

LÁTTUK MÉG

BETTY BLUE

A francia filmművészetben öt-hat éve új raj bontogatja szárnyait. Néző legyen a talpán, aki a hazai mozik kínálatából ezt meg tudja állapítani. Leos Caraxtól először a legutóbbi francia filmhéten játszottak filmet (*A rossz vér*), Jean-Jacques Beineix-től pedig egy néhány évvel ezelőttin (kirobanó sikerű első filmjét, barokkos zsúfoltságú szerelmi-bűnügyi történetét), a *Dívat*. Hogy mitől újszerűek ezek a filmek? Kézenfekvő a magyarázat: fiatalok készíttik fiatalokról. Róluk ugyanis az utóbbi időben

már csak az öregek (és a koravének) forgattak filmeket az öregeknek (és a koravéneknek). A papa mozijának nehézkes moralizálásából vagy könnyed semmitmondásából csak az nem derült ki: könnyű-e francia fiatalnak lenni?

A *Betty Blue* tanulsága szerint egyáltalán nem. A felnőttvilág sem munkát nem ad, sem szabadságot. A különbözés jogát nem ismeri el, jó szívvel elfogadható életmintát azonban nem kínál. Aki olyannyira képtelen egy számára idegen életstílust magára erőltetni, mint Betty, az előtt nem marad más út, mint a lázadás vagy az önpusztítás. A lány egy ideig habozás nélkül (és fékevesztett vadsággal) vág vissza az őt ért sérelmekért, idővel azonban magába fojtja dühét, míg nem úrrá lesz rajta a téboly, és egy rohamában életveszélyesen megcsónkítja magát. Nagy kár, hogy Beineix képtelen hitelesen megjeleníteni ezt a folyamatot, mert nagyon is mai eshetőség, hogy egy féktelen szerelemszomjival és élet-erővel megáldott vadóc egyszerűen csak a szentimentális regények sápatag kisaszonykáihoz hasonlóan elemésztdődjön a boldogság utáni sóvárgásban. Nem ke-

Betty Blue

vésbé izgalmas (és nem kevésbé megoldatlan) kérdés, hogy miért marad beteljesületlen a tökéletes testi összhang, a kölcsönös vágyakozás és imádat ellenére az az „őrült szerelem”, amely Bettyt és Zorgot összeköti. Ezeket a dramaturgiai gyengeségeket semmi sem teheti bocsánatosá.

Mégis, a hősnő különös egyénisége, a szokatlan színeket felvillantó színészi játék (a harmincas éveiben járó, alkalmi munkából élő író, Zorgot Jean-Hugues Anglade, a mai francia film egyik favoritja, Bettyt pedig egy színésznőnek teremtett amatőr, Béatrice Dalle játssza), néhány eredetien groteszk jelenet, a helyszínek (az elhagyott tengerparti faház-kolónia; Lausserre, a filmen még sohasem szereplő francia kisváros) szokatlan atmoszférája, figyelemre érdemesítik Beineixnek ezt az első kettőnél (*Díva, Holdfény a kanálisban*) szerényebb és földközeli vállalkozását is.

SCHUBERT GUSZTÁV

Betty Blue (37:2 le matin) — francia, 1986. Rendezte és Philippe Djian *Reggel 39:2* című regénye nyomán írta Jean-Jacques Beineix. Kép: Jean-Francois Robin. Zene: Gabriel Yared. Szereplők: Jean-Hugues Anglade (Zorg), Béatrice Dalle (Betty), Consuela de Haviland (Lisa), Gérard Darmon (Eddy), Jacques Mathou (Bob), Clementine Celarié (Annie). Gyártó: Constellation Productions — Cargo Films. *Feliratos*..

TANGÓK

Ahogy a száműzöttség mindig külső kényszer következménye, úgy erről filmet csinálni sem elhatározás kérdése, hanem belső kényszeré.

Esetleges és tépett világunkban — a szabad választás egy kofferban elfér, ne gondoljuk hát kívülállóként, hogy ebben a történetben a művészi választás szabadsága diadalmaskodik. Solanas *vizuális diskurzust* folytat velünk és szereplőivel (egy Párizsban élő argentin művészközösséggel), akik az otthoni diktatúra elől — „hol vágóhidat tart fenn a zsarnokság” — menekültek. Tagjai mély politikai, ideológiai és egzisztenciális krízisen mentek keresztül, hazájukból kulturális örökségüknek csak egy-egy foszlányat hozták magukkal: Cortázar és Borges néhány művét, San Martin tábornok és a tangófejedlem, Gardel nevét, a *tangó életérzését*, az argentin szabadságharc halványuló emlékét.

A film groteszk történetek költői, álmoképszerű füzére, hősei a száműzetés valóságát és mítoszát egyaránt megélik, hétköznapijaikban otthonra vágnak, ahol szabadon élhetnek, alkothatnak és halhatnak. A emigráció végtelen csigalépcsőjét mászva azonban az otthon kalandja ugyanúgy elérhetetlen, mint „a száműzetés Odüsszeiájának”, a tangodiának a létrehozása idegenben.

Solanas műve a száműzöttség tragédiájáról szól. Nincsenek benne durva történelmi analógiák, nem a nagybetűvel írt Száműzetést elemzi, hanem a csendes, szinte észrevétlen felismerést és érzést: a sehova sem tartozás hidegét, amelytől megváltozik a környező világ. A mindennapok zegzugos rejtelmeit a bensőséges kis kamaraművek-jelenetek elevenen és gazdagon teszik átélhetővé. Az apró élménytöredékek fel-fédezni (s nem leküzdeni) segítenek zavarunkat. Egyszerre érezzük a gyökérvesztés fájdalmát, és a külvilág, az élet vigasztaló sokszínűségét — amely Solanas otthontalanjait bátorítja abban, hogy újraláthassák



önmagukat, és túléljék a minden porcikájukba beivódott száműzetést. Solanas — tangó-mitológiájának — elkezdett mondatával többet tud elmondani, mint más egy befejezett eszmefuttatással. Töredezett, szétforgácsolt tanulmánya politikai vélemény és művészi elgondolás: a szellem (a kultúra) kényszerű függőségének felismerése a mindenkori hatalomtól.

A rendező, akit Mnouchkine, Brook, Strehler mágius-rituális színháza vonz, inspirációt, ösztönzőerőt nyújthat egyszerűségében is kihívó filmjével azoknak, akik költészettel, varázslattal, képzeletbelivel és fantáziával „megálmodott” filmekre várnak.

TAMÁS AMARYLLIS

Tangók (Tangos, El exilio de Gardel) — argentin-francia, 1985. Írta és rendezte. Fernando E. Solanas. Kép: Félix Monti. Zene: Astor Piazzola. Dalok: José Luis Castirena és Fernando E. Solanas. Szereplők: Marie Laforet (Marian), Philippe Léotard (Pierre), Marina Vlady (Florence), Miguel Angel Sola (Juan Dos), Gabriela Toscano (Maria), Gregorio Manzur (Carlos Gardel), Georges Wilson (Jean-Marie). Gyártó: Cinesun — Tarcine. Feliratos.

A BETÖRŐ

Nehezen választhatott volna a fentínél félrevezetőbb címet filmjének Valerij Ogorodnyikov, hiszen sok mindenre gondolhat a néző, de arra a legkevésbé számít, hogy az egyik első — ha nem az első — Szovjetunióban készült punk-rock (koncert) film rejtőzik mögötte. A „betörő” a punk-énekesnek, Kosztyának a kisöccse, aki a kultúrházból elemeli azt a szintetizátort, amely miatt bátyját, a „főpunk” zsarolja. Az ő szemével látjuk azt a sajátos szubkultúrát, melynek létezéséről



az utóbbi évekig fogalmunk sem nagyon lehetett: a moszkvai underground zene, a fél-amatőr rock-punk-heavy metal bandák, a sarki csövesek világát. Ennél többet nem akart a film rendezője sem, hiszen a cselekményt szinte teljesen száműzte művéből, már-már dokumentarista jellegű élet- és hangképek sorozatát állítja elének helyette: ilyenek (is) vagyunk. Diavetítőn nézzük Elvis, Guevara, Churchill, a Beatles fényképét, rácsodálkozunk a múltira, élvezzük a jelent, és bizonytalan a jövőnk.

Soklakásos, zsúfolt társberletben lakunk, szótlán anyákkal, iszákos apákkal; pincékben, zsúfolt klubokban próbálnak zenekaraik, a házibulikon fergeteges rock'n rollt táncolunk, vodkától kihevülten, sűrű cigarettafüstben. Esténként a lakótelepen motoros banda száguld, és a zenészeket ugyanolyan unott arcú főcenzor zsúrija, mint Forman Amerikában forgatott *Elszakadásában*.

Ez a film — minden gyermekbetegsége és helyenként mesterkéltségek beállításai ellenére — fontos kordokumen-

tum. Elsősorban nem esztétikai mércével mérendő, hanem azt a tényt kell értékelnünk, hogy elkészült, bemutatott és hozzánk is eljutott. A valódi olvadás biztos jele, hogy az ötágú csillag békésen megfér a biztosítótűvel Kosztya bőrzekéjén. Érdemes rá odafigyelni.

NAGY ZSOLT

A betörő (Vzlomszcsik) — szovjet, 1987. Rendezte: Valerij Ogorodnyikov. Írta: Valerij Prijemuhov. Kép: Valerij Mironov. Zene: Viktor Kiszin. Szereplők: Oleg Jelikimov (Szenyka), Konsztantyin Kinosev (Kosztya), Jurij Capnyik. Gyártó: Lenfilm. Szinkronizált.



A betörő

A VÉR MINDIG FORRÓ

Ritkán láthat az ember olyan opuszt, mely annyi meglepetéssel szolgálna, mint ez a kínai film. Már maga a cím is csupa keleti titokzatosság, csupa meglepetés, hisz ez első két percben ezt kell látnunk, hogy — várakozásunkkal ellentétben — nem rafinált keleti erotikát vagy hasonlóképpen rafinált keleti gyilkolását leplez, hanem egy selyemgyár igazgatójának mindenféle tanulságokkal szolgáló munkahelyi konfliktusait. Ez a kínai magányos hős pedig csak annyiban emlékeztet nyugati rokonaira, hogy ő is viszolyg a borotválkozástól és a nyakkendőviselésselől. A feszültségkeltést sem afféle kommersz látványosságok szolgálják, hanem az összehúzott szemmel kimondott vezetői döntések. De nem is az a fajta film ez, mely jók és rosszak szembenállásává sablonosítja a történetet, hanem olyan dialektikát prezentál, ami a legrutinosabb hegeliánusokat is megizzasztaná. Példának okáért az egyik — amúgy ártalmatlan külsejű — fiatal lányról tudnivaló, hogy apja a Négyek Bandájának „kiszolgálója” volt,

ám ő mégis arany keresztet visel a KISZ-jelvénye mellett, s mintha még ez sem lenne elég, szerelmes egy „individualistába”, akinek igazi, nyugaton élő rokonai vannak, s aki hol a selyemgyár megmentőjeként, hol sértődött fagyaltárusként viseli ugyanazt az egy szakadt inget.

A korszerűség igénye diktálta férfiasan kemény őszinteség közepette a Régi Szép Idők nosztalgiáját is kielégíti a film. Mily meghatóan ismerős például a már nyugdíjazott és a még aktív párttitkár duettje, akik mindketten intézkednek! Mily imponáló a Központból Jött Elvtársnő szigora, aki ugyan a főhős felesége, de adott esetben el tudja tőle határolni magát! Mily emberi, hogy a negyven körüli vezérigazgatót „Luo bácsinak” szólítják a gyár dolgozói, míg ő atyás szigorral, s tegezve oktatgatja őket a demokráciára! Mily jól esően meghitt érzés újra filmen találkozni azzal az Öntudatos Munkással, aki szűk látókörű, pénzéhes, kispolgári társai közül az egyetlenként ingvásárlás helyett is arra költi a pénzét, hogy a szomszéd város selyemgyárába utazzék „tapasztalatcserére”! Mily ismerősen hangzik, hogy mindenfajta meghurcolást „szigorú bírálat”-ként emlegetnek a szereplők!

De nincs hiány itt nyíltságban, őszinteségben, kritikában és önkritikában sem, Luo bácsi egyszer például olyan karakán önkri-



A Nilus gyöngye

tikát gyakorol, hogy a munkások végül vörösre (!) taposolják a tenyerüket, s rohanva, dalolva mennek teljesíteni a tervet. Többen sírnak is, amikor Luo bácsi azt mondja: „Mi rosszul végeztük a munkánkat!”

Mert Luo bácsi nemcsak magányos hős, hanem közösségi ember is, aki nem szívesen használja az egyes szám első személyt.

SZEMADÁM GYÖRGY

A vér mindig forró (Hszüe, cung si zso-tó) — kínai, 1983. Rendezte: Van Jen. Írta: Cung Fu-hazien és Hó Kuo-fu. Kép: Zsu Suj-zen. Zene: Csang Pi-csi. Szereplők: Jang Caj-pao (Luo), Fang Haj-csing (Jiang), Maj Ven-jen (An Min), Maj Hazi (An Kai). Gyártó: Peking Stúdió. Feliratos.

A NÍLUS GYÖNGYE

A film tulajdonképpen *A smaragd románcának* folytatása, amely nagy kasszasiker volt az USA-ban, és a hazai mozikban is játszották. Újra találkozhatunk tehát a Columbiában „összekerült” újdonsült szerelemekkel (Michael Douglas és Kathleen Turner), akik már éppen unatkozni kezdenének (kaland hiányában) a Rivierán veszteglő luxusjachtjukon, amikor a „sors keze”, egy örült diktátor személyében újabb izgalmas kalandokba keveri őket. Omer kalifa (Így hívják a diktátort) ugyanis ol- vasta a filmbeli fiatal író-
 A film tulajdonképpen *A smaragd románcának* folytatása, amely nagy kasszasiker volt az USA-ban, és a hazai mozikban is játszották. Újra találkozhatunk tehát a Columbiában „összekerült” újdonsült szerelemekkel (Michael Douglas és Kathleen Turner), akik már éppen unatkozni kezdenének (kaland hiányában) a Rivierán veszteglő luxusjachtjukon, amikor a „sors keze”, egy örült diktátor személyében újabb izgalmas kalandokba keveri őket. Omer kalifa (Így hívják a diktátort) ugyanis ol-

összes regényét, amelyek inkább egy romantikus ponyvaregényeken felnőtt szerző kitalálmányai, mint a valóságot ábrázoló, komoly irodalmi művek. De éppen ez a körülmény az, amely „összehozza” a kalifát és az írónt. A mindenre elszánt diktátor éppen ezért választja ki hősnőnket „krónikaírójának”, mert ostobának és felületesnek tartja. Az írónt pedig azért vállalja el a megbízást, mert végre valami „komoly” dologt akar csinálni. Jack, az írónt szerelme nem nagyon örül az ötletnek, és az első pillanatban úgy tűnik, véget ért szerelmük... De megjelenik Tarak, a szufi forradalmár, és rákényszeríti a fiatalembert az Omer elleni összeesküvésre... Hogy a filmben mégis legyen valami eredeti, az Omer elleni harc fordulatai közben kiderül, hogy a Nilus gyöngye nem valami milliókat érő ékszer, hanem egy bájos, kedves, „szent” ember (esernyjével Gandhira emlékeztet), akinek helyére a gaz Omer pályázik, mert hannis profétaként félre akarja vezetni a népet.

Aki látta *Az elrabolt frigyűző fosztogatói* című filmet, annak csalódást fog okozni ez a produkció, mert bár az is igazi „limonádé” volt, tele volt ötletekkel, humorral, amelyre az em-

A vér mindig forró



ber néhány hónap múlva is visszaemlékeznek. Ez a film sejtös — bár nem kis pénzbe kerülhetett — a moziból kilépve azonnal kitörölődik az emlékezetből.

KOVÁCS ÁGNES

A Nílus gyöngye (The Jewel of the Nile) — amerikai, 1985. Rendezte: Lewis Teague. Írta: Mark Rosenthal és Lawrence Konner. Kép: Jan De Bont. Zene: Jack Nitzsche. Szereplők: Michael Douglas (Jack Colton), Kathleen Turner (Joan Wilder), Danny De Vito (Ralph), Spiros Focás (Omer), Paul David Magid (Tarak). Gyártó: Fox. Szinkronizált.

MONA LISA

„A szerepek ki vannak osztva” — jegyzi meg a filmbeli George tán nem túl eredetien, de az adott esetben igen helytállóan. Azt már csak gondolja, hogy a szerepek adta határokat átlépve az ember nagy veszélyekbe sodródhat. A magafajta kisstílu bűnözőt illet persze nem tesz. London fél- és alvilágának életében ugyanis — mint a világvárosok szféráiban általában — a farkastörvények kiváltképp érvényesülnek. A köpcös, kopaszodó, negyvenes George (a *Genyszterek Klubjából* ismerős korpu-

Mona Lisa



lens sztár, Bob Hoskins játssza) a börtönből frissen szabadulva munkát kap régi főnökétől, s egy fiatal manökenkülsőjű néger prostituált sofőrje lesz. A főszereplő-kettős megválasztása remek kezdés, és nem volna világ a világ, a film igazi film, ha — természetesen kellő indokkal — nem kezdene nek saját akcióbba, fitytyet hányva mozgásterük korlátainak.

Neil Jordan, a rendező nem akar olcsón megvenni miniket. Úgy készíti el egy mindvégig feszült és hatásos filmet, hogy nem tesz engedményeket a kommersznek és nem szépít vagy ront egy olyan (film)valóság képén, mely önmagában is „minden pénz nemégér”. A konvencionális megoldásokhoz feloldásokhoz szokott néző talán kissé idegenkedve fogadja majd, pedig ez a nem kis mértékben szociografikus igényű játékfilm nagyon is jól fogyasztható. De hogy kerül ide Mona Lisa? Nat King Cole híres régi slágere a film kísérelés és aláfestő zenéje, és habár a befejezés nem hepiend, Jordan kesernyés humora mégis furcsa kis mosolyt csal a néző szája szögletébe.

KABAI JÓZSEF

Mona Lisa (Mona Lisa) — angol, 1986. Rendezte: Neil Jordan és David Leland. Kép: Roger Pratt. Zene: Michael Kamen. Szereplők: Bob Hoskins (George), Cathy Tyson (Simone), Michael Caine (Mortwell), Robbie Coltrane (Thomas), Clarke Peters (Anderson), Kate Hardie (Cathy), Zoe Nathenson (Jeannie). Gyártó: Palace Productions — Hand Made Films. Szinkronizált.

AZ ÜLDÖZÖTT ÉS A VAK

Egy rejték helyet kereső férfi zavarja meg a vidéki kastélyban visszavonultan élő vak színész érintetlen nyugalmát. Különböző sorok és mentalitások ellenére a bizalom törekény jegén egyensúlyozva a két férfi az idegenkedéstől lassan a cinrosságig jut el. Ami végtére nem is olyan meglepő, mert igazából magányos lelkek, akik szabadulni szeretnének az egyedüllétől. Ez viszonylag könnyen sikerül is, mert a szerepek maguktól kínálkoznak, a színész ráta-

lál *nézőjére*. Ehhez a kamarajátékhöz antik szobraival, franciásan kifinomult miliójével a kastély hatalmas épülete szolgál díszletül. (Henri Alekan — a világ-hírű operatőr szemmel látható élvezettel veszi ki részét ebből a színházadiból, térbevilágításaival teatralis atmoszférát teremt.) Jean-Luis Leconte rendező és Gérard Brach forgatókönyvíró (aki többek között Polanski-val, Antonioni-val, Jozselianival dolgozott együtt) a lélektani kamardrámát egy thriller keretébe foglalja. A történet végén a bűntársait eláruló üldözöttek egy titokzatos gyilkos törbecsalt áldozataként, kóvel a szájában kell meghalnia. Lelki finomságokból lövöldözésbe váltani a színészek bizonyára érdekes játék, a nézőnek nem anynyira.

JUSTYÁK JÁNOS

Az üldözött és a vak (Une pierre dans la bouche) — francia, 1983. Rendezte: Jean-Louis Leconte. Írta: Jean-Louis Leconte és Gerard Brach. Kép: Henri Alekan. Zene: Egisto Macchi. Szereplők: Harvey Keitel (A szökevény), Michel Robin (Victor), Catherine Frot (Jacky), Richard Anconina (Marc). Gyártó: Helia Film — Salsaud International. *Feliratos.*

FELTÁMAD A VADNYUGAT

A filmbeli Delos üdülőhelyen méregdrágán kínálják mindannyiunk gyerekálmát: az idelátogatókat az 1880-as évek Vadnyugatának, a dekadens Rómának, avagy a XIII. századi középkor maradvékalanul hiteles környezete között válogathatnak. Megfelelő jelmezbe öltöztetett, ember-szabású robotok fogadják a vendégeket, akik aztán igényeik és hajlamaik szerint lóthatik le őket, szerethetnek vagy akár párba-jozhatnak velük. A gémberek megtévesztő küllemét bonyolult számítógépek tervezték, a felügyelőség csupán karbantartja őket, működési elvük többnyire számukra is rejtélyes. A rutinos mozilátogató ebből már sejtetheti, hogy a robotokon titokzatos agresszivitás lesz majd úrrá, de huncut az, aki az okát firtatja.



Feltámad a Vadnyugat

A filmnek nem az a legfőbb hibája, hogy infantilis igényekre szabták, hanem hogy ezeket sem elégíti ki. A legnaivabb néző is az első perctől tudhatja a kifejeletet. Így aztán másfél órány keresztül kényszerülünk elszennvedni a blöd westernjeleneteket, az utolsó pillanatok izgalmának reményében. A legváratlanabb pillanatokban ugyan kimered egy-egy robotember szeme, ám horrorjelenetek helyett ilyenkor egy békés szerelőműhelybe visz bennünket a kamera, ahol fehércöpenyes urak és hölgyek hajlónak robottetemek fölé, elmélyülten bűbelődve az áramkörökkel. Van ugyan közöttük egy izgatott főszereplő, aki ismételtelen elő-rejelzi: ebből még nagy baj lesz! Türelmünk jutalmául végül valóra válik jóslata: felláznak a robotok, igazi hullák kerülnek terítékre, szemünk pancsikolhat a vérfürdőben.

Természetesen az egyszem fősos megmenekül. Az utolsó képsorban úgy tekint maga elé, mint aki döbbenetes élmények részese volt.

MÉSZÁROS ISTVÁN

Feltámad a Vadnyugat (Westworld) — amerikai, 1972. Írta és rendezte: Michael Crichton. Kép: Gene Polito. Zene: Fred Karlin. Szereplők: Yul Brynner (Gunslinger), Richard Benjamin (Martin), James Brolin (Blane), Alan Oppenheimer (A főellenőr), Terry Wilson (A seriff). Gyártó: Metro—Goldwyn—Mayer. Szinkronizált.

AZ ÉG BERLIN FELETT

Beszélgetés Wim Wendersszel

— A Párizs, Texas után azt nyilatkozta, hogy A világ végéig fogja elkészíteni, s aztán mégis úgy határozott, hogy előbb Az ég Berlin felett című filmet csinálja meg.

— A Párizs, Texas után a Tokyo-Ga utómunkálatain dolgoztam. Majd A világ végéig megírásához fogtam hozzá, Solveig Dommartinnel együtt. A történet a század utolsó éveiben játszódik, főleg Ausztráliában, a sivatagban. Tudományos-fantasztikus film ez. Majdnem két évig dolgoztunk rajta, Solveig és én. Nagyon sokat utaztunk, szinte mindenfelé jártunk, a film tizenhét országban játszódik, s azok közül tizenkettőben megfordultunk. Végül azonban ugyanannyira bonyolult és annyira szerteágazó történet kerekedett ki az eredeti ötletből, hogy az volt az érzésünk, kicsúszik a kezünk közül. Jobbnak láttuk, ha magunk mellé veszünk egy másik forgatókönyvírót is. Egy fiatal amerikaiat találtam. Éppen Berlinben tartózkodtam, mikor nekilátott a forgatókönyv megírásához.

Az elmúlt két év kizárólag utazgatással ment el, s így, új film híján, nehéz helyzetben voltunk. Azt számoltam magamban, hogy ez már a harmadik év, hogy nem forgattam, és biztos, hogy 1988 előtt nem is fogunk tudományos-fantasztikus filmet csinálni. Ez öt év, gondoltam magamban, tényleg nevelés. Egyik napról a másikra határoztam el, hogy filmet készítek ott a helyszínen, Berlinben. Nem akartam, hogy ez a Párizs, Texashoz hasonló két év legyen, mert hátráltatta volna a tudományos-



Wim Wenders: Az ég Berlin felett (Solveig Dommartin)

fantasztikus film megvalósításának — jöllehet távolinak tűnő — tervét. Úgy döntöttem tehát, hogy gyorsan csináljak egy filmet, amit egy évnél rövidebb idő alatt készítek el.

— Mikor rendezte be az irodáját Nyugat-Berlinben?

— 1976-ban, adóügyi meggondolásból, mivel ott a filmipar valamivel több hasznot hoz. Már korábban is kevertünk és állítottunk össze itt filmeket.

Mivel nem volt lakásom, mindig szállodában laktam. Saját lakásra először a tudományos-fantasztikus film írásakor tettem szert. S ekkor értettem meg, hogy most van lehetőség arra, hogy újra Berlinben filmezhessenek. Legelső filmem, a *Summer in the City* (Nyár a városban) nagyrészt is itt forgattam. De akkoriban idegen voltam errefelé, még nem ismertem a várost.

— Vázlatos vagy gyorsan, de pontosan megírt forgatókönyvet használt?

— Nem volt forgatókönyv. Miután az ötlet megszületett, sehogy sem tudtam szabadulni tőle. A történet furcsa, homályos és tőlem szokatlan: az angyalokról, az angyalok életéről szól, akik figyelik az embereket, torokig vannak a foglalkozásukkal, és az egyetlen megoldás számukra az, ha lemondanak az örökkévalóságról azért, hogy emberré válhassanak. Nem valami kivételes ötlet, már talál-

kozhattunk vele... de az igaz, hogy nem túl gyakran. A szíren történetéhez hasonló, akit a szerelem emberré változtatott. Forgatókönyvünk tehát nem volt, csak sok ötletünk. Az, hogy az angyalok bárhol megjelenhettek, számos lehetőséget rejtett magában. Németül akartam forgatni. Úgy gondoltam, hogy mivel angyalok szájába adom a szöveget, mindenképp igényes, irodalmi nyelvre van szükség. A párbeszédet nem én írtam, mivel ehhez igazán nem értek. Tehát szoltam Peter Handkénak, akivel 1982 óta nem találkoztam. Peter Handke volt az egyetlen, aki az angyalok párbeszédét vagy a forgatókönyvet képes lett volna megírni. Ő azonban egyáltalán nem lelkesedett az ötletért, mivel épp akkor fejezett be egy regényt, s kimerültnek érezte magát. Végül aztán mégis beleegyezett.

— *Egészen különleges a film hanganyaga: egyrészt mivel irodalmi igényű, másrészt az embernek az a benyomása támad, mintha rádió szólna, több hullámhosszon, több állomáson egyszerre...*

— Minden hangot az utómunkálatok során kevertünk rá a szalagra. Néha az volt az érzésem, mintha az első hangosfilmemen dolgoznék. Ez volt az első igazi hangmérnöki munkám.

— *Az a benyomásom, hogy pályáján ezzel a filmmel új szakasz kezdődik, valamint az, hogy Berlin kultúrája és jelenléte folytán a filmen erősen érezhető a német hatás. A filmben Peter Falk személye nem amerikai volta miatt érdekes...*

— Pontosan. Peter Falk nem az angyalok „amerikai barátja”. Kiválasztásában nem az volt fontos, hogy amerikai legyen, hanem kizárólag az, hogy bárhol a világon ismerjék a nevét. A *Párizs, Texas* valóban egy témakört zár le, a bolygós témakörét. Amerika iránti elfogultságom megszűnt. Mikor Travis elindul a *Párizs, Texas* utolsó kockáin, nem tudni, merre megy. Úgyiszlóván kimegy a filmből. Nemcsak Travis számára, hanem az előző filmjeim többi szereplőjének számára is a búcsúzás képe ez. Mindnyájan Travis Fordjában ülnek...

— *Jól ismerte a helyszíneket?*

— A film Berlin számomra legkedvesebb részein játszódik. A forgatás elején már minden helyszín megvolt, anélkül, hogy tudtam volna, mit fogok ott forgatni, csak abban voltam biztos, hogy ennek és ennek a helynek jelen kell lennie a filmben. Van Berlinben egy talapzaton álló, aranyozott angyal, amely a város fölé emelkedik, s így mindenhol látni lehet. Kocogás közben mindig a szemem elé került. Talán ekkor született meg bennem a film alapötlete. De az is lehet, hogy Rilke hatása alatt, mivel ez idő tájt az ő verseit olvastam.

— *Mennyire volt hatással Önre Berlin nagy korszaka, a 20-as évek és a*



Peter Falk Az ég Berlin felett főszerepében

30-as évek Németországa? Hagytak-e Önben nyomot Döblin könyvei?

— Nem nagyon. Talán inkább a fényképek. Fritz Lang az összes filmjét Berlinben forgatta. Újra megnéztem ezeket, hátha Berlin nyomaira bukkanok, de azokból már semmi sem maradt. A *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* hatott legjobban a filmemre.

— *Különleges a fekete-fehérből a színésbe való átmenet, mégpedig azért, mert kihívásnak érzem, mivel látszik rajta, hogy nem természetes...*

— A fekete-fehér technikára azért volt szükségem, mert Berlin valódi arcát csak így tudtam igazán érzékelni. Másrészt az angyalok szellemi mivoltának bemutatása fekete-fehérben jobban érvényesült.

— *A film első mondata ez: „Mikor a gyerek gyerek volt, a következő kérdést tette fel magának: miért vagyok én? Miért nem vagyok te?” Szerintem egy gyerek ilyesmít, mint a kérdés második fele, nem kérdez...*

— Ezzel nem értek egyet. Úgy gondolom, hogy a „Miért nem vagyok te?” nagyon is fontos kérdés egy gyerek számára. Jól emlékszem, hogy gyerekkoromban engem is erősen foglalkoztatott az identitás kérdése. A filmben az angyalok felnőtt lények, akiknek soha nem volt gyermekkoruk. Mégis csak a gyerekek veszik észre őket, s nem is lepődnek meg a jelenlétükön. Ugyanakkor az angyalokban is van valami gyermeki: épp olyan ártatlanok és nyitottak, mint a gyerekek.

— *Két ausztrál rockegyüttest szere-*

peltet a filmben. Ma is ugyanúgy a rockzene szerelmese, mint tizenöt éve?

— Igen, pontosan. Úgy találok, hogy Nick Cave és Simon Bonney együttese egy újfajta rockot játszanak. Furcsa, hogy ausztrálok. Vannak Berlinben élő német együttesek, akiket nagyon szeretek, de ezek a zenészek a kedvenceim.

— *Figyelemre méltó a film képi világa, a képsíkok változásának könnyedsége és gyorsasága, ami lebegő érzést kelt.*

— Ennek a lebegésnek még jobban kellett volna érvényesülnie. Talán a felszerelés és az idő hiánya volt az oka, hogy nem sikerült jobban.

— *Annak ellenére, hogy a film Berlinben játszódik, a természet nagyon is jelen van a filmben, a képeken és magában a szövegben, ami az egésznek romantikus jellegét kölcsönöz.*

— Berlin olyan város, ahol több a zöldterület, mint bármelyik másik városban. Berlin példája jól mutatja, hogy a nagyvárosokban a természet csakhamar visszaköveteli jogait. Az ember tizenöt év múlva visszajön ide, és már nem fog házakat találni.

— *Az angyalok egyforma ruhát és egyforma lófarkas frizurát viselnek...*

— Kivéve Bernard Eisenchitzet, akinek néhány nappal azután szoltam, miután levágatta a haját. Egyedül ő nem hord lófarkat, de éppen így angyali.

— *A különböző személyek kiválasztásával, gondolok itt például a török nőre, Berlin jellegzetességeit akarta bemutatni?*

— Igen, hiszen nagy számban élnek itt törökök. A lefátyolozott nők hozzátartoznak a város képéhez.

— *A film nagyon pontos. Ugyanakkor költői, metaforikus és jól illeszkedik Berlin valóságába. Majdnem minden egy vizsgálatásnak, egy szociológiai metszetnek a része.*

— Igen, főleg azzal együtt, amit kihagytunk a filmből. Szinte csinálhatnánk egy dokumentumfilmet is. Az egymással ellentétes fantasztikus és dokumentum-elemeket a fekete-fehér technika segítségével illesztettük össze. Színesben a fantasztikus rész nem érvényesült volna ennyire.

— *Mennyi ideig tartott a forgatás?*

— Nyolc hétig.

— *Mennyiben befolyásolja következő filmjét ez a film?*

— Nagyon sokban. Új irányokat, új területeket nyitott meg előttem, sokkal inkább, mint bármelyik előző filmem. Ez a film valóban kezdet, jóllehet később bizonyára nem használhatom az itt kipróbált eszközök egy részét. Azt hiszem a leforgatandó tudományos-fantasztikus filmem különbözni fog attól a filmtől, amit, ha az események másképp történnek, rögtön a *Párizs, Texas* után készítenem volna. Nagyon örülök annak, hogy így alakult.

POSITIF, 1987. 319. SZÁM

(Elek Dóra)

ADJ EGY GARAST

Fernando Birriről

Fernando Birri az új latin-amerikai film egyik vezéralakjaként emlegetik. Jelentőségét és életművét tekintve mégsem volna igazságos, ha Birri csupán filmrendezőként tartanánk számon. Az 1925-ben, Argentínában, olasz bevándorlók unokájaként és egy politológus fiaként született Birri jogot és szociológiát hallgatott szülővárosa egyetemén, de már ekkoriban érdeklődött a színház és az irodalom iránt is. Bábszínházat alapított, verseket közölt és filmklubot szervezett. A negyvenes évek végén a film vonzáskörébe került, és mivel Argentínában nem talált megfelelő iskolát, Európába ment, ahol Párizs és Róma közül végül a neorealizmus hazája mellett döntött. A *Centro Sperimentale di Cinematografia*-ban töltött évek alatt és után születtek első dokumentumfilmjei (a *Selinunte* és az *Alfabeto nocturno*, 1951), dolgozott asszisztensként Mario Verdone: *One is one* (1952), Carlo Lizzani *A nagyváros peremén* (1952), Vittorio de Sica és Cesare Zavattini *A tető* (1954) című filmjeiben és néhány alkotásban filmszínészként is szerepelt. 1956-ban visszatért Argentínába és Santa Fé-ben létrehozott egy filmintézetet,

ahol 1956 és 1958 között elkészítette első jelentős filmjét, a *Tire Diè-t* (Adj egy garast).

Birri ebben a filmjében, amely az „Új Latin-Amerikai Mozi” születését jelzi, nyolcvan diákjával elkészítette az első Latin-Amerikában forgatott, társadalmi kérdéseket tárgyaló dokumentumfilmet. Egy szegénynegyvedben eltöltött két év során gyűjtött fénykép-, dia- és hanganyagból a Birri köré szerveződött csoport olyan filmet hozott létre, amely nemcsak az olasz neorealista hagyományokat dolgozza fel önállóan, hanem egyéb szempontokat is figyelembe vesz. A film egy nyomornegyed lakóinak életét mutatja be. A gyerekek úgy próbálnak egy kis pénzhez jutni, hogy egy két kilométer hosszú hídon áthaladó vonatok mellett szaladnak és azt kiabálják az utasoknak: „Tire diè!” Egyszer egy vonat lelassít, s a gyerekek megrohanják a szerelvényt... A nyomornegyed lakosai között eltöltött két esztendő nemcsak az alkotókat tette fogékonyabbá a hétköznapi valóságra, hanem a szereplőket is megbarátságolta a

kamerával. A szereplőket egyébként bevonták a filmről rendezett vitába is. Így, miután sok helybéli lakos véleményét figyelembe vették, az alkotók az eredetileg több, mint egy-órás anyagból mindössze harmincöt percnyit tartottak meg. A *Tire diè* nem csupán a dokumentumfilm módszerét gazdagította és vált későbbi alkotások előképévé, hanem heves vitákat is kiváltott, amikor az argentin, illetve az egész latin-amerikai film újjászervezése került napirendre. A viták középpontjában az úgynevezett „tíz pontos program” állt, amelyben a latin-amerikai film megújulási mozgalmá a jobb gyártási feltételek mellett tartalmi változásokat is követelt; elutasította a Dél-Amerikában meghonosodott „gyarmatosított filmpárt” és a saját témájú alkotások mellett kardoskodott.

Birri következő jelentős alkotását egy honfitársa, Mateo Booz *Los inundados* (Az árvízkarosultak) című írása alapján forgatta. Ez a film is egy Santa Fé-i nyomornegyedben játszódik. Az esős évszakban medréből kilépő Paraná folyó a lakosságot évenként számuízi kunyhóiból. A *Los inundados* kapcsolódik a Quevedo-i és Cervantes-i pikareszk regény hagyományaihoz. A pikareszk regény humora támaszt nyújt az egyszerű embereknek; lehetőséget, hogy tiltakozzanak az élet igazságtalanságai és az őket ért katasztrófák ellen. Birri sikeresen ötvözi a dokumentarista és a játékfilmes elemeket. Ebben a filmben is a *Tire diè* szereplői játszanak.

A *Los inundados* a Gaitán család történetét eleveníti fel, amelynek tagjait — akárcsak többszáz más családot — elűzi hajlékukból az árvíz. Átmenetileg egy holtvágányon veszteglő marhavagonban húzzák meg magukat, amelyet egy kortesútra induló szerelvényre kapcsolnak. A család belekeveredik a választási hadjáratba, s kalandos utazás során beutazza egész Argentínát, míg végül visszaérkezik útjának kiindulópontjára. Az 1961-ben készült filmet sok kritika érte. A bírálók azt vetették Birri szemére, hogy megszépíti, romantizálja a szegénységet és a nyomort. Birri visszautasította a kritikát. Rámutatott, hogy a pikareszk hagyomány eszközeivel nagyszerűen lehet harcolni a társadalmi ellentétek ellen. Míg De Sica a *Csoda Milánóban* című filmjében a kiutat az utópiában találja meg, addig Birri soha nem lépi át a realitás határait. A Santa Fé-i filmiskola az új latin-amerikai film jelentős iskolája volt 1963-ig, amikor az argentin katonai junta felszámolta. Birrinek és munkatársainak sikerült az óriási film- és fénykép-anyagnak legalább egy kis töredékét Brazília menteni, a kópiák, fotógyűjtemények túlnyomó részét és az összes technikai berendezést azonban a hatalmon lévők megsemmisítették. A pusztítás csak az 1933-as náci könyvégetéshez volt mérhető.

Fernando Birri



Birri Európába emigrált. Rómába ment, és az 1963 óta forgatott filmjeinek nagy részét itt készítette. A száműzetésben Birri nemcsak a latin-amerikai film, hanem az egész harmadik világ filmalkotójának szószólójává vált. Birri, akinek művésze saját szavaival „valahol a költészet és a politika között” foglal helyet, a film mellett foglalkozik irodalommal, zenével, festéssel, fényképezéssel, politikával. Festményei többször szerepeltek kiállításokon, szerelmes verseit Olaszországban adták ki.

A 1967 és 1978 között Terence Hill-lel közösen készített kísérleti film, az *ORG*, Birri számára a film-ábrázolás lehetőségeinek és az emberi észlelés határainak keresését jelentette. A film első változata tizenkét óráig volt, később fokozatosan három órányira apadt. Merőben más jellegű a *Rafael Alberti, un retrado del poeta por Fernando Birri* (1983) (*R. A. költő arcképe, készítette F. B.*) című film, ami emlékképekkel, régi fotográfikkal és dokumentumokkal próbálja megrajzolni a spanyol költő életútját, miközben a XX. század történelmének egy szeletét is bemutatja. A film Alberti mellett megemlékezik Lorcáról, Nerudáról, Picassóról, a Pasionariáról (Dolores Ibarruriról), Brechtől, Guillénról és Buñuelről, valamint a spanyol polgárháborúról, a fasizmus és a diktatúra elleni mozgalomról és a száműzetésről.

A forinai megoldások közül nemcsak a barokk zenei aláfestés érdemel említést, hanem az a dokumentumfilmeknél szokatlan eljárás is, hogy az eredeti, Alberti által mondott kommentárt nem az eredetileg hozzá tartozó képek alatt lehet hallani. A hangkollázsok ez a módja eleinte irritálja a nézőt, később azonban fokozott figyelmet vált ki, mivel a szokásos kép-hang-szintézist sok helyen feloldja.

Birri legújabb filmje, a *Mi hijo el Che* (*Fiam, Che, 1985*) a 84 esztendő Ernestó Guevara Lynchról készült portré, aki régi fényképek és egy, a harmincas évekből származó, családi amatőrfilm segítségével eleveníti fel fia, Ernestó „Che” Guevara életét. Az apa nem panaszkodik, személyes hangon számol be a több mint ötven évvel korábbi eseményekről és közben kitér a harmadik világ néhány jelentős történelmi eseményére. Korrigálja és ezzel aktualizálja a Che Guevara körül kialakult mítoszt. A film a latin-amerikai diktatúrákban vívott felszabadítási mozgalmak, a forradalom, az igazságért folytatott küzdelem tükrképévé válik, és nem utolsósorban azért hagy mély nyomokat a nézőben, mert heroizálás nélkül ábrázolja Che Guevara politikai és történelmi szerepét.

Birri életének eddigi legjelentősebb állomása a kubai San Antonio de los

Banosban alapított „Nemzetközi Film- és Televíziós Iskola” megalapítása. Az iskola Fidel Castro jelenlétében, 1986 decemberében nyílt meg; Latin-Amerikából, az Antillákról, Afrikából és Ázsiából érkező filmeseket képeznek itt. A gazdaságilag és szervezetenként Kubától független intézményt az „Új Latin-Amerikai Mozi” nevű alapítvány támogatja. Az alapítvány elnöke egyébként Gabriel García Márquez.

A fiatal iskola, amelyet Birri a „látás és hallás gyarának, a látás és hallás laboratóriumának, a szem és fül vidámparkjának” nevez, különbözik a hagyományos filmiskoláktól és várhatóan sok újat nyújt majd mind az európai, mind az észak-amerikai iskoláknak és filmalkotóknak.

FILM (FRANKFURT AM MAIN)
1987. 8. SZÁM

(Horváth Géza)



KI EZ A LÁNY?

Beszélgetés Madonnával

Miféle szerzet ez a Madonna? A *Rolling Stone* szerint megalkuvó, a *Time* humorosnak találja, a *Village Voice* azt állítja, hogy elragadóan posztmodern, a *New York Post* pedig hamisnak tartja. James Foley szerint „nincs egyetlen szilárd csont sem a testében”. Kinek higgyünk? „Legálább egymilliárd ellentét él bennem” — mondta maga Madonna a *New York Daily News*nak, és úgy látszik, eddig ez a legjobb meghatározás.

Amikor a beszélgetés készült, a Warner stúdiójában éppen szünet volt a *Who's that Girl?* (Ki ez a lány?)

forgatásán. Madonna most 29 éves, és éppen változóban van.

— *Képes-e ugyanúgy ellenőrizni a filmforgatásokat, mint a videóklip készítését?*

— Ez egészen más ügy. De szeretek mindenről tudni. Amikor videót készítek, tudnom kell, mi mennyibe kerül, ki intzi a dolgokat, és úgy aggodom, mint egy örül. A többiek-től mindig megkapom: „Csak nyugi! Ezekre a munkákra más embereket szerződtetünk.” De én nem lehetek mindig csak a kamera előtt.

— *Részt vett a Who's That Girl kialakításában?*

— Hát... Ez úgy volt, hogy én a *Sanghai Surprise* (Sanghaji meglepetés) után rögtön a *Blind Date* (Vak randevú) elkészítését terveztem. Úgy gondolták, én majd szépen beleegyezem a rendező kiválasztásába, úgy-hogy nem is mondták meg nekem, hogy már szerződtették Bruce Willist. Ez... nem volt megszélesve. De valójában nagyon izgatott, hogy egy igazi furcsa, bolondos komédiát készíthetek, és amikor Jamie feldobta az ötletet, az egész olyan volt, mint valami jutalom.

— *Nem kellett bűnhődnie a Sanghaj miatt?*

— Nem. Mark Canton és Allyn Stewart ennél sokkal előrelátóbbak. A Warner minden fejeseinek tetszett a terv. Ez hosszabb ügy volt — az frókkal — csiszoltuk, javítottuk a forgatókönyvet.

— *Milyen ruhát viselt, amikor a Warner főnökeivel találkozott?*

— A flotta kék öltönyét.

— *Tényleg?*

— Igen. De fiúsrá vettem, úgy-hogy (mosolyog) egy kicsit nyitva volt.

— *Mint előadó nagy különbséget érez-e a rock-video és a film között?*

— Nem ezek között van a különbség, hanem a közönségfogadásban. A közönség azonosít azokkal a szerepekkel, amiket a videóknak eljátszom. Nekem viszont ezek csupán karakterek, amelyekbe beleteszem a személyiségem egy részét. Miután elkészítettem a *Kétségbeesve keresem Susant*, az emberek azt mondták: „Na igen, valóban önmagát alakítja.” Így azt gondoltam, hogy ez azt jelenti: el kell játszanom egy ellentétes jellemet, hogy mindenkit meggyőzzek. Ez viszont csapda.

— *Ebből lett a Sanghaj?*

— Igen, valahogy így. De a forgatókönyvet tényleg szerettem. Azután amikor odamentünk és a rendezőnek (Jim Goddard-nak) fogalma sem volt arról, hogy mit csinál, akkor a második naptól szétesett minden. De annyira próbáltam különböző lenni a *Kétségbeesve keresem Susantól*, amennyire csak tudtam. Ez nagyon nyomasztó élmény volt, amiből sokat tanultam, és egyáltalán nem sajnálom, hogy így történt.

— *Megzavarodott?*

— Ó igen. Kétségkívül nagyon lehangoló, ha az ember a közönségeiker

után rohan. A legjobb, ha hű marad önmagához.

— Az a benyomásom, hogy nagyon megbízik Foleyban...

— Jamie Foley egy zseni.

— Meg szokta beszélni a döntéseit Sean-nel?

— A férjemnek teljesen elismerő véleménye van rólam.

— Van-e bárkinek vétőjoga a pályafutását meghatározó döntésekben?

— Nincs.

— Olyan szerepeket utasított vissza, mint az *Evita*, pedig énekelhetett volna a vásznon...

— Sokszor találkoztam Robert Stigwooddal, és Kínában egy tonnára való irodalmat olvastam el az *Evitáról*, de Stigwood valami operett-szerű dologhoz ragaszkodott, az *Evita* engem viszont kizárólag mint dráma érdekelne, így nem dolgoztunk együtt. Szeretnék egyszer egy olyan filmet, amelyben énekelhetek, de nagyon nehéz az átmenet, ha énekesről szóló filmeket készítek.

— Elvállal-e szexjeleneteket is?

— Szerettem a (Mary Lambert-féle) *Siesta* forgatókönyvét, de nem tudtam mit kezdeni a benne szereplő meztelenséggel. Pályafutásom olyan szakaszában vagyok, amikor bármilyen vetkőző jelenet a vásznon hihetetlenül zavarna. Ami a többi filmet illeti, nagyon esetleges, hogyan hat a meztelenség. A *Betty Blue*-t például nagyon szerettem, mert úgy éreztem, hogy ott a vetkőzés természetes és fontos a történet szempontjából. A *Blue Velvet*ben viszont zavart, mert csak a közönség meghökkentését szolgálta.

— Amikor Woody Allent megkérdezték, hogy szerinte mocskos dolog-e a szex, azt válaszolta: „Csak ha jó”. Ön mit gondol, mocskos dolog a szex?

— Csak akkor, ha nem fürdik az ember.

— A romantikus boldogság viszont sok embert nyugtalanán tesz. Az elmúlást kezdik emlegetni...

— Egyszer én is beleestem ebbe a csapdába, de általában... nem tudom... egyszerűen nem gondolok arra, hogy vége lehet. Tudja, én már hosszú ideje jól érzem magam.

— Egyetért-e Michel Ventura filmkritikus azon állításával, hogy az amerikai filmekben a szex az előjáték és az erőszak a tetőpont?

— Úgy gondolom, az amerikaiak valóban nagyon nehezen tudnak szenvedélyeket és vágyakat kifejezni a filmekben. Mindig kell valami rossznak történnie — például ilyen az erőszak —, vagy pedig a kapcsolat véget ér. Én nem szeretnék erőszakos filmeket készíteni. Az olyan szerepeket kedvelem, ahol a nők erősek, és nem áldozatok. Minden, amit csinállok, az élet egyfajta ünneplése kell, hogy legyen.

— Ha az Ön — nőkről, életéről — szóló elképzelése nem lesz piúcképes, akkor lemond róla?

— Ó, (mosolyog) eladható lesz.



Madonna

— Amit Ön csinál, az hatással van az utca emberének izlésére...

— Azt hiszem, ez a teljes kihívás — hogy az embernek stílusa, bája van, még akkor is, ha nincs pénze, társadalmi megbecsülése vagy képzettsége. Nagyon közepes, alsó középosztálybeli nevelést kaptam, de azokkal az emberekkel azonosulok, akiknek életük egy bizonyos pillanatában meg kellett küzdeniük a túlélésért. Ez új szint ad az ember jellemének.

— Az édesanyja meghalt, amikor Ön hat éves volt...

— Az az időszak, amikor tudtam, hogy az édesanyám nem lesz többé, hogy elveszítem őt — óriási erőt adott nekem, azt is mondhatnám: innen merítettem az életerőmet. Azt az erős vágyat, hogy egyfajta hiányt betöltsék.

— Ezek szerint Ön valóban „szűzanya” volt ilyen értelemben?

— Vigyáztam a fiú- és lánytestvéreimre. Az egyik film, amin most dolgozom, egy anyáról szól, aki mindent megtesz a gyermekeiért.

— A *Borderline* (Határvonal) című videóban arról ábrándozik, hogy a fiúkkal játszhatson.

— Igaz. Hagyományos katolikus nevelést kaptam, és láttam, hogy idősebb fiútestvéreimnek milyen előjogaik voltak. Később este is hazajöhettek, koncertekre járhattak vagy a szomszédban játszottak. Engem ebből kihagytak. Később, amikor táncoltam, a férfiak többsége homoszexuális volt, úgyhogy itt megint kívülrekedtem. Valahol mélyen él bennem egy frusztrált kisfiú, ez biztos!

— Filmes pályafutásában el kívánja-e kerülni a kitaposott utakat?

— Szeretek sebességet váltani, sok különböző dolgot csinálni. És amennyi vidámság van az életben, ugyanannyi a szomorúság is...

— Mint a „törvényen kívüli fiúk”-ban?

— Bukowski, Hopper, Sean meg a cowboyok, akik kint a pusztában lövöldöznek, ez az, ami lenyűgöz. De azokban a filmekben, amelyekben játszom, a szomorúság nőies dolog.

— Gondolt-e valamelyik klasszikus hollywoodi filmre, amikor a *Who's that Girl* készült?

— A *Bringing up Baby*re. Azokat a filmeket szeretem, ahol a nő mázlista, de a fegyvere a nevetés. Aztán a vége az, hogy beleszeretnek.

— Ez úgy hangzik, mintha a romantikus hollywoodi hagyományt élesztgetné, miatt a legmenőbb elbádók paródiát csinálnak belőle: *Ghostbusters*, *Dead Men Don't Wear Plaid*...

— Vannak komédiák, mint például a *Mr. és Mrs. Smith*, Carole Lombarddal és Robert Montgomeryvel, amelyek számomra örökre emlékezetesek maradnak. A többi filmen nevetek ugyan, de végképp nem jelentenek számomra semmit.

— Nincs bennük elég szív?

— Igen. Olyanok, mintha az alkohók a farkukkal csinálták volna őket.

— Meg a fejükkkel?

— Igen. És ez rossz kombináció.

— És Ön milyen testrészeit komponálja meg?

— A szívemet és a lelkemet. (Nevetés.) Időnként persze bedobok egy kis rafinériát is.

AMERICAN FILM, 1987

(Nagy Zsolt)

KÉSŐI VALLOMÁS

Beszélgetés Louis Malle-lal

Louis Malle francia rendező *Viszontlátásra, gyerekek* című filmjével 1987-ben elnyerte a Velencei Filmfesztivál Arany Oroszlán díját. Az alábbi interjú Danièle Heymann készítette a rendezővel.

— A *Viszontlátásra, gyerekek* története önéletrajzi ihletésű: a háború alatt, 11 éves korában Ön összebarátkozott egy osztálytársával, egy zsidó fiúval, akit később deportáltak. Miért várt ilyen sokáig, míg elhatározta, hogy elkészíti a filmet?

— Nagyon sok idő telt el, mire egyáltalán rászántam magam, hogy megbolygassam ezt a régi emléket. Először a hatvanas években akartam belőle filmet készíteni, de akkor még túl közeli volt, és túl személyesnek is láttam.

Nem állt szándékomban, hogy egészen pontosan rekonstruáljam, ami gyerekkoromnak úgyszólván a legfontosabb eseménye volt. Annak idején ez az élmény adta meg a végső lökést ahhoz az elhatározásomhoz, hogy filmrendező legyek. Tisztességtelen dolog lett volna a részemről, ha nem készítek belőle filmet. Amerikában töltött hosszú évek sikerei és kudarcai után egyik nap aztán eldöntöttem: „Fogom magam és hazamegyek Franciaországba, mert ezt a filmet csak ott csinálhatom meg.”

Paradox módon amikor a tervemről beszéltem a barátaimnak, azt mondták: „Úgy látszik, minden realitásérzékedet elvesztetted. Egy csomó dolog megváltozott azóta, hogy az Államokba mentél. El vagyunk árasztva a megszállásról szóló filmekkel, és a dolog már senkit sem érdekel.” Mindez 1986 vége felé történt.

Ekkor kezdtek el sokan mozgolódni az iskolákban és az egyetemeken. A fenyegetés, melynek hátterében Le Pen állt, kezdett alakot öltetni. Aztán ott volt a Klaus Barbie-per, ami erősen lázba hozta a közvéleményt. A televízióban bemutatott Claude Lanzmann *Shoah* című filmjét, és ennek ugyancsak jelentős hatása volt. Mire pedig az én filmem elkészült, az emberek majdnem megalkuvással vádoltak!

— *Filmjében milyen mértékben szerepelnek önéletrajzi események?*

— A film megtörtént események és fikció keveréke. A filmbeli Julienhez hasonlóan engem is szigorú katolikus szellemben neveltek, s ahogy ő, én is arról ábrándoztam, hogy majd nagy dolgokat viszek véghez. Én magam is misszionárius akartam lenni Kongóban, pusztán azért, hogy felboszszantsam a szüleimet.

Ma már magam is nevetek rajta, de sokáig borzasztóan szegyeültem magamat a származásom miatt. Filmes pályám elején nagyon dühített, amikor azt feltételezték rólam, hogy di-

lettáns vagyok és a család pénzét köl-töm (ami persze nem volt igaz). Nagy-on szerencsés voltam, hogy már a kezdet kezdetén megcsinálhattam azokat a filmeket, amiket akartam. *Viszont* éveken keresztül rámkényszerítettek egy olyan képet, mely szerint aranyifjú vagyok, aki pusztán unalomból filmezget. El sem tudnám képzelni, hogy vannak aranyifjak, akik kizárólag azért csinálnak filmeket, mert nincs jobb dolguk. A film-csinálás túlon-túl pepecselő munka, úgyhogy az effajta uracsok aligha tartanának ki mellette. Filmet csinálni legalább annyira kimerítő, mint, mondjuk, építkezésen dolgozni.

— *Mennyiben készítette Önt a film-ben Bonnet néven szereplő fiú letartóztatása arra az elhatározásra, hogy film-rendező legyen?*

— 1942-ben velem egykorú fiúkat láttam, akik sárga csillagot viseltek. Arra a kérdésemre, hogy „Miért ép-

legjobban meglepve, ha ez nem így lenne.

— *Használt-e új filmjének a körü-lötte csapott nagy hűhó?*

— Ha mást nem, azt bebizonyította, hogy igen érzékeny pontra tapintottam. Az emberek heves reagálásaiból — akár a film mellett, akár ellene foglaltak állást, kiderült, hogy a franciák még mindig mennyire feszengenek, ha erről az időszokról esik szó, s főleg, hogy milyen érzékenyek tudnak lenni, amikor valaki veszi a bátorságot és kétségbe vonja azt a mítoszt, mely szerint az ország egész lakossága az ellenállásban harcolt.

— *A filmet lányainak és volt avoni iskolájú rendfőnökének ajánlotta.*

— Ez volt az eredeti elképzelésem, aztán úgy gondoltam, hogy jobb lesz, ha várok vele — amennyiben elégedett leszek a filmmel, nekik fogom ajánlani. A film egyfajta felszabadulást jelentett számomra. Lehetővé



Viszontlátásra, gyerekek

pen ők és nem én?”, nem kaptam feleletet. Attól fogva úgy néztem a felnőtték világára, mint ami tele van igazságtalansággal, színleléssel, képmutatással és hazugsággal. Úgy éreztem, hogy átvett eszmék és túlon-túl bonyolult magyarázatok dzsungelében élek. Minden egyes kérdésemre kitérő és ellentmondást nem tűrő válaszokat kaptam, így kénytelen voltam egymagamban az igazságot kutatni.

Miután 1944 januárjában Bonnet-t elvitték, amit egyébként nagyon bizonytalan érzésekkel fogadtam, bizonyossá vált bennem, hogy filmrendező akarok lenni, és ezt meg is mondtam szüleimnek, akik ezen megdöb-bentek. Ma már meg nem tudnám mondani, hogy akkor hogyan képzeltem a dolgot, azt viszont tudom, hogy mint filmes, az igazságot akartam ki-nyomozni. Úgy hiszem, azóta semmit sem változtam — én lennék a

tette ugyanis, hogy továbbadjak egy személyes élményt, amit életem későbbi évei csak elmélyítettek bennem; olyan élmény ez, melyet, remélem, másokkal is megoszthatok és hasznosnak is bizonyul. Ha holnap elütne egy autóbusz, ezt a filmet hagynám örökül gyermekeimnek.

Most már őszintén elmondhatom, miért készítettem el a *Viszontlátásra, gyerekek* című filmemet. Ez azonban nem megy könnyedén. Az igazi Bonnet sohasem volt a barátom, csak ábrándoztam róla. Amikor ő az iskolánkba került, én eminens diák voltam, franciából csupa ötössel. Magasabb növésű és tehetségesebb is volt nálam, és ezért gyűlöltem őt. Fogalmunk sem volt róla, hogy a napjai meg vannak számlálva. Azóta sem tudok megszabadulni a gondolatától, hogy én és a többiek valamilyen módon felelősek voltunk a haláláért — talán csak azért, mert mi is emberek vagyunk. Most, több mint negyven évvel később, annyit akartam Bonnet-nak mondani, hogy szeretem.

LE MONDE (English Section) 1987. október 4-5.

(Fésős András)

„DINOSZTIA”

(Hollywoodban és a Wall Streeten csak úgy hívják: a Dinamó. Dino de Laurentiis nem híres arról, hogy jól tudna angolul. Önként adódik a kérdés, hogyan lett filmproducer, vagyis hogyan tört be ez az olasz, vagy még inkább nápolyi egy valóságos dzsungelnek tetsző területre?)

— 1968—69 körül jöttem el Olaszországból, mert számomra az olasz film halottnak, de legalábbis haldoklónak látszott. Megértettem, otthon maradvá nem jutok semmire. Azzal érkeztem Amerikába; majd meglátjuk, tudok-e filmet csinálni az amerikaiaknak?

— A film bonyolult üzlet, sokan foglódhatnak körülötte. Nem találta nehéznek, hogy egy teljesen idegen világban lavírozzon olyan emberek között, akik akkor sokkal jobban tudták a nyelvet, mint Ön?

— Nem, dehogya. A pénz minden náció számára az egyetlen őszinte, közös nyelv. A probléma tényleg nem a pénzügyeknél volt. Egy hiányzott, ami ma is és mindig: egy jó forgatókönyv.

Nos, ahhoz, hogy megértsük, alkalmas-e egy sztori a megfilmesítésre, nem kell irodalmi fokon ismerni a másik nyelvet.

— Olaszországban olyan filmeket készített, mint a Háború és béke, a Waterloo, a Biblia, úgy vélte, meg tud csinálni egy amerikai filmet is?

Dino de Laurentiis, Francesca nevű lányával



— Saját magammal kötöttem fogadást és nyertem. Ha ma csinálnám meg a *Serpicót*, meggazdagodnék. Akkor alkalmazkodnom kellett az amerikai piac játékszabályaihoz.

— Elég volt a *Serpico* sikere, hogy Amerikában maradjon?

— A *Serpico* 1973-ban készült el, de már korábban elhatároztam, hogy itt maradok. Néhány évvel később másik sikerrel jöttem ki: *A keselyű három napjával*. Nem azt akarom mondani, hogy nagyon könnyű volt. Ez egy szörnyű és fantasztikus ország. Az amerikaiaknak igazuk van, ha azt mondják: itt lehet álmodozni, bár engem inkább a számok érdekelnek. Ma hét stúdióm van, mintegy 32 hektár területen, és még másik kettőt építünk a közeljövőben. Rájöttem, hogy ha egy forgalmazó hálózatot is megvásárolok, támadhatatlan leszek. Megpróbálkoztam a Coca-Colával, aztán több tárgyalás után, 1985-ben az Embassyt vettük meg. Hogy mindezt mit jelent? Míg egy nagyfilm átlagos gyártási költsége eléri a 18 millió dollárt, további 8,2 millió dollárba kerül a forgalmazása, addig nekünk sikerült 10 millióért gyártani és 6 millióra leszorítani a forgalmazás költségeit. Akkor elhatároztam, hogy megalapítom a DEG-et, a De Laurentiis Entertainment Groupot.

Néhány évvel ezelőtt a mozik tele voltak fiatalokkal. Az igazi változás az, hogy ma ez nem így van. A mozi-terem bevétele csupán hab a tortán: ha van, jó; ha nincs, nem fontos. A filmek három irányban indulnak útjukra: a kábeltelevízió, a videó és a kereskedelmi tévétársaságok felé.

— Az analízis pontos.

— A mozi-teremek persze nem tűnnek el mindenestől, a legfiatalabbaknak mindig kell valami hely, ahová egy kislánnyal elmehetnek, de az igazi fizető közönség az lesz, amelyik otthon marad. Sőt, már ma is az. Ami a színészeket illeti, azok persze boldogulnak, és a rendezők is. A filmművészet hanyatlásának másik oka az, hogy eltűnt a háború utáni nagy rendezők nemzedéke, és nem jött utánpótlás. Négy-öt évvel ezelőttig, vagy talán még ma is, a fiatal rendezők Fellinit vagy Viscontit utánozták; ahelyett hogy Coppola, Scorsese vagy Cimino tanítását igyekeztek volna megérteni.

— Sose tér vissza Olaszországba, hogy ott dolgozzék?

— Nem. Amerikában rendkívüli a légkör, ami ezt az ipart elteti. Olyan ipart, ami 1985-ben, 1,1 milliárd dollárt vett be a mozikból, és 1,3 milliárd dollárt a videokazettákból. A prognózisok szerint 1990-ig csak a videokazettákkal 50 milliárd lesz a bevétel, s ebből az üzletből én is kiveszem a részem.

EPOCA, 1987. 1802 SZÁM

(Bádonfai Gábor)

CONTENTS

Pál Schiffer—Bálint Magyar: By the Danube (*Excerpts from the script*). In Pál Schiffer's new film-sociography, the inhabitants of the village of Dunapataj talk about sufferings and life in the Fifties, October 1956, and the period of consolidation that followed. 2

Zoltán Arday: I've Got to Go There Anyhow (*Just Like America*, dir. Péter Gothár) 8

Péter György: Coucise, Sad Style-Romantics (*Damn Real*, dir. Ildikó Szabó) 10

István Zsugán: Our Black Boxes (*Interview with Sándor Sára*) 12

András Bálint Kovács: Monologues on *Perdition* (Béla Tarr, László Krasznahorkai and Gyula Pauer talk about their new film) 16

István Zsugán: The Credit Under Their Feet (Interview with István Dárday and György Szalai) 20
The compilation presents Hungarian directors who have had bitter experiences with the anomalies of domestic film production. *Perdition*, Béla Tarr's latest film, for example, was not made within the framework of traditional production procedures.

Debate on Hungarian Film, 1962. The speech by Márton Horváth, former executive director of the Film Studios in Budapest, throws light on the manner in which the vestiges of dogmatism prevented the birth of sincerity in Hungarian cinema between 1956 and 1962. 24

Vince Zalán: The Stripped Planet (*Interview with Sándor Reisenbüchler*). The latest film by the well known animator is an organic part of his oeuvre—a depressing tale of our "triumph" over nature. 31

Gusztáv Schubert: The Century of Light (*Ginger and Fred*, dir. Federico Fellini) 34

Béla Nóvé: Bars and Pen (*Prison Memoires*, dir. Nelson Pereira dos Santos) 36

Péter Molnár Gál: The Biography of a Song (*Lili Marleen*, dir. Rainer Werner Fassbinder) 38

Imre Barna: Playing with America (*On the films of Martin Scorsese*) 40

Irina Rubanova: "Play Rebellion!" (*Visszatérj, a film sztár!*) 45

Marina Vlady: On Vladimir Visotskij (I) 50

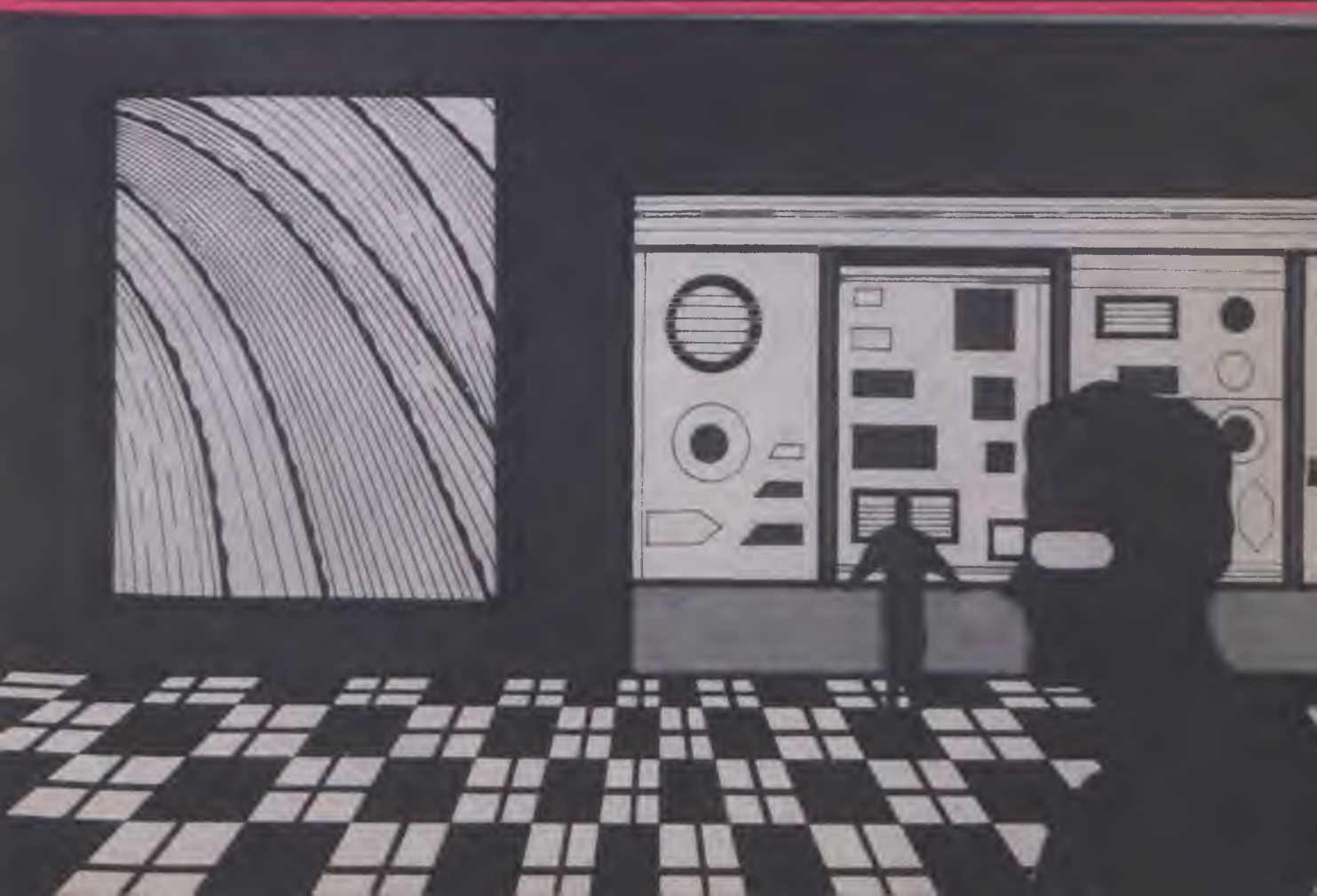
WE ALSO SAW (Films of the Month) 54

FROM HERE AND THERE 58

ON THE COVER: Lana Riz and Lilla Pászti in *The Documentator*, dir. István Dárday and György Szalai. (Photo: Csaba Baldóczy)

ON THE BACK: Jean-Hugues Anglade and Beatrice Dalle in *Belly Blue*, dir. Jean-Jacques Beineix

Képek Reisenbüchler Sándor: Isten veled, kis sziget című filmjéből (Cikkünk a 31. oldalon) Harris László reprodukció



FILMVILÁG

