

a tévés családok gyermekeinek az eseményekről és jelenségekről, tehát a világról szerzett értesüléseik sokkal nagyobbak azokétól, akiknek nincs készülékük. Ez elsősorban a gyermekeknek a tévé műsorai iránt tanúsított nagyfokú érdeklődésével magyarázható. A pszichológusok ezt a jelenséget már egyfajta voyeurizmusnak nevezik.

Arra a kérdésre, milyen általános kulturális jelenségekkel bír a televízió és a rádió, Cazeneuve kissé pozitivistának tűnő választ ad, mert csak megállapítja, hogy a rádió és a televízió az osztályok, népek és különböző kultúrák közeledésének előmozdítója.

Mint utaltunk is már rá, Jean Cazeneuve több esetben csak a kérdés-felvetés szintjén marad, nem fejt ki végig a gondolatot, ami nyilván azzal magyarázható, hogy másfél évtizeddel ezelőtt e tudományág még olyan szinten mozgott, hogy a máig már tisztázott kérdésekre nem adhatott választ. Viszont tény, hogy a rádió-televízió és a társadalom viszonyának több kérdését tisztázta, sőt a kutatás határait is tágította, csapást vágva a további vizsgáladásoknak.

BORDÁS Győző

## F I L M

### VÁLTOZATOK NÉHÁNY IDŐSZERŰ TÉMÁRA

#### *Jegyzetek a XXIV. pulai filmfesztiválról*

„... elvárom, hogy a filmművészek, akár csak a más művészek, újabb, korszerűbb témájú értékes alkotásokat készítsenek. Ez nem jelenti azt, hogy a népfelszabadító háborúból, vagy általában a történelemből merítő filmeknek nem lehet korszerű üzenetük. Bármilyen is legyen a tartalom, a lényeg az, hogy jó film szülessen, amely komoly művészi élményt nyújt, és hozzájárul általános előrehaladásunkhoz.”

(Josip Broz Tito a zágrábi *Filmska kultura* c. folyóiratnak adott interjújából.)

Befejeződött a nyolc napig tartó XXIV. jugoszláv játékfilmfesztivál, a tavalyi fesztivál óta készült teljes évi filmtermésünk szemléje. Vespasianus amfiteátrumában kiosztották a díjakat, levonták a fesztiváli zászlókat, de csak a vetítések, a sajtókonferenciák, a közvetlen viták sora szakadt meg, az idei szemle áttekintése, összefoglalása s mérlegének fölállítása most van folyamatban.

A legszembeötlőbb változás a tavalyi fesztiválhoz képest a filmek számának a növekedése: tizennyolc produkció (tavaly csak tizenhat) versenyzett „egyenrangúan” a díjakért, a zsüri, a kritikusok és a közönség rokonszenvéért. Lényegesebb azonban, hogy a filmek mennyiségi növekedését színvonalbeli emelkedés is kísérte, de ez a minőségi változás nem néhány kiugró alkotás művészi értékeiben jut kifejezésre, hanem a következőkben: Fortuna istennő jóvoltából a tizennyolc mű közül legalább nyolc a pulai szemle győztes filmje lehetett volna. S az Aréna közönsége is szavazatival (az első, a VUS díjával kitüntetett és a rangsor nyolcadik filmje közötti átlagos osztályzatkülönbség 0,49) a művek kiegyensúlyozottságáról kialakult benyomásunkat igazolta. Nem csoda tehát, ha a kritikus, amikor a látott produkciókról szerzett benyomásait, észrevételeit, megjegyzéseit szeretné lejegyezni s ugyanakkor a fesztivál mérlegét is elkészíteni, úgy érzi magát, mint mikor az ember „homokos szomorú, vizes síkra ér”. Tágas, sík területen állunk, s miközben szemlét tartunk a filmalkotások fölött, a látóhatár felé fordítjuk szemünket és nem látunk mást, csupán kisebb dombokat, földhányásokat, kupacokat. Hiába is keresnénk az égre törő csúcsokat vagy a szédítő mélységeket, a meredek szakadékokat — nincsenek. A XXIV. pulai fesztivál a közép-szerű filmek szemléje volt; közepes érték és színvonal: „egyetlenegy kiemelkedő, semmilyen szempontból sem kifogásolható alkotást sem látunk, de ugyanakkor a félresikerült produkciók is elfogadhatóbbak voltak a szokásosnál. Az így létrejött *kiegyensúlyozottság*, valamint az a tény, hogy egészében véve az évi filmtermés színvonala felülmúlta a korábbiakét, arra vall, hogy filmgyártásunk és filmművészetünk viszonyai fokozatosan rendeződnek.” (Ládi István)

Elragadtatásra azonban nincs sem okunk, sem pedig alapunk, mert a tények arról győznek meg bennünket, hogy kinematográfiánk erőviszonyaiban *lényeges* változások nem következtek be. Megállapításunk kissé szigorú kijelentésnek tűnik, mégis meggyőződésünk: filmművészetünk csak akkor válhat éretté, ha a gondját viselő, érdekeit képviselő alkotók, kritikusok, szakmabeliek is az érettség magas fokán, a realitás talajáról próbálják meg az utóbbi évek filmjeinek helyét kijelölni elsősorban a hazai filmtörténetben s a világ progresszív, művészi filmjeinek sorában — a levonható következtetéseket hasznosítva.

Az idei fesztivál, szinte minden résztvevő egyetértése szerint, a fiatalok jegyében zajlott. (Ne tévesszen meg bennünket a *fiatalok* kifejezés: a filmek rendezői közül a két legfiatalabb — Dejan Karaklajić és Goran Marković — harmincegy éves.) Náluk a legfeltűnőbb a szándék: a jugoszláv filmek tematikájának a gazdagítása, s ezt elsődlegesen az idő-szerű témák felé fordulással szerették volna elérni. Viszonylag fiatal alkotókról szoltunk, akiknél szokatlan a nagy hagyománytisztelet (Živko Nikolićot kivéve), a konvencionális rendezői megoldások gyakorisága.

Nincs bennük számottevő elválasztó jegy, amely mégis valami nemzedéki sajáttságot árulna el, leszámítva a már említett kísérletüket a mondanivaló gazdagítására. Elvártuk volna tőlük ui., hogy mint fiatal rendezőknél — s a fiataloknál általában is — a különbözőzés vágya és igénye kerüljön előtérbe, nagyobb legyen a hiányérzetük stb. Filmjeikben „a hétköznapi gondolkodó forradalmiságát” szerettük volna fölfedezni, kerestük is, de hiába.

Rátérve most már a konkrét alkotások elemzésére, még csak azt szeretnénk megjegyezni, hogy a filmeket legtöbbször tematikus csoportosításban fogjuk tárgyalni, de mindig szem előtt tartva, hogy a témák nem jelentenek sem minőségi különbséget, sem értéket, arról nem is beszélve, hogy a legtöbb mű egyszerre besorolható több tematikai csoportba is.

A pulai filmszemle legizgalmasabb és legígéretesebb filmtémája az ideiglenesen külföldön dolgozó vendégmunkások, a „Gastarbeiter”-ek, problémái, örömei, tragédiái. Tárgyválasztás szempontjából mindenekelőtt Bogdan Žižić (műve az év legjobb filmjeként Nagy Aranyárénával kitüntetett *Kihajolni veszélyes* című alkotás) és Nikola Babić (*Bolond napok* — a jugoszláv filmkritikusok díjának nyertese) érdemelhetné ki elismerésünket, ha nem tudnánk, hogy — csak egy példát említsünk — Branco Brusati filmjét, a *Kenyér és csokoládét* már az 1975-ös FEST műsorán láthattuk. Igazságtalanság lenne azonban e produkciók késésének okát éppen ettől a két rendezőtől számon kérni, akik végül is át-törték a közöny falát, a közömbösséget, ami a mai tárgyú filmek iránt nyilvánult meg az elmúlt évek filmgyártásában.

A két rendező alkotása kiegészíti, de ugyanakkor folytatja is a sztorit: vannak, akik autóval, drága ruhákban és sok pénzzel térnek haza s példájukat látva másokat is meghódít a meggazdagodás, „a szabad élet” utáni vágy, de vannak, akik sokévi fáradságos munka után csupán egy utazótáskára való használt holmit és megmerevedett testüket egy díszes koporsóban küldhették haza az otthonmaradottaknak, ugyanakkor olyanok is voltak, akik hazajöttek, ahelyett, hogy eladták volna lelküket, testüket, szabadságukat.

Žižić mondta egy nyilatkozatában: „...filmem nem a problémáról, hanem az emberről szól. Nincs szándékomban a vendégmunkások problémáját megoldani, hanem egy egyéni sorsot szeretnék ábrázolni, s azon keresztül érinteni a kérdés dimenzióit, a néző kritikai gondolkodására hatni.” Pontosan így van, „A művészek pedig nem azért vannak, hogy megoldják a problémákat, hanem, hogy felvessék őket” — mondaná Fellini is. De hát milyen megoldásra váró kérdésvetítés lehet az olyan film, amelyből éppen a problematikát meghatározó tényezők érintése, elmélyítése maradt el?

A *Kihajolni veszélyes* című produkció főhőse, Filip nagy illúziókkal utazik Németországba, „a korlátlan lehetőségek hazájába”, hogy ott mindjárt az első napokban őszinte és indulatos jelleme megmentse őt



Živojin Pavlović: Hajsza

az emigránsok veszélyes csapdáitól, a munkaadókkal szembeni szégyenletes megalázkodástól, s rádöbbenjen új környezetének alapvető törvényére: fizetni, fizetni... fizetni egészséggel, anyanyelvvel, pénzzel, becsülettel, étellel... A filmben elsősorban a pénz és a szex, a nyilvános-házak nylon-szerelme kap jelképes jelentést, mint a kizsákmányolás, a profitszerzés, az elhidegült emberi viszonyok szinonimája. A film egyik méltatója figyelt föl a lehető legszokványosabb újságírói sztereotípiák egy meglehetősen közönséges, lapos történetbe való foglalására, amelynek „egzotikum” tudta megfogni a néző figyelmét, de nem az egyén sorsán keresztül fölvetett problematika, ahogyan a rendező szándékozta.

Nikola Babić debütáns rendezőnk a *Bolond napok* című filmjében, mint már említettük, szintén külföldön dolgozó munkásainkról készített portrét, azokról, akiknek sikerült kinn maradni Németországban s évente egyszer-kétszer pár napra pénzzel, ajándékokkal, új kocsival vagy ép-penséggel abban a kopott ruhában, melyben kiutaztak, kis csomaggal hazarándulni. A „bolond napok” egy vasárnapját örökítette meg Babić alkotása már-már aszketikus egyszerűséggel, őszinteséggel és a hősei iránti megértő együttérzéssel. Tehát a „bolond napok” egyikén, amikor a húsvéti ünnepekre kapott nyúlfarknyi szabadságukat kihasználva hazaruccantak egy dalmát falu „Gastarbeiter”-ei, akiket az élet az idegen országban „megvadított és eltérített”, a szokottnál még jobban fölbolygatják a falu mindennapos, közönyös nyugalomát. Jure Franić is a kocsmába indul, de valójában egész megjelenésével, viselkedésével az emberek szeme közé nevet: nálam gazdagabb ember nincsen. De az itthon-



Goran Marković: Speciális nevelés

maradottakat sem a hazatérők hangja, megváltozott arcvonásaiknak az oka foglalkoztatja, hanem hogy mivel jöttek haza, mit és mennyit hoztak a zsebükben. S akik sokévi külföldi tartózkodás után is nemcsak modorukban, viselkedésükben, hanem még öltözködésükben, igényeikben, szórakozásaikban is a régi Jurék, Klempók, Josók maradtak, a falu megvetését vonják magukra, mert az „ember annyit ér, amennyije van”. A „van”-t tehát nem szabad véka alá rejtenuik, mint egyik sorstársuk tette: a szalmazsákba, hanem gazdagságukat bizonyítaniuk is kell: kártyázáskor, fogadáskor... mindig. A rendező szerénysége, a dokumentumfilmek terén szerzett tapasztalatai tették számára lehetővé, hogy rólunk, mentalitásunkról, helyzetenként változó magatartásunkról is közvetett úton lényegeset mondjon. A verejtékes, nehéz munkával keresett kedvező anyagi biztonság, az idegen stílusokban épült összkomfortos emeletes házak, a drága autók csak a felszín, a mélyben az itthonmaradt édesanyák, feleségek aggódó, könnyes szeme csillog, a családi harmónia, a férjjel való együttélés utáni vágyakban elsorvadó feleségek, gyerekek, akik apa, anya vagy mindkét szülő távollétében kénytelenek felnőni, várják a napot, amikor legközelebbieik nem utaznak el ismét néhány „bolond nap” után, hanem velük maradnak. Noha a *Bolond napok* valóban a fesztivál legjobb alkotásai közé tartozik, mégsem tekinthető hibátlan műnek: először a következetlen cselekmény- és jellemvezetés ugrik a néző szeme elé (ez elsősorban azzal magyarázható, hogy a *Bolond napok*, melynek forgatókönyvírója is Nikola Babić volt, egy utólag kibővített, jelenetekkel kiegészített kisfilm alapján készült), vala-

mint az operatőrnek (Andrija Pivčević) a szereplőkben, a szituációkban zajló belső drámák, szenvedélyek iránti érzéketlensége és közömbössége. S szinte megdöbbentően hasonló Žižić és Babić filmjeinek befejező képsora; temetéssel zárul mindkét film anélkül, hogy a rendezők érzéketlenni tudták volna a történet, a mese befejezetlenségét. Egy ilyen témájú sztori mindaddig nem fejeződhet be, nem zárulhat le definitíven, amíg a vendégmunkás-kérdés megoldásra nem talál. Befejezéstül még csak ennyit: a környezet, az igénytelen miliő Babić filmjében sokkal inkább valóságosnak, természetesnek tűnt, mint például az eredeti helyszíneken (Frankfurt am Mainban) filmezett Žižić-filmben a szereplőket körülölelő állomás, utcák, kocsmák stb.

Milutin Čolić (a *Politika* neves kritikusa) egyik kritikájában olvashatuk, hogy a világ filmtermésében a mai tárgyú, korunk aktuális kérdéseit feszegető filmek hetven százaléka a fiatalok életéről és álmairól szól. Pulán öt film (*Budimir Trajković szerelmi élete; Húzd ki magad, Delfina; Speciális nevelés; Pillangófelhő; Boldogság pórázon*) került bemutatásra, amelyekben a hidakon, betonregetegek között, disco-klubokban beatzene mellett fiatalok és idősebb színészek rendezői utasításra játszották az életet, hogy mi, akik a fehér mozivásznonra vetített pergőképek igazságában élünk, ráismerjünk önmagunkra, a fiatalokra s az azokat foglalkoztató problémákra, a felnőtté válás nagy válságaira stb. Az öt alkotás közül éppen az a három film keltett nagy érdeklődést és visszhangot, melyeket a legfiatalabb, a debütáló rendezők készítettek.

Talán a legigénytelenebb témát Dejan Karaklajić (*Budimir Trajković szerelmi élete*) filmesítette meg. Egy hídépítő család serdülő korbba lépő csemetéjének, Budónak „szerelmi élete”: a család, mint a modern momádok, állandóan költözködik: új híd, új környezet, új lányismerősök, de mire hősiünk összeismerkedne velük, már tovább is utaztak. Trajkovićék az új híd építésének színhelyére utaznak, hogy partokat, embereket hozzanak egymáshoz közelebb, de arról megfeledkeznek, hogy fiuk is lassan felnőtté válik, s ő is a maga életét szeretné már háborítatlanul élni. Az eredmény egy sziporkázó, szórakoztató komédia lett, amely megújította filmművészetünknek e mostohagyerekeit. Jó értelemben vett közönségfilm jöhetett így létre, melyben elsősorban a történet második és harmadik nemzedékének a megszemélyesítői (Milena Dravić, Ljubiša Samardžić, Mića Tomić) nyújtottak remekbe szabott, más filmekből ismert alakításukat is karikírozó, gegekben, mozgásban, beszédben torzított színeszi játékot. Szórakoztató, szándékában is a mullattatást célzó szellemes komédiáról van szó, mégsem hallgathatjuk el hiányosságait. Például a film tartópilléreinek, az egymás intim élete iránt érzéketlen hídépítők világának elmélyítésével a televízió hasonló produkcióiból átvett, gépiesen ismétlődő vígjátéki elemek elkerülésével teljesebb lehetett volna Karaklajić filmje, s akkor egyetlen kritikus sem jelenthetné ki, hogy a mű akár XIX. századi kosztümökben, díszletek között is eljátszható lenne.

Ez a szórakoztató farce — egyik méltatója nevezte így a *Budimir Trajković szerelmi életét* — mégsem vádolható időszerűtlenséggel, annak ellenére sem, hogy mondanivalójának nincs szociológiai, pszichológiai megalapozottsága.

Alekszandar Gyurcsinov filmje, a *Húzd ki magad, Delfina* is meglepetést keltő mélységeig hatolhatott volna (a téma aktualitása ezt szinte meg is követelte: a sport és a fiatal tehetségek), ha az alkotók nem a film vége felé döbbennek rá a nagy lehetőségekre: egy fiatal úszónőnek a szerelemmel és a sporttal való első találkozásairól beszélni nemcsak azt jelenti, hogy a szexről, a hosszú edzésekről, a szülőkről szólni, hanem azokról is, akik a hirtelen jött hírnevet és dicsőséget pénzre, saját érdekeik előmozdítására, reklámozására stb. szeretnék fölhasználni. Sajnos az egész filmből legtovább csak Neda Arnerić, a legapróbb részleteiben is kidolgozott, újszerű alakítása marad a néző emlékezetében.

Az idei fesztiválon a jugoszláv filmkritikusok (a *Bolond napokkal* egyenrangúan) és az Aréna közönségének a díját is ugyanaz a film nyerte el, s e két díj csak megerősítette azon meggyőződésünket, hogy a XXIV. filmfesztivál talán legsikerültebb alkotása éppen Goran Marković első játékfilmje, a *Speciális nevelés*. A téma továbbra is a fiatalok problémáihoz kötődik, de ezúttal fiatalkorú bűnözők és az átnevelésükkel próbálkozó pedagógusok állnak a film érdeklődési körének a központjában. A film tárgya nem eredeti, hiszen a hazai filmgyártás is dicsekedhet egy hasonló remekművel, a *Fekete gyöngyökkel* (1957), nem számítva a külföldön gyártott ilyen témájú filmeket.

A *Speciális nevelés* három szokványos hősrre épül: két delikvens fiatalra és a „speciális nevelést” alkalmazó, szintén fiatal pedagógusra. (Szokványos és nem tipikus hősről tettünk említést, mert nem is tipikus személyek, jellemek ezek a fiatalemberek. Nem beszélhetünk például arról, hogy Pero, a film központi figurája, környezetének, szűkebb hazájának legjellemzőbb sajátságait testesíti meg, de a belgrádi nevelőintézetben uralkodó állapotok, „átnevelési módszerek” sem nevezhetőek az ilyen jellegű intézetek jellegzetes vonásainak.) Pero Trta, egy prostituált gyermeke, kisebb lopások és csínytevések elkövetése után egy belgrádi nevelőintézetbe kerül, s éppen akkor érkezik az otthonba barátjával és pártfogójával, a rendőr Canéval, amikor megjön az intézet új nevelője is, Žarko, akinek alapvető pedagógiai módszere, hogy mincs is általános érvényű, tervszerű nevelői-oktatói eljárása, s ő lesz az, aki a „speciális nevelést” alkalmazza új tanítványaira, melynek célja: az eredményes átnevelés. Žarko csoportjának legproblematikusabb neveltje Ljupčë, a „néma szemlélő”, (vö. a Forman-film, *Száll a kakukk fészkére*, indiánjával) fején McMurphy jellemző kötött sapkája. Az eddigiek során már több filmből „kölcsönzött” jellemre, motívumra hívtuk fel a figyelmet, ezeken kívül kell keresnünk a film értékeiről vallott nézeteink igazolásának összetevőit. (Ha filmművészetünk színvonalát a fesztivál legjobb



Dušan Vukotić: Stadion-akció

alkotásai alapján értékeljük, reális képet kaphatunk kinematográfiánkról: elegendő az eddig tárgyalt filmek „jó, de...”-jeire gondolunk, amelyek egyáltalán nem kritikusi akadékoskodások. Talán abból kell kiindulnunk, hogy a film rendezője viszonylag fiatal, aki a fiatalok egy rétegéről készített filmet, és belevitte a műbe mindazt az együttérző, őszinte, sokszor elhamarkodott izzást, haragot, amit az alkotásában mozaikszerűen összeilleszkedő delikvens „esetek”, sztorik válthattak ki benne. Talán egyedül Marković filmjében (és Babić alkotásának második felében) találhatjuk meg az emberi sorsok, a köznapi drámák poézisének a fölmutatását: bármilyen lényeges is a történelem, a művésznek nem szabad elhanyagolni az egyéni sorsokat. A rendező számára a bizonyos értelemben ártatlan sorsok miatti együttérző lázadás jelenti a kiindulópontot egy olyan mű elkészítéséhez, amelyben sajátos módon jut érvényre a rendező határozatlansága; a film tanúsága: sem az új nevelő „speciális nevelési” módszerei, sem pedig a többi intézeti dolgozó (az igazgató, a pszichológusnő stb.) nem alkalmazta az eredményes neveléshez vezető eszközöket. De hát melyek lennének azok? A rendező valószínűleg így válaszolna, ha megkérdeznénk tőle: a művész feladata a probléma fölvetése és nem annak megoldása.

A film legsikerültebb, legeredetibb figurája Cane, a lelkiismeretes és becsületes rendőr (Ljubiša Samardžić ezért az epizódszerepéért Arany Arénát kapott), aki szemrebbetés nélkül írja feljelentését kiskorú barátja lopásakor, de este vacsorára hívja a lakásába, megosztja vele gondjait,





Alekszandar Gyurcsinov: Húzd ki magad, Delfina

s egész jellemében a már jelzett rendezői személyiségtípusra emlékeztet. A film dramaturgiai fölépítése a szokványos keretek között található, s az alkotók következetesen úgy irányították a történet szálait, a párbeszédet, hogy minden megdöbbentő, drámai vagy éppen melankolikus hangulatú jelenetet egy vidámabb, anekdotikus dialógus vagy cselekedet zár le.

Az időszerű témák sorozatában talán Krešo Golik érdemelne legnagyobb teret e rövidre fogott áttekintésben, ha filmje előzőleg nem a televízió számára készült volna, magán viselve a tv-filmben nem is annyira föltűnő — de a mozivásznon annál inkább kiütőköző — felszíneséget, a bonyolult mondanivaló sémává redukálódását, a plakátszerűséget.

Antun Vrdoljaktól kérdezte egy újságíró, hogy mi készítette a *Hóvihar* című Budak-dráma megfilmesítésére. A szerző válasza így hangzott: „A történet. A *Hóvihar*nak van meséje. És ez sok. Csodálatos alakjai vannak, s ez alkalom a színészi produkcióra. (...) Továbbá alkalmam nyílt Tomislav Pinterrel dolgozni, a *Hóvihar*ban négy évszak váltja egymást, sok fojtott, zárt enteriőr... Mindent összegezve alkalom nyílt egy olyan film forgatására, amilyent én szeretek.” Az elemzésre kerülő három filmre találónan vonatkozik a Vrdoljak-idézet: mindhárom alkotás (*Karolina Žašler özvegyisége*, *Bestiák*, *Hóvihar*) kimondottan szerzői, s sok mindent elárul rendezőiről (Klopčič, Nikolić, Vrdoljak), alkotói módszeréről. Mindhárom szerző „örök” témát választott filmje tárgyául, s

ezért egy bizonyos szempontból időszerűek is filmjeik, tekintet nélkül arra, hogy cselekményük mikor játszódik: 1927-ben, vagy a mai iparosodó szlovén falvak egyikében, vagy pedig egy nevenincs szigeten, nehezen meghatározható korban.

A Matjaž Klopčič-film, *Karolina Žašler özvegysége* — a fesztiváli filmismertető alapján —, az iparosodásnak indult falu életének, embe-reinek konfliktusait szándékozik közvetíteni. A valóságos filmtárgy azonban a forradalom, az a forradalom, amelyről a falu „szépasszonya” beszél az alkohol mámorában (a háttérben a televízió képernyőjén egy hazai háborúsfilm jelenetei váltják egymást): az is forradalom, ha az ember a rászakadt magányosságban is tovább képes élni. Karolina (Milena Zupančič), aki férje öngyilkossága után a maga módján akar élni, a falu viszont a „víg özvegny” szerepében szeretné látni, a férfiak állandó zaklatásának van kitéve, de képtelen e zárt világból kiszakadni, elmene-külni, s ő is férje sorsára jut. Mindkettőjük halála sorsuk metaforájává lesz: Žašler gyertyával a kezében „repült a Marsra”, Karolina pedig a rakétákat lőtte a magasba, de mindketten a Földön haltak meg: a férj kinevetve, a feleség megvetetten. Mindkettőjük élete a falu szemében nevetséges, vidám volt, s Žašler halála, Karolina temetése még inkább az volt, pedig éppen tőlük állt a legtávolabb a humor, a komédiázás, a nevetés. Közhelyszerűen hangzik, de ez az igazság: Milena Zupančič az idén is jogosan kapta meg a női főszerep alakításáért az Arany Arénát; a jelen pillanatban benne tisztelhetjük legjobb filmszínésznőnket.

A rendező közönyös viszonyulása hőseihez megdöbbentő és emberte-len, akárcsak Živko Nikolić a *Bestiák* alakjaihoz. Ennek a helyben és korban nem koordinálható, nehezen elmesélhető tartalmú filmnek alap-szituációja az éjszaka. Az álmok, a vágyak és a szenvedélyek időszaka, amikor a tudati és tudatalatti, a jó és a gonosz, a mennyei és a pokoli, a szép és a rút, az álom és a valóság sajátos szövődménye áll össze témát szolgáltatva szerzőnknek. Mintha egy elvarázsolt szigetre léptünk volna, ahol az állati kegyetlenségek, bestialitások, az emberi lélek leg-mélyén rejtőzködő állatias ösztönök szabadon tombolhatnak, miközben süvít a vészes jugo, s zuhog az eső. Az idei fesztivál rendezői közül egyedül Nikolić kísérletezett új utak, esztétikai területek fölfedezésével. Itt elsősorban a film feszültségeit híven érzékeltető zenére (Boro Tamindžić) koreografált mozgásokra, mozdulatokra gondolunk, de a megvi-lágtások, színek használata is funkcionális. Hiányzik a filmből az át-gondolt, szilárd intellektualizmus, dramaturgiai logika, s ezért ötlet-szerű játékra, érdekes rituáléra emlékeztet bennünket a *Bestiák* (és több névre is: Jancsóra, Fellínire, Viscontira). Božidar Nikolić operatőri mun-kája (ő is debütáns) mesteri színvonalon varázsolta eléink a színek és mozgások éjszakai kavargását.

A *Hóviharban* minden, amiről Vrdoljak szólt, megvan egy magas szakmai szinten: az érdekes mese, a kidolgozott drámai helyzetek és

konfliktusok, a magas fokú színészi professzionalizmus. S mégis hiányérzetünk van: a rendező merészebb beavatkozását vártuk a Budak-drámába, mindenekelött az Amerikából hazaérkező „vendég munkás” időszerűségének a kiélezésében (a filmidő: 1927).

Érdekes módon kapcsolódnak napjaink valóságához a *Stadion-akció* (Dušan Vukotić) és a *Hajsza* (Živojin Pavlović) című, 1941 májusában illetve 1942 elején játszódó produkciónak.

Kiváló rajzfilmrendezőknak egy megtörtént történelmi esemény szolgáltatta a filmmagot: 1941-ben a zágrábi ifjúkommunisták fölgújtották a város stadionját, ahol a középiskolásokat az usztasa tanárok egy csoportja faji és nemzetiségi alapon két csoportra szerette volna osztani. A film végén a lángoló stadion fölhívás: így kellene megsemmisíteni mindazokat a stadionokat, épületeket, amelyekben ma, harmincöt-hat év után is százezreket kínoznak halálra a fasizmus nevében. Ez az apró életképekben összeálló, alapos munkával készült produkció artisztikumával kelthet elsősorban érdeklődést a mozinézők körében.

Pavlović *Hajsza*-ja szándékában (témája a csetnikek 1942-es Crna Gora-i kegyetlenkedései) nem mást, hanem magát a XX. századot szeretné jelképezni — természetesen kevés sikerrel. A rendezésről elég beszédesen vall az érte kapott díj, az Arany Aréna.

*A Pillangófelhő*, a *Hajdukok kora*, az *Ítélet*, *A nagy ég szárnyalói*, a *Boldogság pórázon* és a *Feláldozottak visszatérése* című produkciónak közül talán az utolsó alkotás a legsikerültebb közönségfilm (már eddigi forgalmazása folyamán is rekordszámú közönséggel dicsekedhet), a fordulatos akciók, a szellemes párbeszéddek és a színészekre írt szerepek alakítói a legszélesebb rétegeknek is kielégíthetik szórakozási igényét.

A XXIV. pulai fesztivál még egy újdonsággal lepett meg bennünket: Krsto Papić rendezésében megszületett az első jugoszláv fantasztikus játékfilm, *A megmentő*. Papić elkötelezettsége, hogy filmművészetünk műfaji állományát is gazdagítsa, szoros kapcsolatban áll a cikkünk elején tárgyalt professzionális kinematográfiánk „éretté válásával”, de erről bővebben következő számunkban.

HAJNAL Jenő