



filmvilág

10

1970. MÁJUS 15.



Jelenet Francesco Maselli: Nyílt levél egy esti újsághoz című fimjéből

CANNES — 1970

A cannesi fesztiválon bemutatották Sharon Tate 12+1 című, utolsó filmjét, amelyben Vittorio Gassman, Orson Welles, Vittorio de Sica partnereként szerepel; rendező: Nicholas Gessner. A fesztivál egyik olasz versenyfilmje Francesco Maselli alkotása: Nyílt levél egy esti újsághoz. (Telefonjelentésünk a cannesi fesztiválról a 15. oldalon.)



Vittorio de Sica és Sharon Tate a 12+1 című filmben

CÍMKÉPÜNK: Ira Fürstenberger játssza a főszerepet az olasz Mario Bava: Űt cicababa az augusztusi holdhoz című filmjében.

N. N. A HALÁL ANGYALA

HAT EZ MEG MI?

Mi ez? Bűnügyi film? Annak paródija? Burleszk? Abszurd komédia?

Is-is-is és se-se-se.

Herskó János ebben a munkájában (ismét Bíró Zsuzsával, mint forgatókönyv író társsal) továbbfejleszti azt az esszé-szerű körképet, amit a *Párbeszéd*ben a történelmi közelmúlt, a *Szevasz Verában* az ifjúság csodálkozó szemszögéből mutatott meg. Mindezt azzal a bájjal és találékony-sággal teszi, amit a *Két emelet boldogság* című vígjátékából ismerhetünk meg. Ebben a filmben — minden célzatos elrajzolttság nélkül — kitapintható társadalmunk teljes hierarchiája: a vezetőktől le egészen az öntudatjavesztett munkásfigurákig és még tovább, a lumpenizálódott rétegekig, akiknek megélhetéséhez szükséges a mindennapi sikkasztás vagy szélhámolás. Kölcsönkérhetnénk belső című Tadeusz Rozewicz színdarabjának gúnyos címét: A mi kis világunk, hogy jelezzük az irányt, merrefelé fordított fejjel kell ezt a filmet nézni. Herskó ebben a filmjében pontosan ábrázolja a demokráciánknak azt a fontos és furcsa vonását, hogy az osztályok és társadalmi rétegek között valóban ledőlnek a korlátok: különféle emberek összekeveredtségben érintkeznek egymással (van kapcsolatuk és jó kapcsolatuk „föl-felé” és érintkezésben vannak az alvilággal s mindazzal, ami társadalmi-helyrajzilag e kettő között elterül).

Miközben elragad a rendező eleganciája és játékos könnyedsége, mert faljáróként közlekedik a stílusok és a műfajok között, természetes magátólértetődöttséggel löki le magáról a stílusegység idejemúlta ortodoxiáját: hol egy pikáns bohózat, hol egy bűnügyi kergetőzés, hol egy lélektani dráma, hol egy Godardosan elkészített szociológiai beszélgetés hosszú-hosszú beállítása olvad össze egységes világgéppé — életérzéssé;

miközben Zsombolyai János ope-

ratóri művészetének segítségével a képpé és mozgássá fogalmazás nem hivalgó, értelmes szépsége marad meg (Lamorisse: Piros léggömbje óta színes filmen nem volt látható a szürkének ilyen gazdag sokasága);

miközben lefegyverez a nagyokra emlékeztető Midász-ság, hogy amihez csak hozzáér Herskó keze (kellék, bútorzat, raktár, kórházi iroda, szalmakazal, terasz, tv-stúdió) természetes és élő anyaggá változik, nem moziskodássá, „érdekes” helyszínekké, műteremkedéssé;

miközben magyar filmen ritkán látható mélységű és teátralitástól megfosztott színészi játékot láthatunk (nemcsak Vilt Tibor, Vitray Tamás, Szabó Árpád, e sűrűegyeniségű „civiliek” lágy elkeveredését a „hivatásosok” között), hanem Töröcsiknek megint egy új — fáradt — arcát, Mensárosnak egy súlyos alakítását, Ruttkainak minden modorosság nélküli asszonyiságát, legfőként pedig Gábor Miklóst, aki személyes izgalmu emberi mondanivalóival vesz részt a főszerep megteremtésében;

miközben némi aggályt érez a néző: *miről is szól ez a film?*

Illetőleg, hogy miről szól, az nem kétséges. Ezt csak az nem hajlandó észrevenni, aki reggelenként meglátván magát a borotválkozótükörben: legszívesebben szájoncsókolná saját magát. Elfecsérelt alkalmakról és elfecsérelt erőkről szól. Egy zűrzavaros és cseppfolyós életről, ahol csak átmeneti szilárdság található. Az ideges — társadalmi — tévcelkvésekről szól. Mellékutakról, hiúság-vágta, gög-törte, érvényesüléstaposta utakról szól, amik csupán egy gúnyos és kaján művészi önitélkezés folytán vezetnek oda, hogy bugyborékolva merüljön el a Volkswagenes vándor a folyóba a film végén.

Hogy tehetséges ember-e dr. Korin György, a film hőse, vagy üresfejű törtető; zseni vagy akarnok: ez csak egy tételes dramaturgia kánonkérdése. Egy művelt és tevékeny emberrel van dolgunk, aki érzeke-

nyen viseli magán a kor nyomait és aki szívesen menekül bele mellékutcákba, hogy kevesebbszer kelljen találkoznia önmagával és megfeszítetten szembesülnie saját erejével, képességeivel. Hiányzik belőle a romantikus vegytisztaság, a vagy-vagy sarkított tételessége, a zseni vagy szélhámos végletessége. Tehetséges is meg létraharcos is, egy ellen-Dugovits Titusz, aki nem leveti, hanem a várfalon fölfelé küzdi magát, lelelkve néhány törököt és kitartásával magával húzva fölfelé néhány embert.

Igen, mindez fölfogható az elmés párbeszédéből, a gúnyos jelenetekből és az okos és sűrű részletekből. De mi a film cselekménye? Nagyon valószínűtlen mese ez — ha részletei egy stilizációs síkon mindig belülről hitelesítettek is. Zavaros mese ráadásul. Teli szeszélyes kitérővel és hisztériás véletlenekkel.

De ez a hajszolt dramaturgia, a végzetnek (amit itt a társadalmi kapcsolatok képviselnek) ez a zaklatott, vak és nevetséges kiszámíthatatlansága, majdnem bohózatian valószínűtlen működése sok újat ad: min-

denek előtt egy társadalmi rajzot, határozott véleményt mindennapjaink káoszáról és arról a káoszról, amit magunk teremtünk magunknak: folytonos párhuzamos cselekvésekkel, félfüggyellemmel, megszünt koncentrációval, kapkodással és egyszerre több sínen futó életünkkel.

SZERELEM!

Már a *Párbeszéd*ben is nemi kapcsolatokban fejeződött ki a közéleti bizonytalanság. A kötődni nem tudás, a belső bizonytalanság, a céltalanság és a morális lazulás megfelelőjét most Korin György zavaros (de világosan áttekinthető) szerelmi kapcsolataiban találjuk meg. Nem fölháborodott, szemforgató elítéléssel, hanem gúnyos elemzőkészséggel követi nyomon Herskó az őszinte párhuzamos szerelmek, a futó kalandok, az ideges lefekvések (rossz szokás!), a pohár víz kiivására csökkent, egymást keresztező tartós viszonyok és az egymást megértő, „felvilágosult” házastársi kapcsolatok szövevényét.

A magyar filmdramaturgia „szerelmi modellje” *A császár parancsára* című színes, történelmi mozgóképsorozatokban lehet föl — de még az új magyar film kapcsolataiban is kánonizálódott ez —, a hősnék van egy előremutató és egy visszahúzó szerelmi kapcsolata. A szerelemnek ez a romantikus, kizárólagos osztálytartalommal fölrüházott tartalma sokáig kísértett és csak mostanában számolódik föl végképpen filmjeinkben. Herskónál talán legsikeresebben deromantizálódik a férfi-nő kapcsolat. S bár kedélyes elnézéssel mutatja be a paralizálódott emberi viszonylatokat, a boldog-boldogtalan promizkuitást: nem hiányzik belőle a kritikai távolfartás gúnyossága sem.

HELYSZINEK

Szövetkezeti házak, új rendelőintézet, modern kutatóközpont, luxus-



Töröcsik Mari és Gábor Miklós

villa, korszerű üzlet- és irodanegyed. Mégsem a mozilakkozás szokványhelyszínei ezek. Átgondolt és jelképes erejű arcát mutató háttér ez, ahol az új építkezések még nincsenek készen, ahol minduntalan fölbotlik az ember egy be nem fejezett padlólerakás akadályába, belelép egy festékesvödörbe, belezuhan egy meszesgödörbe. Útját, mozgását nehezítik a mindenhol meghúzódó és jelenlevő állványzatok: egy be nem fejezett, munka alatt levő társadalom, átmeneti félkésziségének cselekvő szimbólumai.

„MESZESGÖDÖR”

Korin, a pszichológus látszathalálát egy meszesgödörbe hullva leli. Ez a meszesgödör sok mindent tud a filmben. 1.) naturális játékkellék, a cselekménybonyolítás része, 2.) szorosán kapcsolódik a fent már említett jelképrendszerhez, 3.) filmtörténeti utalás, belső vízjegy, 4.) nem utolsó sorban pedig irodalomtörténeti-irodalompolitikai kategória, amit cselekvőképesen épített bele Herskó a film jelrendszerébe. (A „meszesgödör-nemzedék” a hatvanas évek elejének irodalomkritikusi jelszava, egy olyan nemzedéket bélyegez meg, amelyik részt vett a „nehéz évek” közéleti munkáiban, ezért a történelem meszesgödörébe hullottak és bizvást halottnak tekinthetjük őket. Ennek a nemzedéknek alsó határain foglal helyet Herskó János hőse: Korin György is. Részt vettek az 56 előtti közéletben. „Besározódtak” — nem úgy, mint azok, akik életkoruknál fogva vagy elégáns passzív ellenállásuk, apolitikus visszahúzódságuk, ellenséges önkirekesztésük, ostoba kirekesztettségük következtében megőrizhették intaktságukat, „tisztakezűségüket” és most a morál bajnokaiként kérik-követelik az elmaradt életjáradék befizetését és a jutalmat azért, hogy nem tettek semmit *azokban* az években.)



KULCSDRÁMA?

Milyen értelmetlen is volt a habzó vita a szerzői filmek körül! Menyire fölösleges! Hiszen minden dráma kulcsdráma, minden film szerzői film, ha valóban film és nem csupán ledér mozi. Az *N. N.*-ben a főbb figurákhoz megtalálhatja az ember a kulcsot, kit rejtenek az alakok, filmművészetünk egyik vagy másik kiemelkedő alakját sejtjük a szerepek színes bőre alatt. De ez a kulcs — álkulcs. Ha így nézzük: nem kulcsdráma, csak spherakni-dráma és a bölcséleti bohózat.

Nem érdemes pletykákért turkálni a mesében. Sokkal gazdagabb zsákmányt találunk, ha a szereplők és a mese filozófiáját vigyázzuk. Olyan gazdag találatokra bukkanhatunk így, mint az Iglódi István által remekül megmintázott karrierista Rapoch Zoli és a Mensáros-termette Matheidesz Máté, Korin egyetlen és igazi ellensége, az egyetlen, aki megrendül ellenfele halálán, szemben a többiekkel: hálás tanítványokkal és protezsáltakkal, munkatársakkal és barátokkal, akik örülnek, undorkodnak és elárulnak. Szép és bölcs gondolat ez: nincs megbízhatóbb és hűségesebb barátunk mint egy méltányos ellenfél.



Jelenet a filmből

UTALÁSOK

A meszesgödör Herskó egyik munkatársának filmjéből, a *Hamis Izabellából* származik. Dayka Margit vezetésével a huligáncsoport mintha egyenesen Gyarmathi Livia filmjéből masírozott volna át. A tv-erőűjű indítás Szabó István *Álmodozások* korára utal. Mert egyik sem plágium, képtávitel, eredetietlenség, hanem szoros bekapcsolódás a magyar filmművészet egyik irányzatába. Belső vízjelek ezek, rokonszenvtüntetése, ugyanúgy, ahogyan Szabó utalt Herskó filmjére vagy ahogy Ágnes Varda a *Cleo*-ban Bunuel t idézi. Ezek a finom képi idézetek fölgazdagítják a film belső légkörét és közelítik az N. N.-t ahhoz az antológiaszerű teljességhez, amit Louis Malle *Zazijában* úgy megcsodáltunk.

TRÁGARSÁG

A sajtóvetítésen még a csonkítatlan kópiát vetítették. Azóta kikapták a trágár kifejezéseket. A négybetűs szavakat meglehetősen gyakran (de sosem fölöslegesen) ejtették

ki a szereplők. Nem volna helyes most és itt fölmelegíteni a Nagyvilág lezajlott vitáját, de lehetetlen nem hivatkozni arra, hogy mindazokban az irodalmakban — a századvégi franciáknál vagy az amerikai beat-nemzedékeknél például —, ahol sűrűbben fordulnak elő a polgárhökkenető vaskosságok, prudériamentes kifejezések összeszövetkeznek a társadalombírálattal. E polgártbotránkozató trágárságok — amiket egyébként ma már minden úriasszony kötelességszerű stílusfordulatként sző bele csevegésébe — nem az erkölcsök eldurvulását, a kapcsolatok elvadulását jelzik. Sokkal inkább azt a harcot, amit a nőegyleti-lelkületű álszemérem, a ki-ne-mondja-farizeusság, a nemzeti szemforgatás, a testi és társadalmi realitások kimondását az illetlenség, a szobatisztátalanság körébe utasító jólneveltség, az „amiről nem beszélünk”-tilalmi közé kergető hamisság ellen folytatnak a művészek.

A szabadszájúság — bizonyos esetekben — a gondolkodás- és a vélemény szabadság előharcosa.

MOLNÁR GÁL PÉTER

MIKI EGÉR A HÁBORÚBAN

OBERHAUSEN 1970

Az elmúlt évben pubertás-fesztivál címmel számoltam be az oberhauseni rövidfilm-napokról. Az „előregedéssel” vádolt fesztivál tavaly erőteljes fiatalító kúrának vetette alá magát, olyan sikerrel, hogy úgy tetszett, visszalépett a pubertás korba. Valószínűleg a fesztiválok titkos belső organizmusa sem vonhatja ki magát az időmúlás törvényei alól, mert idén az oberhauseni szemle kinőve ezt a zavaros és kiegyensúlyozatlan serdülő-állapotot, szemmel láthatóan megkomolyodott.

Tavaly Oberhausen megnyitotta kapuit a bebocsátást követelő radikális baloldali — vagy inkább anarchista? — ifiúság előtt, s a rebellis sereg jobbára polgárbotránkoztató huppeninggé formálta át a programot. Gyakran az volt a benyomásunk, a fesztivál igazi eseményei nem is a filmvászonon, hanem a nézőtéren és a folyosókon zajlanak. Kamaszos extrémításokat, idegtépő formai játékokat, a pornográfia és a politika különös ötvözetét láthattuk a filmekben, zabolázatlan, szélsőséges indulatokat a magatartásban. Mi történt tavaly óta? Teljesen kicserélődött a közönség, s egy másik generáció filmjei vettek részt a versenyben, vagy ezek ugyanazok a

fiatalok voltak egy év múltán, megkomolyodva és lehiggadva? Ki tudja? Annyi bizonyos, a válogatás koncepciója tudatosan háttérbe szorította a „forradalmiság” külsőségeit, s a felelősségteljesen társadalmi fogantatású alkotásokat juttatta elsőbbséghez.

Egy korszak kétségtelenül lezárult a rövidfilmművészetben, s ezt a tendenciát az ideji oberhauseni műsor híven tükrözte. Jelképes jelentőségűvé nőtt szememben az egyetlen ötletre épített, alig egyperces amerikai rajzfilm, a *Mickey Mouse Vietnámban* (Lee Savage munkája). A filmecske nem szól többről, mint hogy Walt Disney legendás Miki egere amerikai katonaként megérkezik Vietnámba, s azonnymban elesik a háborúban.

Mickey Mouse, s vele együtt egy egész mesés illúziókkal teli korszak pusztul ott Vietnámban, a politikai erőszak feszült légkörében, melyet ma Vietnám neve szimbolizál a világban.

A kedves Miki egérrel úgy látszik eltemették a rövidfilm játékeit is, az a kép, amely Oberhausenben elénk tárult, szinte teljesen nélkülözötte a vidámság és a líra oldottabb színeit. Ha így utólag visszagondolunk a filmek egymásbamosódó, áttekinthetetlen áradatára, összefüggő szigetként csak a latin-amerikai és a nyugat-német program emelkedik ki emlékezetünkből. Az ideji oberhauseni fesztivál műsora a forrongó Latin-Amerika problémáit állította elsősorban az érdeklődés középpontjába. A versenyen kívüli vetítéseken teljes

Kovácsnai György:
Gloria mundi





Santiago Alvarez: Ciklon

áttekintést adott a forradalmi kubai filmművészet tíz esztendejéről, s ez az érdekes retrospektív sorozat meghatározta a műsorban szereplő filmek alaptónusát is. A zsűri által jutalmazott *Egytől étel* egy argentin filmes csoport anonim alkotása, a kapitalista kizsákmányolás képtelenségének lázító példaként Tucumán vidékére kalauzolja el a nézőt, ahol emberek s kisgyerekek éheznek tömegesen, noha ezt a tartományt nevezik Argentína éléskamrájának. A *Santa Teresa* című venezuelai riportfilm (Alfredo J. Anzola készítette) 1969 június 15-én Caracas központjában levő Santa Teresa templomban lezajlott eseményről tudósít. Itt a katolikus fiatalok egy csoportja a szöszékről dialógust akart folytatni a latin-amerikai egyház és a hatalom közötti szövet-

ségről, amely részben felelős az országban uralkodó állapotokért. A pap azonban hivatja a rendőrséget, akik körülveszik a templomot, s az egész társaságot börtönbe kísérik.

A nyugat-német rövidfilmek valóságos szociográfiai felmérést végeztek a legkülönbözőbb foglalkozású fiatalok körében, s szinte egybehangzóan a jelenlegi társadalmi berendezés megváltoztatását

követelik. Ideológiájuk meglehetősen zavaros, változó arányokban keverednek a marxista, maoista és anarhista elképzelések, de szinte valamennyiüknek közös vonása a komolyság, amellyel szembenéznek a társadalmi, politikai kérdésekkel. Horst

Schwaab filmje *A forradalom vakondjai* Godard filmesszéiből merítette ihletét, politikai tételeket elevenít meg direkt és szellemes módon. Helma Sanders dokumentumfilmje az *Angelika Urban*, egy áruházi eladónő mindennapos életét kíséri végig, aki gondolatvilágában, s életstílusában tökéletesen elfogadja a kapitalista fogyasztói társadalom általánosan kötelező normáit. A Bonn és környékének közigazgatása című film (rendező: Manfred Vosz) kimerítő tárgyilagossággal mutatja be sorra azokat a minisztériumokat, magas hivatalokat, ahol vezető beosztásokban dolgoznak a náci rezsim is kiszolgáló tisztviselők.

„Forradalom!” „For-



Jan Spata:
Az utolsó felvonás



Santiago Alvarez: Most

radalom!" — visszhangzik dühös szenvedéllyel, vagy ironikus hetykeséggel a különböző nyugat-európai országok fiataljainak filmjeiből, de hogy milyen elképzelések húzódnak meg a súlyos szavak mögött, ezt tulajdonképpen nem sikerült megfejtenünk. Mégis, a különböző baloldali diákmegmozdulások valóságos társadalmi tényezőt jelentenek ezekben az országokban, s az oberhauseni fesztivál figyelemre méltó művészi fórumot biztosít ezeknek a lényegében haladó törekvéseknek. Elgondolkoztató persze a dán Chr. Braad Thomsen (akinek versenyfilmje csak így egyszerűen és szerényen a *Forradalom* címet vi-

seli) nyilatkozatának egy részlete, amely érdekesen tapint rá az ellenzéki filmek csalafinta szerepére: „Nem tudom, vajon lehetséges-e forradalmi filmet alkotni egy nem forradalmi társadalomban. Minden film, amely a középosztály társadalmának keretén belül készül, elkerülhetetlenül alibiként szolgál a hatóságoknak, hogy ezt mondhassák: „Lám, milyen liberálisak vagyunk. Olykor-olykor az ellenzékünknek is megengedjük, hogy elmondja, amit akar.” Hiába irányul az ilyen film a rendszer ellen, mégis kockáztatja, hogy végső soron a rendszert szolgálja.”

Az angol, a kanadai,

a francia műsor az idén a szokottnál gyengébb volt, a legérdekesebb amerikai filmet azonban francia rendező készítette: Agnes Varda. A *Fekete Párducok* csaknem félórás dokumentumfilm a közismert néger faji mozgalomról, amely a faji megkülönböztetés ellen, s a színesbőrűek politikai hatalmáért harcol. Varda filmje vélemény és ítéletformálás nélkül, a dokumentumfilm tárgyilagos eszközeivel lehetőséget ad a mozgalom vezetőinek, kulcsfiguráinak, hogy kifejtsek politikai nézeteiket a fegyveres felkelésről, osztályuk kultúrájáról, s az elnyomott népekkel való szolidaritásról. A filmnek külön politi-



Vas Judit: Módszerek

kai érdekességet ad, hogy a *Fekete Párducok* csak nagyon ritkán hajlandóak elképzeléseikről nyilatkozni.

A szocialista országok műsoraiból többek között két szovjet filmet jutalmaztak Arthur Pelseschjan *Mi és Ivan Dulgerov* és Njamdova *Hordókészítő* című művét. Érdeklődés fogadta Mihail Romm Lenin-dokumentumfilmjét, melyet nálunk is játszanak filmszínházaink. A kitüntetettek közül említsük meg a cseh-szlovák Jan Svankmajer *Csendes hét a házbán* című szürrealista eszközzel élő, nyomasztó atmoszférájú filmjét, amely a groteszk és ijesztő csodáknak ugyanabba a világába vezet el, mint a tavaly nagydíjat nyert, talán sikerültebb alkotása, *A lakás*. A lengyel műsor legfigyelemreméltóbb rövidfilmje az *Invázió* volt (rendező: Stefan Schabenbeck), amely az emberek nélkül működő óriásgépek látomásával a technikai

fejlődés dehumanizáló fenyegetéséről beszél. Az NDK részvétele az oberhauseni filmnapokon, a fesztivál állandó jelszavának az „Út a szomszédhoz” reménykeltő megvalósulását jelenti. Idén Karlheinz Mund a görög politikai emigráció kérdéseivel foglalkozó *Ori-Nein* című filmjét tűntették ki.

Végül a magyar filmek fogadtatásáról szeretnék beszámolni. Összefoglalóul csak ennyit: a Népfőiskolák zsürije a magyar műsort nyilvánította a legjobb nemzet programnak. Filmjeink közül kétségtelenül Vas Judit *Módszerek* című alkotása részesült a legmelegebb fogadtatásban, a nagyszüri és a Népfőiskolák zsürije is díjjal jutalmazta, de a hivatalos fesztivállal párhuzamosan zajló öntevékeny filmszemle, a fiatalok fesztiválja is a legjobb filmnek találta.

Az evangélikus filmszűritől diplomát kapott Kovásznai György és Bélei István másfélper-

ces animációs filmje, a kitűnő *Glória mundi*. Huszárik Zoltán és Tóth János lírai *Capriccio*-ja számára nem a legalkalmasabb volt a fesztivál légköre, az a forradalom, amelyet a tavasz hoz a téli természetbe, nem illett bele a közönség politikai érdeklődésébe. Lakatos Vince szép portréfilmje, a *Magány* a primitív körülmények között élő, ízes beszédű öreg parasztasszonyról, és Csányi Miklós televíziós filmje a *Hagyományok* — mely a modern életforma és az anakronisztikus szokások képtelen ellentmondásáról beszél áttételes ironiával — rokonszenvesen képviselték a magyar rövidfilmművészetet. A magyar műsorbán bemutatott még a főiskolás Negrelli Andrea figyelemreméltó filmes intelligenciával készített első vizsgafilmjét a *Mi és én-t*, Jankovics Marcell *Hidavatás* című rajzfilmjét és Vajda Béla két kis frappáns filmötletét *A tojás-t* és *A mozi-t*. LÉTAY VERA

LÉGYFOGÓ

ANDRZEJ WAJDA-ÚJ FILMJE

Háziipari módszerekkel fusított, bár a modern életforma divatjaitól is támogatott *manipuláció* karikatúrájának indul Wajda kétórás filmszkece. Egy derékbatört karrier félszeggé és kicsit oktondivá formál egy fiatalembert, ám egy szabálytalan szépségű, modern divatlapokból és filozófiai zsargonból kilépő lány megpróbálja „felszabadítani” nemlétező tehetségét, átfőrnéni az átfőrnéni lehetetlen karaktert s vele saját ambícióit is valótánni: betőrnéni a Nagy Művészek Világába. Irina privát kedvtelése, amellyel a butuskává aszalódott fiatalembertől mindenáron — és főként minden pszichológiai-manipulatórikus eszközzel — nagy művészt akar faragni, szinte katalógusát adja szellemi és szociológiai divatfogalmainknak, sőt a manipuláció gyakorlatának is. A háziiparivá banalizált társadalmi jelenség így egy ideig fanyar mulatság, s ébren is tartja érdeklődésünket: nemcsak furcsa páros ez, de groteszk szatíra is a hűvös szépség és a szürke kismember párjátéka; groteszk ötlet amint a telekommunikáció és agymosás modern zsargonja, ez a Nagy Manipulátor — szépségtestként és üresen is megkapó szószí divatfotóként elevenedik meg. Aztán egyszercsak óránkra kell néznünk, majd reménykednünk kell, hogy lassan vége lesz a filmnek, s most már alig tud lebilincselni ez a ragyogó fogorú csodálatos kosztümökben pompázó, öntudatlanul Frankenstein-t játszó lány, és áldozata-tanítványa, a szürke egér, Wlodek, bűjőcskája korunk sztereotip fogalmai és a köznapok gusztustalan apróságai között. De hiába drukkolunk Wajdának: a filmnek nem lesz még vége, az ötlet elpukkan, bár ezerszeres variációsoron ismétlődik, amíg végre megjelenik a légyfogó, a zárókép, amelyre mindenki ráragad, legyek és emberek, butaság és szépség, néző és rendező.

A banalitást úgy tűnik, nem lehet banalitással ábrázolni.

Mindez persze Wajda olykor döbbenetes, majd fanyar humorral komponált képnyelvén, embereket, helyzeteket lemeztelenítő, olykor megszegyenítő hangján szólal meg, — az ujjgyakorlatokon újra meg újra érződik az autonóm művész. Csak az összkép nem emlékeztet rá, amin az sem segít, hogy a film vége felé még egy álombéli csatorna képe is feltűnik. Pedig Wajda szándéka tiszteltre méltó vállalkozás: *vitába szállni a neonaturalizmus filmirányzatával*, a banalitást, a köznapit egy-egyben megjelenítő, konyhaszagú, degusztáló ál-realizmussal. Számára — úgy tűnik — nem is a fő cselekményszál, az átnevelési procedura, volt az izgalmas, hanem a mindennapi élet közegének ma már tendenciává érett ábrázolási-konvenciót igyekszik kritizálni, pontosabban: szatirizálni. Azt a közeget, amely a családi élet elviselhetetlen kicsinyességeitől, a tv-nézés monotoniján át, a mindennapos házaseset, a munkahelyi viszontagságok banalitásán át a szerelmi élet sztereotípiáig valami furcsa, taszítóan mulatós, leleplezően stupid patentté vált a neonaturalizmus eszköztárában. Nemcsak a festészetben jelent meg ez a tendencia, más arccal, a filmművészetben is áramlattá érett: a köznapok agresszív unalmát, a körülmények szürke-nyálkás terrorjait, a tárgyak, hozzátartozók, főnö-

Malgorzata Braunek és Daniel Olbrychski



kök és ismeretlen ismerősök gusztustalan — bár megszokottságuk miatt fel sem tűnő — bélcatornáját fedezte fel ez a törekvés, amelyben a nézőnek — ha van hozzá türelme — önmagát és köznapjai „elidegenedtségét” kellene felismernie. Csakhogy ez a banalitás annyira üres, annyira taszító és iszapszerűen formálhatatlan, hogy mint ábrázolási közeg alig használható. Éreztük ezt már a forrásoknál, Godardnál vagy más problémafonal bizonyítóanyagaként Ulrich Schamoninál, (*Minden évben újra*) Solannál (*Mielőtt az éjszaka véget ér*), ha olykor sikeres megoldásokkal is találkozunk (*Sziget a szárazföldön*, *Hétköznapi bátorság*) Wajda most ezt a dokumentumtörekvések és a cinema direkt révén előtérbe került ábrázolási közeget kérdőjelezi meg: lehet-e a közhelyeket, a mindennapok unalmát ebben a közvetlen és alakíthatatlan „tárgyszerűségben” *művészi*leg megjeleníteni és kritizálni? Wajda válasza egyértelmű lehetne: szerinte ez az életanyag, a konyhaszagú és iszapszerű szerkezete miatt nem emelhető fel a művészi általánosítás szintjére. Elvi ellenérzését és gyakorlati vitáját azonban egy indirekt bizonyításra bízta: addig mutatta a szűk lakásban kiaggatott légyfogókat, a bogaras nagypapát, a kocsonyásra fagyott esti élvezetet, amíg ez a kisszerűség és banalitás önmagát járatta le. Csakhogy éppen ez az automatizmus nem működik: ezek az eszközök ugyan nevetségessé válnak, amennyiben nemcsak a sztori, hanem az az egész életanyag, mint ábrázolási szféra is lejáratozik — de a film meg is áll ezen a ponton. Pontosabban: rendező és néző egyaránt foglya marad a felbontott csirke kulináris képeinek, a Jakobson, strukturális antropológiát, mélylélektant bugyborékoló csodálatos ívelésű szájnak, cipzáros csizmának, a piszkos kávépoharaknak — tehát a köznapiságnak, a mindennapok eklektikájának. Így aztán megroppan ez a kísérlet és kritika: Wajdát is lehúzza ez a tehetetel, a köznapiság fűzére. A köznapiság deguszáló jelenetei, a csirkebél-től a piszkos lepedőig tartó leltár nem emelhető a művészi általánosítás szintjére — még a cáfolat gesz-

tusával sem. Wajda olyan hendi-keppet vállal e filmnyelv indirekt leleplezési szándékával, melyet nem tud átlekesíteni: be kell öltözni ellenfele kosztümjébe, — de ebben a ruhában már nem tud mozogni. Ez a neonaturalista közeg szinte minden szimbolikus, vagy áttételes közlendőt elnyel, s elmossa magát a kritikai láttatás is. Végül győz a banalitás unalma.

A filmen ez a kísérlet, ez a tiltakozási experimentum az érdekes: egy olyan fímtendencia első — sajnos bátortalan — kritikájának próbája, mely a mai filmművészet egyik, egészséges mozzanatokból kinőtt beteges tendenciáját térképezhetné fel. Wajda a nagy művész érzékenységgel sejtí meg ennek a közegnek művésziatlenségét, de ebből a természetes averziójából nem sikerül valóban átütő szatírárt, egy filmnyelv karikatúráját előhívnia. Persze lehet, hogy ez a kudarc csupán időzavar következménye. Ha ugyanis az alapsztori, a Nagy Manipuláció, a maga mulatságos kisszerűségében rövidebb lenne, ha a szellemi divatmániák és a házi emberidomítás bonyodalma koncentráltabb lenne, úgy talán még ez a neonaturalista közeg is a szatíra témájává emelkedhetne. Az ötletek azonban túlperegnek, elfáradunk burjánzásukban, megunjuk ismétléseit és főként: elveszítjük a szatírához nélkülözhetetlen kívülállásunkat ezen a konyhaszagú, kicsinyes érdekekbe gabajodott világon, s a végén már csak azon fáradozunk, nehogy ránk csavarodjon ez a ragacsos légyfogó. Hiába.

Kísérlet tehát ez az új Wajda-film, s csak fájlalhatjuk, hogy megtorpan félúton. Egy árnyékban nőtt, és távlatiban már kétes erényekkel csillogó irányzat ironikus bírálata lehetett volna, mely a nevetés gyógytornájával ébresztett volna fel esetleges illúzióinkból. Így azonban csak annak tanúi lehetünk, hogy az unalomnak milyen széles skáláját teremti meg társadalmilag és művésziileg egyaránt. S hogy az unalmat semmiképp sem lehet unalommal elűzni, még akkor sem, ha az ásitást pazar ötletek szürke végtelenje váltja ki.

ALMÁSI MIKLÓS

FIATAL OPERATŐRÖK — MUNKÁJUKRÓL

A filmkritikákban általában egyikét mondat erejéig méltatják munkáikat: X. Y. képei híven valósították meg a rendező elképzeléseit, vagy hangulatos képekben tolmácsolták a mondanivalót. Többről van-e szó, mint a tolmács szerepéről, mit akar, merre keresgél a fiatal operatőrnemzedék — ezt kérdeztük három fiatal, de már több jelentős filmet leforgatott operatortól. Mindhárman Illés György osztályába jártak a főiskolán, egybehangzóan dicsérik és hálások tanáruknak, aki szabadon engedte dolgozni őket, kialakítani saját egyéniségüket, sőt most, a főiskola befejezése után is rajtuk tartja a szemét.

ZSOMBOLYAI JÁNOS

Nemcsak tanítványa volt, de tanárségédje is lett Illés Györgynek a főiskolán. 31 éves, hatvanegyben fejezte be a főiskolát vörös diplomával, a televízióhoz került operatőrnek. Az első nagy kiugrás az *Utak* című tévéfilm, majd az *Utcán*, ami igencsak nagy vitát váltott ki az újságokban újszerű mondanivalójával és fényképezési technikájával: közvetlen, közvetlen képeivel. Első játékfilmje hatvanhatban a *Szevasz Vera*, majd a *Nyár a hegyen*, *Fejlövés*, *Bohóc a falon*, *Tiltott terület*, *Szeressétek Odor Emiliát*, s a legutóbbi a most elkészült *N. N.*, a *halál anyala*. Zsombolyai Jánost fiatal operatőr-társai bizonyos érte-

lemben úttörőnek tekintik a fényképezés területén, ő volt az első, aki lendületet, fiatalos mozgalmasságot, köznapiságot vitt képeivel a filmbe.

— *A főiskola befejezése után a filmgyárba helyezték, de Ön a tévéhez kérte magát. Miért?*

— Úgy láttam, ott több lehetőség van arra, hogy állandóan dolgozhassak. Mindenfélét, kisfilmeket, tévéjátékot, dokumentumfilmeket, helyszíni közvetítéseket csináltam. Egy operatőr számára elengedhetetlen az a szakmai biztonság, sokoldalúság, amit itt el lehet sajátítani.

— *A televízióban eltöltött évek munkájáért Balázs Béla-díjat kapott. Mit kapott a tévétől mint operatőr?*

— Könnyedséget, közvetlenséget, „életszerűséget” tanultam a tv-ben, ami a tévésműfaj jellegéből következik. Ezt a fajta fényképezést akarta átültetni játékfilmbe Herskó János, amikor meghívott a *Szevasz*, *Vera* operatőrijének.

— *Azóta sokfajta filmet csinált, sokféle rendezővel: Bacsóval, Sándor Pállal, Gábor Pállal, s most legutóbb ismét Herskóval. Ha egymás mellé tesszük az Odor Emiliát-t és a Tiltott terület-et, szembeötlő a stílusbeli különbség...*

— Az operatőr csak egy film erejéig lehet sajátos egyéniség. Egy film keretein belül kell egyfajta stílusban fényképeznie, de ez minden film esetében más és más.

Szeressétek Odor Emiliát. Operatőr: Zsombolyai János



Mindig a téma, a film gondolatvilága határozza meg a képi megoldásokat. Példa erre éppen a *Tiltott terület*. A téma megtalálásától kezdve együtt dolgoztam a rendezővel. Igyekezünk elkerülni mindenfajta látványosságot, emberre koncentrálni. Bár ezt sokan a film rovására írták.

— *Zsombolyai János alig idősebb, vagy éppen egykorú azokkal a leendő operatőrökkel, akiket a főiskolán tanít. Hogyan fogadják el tanárunknak, hallgatják meg tanácsait?*

— Az operatőr-oktatásra is Illés György tanított meg. Nálunk a főiskolán az az elv érvényesül, hogy mindenki a saját munkájából, hibáiból tanul. Végig kell szenvednie, gyötrődnie azt az utat, amíg saját operatőri egyéniségét megtalálja. Nem valamilyen felsőbb utasításra dolgoznak a fiatalok, a tanárok csak segítik, tanáccsal látják el őket. Persze, ha rossz operatőr lennének, nem lenne hitelem előttük. Tulajdonképpen engem is sokban segítenek, egyrészt állandó fejlődésre inspirálnak, másrészt tőlük is lehet tanulni.

— *Majdnem mindegyik filmje díjat nyert valahol. A Bohóc a falon Karlovy Varyban operatőri munkájáért különdíjat, Chicagóban pedig a legjobb fekete-fehér fényképezés díját kapta. Hol tart ma Zsombolyai János?*

— Még mindig a szakma elején. Minden filmemet úgy kezdem el, mintha ez lenne az első, azzal a kívánsággal, hogy a legjobb legyen. Szerencsésnek érzem magam, hogy eddig csupa olyan filmet csináltam, ahol szívesen dolgoztam együtt a rendezőkkel. Izgatott a film. Képtelen vagyok úgy dolgozni, hogy ne érdekeljen az, amit csinálok. Nem vagyok kivitelező típusú operatőr. A rendezővel csak úgy tudok együttműködni, hogy ne pusztá kiszolgálója legyek, hanem bizonyos értelemben alkotótársa.

KENDE JÁNOS

Huszonkilenc éves, Jancsó Miklós operatőreként vonult be az operatőrök közé, hatvanhétben a *Csend és kiállítás*-t fényképezte. A főiskolát hatvanötben végezte. Sára Sándor segédoperatőre lett, majd a *Csend*

és *kiállítás* után a többi önálló filmje: *Holdudvar*, *Sirokkó*, *Egy örült éjszaka*, *Mérsékelt égöv*.

— *Mit tart fontosnak és izgalmasnak a ma operatőrének munkájában?*

— A dinamizmus, a mozgás megértése, ami tulajdonképpen a kor lényegét jelenti. Én eddig nem sokfajta filmet csináltam, ezeket is nagyrészt „hullámvölgy”-nek szokták nevezni. Szeretem őket, nemcsak azért, mert dolgoztam rajtuk, hanem mert mindegyikük öszintén problematikus mondanivalóval jelentkezett.

— *Közismert Jancsó Miklós forgatási módszere, amely igen kevés „önállóságot” ad az operatőrnek. Hogyan beszélhetünk ebben az esetben alkotó munkáról?*

— Sehogyan. Ez nem alkotó munka. Sehol a világon nincs olyan kultusza az operatőröknek, mint nálunk. Az operatőr a rendező jó kiszolgálója. Operatőri mesterségről beszélhetünk, amelynek persze vannak művészi értékei. Én például megpróbálom végrehajtani azokat az instrukciókat, amelyeket a rendező ad. Ha valaki nekem előre azt mondja, hogy egy színes filmet kell fényképeznem, olyan bonyolult világitással, fényekkel, mozgással, mint a *Sirokkó* esetében, biztosan megijedtem volna. De ott a helyszínen Jancsó partnereként együtt játszhattam vele, együtt hoztuk létre a filmet, ilyen értelemben beszélhetünk közös alkotásról.

— *Eddigi filmjeiből egy jellegzetes Kende-portré bontakozik ki: improvizatív hosszú beállítások, bonyolult kameramozgás operatőre. Meddig lehet önálló stílusa egy operatőrnek?*

— Lehetséges, de nem előnyös. Én inkább azt mondanám, karaktere van. Illés György képei például, mindig valahogyan lágyabbak, puhábbak, színeiben is, Szécsényi Ferencé keményebbek, határozottabbak. Én nem csináltam még másfajta filmet. Pedig nagyon izgat sokfajta rendezővel sokfajta stílusban dolgozni. (Erre most sor is kerül, Banovich Tamással forgatom a *Szép magyar komédia* című, egy Balassi Bálintról szóló filmet.) Nem vagyok nagyon tudatosan dolgozó.



Csend és kiáltás. Operatőr: Kende János

a jeleneteket előre eltervező operatőr, mint például Sára. Inkább a véletlenre, az adott szituációra, a rendezőre bízom magam. Ebből származnak a hibáim is: rosszul világított beállítások, végig nem gondolt képsorok, pontatlanságok. Eddigi filmjeim jellege is sajátos módon valahogyan „segíti” vagy megtűri ezeket a trehányságokat, elmennek a hibák.

— *Mindössze huszonkilenc éves, több jelentős filmmel a háta mögött. A kritikák egybehangzóan dicsérték operatőri munkáját...*

— *En azt hiszem, ez egy kicsit divat kérdése is. Lehet, hogy holnap rájönnek, nem is vagyok jó operatőr.*

RAGALYI ELEMER

Háromjuk közül a legfrissebben végzett operatőr, hatvannyolcban diplomázott. Harmadszori próbálkozására vették fel, előtte is a filmgyárban dolgozott, már ötvenhétől, mint világosító, gyakornok, segédoperatőr, egyszóval mindenek. Első filmjeit Elek Judittal forgatta, a *Meddig él az ember* című nagysikerű kisfilmet, s az első nagy filmet, *Sziget a szárazföldön-t*. A *Nagy kék jelzés* után a *Magasiskolá-t* készítette, majd legutóbbi filmje: az *Arc*.

— *Hogyan lett filmoperatőr?*

— *Elhatároztam. Senki sem bízott és semmiféle belső elhivatottságot nem éreztem erre, csak valami*

érdekeset akartam csinálni. Szép éles családi fotográfiákat exponáltam, és jelentkeztem a főiskolára, 1957-ben. Sikerült is a felvételem — harmadszorra, 1963-ban. Közben világosítottam, laboráltam, gyakornok voltam, asszisztens, segédoperatőr a filmgyárban. Valójában csak a főiskolán fogalmazódott meg bennem, hogy mit jelent az operatőrség — hála kitűnő tanárunknak, Illés Györgynek, és annak a közösségnek — Grunwalsky Ferenc, Maár Gyula, Pintér György —, kollégáimnak, akikkel együtt tanultam-dolgoztam. Illés György szellemi és szakmai rugalmassága, nagyszerű pedagógiai érzéke lehetővé tette, hogy a megfelelő technikai-szakmai biztonság megszerzése után saját egyéniségünket próbáljuk kialakítani. Barátainkkal négy évet vitakoztunk végig és progresszíven elégedetlenek voltunk másokkal — és elsősorban önmagunkkal. Hogy hogyan akarok fotografálni, azt nem tudtam (most sem tudom), csak azt, hogy hogyan nem.

— *Mi változott meg az operatőri stílusban az utolsó évtizedben, s véleménye szerint mi jellemzi a modern operatőri munkát?*

— *Az operatőri stílus változásáról külön, önmagában nem lehet beszélni. Következésképpen annak a stílusváltásnak, ami a filmgyártás egészében bekövetkezett. A stílusváltást az ábrázolandó anyag változása hozta magával. Semmiféle ugrásszerű fej-*



Arc. Operatőr: Ragályi Elemér

lődésről nem lehet beszélni az operatőri stílussal kapcsolatban; legfeljebb arról van szó, hogy egy sokéves, fokozatos változási tendencia nagyjából a mi generációnknál jelentkezett minőségi ugrásként. Ez a változás hosszan és több operatőrnemzedéken át érlelődött. Kezdetét körülbelül a sematikus korszak végétől lehet számítani; Hegyi Barna, Illés György, Szécsényi Ferenc munkásságától kezdve, Sára Sándor, Zsombolyai fellépéséig folyamatos a változás íve. Technikailag: lekerült a kamera a statívról, s megjelent a vario. Változott, egyszerűsödött a világítástechnika: a „lezserebb” világítástechnika a dokumentumfilmekből átjött a játékfilmekbe is. Különösképpen pedig a televíziós könnyű technika elterjedésével, az olcsóbb filmkészítés módszereinek világszerte történt hódításával kiderült, hogy nem érvényesek azok az esztétikai tabuk, amelyeket addig kánonizáltak. S a látvány voltaképpen akkor került emberközelbe, amikor filmkészítők nemzedékei felrúgták ezeket a tabukat. A magyar mozikba az elsők között Reichenbach filmje (*Amerika egy francia szemével*) hozott hírt erről a változásról; később megtudtuk, hogy egy egész iskola eredményeire épít ő is: mindarra, amit Leacock, Pennebaker, Cassavetes (*New-York árnyai*) és mások kezdtek el a filmkészítésben. Más oldalról — mai szemmel — mindennek az előzményeként ér-

tékelhető Jean Vigo *Nizzáról jut eszembe* című filmjének képi stílusa, majd későbbi követői: Truffaut-nak és Godard-nak azok a filmjei, amelyeket Coutard fotografált (*Négy száz csapás, Jules és Jim, Kifulladásig, Éli az életét* stb.). Ezzel szinte párhuzamosan jelentkezett az olaszok, mindenek előtt Gianni di Venanzo hatása (*Édes élet, Nyolc és fél, Éjszaka, Kaland* stb.). Az új operatőri stílus elterjedésének tehát ez a forrásvidéke: az amerikaiaktól próbáltuk eltanulni a kamerakezelés könnyedségét, Coutardtól és a franciáktól a korszerű világítástechnikát, di Venanzótól a modern fahrttechnikát és a klasszikus világítás-technika modernizálását.

— *Filmjei rokonságot mutatnak a dokumentarista iskola stílusával. Gondolt-e arra, hogy önálló filmet rendezzen, hiszen a dokumentaristák között egyre inkább elmosódik az operatőr és a rendező szerepe?*

— Talán egyszer dokumentumfilmet. Majd ha olyat látok, amit nem tudok mással megosztani, annyira a magaménak érzek. De játékfilmet soha. Ha az ember nem tud valami újat felfedezni, nem érdemes filmet csinálnia. Én pedig nemigen tudok kitalálni dolgokat, hanem a már látottakon elindulni. Inkább jó operatőr szeretnék lenni.

— *Mi lett volna, ha nem lehetett volna operatőr?*

— Segédoperatőr.

SZÉKELY GABRIELLA

SZTÁROK, PÓZOK, FILMEK

Telefonjelentés
Cannes-ból

Május 6-án, a megnyitó utáni ötödik napon érkeztem a XXIII. cannesi filmfesztiválra — hol van a tavalyi hó?! — jut eszembe, — pontosabban a tavaly előtti. Az akkori botrányhullám és általános lázongás közepette a nyugati filmművészet néhány nem is akármilyen reprezentánsa, sőt a filmcsinálás és a film-üzlet néhány képviselője is a fesztivál és a fesztiválok napjának leáldozásáról beszélt. Nos, nem áldozott le. A fesztivál elevenebb, mint valaha. A két év előtti mozgalmak üdvös hatása azonban kétségtelen. Igaz, jeles művészek mellett most is sok itt a pózör, a szerencsevadász és a naplopó, és mindaz, ami velük jár,

dehát az ilyesmi nincs enélkül. Tény viszont, hogy jónéhány póz másodrendű fontosságúvá degradálódott, hogy valamivel nagyobb és általánosabb figyelem tövődik a jelentékeny filmekre — és ez igazán üdvös.

Kezdem talán a pózokkal és egyéb mellékes dolgokkal — nélkülük a kép pontatlan. Mindjárt az első napokban megvolt a Cannesban ügylátszik elmaradhatatlan szenzáció: egy hölgy az egybesereglettek szórakoztatására ezúttal is pucérra vetkőzött. Ezúttal a szabadtéri sztriptiz-kezdeménnyezés nem teljesen egyéni elhatározásból született, hanem egy fogadásnak volt, mondhatni, hivatalos mutatványa, ami ebben a műfajban vitathatatlan fejlődés.

A fesztiválpalotából kijövő közönség további szórakozás dolgában számos lehetőség között választhat. Én itt csak az egyiket említtem. Fialat legények és leányok bébioroszlánokkal az ölükből állnak rendelkezésre, ha valaki igazán sajátos fotót kíván készíttetni magáról az alkalom emlékére. Nem szorul talán bizonyításra, hogy az ekként készült kép valamivel drágább egy oroszlán nélküli filmportrénál.

A sztárok fényképezése ezúttal is időleges fogalmi akadályt jelent a Croisetten. A mi filmünk örvendetes figyelemmel kísért esti galavetítésén (előtte délelőtt és délután is sikerrel játszották a *Magasiskolát*), Marina Vlady megjelenése volt a nagy társasági esemény. A most is

A román Lucian Pintilie filmje: a Rekonstrukció





Az olasz Mauro Bolognini: Metello című filmjének egyik jelenete

sokan mások. (Ha az utóbbiak közül valaki mégsem jelent meg, és itt mégis szerepel — annak oka, hogy érkezésüket lapzárta utánra várják.)

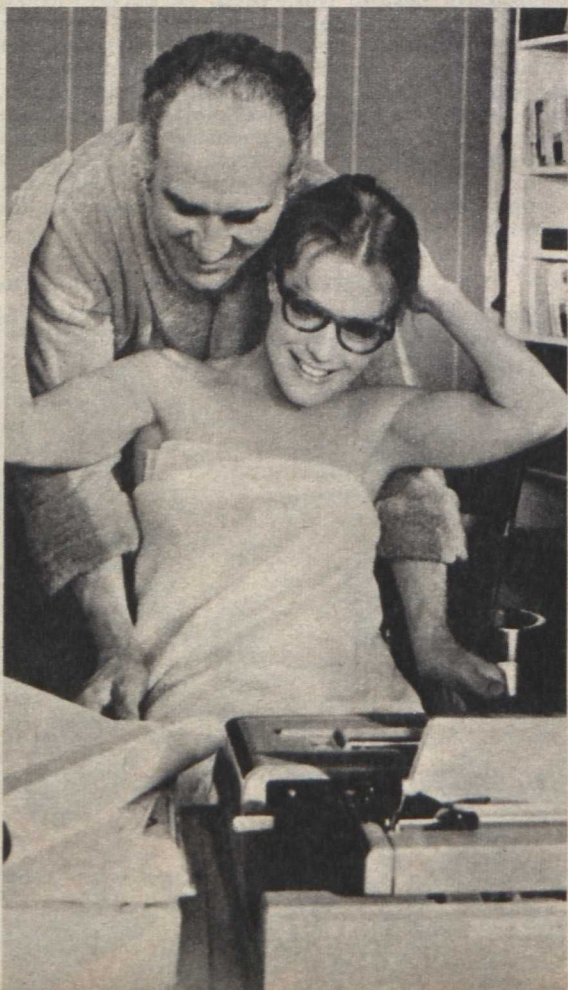
Valamit talán mégis a filmekről. Elképesztő mennyiségű filmet vetítettek a fesztivál keretében — komolyan vehetőt és teljesen komolytalanul egyaránt. Ha valaki reggel háromnegyed kilenckor nekivágna és moziról mozira rohanva hajnali háromig nem hagyná abba a mozizást (senki nem vállalkozik erre, képte-

Sharon Tate utolsó szerepében, a 12+1 című filmben

rendkívül szép és kedves sztár immár „magyar” filmszínésznőként is megjelent a május 6-i esti előadáson, aminek őszintén örültünk. Még reklámnak sem rossz.

Sok nevezetes filmművész látogatott, illetve látogat el az idén is Cannesba, köztük Kirk Douglas, aki tagja a zsűrinek (elnöke: Miguel Angel Asturias, a Nobel-díjas guatemalai költő; további érdekes tagjai: Szergej Obrazcov a Szovjetunióból, a francia Félicien Marceau) és csak úgy kiragadva a sokból — az érkezések sorrendjében — Monica Vitti, Romy Schneider, Catherine Deneuve, Michel Simon, Marcello Mastroianni, Marlene Dietrich és

Michel Piccoli és Romy Schneider — a francia Claude Sautet: Az élet dolgai című filmjében







Jelenet az olasz Francesco Maselli: Nyílt levél egy esti újsághoz című filmjéből

lenség is volna, harmincöt film fut naponta, van, hogy több), igencsak sokszínű képet kaphatna ennek a művészetnek a mai állásáról.

Tényleg, hányadán is állunk vele? Hát, vegyesen. Az üresség, hátszajszolás, pornográfia itt is látható megnyilvánulásairól nem szólva is vegyesen. Mielőtt ezeket a sorokat rovom, például versyenyen kívül Jean-Luc Godard *Keleti szél* című filmjét néztem. Van olyan gyanúm, hogy Godard mindinkább elfelejti, milyen művésznek indult. Nevezetesen, hogy filmművésznek. Képekkel támogatott, érdekes, gyakran értékes meglátásokkal átítatott, lázongó vezércikkjei

ugyanis hovatovább kevéssé emlékeztetnek filmre. Sem ósdira, sem korszerűre.

Ugyancsak versyenyen kívüli vetítették ugyan ezen a napon Ingmar Bergman *Szenvedély* című új filmjét, amely viszont nemes egyszerűségével és szépségével sokak apadó hitét megerősíti a filmművészetben.

Amúgy sincs ok a panasza, hogy fokozatosan haladjak az örvendetes jelenségek felé. A fesztivál első napjaiban három jelentős versyenyfilm is futott — többnyen már jóelőre a versyenygyőztes művet is köztük vélük látni. A kivételesen hosszú című olasz film: *Nyomozás egy minden gyanún felüli állampolgár ügyében*

(Elio Petri) a hatalommal való visszaélést támadja nagy erővel. John Borrmann angol rendező filmje *Az utolsó Leo* (főszereplője Mastroianni) is őszinte dühvel támadja a jóra képtelen, minden rosszra képes „urak” elaljasult erkölcsét. A *The Strawberry statement* lefordíthatatlan címen (francia címe alapján *Eper és vér* címen említették már magyarul) ugyancsak erőteljes társadalmi töltésű amerikai filmet látott a cannesi közönség a diák-sztrájkokról.

Végezetül arról röviden, hogy őszinte érdeklődéstől kísérve bemutattuk versyenyfilmünket, a *Magasiskolá-t*. A személyesen jelenlevő fia-

tal alkotókat, Gaál István rendezőt, Ragályi Elemér operatort és a női főszereplő Meszléry Juditot a publikum mindhárom előadásán (délelőtt, délután és a gála-vetítésen este) melegen ünnepelte.

A hazai közönség elé is még csak most kerülő mű rendkívül érzékletesen, maximálisan képi eszközökkel idézi fel Mészöly Miklós kisregényét, s teljesértékű filmélménnyé válik. Mint ilyen, fejez ki szenvedélyes tiltakozást a jobb sorsra érdemes ügyek eltorzításával, embertelenítésével ellen, kiált „apage”-t a sorvasztás, a gépiesítés, a kiszolgáltatás mindenfajta módszere ellen. Fontos gondolatának közvetítésére olyan művészi eszközöket talál, amelyek tartalomban, formában egyaránt tisztán és hatásosan közvetítik mondanivalóját. A magyar versenyfilmet a kritikusok is tetszéssel fogadták. Sajtófogadásunk iránt is nagy volt az érdeklődés. Az értő, de még az értetlen (nem rosszhiszemű) kérdések is azt bizonyították, hogy a magyar filmet a cannesi közvélemény a jelentékenyek között tartja számon.

A magyar film sajtóvisszhangjáról lapzártaig nem számolhatok be. Amikorra ezek a sorok megjelennek, olyan érdekesnek ígérkező versenyfilmek vetítésén is túl leszünk már, mint a többi között *Az utolsó ugrás* (Edouard Luntz, francia), *Az élet dolgai*

(Claude Sautet, francia), *A paradicsomi fák gyümölcsei* (Vera Chytilova, csehszlovák), *Woodstock* (Michael Wadleigh, USA), *Tájkép csata után* (Andrzej Wajda, lengyel), *Metello* (Mauro Bolognini, olasz), *Rekonstrukció* (Lucian Pintilie, román), *Nyílt leveél egy esti újsághoz* (Francesco Maselli,

olasz), vagy a versenyen kívül vetítésre kerülő *12 + 1* című vígjáték, Sharon Tate utolsó filmszerepe; sőt az is eldől akkorra, hogy mely filmek lesznek — remélhetően a legjobb hagyományok folytatóiképpen — az 1970-es cannes-i díjak kitüntetettjei.

RAJK ANDRÁS

Gian Maria Volonté — az olasz Elio Petri: *Nyomozás egy minden gyanún felüli állampolgár ügyében* című filmjének főszerepében



Jelenet Andrzej Wajda: *Tájkép csata után* című alkotásából

FILMKÉP, AVAGY AZ ESZTÉTIKA TIGRISE

EGY MOZINÉZŐ NAPLÓJA V.

Olyanféle társaságban töltöttem nemrég egyik estémet, amelyet a *Falak* című filmből sokan ismerhetnek. Vagyis olyan zaklatott lelkű, okos emberek közt, akik örökösén izgatottak és sértettek, mert úgy érzik, ők jobban csinálnák ugyanazt, amit mások csinálnak nélkülik. Ott ücsörögtem köztük, amikor — már éjfél után — filmekről esett szó, próbálták meghatározni, mit is kell érteni a mai filmművészetben. Csak sietve jegyezhettem fel, hogy a modern film cselekvő, direkt agitatív, vitázó, kísérleti, jelképes-parabolisztikus, intellektuális, sőt abszolút önálló művészi forma. E sokféle jellegzetesség mögött azonban egy valaminek a gondolata merült fel újra és újra: *a kép funkciója változott meg a filmben.*

És ekkor, a maga szeplőtelen butaságában, megszólalt Ilonka, hogy őt ez a filmkép dolog egy régi, freudizmus inspirálta viccre emlékezteti, amelyben egy nő azt álmodja, hogy üldözi egy hatalmas néger, menekül előle kifulladásra, rémülten, s amikor már nem bírja tovább, rákiált: Mit akar tőlem? Mire a néger szelíd szemrehányással válaszol: Honnan tudjam? Én álmodom magát, vagy maga engem, asszonyom?

Az okos társaságban néma csend támadt Ilonka szavai után, mint mindig, amikor olyan butaság hangzik el, amelyről mindenki érzi, hogy igaz. Mert aligha kétséges, hogy van valami ilyenféle viszony ma ember és filmkép, az ember és képi civilizációja között.

.....

Az angyalok, az analfabéták és még a tizenkilencedik század is az írásban hitt: „Írva vagyok”, mondták, s ez elég volt nekik a bizonyossághoz. *A mi bizonyosságunk a kép.* (Korunk többek közt a képipar kora is.) Mindaz, amit régen fáradságosan leírtak, most képekben lép elénk. A tévé előtt mindig hajlandók vagyunk így fogalmazni Descartes tételét: „Video me ergo sum”, ti. ha *beleképzelem* magam a képbe, je-

len vagyok ott, ahol nem vagyok. Ebből aztán az is bizonyossággal következik, ami nem bizonyos, (akárcsak Descartes-nál!).

8. Mindenekelőtt az következik belőle — és ez bizonyos! — hogy a kép előtt kétféle módon lehetek egyszerre önmagam tudatában: mint a kép tárgya és szemlélője. Kivel nem történt meg már, hogy a tévén láttott olyan eseményt, amelyben maga is részt vett? Meglepetése, hogy így „mennyire más minden”, csak fokozódott, ha önmagát is megpillanthatta a képen. Ő is más volt, hogy ne mondjam, idegen.

Az életben sosem kell — vagy csak ritkán, túlfeszült pillanatok után — „felismernünk” magunkat: tudatunk azonos önmagunkkal. De a kép közbejöttével egyszerre lehetek én és az (aki szemlél és akit szemlélek): néző és a kép eseményének — esetleg csak képzelt — részvevője. Ez utóbbit nevezhetjük *imaginárius én*-nek.

E nem éppen veszélytelen jelenség egyaránt érdekelheti a szociológust és a pszichológust. De a meglepően újat az esztétikusnak szállítja, aki mindeddig visszahökken a filozófia egy kaján kérdése előtt: gyönyörködhet-e valaki egy ugró tigris testének formai szépségében, ha a bestia éppen őt szemelte ki célpontjául.

Az összes művészetek közül egyedül a film válaszol erre igennel. Sőt, titokban egész esztétikáját erre az abszurdumra építi. A filmkép legerősebb effektusaiban mindig megtalálhatjuk ezt az ugró tigrist. „Hidvégvéri” filmkamerák végnélkül részletnek bennünket ilyenféle kalandokban, a világ olyan eseményeiben, — amelyben, ha álmodoztunk is róla, — nem tudunk, vagy *nem merünk* részt venni. Kit ne ölne a kíváncsiság, hogy megtegye, ha *veszély nélkül* teheti? A film pedig éppen ezt kínálja nekünk. Persze azon az áron, hogy miközben üldöz a néger, vagy arcunkban érezzük a tigris forró lehelletét, ráadásul nekünk

kell kitalálni e lidércnyomás, — a filmkép — értelmét is, (ami könynyebb, amíg a rendező a képet alárendeli egy prepotens logikának: sztorinak, előgyártott dramaturgiának). Szóval minden filmben imaginárius én-ünk után rohanunk több-kevésbé azon az úton, amelyet a képek és a film montáza ír elő.

9. A filmesztétikusok tudtak mindig is erről a szakadékról, melyet a kép támaszt bennünk. Áthidalására az irodalomból kölcsönöztek egy pallót, az „azonosulás” elvét, amelyen aztán olyan szűzi ártatlansággal járkáltak át, mint a régi hittankönyvekben ábrázolt bekötött szemű lányka, akit őrangyala vezet. Vajon az olvasó képzeletben nem azonosul-e a regény alakjaival, tették föl a kérdést, s miután igennel kellett válaszolniok, hozzáfűzték: hát azokonképpen a filmben is! Az őrangyalnak erős marka volt, biztonsággal szállította az esztétikusokat a szakadék fölött. A tömeges képi információk, a képipar korában azonban már mind kevésbé üzembiztos ez az avult szállítóeszköz. Ha filmképről beszélünk, szembe kell néznünk imaginárius én-ünkkel.

Elég csak felütni és figyelmesen beleolvasni egy regénybe, hogy lássuk miről is van szó. Az író — akár személyes hangon, akár a kívülálló tárgyilagosságával meséli történetét, — érzékletes képet, *situációt* csak úgy tud adni, ha azt „valakin keresztül” közvetíti az olvasóval, legyen ez a valaki ő maga, vagy valamelyik regényalakja. Ki érezné magát idegfeszítő situációban attól, hogy az író közli vele: egy balek lelépett a járdáról, és egy autó elütötte? Ez nem kép, nincs benne semmi érzékletes, nem szemlélhető. Hogy „reális” kép legyen, amelybe az olvasó beleképzelheti magát, az író kénytelen azt valakinek a situációjaként leírni, — a situáció személyes, mindig valakié, — s az illető érzelmi és gondolati (morális) magatartásába szöve, *megfogalmazva* adni át az olvasónak. Enélkül a kép szétesik különböző dolgok leltári felsorolásává. Az élmény elmarad.

De szükséges-e mindenképpen ilyen közvetítő a filmben? Nem érzéklem-e, pusztán a kép hatása alatt, közvetlenül is a situációt? Kell-e

feltétlenül „azonosulnom” egy tigrisvadással, hogy szembe találjam magam egy bestia kinyújtott karmaival? Nem elég-e veszélyes situációjának *látványa*, hogy azt magamra vonatkoztassam?

Hogyan is viselkedünk az utcán, ha mondjuk, az előbbi balek éppen a mi orunk előtt lép a robogó autó elé? Rémülten ugrunk hátra, feljajdulunk, lélegzetünk eláll, úgy tesszünk, mintha az autó nekünk rohanna. (Mint Lumière-ék naív közönsége!) Úgy látszik, mintha „azonosultunk” volna azzal a szerencsétlennel ott az úttesten. De kivel? Ismertük azt a baleket? Még arcát sem láttuk soha.

Vagy: hogyan „azonosulunk” azzal a gyerekkel, akit — megint az utcán sétálva gyanútlanul — egy ablakpárkányon pillantunk meg valahol fönt a hetedik emeleten? Nekünk lent a járdába gyökerezik a lábunk, tehetetlen rémület fog el, erőnket veszítjük. A gyermekem semmi ilyesmi nem látszik, sőt, ránk vigyorog, mutogat, mit sem tud arról, amit mi átélünk, még kevésbé arról, amit helyzetéről *képzelnünk*, a fenyegető veszélyhez *asszociálunk*. Ha „azonosultunk” volna vele, époly keveset tudnánk a veszélyről, mint ő, aki most nyugodtan visszalép a szobába, magunkra hagyva még mindig fokozódó remegésünket.

10. Az eset mégoly érzékletes regénybeli leírására sem fogunk a fentiekhez hasonlóan reagálni: nem ugrunk hátra, nem takarjuk el a szemünket, (hiába is tennénk: a kép *bennünk van*). De ha az író kicsit is ügyes, a situációt hiánytalanul át fogjuk élni. Mitöbb, éppen ennek az élménynek hatása alatt fogjuk látni a képet. És éppen mert már *megfogalmazva*, „valakinek” a situációjaként kapom: a regényt ezért egész személyiséggemmel élhetem át. A filmet — a film képeit — tulajdonképpen, a szó igazi értelmében, csak imaginárius én-emmel. Én mindig mindig egy lépéssel — modern film esetén akár száz lépéssel — mögötte loholok, igyekszem megfogalmazni, értelmezni azt, ami a képen volt, megtalálni jelentését annak, amit átéltem. És néha csak egy parabolában találhatom meg, ami voltaképpen intellektusom ter-

méke, ha eléggé értem a rendező jelrendszerét. Az imaginárius én, amely a provokatív kép hatására keletkezik, s aligha áll hatalmam alatt, mincig előbb fog együtt zabálni a képen a zabálókkal, szeretkezni a szeretkezőkkel, tocsogni a vérben, sírni és röhögni és meghalni — semmiért; mielőtt én megtalálhatnám azt az egyetlen érthető *valamit*, amiért mindezt tette.

Úgy is mondhatjuk, — bár Ilonka ezt már nem fogja érteni, — hogy a film képei azokban a *situációkban* hordozzák lényegüket, amelyekbe az imaginárius én-t kényszerítették, s abban a megfogalmazásban nyerik el *értelmüket*, amelyet a tudati (szemléelő) én „kényszerít” rájuk.

11. Ez utóbbi helyett mondhattunk volna itt rendezőt, vagy alkotót ha a képek jelentése pontosan csak az lenne mindig, amit a rendező vélt beléjük ültetni. De a kép tartalmában örökké lesz valami, ami „független” marad ettől a jelentéstől, mint *esetlegesség* járul a prepotens logikához, (a cselekmény futószalagjához), amire a rendező a képet rászerelte. Egy autós üldözés akkor is az üldözés *situációja*, ha gengszterek üldözik ártatlan áldozatukat, és akkor is, ha őket üldözik; egy sötét géppisztolyos önmagában is jelentheti „a halál közelségét”, függetlenül attól, hogy ellenségre foglóni, vagy védtelenek tömegmészárlására készül. A *Dillinger halott* című filmben az imaginárius én ráerős pepecseléssel, derűs kedvvel készül, előbb tudat alatt, majd mind nyilvánvalóbban, egy aljas gyilkosságra, s én csak a tett elkövetése után, annak sokk-hatására *később ítélek úgy* — ha akarok, — hogy mindez nem volt más, mint az elidegenedett, fogyasztói társadalom elleni tiltakozásom. És minél végletesebben asszociál képzeletünk, — amit a filmkép és a montázs játszva irányít, — a *situáció* átélése, imaginárius énünkön keresztül, annál inkább megközelíti a realitást.

De teljesen mégsem érheti el, szerencsénkre. A tigris akármilyen hatalmasat ugrik, a kamera még Huxley hihedti tapi-mozijában is meg fog óvni attól, hogy igazán vérrünk omolják. Nyugodtan ülhetünk a képek előtt, szemlélhetjük *képzelt*

én-ünket a világ mégoly veszélyes, felháborító és abszurd kalandjaiban, a *kívül maradó* biztonságával és — kis közömbösségével. És a *képipar tömeggyártása* folytán, mi egyre nagyobb rutinra teszünk szert — e ketős átélésben.

12. Ne vádoljunk: ezt nem a modern film teremtette meg, csak felhasználja, csiszolt kép-olvasó rutinunkra épít. (És imaginárius énünket hecceli.) Mi pedig egyre kevésbé vagyunk kényesek arra, hogy ez a felheccelt én-ünk milyen kalandokban vesz részt, — olyanokban is, melyekben, ha egész személyiségünkkel kellene elkötelezni magunkat, felháborodva tiltakoznánk. De a világ helyett csak a képe jelenik meg, és vele „feloldozó skizofréniánk”.

Az esztétika régi elve, mely még egész személyiségünket kívánta elkötelezni e filmképeken, elválaszthatatlan volt a cselekmény ún. logikus kifejtésétől, sztoritól, jellemfejlődéstől. A képet — mégha az önmagában nagy erőt képvisel, mégoly láttató volt is, (a némafilmben például!) — alárendelte a már képe léte előtt eldöntött dramaturgiának. A modern film ellenkező irányba törekszik: emancipálja a képet, igyekszik felszabadítani korábbi alárendeltségéből, a kép „melyebb” mondanivalójának rendeli alá a cselekményt. Vezérfonalául a kép belső tartalmát, sajátos asszociációs logikáját, *situáció-gazdagságát* teszi meg, s igyekszik érvényre juttatni megszokott logikánk és sokszor morális magatartásunk ellenére is. Az „azonosulás” esztétikai elve helyett, — imaginárius én-ünk számára sosem sejtett új lehetőségeket kínálva, — a *situáció-élmény* viszi be művészi koncepciójába. S e törekvésében — ebben biztosak lehetünk — imaginárius én-ünk lihegve fogja mindig támogatni.

És a régi, naiv „hősökre”, mint elavult kellékekre nézhetünk majd vissza.

.....

A kevésbé hiú, s igazán bölcs istenek mindig tiltották, hogy az ember képet faragjon róluk. Tudták, miért.

Bár sorsukat így sem kerülték el. A kép elnyelte őket.

HEGE-ZO

FILMEK A VÁLSÁGBAN A VÁLSÁGRÓL

(Római filmlevél)

Itáliában a tavaly nyár óta húzódó politikai válság egybeesik a filmgyártás válságával. S jóllehet a kettő között nincs szerves összefüggés, mindkettő rányomja bélyegét az olasz filmművészetre. Az eredmény: meglepő, váratlan. Joggal lehetett tartani attól, hogy a közel egy éve tartó politikai bizonytalanság és a szakma fokozódó gazdasági nehézségei megbénítják a filmet. Azoknak azonban, akik erre számítottak, rövid az emlékezetük. Elfelejtették, hogy az olasz film fénykora a háború utáni esztendőök rendkívüli társadalmi és politikai feszültségének éveiben bontakozott ki, igen gyér anyagi és technikai feltételek között. Visszatekintve azt is megállapíthatjuk, hogy a stagnálás egybeesik az úgynevezett olasz „gazdasági csoda” kezdetével.

A válság szűkebb értelemben a produkció terén jelentkezett. Amikor az USA filmmágnásai felismerték az olasz filmben rejlő üzleti lehetőségeket, felvásárolták a legnagyobb itáliai filmgyártó vállalatokat és amerikai típusú cégekké alakították át őket. Most, amikor az Egyesült Államokban is válságba sodródott a hagyományos termelés és Hollywood produkció-

mainak nézői az 1949-es esztendőhöz képest egynegyedére csökkentek, a szakma depressziója természetesen kihat az olasz leányvállalatokra is. A Cinecittà hatalmas stúdiói a legnagyobb gyártók, Ponti, De Laurentiis vállalkozásai ugyanúgy sorra-rendre bezárták kapuikat, mint Hollywoodban a Metro—Goldwyn—Mayer, a Paramount és a Fox. Ezzel azonban valójában csak az amerikanizált olasz filmgyártás jutott válságba, amely a fogyasztói társadalom igényeinek megfelelően a külsőségekre, a monumentalásra, a szexre, krimire, az olcsó szóra-

koztatásra koncentrált. A politikai helyzet kiéleződése, a megoldatlan társadalmi és gazdasági problémák előtérbe kerülése viszont egyre élénkebben foglalkoztatta az igényes, társadalmi és művészi ambícióktól áthatott alkotókat. Ezek sorában találjuk egyébként azokat a rendezőket is, akik már évek óta lázadónak az amerikanizált olasz filmipar ellen és külön utakat keresnek. A régi struktúrák meg-ingása most új lehetőségeket nyit számukra önálló alkotómunkára. Igaz, a költségvetés sokkal szerényebb, de a figyelem ezáltal a külső-

Giuliano Gemma — Silvio Corbari megszemélyesítője
Valentino Orsini filmjében



ségekről és a kassza-sikerről inkább terelődik a tartalmi kérdések felé.

Korai lenne azt állítani, hogy ez az új orientálódás — pontosabban a régi, legjobb hagyományok felelevenítése — újabb sikerek záloga lesz. Annyi azonban bizonyos, hogy a második világháború utáni olasz film történetében egy — nem éppen dicsőséges — fejezet lezárult, és új fejezet előtt állunk.

Az új filmek felsorolását kezdjük olyan rendező művével, aki évek óta lázadozott a kialakult struktúrák ellen és nem volt hajlandó beilleszkedni a Cinecittà kereteibe. Valentino Orsini filmjei: *Az égetni való ember*, *A házasság törvényenkívülje*, *A föld megátkozottjai* alig kerültek a forgalmazásba. Inkább filmklubokban, munkásotthonokban, baloldali körökben leltek otthonra. Most az olasz ellenállás

egyik legendás figurájának, Silvio Corbarinak hősi életét eleveníti fel. Toscanában és Emiliában ma is úgy beszél róla a nép, mint Zapataról, Pancho Villáról vagy Rózsa Sándorról. Kalandjainak felelevenítése alkalmul szolgál Orsininek oly emberi erények bemutatására — hősiesség, barátság, hűség, önfeláldozás, forradalmiság —, amelyek értéke elhalványodott a „jóléti társadalomban”. Orsini filmjének főszereplői Giuliano Gemma és Tina Aumont.

Elsőfilmes alkotás Zuffi: *Perzselő csapás* című műve. A kábítószerek áldozatainak nyomasztó világában játszódik. Ennyiben nem új, sőt a téma egyike az utóbbi esztendőkből legfelkapottabbaknak. A megoldás azonban többre törekszik a naturalista ábrázolásnál. Az alkotó igyekszik rávilágítani a romboló szenvedély üzleti hátterére.

Maria Callas — Pier Paolo Pasolini: Medea-jának főszerepében





Jelenet Zuffi: Perzselő csapás című filmjéből



Leleplezi azt a világot átfogó hálózatot, amely busás hasznot húz a fiatalok megmérgezéséből.

Különösen élénk kritikai visszhangot váltott ki Elio Petri filmje, amelynek címe: *Nyomozás egy minden gyanú felüli állampolgár ügyében*. A filmet, amelynek főszereplői Florida Bolkan és Gian

Susanna Martinkova a Perzselő csapás című filmben



Minsy Farmer és Klaus Grünberg — Barbet Schroeder: More című filmjében

rendőrfőtisztviselőről, a rendőrség manipulációjáról és a nyomozás megengedhetetlen módszereiről szól. A film művészileg egyenetlen. Eszmeileg is tisztázatlan, de időzítése folytán mégis nagy hatást gyakorolt a nézőkre.

A társadalmi szatíra eszközeivel leplezi le a látszólag kiegyensúlyozott, elégedett polgári rendet Dino Risi a *Normális fiatalember*-ben.

A kép teljességéhez tartozik, hogy nemcsak fiatalok, kezdők, vagy eddig be nem vett lázadók alkotnak önálló produkciókban. Erre törekednek a beérkezett,

Maria Volontè, olyan fellépő rendőrséget. A film pedig egy agyonreklámozott, önmagát ergyőzte dicsőíteni a sztrájkoló munkások és a diákok ellen brutálisan

kérlelhetetlenség látszatában tetszelgő bűnös

Gian Maria Volontè — Elio Petri: Nyomozás egy minden gyanún felül állampolgár ügyében című filmjének főszerepében





Jelenet a Perzselő csapás című filmből

nemzetközi hírnévre szert tett mesterek is. Így például Visconti is saját produkciójában akarja filmre vinni Thomas Mann *Halál Velencében* című novelláját. Pasolinit nem kedvelte el, hogy a kritika egy része kedvezőtlenül fogadta Maria Callas-szal készített első művét, a *Medeat*. Most a világhírű operacsillaggal a címszerepben Brecht *Kurázi mamáját* akarja forgatni. De Sica is önálló vállalkozásban készíti elő Giorgio Bassani világsikert aratott regényének, a

Finzi Continik kertjének megfilmesítését. Rossellini pedig, aki már hosszú évek óta nem hajlandó a filmgyártás számára dolgoz-

ni, Sokratésről szóló tv-filmjének befejezése után, a *Caligula* című tv-film elkészítéséhez fog hozzá.

K. R.

Jelenet Dino Risi: *Normális flatalember* című filmjéből





MADARAK ÉS AGARAK

„A háború könyörtelenül betör a gimnázium békés falai közé” — olvasom a filmről írott ismertetőben... A téma: a fiatalok és a háború — ha más, más töltéssel is — igen sok filmalkotót ihletett meg; a *Magasabb elv* című csehszlovák, az *Ötödikesek voltunk* című jugoszláv, *A nagy érettségi* című francia filmek jutnak a most látottakról eszembe. Talán azért, mert Georgi Sztojanov bolgár rendező filmje is felsorakoztatja e típusfilmek kellékeit: diáksínyek, eleinte naiv, izgalmas, játékszerű ellenállás, gonosz rendőrfőnök, csinos összekötő, bontakozó diákszerelm — s végül, mint felkiáltójel: az értelmetlen halál. Miben más mégis ez a film, miért érdemes beszélni róla, a hasonló hangolású ellenállási filmek sorában? Immár ismét tiszteletre méltó az a bátorság, mellyel a deheroizáló filmek áradatában hőseket mert bemutatni; pátosszal és kicsit érzékenyülve. S ami ennél is több: a filmben szereplő nagyon jó és nagyon rossz emberek el tudták hitetni magukat.

A meseszövésszokványos, a fordulatok előreláthatóak, mégis a szí-

vünkbe zárjuk a film diákszereplőit. Már a bevezető filmkockák, a jól érzékeltetett életképekkel: hatásos léggörré teremtenek. Egy kisváros hétköznapjait látjuk: a békés idillben fúvószenekar és verkli ringatja-mozgatja a korzózó polgárokat. Ezt a gyanús nyugodt képet az agarak hosszú, nyújtott léptei már izgalommal, nyugtalansággal töltik meg. A film furcsa udvariassággal, szinte etikettszerűen: már a legelején bemutatja a szereplőket. Gyors egymásutánban, látszólag békés mindennapjaikban. S ha a cselekmény még nem is: a váratlan vágások már izgalmat sejtetnek.

A film a második világháborúban játszódik; főszereplője néhány diák, aki ezekben a napokban rendszeresen találkozik, valahol a város szélén. Vidámak, olykor bohókásak, a vezérük Marxot olvasta fel nekik, és az Internacionálét éneklük. A film még mindig csak sejtet: nem tudjuk, hogy hőseink valóban a kommunista tanokért lelkesednek-e, vagy csak az izgalmas szituációért — amikor egy Marx kötetet fényképeztetik le magukat, vagy pedig sarló-kalapáccsal díszített sárkányt

eretnek egy városi előjáró szónoklata közben.

A játék — művészi meghökkenéssel — hirtelen drámává vált át. A gyerekek találkozásai egyre komolyabbak lesznek, vezetőjük egyre gondterheltebb, már felelősségteljes akciókra vállalkoznak, csatlakoztak az ellenállási mozgalomhoz, felnőtteknek való munkát végeznek: azt akarják, hogy legyen vége a háborúnak, és hogy sokan ismerjék meg a tiltott eszméket. De valaki leleplezi őket és a kisváros ijedt és kegyetlen rendőrkapitánya szörnyű vallatásokra fogja őket: az ügyész pedig halált követel a fejükre.

A film alig több, mint a története. A szokványosság ellenszeréül a rendező a filmidő felbontásával mutatja be az eseményeket. Hol a megkínzott diákokat látjuk, hol az ügyészt, amint a tükör előtt próbálgatja a bírósági tárgyalásra a hatásos gesztusokat, hol pedig — egyes ellenpontozással — a még békes diák-hétköznapokat. A fiata-

lok összejöveteleinek bemutatásánál nyújt a legtöbbet a rendező. Ezek a jelenetek nélkülöznek minden teátralitást, rendkívül életszerűek, hitelesek.

A film sokat bír az operátor szimbólumteremtő képességére. A szépen megkomponált képek gyakran többet mondanak a lényegről, mint a szokványos párbeszéd. Mint egy halálraítélt világ statisztériája elűszik, ellibeg a kisváros cselekvésre, tiltakozásra képtelen közössége a valóban halálraítélt diákok előtt. A rendőrfőnök agarai pedig — mint a vérebeikkel védekező társadalom szimbólumai — továbbstétálnak a korszón. De az égre madarak szállnak hirtelen.

A film forgatókönyvét Vaszil Akov írta *Akaszottak lázadása* című elbeszéléséből. A hatásos filmzene Kiril Doncsev munkája. A filmet Viktor Csicsov fényképezte. Neki és a rendezőnek köszönhetjük, hogy egy szép, őszinte filmet látunk.

GYARMATI KLÁRA

Jelenet a filmből





Ifjúsági Filmnapok Kőszegen

Április 24—29. között rendezték Kőszegen a IV. Ifjúsági Filmnapokat. A fiatal magyar filmesek újabb alkotásai közül Kósa Ferenc: *Ítélet*, Rózsa János: *Bűbajosok*, Simó Sándor: *Szemüvegesek*, Sándor Pál: *Szeressétek Odor*

Emiliát, Kézdi-Kovács Zsolt: *Mérsékelt égő*, és Zolnay Pál: *Arc című* filmjei szerepeltek a filmnapok műsorán. A kőszegi filmnapokon ezúttal a szocialista országok fiatal filmművészeinek nemzetközi találkozójára is sor került. Vetítették a szovjet Popovszkaja: *Dzsamila szerelme*, és Ismuhamedov: *Szerelmek*; a lengyel Kristof Zanussi: *Egy kristály szerkezete*, Janusz Majevszki: *A bűnöző, aki ellopta a bűnt*, és Szokolovszka: *Júlia, Anna, Genovéva*; az NSZK-beli Lothar Warnecke: *Sommer doktor*, a román Serban Creanga: *A szeretet melege*; a bolgár Milán Nikolov: *Akinek tisztá a lelkiismerete*; a szlovák Ludovits Filan: *Mieink a kapu előtt*; a jugoszláv Branimir Tori-Jankovics: *Véres rege* című alkotásait. A filmnapok programját a Balázs Béla stúdió, a Dokumentumfilm Stúdió, a Pannónia Rajz- és Báb-filmstúdió és a Katonai Filmstúdió rövidfilmjeiből rendezett vetítésorozatok egészítették ki. A filmnapok egyik kerakasztal konferenciájának témája: *Fiatalok ábrázolása huszonöt év filmjeiben*. Kétnapos szimpózium folyt, B. Nagy László vitaindítója nyomán, a második film tematikájáról.

A IV. Ifjúsági Filmnapok díjaival Kósa Ferenc: *Ítélet* és Simó Sándor: *Szemüvegesek* című játékfilmjeit, illetve ifj. Schiffer Pál: *El-lenérvek* című rövidfilmjét jutalmazták.



Vietnami szereplőkkel, vietnami helyszíneken forgatta Raoul Coutard, az ismert operatőr, Hoa-Binh című játékfilmjét, Françoise Lorrain *A hamvak oszlopa* című regényéből.

Karel Zeman — Servadec úr bárkája címen forgat filmet Verne Gyula regényéből. Képünkön a főszereplő: Magda Vassaryova.





Volt egyszer egy család ember címen forgatja Joseph Mankiewicz új filmjét. Főszereplők: Kirk Douglas (középen), továbbá Lee Grant (jobboldalt) és Pamela Hensley.



Ugo Tognazzi és Milena Vukotic — Alberto Lattuada Gyere, ígyünk egy kávét című filmjében.

Meztelenség a címe Vaclav Matejka, fiatal cseh-szlovák rendező első filmjének, amelynek a forgatókönyvét is ő írta. A főszereplők Petr Cepek és a képiükön látható Kristyna Hanzalova.





Jerzy Kawalerowicz lengyel rendező, Olaszországban forgatja új filmjét, *Magdalena* címen, Lisa Gastoni-val a főszerepben.

Arthur Penn, a *Bonnie és Clyde* rendezője nyilatkozott a szex mai, filmi ábrázolása ellen. „Csak akkor forgatok ágyjeleneteket filmjeimben — jelentette ki —, ha azokra dramaturgiai szempontból szükség van.” A vér és erőszak alkalmazása a filmben csak akkor indokolt — mondotta —, ha azzal a kört jellemzik. Legújabb filmje, a *Little Big Man* (Kis nagyember) száz évvel ezelőtt játszódik, de mondanivalója a mának szól, a mai Pentagont bírálja.

Két szereplője van mindössze: Jean Yanne és Stéphanie Audran. — Claude Chabrol legújabb filmjének. Címe: *A mészáros*.

Ingrid Thulin — Ingmar Bergman számos filmjének főszereplője, Milánóban, Strindberg *Alom* című művének bemutatója alkalmából közölte az újságírókkal: annyira megszerette Olaszországot, hogy ott fog végleg letelepedni.

A *Piros léggömb* rendezője, Robert Lamorisse a *Szerelmesek szele* címen készítette el legújabb filmjét. A forgatás Iránban történt, javarészt egy helikopterről. A film főszereplője — mint a rendező mondotta — a szél.

Ötödször viszik filmre Verne Gyula Strogoff Mihály-át. A filmet Eriprando Visconti rendezte, a férfi főszereplő John Philip Law. A női főszerepet — a képzéken látható — Delia Boccardo alakítja.



filmvilág

XIII. évf. 10. 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. Csekkszámom: egyéni 61 238; közületi 61 066, vagy átutalás a MNB 8. sz. fiókjánál vezetett folyószámlára

70.4329 Egyetemi Nyomda mélynyomása, Budapest.
Felelős vezető: **Janka Gyula** igazgató

INDEX: 25.236



Gyöngyössy Kati és Csiky András

ÉRIK A FÉNY

Kamondy László forgatókönyvéből készíti új filmjét Szemes Mihály, Erik a fény címmel. Főszereplők: Gyöngyössy Kati, Csiky András, Szirtes Adám, Bánffy György. Operatőr: Somló Tamás.

Csiky András és Szegedi Erika (B. Müller Magda felvételei)





filmvilág

Ára: 4,- Ft

Gábor Miklós a főszereplője Herskó János most bemutatott, N. N. a halál angyala című filmjének.

(Endrényi Egon felvétele)