

filmvilág



876507

11

1970. JÚNIUS 1.

CANNES, 1970

A cannes-i fesztivál egyik olasz versenyfilmje Ettore Scola A féltékenység drámája című alkotása, amelynek főszereplői: Monica Vitti és Marcello Mastroianni. A jugoszlávok Cannesban szerepelt filmjének címe: Csuda történet, rendezte: Vladislav Lašić. (Beszámolónk a cannes-i fesztiválról a 14. oldalon.)



Marcello Mastroianni (a férfi alakítás díjának nyertese), Monica Vitti és Giancarlo Giannini A féltékenység drámája című olasz filmben.



Jelenet a jugoszláv Vladislav Lašić: Csuda történet című filmjéből

CÍMKÉPÜNK:

Glenna Forster Jones, az egyik cannes-i angol versenyfilm: Az utolsó Leo női főszereplője. Rendezte: John Boorman (a rendezés díjának nyertese).

MŰFAJ ÉS SZEMLELET

1.

A film műfajai sem örökidőktől adóttak. De adott mögöttük a szemlélet valamely módja, amelyre egy-egy műfaj épül. Függetlenül attól, hogy történelmileg változóan miben érzünk burleszket vagy tragédiát, minden műfaj e két határ között található, s annyi műfaj, ahány egyértelmű szemlélet, vagy ezek ötvözte lehetséges. Ez mindig kevesebb, mint ahány kevert, hibrid műfaj burjánzik időszakonként a művészetben.

A műfajok mögött mindig filozófia van, a hibridek mögött csak rutin. Mert az előbbieket szemléletmódok ötvözetéből állnak elő, míg az utóbbiak pusztán műfaji elemek keveréséből.

2.

Annak ellenére, hogy a konkrét példák mindig kicsinyes vitákat szülnek, mégis megkockáztatom ezt a mai filmművészetből: a drámai és a burleszk szemléleti ötvözetére jó példa a cseh Forman, Nemeč és Menzel. De tovább merészkedem: tragikus szemléletű Bergman, tragikus-lírai Antonioni, burleszk-lírai Godard, tisztán lírai szemléletre Csuhraj hozható fel példának, míg a burleszkre Richard Lester vagy Jerry Lewis.

3.

Az alkotó szemlélete sem egészben spontán adottság, befolyásolható, irányítható, fejleszthető is, de szinte kizárólag abban az irányban, melyet a jellem természete megszab, s a spontán érzékelés, művészi intuíció kísérni tud. Ezért például a burleszk szemléletet, (egyszerűbben: humort) ki lehet fejleszteni, gazdagítani, de nem lehet megtanulni. Nagyobb érzékenységre, befogadó képességre szert tehet olyan is, aki nincs „megáldva” humorral, de iga-

zi alkotói produktivitásra ez mindig kevésnek fog bizonyulni.

4.

Viszont gyakran elegendőnek bizonyul — többé-kevésbé átlagszinten — műfaji elemek és fogások elsajátítására. A rutin mindig az eredetiség sarkát tapossa.

Az a rendező (vagy író), aki műfajban gondolkodik, s a műfajt tápláló szemlélettől idegen, úgy jár el, mint a turista, aki a távoli országban egy szótárból olvassa ki a megértéshez szükséges szavakat. Kétségtelen, ügyes turisták ezrei tehetnek szert ilyen rutinra. A legismábban az fog boldogulni, akinek nincs semmilyen anyanyelve.

5.

Wajda a *Légyfogóban* ilyen szótárból olvasta ki a burleszk elemeit. De mert mély tragikus szemlélete van, a burleszk-szótár szavai csak zavart és kínos félreértéseket teremthettek. Dráma és komédia nem szemléleti síkon ötvöződött benne, a fájdalmat farsangi maszkbá öltöztette, szatirikus komédiát csinált igazi humor nélkül. Vagy inkább: kancsal tragédiát.

6.

Miért kellene minderről egy mozi-nézőnek tudnia?

Semmit sem kell tudnia a pereg-rágáson kívül, a film lepereg előtte így is, úgy is. Legfeljebb a filmnézést összetéveszti a semmittevéssel. Ez is valami.

És sosem fog az a gyanúja támadni, hogy a művészetben olyan igazságokról szerez tudomást, amelyek csak attól válnak teljessé, hogy egy alkotó személyéhez fűződnek.

Nem téveszthet meg bennünket, hogy a filmművészetben nagyobb számban fordulnak elő olyan nevek, amelyek nem személyt, csak személytelen rutint jelölnek.

Más művészetekből sem hiányoznak ilyenek.

7.

Megmaradhatunk a perecrágásnál, személyiségünket a mozijegy mellé a zsebünkbe dughatjuk. Személytelen rutin-nézővé fokozhatjuk le magunkat. Így kényelmesebb.

Az ilyen, nézőnek örülhetnek a forgalmazási statisztikusok, de neki magának mi öröme van magából?

8.

Ha a moziból kijövet már elfelejtjük, hogy mit láttunk, vagy nem voltunk igazán nézők, vagy olyan filmet néztünk meg, amely kimondottan a perecrágóknak készült.

9.

Sokan azt gondolják — belekóstolva a dialektikába, — hogy a megnyiségi változás bármilyen minőségi ugrást eredményezhet.

Így abból kiindulva például, hogy száz veréb több, mint egy veréb, fölteszik, hogy két millió veréb már elefánt. Holott a veréb is, madár.

Ezzel szemben a metafizikusok azt állítják, hogy végső elemzésben a veréb is csak egy funkció. S akkor az elefánt is el tudja látni a veréb funkcióját fölkuporodva a fák ágaira végig a körút hosszában.

Ezt a parabolát a jövő filmtörténetészeinek jegyeztem föl.

10.

Ritkán járok borbélyhoz, annál többet a szomszéd dohányosboltba. Így aztán a trafikosné beszél meg velem a filmélményeit. Nemrégiben például azt mondta:

— Szeretem Jancsó filmjeit, s azt hiszem, értem is. Csak azt nem értem, hogy tudnak Jancsó hősei olyan közömbösen meghalni, mintha csak ruhát vetnének le.

Most hogy magyarázzam meg neki, hogy Jancsó filmjeinek alakjai éppen ebben különböznek tőlünk, ez a fölényük velünk szemben: hogy a halál tudata nélkül élnek. Vagy ami

ugyanaz: egyenlőségi jelet-tettek élet és halál közé.

11.

És még valamit tudnia kellene a trafikosnének. Hogy Brecht sokat tanult a báboktól, a modern filmművészet viszont Brechtől tanult sokat. A bábok pedig a maguk részéről Bergsont olvasták szorgalmasan.

12.

Egy nagyon okos cikket olvastam valahol az abszurd filmről. Izgatott a dolog, gondolkozni kezdtem rajta. Azt mondja a cikk, hogy például, ha látok egy nemlétező macskát, az abszurd. Behunytam a szemem, s olyan szép macskát láttam magam előtt, hogy az csuda, még meg is símogattam. Ki állítja, hogy ez a macska létezik? És semmi abszurd nem volt benne.

Mi több az ember arra is vágyat érzett mindig, hogy az ilyen nemlétező macskáit másoknak is megmutassa. Ebből a vágyából és áldásos erőfeszítéséből született a Művészet.

A film pedig már végében abszurd, mert alkotója valóságos macskákat használ fel arra a célra, hogy végül az ő nemlétező macskáit lássuk.

13.

Vannak filmek amelyeknek alakjai nem olyan értelemben valóságosak, mint mi nézők. De akkor a rendezőnek feltétlenül meg kell mutatnia azt, hogy milyen szempontból igazak.

14.

Sok kritikus úgy ír bírálatot, hogy nem a filmről beszél, hanem kizárólag saját esztétikai normáiról.

Mások gyakorta elfelejtik, hogy keveset ér, ha csak értékeli a filmet, de nem tudják értelmezni. Vagy mert nem értik, vagy mert félreértik. De ezt nem árulják el.

A jó kritikus nem akar legyőzni engem. Még szilárd meggyőződése is módot ad rá, hogy mellette nekem is legyen meggyőződésem. Ami esetleg egyezik az övével.

HEGEDŰS ZOLTÁN

TÖRTÉNELMI MAGÁNÜGYEK

Egy asszony keresi a boldogságot, de elég rosszkor keresi, szegény — ez a mondat akár a mottója is lehetne *Gyárfás Miklós* és *Keleti Márton* új filmjének; pedig csak a rövid tartalma. Ez az asszony negyvenötől, amióta a pincéből feltámasztott, vagyis tizennyolc éves korától egyfolytában sóvárog a boldogság után, el-el is indul utána, nem aktívabban és nem is tehetetlenebbül az átlagosnál, a boldogság sejdítésére kívülrül, közelségétől megmámorosodik — aztán, kevéssel később mindanyiszor keserű szájjal ébred.

Allegória, az örök asszony-sorsról? Az. De dolgunk bonyolultabb, mint első látásra hinnék: a Gyárfás-sztori — mint általában a Gyárfás-sztorik — korántsem kínál ennyire áttetsző megoldást. Mert ez a fiatal pesti nő, Mária, nem akármikor sóvárogja a boldogságot, a megértő társat, a végleges kötést, hanem a magyar történelemnek egy meghatározott szakaszában, 1945 és 1970 között. A történet rangja ezzel a két évszámmal nyomban megemelkedik, maga fölé nő, „túlmutat önmagán” — mint a harmincas évek esztétái oly szívesen írták; azaz, hogy most már világosan beszéljünk, az egyedi allegória újabb jelentés-tartalommal bővül: szimbolikussá válik. Az asszony-

sors és a történelembe ágyazott ember sorsának szimbólumává. Ami bennünket most már közelebbről érdekkel: hogyan oldja meg az író a feladatot, amit magára vállalt?

Gyárfás Miklós a mai magyar irodalom egyik legsajátosabb arcú alkotója. Nemcsak attól az, hogy több műfajú, hogy a próza, a kisebb és nagyobb epika és a drámaírás szinte minden ága a birtokában van (hiszen nem ritka tünet ez az idősebb nemzedéknél) — inkább attól hogy a *hangvételben* van valami pregnánsan, azonnal árulkodón egyéni. Ajka körül örökös mosoly; de ez a mosoly nem irónikus, mint az Abody Béláé, nem szatirikus, mint Grandpierre-é és Csurka Istváné, nem fintor, mint a Moldova Györgyé — ez a szelíd mosoly csak enyhén gunyos, inkább megértő, megbocsátó. Övé a legbölcsebb mosoly mai irodalmunkban.

Nos, ezt a történetet, ezt az élet-sorsot is a gyárfási bölcs mosollyal szőtték. Hiszen voltaképpen véresen komoly dologról szól, motívumaiból az elmúlt években nehézveretű regények és tragédiák születtek — s most mégis egy derűre hajló történet keretében bukkan fel mindaz, ami elfutott éveinket megkeserítette. A türelmetlenség a negyvenes évek

Ruttkai Éva és Báti Lajos



végén, a gyanakvás és bizalmatlanság az ötvenesek elején, a létbizonytalanság, a törvénytelen ségek, a kőpönyegforgatás a szemérmetlen karrierizmus, hitünk csatlattása és csatlakozása — mind-mind ott kavarganak ebben a mosolyból s könnyből, férfi- és nőismeretből, az élet- és korhűségből szőtt furcsa, szivárványos reményű mesében.

Azt hiszem, a gyárfási ábrázolásmód lényegére tapintok, amikor megkockáztatom azt a véleményt, hogy itt egy különös vegyi folyamattal van dolgunk; jobb híján az *emlékezés alkimiájának* nevezném. Azaz: Gyárfás nem úgy ábrázolja a dolgokat, ahogyan megestek, hanem ahogy a lélek, idők múltával, az eseményekre visszaemlékszik. Másképp alig hihető, hogy a családások, megárázkodtatások csupán akkora emóciót kavartak volna a hősnő lelkében, ahogy azt a filmvásznon láttuk, — nem: így csak a heveny kín csilapultával, évtizedek múltán emlékezik hajdanvált gyötrelmeire az ember. Innét van tehát, a négy férfival fonódó asszonyélet húsz évet átívelő történetének alapvetően epikus építkezéséből, hogy e sorsfordulóinak drámaisága legtöbbször mélabús lírává szelidül, vagy megértő humorban oldódik fel, s adja katharizis helyett a többretű tanulságot egyrészt az emberi illúziók örökös

szertefoszródásáról, másrészt arról, hogy mily gyakran megy el az ember a boldogság mellett, pedig ott van a közelében, karemelésnyire, csak épp a kezét kellett volna nyújtania érte.

Világos, hogy az efféle, hosszú időt átfogó eseménysor nem bírja el a szétágazó ábrázolás extenzitását; sűrítésre, tehát kamara-jellegre kell törekednie. A történetnek ez föltétlenül erénye; a filmnek azonban már nem, hisz épp azt rekeszti ki az ábrázolás szférájából, amit pedig hangsúlyosan kívánt volna felmutatni; a történetileg hiteles körképet. Ne essék félreértés: nem a hitellel van itt baj — csak aki átélte, tudja igazán, mennyire valós, s a maga idejére vonatkoztatva érvényes minden fordulata ennek az életsorsnak! —, hanem a *körkép* lesz valahogy szegényessé, s válik a film ezáltal is inkább a hősnő egyéni emlékeinek arzenáljává, semmint a mindnyájunk közös emlékezésévé. Nekünk, akiknek az ábrázolt kort átélünk adottság, ez persze, semmilyen problémát nem jelent; kérdés azonban, mennyire élhető át azoknak a fiataloknak, akik a hiányzó kulisszákat nem pótolhatják memóriájuk kelléktárából?

S még két fogyatékát a forgatókönyvnek. Az egyiket, a véletlennek viszonylag sűrű voltát még magyarázza a sűrítésre való törekvés; a

Ruttkai Éva és Somogyvári Rudolf





Kálmán György és Ruttkai Eva

hősnő második férjének oktalan — és szintúgy véletlen — pusztulását azonban már nem menti. Itt a dolgok kérlelheteretlen logikája helyett inkább az írói önkényt érezzük. Gyárfás koncepciójának szüksége volt e derék ember eltüntetésére is — hát felültette egy repülőgépre, amely az Alpok fölött lezuhant... Vétlen halála így nemcsak emberi — esztétikai fájdalomunk forrása is.

Keleti Márton rendezése iskolapéldája annak, amit gondos munkának szoktunk nevezni. Látomása nem nőtt túl az eredeti írón; szép hűséggel és megbízható szakmai tudással költötte át celluloidra az írott forgatókönyvet. Koncepciója tiszta, áttekinthető, beállításai logikusak, filmjének ritmusa nyugodt, hömpölygő, célratoró. De e sok megérdemelt elismerő jelző ezúttal munkájának hiányait is jellemzi, hiszen ez a viharos időköt idéző, sok nehéz emléket felkavaró film mégiscsak lázasabb tempót, szokatlanabb beállításokat, élesebb vágásokat — egyszóval merészebb látást, korszerűbb képi megvalósítást követelt volna. Színeszvetéséért viszont a legnagyobb elismerés illeti; kitűnő alakítások egész sorára adott módot és lehetőséget.

Elsőként *Ruttkai Évát* kell említeni, a film főszereplője. Játéka kettős bűvöletbe ejt: egyrészt az átlégyülés meg-megújuló csodájával

ajándékoz meg, húszéves, naív lányból a szemünk előtt érvén negyvenéves asszonnyá, az átmenetek oly gondos kimunkálásával, amilyenre kevés példát láttunk eddig filmvásznon, — másrészt pedig a hányatott sors változó lelkiállapotainak és érzelmi tartalmainak bensőséges és mélyen hiteles rajzával kápráztat el.

Básti Lajos a főnökét, jóbarátját, lelkitámaszát, majd végre-végre fellet s húsz év után elnyert szerelmét játssza, a figurához egyénített vonásokkal, kitűnő kiérlelt játékkal. *Kálmán György* az első férj különös, ön-gerjesztő lelkesedésű, erőszakos alakját állítja elénk, meggyőző ellenszenvvel. *Mensáros László* a szerencsétlen második férj „pozitív” figuráját hozza közel a nézőhöz, a megnyerő emberséget s nem a „pozitív” tulajdonságokat hangsúlyozva. *Somogyvári Rudolf*, a harmadik férj szerepében, finom eszközökkel, hiteles, cseppet sem túlzó gesztusokkal testesít meg egy köpönyegforgató, alja-karrierista lelket. *Várkonyi Zoltán* ügyvédje-bírója — a film legfélelmetesebb karikatúrája — az örök cinizmus évenként más-más ízű változatainak pontos felmutatásával futkostatja hátunkon a hideget, s adhat hálát velünk a dolgok jobbrafordulásáért.

Hildebrand István képei szépek, kifejezők, dekoratívak.

BÁRANY TAMÁS

A SZERELEM forgatása közben

BESZÉLGETÉS MAKK KÁROLYAL

Déry Tibor forgatókönyvből készíti új filmjét Makk Károly, *Szerelem* címmel. Főszereplők: Darvas Lili, Törőcsik Mari, Orsolya Erzs, Darvas Iván és Mensáros László. Operatőr: Tóth János.

Makk Károlynak — aki az 1954-ben készült *Liliomfival* egy csapás-
ra a magyar filmművészet élvonalába került, majd olyan maradandónak bizonyult alkotások kerültek ki a keze alól, mint a *Ház a sziklák alatt* (1958), vagy a *Megszállottak* (1961) — a most készülő *Szerelem* tizenharmadik filmje lesz. A rendezőnek, akit a szakmai közvélemény, kritika és közönség egyaránt a magyar film legfelkészültebb és legizgalmasabb alkotó-egyéniségei között tart számon, a nagy sikerek mellett jócskán volt része kudarcokban, sőt nem ritkán oktan értetlenségben is. (Talán nem mindenki emlékszik már rá, hogy annak idején, majd egy évtizeddel ezelőtt a „Miért rosszak a magyar filmek?” címmel nagy port felvert polémia éppen az ő *Megszállottak* című alkotásának ürügyén robbant ki — holott ma már világosan kirajzolódik, hogy ez a film a magyar filmművészet megújulási, felindulási folyamatának egyik legelső, fontos határköve...) Makk az utóbbi években kevesebb filmet készített, s ezek is elég vegyes fogadtatásra találtak; a *Bolondos vakáció* című koprodukciós vígjáték és az *Is-ten és ember előtt* elkészítésén kívül néhány televíziós filmjét láttuk, s olvastuk, hogy időközben a nyugat-német tévének forgatott két filmet. Ilyenformán Makk Károly a magyar filmművészetnek az a különös és egyedülálló alakja, akinek művészi kvalitásait mindig mindenki elismeri, s akiről mégis azt tartja a fáma, hogy „alkotói válságban van” — miközben utólag gyakran kiderül „vállság-filmjeiről”, hogy jelentősebb alkotások, mint bemutatójuk idején gondoltuk.

A beszélgetés során, amelynek a *Szerelem* forgatása ad apropót, megpróbáltunk e sajátosan alakuló mű-

vészi pálya általánosabb kérdéseire is sort keríteni.

— *Először arra kérném, ismertesse röviden, miről szól a Szerelem?*

— Déry Tibor olvasói ismerik a történetet. Két novellából: a *Két asszony* és a *Szerelem* című írásokból állott össze a forgatókönyv. Hét-nyolc évvel ezelőtt, amikor először felmerült bennem ez az ötlet, s felferestem Déryt, ő harsányan kinevetett: „az két teljesen különböző novella, mindegyik más, önálló világ, lehetetlen őket összeházasítani.” Eltelt néhány hónap és felhívott: „Gondolkoztam a dolgon, igazad volt, gyere át.” Elém-tette a kész forgatókönyvet. Az volt az első változat, amit még számos variáció követett, s végül tavaly nyáron készült el a véglegesnek tekintett forgatókönyv. Aztán a forgatás során még ez is sokat változott. Főként azért, mert a régebbi verziókból visszavettem olyan részleteket, amelyeket korábban monotonnak, antidramatikusnak találtam. A film felerésze egyetlen szobabelsőben játszódik két nő között, még azzal is megterhelve, hogy az öregasszony végig egy ágyban ül. A fiatalabb asszony (Törőcsik Mari) és idős, beteg anyósa (Darvas Lili) ket-tősére épül a film; életük egyetlen értelme, hogy egy távol levő harmadik, a férfi (Darvas Iván) emlékét próbálják jelenvalóvá tenni. Pontosabban a fiatalasszony minden energiájával azt a kegyes hazugságot igyekszik elhítenni anyósával, hogy a fiának nincs semmi baja, jól van, hamarosan hazatér... (Utalásokból tudjuk meg, hogy a férfi börtönben van.) Az a lehetőség, hogy az öregasszony szerepét Darvas Lili, ez a zseniális színésznő vállalta, különösen felizgatott, s az ő személyisége is alakította a filmet. Ő Amerikában rengeteget szerepel, ma is abszolút profi filmszínész, de feltételezésem szerint többnyire meglehetősen átlagos feladatokat kap szériában készülő tv-filmekben, ezért most őt is elragadta a feladat igényessége, s a munkában óriási intenzitással, gaz-

dag emberi és színészi anyagának, tapasztalatainak teljes bevetésével vett részt. Az ő magatartása rendkívül inspiratív hatással volt nemcsak rám, de az egész stábra: magára a filmre.

— *S a feladat szakmai, dramaturgiai szokatlanságán túl, véleménye szerint milyen aktuális tartalmak, gondolatok kifejezésére kínál lehetőséget ez a forgatókönyv?*

— Egy furcsa generációs viszony határozza meg a két asszony kapcsolatát. Egy régebbi, másféle világban felnőtt öregasszony és egy jelenkori, egészen más körülmények között kiformalódott fiatalasszony együttes, kultikus szertartása, valóságos istentisztelete egy távollevő férfiről, aki egyiknek a fia, másiknak a férje. Életük tartalma: beszélgetések róla, felidézése a vele kapcsolatos emlékeknek. Hallatlanul izgalmas pszichológiai folyamat, ahogyan a fiatalasszony lassanként belefárad a megszépítő hazugságokba; ahogyan a talán mindent pontosan tudó öregasszony néha kegyetlenül gonosz ezzel a nővel, aki pedig éppen a hazugságaival tartja őt életben minden orvosnál hatásosabban. Egy nagyon nyomasztó, zárt, füledt játéktérben zajló, rendkívül gazdag és sokoldalú emberi kapcsolat ez. S különösen az a feladat izgatott benne, hogy a filmnek sincs dramaturgikus story-ja, semmiféle „filmese” módon szokásos, cselekményes izgalma. Ahol a cselekmény konkretizálódik — a film

utolsó harmadában: a férfi hazajön a börtönből — ott kísért a happy end és a melodráma összes veszélye. A storytól teljesen függetlenül, a két asszony intenzív, zárt körben mozgó, csapongó viszonya egy jelen-nem-le-vő harmadikhoz, akit valósággal megteremtene, átformálnak a maguk számára — rendkívül minuciózus belső ábrázolást kíván, s a dialógok, magatartások, a színészi munka finom nüanszírozásával építhető fel. Ebből a zárt körből csak ritkán lép ki a film: a múltra történő szűkszavú, foszlányos utalásokkal. Ezek az utalások, emlékképek nem a story kiegészítésére szolgálnak, csak a zárt kört tágitják ki térben és időben, gyakran inkább a sejtetés vagy a ráéreztetés szintjén, mint a történet kikerekítéseként... Legalábbis e pillanatban ez az elképzelésem a filmről; a felvett anyagot most kezdem összevágni, s előfordulhat, hogy a vágóasztalon másként fejezi ki magát, más konstrukciót követel ki az anyag.

— *Saját pályáján belül melyik filmjéhez áll legközelebb a Szerelem?*

— A szituáció korátozottsága, bezártága szempontjából leginkább a *Ház a sziklák alatt*-hoz. A feladat most annyival nehezebb, hogy ennek a filmnek nemcsak térben, hanem a dramaturgiai mozgás szempontjából is zártabb a szerkezete. A *Ház a sziklák alatt*-ban a történet elejétől a levegőben lógott egy tragikus, vész-

Darvas Iván és Töröcsik Mari a filmben



terhes kifejelet; emocionálisan kötődni lehetett egy lépésről lépésre kifejlődő helyzethez — a tragédia végig „a levegőben lógott”. A *Szerellem*-ben nem ígér fejlődést a story; ez a film ilyen szempontból még antidramatikusan és még tovább távolodik egy történet megfilmesítésétől. Itt a gesztusoknak vagy a szavaknak minimális a matematikailag összerakható story-értéke; minden pontosan annyit jelent, amennyit az adott szituációban kifejez, és — ha sikerül — bizonyos általánosabb asszociációkat kelt. Ilyen szempontból tehát ez a film nehezebb feladatot jelent, mint a *Ház a sziklák alatt*.

— Az utóbbi években kevesebb filmet készített. Hogyan ítéli meg pályájának alakulását?

— Filmrendező vagyok, nem esztéta. Saját pályám ívének ilyen vagy olyan irányú megrajzolása nem az én feladatom és nem is nagyon érdekel. Nem vagyok tudós, aki meghatározza, hogy az Apollo 13-nak milyen szögben kell érintenie a Holdat és hogyan térjen vissza — ilyen problémákon sosem gondolkodom. Nem is igen hiszek az ilyen egzakt módon, körzövel-vonalzóval felrajzolt „pályaképekben”. Legfeljebb azon szoktam gondolkodni, hogy milyen film készítésére vagyok alkalmas, és mérlegelem a belső és külső adottságokat. Kevesebb filmet csinállok, mert elég fáradtnak érzem magam. Nem fizikailag, hanem olyan szempontból, hogy elég korán kezdem ezt az akadályfutói pályát, s már tucatnyi film van mögöttem. A tizenhat év alatt, mióta filmrendezőnek számítok, többször előfordult velem, hogy olyan dolgokat, amiket nagyon fontosnak éreztem, nem csinálhattam meg. Másokat, amiket megcsinálhattam, néha fontosabbnak éreztem munka közben, mint így utólag; néhány év távlatából egyik-másik filmemről azt kellett megállapítanom, hogy szakmailag ugyan jól megrendezett munka, de már közel sem olyan jelentős számomra, amilyenek szántam, mikor csináltam. Az ilyen tényezők csökkentik az ember aktivitását. 28 éves koromban kezdtem a filmrendezést. 12 filmet csináltam. 44 éves vagyok. Sok. Különben is csak nálunk általános ez a „minden napra egy tojást” elmélet.

Ha valaki nem teszi le minden évben a magát az asztalra, rögtön arról beszélnek, mi van X-el vagy Y-al. (Természetesen csak azokra gondolok, akiktől várnak valamit — és akik várnak maguktól valamit...)

— *Engedjen meg egy — talán „kényes” — kérdést. A Ház a sziklák alatt, a Megszállottak, az Elveszett paradicsom-típusú filmek mellett az Ön pályájának van egy másik vonulata is, aminek kezdete a Liliomfi-val jelezhető. Sokan úgy vélik, hogy nagy lehetőséget hagy kiaknázatlanul, amikor nem folytatja ezt a vonulatot. Hallottam már úgy is megfogalmazni, hogy „Makk ha vállalná, ugyanaz lehetne a magyar filmben, ami Germi az olaszoknál, vagy Forman a cseheknél.” Nem érzi ezt kihagyott lehetőségnek?*

— Aki elfogadta az életnek azt a kihívását, hogy művészettel kezd foglalkozni, az olyasmit akar csinálni, ami fontos, ami a dolgok lényegéhez tartozik, amit elismernek. Nagy és tragikus konfliktusokról a pátosz vagy az együttérzés hangján lehet már beszélni, de vidáman, nevetve nem lehet. A humor, ha valóban lényeges dolgokról szól, jóval sokkírózóbb hatású, mint a komoly hangvétel. S a magyar irodalomban, közgondolkodásban sokszázéves hagyománya van a tragikus, a patetikus szemléletnek, de alig valami a csúfondáros önróniának. Amikor nálunk előfordul, hogy erősen közepes, szakmailag harmat-gyengén megcsinált filmeket kanonizálnak pusztán azért, mert valami fontos — vagy annak vélt — dologról szólnak (s az emberben őszinte belső igény van arra, hogy fontos dolgokról beszéljen), akkor az ember önkéntelenül arra gondol, hogy komoly dolgokról illetlenség vidáman beszélni. Germit tartom olyan jó rendezőnek, mint bárkit a világon —, de tartok tőle, hogy Germinék nem lenne könnyű dolga a mi sznob és előkelően „intellektuális” kritikái és filmesinálói légkörünkben. Nálunk egyre terjed a közhangulat, hogy a filmművészet azonos azzal, ami a legfontosabb kérdéseket érinti érzelmes vagy patetikus módon. Közkeletű lett a „cselekvő film” fogalma. Ami szerintem teljes nonszensz. Egy

film nem cselekszik. Egy filmet befűz a mozigépész és levetíti. Aztán a nézők vagy tapsolnak, vagy fütyülnek...

A *Liliomfi* sajátos eset, par excellence fiatal film. Hogy ezt elkészítthesse az ember, ahhoz 30 éven alulinak és gátlástalannak kell lennie — olyan értelemben, hogy a mérlegelest, a hasonlítást, az önmagamnak másokhoz való viszonyítását, mint emberi képességet nem szabad birtokolnia. Tulajdonképpen nagyon szeretném, ha idegrendszerem nem használt reflexeit is megmozgathatnám; nem lenne rossz vígjátékot csinálni, nagyon jó színészekkel, és ülni egy moziban, ahol a közönség felszabadultan nevet, sír vagy izgul az ember filmjén. Elvileg gyakran deklaráljuk, hogy a közönség milyen fontos nekünk. De az már nagyon keveseket érdekel, hogy egy film szakmailag hogyan van elkészítve. Alig esik szó arról, milyen egy film ritmusa, atmoszférája; nagyjából kizárólag az úgynevezett tartalom iskolás elemeztetése a döntő. A közönségre pedig gyakran hivatkozunk, de valójában kevéssé törődünk vele.

— *És Önt saját filmjei elkészítésénél mennyire befolyásolja a közönség várható vagy remélhető reagálása?*

— Engem nagyon izgat a közönség. De „közönség”, mint olyan, nem létezik. A különféle filmeknek — a jó filmeknek természetesen — megvan a maguk saját közönsége. Nagyon ritka eset, hogy a közönség népfrontba tömörülve százezerrel áramlik a mozipénztárakhoz; ehhez olykor nem kell több, csak annyi, hogy a reklám azt csipogja: a moziban tíz forintért végignézhetsz ugyanazt a strip-tease-t, amiért a Moulin Rouge-ban sokkal többet kellene fizetnie. Más esetekben meg abból kovácsol külön erényt az esztétikai porhintés, hogy egy film éppen attól jó, mert csak 12 ember hajlandó megnézni; de ez a legokosabb 12 ember, tehát számukat be kell szorozni agyvelejük térfogatával, és akkor rögtön meghatványozódik a nézőszám... Ez az a két véglet, ami között a közönségre való hivatkozással folytatott porhintés működik, és hova-tovább



senki nem törődik a valódi, reális közönséggel, ami filmenként más és más. Más kategória egy Jancsó-film 6—700 ezres látogatottsága — ahol valódi közönségről van szó —, és megint más egy vígjáték 2 milliós közönsége. Rómában sem ugyanaz a közönség — és nem ugyanannyian — nézik Bergman vagy Antonioni filmjeit, mint Sergio Leonének (a maguk nemében nagyon profi módon elkészített) westernjeit; ennek ellenére mindegyiknek megvan a maga közönsége, ha úgy tetszik: „közönségsikere”. Csak nem kell a kétféle dolgot, a kétféle közönségsikert összekeverni, hanem lehetőleg minden műfajban az adott műfaj törvényszerűségeit és az adott műfajon belüli legjobb szakmai kvalitásokat kellene elismerni.

— *Milyen közönségsikerre számít a Szerelem-mel?*

— Számítok a műértőkre és a sznobokra, a magyar film barátaira és a magyar film ellenségeire; azokra, akik a hullámvölgyet akarják tettenérni, s azokra, akik a magyar film aranykorát akarják konstatálni; a megértőkre és a felháborodókra, a „konzervatívokra” és a „moderneknek”, szóval a közönségre.

ZSUGÁN ISTVÁN

VIDEOKAZETTÁK ÉS VIDEOLEMEZEK

A közelmúltban beszámoltunk arról a nagy jelentőségű vívmányról, amely beláthatatlan következményekkel járhat az audiovizuális technika területén. A magyar származású amerikai mérnök, Peter Goldmark találmányát, az *Electric Video Recordert* (EVR) az egyik legnagyobb amerikai rádió és televíziós hálózat, a CBS (Columbia Broadcasting System) karolta fel. A találmány lényege, hogy a televíziós készülékhez illeszthető szerkezet segítségével mindenki kedve szerint vetíthet magának saját otthonában a magnetofon dobozokhoz hasonló kazettákban tárolható filmeket. A készülék segítségével a kazettából nem csak hangot varázsolnak elő, hanem képet is a tv-készülék ernyőjére. A CBS két nagy európai vegyi konszernnel, az angol ICI-vel és a svájci CIBA-val szövetkezve kettős célt tűzött maga elé: egyrészt a tőkés világ jelentős híradástechnikai gyáraival akart szerződést kötni úgynevezett *teleplayer*-ek készítésére, másrészt hatalmas könyvkiadó és újság terjesztő trösztökkel kívánt megegyezésre jutni megfelelő filmek gyártására, elosztására és kölcsönzésére.

A CBS kezdeményezésére megindult toborzás komoly sikereket könyvelhetett el. Az Egyesült Államokban a *Motorola* tröszt vállalta a készülékek gyártását, a *New York Times* kiadóvállalata pedig a filmek elkészítését és forgalmazását. Franciaországban a legnagyobb tőkés kiadói vállalkozás, az *Hachette* biztosította a tartalmi részt, az anyagokat a *Banque de Paris et des Pays Bas* vállalta. Angliában a *Rank* filmtröszt és a legnagyobb angol tévégyár csatlakozott a programhoz. Nyugat-Németországban a Bosch

Művek és a legnagyobb tankönyvkiadó, a *Klett* vállalat lépett be az üzletbe. Olaszországban pedig a *Monadori* kiadó mellett a *Zanussi* elektronikus készülékeket előállító cég kapcsolódott bele az amerikai kezdeményezésbe.

A CBS mohóságát és sietségét az magyarázza, hogy az amerikai vállalkozás nemzetközi egyesületek megteremtése révén eleve monopol helyzetet kívánt magának biztosítani a tőkés világban. Kihasználva technikai előnyét, s azt a tényt, hogy az első videokazetták és teleplayerek prototípusait ő hozta forgalomba, a maga számára akarta lekötni a jövő lehetőségeit. A CBS program végrehajtói természetesen tudták, hogy hasonló kísérletek évek óta folynak más nagyvállalatoknál is. S valóban, röviddel az EVR prototípusainak bemutatása után, már jelentkezett is a japán *Sony* gyár a *Videoscoppal*, a *Philips* Művek az *Eidophorral*, és az ugyancsak amerikai *Radio Corporation of America* (RCA) a *Selectavisionnal*. Valamennyien különböző technikai eljárásokkal ugyanazt a célt szolgálták: a nézők esténként otthonukban kedvük szerint állítsák össze filmműsorukat.

1970 elejére kiderült, meghiúsult az amerikai *Columbia* társaságnak az a kísérlete, hogy a piacot monopolizálja. Nem egy, hanem sok vetélytárs jelentkezett. Rendkívül éles harc indult meg az elsőbbségért, a piacok meghódításáért, a legnagyobb tőke- és technikai koncentráció megvalósításáért. Egy évvel ezelőtt még a szakemberek sem tudtak sokat a videokazettákról, most pedig kiderült, hogy a film, a televízió, a modern hírközlés jövőjére rányomja bélyegét az új találmány. Bevezetésére három fő irányzat alakult ki. Mint már fentebb jeleztük, a CBS

saját védnöksége alatt igyekezett létrehozni nemzetközi egyesületeket a készülékeket és kazettákat gyártó vállalatok és a filmgyártók, forgalmazók között. Az RCA, amely a legnagyobb késéssel indult a harcba, egyszerre akart lenyelni mindent. Maga kívánt foglalkozni a készülékek és a filmek gyártásával is. Látványosan legmértéktartóbban a Philips és a Sony jártak el. Azt tűzték ki célul, hogy néhány nagy elektronikus világmárka bevonásával együttesen dolgozzanak ki egy standard-típust. Ez a készülék legyen a legolcsóbb, a technikailag legfejlettebb és a legkönnyebben kezelhető. Magát a filmgyártást, forgalmazást és kölcsönzést teljesen mellőzték. Elképzelésük ugyanis az volt, hogy ha az amerikai, angol, japán, nyugat-német technika és tapasztalat koncentrációjával sikerül a legmegfelelőbb videokazettákat és vetítőket elkészíteniük, akkor úgyszintén nyert ügyük van a világgpiacon. A filmgyártók, forgalmazók, kölcsönzők kénytelenek lesznek hozzájuk alkalmazkodni és az ő standard készülékeik számára az általuk megszabott feltételek mellett filmeket készíteni.

Korai lenne még arról beszélni, mi lesz a világméretű videokazetta-vetélkedés eredménye. A jelek azonban arra mutatnak, hogy tulajdonképpen már csak két vetélytárs maradt a porondon. Az RCA nem tudta behozni lemaradását, sőt túlzott mohósággal megvalósíthatatlan feladatra vállalkozott. Úgy fest, hogy még a CBS is túl nagyot markolt, amikor egymaga kívánta megoldani a technikai és tartalmi problémákat. A kezdetben monopol helyzetben levő EVR elvesztette indulási előnyét, s ma már az első számú esélyesnek az a nyolc nagy híradástechnikai trösztből álló nemzetközi egyesülés áll, amely a nyugat-német AEG-Telefunken és a Grundig céget, a holland és az amerikai Philips Műveket, valamint a japán Sony és a Micusima, meg a Victor amerikai—

japán trösztöt és az olasz Zanussi gyárat egyesíti. Az erőviszonyok alakulására jellemző, hogy eredetileg a Zanussit a CBS vonta be a maga kezdeményezésébe. Az olasz tröszt azonban most már célszerűbbnek tekintti, hogy két vasat tartson a tűzben, és ezért csatlakozott a „nyolcak” kezdeményezéséhez is.

Miközben a videokazetták terén élet-halál harc dúlt a piacokért, váratlanul egészen új, más típusú vetélytárs jelent meg a színen. A japán *Macushita* elektronikus gyár közölte, hogy rövidesen bemutatja a nyilvánosság előtt új találmányát, a videolemezt. Lemezjátszó készülék beiktatásával nem csak hangokat lehet hallani, hanem a képernyőn megjelennek a képek is. A lemezről filmek, sportesemények, operák, műtétek, munkaműveletek, nyelvórák közvetíthetők a tv-készüléken. A videolemez bemutatását tíz évi munka előzte meg. Mint a program végrehajtója, *Taniguchi* mérnök közölte, a megvalósítás legnehezebb része nem abban állt, hogy egy lemezen háromszázhatvan koncentrikus körre rögzítsék a képet és a hangot, hanem abban, hogy a rendszeresített vetítőhöz hasonlóan, a lemeztől közvetített képet a néző kedve szerint megállíthassa, lassíthassa, gyorsíthassa vagy visszaforgassa.

A videokazettával szemben a lemeznek több előnye van. Könnyebben kezelhető, lényegesen olcsóbb és sokkal kisebb helyet foglal el. A lemez maga olyan, mint egy normális long-play lemez, a készülék pedig nem nagyobb egy lemezjátszónál. A *Macushita* cég okulva az EVR tapasztalataiból, már négy-öt hónap múlva piacra akarja dobni első videolemezeit. Közben pedig partnereket keres találmánya elterjesztésére és értékesítésére. Elsősorban azok között, akik a videokazetta vetélkedésben lemaradtak. A „nyolcak” tehát korán örültek sikerüknek, mert a harc most új fázisába lépett, kiterjedt más területre is.

MAGYAR FILMEK - INDIÁBAN

INTERJÚ HERSKÓ JÁNOSSEL

India különböző városaiban, így New Delhiben, Calcuttában, Bombay-ben, Madrasban, április havában egy-egy héten át — hat hétig! — magyar filmeket mutattak be. A Kultúrkapcsolatok Intézete úgy válogatta össze a bemutatásra kerülő alkotásokat, hogy az elmúlt huszonöt év legjellegzetesebb filmjei szerepeljenek — elsősorban — az indiai közönség előtt. Talpalatnyi föld, Vasvirág, Szevasz, Vera, Kárpáti Zoltán, Egy magyar nábob, Szegénylegények és a Butaságom története — volt másoron. A magyar delegáció

vezetőjével Herskó Jánosal beszélgettem tapasztalatairól.

— *Milyen volt a magyar filmek fogadtatása?*

— Nagy és kellemes meglepetésünkre, Indiában az értelmiségiek és művészek előtt nem ismeretlenek a magyar filmek. A magyar követség sok filmklubnak küldte szét a legújabb magyar alkotásokat és a bemutatókat követő beszélgetésekben kiderült: ismerik, megértik, szeretik... A magyar filmhetek zsúfolt mozikban zajlottak le — de ezt a jelenséget nem kell túlbecsülni. Indiában ugyanis a moziknak óriási a látogatottságuk, mégpedig bármilyen paradox módon hat is ez — éppen a nyomor miatt. Hűtött nézőterek, háromórás műsor — akinek nincs lakása, vagy nyomortelepen él, (és ezek nagy tömegek!) szívesen tölti az időt a moziban. Színház nincs, tévé sem igen... Mindez magyarázza, hogy évente háromszázötven filmet gyártanak Indiában. Jó üzlet a film, évi hetven milliárd rupia a bevétel! A magántársaságok hatalmas vagytonokat keresnek, sztárjaik — sokan húsz-harminc főszerepet játszanak — nem különben. Egy kicsit olyan a film helyzete ma Indiában, mint amilyen a század elején Hollywoodban volt. Nagy sztárparádék, nagy sztárkultusz. Tartalmilag viszont a mai indiai filmek feltűnően hasonlítanak a harmincas évek — magyar filmjeihez. Gyártóik azon buzgolkodnak, hogy a nézők a moziban felejtessenek, szórakozzanak. Giccses, szentimentális zenés, kispolgári történe-



Satyakam, 1969-ben készült film. A nő főszereplő: Sharmila. Rendezte: Hrishikesh Mukherji

Sharafat, a bombay filmipar 1969-es produkciója. Hema Malini és Dharmendra a film főszereplői, rendező Asit Sen





Prem Pujari — 1969-ben készült film. Főszereplője és rendezője Dev Anand

teket látnak. Volt alkalmam néhányat megnézni, beszélgettem több művésszel, így nem nehéz hozzávetőleges képet alkotni. Íme: kispolgári családból származó medikus lány gazdag család gyermekét tanítja. Beleszeret egy gazdag fiatalember... Mint a meseautó — csak éppen indiai körítéssel, sok zenével és hoszszasan. Már komoly társadalmi mondanivalót hordoz magában az a film, amely egy falu sofőrjéről szól, aki megsebesül, le kell vágni a karját s a film felveti: kik és mennyiben felelősek érte, hogyan éljen tovább...

— *Van-e állami filmirányítás?*

— Az állami filmesztálya évi száz dokumentumfilmet készít, ezek érdekesek, izgalmasak, igazak. Egy részük — természetesen — az indiai túlnépesedési problémával foglalkozik; igyekeznek minél szélesebb körben elterjeszteni a fogamzásgátló szerek használatát. Érdemes megemlíteni azt a kuriózumot, hogy amikor világszerte a szex divatját éljük, Indiában országos bizottság alakult annak eldöntésére, lehet-e csokolózni filmen? Egyelőre ugyanis nem lehet, filmjeikben a szerelmet múlt századi szelídséggel, vagy még szemérmesebben ábrázolják. A



Chemmeen — színés, malajalam film. Rendező: Ramu Kariat. (Takazi S. Pillai azonos című regényének filmváltozata. A könyv 1969-ben „A tenger törvénye” címen magyarul is megjelent.)

vitában a művészek és a nézők többsége ellenzi a filmbeli csókot.

— *Történnék-e kísérletek az indiai filmgyártás művészi irányítására?*

— Ez a gond sok komoly művészt foglalkoztat. Egyelőre a különböző társaságok, producerek összefonódottsága ugyan áttörhetetlen szövetségnek tűnik, de mégis látnak kiutat. Különböző díjakkal, anyagi juttatásokkal szeretnék állami vonalon a művészileg értékes filmek gyártóit és rendezőit támogatni, buzdítani. A most készülő indiai filmeknek úgyszólván nincsen piacuk Indián kívül. Ha valamiféle érdeklődést tapasztalnának külföldről, az elősegítené a filmek művészeibé tételét. Sokat tárgyaltunk magyar és indiai filmek cseréjéről. A budapesti őszi indiai filmhét, reméljük, egy lépés a két nép annyira különböző kultúrájának közelítésében.

P. ZS.

CANNES, 1970

Számos nemzetközi filmfesztivállal előfordult már, hogy esemény-sorozata nem éppen a versenyben bemutatott filmekkel volt kapcsolatos, hanem például versenyen kívüli filmekkel. Arra is volt példa, hogy a fesztivál filmek-től teljesen független eseményektől vált nevezetessé — éppen Cannesban is.

Az idén a versenyben bemutatott filmek adták Cannes legfőbb érdekességét — és ez már maga is érdekes. Kivált azok után, hogy két éve világszerte a filmfesztiválok felesleges voltáról, csődjéről beszéltek és cikkeztek.

Aminő az csaknem minden hazai tudósításból kiderül (érdekes, az emberek úgylátszik, kötelezőnek érzik, hogy így, vagy úgy, hírül adják a meteorológiai körülményeket), az idei

cannesi film-mustra elképesztően rossz időben ment végbe. Helybeliek szerint nem él Cannesban olyan öreg ember, aki hasonló időjárásra emlékezne ebben az időpontban ezen a tájon. Légkondicionálás helyett egyszerűen arra volt szükség, hogy jól bedurrantsanak a kályhákba, amit mindenütt tisztességgel meg is cselekedtek a Cote d'Azur hoteljaiban. Ha rosszmájú volnék — s mért ne legyek egy megjegyzés erejéig —, azt hihetném, hogy azért ennek is része van a filmek idei értékelésében. Már úgy értem, azért, mert hogy az illetékesek nem csak beszéltek a filmekről, hanem látták is őket. A homokban heverészni nem lehetett — akkor már inkább beültek a mozikba, versenyfilmekhez és versenyen kívüliekhez.

A választék elképesztő nagy volt, — mintegy háromszáz film. S ha jól összszámolom, jómagam negyven és ötven közötti summát láttam közülük. Több-kevesebb sikerrel iparkodtam kiválasztani (már amennyire ez a dolog technikája szerint is, lehetséges) azokat, amelyek legtöbbet ígértek, továbbá amelyek iránt leginkább fellépett bennem a megbocsátható emberi kíváncsiság. Értem az utóbbin a szekszik halmazából látott jónéhány filmet, amelyek nélkül a kép nem is volna teljes a mai filmről (persze így sem az) és amelyekhez majd fűznék még néhány szót.

Előbb azonban a verseny filmjeiről érdemes beszélni. Nem is annyira külön-külön, amire egy ilyen beszámoló nem alkalmas, hanem együttesen — ha van

Tina Aumont és Massimo Ranieri — Mauro Bolognini: Metello című filmjében





Jelenet az angol John Boorman: Az utolsó Leo című filmjéből

Monica Vitti és Marcello Mastroianni — Ettore Scola: A féltékenység drámája című filmjében

olyan tényező, amely együttesen jellemez ennyi és ilyen sokféle alkotást. És van. Mielőtt a dolog részleteibe bocsátkoznék és különbséget tennék a filmek értékében és lényegében, leszögezhetem: *nem voltam még fesztiválon, ahol a kor égető kérdéseit olyan sok mű és olyan sok úton-módon feszegette volna, mint a mostani cannesin.* Határozottan van olyan érzésem nekem is, hogy a kapitalista politika és film nagyhatalmát reprezentáló országok bekebelezni, kisajátítani igyekeznek minden lehetséges forradalmi, izgalmat keltő témát, ezzel a klasszikus módszerrel akarván kifogni



minden szelet minden vitorlából, — ahogy erre már több hazai tudósításban történt utalás. Nehéz fanyar mosoly nélkül látni és hallani egy elégedetlenséget

árasztani hivatott amerikai filmekben (Woodstock) a jószágos rendőrbácsi nyilatkozatát arról, hogy ezek a mai fiatalok, akik itt Woodstockban is összejöttek

néhányan (400 000), de-
rék gyerekek. — Mi —
mondja a jóképű rend-
őr (és ki ez a „mi”
ilyen esetben?) — a ma-
gunkénak érezzük őket.
No, ez derék (ezt már
én mondom).

Ugyanakkor végtele-
nül és hibásan leegy-
szerúsítenénk a jelensé-
get, amely a filmek tár-
sadalmi töltésében
Cannesban is kifejező-
dött, ha pusztán valami
ördögi számítás vég-
eredményének fognánk
fel az egészet. Például
akár a maga nemében
kitűnő Woodstockot is.
*Inkább kényszeredettsé-
g a hatalmon levők és a
pénzt birtokolók részé-
ről ez a mímelt megér-
tés és együttérzés, akár*

a fiatalokkal, akár a
színesekkel kapcsolat-
ban, akiknek helyzeté-
ről és mozgalmairól
szintén művek egész so-
ra szól. (Nevetséges
még külön az is, hogy
miközben a társadalom
urai együttérzést tettek
— képviselőik ész-
nélkül menekülnek még
az utcákból is Ameriká-
ban, ahol a fiatalok,
vagy a színészek megje-
lennek, Amerika nyugati
városaiban inkább az
előbbi, kelet felé halad-
va inkább az utóbbi jel-
lemző.)

Nem kalandoztam el
a témától — a filmfesztiválról beszélek, ahol a
számottevő filmek java-
része (benne hangsúly-
lyal az amerikai rész)

Carola André és Franc Grimes — Franco Brusati: Haar-
lem tulipánjai című filmjének főszereplői





Jelenet Michael Wadleigh: Woodstock című alkotásából



erről beszélt. Az igazság az, hogy nem igen lehet másról beszélni. Az alap-kérdések (háború és béke, a fiatalság távollatlansága, illetve távlat-keresése, az így, vagy úgy másodrendűnek tekintett színes emberek kérdéskomplek-

szuma) oly mértékben benne vannak a levegőben, hogy egyszerűen elkerülhetetlenek. Valamirevaló művész nem is akar másról beszélni, sőt rendkívüli hangsúlyokkal éppen ezekről. S mivel kitérni most már olyan idétlenségekkel, mint mondjuk a jellegzetes hollywoodi nulla

Ottavia Piccolo (a legjobb női alakítás díjának nyertese) és Tina Aumont — Bolognini: Metello című filmjében

(Otto Preminger: Mondd, hogy szeretsz, Jonnie Moon) csak imitt-amott lehetséges

Jelenet Sidney Pollack: Jól elintézték a lovakat című alkotásából

és mivel — tegyem hozzá — humanista, tisztességes, sőt, még viszonylag forradalmi témákat is egészen jól meg lehet lovagolni business szempontjából, együttvéve az egész elég komplikált képet rajzol. Azt hiszem, a viszonylag forradalmi, aktuális témákat támogató pénzemberek megfontolása nagyjából az lehet, hogy a tényleges védekezés az esetleges nem kívánt hatás ellen végső soron is a rendőrség dolga. Hogy mennyire így van, azt néhány (nem pénzelt) film egyébként meg is mutatta.

Nem volt véletlen, hogy a már idézett (mert esetében tipikus) *Woodstock* nagy érdeklődéssel kísért sajtófogadásán a kérdezők jobbra azt firtatták, mégis hogyan van az, hogy ezt a „három napot zenében, táncban és szeretetben” (a nagy hippitalálkozóznak ez volt a jelszava) filmen a Warner Brothers nevű ismert szuper-vállalat finanszírozza. A derék és rendkívül tehetséges Mi-



chael Wadleigh, ez a fiatal és krisztusi megállottságú rendező ugyan igazat mondott, amikor szándékát is-

mertette, hogy nem a pénzcsinálás, hanem az ügy megmutatása volt a célja, — de hát a szándékok és a valóság itt sem esnek egybe. A cannesi jobb közönség ugyan háborgott az esti gála-vetítésen Wadleighék személyes és nyíltan vállalt Vietnam és Kambodzsa elleni fellépése miatt (a fesztivál egyetlen politikai értelembe feszült jelenete volt), a *Woodstock* azonban így is a Warner



Gian Maria Volonté és Florinda Bolkan — Elio Petri: Nyomozás egy minden gyanún felüli személyiség ügyében című alkotásában



vételesen egyezik a kialakult kritikusi és civil közvéleménnyel. Volt ugyan egy másik amerikai film (The strawberry statement — *Eper és vér* cím alatt esett már említés róla a hazai lapokban), Stuart Hagmann műve, amelyet sokan értékelték díjazásra érdemesnek (szintén az amerikai fiatalok mozgalmáról és brutális elfojtásáról — itt már nem is „zenében, táncban és szeretetben”) —, de hát kiáltóbb ellentmondásokhoz szokott az ember díjazás dolgában. Hiszen a ténylegesen díjazott filmek nagy része csakugyan művészi, jó, tartalmas alkotás. A mi *Magasiskolánkkal* együtt külön díjban részesített *Hoa Binh* kivételével (rendezője Raoul Coutard), amely a szó legrosszabb értelmében kispolgári, vánnyadt és óvatos kezelése a napjainkban véres vietnami kérdésnek. Egyesek azzal vigasztalják magukat, hogy még mindig elfogadhatóbb volt a házigazda franciák művei közül ezt díjazni, semmint Claude Sautet remekül megcsinált giccsét, amelytől a szívnek

testvérek nagy üzlete lesz.

Azért volt érdemes ennél a dolognál kicsit hosszabban időzni, mert rendkívül érzékletesen fejezi ki az egész mostani tiltakozó, elégedetlenséget, politikai ellenállást kifejező, legjobb filmezés ellentmondásos helyzetét. Az elkészítésében szenzációs (zenéjében is egyedi és ragyogó) Woodstock ugyan jellegzetesen amerikai példa és film — *muta-*

tis mutandis azonban sok más, nem amerikai műre is vonatkoznak az elmondottak.

Az idei díjazás ki-

Stanislawa Celiska és Daniel Olbrychski — Andrzej Wajda: Tájkép csata után című alkotásának főszereplői



meg kell hasadni (Köznapidolgo), s amelyet a sajtó több oldalról nagydíjra ajánlgatott — szégyenszemre. Annyi bizonyos, hogy ez utóbbi film társadalmi értelemben nulla — amaz viszont erősen mínusz, mert félrevezető.

Ezzel azonban be is fejezhetjük a díjazás bírálatát (aminek amúgy sincs sok értelme), mert a többi film díjazásának jogossága objektíve vitathatatlan. Nem mint-ha a nagydíjas M. A. S. H.-hel, mint művészeti alkotással szemben nem volna jogos jónéhány kifogás — azt ellenben nem lehet elvitatni tőle, hogy helyenként maró erejű antimilitarista szatíra, amelynek utalásai a vietnami háborúra is félreérthetetlenek

(egyébként bizarr vigjátéki cselekménye Koreában megy végbe a véres háború idején, — mert az mégis régebben volt, arról már inkább lehet nyíltan beszélni). A magam részéről a tömértelen vérnek, pusztulásnak és borzalomnak ezt a vegyítését a szarkasztikus hanggal még jó ügy érdekében is képtelenségnek és riasztónak tartom — azt ellenben nem tagadom, hogy a M. A. S. H. bizonyos részleteiben frenetikus vigjáték és félreérthetetlen háborúellenes kiállítás (rendezője Robert Altman). Emellett mindentől függetlenül nagyon üdvösnök tartom a tényt, hogy a zsüri végre egy vigjátéknak merte adni a díjat, felrúgva etekin-

etben az érthetetlen és káros konvenciókat.

Az én „nagydíjasom” Az utolsó Leó, John Boorman alkotása — egyébként szintén vigjáték. Bár napjainkban — íme a MASH és a Leó példája is mindjárt — igencsak módosult a fogalom. Mindkét film alkalmas arra, hogy a gondolkodó ember bő-rén felborzolja a bőrt és — főleg a Leó — keserű humorával közelebb hozza a kor problémáinak lényegéhez, mint sok filmdráma, amely keresett, vagy semmitmondó eszközeivel igazán nem veti fel a fájó, nagy kérdéseket, legfeljebb úgy tesz, mintha felvetné (például az említett Hoa Binh). Az utolsó Leó (Mastroianni újabb ragyogó alakítása, A féltékenység drámája című olasz vigjátékban is ő játssza a főszerepet, s ez utóbbiért kapta a férfiszerep díjat) tényleg rádöbben, hogy egy alapjában torz és embertelen társadalomban eleve reménytelen minden segíteni akarás, az ilyen társadalmat el kell pusztítani. Érdekes egybevetni a tavalyi nagydíjas Ha és az idei rendező-díjas Leó végjelenetét (ez a mostani még jobb): mindkettőben megostromolják a kapitalista társadalom valamely várát, mint holmi másmilyen Téli Palotát.

Elio Petri filmje, a legjobb a nagyon jó cannesi olasz sorozatból.

Franco Nero és Joanna Shimkus — Christopher Miles: A szűz és a cigány című, D. H. Lawrence regényéből készített filmjében





Ingrid Thulin — Ingmar Bergman: Szenvedély című alkotásának főszerepében

A Nyomozás egy minden gyanún felüli személység ügyében megintcsak rendkívül erős indulatú és kifejezés-rendszerű szatíra — s csak azért nem részletezem itt most vígjátéki csapásait a dölyfös és magabiztos hatalomra, hogy néhány szót még szólhassak másról is, nem haladva tovább immár a versenyfilmek során.

A versenyben és versenyen kívül látott komolyabb filmekről (Wajda, Bergman, Bunuel új alkotásait láttuk a gazdag fesztiválon, sőt, fesztiválon kívül Antonioni szép új filmjét is), itt csak annyit, hogy szintén szorosan a mai élet legfőbb problémakörében mozognak. Hogy egy film

fesztiválra kerül-e, nem-e, sok tényezőtől függ — annyi bizonyos, hogy az idei cannesi díjazottak nagy ellenfelektől menekültek meg.

Ígértem még egy megjegyzést a szekszikről — ötvennél több futott Cannesban. Létezésük különben is szorosan a film mai sorsának lényegéhez tartozik. Nagyobb részük a maga nemében ponyva, különösebb mondanivalót nem kíván. Külön téma volna elemezni, miként élnek vissza ezek a filmek javarészen egy jogos igénnyel — amennyiben az emberek világszerte nyitabb és őszintébb beszédet követelnek a szekszualitásról. Az ellenben már végképp elszomorító, hogy ezeknek a filmek-

nek a jelentékeny része végülis nem a szekszualitásban leli meg hatóeszközeit, hanem az ordenáréságban. És nem is a nemiséggel szoros kapcsolatban, hanem olyan undort keltő jelenetek ábrázolásában

(rohadt gyümölcsök szétnyomása, étkezés szemétdöroból és ennél is hánytatóbb és leírhatatlanabb), ami végképp az ép emberi ízlésvilágon kívülesik, torz és lehangoló.

Ezek a fajta filmek a fesztiválhoz csak nagyon kevésbé tartoznak — ezt a megjegyzést éreztem csak szükségesnek. Amúgy Cannes az idén magasabb átlagnívót képviselt, mint tán valaha az elmúlt évtizedekben.

RAJK ANDRÁS

AKI FILMMŰVÉSZETET TEREMTETT

Lev Kulesov halálhíre a nemzetközi sajtóban nagyon szerény helyet kapott. (Az MTI át sem vette a nyilván „ismeretlen” rendező és művészpédagógusról szóló gyászjelentést.) Hetvenegy éves volt, hosszú betegség után hunyt el. A mai filmközönség nevét sem ismeri már, s a szakma is inkább csak a moszkvai Filmművészeti Főiskola tekintélyes professzorát látta benne, aki életét a fiatalok nevelésének szentelte. Tény, hogy a pedagógia mindig foglalkoztatta, de csak a körülmények formálták alkotóból nevelővé.

Ellentmondásos művész volt világéletében. Fiatalon került a stúdiók világába, még a forradalom előtt, mint festőnövendék, egy művészeti gimnázium tanulójaként. *Tambov*ban született s gyerekként került Moszkvába. Itt barátkozott össze az orosz némafilm körülrajongott kedvencével a fiatalon elhunyt *Jevgenyij Bauerral*, akinek nemcsak díszlettervezője, de asszisztense is lett.

1917-ben mutatkozott be rendezőként. A *Prait mérnök terve* mai nyelven szólva sci-fi volt, s mind a szakma, mind a közönség körében sikert aratott. A polgárháború idején a frontokat járta, s élményeinek lecsapódásaként 1920-ban egy agitációs filmet forgatott (*A vörös front*).

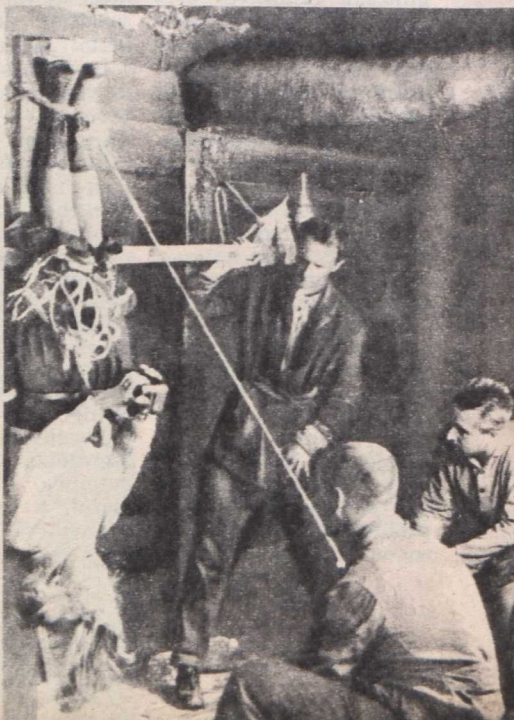
Az akkor huszonegy esztendő művész előtt tágra nyílt a világ. Kis kollektívát toborzott össze, a Kísérleti Laboratórium-ot. A műhely a filmművészet törvényszerűségeit kutatta. Munkatársai, tanítványai: *Vszevolod Poduvkin*, *Borisz Barnet*, *Szergely Komarov*, *Vlagyimir Fogel*, és későbbi felesége, filmjeinek sztárja: *Alekszandra Hohlova*, (úgyiszlóván Balázs Béla stúdiós korokban) nem csak a szovjet filmművészet megteremtői lettek, de jelentős mértékben előbbrevítették az egyetemes filmművészet ügyét is.

A Kísérleti Laboratórium valóban a jövő műhelyévé, Lev Kulesov pe-

dig a néma-korszak legjelentősebb teoretikusává vált. Itt született meg egy technikai szükségességű áthidaló megoldásaként a *montázs* alapja. A felfedezés, hogy a képek összekapcsolhatók, a tér és az idő vágással egyszerűen áthidalható, egymás mellé állítható, a képek egymásutánja bizonyos előre meghatározható kívánt asszociációkat ébreszt a nézőben, forradalmasította a filmművészetet.

Kulesov úgy érezte, megtalálta az új művészet egyedül érvényes formanyelvét. Életének egyik ellentmondása lett, hogy mint alkotó nem tudott lépést tartani teoretikus önmagával. Tanítványai, elméletének nem egy tételét gyakorlatban alkalmazva, túlszárnyalták őt.

Filmjei közül a paródisztikus *Mr. West kalandjai a bolsevikok országában* (1924), a *Halálsugár* (1925) tudományos fantasztikumja és *A törvény nevében* (1926) drámai realitása őrzi művészi emlékezetét. Az utóbbi, amelyet Jack London egyik novellája, *A véletlen* nyomán készített, nemrégiben a párizsi vetítésen szinte elismerést hozott, ha későn is számára.



Kulesov *A törvény nevében* című film forgatása közben



Jelenet A törvény nevében című filmből



A Mr. West kalandjai a bolsevikok országában című film egyik jelenete

Túl korán indult és mégis elkésett. Eizenstein, Podukin, Dovzszenko nevét visszhangozta a világ, és Kulesovnak meg kellett elégednie azzal, hogy 1929-ben megjelent *Filmművészet* című könyvének előszavában így bókoltak a hálás tanítványok: „Mi filmeket csináltunk — ő filmművészetet teremtett!”

Talán ez mentette meg attól, hogy a harmincas években teljesen félre ne állítsák. Két vígjátékát *A vidám*

kanári-t, (1929), *A két Buldi-t* (1930) heves támadások érték. Nem volt szerencsésebb a hangosfilmmel sem. *A Horizont* (1932) és *A nagy vigasztaló* (1933) nem talált olyan fogadtatásra, mint megérdemelte volna. Újra meg újra megbélyegezték a formalizmus vádjával. Filmjei dobozban maradtak és ő visszavonult, s csak elmélettel foglalkozott. 1940 és 1943 között még újra megpróbálkozott az alkotással: három filmet készített: *Szibériaiak* (1940), *Timur esküje* (1942), *Mi uraliak* (1943) Alekszandra Hohlová-val), de ezek már nem kerültek a filmtörténetbe. Végleg otthagyta a stúdiók világát. A filmművészeti főiskola professzora lett, és feleségével együtt tanított, előadásokat tartott, a jövő nemzedékének, s filmművészet elméletének élt.

Még megérte, hogy ez az új nemzedék revízió alá vette alkotását. *Nyeja Zorkaja* hosszabb tanulmányt írt róla amely könyvalakban (Arcképek) magyarul is megjelent. Párizsban fedezték fel újra s filmjeit — korai munkáit — valóságos revelációként fogadták. De Lev Kuleskov akkorra már a filmtörténet, a filmművészet múltját jelentette. Máig ható, eleven múltat.

ABEL PÉTER

EGY ÉLETÉRZÉS HÁROM PARAFRÁZISA

ÉJFÉLI COWBOY, SZELID MOTOROS, ZABRISKIE POINT

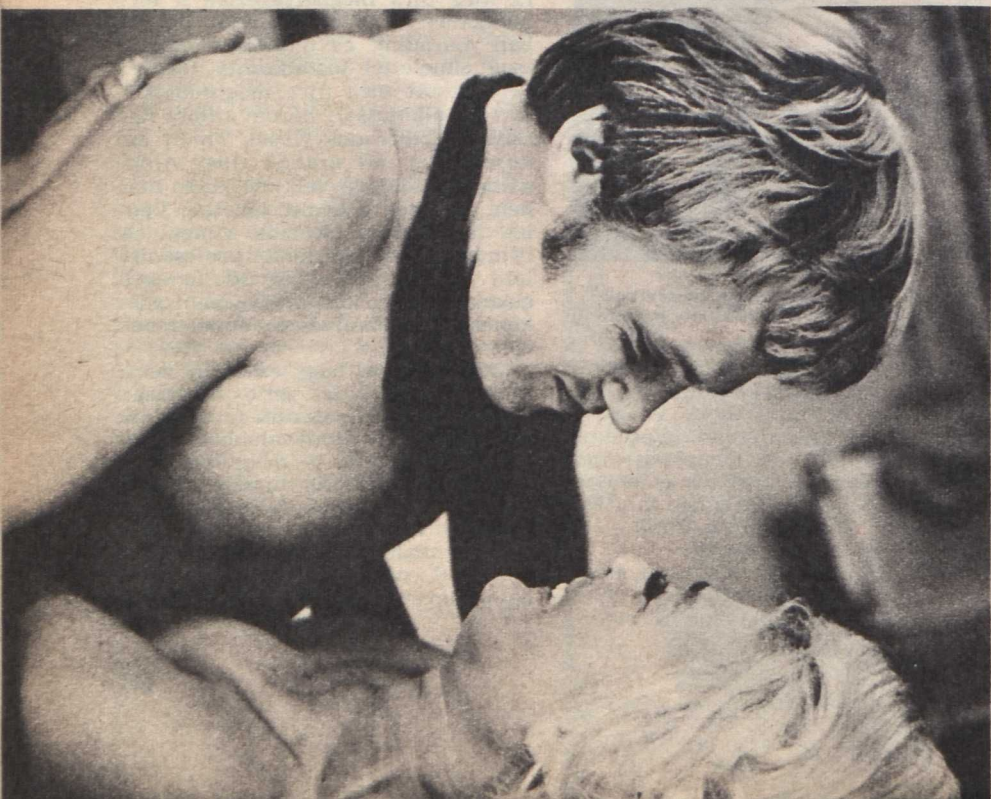
(Londoni filmlevél)

A fiatalok életérzéséről lesz szó. pontosabban: a fejlett technikai civilizáció áldásai és átkai közt élő amerikai fiatalokról. Tavaly három kimagasló film is készült erről a témáról; most szinte egyidőben sikerült megnéznem mindhármát Londonban. Persze a három film nem trilógia. Témában, szemléletben nagyon is távoli filmek ezek. De a cowboy-mezes szépfíút és a rendőrtérrel fegyveresen szembeszálló egyetemistát mégis összeköti az az alapélmény, hogy ők az elsők, akik a sokat reklámozott abszolút szabadságról a saját bőrükön tanulták meg: az valójában nem más, mint végtelen közöny. Ezekből a filmekből az derül ki, hogy a „jóléti társadalom” versenyben fogyasztó polgárainak egyszerűen nincs idejük egymás számára. A rendszer fogaskerekei mind

gyorsabban forognak s az üres rohanásban az emberi kapcsolatok egyre lazulnak, formálisabbá válnak. A válságérzet légkörében most felnőtt fiatalság valójában kallódó, megvert nemzedék, melyet a tékozló apák nem méltatnak figyelemre, vagy nem tudnak megérteni.

Vannak közöttük, akik jóformán el sem jutnak helyzetük felismeréséig, csak gyenge, kudarcra ítélt kísérletekre futja erejükből és elmerülnek a létért folyó küzdelem kegyetlen világában. De ehhez a nemzedékhez sok nyílt eszű, kérdező, elégedetlen, jobbat akaró ember is tartozik, akik nem csak azért akarnak élni, hogy pénzt keressenek, házuk, családjuk, autójuk olyan, vagy különb legyen, mint a szomszédainak. Nem tudják pontosan, hogy mit akarnak, de a szívükig érő közönyben elszántan gázolnak valamerre, ahol önmagukat sejtik.

John Voight és Sylvia Miles — John Schlesinger: Éjféli cowboy című filmjében





Dennis Hopper, Peter Fonda és Jack Nicholson — Dennis Hopper: Szelíd motoros című filmjének főszereplői

Az első film, az *Éjjeli cowboy* hőse gazdag nőkkel, sőt szorult helyzet esetén akár férfiakkal szeretné eltatni magát. Ez a buta szépfüú a legnagyobb éhezés idején sem gondol arra, hogy esetleg munka árán jusson keresethez. Joe Buck, (John Voight játssza) azért hagyta ott a tányérmosogatást Texasban, mert megunta, hogy mások kihasználják, hogy csupán egy ismétlődő, unalmas munkafolyamat része. Azt gondolta, ha felmegy a világvárosba, végre a maga életét élheti. Persze nem várták csinos, gzdag, szerelemre sóvár asszonyok. Eddig csak a munkaerejét adta el, most pedig önmagát adja el. Nincs senki a nagyvárosban, aki az életét hozzá akarná kapcsolni. Az egyetlen társ, egy sánta, mocskos olasz tolvaj, akivel egy lebontásra ítélt ház fűtetlen szobáiban osztotta meg anyagi és érzelmi nyomorúságát, meghal tüdőgyulladásban.

A film angol rendezője, John Schlesinger hűvös távolságtartással ábrázol. Nem gerjeszt a nézőben szenvedélyt, csak fájó csodálkozást. Mi mást is érezhetne az ember ennyi rideg magány, ennyi emberi zsákutca láttán? Nagyon nehéz lehet

ott boldognak lenni, ahol az emberek így félnek egymástól, és ahol így szenvednek egymás hiányától.

A következő film, a *Szelíd motoros* (Easy Rider) két hőse mintha az *Éjjeli cowboy* sorsának tanulságából okulva indulna az életbe. Wyatt (Peter Fonda) és Billy (Dennis Hopper) úgy érzik, hogy a város megfojtja egyéniségüket, az élethez nagy, szabad térre, sok mozgásra és kevés emberre van szükségük. Meggyőződéses hippi mindkettő, ennek az életformának minden színes külső kellékével. Létfenntartó foglalkozásuk nem kevésbé alvilági, mint az „éjjeli cowboyé”. Motorjuk benzintartályába rejtve kábítószert csempésznek Mexikóból az Egyesült Államokba és közben hegyen, völgyön, kaktuszerdőn, kavicsivatagon át motorozva élik a maguk szabad, szemlélődő életét. Szelíd, kedves, gondolkodó fiatalok, tiszteletben tartják mások egyéniségét, csak nem hajlandók úgy élni, mint az emberek többsége. Annyi csalást, igazságtalanságot, kegyetlenséget látnak kóborlásaik folyamán, hogy eszükbe sem jut „munkájukat” bűnnek tekinteni. Persze tudják, hogy amit tesznek, az büntetendő, de maguk is



Jelenet Michelangelo Antonioni:

marihuánát szívják és a kábítószer-ek élvezetét az emberi felszabadulás egyik lehetséges állomásának tartják.

Ennek a két motorosnak semmi köze azokhoz a vad, motoros huligánokhoz, akik erőszakoskodnak és rettegésben tartják a lakosságot. Hosszú sivatagi útjuk után egy időre meglepészenek egy hippi-farmon, ahol álmódzó fiatalok primitív ös-közösségben akarják megvalósítani az erőszakmentes, szabad életet. Távol a technika világától egyszerű körülmények között élnek, mint a bibliai szántóvetők. A film nyílt rokonszenvenvel, belülről ábrázolja ennek a közösségnek az életét. Itt nincsenek törvény merevítette kapcsolatok. A fiatalok érzelmeik fuvalatára úgy hajlanak egymáshoz, mint a virágok a szélben. És úgy is válnak el.

Hőseink rövid, idilli pihenő után folytatják útjukat. A városba érve mindjárt bajba kerülnek. A rendőrségi fogdában pártfogóra akadnak, aki szabadulásuk után csatlakozik is hozzájuk. De akárhová mennek ezután, mindenütt gyűlölettel utasít-

ják el közeledésüket. Idegen métely hordozóit látják bennük. Egy éjjel a polgárok a sheriff vezetésével rájuk támadnak, új társukat megölik, ők pedig tovább menekülnek a következő városba.

A film utolsó negyede a hippik kizsájtottságának és üldözöttségének látomása. Bármennyire erőteljesek, szuggesztívek ezek a jelenetek, melyeknek végén a két motorost a „rendes” amerikaiak lesből agyonlövik, a film ezen a ponton elveti a súlykot. Az ártatlanul meghaló Wyatt és Bill valóságos hippi Krisztussá nemesedve szenved mártíriumot. A film szerint erőszakmentes, szelíd lázadásukért kellett meghalniuk. A szabadságukra féltékeny konformisták irigy gyűlöletből ölték meg őket. Ezt a végletes, „a hippik jók, a többiek gonoszok” elvet a film sem etikai, sem filozófiai síkon nem tudja mással alátámasztani, mint a hippik eltúlzott szelidségével és a külvilág irántuk tanúsított erőszakos kegyetlenségével.

A film emléke mégis szép és maradandó. Dennis Hopper, a rendező,



Zabriskie Point című alkotásából

nem tudja ugyan eltakarni a hippí lét hosszú távon céltalan és üres voltát, de azzal a szeretettel, mellyel a mai harmincon aluliak nyílt, előítélet mentes, szabad gondolkodását, mások iránti türelmét és szelídségét bemutatja, fiatal nézők millióit nyerte meg magának. Sikeréhez hozzájárulnak az ihletett, emlékezetes beat számok is, amelyek a hosszú vándorút vadregényes tájain éppúgy felcsendülnek, mint a családások, bánatok vagy az idilli rövidségű örömtől közepette. Ebben a kevésbé szédű filmben a zene hordozza az érzelmeket. És persze a képek, melyek a külföldön élő Kovács László meglepően újszerű és sokszor megrendítően szép operatőri munkáját dicsérik.

Antonioni új műve, a *Zabriskie Point* az egyetlen a három film közül, amelyben a fiatalok általános életérzése politikai tudatossággal párosul. Mindjárt az elején egy kaliforniai egyetem diákgyűlésének heves vitájába csöppenünk. A témák: diáksztrájk, forradalom, osztályszövetség a szegény négerék és fehérek

között, szervezettség vagy anarchia. Főhősünk (Mark Frechette, fiatal műkedvelő színész játssza) otthagya a vitát, elmegy egy fegyverkereskedésbe és barátjával együtt pisztolyt vásárol, hogy ne érje védtelenül a rendőrség várható támadása az egyetem ellen. A hangulat baljós. Villogó tetőlámpákkal szírenázó rendőrautók cikáznak, bennük védőálarcos, marcona zsaruk. Az összecsapás rövid és véres. A baloldali egyetemistákat gumibottal összeverik, könnygázzal kifüstölik az egyetemről, a néger diákokra pedig löfegyverekből tüzet nyitnak. Hősünk a gyilkos rendőrré rá akar löni, de valaki megelőzi. Elfogják. A rendőrségi fogdában összekerül barátjával. Kihallgatják, azt vallja, hogy Marx Károlynak hívják. A bikafejű rendőr így is írja be a jegyzőkönyvbe. Nem vall ellene senki, elengedik. Felzaklatva igyekszik kifelé Los Angelesből. Ebben az ideglázban minden nyomasztóan hat rá. A végtelen gyártelepek, a fullasztó, füstös város, a rengeteg ostoba reklám. Kihajt a repülőtérré, kiválaszt



Daria Halprin és Mark Frechette, a Zabriskie Point főszereplői

a sokszáz parkoló magánrepülőgép közül egy kis kétszemélyes sportgépet, barátságosan köszön egy mit sem sejtő szerelőnek s a levegőbe emelkedik. Fent a magasból a tágas, zöld Kalifornia már kevésbé fenyegető.

A hősnő (Daria Halprin, ugyancsak ismeretlen amatőr színésznő) kis tisztviselő egy hatalmas, modern, üveg-beton felhőkarcolóban. Elvesztettnek érzi magát a komputerizált, hangos, telefonos, ipari tévés szupertechnika szorításában. Szeretne kicsit kiszökni ebből az uniformizált falanszterből. Autón száguld a sivatag felé, amikor a levegőből észreveszi a fiút. Rárepülés, veszélyes évődés, leszállás, majd ismerkedés után együtt ereszkednek le a címadó Zabriskie Point meredélyén a sivatag csöndjébe. Talán a környezet, a vegytiszta egyedüllét, a társadalmon kívüliség érzése hozza magával, hogy kevés szóból is jól megértik egymást. Hirtelen támadt szerelmüket vagy inkább szenvedélyüket Antonioni egy tágas, merész vízióban ábrázolja. A sivatagi hegyoldal, a kiszáradt folyómeder egy-

szerre megtelik szeretkező párokkal, hőseink boldogsága kozmikus méretűvé nő. Úgy érzik, elérték azt a teljességet, amit fiatal életükben eddig hiába kerestek. Egész együttlétük alatt egyetlen vitájuk van. A lány nem tud egyetérteni a fiú forradalmat akaró elszántságával. Hazaindulás előtt játékos hangulatban a gépet bepingálják színes hippi mintákkal, majd a fiú felszáll. A lány a kocsiján megy hazafelé. Bekapcsolja a rádiót és meghallja, hogy szerelmét, aki percek alatt visszaért, a Los Angeles-i repülőtéren a rendőrök mint repülőgéprablót agyonlőtték. A lány első kétségbeesésében apjához megy, de rájön, hogy hiába, hiszen aligha tudná megértetni, mi minden történt vele ma, mit vesztett ő ebben a fiúban.

A fiútól nem maradt rá más, csak egy vörös ing, amit a repülőből dobott le, amikor megismerkedtek. A lány számára egyszerre jelkép lesz ez a ruhadarab. Utolsó látomása (képzeletben levegőbe röpti az összkomfortos szállodát, az üres, konzumvilág szimbólumát) arra utal, hogy szerelmének halála után csatlakozni fog azokhoz, akikkel a fiú együtt harcolt.

A három film a mai amerikai fiatalság kiábrándultságának három lépcsőfoka. A három film fiataljait minden különbségükön túl összeköti az, hogy a sikermániás, profitéhes környezetben nem a pénzt, hanem önmagukat keresik. Az *Éjjeli cowboy* primitív, zsákutcába vezető „lázasát” a *Szelíd motoros* tudatos hátat fordítása követi. Ám a lázadásnak ez a formája is hajótörést szenved az uniformizált Amerika erőszakosságán és az életforma önpusztító, sehová sem vezető céltalanságán. Nem véletlen, hogy a harmadik, a *Zabriskie Point* az egyetlen, amely a fiú tragédiája ellenére sem jelent pesszimista lezárást. Ebben a filmben néhányat szippanthatunk abból a kínzó, ellentmondásokkal terhes, robbanással fenyegető atmoszférából, amelyben talán a jövő Amerikája formálódik.

KÖRÖSPATAKI KISS SÁNDOR

KÁROS VAGY HASZNÓS?

Riport az iskolai filmklubok problémáiról

Egy film a közönséghez csak a forgalmazás ideje alatt juthat el, s ez néhány hét — sikeresebb filmek esetében is csak néhány hónap. A filmek ezután — művészi értéküktől függetlenül — eltűnnek a mozik műsoráról. Néhányat talán évek múlva felújítanak. De mi lesz az értékes filmek nagyrészeivel? Rövid életük meghosszabbítását egyedül a filmmúzeumok, filmklubok biztosíthatják. A jelenleg működő filmkluboknak a filmkultúra terjesztésében olyan fontos szerepet kellene vállalniuk, amilyen a könyvtáraké az irodalom szolgálatában.

A fogékony, széles érdeklődési körű fiatalság igényli elsősorban a filmklubhálózat kiszélesítését. Sajnos azonban az ifjúsági filmklubok jelentőségét még sok helyen nem ismerik el. Az országban mindössze negyvennyolc vidéki középiskolai klub működik, — közülük egy-egy tiszántúli kisváros gimnáziumában. (Az iskola nevét azért nem jelöljük meg, mert a kérdés elvi oldalára helyezük a hangsúlyt.) A riport ennek a klubnak az eredményeiről, nehézségeiről szól — *valamennyi* vidéki filmklub érdekében.

A szóbanforgó klubot a gimnázium fiatal pedagógusai szervezték az 1968-as tanévben. A klub céljáról, működéséről a negyedikes tanuló véleménye egyöntetű:

— *Ha valami az embert megragadja, szeretne nyomban beszélni, vitatkozni róla. De nálunk még ennek színvonala bizony nem magas, mert a vetítés után a filmet legfeljebb magunk között beszéljük meg néha. Jó lenne tanárainkkal együtt maradni, közösen vitatkozni, végiggondolni, újrarendezni, vagy éppen képzeletben továbbrendezni a filmet. Persze, lehet, hogy végül már egészen másról lenne szó, de nem hisszük, hogy az baj. És az sem baj, ha éppen rossz a film, mert minden mond valamit, és amivel nem ér-*

tünk egyet, arról érdemes igazán vitatkoznunk...

És mi a véleménye ugyanerről a gimnázium igazgatójának?

— *A tanári testület kezdetben helyesnek tartotta a filmklub megindítását. Egy hónapban azonban, az irodalomoktatást illusztráló vetítésekkel együtt, végülis összesen már négy vetítés is volt. Ami sok, az sok! A foglalkozások túlterhelést jelentettek a tanulók számára, akiknek nagyrésze bejáró. Az amúgyis gyengék tanulmányi eredményét a filmklub még jobban lerontotta. Az irodalomoktatáshoz kapcsolódó filmeket elsőrendű fontosságúaknak tartom, mellette a filmklub felesleges.*

A vidéki iskolákban valóban sok gondot jelent a tanyákból és falvakból bejáró tanulók lemaradása a városi gyerekektől. A lemaradást elsősorban otthoni környezetük okozza, amely többnyire nem ösztönzi, hanem éppen akadályozza a tanulást és a művelődést; hozzájárul ehhez a napi több órás utazásuk is az otthon és az iskola között. Ebben a tekintetben tehát az igazgatónak igaz van, amikor védi diákjai szabadidejét és főként a bejárókéit. De vezethet-e ez a filmklub teljes elvetésére, mint ahogy ebben az iskolában történt? A könyvtárban töltött idő nem rontja a tanulmányi eredményeket?

— *Ez más, ez a szaktárgyak kiegészítéséhez szükséges is — mondja az igazgató. — A film is segítség lehet a tanulásban, de hangsúlyoznom kell, nem mindenki számára, mert az, ami harminc-negyven gyerek számára hasznos lehet, kétszáznyolcvan számára egyenesen káros. Miért éppen a mi gimnáziumunk predesztinált arra, hogy ennyi filmet nézzenek? Nálunk kötelezően előírt filmoktatás sincs, mi nem vagyunk kísérleti iskola.*

Ez a felfogás a rendszeres filmnézést, a filmklubmozgalmat — megkegyelmezve belőle a tananyagot illusztráló filmeknek —, végülis ha-

szontalan időtöltésnek minősíti. Jogosan?

Mi hiányzik legjobban a középiskolai oktatásból általában, és a bejáró diákokéból különösen? Az önálló gondolkodás ösztönzése, az elemző képesség fejlesztése. A jól szervezett és jól irányított filmklub éppen ebben az alapvető vonatkozásban segítheti a pedagógiai munkát. Nem csupán és nem is elsősorban a tárgyi tudásanyag növelésével, — a közös filmnézést és vetítést követő beszélgetés és vita elsősorban önálló gondolkodásra ösztönözhet, és hozzájárulhat a társadalmi érintkezés, a személyes kapcsolatok demokratikus formáinak kialakításához.

Ezért vitatkozom az igazgató nézeteivel, aki szerint: „A filmen keresztül kétségtelenül könnyebben jut ugyan a tanuló a művelődésanyaghoz, de közvetlen hatása nem érvényesül, különösen nem az egyszerű tanyasi gyerek fejlődésében.”

Ha akár a tanyasi, akár a városi diákok fejlődését csakis a nyomban oszthatóvala tételek tudásanyag szaporodásával mérjük, akkor a filmnézés és a klubban lezajló vita valóban elfecseirelt idő. De a hazai pedagógiai tapasztalatok elemzése éppen azt bizonyítja, hogy a tételes tudásanyag egyszerű halmozásával és oszthatóvala inkább csak lelkiismeretünknek a szárnyaló statisztikákra fogékony rosszabbik felét zsongíthatjuk el.

A szóban forgó gimnázium egyik pedagógusa szerint is:

— *A filmklub vetítéseinek jó hatását, mi pedagógusok szinte közvetlenül tapasztaljuk, javult a gyerekek fogalmazásmódja, megnőtt aszszociációs készségük, és amit esetükben a legfontosabbnak tartok — ahogy magunk között mondani szoktuk — megnőtt a gyerekek „széjjelátása”. Érdeklődési körük kitágult.*

1969 szeptemberében a filmklubot a gimnázium igazgatói tanácsa beültotta. Egy fiatal pedagógus, a klub egyik vezetője így foglalja össze az elmúlt év tapasztalatait:

— *A klub sikeresen működött, levetítettük többek között a Csatorna, az Országúton, a Nap vége, az Egy év kilenc napja, az Egy csepp méz*

című filmeket. Szeptemberben a gimnázium igazgatójának javaslatára az iskolatanács a vetítéseket beültotta. Arra hivatkoztak, hogy feleslegesen elvesszük a tanulók idejét, és azt állították, hogy a gyerekek nem jelentkeztek elegen a klubba. Valójában már szeptember elején több mint kétszázan befizették a félévi tagsági díjat. A klub beültása után a tizenkilenc forintokat visszafizettük a gyerekeknek... A filmklubról azonban nem tudunk végleg lemondani. Igazunk volt. A Köznevelés című folyóirat és a megyei oktatási osztály segítségével végülis 1969 decemberében újra engedélyezték a vetítéseket. A klubba az én osztályomból például húsz tanuló közül tizenkilencen járnak. Havonta két alkalommal tartunk vetítést. És az idén már a Filmtudományi Intézet anyagi segítségére sem szorultunk...

Egy másik pedagógus véleménye: — *Egyelőre azon gondolkodunk, hogyan alakítsuk a klub műsorát: filmtörténeti sorozatot vetítsünk, vagy a filmformanyelvvel ismerkedjenek meg a gyerekek először. Egy bizonyos, a vetítések semmiképpen sem lehetnek az irodalomoktatás illusztrációi, hiszen például a nagy regények filmen vagy nagy filmek, vagy nem, s ha igen, akkor sem bizonyos, hogy az irodalmi művel azonos tendenciájúak. Az irodalmi sorozatok hasznosak lehetnek, de nem pótolhatják a filmklubot.*

„A film nem tananyag, a filmklub vetítései közvetlenül egyetlen szaktárgyhoz sem kapcsolódnak” — tart ki véleménye mellett az igazgató. Állásfoglalása elsősorban nem a film vonatkozásában nyugtalanító. Hiszen nyilvánvaló, hogy a filmnézés és a klub nem önmagában érdekes. A középiskolai oktatásban akkor tehet szert jelentőségre, ha a pedagógusok felismerik az ebben a formában rejlő lehetőségeket. Annak a lehetőségét elsősorban, hogy egy általános pedagógiai elképzelésbe építve, belőle egy módszer alakítható ki, amely alkalmas a fiatalok ízlésnevelésére, a vitában szünetelő önálló gondolkodás, véleményalkotás képességének fejlesztésére.

EMBER MARIANNE



Katia Christine olasz filmszínésznő játssza a főszerepet az osztrák Helmut Willy politikai, satirikus filmjében.

A kievi Dovzsenko stúdióban befejeződtek a Levélregény című új szovjet film felvételei. A film hőse Schmidt hadnagy, aki 1905-ben a Fekete tengeri matrózok lázadását vezette; a cári bíróság halálra ítélte és kivégezték. A főszereplők: Alexandr Perera (képünkön) és Szeptelana Korkosko. Rendező: Jevgenyij Matvejev.



Maria Grazia Buccella olasz filmszínésznő befejezte A szél haragja című film felvételeit. Most Spanyolországban megkezdte Luciano Salce olasz rendező filmjének forgatását.





Sophia Loren és Marcello Mastroianni Páduában forgatják Dino Risi, *A pap felesége* című filmjét.

Erich Kästner *Az állatok konferenciája* című regényéből egész estét betöltő rajzfilmet készített Curt Linda. A film a német filmkritikusok szövetsége nagydíját kapta.

Sanna Bolotova szovjet filmszínésznő, aki Gerasimov több filmjében szerepelt, alakítja a főszerepet Mihail Uljanov partnereként az NDK-szovjet koprodukcióban készülő *Útközben Leninhez* című filmben. Rendező: Günter Reich.

Hat hónapja folynak Amsterdam közelében Jacques Tati legújabb filmjének, *Igen, Monsieur Hulot* — felvételei. A film női főszereplője: Maria Kimberley, akit Tati 300 lány közül választott ki. A film igazi főszereplője egyébként egy kocsi, a körül, eladója és sajtófőnöke körül bonyolódik a történet. Tati alakítja a sajtófőnököt. Mint az eddigiekből sejteni lehet, Tati új filmje a modern kor autóórületét gúnyolja ki.



filmvilág

XIII. évf. 11. 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: 221-235. — Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlap-Irodánál (Bp., V., József nádor tér 1.). Előfizetési díj: ¼ évre 24,— Ft. Csekkzámlaszám: egyéni 61 238; közületi 61 066, vagy átutalás a MNB 8. sz. fiókjánál vezetett folyószámlára

70.4358 Egyetemi Nyomda mélynyomása, Budapest.
Felelős vezető: Janka Gyula igazgató

INDEX: 25.286



Ivan Andonov és Meszléry Judit

DÍJNYERTES CANNES-I VERSENYFILMÜNK: A MAGASISKOLA

A zsüri különdíját nyerte el az idei cannes-i fesztiválon Gaál István — Mészöly Miklós kisregényéből készített — alkotása, a Magasiskola. A film főszereplői: Bánffy György, Ivan Andonov és Meszléry Judit. Operatőr: Rágályi Elemér.

Bánffy György a filmben
(Szóvári Gyula felvétele)





Gyöngyössy Katalin
játssza az egyik főszerepet Szemes Mihály: Erik a fény című új filmjében (Domonkos Sándor felvétele)

filmvilág

Ára: 4,- F