



1978. DECEMBER 1. TAR

MILAN

filmvilág

23

1978. december 1.



Margittay Ági
és Szabó László

A kedves szomszéd

Bereményi Géza forgatókönyvéből rendezi új filmjét Kézdi-Kovács Zsolt.
Főszereplők: Szabó László, Dayka Margit, Szabó Lajos, Margittay Ági, Csapó János és Herczeg Csilla. Operatőr: Zsombolvai János.

(B. Müller Magda felvételei)

Szabó László és Dayka Margit



MÉRFÖLDKÖVEK

Ezzel a találó címmel készített Lestár János emlékező dokumentum-összeállítást: hatvan évvel ezelőtt, november 24-én, Kelen József Városmajor utcai lakásán tartott illegális gyűlésen megalakult a Kommunista Magyarországi Pártja. „Ott voltam a párt alapító ülésén...” — írja. visszaemlékezéseiben Kun Béláné — „... A napirend mindkét pontját — tudniillik, a párt megalakítására és egy kommunista újság megjelenetésére vonatkozó tervezet — Kun Béla ismertette. Utána nagyon sokan szólaltak fel. Mindenkinek volt valami javaslata. Vélemények, el-lenvélemények hangzottak el. Kell-e már az új párt? Vagy még korai? Legális, vagy illegális párt? Milyen legyen az újság, hány oldalon jelenjen meg, mi legyen a neve, ki legyen a szerkesztőségben? stb.” A párt megalakulása után a kommunista tömegbefolyása rendkívüli mértékben felgyorsult és megerősödött. Az aktív párttagok száma az alakuló gyűlés után alig több mint három hónappal — egy vádirat szerint — a fővárosban tíz-tizenötezer, vidéken pedig húsz-huszonötezer volt. A KMP tevékenysége, rövid idő alatt, meghatározó tényezője lett a hazai munkásmozgalomnak. Indokolt tehát, hogy a *Mérföldkövek* az évforduló alkalmával ne csak a megalakulás kiemelkedő jelentőségű eseményére, történeti-társadalmi körülményeire emlékezzen, de a rákövetkező éveket, eseményeket is fel-elevenítse.

Fakult fényképek, különböző archívumokból előkerült dokumentumok, híradófelvételek és interjúk idézik a huszadik század magyar történelmének legjelentősebb eseményeit, s legfőképpen azt, ami ezektől elválaszthatatlan: a magyar munkáosztálynak s marxista pártjának az emberhez méltó életért, a szocializmus felépítéséért folytatott tudatos és elszánt küzdelmét. A múlt csillogó fényei és komor árnyai suhannak a képsorokon, miközben a néző annak a rendíthetetlen, újra és újra megerősödő törekvésnek lesz a tanúja, amely a történelem során a

magyar kommunisták hősi és mindennapi cselekedeteiben egyaránt megvalósult, s amely mindig is bázisa volt a szocialista elvű népközös-ség megteremtésének.

S eképp föltétele az univerzum eddigelé még ismeretlen tájait felfedező-meghódító, közösséget formáló művészetnek is. „A kommunizmus nem letörője, hanem lelkes harcosa minden igazi művészetnek, és így a filmgyártás terén is első jelszava: művészien szépet és érdekeset nyúj-

A ház, ahol a kommunista párt alakuló ülését tartották





Nagygyűlés március 23-án

tani. Mi a propagandát nem rikító színekben és szavak harsogásában keressük, hanem az eszme erejében és szemléltetésében” — olvashatjuk a Magyar Tanácsköztársaság sajtójában. A *Vörös Riport Film*, a világ első (!) államosított filmgyártásának hirdőfelvételei nemcsak egy új, akkoriban születő művészet, a filmművészet becses értékei, de egyszerre: a társadalmi haladásért folytatott harc megrendítő dokumentumai is. Innen, hogy hatásuk ma éppolyan eleven, mint egykoron. (Ezért is felezhették föl bennük, néhány évvel ezelőtt, „a tények költészetét” a Tanácsköztársaság 133 napját szimbólumá emelő *Vörös Május* című kitűnő film alkotói.) Milyen jó lenne újra látni — kivált a fiatalabb nemzedéknek — a *Vörös Riport Film*-nek mind a húsz számát! S nemcsak a mozikban, de a történelemórákon is!

S vajon nem ugyanez a meggyőződés az „eszme erejében és szemléltetésében” fejeződött-e ki a felszabadulás utáni időkben a kommunista pártnak és szövetségeseinek abban az akaratában, hogy *legyen ma-*

gyar filmművészet? abban a cselekvésében, hogy megteremtette az állandó és folyamatos filmgyártás feltételeit? Ma már ismerjük az eredményt: az elkövetkező évtizedekben a magyar filmművészet méltó társa lett a többi művészetnek: a magyar zenének, irodalomnak, képzőművészetnek, színháznak, s híveket szerzett magának a világban is.

Mérföldkövek — mondja a film címe; persze képletesen, hisz a történelmi események nem egyenlő távolságra követik egymást, hanem hol sűrűbben, hol ritkábban. A valóság változása, a valóságot formáló cselekvés azonban soha sem „szünetel”. Mai körülményeink, mai társadalmi valóságunk, történelmi tapasztalataink egyfelől magukba foglalják a kommunista elődök munkáját, másfelől új feladatokat jelölnek ki. Az alapvető célkitűzések változatlanok. Jelenünk is történelem. Talán ezért oly szimbolikus az idei budapesti ősz egyik képe: az újjáépített Mártírok útján a járóelők észrevehetik: bontják az egykori Margit körüti fegyházat.

ZALÁN VINCE

Nem élhetek muzsikaszó nélkül

„Egy magyar Balzac? Ahhoz a társadalomnak is Balzac-súlyúnak és -jelentőségűnek kellett volna lenni” — írja Mészöly Miklós, és igaza van. Közérthető történelmi szerep nélkül mi maradt nekünk, Kelet-Európában, megírni való? Kelet-Európa. Az, ahogyan ittunk.

Ittak a hollandusok is. Ökrendezve a parasztja, sárga-füstös tivornyaszobákban, az emberlét végső szélein, ahogyan Adriaen Brouwer láttatja velünk; a csinosabb polgár szőnyeges ebédlőben, pástétomnak való nyulak és serlegköltemények közt, a Jan Fytek és Willem Kalfok képein. Nálunk, akár Tor (Szabó Dezső), akár Menyegző (Wypianski), akár Ūri muri (Móricz Zsigmond), akár Magnum áldumás (egész történelmünk), szertartássá vált az italozás, ritussá, melyben a csujjogató száj s az ég felé pattogatott ujj azt teszi, amit kell, hagyománynak engedelmeskedik, és a vigadás, sirás, tombolás előírt rendet követ, jelentést hordoz, ritmusa örökségünk. De ez sem örök. Utoljára a *Hamu és gyémánt* végjeleneteiben mulattunk; nem lesz többé itt történelmi vigasság, eljött a házibulik kora.

Móricz Zsigmond még a mulató jelenben élt, de megérezte már mú-

lékonyságát. Háromnapos dárídó végén vagyunk, szedelőzködik a vendégsereg, a nyíló ajtón besüvölt a havas táj, váltócéduláival a történelem. Hajnal ez is, Andrzej Wajda kemény hajnala. De aztán Pólíka következik: megbékél-e Pólíka a murizó férjjel? Megbékél; de kit érdekel ez? Népszínmű; így nem lehet búcsúzni.

Nyakunkon maradt az emlék, valami elintézetlen a történelemből: mit csináljunk vele?

Révedezni rajta nosztalgiával? A film ezt, szerencsére, nem vállalja; ehhez már gyanakvók vagyunk. Tussal felerősíteni, szociográfiai látletté a regény könnyed vonalait? A film inkább halványít: „te állat!” — a regényben így társalog Pólíka, a kedves falusi delnő a cselédeivel; a filmből hiányzik ez a nyers vonás. Megkongatni valami halálharangot, a történelem hideg atomrobbanása előtt? *Vieux jeu*, s a film ehhez képest is hátrál, egészen az adomáig: Móricz Zsigmond egyetlen váltócédulás hasonlata többet mond, mint a film muzsikás cigányainak refrénes rimánkodása a „fizetség”-ért, melyet végül Pólíka szerencsésen át is nyújt nekik, Pólíka, csak úgy a gömbölyű kis válla fölött.

Oszter Sándor és Szirtes Agnes





Jelenet a filmből

A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* gyengébb regénye Móricz Zsigmondnak: ifjúkori, 1913-ból — ha ez mentség. Ezt meg is írták mostanában, fölháborodottan kommentálva, hogy a Nemzeti Színház éppen ezt játszatta egy kültelki színpadon. Előadták Pécssett is (hogyan, nem tudom), és a pécsi előadás rendezője, Sík Ferenc készítette most ezt a filmet. Első filmjét. Nem értem választását.

Ha Móricz Zsigmondot akart, mért nem inkább a *Kivilágos kivirradtig* című regényt választotta? Mulatós téma ez is, de az író legálább megadta a helyes léptéket hozzá: első és utolsó mondatai bolhákhoz hasonlítják a történet szereplőit. Ez a szigorú szerkezet, ez a bolhaperspektíva hiányzik a korábbi regényből. S a filmből is.

A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* egyetlen értéke a nyelve. Abban az időben Kodály és Bartók a népdalt, Móricz Zsigmond a beszélt nyelvet kottázta. A filmnek azonban nyelve nincs. Egyszerre több nyelven selypeg és rikolt.

Móricz Zsigmond nagyon röviden villantja fel az oszladozó dinomdánom képét: mintha tömör rendezői utasításokat olvasnánk. A film készítői ezt a székszavúságot hosszas tablósorozattá változtatták, megtol-

dották új szereplőkkel. Joguk volt hozzá. A baj az, hogy össze nem illő elemekből építkeztek. A regény hiteles dzsentri-figurái közé népszínműbajszok, népszínmű-pofák keveredtek; az úri virtus Almádyne (Torday Teri) orfeumi modorával vegyül; az asztalnál Kossuth Lajos nevét bögik, mert kell a történelem, a sarokban úri kisasszony szoknyája alá nyúlkálnak, mert kell a szex. Egy részeg hajlonal sokminden történhetett, de stílus azért volt.

A regény soványka történetét is fölhizlalták. Férjuram (Oszter Sándor) fürdik, mégpedig hordóban; szociográfia. Lajos bácsi (Szabó Sándor) megnyomogatja a vállát; a meztelen férfitest divatja (a 80 huszárbn piócázás is volt). Pepi néni (Gobbi Hilda) pálinkát dűgdos és kortyol; kabaré. Mina néni (Máthé Erzszi) nemcsak süket, mint a regényben, hanem szex-mániás is, szegénynek nem sok jutott a jóból, s ebben legálább van valami szomorkásan életszerű. Tolnay Klárinak (Zsani néni) viszont szerep nem jutott, csak szöveg. Pólikának volna szerepe, de Szirtes Ágnes csak mórlikázik, s ez nem azonos a színészi játékkal.

Nem sikerült a búcsúvétel a mulatós Magyarországtól. Lássuk inkább a kelet-európai házibulikat.

LUKÁCSY SÁNDOR

ANGI VERA, AVAGY

AZ ÖNFELMENTÉS KUDARCA

BÜSZELGETÉS GÁBOR PALLAL

Vészi Endre kisregényéből írta *Angi Vera* című új filmjének forgatókönyvét Gábor Pál. Főszereplői: Pap Vera, Dunai Tamás, Pásztor Erzsébet, Szabó Éva, Horváth László, Halász László; operatőr Koltai Lajos.

— Bevezetőül arra kérem, foglalja össze röviden a film alaptörténetét.

— 1948-ban játszódik, egy vidéki pártiskolán. Főhőse, Angi Vera proletár származású, fiatal ápolónő, aki a háború után egyedül maradt, s egy véletlen esemény olyan ballisztikus pályára röpíti föl, aminek ő maga sem a végét, sem a csúcspontját nem látja. Ez a pálya az 1948-as „fordu-

lat évének” röppályája; a történelem és az egyéni sors találkozása; s a lány sorsának minden konfliktusa ebből a történelmi szituációból következik.

— *Filmművészetünk tematikai téreképe* — s általában történelmi köztudatunknak is — meglehetősen fehér foltja ez az időszak; eddig talán csak az annak idején nagy viákat kiváltott — egyébként teljesen más stílusú és szerkezetű — Fényes szelek érintette e periódus problémahalmazát...

— Az *Angi Vera* minden tekintetben különbözik a *Fényes* szelektől,

Dunai Tamás és Pap Vera





Pap Vera

nemcsak feldolgozásmódjában. Az parabolisztikus jellegű, modell-gondolkodásra épülő mű, emez realista ábrázolásmódú. De más-más korszakban is játszódnak. A *Fényes szelek*ben felidézett időszak 1945-től nagyjából 1947—48-ig terjed, az *Angi Vera* az 1948-as évről szól. Meglepő, hogy sokak tudatában mennyire összekeverednek a közelmúlt történelmének szakaszai; ha ennyire összerosódik a „fényes szelek” periódusa és a személyi kultusz fogalma, az nemcsak kronológiai, időzavart kelt, hanem értelmezési problémákat is okoz. Nem egyszerűen a filmek — hanem közelmúltunk értelmezésében. Erről az évről, 1948-ról még egyáltalán nem készült magyar film.

— *Tudván, hogy a Fényes szelek — valószínűleg főként azért, mert tudományosan kevésbé feldolgozott történelmi periódust állított reflektorfénybe — akkora vitákat keltett; nem tart-e attól, hogy az Angi Vera is élénk indulatokat kavart majd föl?*

— Félelmem legfeljebb alkotói szorongás: hogy eléggé pontos-e a film és gondolataim eljutnak-e a nézőhöz. Arra természetesen számítok, hogy amint a filmben az asztal egyik vagy másik oldalán ülök a drámát különféle képpen élik meg, ugyanúgy a nézők is aszerint fogadják majd, ahogy a valóságban itt vagy ott ültek az adott korszakban. Ennél nagyobb bennem a szorongás, hogy a fiatalok, akik alig tudnak valamit azokról az időkről, mennyit értenek meg belőle; mert szándékom szerint nekik legalább annyira szól a film, mint azoknak, akik átérték őket. A film egyébként művészi vízió, nem történettudományi értekezés. Vészi Endrének és nekem is jogunk van ahhoz, hogy beszéljünk saját élményeinkről; nem történész-szakembereként, hanem mint érző és érzékelteni kívánó emberek.

— *Eddigi filmjei közül azok keltették a legnagyobb visszhangot — mint például a Tiltott terület, a Horizont —, amelyek aktuális, jelenide-*

jű problémákat feszegettek; ilyen szempontból legutóbbi filmjét, a történelmi tárgyú Járványt kitérőnek tekintni művészi pályáján?

— Szándékom szerint az *Angi Vera* is a jelenidejűség érzetét kelti a nézőben: a mai embereknek kínál továbbgondolkozási lehetőséget; ami természetesen nem mond ellent annak, hogy a legapróbb részletekig aggályos realizmussal kívántuk föl-idézni a kort. Hogy a *Járvány* kitérő volt-e művészi pályámon? Meglehet, bár ez a kérdés szerintem jellegzetesen magyar megközelítése a dolgoknak, s ilyen formában csakis nálunk szokott fölmerülni. Amennyire a világot ismerem, s ahol jártam, ezt a kérdést így sehol nem teszik föl, s véleményem szerint nincs is sok értelme.

— *Mégis: a Járvány stílárís szempontból is markánsan különbözött összes többi filmjétől...*

— Vegyük úgy, hogy megpróbáltam történelmi filmet is csinálni. De ezen az alapon megkérdezhetnénk Vészi Endrét is, hogy a próza mellett miért ír verset is, drámát is, miért próbálkozik más műfajokban is. Ez szerintem elemi alkotói jog, hiszen mesterségünk lehetséges műfaji és tematikai színskálája olyan széles,

hogy inkább attól vannak félelmeim: egy élet túl rövid ahhoz, hogy az ember saját mesterségének valamennyi táját bejárja. A felfedező barangolásokra — ha úgy tetszik, „kitérőkre” — szükség van akkor is, ha olykor a kudarc veszélye fenyeget.

— *Visszatérve az Angi Verához, a nézőben fölvetődhet a kérdés, hogy az alkotói értelmezés szerint a főhős alakja inkább a céltudatos karrierista, avagy az öntudatlanul sodródó, ártatlan „túteljesítő” jelleméhez áll-e közelebb?*

— Szerintem nem pontos a kérdés. Az alkotói cél ugyanis éppen az ellenkező volt. Vészi kisregényének egyik fő művészi erénye a rendkívül pontos, árnyalt, bonyolult és nagyon mély lélektani ábrázolás; s számomra az volt a vezérfonal a színészvezetésben, hogy a lélektani folyamatok ne vegytisztán, s dramaturgiai képletekbe lefordítva jelentkezzenek. Általában se szeretem az átlátszó dramaturgiát, s különösen nem akartam ezt a rendkívül bonyolult helyzetet átlátszóra leegyszerűsíteni. Az eddigi közönségtalálkozókon egyébként éppen ebben kaptam a legérdekesebb visszaigazolást. Főként az idősebb generációhoz tartozó nézők szerették volna a figurát olyanfor-

Pap Vera és Szabó Éva



mán leegyszerűsíteni, hogy „karrierrista volt-e Angi Vera vagy tisztá jellem, akit a történelem sodra elragadott s beszennyezett.” A fiatal nézők pontosan érezték és értették, hogy az érvényesülés, az előrehaladás — nem egyszerűen a társadalomba való beilleszkedés, hanem a jó célok és az önmegvalósítás — érdekében gyakran olyan alkalmazkodó készség, simulékonyság szükséges, hogy olykor már önmagunk morális megítélésében is zavarba kerülünk. Nehéz eldönteni, főleg egy jelenidejű folyamatban, hogy meddig kívánatos az egészséges életösszön diktálta alkalmazkodás; — mert az ellenkezője könnyen átsaphat devianás, társadalmilag haszontalan és túrheterlen magatartásba —; és hogy az alkalmazkodókészség mikor válik karrierizmussá. A probléma általában nem vegytisztán, „vagy-vagy” helyzetekben jelentkezik. Azt remélem, sok ilyen fiatal nézője lesz a filmnek, akik Angi Vera sorsának bonyolultságát jobban megértették, mint azok, akik úgy érezték, hogy

Pap Vera és Pásztor Erzsébet



tükörbe néznek, és a tükör nem pontosan azt mutatja, amiként ők önmagukra emlékeznek.

— *Talán meglepő kérdés, de a figura megformálása során nyilván végiggondolta: mi lesz Angi Vera sorsa később, az 50-es, 60-as években?*

— A kérdések makacsul visszanyarodnak oda, hogy minősítsem Angi Vera döntéseit. Az érdekesség kedvéért elmondhatom, hogy a stúdió dramaturgiai tanácsának is volt egy erre vonatkozó makacs kérdése; kerettörténetként meg is kellett írunk Angi Vera további sorsát. De a kérdés mögött, azt hiszem, bizonytalanságérzés, az ítélőképesség hiányai rejlenek, s a stúdió visszakozott is a kerettörténet igényétől; a forgatókönyv végül is eredeti formájában került vászonra. Az egyébként természetes, hogy magunk végiggondoltuk Angi Vera további sorsát; hónapokig írtam ezeket a jeleneteket, de a filmhez fölöslegesnek bizonyultak.

— *Szóval: ma mit csinál Angi Vera?*

— Jelenleg ismét ápolónő, főnővér. Az 50-es évek közepéig újságíró volt Traján Anna mellett. A tragikus törés akkor állott be az életében, amikor rádöbbsent, hogy a személyi kultusz idején itt lezajlott eseményekhez a maga módján ő is hozzájárult tollforgatásával; visszament oda, ahol kezdte, s ma főnővér egy kórházban, megtalálta igazi helyét. Sorsa tehát továbbgombolyítható, de a filmbeli történet enélkül is teljes. A mai néző számára Angi Vera valódi katarzisa akkor következik be, amikor Muskát Mária fölpofozza a filmben; a további történet művészi-leg fölösleges locsogás, semmi köze a drámai sűrítéshez... Említettem, hogy már eddig is elég sok anketon vettem részt; a legmegrendítőbb hozzászólást egy idős asszonytól hallottam. Azt mondta: „Hetven éves vagyok, Angi Vera korszakát végigcsináltam, már felnőtt fejjel. Tanultam pártiskolán, tanítottam is ott, s nem emlékszem, hogy ilyen szerelmi dráma, mint a filmbeli, lezajlott volna. De arra emlékszem, hogy volt egy elvtársnő, akinek kisgyerekei voltak otthon, és ő minden szeminárium után rohant telefonálni, hogy jól



Jelenet az Angi Vera című filmből

vannak-e, ettek-e rendesen, elaludtak-e időben a gyerekek. Akkor magamban is, nyilvánosan is elítéltem ezért, mondván, lehet-e az ügyet ilyen félszívvvel szolgálni? Ahogy ma visszagondolok, szégyellem magam ezért. A mából visszanézvén az egész egy semmiség; — de lehet, hogy ez is egy Angi Vera-történet? Az idő sok mindent özszemos bennem, és zavarban vagyok a dolgok jelentőségét illetően.” Ezt a fölshólalást szó szerint megjegyeztem... Nem mindig ismerjük föl a jelenidejű drámát; azt, hogy egy drámának előidézői vagy részesei vagyunk... Angi Vera eleinte egyszerűen alkalmazkodni igyekszik; hálás azért, hogy tanulhat. Szerelme őszinte, de félig ösztönösen, később egyre tudatosabban keresi, kihez kell csatlakoznia ahhoz, hogy pályája fölívelhessen. Így kerül Traján Anna bűvkörébe, aki — mai szóval — manipulálja őt, mert jó alany erre: rendkívüli alkalmazkodóképessége folytán könnyen manipulálható. Egy társadalom egésze sosem manipulálható „csak úgy”; — ehhez alkalmas egyedekre van szükség. S máris ott tartunk, hogy a történelem alakulásáért egyénileg is felelősök vagyunk, s ezt a felelősséget nem

lehet elhárítani a kedvelt mondással, hogy „*ja, azok olyan idők voltak*”. A film egésze: ez ellen a magatartás elleni tiltakozás. A jelen is része a történelemnek, azzá fog válni, tehát mint egyén is felelős vagyok érte, hogy milyen történelemmé. Meglehet, mindez túl szigorúnak tetsző, de következetes végiggondolása nemcsak ennek a filmnek, hanem dolgoinknak általában. S talán nem szerénytelenség azt állítanom, hogy mindezt nem most, utólag fogalmaztam meg, hanem ezzel a gondolat- tal, ezért kezdtem írni a forgatókönyvet és leforgatni a filmet. Enélkül nem is merészeltem volna belefogni, mert annyit gondolkoztam Vészi regényén, olyan sokáig éreletem magamban, hogy csakis tisztelettel közeledhettem ehhez a roppant felelősségteljes írói vízióhoz. Ha a film mindebből valamit meg tud éreztetni vagy értetni, elősegíti a fölismerést és a katarzist — ami lehet megrendülés, vagy szégyenérzet, vagy az önfelmentés kudarca, tehát embéri megtisztulás — akkor sikerült elérnünk a célunkat. S akkor a történet időpontja tetszés szerint megváltoztatható, naptárilag átirható.

ZSUGÁN ISTVÁN

DON QUIJOTE A MOZIBAN

Kiküldött munkatársunk beszámolója

A címet plagizáltuk; eredetileg a nyoni nemzetközi dokumentumfilm-fesztivál igazgatójától, Moritz de Hadelntől származik, aki a szemle kiadványának bevezetőjében ezzel a hasonlattal próbálta érzékeltetni a tragikomikus, ám mégis hősiessé szelmalomharcot, amelyet a rendezvény szervezői folytatnak, hogy a televízió egyeduralmának és a filmforgalmazás kereskedelmileg megszabott normáinak korában is megvédjék a dokumentumfilm letűnőben levő lovagi méltóságát. Persze korai volna még a dokumentumfilmet elsiratni, más forgalmazási csatornákon, akár a televízió képernyőjéhez alkalmazkodva, de tovább él, nem a műfaji hal-

hatatlanság csodájaként, hanem mert az emberi érdeklődés eleven maradt a valóság tényei iránt. Ezt bizonyította a kis svájci város filmszemléje is, amely bár remekművekkel nem kápráztatta el nézőit, mégis rendkívül széles látószögű képet adott a jelen világ politikai, társadalmi, etnikai, szociográfiai kérdéseiről, s külön teret szentelt az új svájci alkotások bemutatásának.

A filmek tematikai csoportosítása szellemes és könnyen áttekinthető volt, az egységek ilyen és ehhez hasonló összefoglaló címet viseltek: Latin-Amerika, Afrika, Az ifjúság, három szemszögből, A nők körülményei, A harmadik kor, Környezet és

Albert Einstein és Szilárd Leó Az idő sodrában c. filmműjság egyik számában, 1946-ban



környezetszennyeződés, Nevelés, Közgazdaság, Pillantás a filmművészetre, Szexuális kisebbségek, stb.

A felszabadult gyarmati országokról szóló beszámolók különös kontrasztot alkottak a fesztivál egyik retrospektív sorozatával — amit az idő múlásának szánalmasan tragikomikus illusztrációjául szántak —, az úgynevezett „gyarmati filmekkel”, a francia birodalom dicsőségének immár nevétségesen hamis himnuszával.

Dokumentumok tudósítottak a mai, rafináltabb gyarmatosító törekvésekről, s az angolai és eritreai drámáról (a szovjet Irina Szvecznikova filmje: *Az angolaiak*), s a másik oldalról egy bűnbánó ex CIA-ügynök vallomása, aki utolsó feladataként 1975–76-ban az intervenciók erőket irányította Angolában. (Saul Landau: *A CIA-ügyvivőtiszt: John „Bob” Stockwell*). Miként a filmekből is kitetszett, az újfajta gyarmatosítás nemcsak katonai eszközökkel folyik a világban. Az amerikai Larry Adelman közgazdasági filmesszéje, *A multinacionális részvénytársaságok világa* azt ábrázolja, hogyan összpontosul mindinkább a nemzetközi tőke kezében a világ termelésének jelentős része, milyen szerepet játszottak ezek a multinacionális vállalatok a chilei, a dominikai, a braziliai eseményekben, milyen belső nyomást gyakorolnak az Egyesült Államok nemzetközi politikájára. Ehhez a tárgyilagos körlelethez képest a „Piroska és a farkas” gyermeteg meséjének tetszik a francia Gérard Mordillat és Nicolas Philibert interjúfüzére, a *Tulajdonosok szólnak meg*, amelyben gyáriparosok, igazgatók fejtegetik meglehetősen cinikus, jobb esetben átlátszóan ostoba, máskor haladó eszmék álcájába burkolt nézeteiket a vezetésről, az osztályviszonyokról, sztrájkokról. A Paribas cég elnöke, Jacques de Fourchier például XV. Lajos korabeli karosszékéből kijelenti: a vállalkozások csakis a monarchikus keretek között élhetnek meg.

A másik oldalon a banán-köztársaságok modern rabszolgái és a kanadai *Dohány-fiúk* (Maurice Bulbian filmjében), akik ültetvényről ültetvényre vándorolnak, parkokban alszanak és hippi-külsejük miatt min-



De Rochemond, Az idő sodrában európai főszerkesztője De Gaulle-lal, 1944-ben

denhonnan elűzik őket, és ide tartozik a svájci *Pinsec-i Rose* (rendező: Jacques Thévoz), a sovány kis öregasszony, a falu utolsó paraszt lakója; három tehenét el kell adnia, mert már fárasztó gondoskodni róluk. „A mi nemzedékünknek hamarosan befellegzik” — mondja —, „mert az élet túlságosan zord.”

A körülmények zord időjárását mutatja Cinda Firestone öregekről szóló filmje is, a *South Beach* a nap-sütötte Floridában, ahol az idős emberek nem csak az ifjúság elvesztett meleg fényeit keresik, de a jobb megélhetési lehetőséget a szerény nyugdíjából. A fiatalság egy része is kimaradt az amerikai álomból. *Az ifjúsági terror; amit a fegyver mögül látnak* (Helen Whitney alkotása) a mindinkább elharapozó fiatalkori bűnözés okaira hívja fel a figyelmet, a dühre és reménytelenségre, ami úrrá lesz az igazságtalanságok láttán elvadult lelkeken. Ezen a fesztiválon csak az öklömnny kínai óvodások



1935: Szendvics-ember a New York-i utcán Az idő sodrában első számának hirdetésével

örültek zavartalanul a tavaszi kikeletnek (*Fiatal ágak*), s művészi tornagyakorlataikkal elhessentették az égboltozaton gyülekező felhőket.

A nőkérdés a nyoni fesztiválon is központi helyet foglalt el; magát valamire tartó rendezvény manapság nem is képzelhető el nélkül. A nők problémáiról is természetesen éppen úgy készülnek jó és rossz filmek, akár a férfiakéről. Láthattunk kínos pszichodramát (*Az utolsó tabu*, rendező: Dale McCulley), végignézhettük egy hétgyermekes családanya „önmegvalósítási” kísérletét (*Patricia mozija*, Bonnie Sherr Klein munkája), több film foglalkozott a prostituáltak helyzetével, sőt tudósítottak a Prostituáltak Első Világtalálkozójáról is.

A nők helyzete című összefoglaló filmsokorban vetítették a fesztivál egyik legszebb alkotását, a *Kisgyerekekkel és transzparenszekkel* című dokumentum-összeállítást (rendező:

Lorraine Gray), amelyben ízléstelen fülbevalójú, rikító sapkás, kifestett öregasszonyok emlékeznek ifjúságukra, amikor 1937-ben a General Motors nagy sztrájkja idején, férjükkel, szerelmükkel, fiaikkal szolidárisan megalakították a Női Segély Brigádöt. Az eredeti híradófelvételek megelevenítik a fiatal asszonyok humorérzetét és pátoszt nem nélkülöző hősiességét a rendőri brutalitással szemben, s ezek a megindító képek különös kontrasztot alkotnak a szörnyű horgolt diványpárnák, plasztik virágok ékességei között emlékező matróznak jelenével. S a csipkefüggönyök mögül ma is kilátni ugyanazokra a szürke gyarepületekre.

A szexuális kisebbség témája egyre gyakrabban szerepel a fesztiválok programján, az emberi jogokért folytatott kampányküzdelem hullámainak taraján ez a kérdés is felszínre vetődött. *A gyermekek érdekében* című film (egy feminista kollektíva munkája) nagyon érdekes szemszögből vizsgálja a problémát. „A nőknek joguk van, hogy leszbikusok legyenek, a leszbikus nőknek azonban nincs joguk, hogy gyermekeket neveljenek fel” — így szól egy New York-i bírósági határozat, s a film ezzel az ítélettel vitázik, leszbikus anyák és gyermekeik rendkívül harmonikus és tartalmas kapcsolatát mutatva be. Egy másik, egész estét betöltő dokumentumfilm, *A homoszexuális USA* (szintén homoszexuális művészek ingyenes munkája) az 1977. június 26-án megrendezett hatalmas nemzeti tüntetést mutatja be, amikor is a legnagyobb amerikai városokban homoszexuálisok tízezrei (vagy százezei?) vonultak fel vége-láthatatlan sorokban az utcákon, zászlókkal, transzparenszekkel, jelmezekben, egyenlő jogokat követelve.

Ezeknél a kuriózumoknál is lényegesen érdekesebb volt az a napi két órában vetített filmsorozat, amely az amerikai Time című képes folyóirat minden hónapban megjelenő filmkülönszámaként 1935—1951-ig, a televízió egyeduralmáig, Amerikában és Nyugat-Európában hihetetlen népszerűsége telt szert. *Az idő sodrában* „a filmújságírás speciális formájának” vallotta magát, és valóban az volt. Az egyes számok hozzávetőlegesen húsz percig tartottak, általában



Lorraine Gray: Kisgyerekekkel és transzparenszekkel

hat világ- és belpolitikai témát dolgoztak fel az amerikai izolacionizmus, a demokratizmus mítoszán alapuló nyugodt lelkiismeret szellemében íródott kísérszöveggel, némi képp szemben állva a roosevelti koncepcióval, majd az idő múlásával mindinkább alárendelve magát ennek. Az eredeti filmhíradó-részletek sajátos módon keveredtek a rekonstruált jelenetekkel, a valódi történelmi személyiségek szereplését és az ismeretlen színészek játékát igyekeztek összemenni. Időnként a valódi személyiségeket rávették a „színészi játékra”, így például az 1946 augusztusi számban, amelynek egyik egysége az atomerőről szólt és a nagy fizikusok saját szerepüket alakították, s a legenda szerint Albert Einstein igencsak rossz színésznek bizonyult. De általános nevetést keltett az a mozzanat is, amikor a két híres tudós, James Conant és Vannevar Bush hasrafeküdt a homokban néhány másodperccel az atombomba

kísérleti robbantása előtt. Ezt a jelenetet egy bostoni garázs területén vették fel. De láthattunk valóban világtörténelmi jelentőségű híradó felvételeket a második világháborúról, a Szovjetunióról — szinte idealizálva a szovjet életet — a franciaországi háborús eseményekről, a náci Németországról, láthattunk beszámolót az amerikai dolgozó nők problémáiról, a rádió szervezetének működéséről, a rákkutatásról, Habsburg Ottó legitimista próbálkozásairól, a japán—kínai háborúról. A véletlenek különös összejátéka folytán ugyanazon a napon vetítették XII. Pius beiktatásának képeit, amikor az újságok hírül adták II. János Pál pápa megválasztását. Egyszóval, *Az idő sodrában* című filmsorozat nemcsak a történészek, de a történelem iránt érdeklődők számára is valóságos kincsesbányának bizonyult; a nyoni fesztivál legizgalmasabb eseményét jelentette.

LÉTAY VERA

A csodálatos Madame Rosa

Kiküldött tudósítónktól

Az idei Viennale programja változatosabb és érdekesebb volt, mint az előző évié. Edwin Zbonek, a bécsi filmfesztivál igazgatója évek óta, következetesen törekszik arra, hogy a filmhétre meghívott alkotásokkal egyrészt az osztrák filmművészeket inspirálja bőségesebb, modernbb munkálkodásra, másrészt eleget tegyen a bécsi mozinezők jogos vágyának: idejében megismerni a nemzetközi filmművészet izgalmas, új alkotásait. A Viennale sokszor évekkel megelőzi e tekintetben az osztrák filmforgalmazókat. Fentiek érdekében, ebben az évben a műsor egyik része „Cannes — Bécsben” cím alatt zajlott, a többi között Enmanno Olmi, Krzysztof Zanusi,

Claude Chabrol, Carlos Saura filmjeivel. Összesen 42 játékfilmet mutattak be, köztük 24-et a Viennale másik célkitűzése szénint választottak, nevezetesen: a dolgozó ember hétköznapijai — témakörben. Hazánkat Mészáros Márta *Ök ketten*, Kilenc hónap, és Szabó István *Budapesti mesék* című filmjei képviselték.

A Cannes-i filmekről annak idején részletes beszámolókat közöltünk lapunk hasábjain, ezúttal essék szó a többről.

Úgy látszik, a nemzetközi filmfesztiválokön egyre gyakoribb filmmotívum — a Viennalét megelőző párizsi fesztiválon is tapasztaltam — az emberi kapcsolatokat mérgező terror, feszültség, félelem és — magány. Így Claude Chab-

rol különös filmje: *Alice vagy az utolsó menekülés* a terror, a feszültség légkörét árasztja — anélkül azonban, hogy a vásznon egyetlen terrorcselekményt is látnánk. A főszereplő (Sylvia Kristel, a sexfilmekből ismert gyönyörű nő, aki filmszínésznőként is megállja a helyét) öt évi házasság után hirtelen úgy érzi, nem tud tovább a férjével élni — kocsiba ül, és mekívg a világnak. Ezután furcsa dolgok történnek vele, de ezek a történések szavakkal szinte elmesélhetetlenek, a kép beszél. Chabrol precíz, kiszámított, mesteri rendezése — sokan jogosan hasonlítják őt Hitchcockhoz — feszült hangulatokkal sokkol, s már az első perctől magával ragadja a nézőt, aki elfogadja a megmagyarázhatatlan események belső törvényszerűségeit, s megérti: Alice képtelen kimenekülni a kastélyból, ahová befogadták. De, amikor ez végre sikerül neki — egy idő múlva ugyanoda vicszi vissza az útja. Körforgás. Mint a születés-élet-halál — legalábbis Chabrol erre céloz nyilatkozataiban. A film feszült légköre csak az utolsó jelenetben oldódik, amikor kiderül:

Géraldine Chaplin és Fernando Rey — Carlos Saura: *Eletem*, *Elisa* című filmjében



Alice a kocsiját egy fának vezette, s a halála előtti percekben élte, álmódta végig élete szorongásait.

Carlos Saura *Elisa, életem* című filmje apa és leánya találkozása — húsz év után. (A lányt Geraldine Chaplin, az apát Fernando Rey alakítja, ez utóbbi 1977-ben Cannesban ezért a szerepért a férfialakítás díját kapta.) Egymásra találásuk emlékeik újraélése, s újraismerkedésük — félelmük a közös élettől, de a magánytól is, a szorongás az öregségtől, haláltól, betegségtől, az élettől — mindez váltakozva lengi be ezt a kicsit lassú tempójú, nyomasztó filmet.

(Egyébként, ez a téma: két ember, apa és lánya, vagy anya és lánya, vagy férj és feleség találkozása — huszszú évek után, egyre gyakrabban tér vissza a különböző filmekben. A párizsi fesztiválon bemutatott *Anna találkozásai*, továbbá az *Emlékezz a nevemre*, valamint Igmár Bergman legújabb filmje, az *Ósi szonáta* ilyen találkozások köré épül, hogy csak a legújabbakat említsük.)

A francia Alain Fleischer *Zoo Zero* című filmjének története sem mesélhető el; fantasztikus, misztikus jelenségekben látunk kitömött állatokat, és állati maszkokat viselő embereket. Viszont azt, hogy ki, mi, mit és miért tesz — a néző képtelen kitalálni.

A mai embert a mai

élet konfliktusaiban reálisztikus eszközökkel ábrázoló filmek kétségkívül jobban vonzották a nézőket. A spanyol Manuel Gutiérrez Aragón *Fekete ivadékok* című filmje — amelyet mindmáig nem engedtek Spanyolországban bemutatni, Franco ma is élő, fasizmust visszaki-vánó híveiről tár riasztó képet a néző elé. A *Menekülés*, az NDK-beli Roland Gráf rendezése kényes témát boncol. Hőse egy orvos, aki sér-tett hiúságból úgy dönt, hazájából az NSZK-ba menekül. Mire feleszmél, s megbánja elhatározását, már késő — nincs visszaút. A tehetséges csehszlovák rendező, Vera Chytilová *Játék az almáért* című, több fesztiválon díjazott vígjátéka ugyan-csak kórházi környezetben — méghozzá a szülészet-nőgyógyászaton — játszódik. Jiri Menzel alakítja a főszereplő csetlő-botló, ügyetlenkedő, szoknyabolond nő-röst, játéka azonban

nélkülözi az eredeti színeket — Peter Sellers eszközeivel éli. A vajúdt és szülő nők ágya mellett, vagy a műtőben cívakodó, szerelmeskedő ápolónő és az orvos ket-tőse nem mindig fakasztja kacajra a nézőket Chytilová eredeti-nek indult tehetsége — ebből a filmből úgy lát-szik — kicsit megkopott, csak a vígjátékok ismert sémáival, új elemekkel nem találkozunk a film-jében. Játékosan kedves, humorosan ötletes az olasz Sergio Citti *A ka-bin* című filmje. Kis, olykor csak néhány per-ces epizódokban mutatja be az olasz tenger-part néhány jellegzetes figuráját. A keret az öltözködő kabin, amelyben különböző figurák, fiatalok, öregek vetkez-nek, öltöznek, s közben velük és körülöttük nyüzsg az élet...

A Viennale legnagyobb élménye az Emile Ajar magyarul is meg-jelent *Előttem* az élet című regényéből: készült Oscar-díjas film volt,



Pieral és Catherine Jourdan — Alain Fleischer: *Zoo Zero* című filmjében



Simone Signoret és Samy Ben Youssef az Előttem az élet című filmben. Rendező: Moshe Mizrahi

Moshe Mizrahi rendezésében, Simone Signoret-tal a főszerepben. A film Párizsban, a Belleville negyedben játszódik, itt él Madame Rosa, egy kanyargós lépcsőszó, lift nélküli ház sokadik emeletén, zsidó, arab, néger, francia gyerekekkel, akiknek anyja, akárcsak Rosa hajdanán, az utcán keresi a kenyerét. A gyerekeket megőrzésre vitték a jószívű volt pályatárshoz, de olykor meg is feled-

keznek, a gyerekekről is, s az értük járó pénzről is. Rosa ezzel nemigen törődik. Mint prostituált, megjárta Európa és Afrika nagyvárosait, mint zsidó — Auschwitz poklait. Pihenni vágyik. Neki a gyerekek: új világ. A velük való törődés meleg sugarában talál még elég fényt és örömet, hogy legyen ereje öreg, beteg, elhasznált testét továbbcipelni — élni. A gyerekek között a legidősebb,



Jan Nowicki — Krzysztof Zanussi: Spirál című filmjének egyik jelenetében

és Rosának a legkedvesebb a szép arab kisfiú, Momo. Kettejük gyöngéd, szerető, önzetlen kapcsolata — ez a film. Erről a szeretetről soha nem esik szó. Simone Signoret eljátssza; a fiú láttán ellágyuló, felragyogó tekintetével, a gyereket korholó hangjában féltő gonddal. Tudja, a fiú képes érte minderre, ezért őt kéri meg: soha ne engedje, hogy kórházba vigyék, attól jobban fél, mint a haláltól.

Simone Signoret, aki 1978 César-díjat kapta a legjobb női alakításért — ezer színnel, gesztussal hozza elénk Rosa asszonyt. Régi életörömet, kacérságát, ahogyan a tükör előtt aggodva, szomorúan, de mégis reménykedve vizsgálja szépsége roncsait, és parókával, pirosítóval, tollakkal, cifra ruhákkal próbálja visszahozni a visszahozhatatlant. A mosolyában leírhatatlan szomorúság, bánatán, elesettségén

viszont áttör a mosoly, az élet szeretete. Halálos betegen viszik őt a ház lakói piros karosszékekben a szabadba, ahol Rosa, karimás kalapjában, felvidámodva, és élvezve a levegőt, a fényt, átengedi emyedt testét a nap melegítő sugarainak. Dohánytól, italtól, betegségtől, öregségtől hörgő hangján is megrezdül a szeretet, hiszen Rosa, aki bölcs és tapasztalt, mindenkit szeret maga körül. És őt is szeretik. A házbeliek, a néger utcalány, a fiatal férfiak, akik a lépcsőn cipelik, az idős orvos. És mindenkimél jobban Momo, akit ez a szeretet rendkívüli erővel ruház fel. Képes már szinte haladékló öregasszonyt elbűjteni mindenki előtt — hogy ne vigyék a kórházba —, és napokon át őrzgeti maga mellett a halott nő tetemét.

Szomorú, és mégis optimista film az *Előttem az élet*. Hiszen annyi megromlott kapcsolat-



Dagmar Bláhová a *Játék az almáért* című filmben.
Rendező: Vera Chytilová



ról, brutalitásról, terrortól, kilátástalanságról hírt adó film után, ez végre: bensőséges, szép emberi érzelmekről, szeretetről és reményről szól.

PONGRÁCZ ZSUZSA

A Velencei Fesztiválról és jövőjéről

Évtizedek óta ilyentájt szoktak megjelenni a hazai lapokban is a Velencei Biennálé művészeti eseményeiről szóló tudósítások. Ezúttal — fesztiváltudósítás helyett — más kérdésre kell megpróbálnunk válaszolni: újjászülethet-e másodszer is a Velencei Filmfesztivál? A Biennálé elmúlt éveiben rendezett filmszemléinek vitatható fogadtatása, más fesztiválok — Cannes, Karlovy Vary, Moszkva, Nyugat-Berlin, San Sebastian elsősorban; de Pesaro és Spoleto — sikerei után sokan teszik fel így a kérdést.

A válaszok közül talán a legborúlátóbb Tullio Keziché, az egyik legismertebb olasz filmkritikusé, a Biennálé filmbizottságának tagjáé: „A velencei filmfesztivál 1968-ban meghalt, érdemes lenne felgújtani a fesztiválpalotát, helyét pedig sóval felszórní. A fesztivál, amikor született, eredeti ötletnek számított, hogy luxusvendégeket csaljon a Lidóra. Évekig be is vált mindkét szerepében: a felső tízezer találkozájaként és filmművészeti seregszemleként. Egy idő után azonban nem tudott sem megújulni, sem a régi bevált receptek alapján alternatívát találni.”

Gian Luigi Rondi, aki az egyik legvitatottabb időszakban igazgatta a fesztivált, Kezichcsel ellentétben úgy véli: Velence nagyon megérezte a jó filmek hiányát. Szerinte a mondén jelleg még beválhatna, ha a filmművészet legjavát csábítaná Velencébe. Szívesen látna olyan fesztivált, amely a Biennálé színvonalas rendezvényei mellett a lagunák városának turizmusát is képes lenne fellendíteni.

Mi történt Velencében, számos magyar film, a magyar filmművészet kiemelkedő sikereinek színhelyén? Magyar kultúrát is mondhattunk volna, hiszen a magyar képzőművészet, a filmhez hasonlóan, mindig jelen volt Velencében, s az ünnepi alkalmak egy-egy ablakot nyitottak más népek, más kultúrák felé. Jelenlétünk más országok velencei bemutatkozásával együtt azt is bizonyította:

ha az országok egy csoportja távol maradna, nemcsak Velence veszítené jelentőségéből, de az európai kultúra lenne szegényebb.

A magyar film — a képzőművészet is — 1976-ban szerepelt utoljára a Biennálén. 1977-ben és 1978-ban üres maradt a magyar tulajdonban levő kiállítási pavilon; és sem a Lidón levő fesztiválpalotában, sem a város moziáiban nem vetítettek hivatalosan kiküldött magyar filmeket. Filmművészetünk 1977-ben a közeli Urbino középkori falai között ütötte fel főhadiszállását. A magyar zenének Reggio-Emilia adott otthont.

Velence újjászületésének lehetőségét Kezich abban látja, hogy a Biennálét, s benne a filmfesztivált olyanok irányítsák — a huszonévesek — akik moziba járnak, akik a kiállítások állandó látogatói. Rondi a mondén jelleg visszaállítását kívánja. Mindketten megfelelkeznek azonban arról, hogy az újjászületés alapvető feltétele: képes lesz-e Velence arra, hogy ismét az összeurópai kultúra rangos, elismert seregszemléjének otthona legyen.

1968-ban a baloldal tiltakozó mozgalma kérdőjelezte meg először a fesztivál létjogosultságát. A régiét. A tiltakozókat, nézőket, filmkritikusokat, rendezőket a rendőrség távolította el a fesztiválpalotából. A legjelentősebb rendezők visszavonták filmjeiket a versenyből. Új, a tényleges olasz és európai viszonyokat jobban visszatükröző — nem mondén, nem sztárparádékkal csillogó, az intellektuális elitnek szóló, a művészetek befogadására leginkább fogékony rétegeket rafinált módon kizáró — fesztivált akartak. Párbeszédre törekedtek a film készítői és közönsége között. E törekvések visszhangra találtak Európa valamennyi országában.

Az 1968-at követő évek a vajúdás esztendei voltak. A Biennálé, s vele a filmszemle új statutumát 1973. július 26-án fogadta el az olasz parlament és szenátus.

Az elképzelések becsvágyóak voltak. Az alapszabály szerint „a biennálé demokratikusan szervezett kulturális intézmény, amelynek célja, hogy a kifejezési formák és az eszmék teljes szabadságának biztosításával folyamatos tevékenységet végezzen nemzetközi rendezvények szervezésével, beleértve a művészek dokumentációját, a kritikát, a kutatást, a kísérletezést”.

Az Új-Biennálé első évében a színházi, a képzőművészeti, a zenei és filmművészeti rendezvények közös mottója a „demokratikus és antifasiszta kultúráért” volt. A kétségtelen szervezési gyermekbetegségek, a sietség, a művek kiválasztásában a korábbi Biennálékkal ellenkező előjelű, de változatlan arisztokratizmus, a közönség széles rétegei igényeinek lebecsülése, a hibákat eltakarni igyekvő általános optimizmus ellenére az Új-Biennálé nemzetközi visszhangot keltett. A párizsi Figaro ugyan még azon élcelődik, hogy „a művészetek és a turizmus közötti viszony mindig gyümölcsözőbb volt a művészet és a politika viszonyánál”, ám Gambetti, a Biennálé filmszekciójának vezetője a kísérleti év eredményei láttán még így válaszolhatott: Chauvet nem értette meg, hogy én nem a Velencei Fesztivál igazgatója vagyok, egyszerűen azon oknál fogva, hogy a Velencei Fesztivál nem létezik többé: negyven évig élt, eredeti célja, az idegenforgalom volt, sem több, sem kevesebb. Akárcsak Cannes-nak, Pesarónak vagy Sorrentónak. Fontos kulturális és kereskedelmi küldetést is betöltött — mint Cannes, Pesaro és Sorrento. Ám ennek vége. Cannes-nak — s ezt mindig elismertem — érdemei vannak, mindenekelőtt a hagyományos és szerzői filmek — ha a cannes-i fesztiválhoz lehet számítani a nyílt tiltakozásból született kollaterális rendezvényeket — kereskedelme szempontjából, de elsődrendű célja sohasem az volt, hogy kulturális megmozdulás legyen. A Biennálénak igen.”

A kísérleti év eredményeit — nem hallgatva el a hibákat sem — a nyugat-európai baloldali sajtója mellett a szocialista országok kritikusai is elismerték. (L. például Filmvilág, 1974. november 15-i szám). A prágai

filmlap, (Vystrizek z Casopisu) 1974. november 5-én azt írta: „A változás nemcsak a filmfesztivált, de az egész Biennálét érintette, a képzőművészeti, zenei és színházi szekciót is. Elég volt a nagyvilágiságból, az elitből, az exkluzivitásból, a széles közönség, a ma reális problémái felé kell fordulni...”

1974 filmszemléjének témái: „a fasizmus krónikája”, „a nő és a film”, „a film, mint ipari és kulturális termék” voltak. Bemutatásra került Buñuel 8 filmje; s az év új, a témákhoz kapcsolódó termése között Mézszáros Márta filmje, a *Szabad lélegzet* is.

Nem vitatható az 1975-ös, 1976-os filmszemle rangja sem. A Lidón levő filmpalotába való visszatérés esztendei ezek, s olyan jelentős eseményeké, mint Griffith és az amerikai némafilm teljességre törekvő bemutatása, az előző év gondolatmenetének folytatásaként a görög filmművészet legjobbainak szemléje. Az új termés kiemelhető alkotásai között került vetítésre Szergej Mikaelján *Prémiumja*, Jancsó Miklós *Szerelmem*, *Elektra* és Gyöngyössy Imre *Varakozók* című filmje. 1976-ban többek között a Balázs Béla stúdió törekvéseit és eredményeit elismerő szemle, illetve John Cassavetes — a legkövetkezetesebben Hollywood-ellenes amerikai mester életműsorozata — aratott megérdemelt sikert.

1974—1976-os évek képzőművészeti, zenei, színházi és filmművészeti rendezvényeiben az volt a közös, ami azokat a többi, a hagyományos szemléktől, fesztiváloktól, bemutatóktól megkülönböztette. Azokat a nagy európai gondokat kívánta tettenérni a művészetekben, amelyek akkor a legaktuálisabbak, minden haladó gondolkodású ember részére azonosak voltak. A fesztiválnak ez az egyetemes értékű „politizálódása” nem ártott, ellenkezőleg használt; a hagyományos formák is új tartalommal telítődtek meg. Az alapeszme, amelyet a Biennálé kifejezni kívánt, a közeledés, a haladás érdekében való együttes tevékenység, együttgondolkodás volt. Az igazi politizálódást az jelentette, hogy mindez valahol egybecsengett nemcsak azokkal az eseményekkel, amelyek Olaszországban történtek ebben az időben, de

azokkal a törekvésekkel is, amelyek Európát a politikai közeledés, a gazdasági együttműködés, a kulturális kapcsolatok területén jellemezték. Genfben, majd Helsinkiben az enyhülés, az együttműködés dokumentumát fogalmazták; Velencében az olasz baloldal harcának eredményeként ez az együttműködés a kultúra, a művészetek területén nyert egyetemes megfogalmazást.

Mi történt hát Velencében, hogy 1977-ben a többi szocialista országhoz hasonlóan zárva maradt a magyar pavilon, s filmművészeink kénytelenek voltak elhatárolni magukat a rendezvény céljaitól és eszközeitől?

A Velencei Biennálé és filmfesztivál a kezdetektől fogva hű tükré volt mindannak, ami Olaszországban történt. Az olasz baloldal látványos előretörése 1968-ban a Biennálét, s vele a régi filmfesztivált is elsodorta, illetve átalakította. Az ismert és elismerésre vágyó filmszillagok, a milliomos filmproducerek, a fesztiválok idején fellendülő turizusból hasznot húzó vállalkozók távoztaival a régi fesztivál romjain valami új, kevésbé látványos, de értékeiben sokkal figyelemre méltóbb volt születésben. Nyilván csökkent a szervezők anyagi bevétele, de új impulzust kapott az együttműködés.

Utólag visszagondolva: ami 1974-ben vagy 1975-ben és 1978-ban történt — a kétségtelen eredmények, s a Biennálé vezetői javarészeinek vitathatatlanul tisztességes szándéka ellenére — már magában hordozta a következő években bekövetkezett események lehetőségét is. A Biennálé élére (elnökül) olyan személy került, aki közismert volt autoritárius hajlamairól. (S az egyes művészeti szekciók vezetői 1977 folyamán valóban sorra le is mondtak.) A Biennálé az olasz belpolitika egyik legérzékenyebb szeizmográfjává vált. Ha az 1968-at követő évek a baloldal jelentős előretörését jelezték Velencében is, úgy az Olasz Kommunista Párt 1976-os földrengésszerű választási sikerei után Velence is hűen visszatükrözte azokat a törekvéseket, amelyek ezt az előretörést visszaszorítani kívánták valamennyi, így a kulturális területen is. Ez a szándék megerősítést nyert a nemzetközi életben is.

A Biennálé azonban fogantatásától nemzetközi jellegű. Így a belső viták is — a nemzetközi életben folyó hasonló törekvésektől felerősítve — európai dimenziót kaptak, önkényes szelektáláshoz, beavatkozási kísérletekhez vezettek.

1977-ben az úgynevezett „disszidensek” Biennáléja került megrendezésre. A megújulás éveihez képest kevés sikerrel. Másodrangú filmek, tizedrangú képzőművészeti alkotások és minősíthetetlen irodalmi művek szemléje volt. Hiába mondtak le (már előzőleg) tiltakozásul a Biennálé legismertebb vezetői, szekcióigazgatói. A pillanatnyi hangadók lehurrogták azokat is, akik objektív kritikát akartak mondani a bemutatott alkotásokról. Akik alkalmas fegyvert láttak a Biennáléban, hogy a belső olasz problémákat — saját partikuláris érdekeiket — nemzetközivé transzferálják, nem idegenkedtek attól sem, hogy lemondjanak a megújult Biennálé két legjelentősebb eredményéről, az európai szintű gondolatok képviselőtéről és a művészi színvonalról.

Olaszországban ma újra élénken vitatják a Velencei Biennálé helyét, küldetését. Az észak-olasz vállalkozók Velence presztízisének visszaszerzését a mondané jelleg helyreállításában, a turisztikai célokat szolgáló rendezvényekben látják. Moravia a filmfesztivál művészeti megújulásának lehetőségéről töpreng, mert csak akkor „adható vissza a filmfesztiválnak elveszett nemzetközi jellege”. Mások — a többség — azt kívánják, hogy a fesztivál ne egyes pártok szűkreszabott érdekeit, taktikáját szolgálja.

A vita, bár elsőrendűen belső vonatkozású, a fesztivál nemzetközi jellege miatt nem lehet közömbös azok számára sem, akik a Biennálé rendezvényein immár évtizedek óta részt vesznek, s Velencében azt keresték, ami az európai kultúrában közös, az együttműködést segíti, a párbeszédet erősíti. Akik most, amíg a szegregáció tart, elemi elvi okból arra kényszerülnek, hogy távolmaradjanak. A vesztes kétségtelenül nemcsak Velence, de az európai kultúra is.

BÁDONFAI GÁBOR

Az átalakulás paradoxonjai

AZ „ÚJ HOLLYWOODRÓL”

Ismeretes, hogy a hetvenes években a nyugat-európai filmművészetben jelentős visszaesés mutatkozott: felbomlottak az irányzatok, és legfeljebb egy-két nagyobb alkotó egyéniség (Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni stb.) — egyáltalán nem egyenletes színvonalú — művei jelentettek művészeti eredményt. Ugyanakkor az amerikai filmben bizonyos megújulás volt tapasztalható, amelynek gyökerei a hatvanas évekbe nyúlnak vissza, de eredményei a következő évtizedben értek be — két szakaszban. Az a pusztán tény, hogy az általános pangás közepette az amerikai filmek 1,9 milliárd dolláros bevétele 1974-ben (a dollár romlását és a mozijegyek árának emelkedését is beleszámítva) minden korábbi rekordot megdöntött, még az 1946-os 1,7 milliárdos csúcst is, már önmagában figyelemre méltóvá teszi az

amerikai film, pontosabban Hollywood változását. Ezt a rekordot nem lehet egyszerűen szociálpszichológiai tényezőkkel megmagyarázni, miszerint az olajválságba, Vietnamba, a Watergate-ügybe stb. befáradt amerikaiak a mozi álmvilágába menekültek. Még kevésbé azzal, hogy az európai film visszaesése tüntette fel jelentősebbnek az amerikaiakat. Ennek az Új Hollywoodnak az eredményeihez akkor sem fér kétség, ha a szakirodalomban sokan idézőjelbe teszik is az újat, és joggal. Elterjedt vélemény ugyanis, hogy ez az átalakulás csak taktikai, mely a régi Hollywood álcázott továbbélését biztosítja. De ha ez a sokat átkozott Hollywood ennyire életképesnek bizonyul, akkor már figyelmet érdemel.

Mi is ez az Új Hollywood?

Nem egységes művészeti irányzat, sőt általában nem is nagyon művészi.

Steven Spielberg, Francis Coppola és George Lucas



Ínkább egy olyan strukturális átalakulás eredménye, amely a filmek esztétikájában is tükröződik. Születésének időpontját illetően eltérőek a vélemények, hiszen már Mike Nichols *Diploma előtt* és Arthur Penn *Bonnie és Clyde* című 1967-ben készült filmjeinek óriási sikere is a közönség ízlésváltozását jelezte. Ez a két film ugyan a következő évtized kedvenc témáit érintette — az előbbiben egy önmagát kereső, tehetetlen fiatalember kerül szembe kispolgári környezetével, az utóbbiban a legendás gengszterpár az anarchisztikus bűnözés romantikus a felszabadultságába menekül a harmincas évek kívül-belül szorongató válságából —, de mindkettő még a hagyományos stúdiórendszeren belül készült. Abban azonban minden filmtörténész és kritikus egyetért, hogy az igazi áttörést Dennis Hopper *Szelíd motorosok* című 1969-es filmje jelentette, amely nem mentes az európai hatástól. Ugyanebben az évben született a későbbi törekvések sok jellegzetes alkotása, például John Schlesinger *Éjfél cowboy*-ja.

A *Szelíd motorosok* nagyon jövedelmező megoldást kínált a válsággal terhes Hollywoodnak azzal, hogy addig ismeretlen, fiatal alkotók készítették az ismeretlen Raybert Productions cégnél teljesen a stúdiórendszeren kívül, de az egyik nagy hollywoodi stúdió, a Columbia forgalmazta. A film előállításának költsége mindössze 400 ezer dollár volt és a bevétele 20 millió dollár körül mozgott. Hollywood kapva kapott az új módszeren, vagyis hogy kis, független cégeknél gyártott, de a nagy stúdiók hatalmas reklámapparátusával forgalmazott olcsó filmekkel tapogassa ki a piacot, hogy aztán siker esetén sorozatgyártással aknázza ki a lehetőségeket.

Főként ez vezetett a hagyományos és hagyományosan merev stúdiórendszer felbomlásához. A hírhedt, de sok esetben joggal híres, zsarnoki producereket, akiknek ízlése szerzői szinten nyomta rá bélyegét a stúdió összes filmjére, a szerző-rendezők, az ún. szupersztár rendezők váltották fel, akik meglehetősen nagy szabadságot élveznek filmjeik készítése terén. A hangsúly ezen a függetlenségén és nem az — esetleg európai ér-

telemben vett — szerzőségeen van. Sokan maguk írják a forgatókönyveiket, például, John Cassavetes, de legalább annyian nem. Viszont mindnyájan beleszólhatnak a filmkészítés minden szakaszába a forgatókönyvtől a szereposztáson át egészen a végéig és menetközben változtathatnak a filmen, ami korábban szinte elképzelhetetlen volt. Tehát a szigorú munkamegosztáson alapuló, futószalagszerű gyártás helyett a rendező, mint „kézműves bedolgozó”, teljesen kész művet szállít a nagy stúdióknak.

A *Szelíd motorosok* után a fiatalok teljesen szabad kezet kaptak a nagy stúdióknál. De ha a kezdeményezés nem is került át véglegesen az alkotók kezébe az üzletemberekéből, Ned Tannen, az Universal egyik producere maradandó tanulást fogalmazott meg: „ma — mondta — egyetlen egy embernek kell csinálnia a filmeket... A filmet egy individuuum látásmódjának kell áthátalnia.”

Az így kialakult helyzetben a fő nehézséget nem az egyéni koncepció érvényesítése jelentette, hanem a pénz előteremtése. Tehát a szerzői film fogalma Amerikában egyre inkább a producer-rendező tételre telelezte fel az író-rendező helyett. Egész sor kisebb gyártócég és egyesülés jött így létre, például a már említett Raybert Productions (mely később Bob Rafelson, Bert Schneider és Steve Blauner keresztnéveiből a BBS nevet kapta), Francis Ford Coppola American Zoetrope cége és annak csődje után közös vállalkozása William Friedkin és Peter Bogdanovich rendezőkkel, a The Directors' Company. Sydney Pollacknak is volt önálló cége két évig, nemrég pedig George Lucas alapította meg saját filmgyártó vállalatát. Akinek azonban nem jutott hely ezekben a társulásokban, az házalni kényszerül témáival a nagy stúdióknál. Ezért emlékezik vissza Martin Scorsese, a nagysikerű *Taxisofőr* rendezője nosztalgiaival a hajdani státuszba vett rendezők biztonságáról: „Régen az ember három filmet készített évente: ha kettő megbukott, de legalább egy siker lett, minden rendben volt.” Ma azonban egy rendező csak annyit ér, amennyit a legutóbbi filmje. Ez valami-

féle szabadversenyessé a kapitalizmust teremtett újjá a film terén, ahol az ügynöknek jut a legfőbb szerep, aki összehozza egy film elemeit: a forgatókönyvet, a rendezőt, a színészeket. Így a korábbinál sokkal kedvezőbb, rugalmas és nyílt rendszer jött létre ebben a profitorientációjú filmgazdaságban. Ez azonban csak egyik előfeltétele és nem biztosítéka a művészeti fejlődésnek. Ezért állapíthatja meg Diane Jacobs, az amerikai filmművészet egyik méltatója, hogy nem a művészeti fölény vagy az adminisztratív autonómia, hanem a kettő szerencsés ötvöződése, a tehetség és a lehetőség együttes jelenléte jellemzi a hetvenes évek elején készült filmeket.

Hollywoodban azonban a hetvenes évek második felére kialakult egy — nálunk fogalmilag szinte nem is regisztrált — második új hullám. Hollywood, mint tipikusan amerikai társadalmi jelenség, a profiton keresztül kapcsolódik az ideológiához és elég érzékenyen és gyorsan reagál annak változásaira. Noha ez a kapcsolat mindig áttételes, sommásan elmondható, hogy a hatvanas évek végén az amerikai film a radikáliszólódást aknáztta ki, míg a hetvenes években a társadalmi és szellemi életben egyaránt jelentkező neokonzervatívizmust tükrözte és tükrözi vissza.

Az Új Hollywood első és második hulláma közti különbséget jól érzékelteti két — az adott szakaszra jellemző — alkotócsoporthoz tartozó személy. Az egyik a BBS, a másik Francis Ford Coppola és köre. Az 1969-től 1972-ig működő BBS keretében olyan nálunk is ismert filmek születtek, mint a *Szelid motorosok*, Bob Rafelson *Öt könnyű darab* (1970), Peter Bogdanovich *Az utolsó mozielőadás* (1971) stb. Coppola inkább „haveri”, mint üzleti társaságába George Lucas és vágónő felesége, vagy Steven Spielberg és olyan nálunk még ismeretlen fiatal rendezők tartoznak, mint John Milius, a legújabb „csodagyerek”.

Mindkét csoport tagjai kitűnően értnek a filmhez és sokoldalúak. A BBS tagjai főleg a gyakorlatban tanulták ki a szakmát. A hatvanas évek végéig a válság és a szigorú szakszervezeti megkötések miatt a



Sydney Pollack

fiatalok szinte nem is juthatnak szóhoz Hollywoodban, hacsak nem csináltak már előzőleg karriert a televízióban. Ezt a helyzetet használta ki a már befutott Roger Corman rendező és producer. Kis cégét ún. B-filmek (a kettős műsor gyengébb filmje) gyártására specializálta és nem szakszervezeti tagokkal dolgoztatott, mert így nem kellett a megszabott fizetést adnia vagy betartania a munkaidő-korlátozást stb. Hasznos húzott a fiatalok lelkesedéséből, azok viszont megtanulták nála a filmkészítés minden csínját-bínját a forgatókönyvírástól a vágásig. A Coppola-kör tagjai, a televíziónál befutott Spielberg kivételével, a két híres kaliforniai filmfőiskolán (UCLA, USC) kaptak alapos szakmai képzést és többnyire ott is ismerkedtek meg egymással. Maga Coppola sajátos összekötő kapocs a két csoport között azzal, hogy filmfőiskolás korában Cormannál készítette első

filmjét és most a fiatal tehetségek támogatásában némileg hasonló szerepet játszik, mint Corman egykor.

A régi Hollywoodot mint struktúrát mindkét csoport gyűlöli, de más-ként védekeznek vele szemben. A BBS tagjai igyekeztek anti-Hollywood filmeket készíteni; Coppolaék arra törekednek, hogy ne Hollywoodban és ne Hollywood pénzén for-gassák filmjeiket, amit látványosan demonstrál Coppola és Lucas átköltözése San Franciscoba Los Angeles-ből. A BBS inkább az európai hatás-nak igyekezett teret adni és el-, sőt megvetette azokat a klasszikus holly-woodi mestereket, akiket Coppolaék már a főiskolán megtanultak tisztelni és azóta is példaképnek tekintenek. A BBS fiataljai kiharcolt füg-getlenségüket személyes jellegű mű-vek alkotására használták fel — ta-lán hogy ezzel ellensúlyozzák a ta-nuló éveikben kényszerűségből ké-szített sok kommerszfilmet. A ki-sebbség életérzését és filozófiáját akarták kifejezni, amit egyik képvi-selőjük, Henry Joglom rendező így fogalmazott meg: „Nagyon egyéni jellegű képeket használók, hogy ki-váltsam a közönség rokonjellegű ké-peit, és nem olyan egyetemes, objek-tív világot teremtek, amellyel ugyan mindnyájan tudunk azonosulni, de amelyhez már semmi közünk.” Ste-ven Spielberg viszont így nyilatko-zik: „Ma már senki sem fog hozzá egy olyan filmhez, amely csak né-hány rokonhoz vagy szomszédhoz szól. A film kommunikációs eszköz és én több millió nézőnek akarok fil-met csinálni.” Coppola körének tag-jai is személyesnek tartják műveiket, de mások a személyes élménye-ik: olyanok, amelyek szerencsésen egybeesnek a többség, a nagyközön-ség elvárásaival. George Lucas, pél-dául, rájött arra, hogy „van fonto-sabb is a dühös, társadalmi monda-nivalójú filmnél: az álmok és a fan-tázia, hogy elhithessük a gyerekekkel, más is van az életben, nem csak a szemét, a gyilkolás és a többi való-ságos dolog, és még mindig álmodoz-hatunk egzotikus földekről és furcsa teremtményekről... „Míg a BBS egy-kori tagjai egyre jobban kiszorulnak a filmgyártásból, egyre inkább ural-kodóvá válnak a Coppola-kör tagjai és főleg nézeteik. A második hullám

tendenciáját találóan összegezi An-tonio Chemasi amerikai filmtörté-nész: „Mint annyi minden a hetve-nes években, a filmművészet is kon-zervatívabb fordulatot vett. Ritka már az olyan film, ahol a fiú a rend-szerrel találkozik, nem csak egy lánnyal. Visszatérnek a hagyományos témák és műfajok... s a legfonto-sabb, ami igazán megkülönbözteti az új filmet a hatvanas évek alkotá-saitól: a világtól való kérelhetetlen elszigetelődés.”

Kétségtelen, hogy a stúdiók az ol-csó produkciók egy részét változatla-nul bizonyos fajta kísérletezés cél-jára tartják fenn, hogy így biztosít-sák a vitalitást. Míg azonban egy év-tizeddel ezelőtt a *Szelíd motorosok* volt az irányzatteremtő sikerfilm, 1976-ban John Avildsen *Rocky*-ja arat páratlan sikert az amerikai álom megerősítésével: a két motoros „se-hol sem találja Amerikát” (a korabeli reklámszöveg szerint), de Rocky, a kisember meg tudja teremteni a maga „Amerikáját”. Megváltoztak az anyagi feltételek is: 1977-ben már George Lucas *Csillagok háborúja* cí-mű filmje is olcsónak számított a maga 8 millió dolláros előállítási költségével Steven Spielberg 18 mil-lió dolláros *Harmadik fokozatú ta-lálkozás* című sci-fi-jéhez képest, amely ugyanebben az évben készült.

A stúdiók kényszerítő uralma két-ségtelenül enyhült, a rendező na-gyobb alkotói lehetőséget kapott. De elsősorban azok a rendezők kaptak alkotói lehetőséget — és tudnak élni ezzel tartósan —, akik a stúdió min-den kényszerre nélkül konformizáló-dtak, sőt konzervatívá váltak.

Mindez nem esztétikai értékelés, csupán egyetlen tendencia kiemelése. De ez is arra figyelmeztet, hogy nem szabad összemosni a mai amerikai filmet a hatvanas évek vé-gének és a hetvenes évek elejének amerikai filmjével. Alaposabban kel-lene elemezni filmgyártásuk struktú-rális változásának és filmművészetük alakulásának összefüggését. Az el-mondottak további elemzések sorát kívánja meg, hogy megismerhessük társadalmi lényege szerint is az új Hollywoodnak nevezett jelenséget.

BERKES ILDIKÓ—NEMES KÁROLY

Lakókocsi, Esővárás, Aranyidő

FILMATVÉTEL CSEHSZLOVÁKIABAN

A dél-csehországi Tábor város, a husziták hajdani fészke látta vendégül októberben a szocialista országok filmátvételi delegációit. A küldöttségek összesen tizennyolc játékfilmet és negyvenhét rövidfilmet — dokumentumfilmet, tudományos-ismeretterjesztő filmet, animációt — tekintettek meg, döntő többségben az idén befejezett alkotásokat.

A magyar bizottság nyolc játékfilmet vett át, közülük hatot a moziban, kettőt pedig a televízióban mutatnak be. A különböző műfajú rövidfilmekből tizennégyet láthatunk majd.

Az átvett filmek közül mindenekelőtt a hazai közönség előtt is jól ismert Karel Kachyňa (*Ingovány, Szenvedés, Magas fal, Ismét átugrom a pocsolyákat*) két alkotása érdemel figyelmet.

A *Júliusi találkozás* egy szokatlan szerelem története. Pontosabban szólván egy olyan kapcsolaté, amelyet filmen ritkábban ábrázolnak. Valljuk be: az, hogy egy felnőtt, érett férfi, aki történetesen pedagógus, beleszeret bájos tizenéves tanítványába, eléggé szokványos história, s ha tudomást szerzünk ilyenről az életben, megcsóváljuk a fejünket, és megértéssel soroljuk a bocsánatos bűn kategóriába. De mi történik akkor, ha egy asszony, egy anya szeret bele ifjú növendékébe? Elismerhetjük: ilyenkor inkább berzenkedni, sőt, botránkozni szoktunk. Nagyon messze vagyunk még attól, hogy egy férfi és egy nő ilyesfajta „botlását” (és egyáltalán: szükségképpen botlásról van szó?) egyenlően ítéljük meg.

Kachyňa filmje egy ilyen kapcsolatról szól. Egy nyári, középiskolások

Petr Weigl: Ruszalka





Stefan Uher: Aranyidők

számára rendezett angol nyelvi továbbképző táborban játszódik a cselekmény. A két főszereplő: Klára, a kisfiát egyedül nevelő fiatal tanárnő és a tizennyolc éves Jakub, akit a tanév végén megbuktatott. Jakub elhatározza, hogy megkeseríti a tanárnő életét, ám végül is megédesíti.

A film főerénye, hogy a két ember egymásra találását árnyaltan, finom eszközökkel, lélektanilag mindvégig hitelesen mutatja be. Ugyanakkor nem ékesíti semmiféle hamis dicsfényvel Klára és Jakub szerelmét, nem állítja, hogy ez kettejük életének végleges megoldása — bár ez sem kizárt —, csak azt mondja ki határozottan, hogy a szép érzelmekből sarjadó, tiszta kapcsolatok erkölcsöseik, akárhogy is prüszköl az értetlen környezet.

A két főszerepet Daniela Kolářová és Oldřich Kaiser játssza: kitűnően. Ami azonban a „színészi” teljesítményt illeti, mégsem az ő nevük kívánkozik az első helyre, hanem egy nagyon tehetséges, bűbajos kisfiúé,

aki Klára gyermekét, Dávidot személyesíti meg. Kachyňa közismert arról, hogy nemcsak nagyon mélyen tudja ábrázolni a gyermekek világát — szinte valamennyi művének van egy fontosabb gyermekhőse —, hanem arról is, hogy jó érzékkel választja ki és ragyogóan irányítja gyermekszínészeit. A kis Tomáš Holy is nagy felfedezés.

A másik Kachyňa-film, az *Esővárás* főszereplője — meglepetés-e ezek után? — egy tizenegy-tizenkét éves kislány, Alina. Kachyňa, aki ennek a filmjének saját maga írta a forgatókönyvét is (az előzőben a szintén ismert Ota Hofman volt társa), azt a „pillanatot” ragadja meg Alena életében, amikor a gyermekben először kezd ébredezni a nő.

Alena magányos. Édesanyja dolgozik, pajtásai valahol vidéken élvezik a nyári szünidőt, s ő jobbára egyedül tengődik egész nap a lakótelep panelzsungelében. Bálványa a közelben lakó ifjú sztár. Időbeosztását úgy tervezi, hogy szembe tudjon vele menni mindennap, boldog re-



Vaclav Gajer: A Borz-szikla alatt

ménykedéssel; egy nap talán észreveszi őt, a nőt, fején az „öregítő” parókával, nyakán, csuklóján a csörgő divatékszerekkel, szemén, ajkán a festékekkel.

Azonban minden hiába. A sztár csak egy gyereklányt lát, akit anyukája leküldött vásárolni. Észreveszi azonban Alenát, a nagy sztár helyett, Pavel, a szabadságos kiskatona.

Kachyňa ebben a filmjében is hitelenen mutatja be a serdülő-forrongó lelket, s talán mondani sem kelletne, hogy Alena szerepére is fölfedezett valakit. A kedves és tehetséges kislány: Dita Kaplanová. A bumfordi kiskatona szerepében Zdeňek Sedláček nyújt jó teljesítményt. Kachyňa mindkét filmjét Jan Čuřík fényképezte.

A stoppos a címe Petr Tuček ugyancsak szerzői filmjének. A fiatalember, aki történetesen autószerelő, egy elegáns, nyugati márkájú kocsiba szeretne fölkéredzkedni, de a vezető továbbhajt. Nem kell harmadik az autójába, hiszen a tilosban jár: szeretőjével titokban a hétvégi

házukba igyekeznek. Néhány kilométer után azonban a kocsi lerobban... A szerelő-stoppost most már lehetetlen nem elvinni, sőt, mivel a kocsit alaposabban át kell vizsgálni, velük megy a nyaralóba, ahová váratlanul betoppan a feleség. A helyzetet egyetlen módon lehet megmenteni, ha a két fiatal eljártssa: ők egymáshoz tartoznak.

Az indítás — mi tagadás — egy kissé művi, de amit a rendező ebből az alaphelyzetből kibont, az kellemsen szórakoztató, fanyar komédia, a „szocialista kispolgár” életformájának finom, elegáns, olykor harsányan is megkacagató kigúnyolása. A tehetséges szereplők Josef Vinklár (a férj), Ivanka Devátá (a feleség), Julie Juristová (a szerető) és a címszerepben: Oldřich Navrátil.

Két olyan filmet is láthattunk amelynek főhelyszíne egy lakókocsi. Ez aligha lehet véletlen. A Csehszlovákiában — és tulajdonképpen valamennyi szocialista államban — országszerte folyó hatalmas építkezések kitermeltek egy életformát, sőt,

szubkultúrát, a mai vándormunkásokat.

Az átvett „lakókocsis” film címe: *Arszlánok*. Ezt a hivalkodó szót pingálja ugyanis a lakótelepi építkezés sártengerének egyik szigetén ékeskedő lakókocsira Fery, a sokat tapasztalt, „melózni nagyon tudó”, de kis-sé nehéz természetű építőmunkás.

Egy magatartást jelöl — egészséges öngúnyjal — ez a szó, azt, hogy a porban, törmelékben, sárban sem tartják magukat kevesebb embernek, mint azok, akiknek nem kell hatalmas gumicsizmával védeni a cipőjüket, ha elindulnak egy kis szombat esti szórakozásra.

Feryt éppen „elhagyja” lakótársa, s helyette — nagy megtiszteltetés! — befogadja Pepíket, egy kedves, de rendkívül tapasztalatlan fiút, és megkezdi átnevelését „arszlánná”. Jaromír Borek filmje szellemesen és artistikusan mutatja be az építőmunkások világát, és a két főszereplő Josef Dvořák (Fery) és Jan Hartl (Pepík) tehetséges alakítása is méltó a figyelemre.

• Az eddig elsorolt filmek a Barrandow Filmstúdióban készültek, és ugyancsak ennek produkciói közül vette át még a küldöttség *A kacsacsapda* című bűnügyi filmet, Karel Kovář rendezését. Hadd mondjam el csupán a történet kiindulási pontját: egy gépkocsi csomagtartójában férfi holttestet találnak, egy külföldi állampolgár tetemét... A film korántsem kiválósága műfajának, de hát a közönség kedveli a krimi.

A szlovák filmgyártás, a bratislavai Koliba Stúdió három alkotásával képviseltette magát a mezőnyben. Ezek közül Štefan Uher rendező *Aranyidők* című filmjét vettük át.

A történet 1944 őszén játszódik a szlovák hegyekben. A német hadsereg már visszavonulóban van, s a kis falu lakói, közöttük egy kacsakezű fiatalember megpróbálják átvészelni a nehéz időköt, túlélni a háborút, készülni a jobb jövőre.

A film elkerül a hasonló témájú alkotások szokványait, stílusát elbeszélő költeményéhez hasonlíthatnám. A képi poézis megteremtése Stanislav Szomolányi operatőrnek is érdeme.

A televízióban bemutatásra kerülő két film közül az egyik a *Ruszelka*, csaknem háromórás filmváltozata. Antonin Dvořák operáját Petr Weigl rendező vitte vászonra kitűnő énekesek (Gabriela Beňáková, Petr Dvorský, Ondrej Malachovský-Wasserman és mások) valamint ismert színészek, a címszerepben például Magdalena Vašáryová közreműködésével.

Ez az operafilm méltán kap majd helyet a televízió második csatornájának műsorában: az operakedvelők örömére.

A másik film, amelyet a televízióban láthatunk majd, gyermekeknek szánt alkotás. Címe *A Borz-szikla alatt*, főszereplője a Kachyňa filmjénél már említett Tomáš Holy. A kisfiú, akinek betegsége után levégőváltozásra van szüksége, lekerül néhány hétre erdész nagyapjához (Gustav Valach játssza), s az erdészházban természetesen akad egy kedves okos tacska. S ha az a bizonyos foka nincs is, egy gyermek és egy kutya — tudja ezt Václav Gajer rendező — már elég ahhoz, hogy a filmet megnézhetővé tegye.

Befejezésül érdemes néhány filmet megemlíteni azok közül is, amelyeket nem vettünk át magyarországi bemutatásra. Nem igazán jó filmek, de témaválasztásuk, útkeresésük mutatja a cseh és szlovák filmgyártás jelen törekvéseit. A Koliba Stúdióban elkészült például az első szlovák filmmusical *Pechesek* címmel. A történet diákok, szülők és pedagógusok között játszódik: érdekes, de nem megoldott kísérlet.

A Barrandow-produkciók sorából témája okán figyelemre méltó: *A fenyegetés*. A műszaki értelmiség nemzedékváltásának kényes problémáját körüljárni, sajnos, nem elég hatásosan. A botrány a Gri-Gri bárban az első világháború utáni izgalmas időkben játszódik. Ezt a filmet a többszörös utánézés (*Kabaré, Kigyótojás*) gyöngíti.

Végül egy gyermekeknek szánt, az őskort megelevenítő háromrészes sorozat (*A nagy folyónál, A hollótanya, A törzs hívása*) látványos kudarca mutatja, hogy mennyi bukatója van a hasonló témájú filmek készítésének.

MORVAY ISTVÁN

TELEVÍZIÓ

FELSZÁLLOTT A PÁVA

A hosszú, izgalmas, nemesen szórakoztató műsorfolyam egyelőre lezárult, legalábbis a televízió képernyőjén. A műsor szerkesztői, rendezői, Lengyelfi Miklós és Kenyeres Gábor; a két műsorvezető, Kudlik Júlia és Antal Imre ma már új feladatokkal foglalkoznak, de gondolom, még ma is érzik, nem felejtik azt a rendkívüli érdeklődést, tiszteletet, amely feljük áradt, amely a szerkesztőket, műsorvezetőket és zsűritagokat egyaránt megérintett, csak úgy, mint a nézőket, a műsor hűségese szavazóit, és kitartó szemlélőit. Remélni, hinni, sőt követelni szeretnők, hogy az ünnepeles díjkiosztás pillanata ne legyen befejezése ennek a csodálatos

népmozgalomnak, legfeljebb útjelzője, mérföldkőve. Hiszen hónapról hónapra szemetszövet gyönyörködztető látvány volt ez a versengés, az élményt még a pontozások, indokolások, elemzések, az okos, vagy olykor okoskodó értékelések sem tudták megzavarni, kedvünket szegni; minden adásnap újra és újra odakényszerített bennünket a képernyő elé, és élveztük a különböző vidékek, tájegységek, etnikai csoportok műsorának bemutatását, amelyben nemcsak jellegzetes táncok, dalaik, szokásaik elevenedtek meg, hanem filmre véve életre kelt az a társadalmi háttér is, amely ihletője, fenntartója, őrzője a nemzedékek által egymásra hagyományo-

zott kultúrkinésnek, megannyi népszokásnak, élő vagy életre támasztott hagyománynak.

Ne áltassuk magunkat: a tévé inspirációja, a szereplés hívása nélkül a versengés keltette szervezkedés nem lehetett volna ilyen széles körű. Nem nöhetett volna fel ilyen nagygyá ez a kulturális népmozgalom, amely úgy tudta aktuálissá, mai produktummá tenni a múlt művészi, társadalmi, hangulati színeit, hogy egyszerre lett élményünkké az eltűnt idő, és a ma élők játékos kedve. Az előadók, a szereplők fiatalos hagyományőrzésében nemcsak az ódon szépségek, az ősi értékek ízeit, színeit élvezhettük, hanem a résztvevők felfedező öröme is az ország közkinésévé lett, az idős énekmondók, táncosok megindítóan bensőséges, kulturált előadasmódja éppúgy, mint a fiatalok, vagy éppen a legifjabbak tiszta, szép előadasmódja. Mert az volt a különösen megragadó ebben a produkciósülte műsorfolyam-

A röpülj páva egyik táncsoportja próba közben



ban, hogy a produkció elvesztette művi jellegét, még a tévé képernyőjén sem csupán a szépen szerkesztett, kompozíciós erőt hordozó műsorok hatottak, hanem életté lett, ami hajdan is élő volt, a megformáltság legfeljebb erősítette, kiemelte a játékok, dalok természetes színeit. Az együttes éneklés, tánc, játék örömet sugározta a tájak, megyék műsorai, olyannyira, hogy a tozozást néha már-már feleslegesnek is éreztük, hiszen minden est gálaest volt, ünnepe a szépségnek és az alkotóerőnek.

Nehéz lenne, s talán lehetetlen is felmérni, milyen sugárhatása lesz ennek a televíziós produkciónak. Mert azon túl, hogy hétről hétre, hónapról hónapra az ország közvéleményét tudta foglalkoztatni, erőt adhat a művelődési házakban gyülekező öntevékeny művészeti csoportoknak, a falvak, városok kultúráját építő közösségeinek. Arra buzdíthatja őket, hogy nemcsak a szereplés, a verseny alkalma lehet tette buzdító csodaszere, hanem észre kell venni azt is, hogy az életformát, a köznapok világát is emelheti ez a mozgalom, ha minden értelmű közösség megtalálja benne a maga működési terepét.

Nem hinném ugyanis, hogy a Tolnában vagy Baranyában élő székelek, a litéri fiatalok életében ne lenne erkölcsi, művészi erőt adó tevékenység, a hagyomány őrzésének és felmutatásának gyönyörű szenvedélye. Hiszen, amit lát-

tunk tőlük, az már több mint játék, ez már művészi tudatosságot, formálási kultúrát igényelt. S beigazolódtott, ha a hagyományos játékokat kötik is az öntörvényű formák, a törvényt minden nemzedéknek újra kell fogalmazni, hogy érvényes, élő és eleven legyen.

A televízió tehát nemcsak nemes szórakozással ajándékozott meg bennünket, hanem a módszert is közkinccsé tette. Rangot adott a népi kultúra értékeinek, fénybe vonta a hagyomány szépségeit, és figyelmeztetett arra, hogy a közösség önnön értékeinek őrzésével tudja kifejezni önmagát.

Mint ahogy minden est megrendezése, tálalása oly példásan hangulatos volt, a gálaesttel a televízió mintha csak a saját sikerét szerette volna visszafogni; késői műsoridőben, túlhajszolva pergette végig az egyes számokat, a másodpercekkel kellett versenyt futnia az egyes szereplőknek. Ezzel a végjátékot, az ünnepi pillanatot tették eléggé ügyetlenül már-már hangulattalanná. Érthetetlenül és indokolatlanul. Mert amit egy ország nézett hónapokon keresztül estéről estére, talán megérdemelte volna, hogy a műsorszervezők is elhiggyék, nemcsak a versengés támaszthat, remélhet figyelmet, hanem a végjáték is, amelyben az igazi győztesek nemcsak a képernyőn, hanem a készülékek előtt is kitűnően szerepeltek...

ILLÉS JENŐ

Ritkaság, hogy a televízió ilyen hasznos, miközben mintha csak egy kis mozi lenne. Ahová úgy ülünk be, ahogyan Kormos István mondja, hogy mozába jár. És meccsek régi képei is esznek, elkapott-hatatlanul, és közben halljuk, hogyan nem tudott ő még annak a kis srácnak a mecénása se lenni, akit egyszer, kétszer, tucatszor aztán bevitt a stadionba, akitnek a kedvéért akkor is kitalizott, amikor nem érdekeltte volna a pályán látható találkozó, de tudta, esetleg találkozójaja van: várja az a fiú. S akkor, Párizs évei, itthoni könyvek, síkerek, boldogtalanságok és felfedezések után és mellett: megint egy sor ott, a pénztárnál. Ismerőst keres, akit megkérhet, vegyen neki jegyet, ne kelljen kivárnia azt a sok embert. Egy nyurga fiatalember kúszol neki, veszi a jegyet, nem hagyja, hogy megadja az árat. Ó az, az egykori védenc. Sajnos, mindent visszakapunk; és talán szerencsére is, sok mindent.

Ülünk egy óra hosszút, s úgy érezzük: milyen egyszerű volna, ha legalább évente visszakaphatnánk régi, elvesztett dolgokat, lényeket, lehetőségeket. Pedig Kormos ebből a szempontból nem hagyott befejezetlenül, lehetőség-fonmában semmit. Teljes egészében szót ezen a filmen nemcsak a maga életéről. De teljes egészében arról az élet-

Kormos Istvánnal

ről, amit a mestereitől — nagyanyjától, József Attilától, Sziójyártó Lászlótól, ismeretlen felnőttektől, nőktől és barátoktól, sokaktól még — tanult. Ünnepelesség nélkül szolt úgy, ahogyan Kosztolányi nagy kései verseiben meg-megzendül egy hang. Okos volt, ahogy beszélt, latinosan tömör, kortalanul természeti, tanító szándék nélkül példás; és nem, mégsem ez volt. Nem azt jegyzem meg, amit elmondott, s nem a gesztust sem, ahogy. Nem azt, hogy a film milyen szerény eleganciával segítette egy ilyképp is maradandó időtörődékhez, melyet akár hiánytalannak éreznünk sem lehetetlen. Személytelen

készséggel részemre épülő anyagot kezdek raktározni a tudatomnak azokban a rétegekben, ahol a legfontosabb „hogyan” kérdéseket őrzöm. Hogyan szóljunk önmagunkról; arról, ami „kimondhatatlan”; ami fontos; ami szentnél szentebb — vagyis egészen földközeli, például a szakmánk, a dolgunk, az igyekezetünk az a valami, mely nem és nem hagy minket. Így. Így szólunk róla. Ha az a csekélység netán silkerül előtte, hogy öntudatlan célratartással, makacosság nélkül ugyanannak megmaradva, s még ki tudja, hogyan, felépítsünk egy személyiséget, mint Kormos.

Ritka tüneménye nemcsak irodalmunk-

nak, de önbecsülésünknek is, természetességünknek, elérhetetlenünknek, távozott egy éve, s kecsegtet most az örökös együttlét hitével. Kecsegtet-e csupán? Nem hiszem. Csak ahogy ő sem lehetett képes leírni igaz tartalmú, nagy szavakat — így nem mondhatunk e tárgyban semmit. Legalább ezt próbáljuk tőle máris megtanulni. Sok szerény részletből áll össze az, ami igaz is, nem pusztán valódi. Ám ezeket a részleteket a „hogyan is lehetne más-képp” kérdezetlensége tartja össze. Ha összetartja. De ha igen, ha igazán, akkor a dolgok kapják vissza méltóságukat, amit mintha elélénénk különben önmagunkkal, fontoskodásainkkal, melyek nem is okvetlen önzőek, rosszszak. Szerencse is kell, az a kiválasztottság, amely Kormosé. Az igazi névtelenség, ami örökké teljes méltóságának tudatában élhet. Nem kell igazolást keresnie a biztosabbik világban; elegendő ha jár-kél, verset ír, szenved és szeret, meccsre jár vagy kártyázik, szaktársainak vagy idegeneknek segít, könyvet ad kölcsön akár soha-viszsa-nem-hozomra; és félresöpri a tolatkodó kérdést, hogy pótolhatatlanul elment. Nem adtuk volna; de a kérdést nem bocsátotta volna szavazásra.

TANDORI DEZSÓ



A szabad út éneke

Bátor vállalkozás volt Zolnay Pál irodalminak nevezett összeállítás. Formai értelemben is, tartalmilag is.

Sokáig azt hitték tévéseink és filmeseink, hogy irodalmiak csak az az összeállítás nevezhető, mely úgynevezett szavazatokból áll. Ilyenkor általában az előadóművész lebilincselő fizimiskájában gyönyörködhattunk, mondogathattuk: „hogy megöregedett”, vagy: „milyen jól tartja magát” és így tovább. Ilyen magasztos volt műélvezetünk, általában. Zolnay Pál arra vállalkozott, hogy a versek ritmusa képi ritmusokká fogalmazza át. Ez olyan kézenfekvő, hogy csodálkozhatunk: miért nem mindig így csinálták?

Talán, mert nem tudtak eléggé versül. Talán, mert nem mutatkozott alkalmas előadóművész. Talán, mert a felfelbukkanó kísérletezők kudarcot vallottak. Három színészre építette vállalkozását Zolnay, és a zenére. A három színész: Jordán Tamás, Zala Márk és Marsék Gabi. Mindhárman fiatalok, tehetségesek, és láthatóan nagyon szerették a szövegeiket kísérő, előéneklő, továbbéneklő hangszeres jazz zenét.

Walt Whitman verseivel nemigen találkozhattunk eddig a képernyőn. Egyáltalán: mint ha félnénk az amerikai költészet brutálisától. Walt Whitman verseit, de a kortárs amerikai költészet legjobbjait sem kell klakkba-frakk-

ba vágni, hogy tévénezőink milliói előtt szalonképesek legyenek. Mégis, úgy tűnt, fölöslegesen volt udvarias a rendezés a feltételezett átlagnéző érdekében. Az „üvöltve lázadó” költők verseiből — az ismertetés kifejezése — mintha éppen az üvöltés és a lázadás hiányzott volna.

Hogy mégsem kudarc-ként értékelendő Zolnay Pál munkája, az első-sorban a Rhythm and Brass együttes kitűnő zenészeinek és a kitűnő előadónak köszönhető. A zene kulcshelyzetbe került, tudott üvöltöni és lázadni is, ha kellett, s ha tehetette, de tudott emberi is lenni. Ilyen értelemben fölébe nőtt az elhangzott szövegeknek, jobban tudta közvetíteni a költői mondanivaló lényegét, mint maga a vers. Mint maga a szöveg. Mint maga az előadó.

Marsék Gabi kísérletet tett egy szorongató-an izgalmas versmondásra, mely leginkább a vallásos tartalmú szövegek előadásmódja szokott-volt lenni. A zenével megtalált összhang után előadásmódja szinte természetesen tűnt. Jordán Tamás és Zala Márk értelmes szövegek értelmes tolmácsolását vállalta.

Kár, hogy a televízió nem zenei műsorként hirdette meg ezt a műsorát. Talán nagyobb pontossággal határozta volna meg Zolnay Pál munkáját. És talán több nézője is lett volna.

APÁTI MIKLÓS



A CIMLAPON:

Bácsi Ferenc, az Októberi vasárnap című készülő Kovács András-film egyik főszereplője
(Inkey Alice felvétele)

filmvilág

XXI. évf. 23. sz. Film-művészeti folyóirat. Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én.

Főszerkesztő:

Hegedűs Zoltán.

Kiadja a Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó:

Siklósi Norbert.

Szerkesztőség és kiadóhivatal: Budapest

VII., Lenin körút 9-11.

Telefon: 221-265. Levélcím: 1906 Postafiók 223

Terjesztő a Magyar Posta.

Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (1900 KHI, Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj 1/4 évre 24,- Ft.

Külföldön terjesztő a „Kultúra” Kékereskedelmi Vállalat, H-1389 Budapest, Postafiók 149.

Egyetemi Nyomda 78.3542 Budapest, 1978

Felelős vezető: Sümegi Zoltán igazgató

INDEX: 25 286




**Bordán Iren
és Lukács Sándor**

HÁZI MŰZI

cimmel rendez tévéjátékot Mihalyffy Sándor Lendvai György forgatókönyvéből. Főszereplők: Bordán Iren, Lukács Sándor és Szilágyi Tibor. Operatőr: Kecskés László.
(Kiss Júlia felvételei)

Bordán Iren és Szilágyi Tibor





Gáspár Sándor és Tarján Györgyi az
ERŐD című film egyik jelenetében.
Rendező: Szinetár Miklós
(Inley Alice felvétele)

filmvilág
Ára: 4.— Ft