

46.557

filmvilág

19

1968. OKTÓBER 1.



Major Tamás és Latinovits Zoltán a film egyik jelenetében

Alfa Romeo és Júlia

Most forgatja új filmjét Mamcserov Frigyes, Alfa Romeo és Júlia címmel. A két főszerepet Ruttkai Éva és Latinovits Zoltán játssza, operatőr Lakatos Iván.

Latinovits Zoltán és Ruttkai Éva

(Csabafi Attila felvételei)

CÍMKÉPÜNK:

Parragi Mária játssza Zita királyné szerepét Mariássy Félix most készülő, Impoztorok című filmjében. (Domonkos Sándor felvétele)



ELŐZETES PÉCSI TANULSÁGOK

Idén Pécselt a IV. Játékfilm Szemlén a következő hat magyar produkció vesz részt a versenyben: *Csillagosok, katonák; Falak; Nyár a hegyen; Eltávozott nap; Bohóc a falon; Egy szerelem három éjszakája*. Ebben az esztendőben csak egyetlen zsűri, a társadalminak nevezett, nem filmszakemberekből álló bíráló bizottság működik Pécselt. A szakmai díjakat — a rendezés, az operatőri munka — a Filmművész Szövetség játékfilm-szakosztályának teljes tagsága titkos szavazással ítéli majd oda. S szavazni nemcsak a Pécselt vetítésre kerülő hat filmre lehet, hanem mind a húszra, amelyet az elmúlt évadban a mozik bemutatottak.

Mindez már tudomására juthatott az érdeklődőknek, arról azonban kevesebbet hallhattak: milyen nehéz volt idén a Szövetség elnökségének a hat filmet kiválasztania. Az első öt ugyanis azonnal megkapta az alapszabályokban előírt, minimálisan tízenegy szavazatot, de a hatodik helyre, az *Egy szerelem három éjszakáján* kívül másik négy film pályázott még, majdnem egyenlő eséllyel: a *Csend és kiáltás*, az *Ünnepnapok*, a *Keresztelő* és a *Fiúk a térről*. Végül is az elnökség, ismételt szavazás után, mint a legtöbb voksot elnyert filmet, hívta meg Pécsre az *Egy szerelem három éjszakáját*.

Minek egy szavazás körüli históriáról pletykálkodni? Szó sincs pletykáról; a szavazás titkos, de nem a végeredmény. S a végeredmény — a szavazáson elért számszerűsége túl — az, hogy ebben az évben tíz olyan magyar film készült, amelynek bemutatását a legjobbak között az elnökségben helyet foglaló művészek otthon, a lakásukon, a szavazólap kitöltésekor is többé-kevésbé jogosultnak tartották.

Tíz film a húszból. Vannak, akik azt tartják: sok is a jóból, már meg is ártott filmművészetünknek: a közönség ezért kerül a mozikat. Ez azonban pécsi vitatéma lehet, nem szeretnénk elébevágni, majd szól, akinek éppen ez fáj. Arról viszont

már most, Pécs előtt szólni érdemes, hogy tehát a magyar filmművészet új hulláma — új iskolája, termékeny időszaka, sikeres sorozata; mindenki válogathat a megjelölésben — tovább tart. Ha számba vesszük, mit írt a magyar kritika a pécsi szemle filmjeiről, meg a felsorolt másik négyről, mindenekelőtt a *Csillagosok, katonákról*, a *Falakról*, vagy akár a sok ellenvélemény mellett a *Csend és kiáltásról*, a *Nyár a hegyenről*, s még a *Fiúk a térről* című produkcióról is, akkor nem nagyon maradnak kétségeink, hogy szakmai közvéleményünk is úgy tartotta nyilván filmgyártásunknak ezt a felét — pontosan a feléről van szó —, mint amelyik tartani képes azt a színvonalat, amit az előző években önmaga számára meghatározott.

Külföldi fesztiválok díjaival, vagy különösen díjainak lehetőségeivel érvélni: manapság már kissé gyanús. Aki ilyen díjféléket szóba merészel hozni, arra úgy néz a nagyközönség, mint valami illatosított zsebkendőjű, monoklis, régimódi sznobra, aki ájuldozik az értelmetlenségeken. A filmszakma viszont a díjak felsorolását úgy fogadja, mint az elsőosztályost az anyukája, ha piros pontot, esetleg éppen papírból kivágott ötöt hozott haza az iskolából. Pedig akár becsüli valaki a fesztiválokat, akár nem, a világ filmtermésének java a fesztiválokon kerül a közvélemény elé.

Mire való megvédeni a fesztiválok díjait? Most arra, hogy bizonyíthassam: a pécsi szemle hat filmjéért a nemzetközi fesztiválok néha szinte verekedtek, s ahol éppen sikerült idén ezeket a versenyeket meg is tartani, onnan díjakkal jöttek haza. A Cannes-ban félbeszakadt fesztivál vendégei úgy utaztak szerteszét a világba, hogy a nagydíj legesélyesebb jelöltjének a *Csillagosok, katonákat* tartották. A *Bohóc a falon* Karlovy-Vary-ban, a *Nyár a hegyen* San Sebastianban, az *Egy szerelem három éjszakája* Mar del Platában kapott díjat. Pesaróban nincs díj, de komoly sikere volt itt az *Eltávozott napnak*. Velencében szinte „erőszakoskodtak”

a *Csend és kiáltás* és a *Falak* részvételeért.

Most legyünk büszkék, hogy Pécssett tulajdonképpen a fesztiválnyertes filmek fesztiválját tarthatjuk immár második esztendeje? Ez sem ártana néha, különösen most, amikor teljesen indokolatlanul kísérelnek meg néha rossz hangulatot kelteni filmgyártásunk körül. A büszkélkedésnél persze hasznosabb, ha arra keressük a választ: meddig tarthat ez a hullám? Már csak azért is, mert az első pécsi szemle óta ez a viták refrénje. A kérdés persze néha más megfogalmazásban, néha más hangsúllyal — ki pesszimistán, ki előlegezett kárörömmel, ki aggódó féltéssel — tesz fel, de a lényeg marad. Pedig aki nem kedveli a jó-sok kéteshírű babérait, az nehezen szánhatja rá magát, hogy ilyen kérdésekre válaszoljon.

Maradjon hát a kérdés a magyar filmművészet *Damoklész-kardja*, amely ott lebeg a gyártás feje fölött, s ha nem vigyázunk, elszakad a kartot tartó hajsza! Ez sem látszik rokonszenves válasznak. Egyetlen megoldás marad: meg kellene vizsgálni eddigi sikereink okait. (Persze, a balsikerekét is, például azt, hogy az első tíz és a második tíz között, ahelyett, hogy csökkenne, miért növekszik a szakadék?)

Reméljük, erre a pécsi vita témája, amely a filmművészet társadalmi lehetőségeit és kötelességeit tartalmazza, s két előadója — Huszár Tibor és Gyertyán Ervin — megfelelő alkalmat ad. Előzetes hozzászólásként most csak annyit jegyeznek meg, hogy nem lenne jó bizonyos tehetségekről és azok jellegéről, vagy szervezeti kérdésekről vitatkozni. Az előbbi adott, s önmagában alkalmatlan minden vitára. Az utóbbin ugyan lehetne marakodni, de két évtized államcsinált filmgyártása a bizonyíték — a húszéves évfordulót is ünnepli Pécs —, hogy viszonylag kevés működik a gyártás-szervezés, csoportrendszer és egyéb hasonló adminisztratív felálláson. Ha rosszmájúak akarnánk lenni, akkor idézhetnénk rendezőinket, akik azzal szokták vizsgáztatni magukat, hogy eddig még semmiféle gyári szisztéma sem tudta huzamosabban megakadályozni a jó filmek születését.

Miről érdemes hát vitatkozni? Nyilván a lényegről: egy ország szellemi, gazdasági, morális, politikai atmoszférája és a művészeknek önmagukkal szemben támasztott igényei milyen lehetőségeket biztosítanak a további sikerekhez? Mert ha az elmúlt három-öt év eredményeinek okait kutatjuk, akkor sok-sok fontos részlet mellett azt tapasztaljuk, hogy a leglényegesebb ez volt: egy ország társadalmi mozgása ívelt felfelé, s a magyar filmművészetben egyre többen akadtak, akik korábban nyugodt vizeken húzták magukat a silécükön, de most eldobták a vontatókötelet, s lovagolnak önállóan a hullámokon. Vállalva a vízbe pottyánás veszélyét is.

Elnézést a hasonlat túlzásáért, de a hullám, úgy látszik, már lassan filmtörténeti szakkifejezés lesz, s csábít a további hasonlatokra. Bár az ilyen képek sok tekintetben alkalmatlanok, hiszen például ez esetben sem fér mögé az a jelentős körülmény, hogy a magyar filmművészet fellendülése erőteljesen visszahatott a magyar szellemi élet alakulására is — ami megint csak megérne egyszer egy vitát.

Ám, ha a hasonlatnál maradunk, hogy tudniillik a társadalmi mozgás tetején „hagyják vitetni magukat” a filmművészek, akkor mit lehet ezen vitatkozni? — merülhet fel a jogos ellenvetés. Addig tart a jó filmek korszaka, míg a társadalmi mozgás, előrehaladás energiái emelik. Ebben van igazság, de itt is kiderülnek a hasonlatok gyengeségei. Igaz, hogy a filmművészet önmagában nem perdöntő elem abban, hogy az új gazdaságirányítás bevezetése nyomán milyen gazdasági, majd remélhetőleg szellemi és társadalmi energiák alakítják tovább országunk arcát — de nem is elhanyagolható elem. S ami méginkább ide tartozik: mire vállalkoznak a művészek filmjeikben, hol szabják meg saját társadalomalakító, formáló igényeik határát? Ezek talán a lehető legizgalmasabb vitakérdések. A pécsi hat film, a már említett másik négy, s remélhetőleg, az ősbemutatók sora is alkalmas lesz e kérdések megtárgyalására.

BERNÁTH LÁSZLÓ

VASÁRADAT



Nem akartam egyebet, mint hűséggel idézni történelmünk egy nagy pillanatát és hűségesen megőrizni, más műfajban, irodalmunk egy kivételes alkotását — mondta a lenin-grádi filmfesztivál sajtókonferenciáján Jefim Dzigan, a nagydíjat elnyert *Vasáradat* rendezője.

Nagy regény volt, csodálatos regény, erővel, bölcsességgel teljes, izgalmas, szószerint igaz a részletekben, és egyetemes érvényű a konzekvenciáiban. Érthető a rendezői program: tisztelet a mű iránt. S érthető, talán, a regény egykori rajongó olvasójának mostani igénye: szembesíteni a bemutatott művet a vallott rendezői programmal s ezt a filmbeli újrafogalmazást az eredeti alkotással. Igazságos-e ez így vagy sem, nehéz lenne eldönteni, az egybevetés mindenesetre elkerülhetetlen. Nemcsak azért, mert a rendező maga szólít ilyenfajta mérlegelésre a hűség programjával, de azért is, mert Szerafimovics regénye több százezer hazai olvasó kezén megfordult, a fel-

tételezett nézők jelentős része ezt az egybevetést ugyancsak elvégzi majd s a bennük ébredő kérdésekre szinte kötelezően illendő válaszolni. Legálabbis megkísérelni a választ.

Persze másféle szabály is van, nevezetesen: a művet önmagában mérjük, ne előzményeihez, saját hatása szerint s ne „ahhoz képest...”

Nos hát a film önmagában: nagylélegzetű, izgalmas, látványos előadása az intervenció időszaka egyik epizódjának, amikor a Krimi félszigeten németek szálltak partra s bekerítették a tamányi egységet, elszakítva azt a visszavonuló Vörös Hadsereg fő erőitől. A tamányiak beszuráltak egy faluba s a falu lakosaival együtt próbáltak kitörni az ellenséges gyűrűből. A kivételes tehetségű és mély emberségű paraszthadvezér, Kozsuh bátorsága, okossága végül is legyőzi a pánikot, anarchiát s egy győztes csata után egyesíti katonai erőit a Vörös Hadsereggel. A megrendítő és derűs epizódokban gazdag történetet Dzigan filmje az érdeklő-

Kozsuh és a tamanyiak
(Nyikoláj Alekszejev)



dést mindvégig ébrentartva adja elő, a színészek kitűnőek, a látvány elragadó, az óriási apparátus hibátlanul működik.

A film tehát önmagában élvezetes, eszközeiben tiszta. Ha mégsem olyan maradandó s majdan gyakorta említett példája a nagy forradalmi filmeknek, mint amilyen lehetne, annak oka nemcsak a film természetében adott, nemcsak a romantikus rendezői felfogásban. Az a második vonulat, az az általános érvényű gondolati mag hiányzik Dzigan filmjéből, amely Szerafimovics regényét remekművé tette.

A *Vasáradat* ugyanis nemcsak egy drámai-hősi harc elbeszélése, nemcsak nagy bátorsággal és találékony-sággal megívott csaták leírása, személyes tragédiák, szép szerelmek és közös győzelmek epizódikus felidézése, de egyúttal egy párhuzamos folyamat ragyogó ábrázolása, s éppen ennek a folyamatnak rajzában lesz a regény a forradalomnak megrendítő, hiteles — és általánosítható — jelképévé. A tamanyiak története

voltaképpen egy kaotikus, bizonytalan, félelemekkel teli, sőt reménytelennek tűnő állapotban kezdődik. Pszichológiailag felbomlott, fegyelmében fellazult katonai egység ez a történet kezdetén, elvesztette bizalmát vezetőiben, életmódjában megszűnt katonának lenni, elkeveredett a falu lakói között, akik inkább agódnak egy számóvárért, mint a forradalomért. Részegesek, gyávák, anarchisták rongálják a közös ügy esélyeit. Már puskalövésnyi közelségben az ellenség, cselekedni kell, mozdulni kell, ám úgy tűnik, hiányzik az erő, amely ebből a fellazult, demoralizált állapotból kiragadná az embereket és cselekvőképes közösséggé formálná őket. Ezt az erőt testesíti meg Kozsuh. Nem egyedül s nem pusztán személyes tulajdonságaival, hanem — ha úgy tetszik — azáltal, hogy a szükségszerűséget ismeri fel. Nem nagy tudású, kivételes műveltségű forradalmár, inkább a pillanat embere, akiben azonban él az a fajta morális, amely természetes módon köti a forradalomhoz,

s amely képessé teszi arra, hogy egy bár nem nagylétszámú, de erős közösséget teremtsen a dezorganizált nagyobb közösségen belül. Ennek a kisebb közösségnek a vezetésével indul el hosszú, menekülő útjára a katonai egység, a falu lakosságával együtt. A menekülés közben játszódik le az a folyamat, amelyre utalunk. Veszélyek, iszonyú fizikai megpróbáltatások közepette, néha kíméletlenül, erőszakosan el kell választani a hadsereget a vele együtt mozgó falutól, amely vándorlás közben, a rendkívüli körülmények között is lényegében a maga régi életét éli. Ennek a különválasztásnak, regularizálásnak vannak áldozatai, az átszervezés közben születnek téves, fájdalmasan igazságtalan döntések is. A folyamat ábrázolása az események nyelvére fordítja le azt a filozófiai tételt, hogy „az igazság a viszonylagos tévedések sorozatában valósul meg.” Igen, ez a folyamat azzal a következménnyel jár, hogy a személyiség időlegesen megszűnik a saját impulzusai szerint működni, csak mint az egésznek kényszerített része létezik, kénytelen feladni személyes igazságait, szabályozni vágyait, vagy éppen lemondani azokról, elszenvedni személyes veszteségeket egy olyan állapotban, amikor még nem tudhatja teljes bizonyossággal, hogy a nagyobb cél, amelynek nevében őt kényszer alá fogják, beteljesedik-e vagy sem. Itt a megmenekülés — áttételesebb, magasabbrendű értelemben — végül is a forradalom győzelmével azonos. A katona számára ez még csak a katonai győzelmet,

egy ütközet megnyerését, a „mozgó falu” számára a letelepedés, a háborítatlan létezés lehetőségét jelenti. Rendkívüli erkölcsi erőt feltételez, hogy az ember ilyen helyzetben, ilyen viszonylagos jelentőségű és bizonytalan célokért ilyen fokig fékezze, szabályozza szélsőséges személyiségének, individuumának működését.

A forradalom kritikusaiknak gyakori érve, hogy a forradalom az embert csak mint társadalmi lényt, mint a közösség alkotóját veszi tudomásul és nincs válasza a személyiség problémáira. A *Vasáradat* az ábrázolt folyamatban — mintegy előre átélve későbbi tapasztalatokat — zseniális művészi-gondolati választ ad erre a hipotézisre, bizonyítván, hogy határhelyzetekben valóban szükségszerűen redukálja a forradalom a személyiség lehetőségeit, éppen annak érdekében, hogy a vallott program beteljesítésével egy magasabb értékrendben újra felszabadítsa a személyiséget s már addig is, a küzdelem menetében a szubjektumot önmaga legjobb adottságai felé irányítsa.

Ennek a gondolatnak történetbeli szuggesztív kifejezése Szerafimovics regényének az a rendkívüli többlete, amelynek közvetítésével a film adósunk maradt. A jelzett folyamat következetes ábrázolása nélkül — bár szépek és megragadóak, de — nem teljes jelentőségükben felfoghatóak az olyan jelenetek, mint amilyen például a hadseregtől elkülönített falu asszonyainak, öregjeinek

Jelenet a filmből





A menekülő falu

éjszakai ütközete a rájuk támadó kozákokkal. Honnan az erő e nemrégiben még megfélemlített, kicsinyes ügyekkel bajlódó emberekben, akik most mezítlábasan, fáklyákkal kezükben megfutamítják a rikoltozó kozákokat. Csak a félelem hajtaná őket, a döbbenet? Vagy tán az eddig átélt történések — a folyamat — lassan a megmenekülés és győzelem lehetőségének hitét is beléjük plántálta? Es elemi lélektani igazság, hogy a megszenvedett és e szenvedéssel közelebb hozott igazsághoz egyre bátrabban, egyre makacsabban ragaszkodik az ember.

A jelenet szép, döbbenetes, mint oly sok más jelenete is a filmnek — a halott gyerekéhez eszelősen ragaszkodó asszony, a meredek, nedves-csúszós sziklán az ellenség felé némán kapaszkodó vöröskatonák hősiessége, az első katonai győzelem jó ízeit megrontó anarchista akció, s a nyomában járó büntetés tragikomikus pillanata — igen, mindez egy

jó és hatásos film építőeleme, csak éppen egy kicsit kevesebb (mert némiképpen anekdotikus), mint az eredeti mű, amelyet a rendező újraforgalmazott. Talán romantikusabb annál. Őrzi szép pátoszatát, kevésbé annak egyetemes érvényét, gondolati mélységét. Ellenben nagy erénye az egységes atmoszféra, néhány emlékezetes színészi teljesítmény (kiváltképpen a Kozsuh szerepét játszó Nyikoláj Alekszejevé), a nagy tömegek remek mozgatása, a visszatartott szépségű operatőri munka (Alekszej Tyemerin érdeme) s az a képesség, amely a feszes, sokszor tragikus atmoszférában is meg tudja őrizni az egyszerű ember derűjét, természetes reakcióit.

Ha nem a hűség aspektusából kell ítélkeznünk: hatásos, szépen megformált munkát láttunk. Ha a hűség programjához mérjük, kevésbé jelentős. Igazságos-e így, nehéz eldönteni.

HÁMORI OTTÓ

SKIZOFRÉNIA VELENCÉBEN

Ebben az esztendőben az arra vezető pszichiáterek bizonyára otthonosabban érezték volna magukat a velencei fesztiválon, mint a tudathasadás patológiai tüneteiben kevésbé jártas filmújságírók. Medikusok számára eszményi szemléltető filmanyag gyűlt itt össze a skizofrén megbetegedések különböző válfajairól, dokumentum pontosságú leírás, vagy regényes feldolgozás formájában, de alkalom nyílt a skizofrén művészalkat megnyilvánulásainak tanulmányozására is a filmi kifejezésben, sőt nyomon követve a fesztivál eseményeit, maga az élet is nagyszerű vizsgálati lehetőségeket kínált a tudathasadás kezdeti stádiumának megfigyelésére.

A versenyfilmeknek csaknem a fele az elmekörtán tárgykörébe tartozó témával foglalkozott, a szerző lelkialkatának megfelelően a cinéma vérité tárgyias ridegségébe, csapongó, fantasztikus lázálomba, vagy az ifjúsági regények megnyugtatóan derűs színeibe öltöztetve mondanivalóját. Az amerikai Robert Frank *En és a bátyám* című művében valódi katonai skizofrént választott hőséül, s amikor az idegbeteg a közös munkában felmondta a szolgálatot, a rendező hivatásos színészt kért fel, helyettesítse a skizofrén fiút a vásznon. Szerepelt még a filmben egy nagyon piszkos és elhanyagolt lakás, s benne Allen Ginsburg, a világhírű beatköltő személyesen, szakállas, öreg clochardként, egykedvűen statisztálva az eseményekhez. Egy másik fiatal amerikai rendező, Peter Emmanuel Goldman filmje, a *Hamukerék*, ugyancsak lázban remegő, megszállott fiatalember kórképét rajzolta meg, aki különböző vallási és szexuális tapasztalatok útján akar közelebb kerülni istenhez. A „Hamukerék” a halál és a reinkarnáció kerékét jelenti, a test a hamu, melyet az egyik reinkarnációból a másikba átlépő lélek maga mögött hagy.

Az olasz Bernardo Bertolucci kevésbé misztikus. „Régi történet” — mondja filmjéről. És valóban, a *Partner*, Dosztojevszkij alapötletéből, sokszor látott filmhítoriája a szemé-

lyiség kettéválásáról, amelyet talán a híres Dr. Jekyll és Mr. Hyde rémtörténetében még borzongva figyeltünk, de aki olvasta például Eric Knight szatírját, a Sam Small csodálatos életét, s visszaemlékezik, hogyan válik ketté a jó Sam és a rossz Sam, nehezen tudja az életben még egyszer komolyan venni az ilyen skizofrén rémmeséket. Bertolucci filmjét a cenzúra betiltotta, valószínűleg túlzónak tartották a különböző kéjgyilkosságok ábrázolását. Hogy a kép még zavarosabb legyen, tegyük hozzá, hogy a skizofrén örült ultrabaloldali nézeteket hangoztat, mondjuk el, hogy Bertolucci kétségkívül tehetséges, bár az olasz lapok egyöntetűen Godard-epigonnak nevezték.

Carmelo Bene, „az olasz színház enfant terrible”-jének (ahogyan regénye címlapján reklámozzák) filmje, a Török Miasszonyunk legalább ironizál a tudathasadás játékaival felett. Gazdag képalkotó fantáziáról tanúszkodó filmjében egyetlen dolog világos: meg akarja hökkenteni a nézőt. A zsűrit sikerült is úgy meghökkenteni, hogy ijedtében egy hirtelenében kreált különdíjjal tüntette ki. „Az arany az enyém!” — hozták nagybetűkkel első oldalon az újságok Carmelo Bene szerény nyilatkozatát. Azt is hozzátette, ha másnak ítélik az Aranyoroszlánt, a díjkiosztó ünnepségen kitépi azt a méltatlan nyertes kezéből. Carmelo Bene harmincegy éves, életerős fiatalember. A fesztivál igazgatóságának elege volt a botrányokból, s „Az arany az enyém!” fenyegetésére — mely ez ideig csak ékszerüzletekben, vagy bankok pénztárában hangzott el inkább —, megadóan felemelte a kezét, s ezzel valószínűleg új fejezet kezdődött a fesztiváldíjak odaitélésének történetében. Kérdés, hogy Antonioni, Fellini, Bergman vagy Bunuel az eljövendő fesztiválzsűrik eredményhirdetésének időszakában megfelelő fizikai erőnlétben lesz-e majd...?

Nelo Risi alkotása, az *Egy skizofrén lány naplója*, ha elég naiv nézeteket tükröz is az idegbetegségek gyógyításáról, a freudizmus meglehetősen vulgáris értelmezésével, mű-

vészi szándékában legalább humánum szólal meg. Nem merül el a betegség sötét örvényeiben, nem vonzza a lélek eltorzulásának egzotikuma: az okos és önfeláldozó pszichiáter-aszszony küzdelmét ábrázolja egy elvesztett kis lélek megmentéséért. Gian Vittorio Baldi hőségének betegségét a *Tűz* című filmben, nem tudom milyen névvel jelöli az orvostudomány: mániákusan lövöldöz puskájával, míg csak a csendőrök el nem viszik. A rendező sajtókonferenciáján ezzel magyarázta hőse érthetetlen viselkedését: impotens.

Talán meglepő, de a lelkibeteg filmek közül robusztos és unalmas egészségességével vált ki Franz Kafka *A kastély* című regényének nyugatnémet filmváltozata. Rudolf Noelte művében nincs belső nyugtalanság, szorongás, titkos feszültség. Végre egy film — sóhajtottunk fel megkönnyebbülten —, amely nem gyötör látomásokkal, amely a megbízható, józan realitás talaján marad. Ez a film valóban a realizmus diadala, nem a parttalan, hanem a földhözragadt realizmusé. A jobb sorsra érdemes Maximilian Schell kétségbeejtő merevséggel mozog, a Földmérő jóhiszeműen naiv, jelképes alakja helyett elzüllött, kicsapott tanítót játszik, akit érthetően nem akarnak visszafogadni a jóláplált német falucska tisztos köreibe.

Joggal felvetődhet mindenki ben a kérdés: hogyan kerülhettek ezek a

filmek Európa legszínvonalasabb fesztiváljának műsorára? Az idei Mostra létrejöttének viszontagságos körülményeiről előző tudósításunkban beszámoltunk. Az utolsó napokban a helyzet méginkább összezavarodott. A bojkott elszigetelődött. A cseh szlovák Jakubisko megerkezett filmje vetítésére, Peter Brook Vietnam-filmje is műsoron maradt. Pasolininek, a bojkott vezéralakjának — aki együttműködéssel vádolta meg a fesztivál-igazgatóságot a rendőrséggel — fejére olvasták júniusban közzétett, nagy port felvert versét, melyben világgá kiáltotta, hogy a diákmozgalmak összezapásaiban, a „papa fiaival” szemben a rendőrök pártján áll, „mert a zsaruk a szegények fiai”. A költő-filmrendező most kiterülő választ adott: versét bizonyára rosszul olvasták, félreértették. Pasolini versét, mely az Új írás szeptemberi számában teljes terjedelmében is olvasható, nehéz félreérteni. Hol meggyőző indultól fűtötten, hol demagóg logikával „burzsuj fiókák”-ként egy kalap alá veszi és elítéli az egész lázadó egyetemi ifjúságot. Szemlélete — természetesen összehasonlíthatatlanul magasabb művészi színvonalon megfogalmazva — a szematikus leegyszerűsítésben mégis némi azonosságot mutat az amerikai Barry Shear *Vadak az utcán* című filmjének látásmódjával, amely a társadalmi háttérrel tudomást nem véve, a nemzedékek ellentétéként

A nagydíjas Kluge-film főszereplője: Hannelore Hoger (jobb oldalt)



próbálja magyarázni az amerikai ifjúságban feszülő ellenzéki indulatokat. A fantasztikus történetben egy jóképű ifjú énekesbálvány felláztatja az amerikai teenagerek százazezeit, módosítja az alkotmányt, megválasztatja magát az Egyesült Államok elnökének. Nyugdíjba küldi és koncentrációs táborokra emlékeztető szociális otthonokba zárhatja a harminc éven felüli „öregeket”. Végül a tízeven aluliak lázadnak fel az „öreg” teenagerek ellen. A film iróniával, de ugyanakkor alig leplezett iszonyodással ábrázolja a lázadó amerikai ifjúság fékezhetetlen, kiszámíthatatlan vad tömegét.

Talán szubjektíven érthető, hogy Pasolini a Volpi-terembeli incidens után, amikor a contestatorokat a „rendőrlegényké” kihajigálták az utcára, nem individumok csoportjaként, hanem ismét az osztályállam erőszakszervezeteként látta a rendőrséget. A tudathasadás úgy terjed Velencében, mint a bárányhimlő. Tiltakozni kell a hatalom kulturális intézménye, a fesztivál szervezete ellen. De mi változik meg, ha „békésen elfoglalják” a fesztivált, kikiáltják a fesztivál zéró esztendejét, és ugyanazon a helyen levetítik ugyanazokat a filmeket, ugyanazoknak az újságíróknak, rendezőknek? Miért jelentett tiltakozást Pasolini visszavont *Teorema*-ja, amely ugyan mégis szerepelt a versenyben, és miért nem jelentett tiltakozást Peter Brook, a zseniális angol színházi rendező versenyben maradt alkotása, a félig dokumentum, félig interjú-film, a *Hazudj nekem*, amely filmvásznon eddig talán sohasem látott élességű, kompromisszum nélküli szembenézés a vietnámi háború lelkiismereti konfliktusával? ... Nehéz feleletet találni.

Miről szolt a contestator Pasolini filmje, a *Teorema*, ami azt jelenti: Tézis? Egy különlegesen szép, különleges vonzerejű fiatalember érkezik a dúsgazdag olasz nagyiparoscsalád házába. A gyönyörű fiú iránt a család minden tagja olthatatlan szerelemre gyullad, a „minden”-t szószereint kell érteni: a szolgálólány, a csinos mama, a jóképű, középkorú papa, a serdülő kislány és a kamaszfiú. Ez a szerelem felkavarja mind-



Jelenet Carmelo Bene a *Török Miasszonyunk* című filmjéből



Terence Stamp, Pier Paolo Pasolini *Teorema* című filmjének főszereplője

annyiuk 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 végső csődjét. A szolgáló visszamegy falujába, s csodatevő szent lesz (némi iróniával ábrázolva „mennybe-



Margarita Lozano és Ghislaine D'Orsay játszóak a főszerepeket Nelo Risi Egy skizofrén lány naplója című filmjében

menetelét”), a mama belezuhan a nimfomániába, a fiú az akció-festészetbe, a kislányon titokzatos merevgörcs vesz erőt, kórházba szállítják, a papából kihúny a magántulajdon szenvedélye, odaadja a gyárát a munkásoknak, s miután lehetetlennek látja, hogy a látogató elvesztett szerelmét más fiatalemberével pótolja, a forgalmas pályaudvaron levetkőzik anyaszült meztelenre és ordítva rohan a sivatagban, a sűrű sivatagban, amivé a világ változott körülötte.

Pasolini filmje hol nevetséges, hol csodaszép. Költészettel, s végsőkig letisztult finom eszközökkel ábrázolja ezt a misztikus, zavaros, sokszor szinte bibliai emelkedettségű, frivol történetet. A közönségsiker mindenestre biztosított. A filmet

annyira azért visszavonták, hogy minden újság csak ezzel a szenzációval foglalkozzék, és annyira azért részt vett a versenyben, hogy a szolgáltató lányt alakító Laura Bettit a zsüri kitüntethesse a legjobb női alakítás díjával.

Utoljára hagytam a fesztivál két legjobb filmjét, az amerikai John Cassavetes *Arcok*-ját és a nyugatnémet Alexander Kluge hosszú című filmjét, *A művészek a cirkusz kupolája alatt: bizonytalanok*, amely a velencei fesztivál legnagyobb kitüntetését, az Aranyoroszlánt kapta. Nem lehetett könnyű eldönteni, melyik művet helyezze magasabbra a zsüri; a legjobb férfialakítás díja, amellyel Cassavetes főszereplőjét John Marley-t tüntették ki, talán némiképp igazságot tett. Némiképp. Mert igaz ugyan, hogy az úgynevezett „New York-i iskola” egyik megalapítójának filmjében a színészi játék jelenti a különlegességet, de valamennyi színész egyforma tökélyen játszik. Ha röviden el akarnók mondani a film történetét, Pasolinéhoz hasonlíthatnánk: itt is egy polgári család idillje foszlik szét szemünk látára, a jómódban élő, boldog amerikai polgárcsaládé. De amíg Pasolininál minden mitikusán túlhajtott, felfokozott, itt a realizmus könnyű, oxigéndús levegője árad. A cselekmény hihetetlenül banális: tizennégy év megértő házassági kapcsolata harminchat óra alatt összeroppan. Megcsalják egymást, a feleség altatóval megmérgezi magát, de az újdonsült szerető megmenti, a férj, aki ugyancsak újdonsült szeretőjétől tér haza, reggel együtt találja őket, a fiú eliszkol, és a férj sértődött szemrehányásokat tesz az asszonynak... Mindez csak laza partitúra a szinte sohasem látott színészi természetesség, játékszabadság számára. A létezés hitele mindent elmond egy életformáról. Cassavetes maga is színész, s talán saját színészi tapasztalatai segítettek, hogy optimális közeget teremtsen szereplői számára, amelyben

gátlások és rutin-beidegződések nélkül tárhatják fel önmaguk legbelőbb lényét, ahol nehezekek nélkül csaponghatott az alakító fantázia.

Kluge filmjében kevesebb az inenció szerepe. Nem a hangulatoknak, megfigyeléseknek, hanem a gondolat ívének rendel alá minden részletet. A cirkusz, melynek kupolája alatt a művészek bizonytalanok, a művészet jelképes intézménye, s Leni Peickert, a tehetséges, ambiciózus fiatal artistanő, aki a halálraítélt cirkuszt új eszmékkal, új elképzelésekkel akarja átalakítani — de vállalkozásába, hol az anyagi nehézségek, hol a cirkuszművészek konzervatizmusa miatt újból és újból belebukik —, az új utakat kereső művész jelképes alakja. Ebben a nagy Cirkuszban, a Művészet arénájában, a magasság veszélyei között a művész kiszolgáltatott. A pénz hatalmával az ideálok nem képesek megbirkózni, a Reformcirkusz utó-

pia marad. Leni elveszti azt is, amit a trapézról lezuhant apja cirkuszából szeretett, s a jövő cirkuszáról őrzött álmait sem képes valóra váltani. Fantasztikus akarakterővel mindig újrakezdi a küzdelmet — és mindig belebukik. Végül feladja a harcot, a televíziónál próbálja tehetségét érvényesíteni. Latbaveti szervezői és technikai adottságait és másfélévi munka után kijelenti: „lépésről lépésre előrejutva még külföldi államtitkár is lehetek”. Nem valami fényes perspektíva a művészet számára.

Alexander Kluge filmje erőteljes, tehetséges alkotás, bizonyára megérdemelte a Nagydíjat, bár előzőleg az olasz lapok találgatásai az Aranyoroszlán esélyesei között első helyen a magyar Jancsó Miklóst említették. Ha részt vett volna a versenyben, talán a díjak listája is másképp alakul.

LÉTAY VERA



ELSIETETT HÁZASSÁG

ÁLLNI LÁTSZIK AZ IDŐ, amíg Gyárfás Miklós és Keleti Márton új — immár a harmadik — filmvígjátékát, az *Elsietett házasságot* nézzük. Észre sem venni, eltelik a másfél óra. Eltűnt a mozi, el minden, ami megelőzte az előadást; amíg a film pergett, beleéltük magunkat ebbe a kedves, bájos történetbe, megfeledeztünk gondjainkról és örömeinkről, helyettük egész lényünkkel részt vettünk Nádor József alias *Básti Lajos* és özv. Komáromy Gézáne alias *Tolnay Klári* gondjaiban és örömeiben.

Azt, hogy a nézőtér nem érezzük az idő múlását, elsősorban ennek a két színésznek köszönhetjük, *Básti Lajosnak* és *Tolnay Klárinak*. Könynyedén játszanak, tréfálkoznak, mondhatni szórakoznak szerepükben; kikapcsolódás ez talán nekik is, önelelt, gyermeki tisztaságú játék.

Olyan kedvesek, rokonszenvesek, szeretnivalóak, hogy a néző önkéntelenül is szeretne hasonlítani hozzájuk, s szeretné hinni, hogy önmagát láthatja öbennük. Ehhez ráadásul a film támogatást is ad: mindkét szerepben bőven akad olyan hétköznapi, mindennapos vonás, amelyről ki-ki a saját életére ismerhet.

HA ELMESÉLJÜK a filmet olyasvalakinek, aki még nem látta, könnyen azt hiheti, hogy Gyárfás Mik-

lós és Keleti Márton csúfondóroosan kiforgat közhelyeket; visszájára fordítja őket, hogy lelepleződjenek. Miről is szól ez a mese? Két özvegyember szerelméről, s a fiatalok önző értetlenségéről, amellyel az idős fiatalok boldogsága elé akadályokat gördítenek; az idős fiatalok találékony-ságáról, amellyel a bonyodalmakat mégis megoldják, hogy végül is minden rendbejöhessen, s ők boldogan élhessenek, amíg... Nem, ezt a mondatot befejezni már ünneprontás volna.

Azt hihetnők tehát, hogy a film a hebrenc fiatalokkal kapcsolatos előítéleteinket fordítja fonákjára, hogy bebizonyítsa az ilyesfajta, az adott esetben nemzedéki elfogultság tartahatatlan-ságát. A filmbeli fiatalok valóban nem hamarkodják el a dolgot, megfontoltan állnak az öregek boldogságának útjába, s voltaképpen ok nélkül, csak, mert... ilyenek a mai fiatalok.

Más közmondásokkal is példázhatnám, hogyan jut el a film a közhely látszólagos kigúnyolásától mégis a közhelyhez; sokkal érdekesebb volna viszont arra a kérdésre feleletet találni, hogyan jut el az ironikus alaptermészetű Gyárfás Miklós a gúnymentes érzelmességig? Akár ha Keleti Mártonnal közösen készített film-

Tolnay Klári és Básti Lajos



vígjátékait vesszük szemügyre: a *Butaságom története* fanyar gúnyosságától miért éppen az ironia gyöngülése és az érzelmesség növekedése felé vették útjukat?

S MIÉRT MARADT KI ebből a filmből már jóformán egészen a társadalom, a valóság? A *Butaságom története* a voltaképpeni mese körítésül, a mesével együtt élő díszletek-ként sok ironikus célzást tett a jelen kisebb-nagyobb visszáságaira. A *Tanulmány a nőkről* már elszakadt egy kicsit a valóságtól, lazított társadalmi kötelekein. Ez a harmadik film pedig már mintha idegen világban játszódna.

Miért? Manapság és minálunk talán nincsenek hasonló esetek? Szinte hallom az ellenvetéseket, bizonyágul idézve újságr riportokat sufniba számúzott öregekről, a lakásból kiűtált szülőkről, elkényeztetett gyerekek ridegszívűségéről, a szeretet-otthonokban szeretet híján tengődő, látogatóra hiába váró anyákról, és így tovább. Valóban, ilyen esetek vannak. De hadd kérdezzük tovább: *miért* vannak hasonló esetek? A riportok keresik ezeket az okokat, s a művészet sem térhet ki ilyen irányú elkötelezettsége alól.

A minap részt vettem egy másik film vitáján: a fõlszóalók egy része azt firtatta, mikor is eshetett meg a filmbeli eset. Külsőségekben keresték ugyanis az eligazítást: egy képet a falon, egy utcanévet, vagy a közlekedési eszközök évjáratát figyelték a kérdezők, s közben elmulasztották észrevenni a lényegesebb utalásokat, vagyis a mese, a bonyodalom természetében rejlő keltezészt. Ezzel a filmmel fordított a helyzet: a külsőségek egyértelműen a máról vallanak, modern lakásban, divatos ruhákban, a mai Budapesten élnek a film szereplői — s mégis annak van igaza, aki a bemutató után azt mondta: a harmincas években jártunk.

Valóban: ezt az idillikus ábrázolásmódot, a derús-szerelmes öregkor illúzióját, a ridegszívű fiatalok fő-



Bodrogi Gyula

lötti fejcsóválást, a valódi problémáktól elidegenedett érzelmességet, ezt a gúnymentességet — vagyis a társadalombírálat hiányát — a harmincas évek szórakoztató filmjeiből ismerjük.

AZ AKKORI FILMEKNEK ma is van közönsége; elsősorban azok, akik annak idején már ott ültek a nézőtéren, egy fiú meg egy lány; most is ők ülnek a zsöllyéken, egymás kezét fogva — ugyanazét, vagy már másvalakiét, mindegy — és emlékeznek: de jó lenne még egyszer, újra fiatalnak lenni! Ezt az illúziót kínálja a másodvirágzás szép lehetőségében az *Elsietett házasság*.

Csakhogy a nézőtereken nemcsak egykori, hanem mai fiatalok is ülnek; ami az élet alkonyán megbocsátható, az korántsem kívánatos az élet hajnalán. S talán azok az egykori fiatalok sem egészen olyanok már, mint voltak; nemcsak azért, mert elszállt fölöttük az idő, hanem — elsősorban — azért, mert az idő valóban nem állt meg, a harminc év alatt egész történelmet éltünk át valamennyien; ha most újra fiatalok lehetnénk, mások lennénk, mint akkor voltunk.

Az idill, az illúzió fölött bizony eljárt az idő.

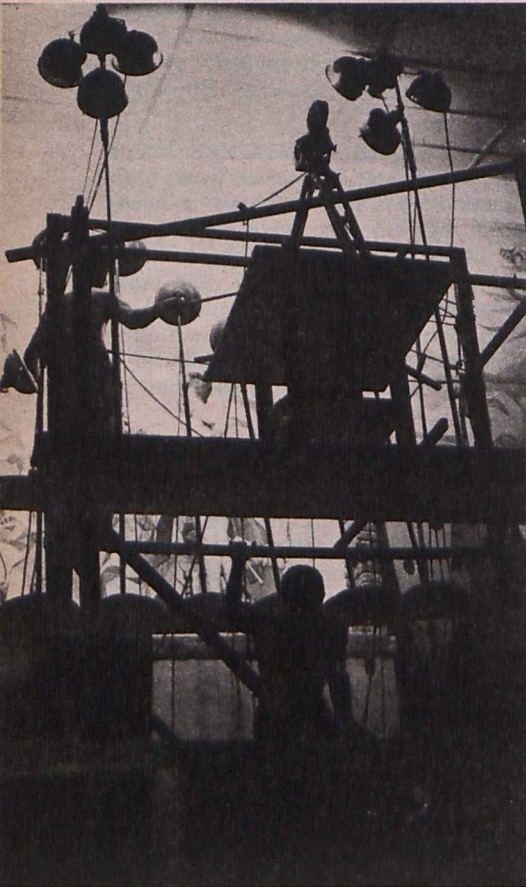
ZAY LÁSZLÓ

Ellenzéki filmesek Latin-Amerikában

BESZÉLGETÉS FERNANDO BIRRIVEL

A lobogó hosszú hajat viselő, égőszemű, jellegzetesen latin temperamentumú fiatalembert, Fernando Birrit az új latinamerikai filmművészet egyik reményesegeként emlegették néhány évvel ezelőtt a külföldi filmlapok. 1962-ben készített, *Az árvíz-károsultak* című, első nagyjátékfilmje óta — ami három jelentős nemzetközi fesztiválon is komoly elismerésben részesült —, nem forgatott új filmet, s kevesebbet halla-

A Santa Fé-i egyetem filmszakosainak dokumentumfilmje Lopez Claro falfreskóiról. Rendezte Juan Oliva, művészeti vezető Fernando Birri



ni a rendezőről, aki néhány év óta Olaszországban él. Találkozásunk alkalmával szívesen beszélt kalandos pályafutásáról és az új latinamerikai filmművészetéről.

TIRE DIE

— Eredetileg jogot végeztem, 1948-ban — mondja. — Verseket írtam, s irodalmi- és filmkritikusként működtem hazámban, Argentínában. Később Santa Fé-ben bábszínházat szerveztem, majd 1950-ben Rómába jöttem és elvégeztem a Centro Sperimantelét. 1952 után egyebek között Carlo Lizzani, Vittorio de Sica asszisztense voltam, s rövid dokumentumfilmeket forgattam Szicíliában. 1956-ban tértem vissza Argentínába, ahol az egyetemen megalakítottam a filmszakot. A filmet elsősorban a szociológiai kutatások eszközeként használtuk fel. Mivel az egyetemek bizonyos mértékű autonómiát élveznek, módunk nyílt arra, hogy dokumentumfilm-központunkban élesen társadalombíráló, a tarthatatlan argentin valóságról vérlázító képsorokban tudósító rövidfilmeket hozunk létre. Első ilyen közös alkotásunk a *Tire Die* című dokumentumfilm volt egy nyomornegyedről, amelynek szélén átvezet a Nagy Folyam hídja, és rendszeresen ezen a hídon haladnak el a gazdag turisták kirándulóvonatai. A film magva: egyszer egy ilyen turistavonat lelassít a hídon, s megrohanják a nyomornegyed éhező gyerekei... Összesen nyolcvanvan működtek közre az egyórás film elkészítésében, amely nagyon hiteles, szociológiai megalapo-

Jelenet Fernando Birri *Az árvíz-károsultak* című játékfilmjéből



Az Isten és az Ördög a Nap Földjén — jelenet Glauber Rocha filmjéből



zottságú filmvádirat volt a gazdasági elnyomás ellen.

— *Milyen a fiatal latinamerikai filmesek viszonya hazájuk hivatalos, „profi” filmgyártásaihoz?*

— Az argentin mozi több mint ötvenéves, Buenos Airesnek hatalmas és konszolidált filmipara van, amely azonban teljesen komformista, és nem egyéb némi folklorisztikus cícomákkal „földíszített” fiók-Hollywoodnál. A haladó fiatal filmesek mozgalmának fő célja e hagyomány

tagadása, s olyan filmek készítése, amelyek a jelen valóságos problémáira irányítják a figyelmet. Természetes, hogy ez a törekvésük rengeteg nehézségbe, s hivatalos hatalom ellenállásában ütközik, de nem lehet végképp elfojtani, mert a haladó gondolkodású fiatalok felismerték a film mint tömegkommunikációs eszköz óriási tudatformáló lehetőségeit. Amint egy haladó próbálkozást megfojt a hatalom, rögtön három másik keletkezik helyette. A Santa Fé-i





En, a pikaró — jelenet a mexikói Julio Bracho filmjéből

egyetemen például néhány év alatt jelentős dokumentumfilmiskola jött létre, s több tucatnyi valóságfeltáró mű készült.

AZ ÁRVIZKÁROSULTAK

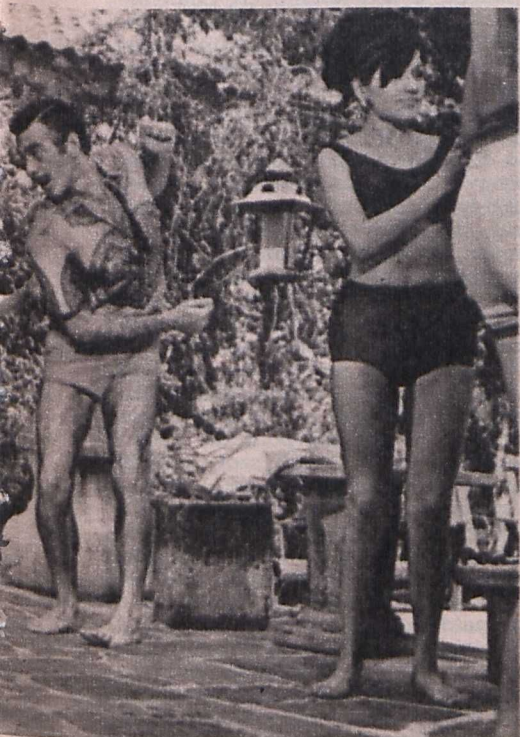
— Ön mikor vált ki ebből a mozgalmából?

— Nem váltam ki belőle, hanem résztvettem a fiatalok filmterveinek elvi irányításában, miközben 1961—62 folyamán elkészítettem első önálló játékfilmemet, *Az árvizkárosultak*-at. A film a velencei fesztiválon Opera Prima-díjat, a Karlovy Vary-i fesztiválon különdíjat, s Acapulco-ban Arany Trófeát nyert. A szatirikus sztori egy argentin árvizkárosult család története, akik ócska vasúti kocsi-ban laknak mindaddig, amíg választási propaganda céljaira föl nem használják őket. Elviszik a családot északra, az „Ígért Földjé-



Nelson Pereira dos Santos: *Vidas secas*

re” — de amint befejeződtek a választások, újra ugyanott találják magukat, a kimustrált tehervagonban. A családfő reménykedve nézegeti a naptárt: mikor lesznek újra választások Argentínában... 1962-ig, amíg lényegében nem volt hivatalos cenzúra országunkban — „csak” nagyon erős indirekt, gazdasági elnyomás —, addig a vígjátéknak álcázott szatirikus kifejezőmód egyike volt számunkra a társadalombírálat nagyon kisszámú lehetőségeinek. Ezt a filmet is független produkcióban készítettem, barátaimtól kölcsönkért pénzen, akik úgy jutottak tőkéhez, hogy jelzalogot vettek fel szüleik házára — azok tudta nélkül. Ha a film nem arat nemzetközi sikert, talán vissza sem tudtuk volna fizetni a pénzt, mert otthon Argentínában alig forgalmazták *Az árvizkárosultak*-at; amikor kezdtek rá figyelni a nézők, és kezdett sikert aratni,



Luiza Maranhao és Jorge Coutinho a főszereplői Carlos Diegues: Ganga Zumba című filmjének



Andrade: A pap és a fiatal lány



deus e o diabo
na terra do sol



Paolo Cezar Saraceni: Isabella

gyorsan levették műsorról. 1962 után tovább romlott a helyzet.

— *Mi okozta a változást?*

— Megbukott Frondizi, s fokozódott a hazánkra nehezedő elnyomás. A vad diktatúra igyekezett teljesen felszámolni az ellenzéki filmesek művésziileg sokat ígérő mozgalmát. Ez részben meg is történt, amennyiben a társadalombíráló tendencia a föld alá szorult: olyan félig-amatőr rövidfilmekben van jelen ma is, amelyek nem szerepelnek a hivatalos moziműsorban.

FILMTERVEK ES VISZONTAGSÁGOK

— Magam 1963-ban Brazíliába mentem, ott próbáltam dolgozni, de hamarosan ott is államcsíny történt és katonai típusú diktatúra lépett életbe, innen is menekülnöm kellett. Néhány hónapos kubai tartózkodás után, 1964-ben ideiglenesen Olaszországban telepedtem le, azóta jártam

Kínában, a Szovjetunióban, Spanyolországban, Csehszlovákiában. Időközben Argentínában enyhült valamit a politikai nyomás, s belefogtam egy olasz—argentín koprodukció előkészítésébe. Vasco Pratolinivel (a *Szegény szerelmeseinek krónikája* kitűnő szerzőjével) írtunk egy forgatókönyvet *Amerika betegsége* címmel. 1966-ban akartam realizálni a filmet, de mikor visszatértem Argentínába, itt újabb államcsíny történt, és Onganía nyíltan fasiszta diktatúrája kezdődött, ami azt jelentette, hogy megszűnt a valódi filmművészet minden lehetősége. Azóta ismét Olaszországban dolgozom, most itt készítik elő egy science fiction-filmet *ORG* címmel, amely nagyon határozott ideológiai-politikai koncepcióra épül. Arról szól, milyen lesz a jövő embere az új, kommunisztikus társadalomban. A film nem választokat ad, hanem kérdéseket fogalmaz meg: hogyan alakul majd az emberek egymáshoz való viszonya abban a társadalomban és abban a korszakban, amikor nem lesz többé elnyomás, nem lesz kizsákmányolás; amikor a gépek dolgoznak majd az emberek helyett, s amikor meg kell változnia a férfi—nő viszonyoknak is. A film alap gondolata, hogy a gazdasági-politikai-ideológiai forradalommal együtt kell járnia a szexuális forradalomnak is, vagyis az ember külső felszabadításával együtt végre kell hajtani az ember belső felszabadítását is. Nemrég olvastam egyik kubai folyóiratban spanyolul egy nagyszerű magyar versben ennek a gondolatnak tömör megfogalmazását. József Attila írta: „Míg megvalósul gyönyörű / képességünk, a rend / mellyel az elme tudomásul veszi / a véges végtelent, / a termelési erőket odakint s az / ösztönöket idebent...” Ez a néhány sor szinte mottója lehetne új filmemnek.

ROCHA, DOS SANTOS

— *A világ filmsajtója az utóbbi időben sokat írt a latinamerikai ellenzéki filmekről „új hullámáról”. Mi a véleménye, hol tart most ez a filmművészeti mozgalom?*

— Egyáltalán nem véletlen, hogy az utóbbi egy-két évben felfigyelt a világra a latinamerikai filmekre, kö-

zülük is különösen két zseniális fiatal brazil mester: Glauber Rocha és Nelson Pereira dos Santos alkotásaira. Rocha nagy művei — *Az Isten és az Ördög a Nap Földjén*, a *Borravento*, valamint a *Reng a Föld* — egészen sajátos formanyelvű, a helyi kulturális hagyományokból táplálkozó, s ugyanakkor minden ízükben huszadik századi, forradalmi szellemű alkotások. Hasonló értékű és jelentőségű mű Nelson Pereira dos Santos (a *Rio 40 fok* alkotója) *Vidas secas* című, új filmje is. Főként e filmek hívták fel a nemzetközi filmszakma figyelmét az új brazil filmművészetre. Ezeket a filmeket óriási sikerrel vetítették Párizstól Londonig és New Yorktól Tokióig a művészművekben, s alkotóikat korunk filmművészeinek legifjabb klasszikusai közé sorolták a kritikusok. Közben otthon ugyanolyan nehézségekkel küszködnek, mint amilyenekről saját pályafutásom kapcsán már beszéltem; mert ezek a művészek következetesen haladó, forradalmi szellemű filmeket készítenek — már amikor módjuk nyílik arra, hogy dolgozzanak. Állandóan szembetalálják ugyanis magukat hol a nyílt, diktatórikus elnyomással, hol a producereken-forgalmozákon keresztül érvényesülő, rejtettebb gazdasági diktatúrával. Részben ezeknek a művészeknek a nyomában, részben fellépésükkel egyidőben, számos latinamerikai országban hasonló ellenzéki filmes mozgalmak keletkeztek, melyek közül az egyik legérdekesebb a Sao Paulo-i dokumentumfilmek kezdeményezése. Argentínában — véleményem szerint — *Pino Solanas* a legígéretesebb tehetség, Venezuelában pedig *Jesus Enrique Guedez*, valamint *Edmundo Aray* és *Carlos Rebollo*.

— *Véleménye szerint van-e valami speciális tartalmi vagy formai sajátossága, megkülönböztető jellegzetessége — az európai és észak-amerikai ellenzéki filmmozgalmakhoz képest — a latinamerikai „új filmművészetnek”?*

— Föltétlenül van, s ez az európai vagy északamerikai filmesekénél bizonyos szempontból tágabb horizont, gazdagabb hagyomány. Mielőtt tiltakozni kezdene e — talán meglepő

— kijelentés ellen, hadd fejtsem ki bővebben. Arra gondolok, hogy az európai művészek alig ismernek egyebet az európai és a modern északamerikai kulturális hagyományoknál. Ázsia, Afrika, Latin-Amerika még mindig kissé az egzotikum birodalma számukra. A latinamerikai művészek azonban — ebben a században legalábbis — már a keletkezése pillanatában megismerkednek mindazzal, amit az európai és észak-amerikai avantgarde mozgalmak fölfedeznek és kitermelnek, s persze tájékozódnak az évezredes európai kultúra egész birodalmában is. Ugyanakkor természetesen pórusaikba ivódott a sajátos latinamerikai kultúra minden hagyománya. Ezek a művészek úgy akarnak társadalmi elkötelezettségű, forradalmi művészetet létrehozni, hogy felhasználják a világ minden táján keletkezett avantgarde-kísérletek valamennyi eredményét. Kafka, Joyce, Proust, Musil, Hemingway, Whitman, Lautréamont, vagy Asturias — hogy csak taláломra soroljak fel néhány nevet — éppoly integráns alkotórészei a mai latinamerikai haladó művészek élményvilágának, mint az ősi és a mai brazil, mexikói, argentin, vagy kubai művészetek eredményei. A fiatal latinamerikai művészek legjobbjai tehát nem egyetlen stílus, egyetlen nemzet vagy kontinens kulturális hagyományának kötelezték el magukat, hanem — a forradalomnak. Közülük mindenki olyan stílusban és formában fejezi ki magát, ahogyan tudja vagy akarja; törekvésük lényege, hogy az avantgarde-kísérletek formai-kifejezésbeli eredményeit vissza akarják fordítani a társadalom reális problémái felé. Ezért hiszek abban, hogy a latinamerikai ellenzéki filmesek mozgalmá még nagyon sok érdekes és jelentős művet produkál a közeljövőben; minden, reájuk nehezedő gazdasági és politikai nyomás ellenére.

ZSUGÁN ISTVÁN

Tizenkilenc éves voltam...

19—20 éves lehetett az a két fiú is mellettem, a három órás előadásban, a Puskin moziban. Miért nézik meg a 19 évesek ezt a filmet? „Nem éltük át a háborút. Tudni akarjuk milyen volt, minden háborús filmet megnézünk.” És a szünetben, egy hatvan körüli nő, ugyanerre a kérdésre, ezt felelte: „Mert benne élttem. Látni akarom, milyennek ábrázolják.”

Több, mint húsz évvel a háború után még mindig így közelítünk azokhoz a filmekhez, amelyeknek a témája a háború. Az, hogy művészi alkotást látunk, hogy a sztori s a figurák a filmíró és a rendező képzeletének a szülöttei, — csak azután jut eszünkbe. A tegnap valóságát, az életünk végéig felejthetetlen, em-

lékké alig szelidülő szörnyű élményeket féljük és keressük ezekben a filmekben. Szinte dokumentarista hűséget kívánunk tőlük, s nehezen túrjuk el a mégoly művészi igényvel készült epizódokat, ha azokat nem érezzük hiteleseknek, ha emlékeink nem rezonálnak rájuk. Ezért könnyű is, ezért nehéz is erről a kimeríthetetlen s az utóbbi évtizedekben talán a legtöbbet variált témáról; a háborúról — filmet csinálni, és újat mondani. Konrad Wolfnak, a *Tizenkilenc éves voltam* rendezőjének és társírójának, Wolfgang Kohlhaase-nak sikerült. Igaz, a saját élete is „segítette”.

Szüleivel gyerekkorában menekült el a náci Németországból s a győzelmes, Berlin ellen törő szovjet

Jaeki Schwarz (a kép előterében), a film főszereplője



hadsereg tisztjeként tért oda vissza. A film erről szól. Ennek a központi figurának, a kamaszból alig-alig ifjúvá serdült tisztnak élményeit ábrázolja; megrendítő találkozását a hazával, honfitársaival s a rászakadó, olykor erején felüli feladatokkal. Ez a tizenkilenc éves tiszt, — Jaecki Schwarz ragyogó alakítása — emberré, felnőtte még alig érett. Kedvesen suta, bátorságában is felszeg fiú. Az emberi nyomorúságra kamaszos érzékenységgel, az emberi kegyetlenségre a fiatalok vad dühével reagál. Kitűnően megfigyelt részletekkel ábrázolja a rendező fiatal hősenek lelkiállapotát, látásmódját, feldúltságát, itt-ott izgatott meghatottságát. Hiszen ennek a szovjet tisztnak más a Berlin felé vonulás, mint bármelyik bajtársának. Ő a hazájába tért vissza, tőle a németek percenként megkérdezik: „Német vagy?” S míg katonabajtársa Goethe, Schiller, Heine Németországát is

keresi, neki, a németnek kell rádöbbenie, keserűen: ezt a hazát, ezt a Németországot egyelőre nem lehet fellelni.

Konrad Wolf, két évtized távlatából, lehiggadtan, már nem a húsz év előtti, hanem a mai, csöndesebb, józanabb indulatokkal ábrázol. Higgadtsága talán a leginkább a film első felében érvényesül, a Berlin közelében levő Spandau-erődítménybe zárkózott náci és SS tisztekkel való találkozáskor. Hősünk, egy másik szovjet tiszttel együtt parlamenterként, a megadás feltételeit megbeszélendő keresi fel ezt az erődítményt. Először csak a falakon kívül tárgyalnak, aztán, saját kérésükre, beengedik őket a lebocsátott kötéllétrán — életükért ekkor már nem felel senki, de ők bíznak a szó, az értelem erejében.

Találkozás a német antifasisztákkal





A film egyik jelenete

S Konrad Wolf ezek között a mindenre elszánt, Führerjükért az utolsó pillanatig harcoló tisztek között is lát, láttat emberi vonásokat.

Később, a koncentrációs táborból kiszabadult, antifasiszta, megkínzott németek jogosan elkeseredett, boszszút kívánó hajjai ellen is talál érveket, hiszen tudja: a német népnek Hitler pusztulása után is élnie kell. S mintegy ennek a vitának ellenpólusaként tárja elénk a rendező az utolsó, döbbenetes jelenetet, amikor már igazán értelmetlenül dörrennek a lövések, Berlin elesett, a háborúnak vége. Ebben a zűrzavarban már német lö németre. Nem antifasiszta az egyik — csak belefáradt a háborúba, de náci a másik, az aki értelmetlenül gyilkol...

Többször láttunk már filmekben ügyefogyott, ostoba náci tiszteket, — többnyire arra gondoltunk: Bárcsak

ilyenek lettek volna a valóságban! Nos, Konrad Wolf mértékkel, ízléssel, hihetően adagolt humorral nevelteti meg a nézőt: egy német szakaszparancsnok, mit sem sejtve a szovjet csapatok bevonulásáról, békésen ül íróasztala mellett s mikor a 19 éves tiszt és társa belép a szobába, őket kéri meg, hogy „igazolják” őt, telefonon, feletteseinek... Harsány káromkodás ez az igazolás.

Talán csak a fiatal német lány epizódját érezzük túlzottnak. A film hősenek iránta tanúsított megértő emberieségénél valóságosabb a szovjet lány keserű kifakadása. Kár volt ezt a nagyon is érthető, szörnyű emlékekből táplált kemény keserűséget egy érzelmes, nem hihető gesztussal — mégis ad szállást a német lánynak — tompítani.

PONGRÁCZ ZSUZZA

AMERIKA-SIVATAG

MORAVIA BESZÉLGETÉSE ANTONIONIVAL

Alberto Moravia az ismert olasz író amerikai körútja során fölkereste Los Angelesben Michelangelo Antonionit. A világhírű rendező most forgatja első amerikai filmjét. A két művész közötti beszélgetés — amelynek lényeges részeit az alábbiakban közöljük — erről a filmről folyt.

Moravia: Mi lesz az új film címe?

Antonioni: „Zabriskie Point”. Így kereszteltek el egy helységet a californiai sivatagban, az ún. Hálal Völgyében.

Moravia: A Nagytás-t úgy értelmeztük, mint az angol étellel való megismerkedésre történő kísérletet. Vajon új filmed hasonló szándékot tükröz az Egyesült Államokkal kapcsolatban? Vagy talán a helyszínek nincs is jelentősége általában műveidben?

Antonioni: A helyszín igenis lényeges. A Nagytás története azonban bárhol játszódhatott volna. A *Zabriskie Point* viszont Amerikáról szóló film. A mű igazi főszereplője az Egyesült Államok. A színészek, az egyes szerepek jelentősége másodlagos.

Moravia: Nem gondolod, hogy eddigi filmjeid témái (a magány, az emberek közötti kommunikáció hiánya, a szorongás, az elidegenedés, stb.) az angolszász társadalmi rendszerekben találnak legadekváltabb környezetre? Más szóval: szerinted ezek a témák nem a neokapitalizmus jellegzetességei?

Antonioni: Valóban így látom. Ezekre a témákra itt az Egyesült Államokban világosabb, extrémebb és mélyebb kifejtési lehetőségek nyílnak.

Moravia: Hogyan illeszhető bele megszokott világodba az ifjúság (diákok, hippik, beatek)? Pontosabban: eddigi filmjeidben a polgárságot ábrázoltad, amint saját problémáival küszködik, de ezt az osztályt belülről mutattad meg és magadévá tetted, vagy legalábbis elfogadtad a burzsoázia értékrendjét. A diákok, a fiatalok viszont — legalábbis véleményem szerint

— a leghatározotabban kívülről támadják a rendszert, s mint maguk vallják, vitássá teszik annak morális, politikai, és gazdasági normáit. Vagy talán éppen az ifjúságnak ez az állásfoglalása foglalkoztat?

Antonioni: Pontosan erről van szó. Filmemnek ez egyik legfontosabb problémaköre. A *Zabriskie Point* alakjai bizonyos mértékben a jelenlegi amerikai társadalom jellegzetes figurái. Közöttük a pszichológiai hasonlóságnál is nagyobb az ideológiai rokonság. Mondanom sem kell, hogy viszont éppen ez az ideológiai rokonság válik az emberek közötti kommunikáció eszközévé.

Moravia: Meglátásod szerint az utóbbi években nem történt valami figyelemre méltó változás? A nyugati ifjúság most tapasztalható lázadási tünetei, bárhogy is értékeljük őket, bizonyos fajta öntudatra ébredésnek a kifejezői. A lázadás nem csak az alávetettség elutasítása, hanem az autonóm egyéniség megszilárdítására irányuló törekvés. Adott esetben tehát nem csak a jelenlegi társadalommal szembeni elutasítást fejezi ki, hanem föllázad az ellen is, hogy az ember ezen nem változtathat, mert a valóság áthatolhatatlan és titokzatos.

Antonioni: A valóság számomra is sok megfejthetetlen titkot rejtget. Mégis az újdonság erejével hat, hogy a fiatalok nem hajlandóak passzívan beletörődni ebbe a titokzatosságba. Egyébként azt én sem fogadom el, hogy az ember tehetetlen. Éppen a legutóbbi esztendőik tapasztalatai cáfolják meg ezt a nyomasztó előítéletet.

Moravia: Hogyan lehetne meghatá-

rozni viszonyodat Amerikához? Körülhatároltabban: melyek a feszültség, az ellentét neuralgikus pontjai? Mi az, ami Az Egyesült Államokban leginkább bánt, megáláz, provokál és irritál?

Antonioni: Amerikához fűződő viszonyom az amerikai társadalom megosztottságát tükrözi. Az amerikaiakat két egymástól élesen eltérő csoportra osztom. Az amerikaiak kétharmada bosszantó és elviselhetetlen, de vannak közöttük csodálatos emberek is. Az első csoportba sorolom az ún. Middle class-t (a középosztályt), a másodikba a fiatalokat. Ez utóbbiakat a pénz iránti közöny, a tisztaság, a lázadás és az új iránti érzék jellemzi.

Moravia: Térjünk át ezek után szorosabban szakmai kérdésekre.

Képszerűségben Amerika nyújtott-e újat számodra?

Antonioni: Igen. Sőt, talán a legnagyobb, szinte sokszzerű meglepetést ez a képszerű Amerika okozta. Elsősorban a szédületes reklám. Ezáltal itt minden annyira kamera után ordít, hogy szinte nem is tudom sokszor mit fényképeztek le először.

Moravia: Most első ízben dolgoztál amerikai produkcióban. Mi az, ami az európai gyártással összehasonlítva leginkább megragadott?

Antonioni: Amerikában a film kevésbé improvizált, kevésbé szeszélyes, mint Európában. Minden sokkal bürokratikusabb és mechanikusabb. Az amerikaiakat nagyon erősen köti a rutin.

Moravia: Általában milyen a viszo-



Középen Lisa Halprin San Francisco-i diáklány, Antonioni új filmjének egyik főszereplője

nyod az amerikai munkatársakkal?

Antonioni: Mondonom sem kell, hogy szívesebben dolgozom olaszokkal. Az amerikai emberekkel kialakuló kapcsolatom viszont új tapasztalatokkal gazdagít.

Moravia: Egy olyan nagy gyártó vállalatnak, mint a Metro Goldwyn Mayer-nek meddig terjed a készsége arra, hogy ún. művészfilmet finanszírozzon?

Antonioni: A kérdés nem így vetődik fel. Az MGM számára egy a fontos: a filmnek hasznot kell hajtania. Ha ez megtörténik, akkor az MGM részvényei a tőzsdén emelkednek. S, ha a művészfilm olyan, mint a Nagytás, vagyis kifizetődő, akkor semmi kifogásuk az ilyen jellegű alkotások ellen, sőt szívesen finanszírozzák.

Moravia: Szeretnék még néhány szót hallani a színészekről. Honnan szerezted őket?

Antonioni: Az utcáról. A női főszereplő egy San Francisco-i diáklány, a férfi főszereplő egy fiatal bostoni asztalos.

Moravia: A forgatást hol tervezed, stúdióban vagy a szabadban?

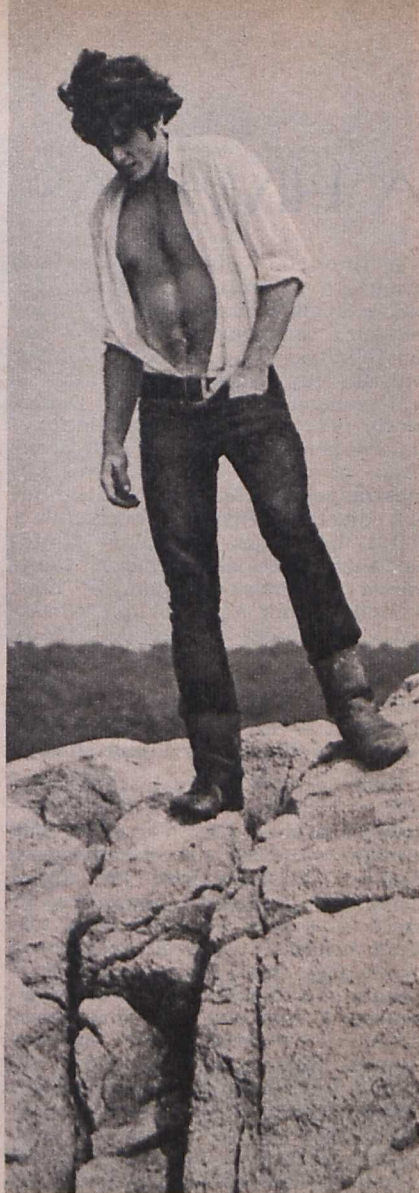
Antonioni: A stúdióban a film megmerevedik és a váratlan, előre nem látott körülmények, ötletek befolyásának a lehetősége a minimumra csökken. Ezért amennyit csak lehet stúdióon kívül igyekszem forgatni. Eredetiben kívánok bemutatni tüntetéseket felvonulásokat, lázadásokat, összeütközéseket.

Moravia: Filmjeidben miből indulsz ki, a témából vagy a cselekményből? Szakmai nyelvre fordítva a szót: akkor dolgozod ki a történetet, amikor már világos előtted, a téma, vagy határozott tematikus elképzelés nélkül bonyolítod a történetet?

Antonioni: Nálam a történet mindig megelőzi a témát. Így például a Blow up témáját alig néhány hónappal ezelőtt fedeztem fel önmagam is.

Moravia: Mostani filmed cselekménye hogyan született meg?

Antonioni: Évek óta készítik jegyzeteket Amerikáról. A történet ezekből formálódott.



Egy bostoni fiatalember, aki a *Zabriskie Point* című Antonioni-film főszerepét játssza. A rendező egyelőre nem hajlandó közölni a nevét

Moravia: Számításod szerint mennyi idő alatt készül el a *Zabriskie Point*?

Antonioni: Általában egy évi munkát fordítok egy film elkészítésére. Ezúttal azonban attól tartok másfél esztendő sem lesz elegendő, sőt talán két évnél is tovább tart a munka.

A HIVATÁS KOCKÁZATA

A film címe után ítélve, a néző bizonyára valamilyen regényes, veszélyes foglalkozásra gondol — mint például a sarkkutató, vagy az orosz-lánszelidítés. A filmből azonban kiderül, egy vidéki tanítói állás is rejt magában ennyi veszélyt. Doucet tanító urat majdhogy nem életfogytiglani kényszermunkára ítéli a bíróság. A veszély a 14—15 éves kamaszlányok felfokozott fantáziájának következményeként leselkedik a fiatal, tehetséges, energikus tanítóra. Azzal vádolják — három tanítványa vallomása alapján —, hogy erőszakoskodik a lányokkal, kihasználja függőségi helyzetüket. Mire vezethet az emberi felületesség, az, ha egyszerűen megállunk a valóság felszínén, s nem kutatjuk tovább az igazságot — ezt mutatja be a francia André Cayatte legújabb filmje.

Nem beszélve a cím kissé fellengzős, a tartalmat nem fedő megfogalmazásáról — hiszen a pedagógus munka valóban sok fáradtsággal, gyakran önfeláldozással jár, de az ilyenfajta „kockázat” nem törvényszerű — a film adós marad a történet hitelessé tételével. Számunkra éppen úgy, mint Doucet tanító számszámára: érthetetlen a lányok viselkedése. A lélektani motiváció túlságosan is mesterkéltsé. Bár Suzanne, Doucet felesége, az egyetlen, aki feltétel nélkül bízik férje ártatlanságában, többször is előlép a pszichológus-lélekbúvár szerepében, hogy megmagyarázza a bírónak, férjének s nem utolsósorban a nézőnek: mi készítette Hélène-t, Catherine-t és Josette-et tettének elkövetésére. Naiv, s lényegében pszichológiailag megalapozatlan indítékok ezek. A rendező, aki egyben a film egyik társ-írója, a gyerekeket, kiket hőseikül választ: nagyon is felnőtt tulajdonságokkal ruhazza fel: fondorlatos, ravasz észjárással, előre kitervelt, ügyes hazudozással. Ismerjük a kamaszdó lányok zavaros érzéseit, az első szerelem, s a vele járó féltékenység, túlérzékenység, a feltűnni akarás szimptomáit. De itt másról van szó: a gyerekek — hiszen tulajdonképpen gyerekek ezek

a felnőtteknek ható lányok — sosem tudnak ilyen hosszadalmasan, tervszerűen hazudni.

Emberi felelősség, illetve felelőtlenség, igazság keresés és igazgatszolgáltatás, látszat és valóság bonyolult ellentmondásai — ezek André Cayatte állandó témái. Négy filmből álló sorozatban kutatja a választ problémáira, amelyekből az 1953-ban készült *Özönvíz előtt* című nálunk is bemutatott. Új filmje is e témakörhöz kapcsolódik. A bűnügyi történet, a film nagy részét kitöltő nyomozás, mind csak eszköz arra, hogy Cayatte elmondhassa véleményét a normandiai kisváros lakóairól.

A rendező moralista szemével vizsgálja ezt a világot, néhol szatirikus képet festve egy-egy család életéről. Ilyenek a szenzációra éhes szülők, akik izgalmas eseménynek tekintik a történeteket. Gondoljunk csak Catherine anyjának diadalmenetére. Végig a városban a bíróság felé, a kíváncsiak sorfala előtt büszkén vezeti ünneplőbe öltözött lányát. Hasonló kép fogad Josette-éknél is — a mama éppen Josette frizuráját készíti a bírósági vallomástétel előtt. Látszat-igazságokkal érik be a nyomozók és a bíró is, csak Suzanne harcol fáradhatatlanul férje kiszabadulásáért. Végül is természetesen az igazság győzedelmeskedik, s a kiábrándultságnál nagyobb erő — a hivatástudat és hivatás szeretet — ott tartja Doucet-t és feleségét a városkában, folytatják munkájukat. A társadalomkritikáinak induló film, végül is a pedagógusi pálya, és Doucet alakjában az igazi „törletlen hitű” pedagógus didaktikus példaképévé szelődül.

A film nagyjelenete a vádlók és Doucet párbeszéde. Ezt a párbeszédes formát a film nyelvére fordítják le Christian Matras képei. (Matras sokszínű operatőri munkáját az olyan, stílusukban teljesen különböző, filmek dicsérik, mint „A nagy ábránd”, „Királylány a feleségem”, „Montparnasse 19”, vagy a „Cartouche”).



Jelenet a filmből

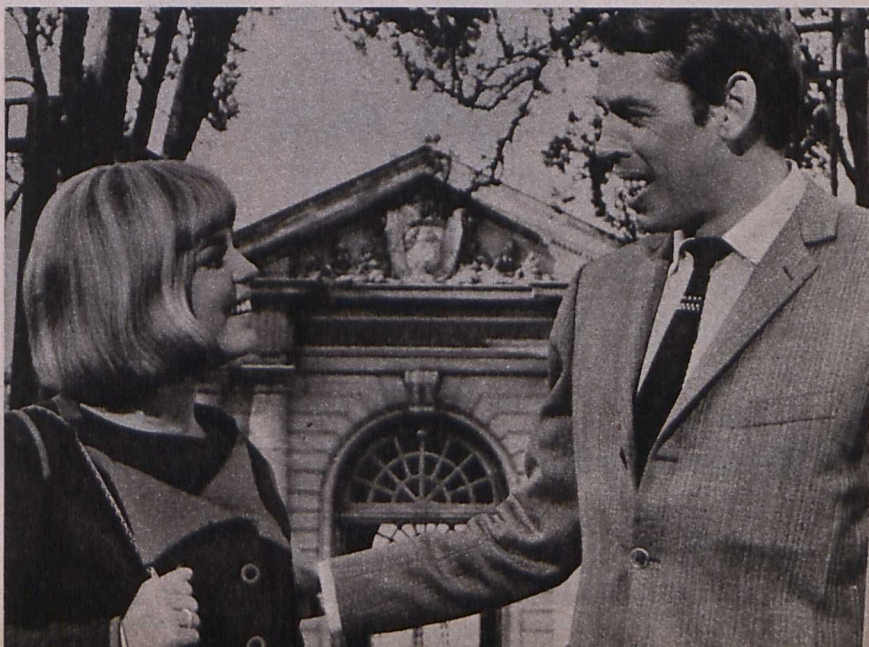
Természetesen, ahol a kritikai hang szentimentalizmussá, melodramává oldódik, a képek is hozzáidomulnak a megváltozott hangvértelhez.

Jacques Brel és Emmanuele Riva személyesítik meg a tanító házaspárt. A Brel által megformált, rendkívül rokonszenves, becsületes arcú figura láttán, szinte elképzelhetetlenek tartjuk, hogy bárki, bármivel

is gyanúsítsa. Ezáltal még valószínűlenebb a gyerekek vallomásainak vakon hívó felnőtték viselkedése. Izgalmas morális kérdések és problémák foglalkoztatják André Cayatte-ot, de a film a sejthető gondolatok és az azokkal perelő konkrét tartalom ellentmondása marad.

SZÉKELY GABRIELLA

Jobboldalt a főszereplő: Jacques Brel



EMLÉKEZÉS LESLIE HOWARDRA

A két világháború közötti időben szokás volt rámondani egy-egy világhírű filmszínészre vagy színésznőre, hogy magyar származású. Amikor Leslie Howard filmjeit sikerrel játszották Budapesten, róla is elterjedt a hír, hogy — legalábbis egyik ágon — magyar. Sokat foglalkoztam életrajzával, művészi pályafutásával, de ennek sehol semmi nyomát sem találtam. Öt évvel ezelőtt, születésének hetvenedik évfordulóján, éppen előadást készítettem tartani róla, amikor felhívtam telefonon Hegedüs Tibor, a Vígszínház volt főrendezője, hogy tudom-e, Leslie

Howard magyar származású? És ennek bizonyítására elmondott egy érdekes történetet:

Angyal László, a Hungaria filmgyár volt művészeti igazgatója, számos magyar film komponistája, vagy huszoneöt évvel ezelőtt, Budapesten találkozott bécsi unokatestvérével, aki elmondta, hogy Londonban szándékozik végleg letelepedni, ugyanis ott él egy neves színész rokonuk, bizonyos Leslie Howard, aki már mindent elintézett ez ügyben.

Az a „bizonyos Leslie Howard”, Angyal unokatestvére, nem volt más, mint Leslie Ho-

ward, az akkor már világhírű színész, rendező és a London Film producere. Eredetileg banktisztviselő. A színészetel úgy került kapcsolatba, hogy az első világháború idején az egyik tábori színház rendezője szereplőket keresett egy előadáshoz. Bajtársai unszolására Leslie is jelentkezett. A nyurga, szőke fiatalemberre egy lány szerepét osztották ki. A jólsikerült előadás után a nézőtérén helyetfoglaló frontszínházak vezetője magához hívatta és megkérdezte, volna-e kedve a frontszínház állandó tagja lenni. Howard elvállalta, s mi-

Leslie Howard és Francis Sullivan a *Modern Pimp* címmű filmben



kor leszerelt, egy vidéki társulathoz szerződött komikusnak. Később drámai szerepeket is játszott.

Első négy filmje (Kifelé tartó hajó, 1928, Őt és tiz, 1930, A huszonéves lány és A szerelem szigete, 1931.) Amerikában készült. Utóbbi kettőt nálunk is bemutatták. Angliában készült első filmje a Női szakasz volt, mely után ismét Amerikában forgatta a Titkok, a Csók a kastélyban, Berkeley Square, a Hadi-foglyok, Az emberi kötelek, az Angol ügynök című filmeket.

Orczy Emma bestseller regényének, a Vörös Pimpernelnek kettős főszerepét Korda Sándor neki ajánlotta fel. A Vörös Pimpernel egyszerre a leghíresebb férfiszíttáros sorába emelte Howardot. Úgy, hogy 1936-ban, negyvenhárom éves korában eljátszhatta — teljes illúziót keltve — a Rómeót. A következő kiemelkedő kettős alkotása — társrendező és főszereplő — a Pygmalion Higgins professzora volt. Ezután következett a világsiker aratott Intermezzo, amelyben az akkor kezdő Ingrid Bergmann volt a partnere. De az Intermezzo-nál is nagyobb siker volt az 1939-ben forgatott Elfújta a szél, Cukor György, Victor Fleming és Sam Wood filmje. Világsztárok vonultak fel a filmben: Vivian Leigh, Olivia de Havilland, Clark Gable és Leslie Howard. Huszonnyolc évvel a bemutatás után, Atlantában, a premier színhelyén, ismét bemutatták



Olivia de Havilland és Leslie Howard az Elfújta a szél-ben

ezt a filmet s a főszereplők közül már csak Howardot. Úgy, hogy 1936-ban, negyvenhárom éves korában eljátszhatta — teljes illúziót keltve — a Rómeót. A következő kiemelkedő kettős alkotása — társrendező és főszereplő — a Pygmalion Higgins professzora volt. Ezután következett a világsiker aratott Intermezzo, amelyben az akkor kezdő Ingrid Bergmann volt a partnere. De az Intermezzo-nál is nagyobb siker volt az 1939-ben forgatott Elfújta a szél, Cukor György, Victor Fleming és Sam Wood filmje. Világsztárok vonultak fel a filmben: Vivian Leigh, Olivia de Havilland, Clark Gable és Leslie Howard. Huszonnyolc évvel a bemutatás után, Atlantában, a premier színhelyén, ismét bemutatták

Vivien Leigh és Leslie Howard, az Elfújta a szél főszereplői





Leslie Howard a Vörös Pimpernel-ben

Az *Elfújta a szél* után, 1941-ben megcsinálta a Vörös Pimpernel változatát, a *Modern Pimpernel*-t. A filmnek nemcsak a főszereplője, hanem rendezője és producere is. A *Modern Pimpernel* a Gestapo karmai közül menti ki az ártatlan embereket. A náciellenes filmnek nagy sikere volt mindenütt — kivéve egy berlini vetítőtermet.

A háború után előkerült dokumentumok alapján bizonyosnak vehető, hogy Hitler Göbbels társaságában megnézte a filmet. Amikor a film utolsó kockáin a ködben eltűnt Howard alakja, s felhangzott a jellegzetes füttyjel: Pimpernel ismét kijátszotta a Gestapót, Hitler toporzékolt. Feltevések szerint ő adta a parancsot Göbbelsnek, hogy Leslie Howardnak fizetnie kell a „birodalom meggyalázásáért”.

Howard ebben az időben készítette *Virraszt a szeretet* című filmjét Amerikában. A nácik keze azonban messzire elért. A film forgatása után, 1943 őszén, indult vissza Londonba repülőgépen. Gibraltáron még leszállt, hogy az ott állomásozó katonáknak rövid műsort adjon. De amikor folytatta útját, hajnalban, a gibraltári szoros felett a személyszállító gépet egy német vadászgép vette üldözőbe. A lelőtt gép minden utasával, köztük Leslie Howard-dal, a tengerbe zuhant...

PÁNCZÉL GYÖRGY



A Moszfilm stúdióban Igor Talankin megkezdte Csajkovszkijről szóló filmjének forgatását. A film főszerepét, Csajkovszkijt, a képzőművész látható Innokentyij Sznochtunovszkij alakítja



Maria Schell és Yves Montand a főszereplő ketőse Philippe de Broca új filmjének, amelynek címe: *Le Diable par la queue*. Montand afféle modern Arsène Lupin-t alakít benne



Marianne Faithfull játssza a női főszerepet Jack Carrdiff *Lány a motorbiciklin* című, angol-francia koprodukcióban készülő filmjében. Faithfull partnere: Alain Delon



Marina Vlady, aki a párizsi Hébertot színházban nagy sikerrel játszotta (két nővérel együtt) Csehov Három nővéreinek főszerepét, most ismét Csehov-figurát alakít, ezúttal azonban filmen és — Moszkvában. Szergej Jutkevics nem utolsó sorban azért választotta a francia sztárt a Sirály főszerepének eljátszására, mert Marina Vlady orosz származású, tökéletesen beszél oroszul és, mint maga mondotta, teljesen otthonosan érzi magát Moszkvában. A Sirály forgatása, a tervek szerint, kerék egy évig tart. Képünkön: Marina Vlady a Sirály egyik jelenetében



Laura Betti az egyik női főszereplője Silvana Mangano mellett Piere Paolo Pasolini Teorema című filmjének. A velencei fesztiválon a legjobb női alakítás díjával tüntették ki.

Afro-ázsiai filmfesztivál kezdődik október 21-én Taskentben. A fesztivál tíz napig tart és a tervek szerint ezentúl minden második évben megrendezik. A taskenti filmdekád nem verseny jellegű, valamennyi résztvevő film diplomát kap. Szovjet részről Üzbegisztánban, Tadzsikisztánban, Grúziában, Örményországban és Azerbajdzsánban készült filmek vesznek részt a fesztiválon.

A Hópelyhecske című kedvelt orosz népmese motívumai alapján készül, egész estét betöltő film forgatását kezdte meg Pavel Kadocsnyikov, az ismert szovjet rendező-színész. Kadocsnyikov ebben a filmben is szerepel: Beregyej cárt alakítja.

Edward Albee, a Nem félünk a farkastól szerzője forgatókönyvet ír az egyik, nagy sikert aratott egyfelvonásos darabjából, amelynek címe: Bessie Smith halála.

Albert Finney, az ismert angol rendező engedélyt kapott Picassótól, hogy filmet forgathasson a világhírű Vallauris-i múzeumában. Ahhoz azonban már nem volt hajlandó hozzájárulni a 86 éves mester, hogy maga is szerepeljen a készítenő, Picasso nyara című filmben.

filmvilág

XI. évf. 19. 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. Csekkszámlasszám: egyéni 61 238; közületi 61 066, vagy átutalás a MNB 8. sz. fiókjánál vezetett folyószámlára
68.1176 Egyetemi Nyomda mélynyomása, Budapest.
Felelős vezető: Janka Gyula igazgató

INDEX: 25.286



Jelenet a filmből,
az előtérben Lila
Kedrova.

MAIGRET FELÜGYELŐ

Georges Simenon világszerte népszerű Maigret-sorozatának egyik darabjából, a Maigret a Pigalle-on című regényből ezúttal olasz-francia koprodukcióban készült film, az olasz Mario Landi rendezésében, Maigret felügyelő címmel. S ezúttal nem a számos francia filmváltozat világhírű Maigret felügyelője, Jean Gabin játssza a címszerepet, hanem az olasz Gino Cervi alakítja a zseniális nyomozót. A többi főszerepben Raymond Pellegrint, Lila Kedrovát és Alfred Adamot látjuk majd a filmben, amely hamarosan megjelenik a magyarországi mozik műsorán.

A film egyik izgalmas jelenete



filmvilág

Ára: 4,- Ft

Venczel Vera az Egri
csillagok női főszerepé-
ben

(Inkey Tibor felvétele)

