkrétan mit keresek a klasszikus művekben? Nos, mindenekeelőtt azt, ami ma izgat engem, *mint embert*, ami egybevág az én érzéseimmel. Azt, ami valamilyen sajátos módon az én gondolataimat fejezi ki. *Mint színész* pedig keresem és megtalálom ezekben a klasszikus művekben azt a tökéletes, kicsiszolt formát is, amelyben ezek a gondolatok kifejezést nyernek. *Mint kézműves* — módomban van rá, hogy nemes, drága anyaggal dolgozzam, amely ugyan különleges óvatosságot és hozzáértést követel, de viszont siker esetén páratlanul mély és eleven rajzot ad. *Mint rendező* — keresem azt a rálátást, azt a szemléletet, amely a nézőnek új minőséget tárhatna fel, vagy pedig a művet eddig még észre nem vett új oldaláról mutathatná be, arról az oldalról, amely a leginkább élesen igazolja az én érzéseimet, sejtelmeimet. És végül, *mint hétköznapi egoista*, — keresem az alkalmat, hogy még egyszer örömet leljem a nagy művésszel való találkozásban, akivel beszélgetve egy kissé magam is okosabbnak, finomabbnak, jelentősebbnek tűnök fel, mint amilyen valójában vagyok.

Fordította: BAKCSI GYÖRGY

(Részletek az *Iszkussztvo Kino 1968. évi 7. számában közölt interjúból.*)

A CSALÁDAPA

Olyan keserű film, hogy már nevetni kell rajta. Furcsa, hogy milyen kevéssé kell túl adagolni a hétköznapi szomorúságot, a mindennapok gondjait, az átagos bosszankodni valót, hogy valami meghökkentően groteszk álljon elő. Mindenek előtt a megszokott képzettársításokat lehet ilyen módszerrel szétbombázni, csak épp vállalni kell az érzelmes polgár megrökönyödését. Család, gyerekek, puha fészek? Dézsányi könnymennyeséget facsartak már ki ebből a szívós és türelmes témakörből. De egy tehetséges művésznek minden téma új. A „családi boldogság” ugyanis már, mint nevetés-fakasztó is megtette a magáét. Megszámlálhatatlan sokszor lelepleződött, visszájára fordult, fonákjáról mutatkozott, kiderült, hogy nem is olyan családi, s egyáltalán nem boldogság, kinevettük megbocsájtóan, megkíméletlenül. Nevettünk a hazugságain.

A mindennapi igazság izgalma azonban felülmúlhatatlan. Mert a különös, szokatlan, véletlenszerű helyzetekben mindenki csak a másikat fedezi fel. De a hétköznapi történetekbe — ha kényszeredetten is — önmagunkat helyettesítjük. Nanni Loy, a *Nápoly négy napja* — nálunk is az olasz film legjelentősebb alkotói közt számon tartott — rendezője

nem leleplez, csak megmutat. A világ, amelynek lassú, alig észrevehető változásait figyeli, csak annyi „körököt” tartalmaz, mint a levegő, amelyet beszívunk. Nem baktériumokkal mesterségesen benépesített táptalajon vizsgálja a folyamatot, hanem megszokott közegben és szabad szemmel.

A látvány talán ezért hat hitelesebbnek, és meghökkentőbbnek. „Ars poeticám: az ember megmutatása olyannak, amilyen” — így nyilatkozott épp e lap hasábjain. Bátor program, ha valaki szó szerint veszi. Különösen, ha az a valaki éppen vigjátékot készít. Lemond a felnagyításról, a kicsinyítésről, a torzításról, a szükségtelen vonásokat eltüntető retusról... Ha minden marad, ahogy a valóságban, min nevet majd a közönség?

A valóság rettenetesen zavarbaejtő, s az ember zavarában — elneveti magát. Ez is vigjáték. Legfeljebb szokatlan. Úgy kezdődik, mint egy történelmi film, egy évszámmal — 1946. Az évszám egy háború utáni diáktüntetés dokumentalista módjára felvett képeire úszik rá, s a forrongó utcán, a rohanó emberek közt alig lehet észrevenni a főhóst, arca csak egy-egy pillanatra kerül előtérbe, aztán újra elnyeli a politikai jel-

Nino Manfredi és Claudine Auger



szavakat kiabáló tömeg. S úgy fejeződik be, mint egy lírai játék... Négy összefogódzott gyerek szalad át a forgalmas úttesten, a főhős tekintetétől kísérve. A főhős — ugyanaz, csak éppen a film végére „privát” lett a hősből.

A képlet szinte iskolás: a háború utáni forrongó, mindent megkérdőjelező, mindent újra kezdeni akaró, s a világot megváltani vágyó ifjú nemzedékből kiemelni egy életnek induló emberpárt, s megmártani a mindennapokban... Nézzük, mi marad az elszánásokból, a biztosnak hitt eszményekből, a világmegváltásból? Legalább egymást meg tudják-e váltani? Mondják, minden épkezláb húszéves — forradalmárnak érzi magát. Forradalmárnak a közéletben, s a magánéletben is. S ezt az őszinte elszánást még igazán nem zavarja semmi. Legkevésbé a valóság. Nem kell „mellékkörülményekkel” számolni, csak tervezni és megfogalmazni, de nem élni kell még az életet. A tagadás, s az újat akarás ebben az időszakban — még főfoglalkozás.

Aztán: család, lakbér, kiskocsi, egy gyerek, két gyerek, sok gyerek... Az élet rettenetesen hétköznapi és idegesítő, tulajdonképpen semmire sem marad az embernek energiája. Még arra sem, hogy oda figyeljen arra a másik lényre, akivel együtt él. Az álmait elfelejti, megtagadja, mert az álmok sosem

kifizetődők, nem nem praktikusak. Így hát mi marad? A családi boldogság, melyből a boldogság már régen elszállt...

A képlet iskolás. Közhely. A közhelyekben az a legmeglepőbb, hogy igazak. Az igazság lényegét ragadják meg — nagy vonalakban. De a közhelyekről még az is kiderülhet, hogy érdekesek, ha a nagyvonalú vázlat helyett valaki nekifog egyenként és apránként összerakni a mozaikot. Csak jól kell válogatni és minden követ a helyére kell rakni. Nanni Loy, aki a forgatókönyvnek is egyik társírója, dramaturgiailag tökéletesen építkezik. Vállalja az „apró munkát”. A házasság, melyet vízgál, tulajdonképpen vétség nélkül való, szerelemből köttetett, s mérhetetlen sok jóindulattal óvott, csak éppen a férfinak nincs ellenálló képessége a mindennapokkal szemben, a nőnek meg a férfi gyengeségével szemben.

Ez, így — már olyan keserű, hogy nevetni kell rajta. Mind a két fél áldozat. A férfi a gyereksírás, a nedves pelenkák, a pénztelenség, s felesége zaklatott, s reménytelen erőfeszítésekben felmorzsolódó életének áldozata, a nő meg annak áldozata, hogy férje mindezt nem tudja elviselni, gyenge és feladja egyéniségét. Azért nem maradhat társadalmilag hasznos, a közéleti harcban forradal-

Nino Manfredi és Leslie Caron





Nino Manfredi és Leslie Caron

már egyed, mert gyenge. A feleség azért — mert erős. Minden terhet egyedül kell viselnie, a férje gyengeségét is.

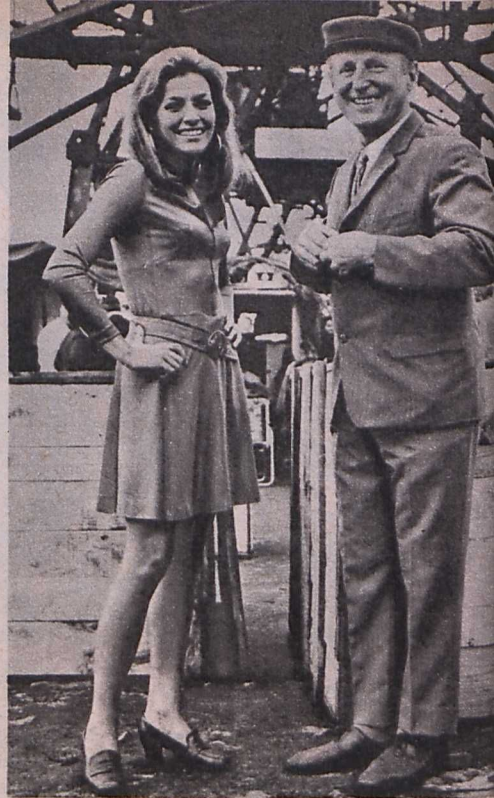
A képlet olyan hibátlan, hogy a film-dialógus néha túlbeszéli, túlcsillogtatja ezt a szinte matematikai kiszámíthatóságú, hibátlan építményt. Direktté teszi, ami furcsán, szorosan el nem várva, helyenként lebegőn hagyva — tiszta és világos volna. Egyébként: a film párbeszédei, sokszor „vakszövegnek”, inkább atmoszféra-zajnak hatnak, mint fontos jelentés-hordozónak. Lényeges jelentéseik a szituációknak vannak, szinte zsúfolódva követik egymást, anélkül, hogy bármelyiknél hoszasan és elégedetten elidőzne rendezőjük. Nincsenek „nagy-jelenetek” és epizódok, minden pillanat csak a másiktól, a következőtől, vagy előzőtől nyerhet fontosságot. Néha vét ez ellen a koncepció ellen: ismételt vagy lelassul, már nemcsak vizsgálja-ábrázolja, de meg is sajnálja hőseit. A kamera elérzékenyülten közelít a hősnő arcához, s a film szeléseben távolodik vállalt, szikáran objektív stílusától. A hatás ott teljes, amikor az objektíven kezelt szituációról ma-

gunk dönthetjük el, szomorú-e vagy vidám... A „faarcú” humorista közismert fogása ez, aki hallgatóinak engedi át a nevetés jogát.

Nino Manfredi a családapa szerepében tökéletesen vállalja a film objektivitását. Nem tesz egyetlen vígjátéki mozdulatot sem ebben a — vígjátékban. Érezhetően hisz annyira a figura belső konstrukciójában, hogy nem akar hozzátenni semmi külsődleges karakter-jegyet. Elvállalja azt a színész számára paradoxonnak ható feladatot, hogy „olyan legyen, mint a többiek”. A feleség alakításának legnagyobb teljesítménye, hogy úgy változik meg, úgy őrlődik fel, kockáról kockára, hogy ugyanakkor a film utolsó pillanatáig meg tudja őrizni önmagában annak a nagyszerű, erős és vidám asszonynak a gesztusait és arcvonásait, aki „valamikor volt”.

Még valami: ennek a színészfilmnek a színvilága harmadik utat talált. Nem harsogott, mint a kommersz színes mozié, nem törekedett a figyelem középpontjába, mint a színdramaturgiát próbálgató filmeké. Természetes és észrevétlen maradt.

SZÁNTÓ ERIKA



▲ **Vígjáték-kalandfilm** (címe: *Cerveau*) forgat Gérard Oury Le Havre-ban és sok más helyen Nyugat-Európában. A készülő produkció három „nagy”-ja: Silvia Monti, Jean Paul Belmondo és az ellenállhatatlan humorú Bourvil. Egyik képünk Belmondot ábrázolja a film felvételeinek egyik szünetében Ursula Andress-szel, aki ugyan nem szerepel a *Cerveau*-ban, de mindenhová elkíséri Belmondot; a másik képen Silvia Monti Bourvil-lel.

„Marseillaise magyarban, amely megrendít” — írja a *Csillagosok, katonák* párizsi bemutatója alkalmából a filmről a *Nouvel Observateur*. A tekintélyes hetilap filmrovata vezető helyén terjedelmes, több képpel illusztrált cikkben méltatja Jancsó alkotását, majd összegezésül többek között a következőket állapítja meg: „A *Csillagosok, katonák* nem halmai hagyományos stílusban készült művecske. Ez a film remekmű; mintául, leckéül szolgálhat bármiféle „jeune cinéma” irányzatnak, amely sokszor a könnyebb utat keresi és önimádatba esik... A *Csillagosok, katonák* szinte az év egyetlen olyan filmje, amelyben az igazi rendezői munkát nem valami statikus fecsegés helyettesíti. Ez a film minden értelemben vibrál és mozog; ez a mozgás az alkotás mindenütt jelenlévőségét, az élet sűrűjét érzékelteti. Egyedül Jancsó képes arra, hogy gondolatait, elmélkedéseit így megszemélyesítse, megjelenítse. Örülünk, ha a „jeune cinéma” bármelyik produkciójában akár a századrészt is felfedezhetnénk a Jancsó-film gazdagságának.”



Két DEFA-produkcióban játszik főszerepet Wolfgang Kieling, aki Nyugat-Berlinből költözött át a Német Demokratikus Köztársaságba. Az egyik filmet (A hetedik év) már le is forgatták. A másik (Minden kandur fekete a sötétben) most készül. A film rendezője: Günter Reisch. Ennek a mozgalmasnak ígérkező filmnek egyik jelenetét ábrázolja képünk: Ruprecht Tümpel, a filmbeli ifjú díjnok (Jan Spitzer) csak nehezen tud ellenállni a tanácsosné (Ingeborg Nass) támadásainak...



Nikolaj Bauman egyike volt az 1900-as évek nagy orosz forradalmárainak. A többi között arról volt híres, hogy kitűnően tudta álcázni magát. Amikor a cári rendőrség hajtóvadászatot indított ellene, a legkülönbözőbb alakokban, munkásként, diákként, arisztokrataként bukkant fel. Most filmet készített életéről Szemjon Tumanov rendező. Bauman alakját Igor Ledogorov, a Taskenti Színház fiatal művésze személyesíti meg.

A májusi párizsi eseményekről forgat filmet Nicholas Ray Londonban. A történet hősei a diáknegyedben, a Quartier Latin-ben élő két egyetemista, akik részt vesznek a tüntetésekben, majd az egyik életét veszti a barikádharokban.

◀ Nyugati filmkörökben hosszú időn át volt beszéd-téma Romy Schneider és Alain Delon szerelmi románca a — magánéletben. Azóta évek múltak el, a két filmsztár sorsa elvált egymástól. Most újra ők alakítják egy film főszereplő szerelmes-párját. A film címe: *Az uszoda*; jeleneteinek nagy részét a Cote d'Azurön, Saint Tropezben forgatják. Rendező: Jacques Deray.



Petula Clark és Peter O'Toole a főszereplői az Isten velem, Mr. Chips című film-musicalnek, amelynek felvételein most dolgoznak Angliában. Petula Clark felkapott táncosnőt játszik a romantikus filmben, aki szerelmes lesz egy félték kis tanítóbá, Peter O'Tooleba.

A XVI. Országos Amatőrfilm Fesztivált november 29-től december 1-ig tartják meg az Egyetemi Színpadon. A fesztivált a Népművelési Intézet és a Magyar Amatőrfilm Szövetség rendezi. Pályázni lehet országos fesztiválon még nem szerepelt, bármilyen méretű (8, 9, 16 mm) fekete-fehér vagy színes hangosított amatőrfilmmel. A nevezési határidő október 10., a filmek beküldése (MAFSZ, Bp. 5. pf. 228 címre) október 20. A beküldött filmek közül előzsűri választja ki a fesztiválon bemutatásra kerülő műveket. A fesztiválvetítések nyilvánosak.

Charlie Chaplin — a bécsi Express jelentése szerint — forgatókönyvet írt a mai fiatalok problémáiról. A film főszerepét a művész 17 éves Vickie nevű lánya fogja játszani — írja a bécsi lap.

A cannes-i filmfesztivál tervébe vett új szabályzatról adott interjút az amerikai Variety-nek Robert Favre-Le Bret, a fesztivál igazgatója. Favre Le Bret a többi között elmondotta, hogy a jövő évi cannes-i fesztivál összes résztvevői már automatikusan zsűritagok lesznek. A hivatalos műsort nemzetközi bizottság állítja össze; a versenyfilmeket ingyen nézhetik meg az egyetemisták. Az új szabályzat szerint a filmeket nem a hagyományos zsűri értékeli majd. A fesztiválon mintegy 450-en vesznek részt; a győzteseket, illetve a díjnyerteseket az 5 szavazataik alapján jelölik ki. Ilyen módon — mondotta az igazgató — a filmipar minden területének képviselői, tehát a forgalmazók, az alkotók, valamint az újságírók és a filmbarátok egyaránt véleményét nyilváníthatnak majd a bemutatott filmekről. A javasolt új szabályzat értelmében a nemzetközi selejtező bizottságnak tagja lesz minden ország képviselője, amely 1946. a fesztivál megalakítása óta részt vett a filmversenyen.

Igy látja őket a Szovjet Film rajzolója:



Batalov Csehov Kutyás hűlg y-eben...




...és Szmoktunovszkij a Hamlet-ben

filmvilág

XI. évf. 13. 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: 1/4 évre 24,— Ft. Csekk számlaszám: egyéni 61 238; közületi 61 066, vagy átutalás a MNB 8. sz. fiókjánál vezetett folyószámlára

68.1175 Egyetemi Nyomda mélynyomása, Budapest.
Felelős vezető: Janka Gyula igazgató

INDEX: 25.286



**Egy
távoli
szerelemért**

Edmond Sechan új filmje, Egy távoli szerelemért Braziliában játszódik. Francia színészek turnéznak Rióban, az egyik fiatal színész megismerkedik két ikerlánnyal, s az egyikbe beleszeret. Ennek a szerelemnek a története ez a színes, érzelmes film. A főszereplők: Jean Rochefort, Isabel és Christina Jardim, Julien Guioamar, Jacques Jouanneau.

Jean Rochefort és Cristina Jardim



Rosanna Schiaffino az egyik
főszereplője Gianni Gri-
maldi Lelkiismereti ügy cí-
mű filmjének

filmvilág

Ára: 4,- Ft