

# ALKOTÓMŰHELY

VLAOVICS JÓZSEF

## NEM AZ EMBER CSINÁLJA A LEGJOBB FILMET

Napló a FEST 76-ról

1975. február 5.

Csinadrattás ünnepi megnyitó és minden más helyett: film!

A legcélszerűbb azonnal filmmel kezdeni, még ha az mindjárt a híres-hírhedt *Pokoltorony* című amerikai produkció is. Mielőbb farkasszemet nézni, nem is annyira a filmmel, hanem elsősorban a filmet körülölgő mítosszal. Az amerikai kinematográfia, amely olyannyira a talajhoz kötődött az utóbbi években, időnként még mindig elemi erejű mítoszok anyaméhéből adományozza meg a világot valami csodaszülöttnel vagy azzá felfújt alkotással, melynek egyesek önfelédten tapsolnak, s melyet mások monstremként emlegetnek. Az igazság a *Pokoltorony* esetében is valahol a két véglet között van. Akik többet vártak John Guillermin filmjétől annál, amit valójában nyújtott, azok minden bizonnyal túlságosan is sokallják a trükkfelvételek „eluralkodását” és egyáltalán a filmtechnika bravúrajait egy százötven emeletes felhőkarcoló kigyulladásának megelevenítésénél. Hát kérem, hogyan lehetett volna, még pontosabban: érdemes lett volna-e másként megrendezni ezt a filmet? S különben is, hová jutnánk, ha például a trükkfelvételek létjogosultságát kérdőjeleznék meg történetesen egy tudományos-fantasztikus produkció esetén? Nos, egy égisz lakótorony — egynémely tekintetben modern bábeli torony — katasztrófába hullása, s benne az embereknek a világ összeomlását megsejtő pánikja, amennyire valószerű filmmese, annyira — fantasztikum is... A csodálatra méltó a legzabolátlanabban szórakoztató amerikai filmben, mint amilyen a *Pokoltorony* is, az a szerencsés címzés, amely által mindig pontosan tudni, kiknek szól az intelleum, a tanulság, min kell és min illik okulni akár lélektani, akár társadalmi vonatkozásban. Ezt az alkotást a szerzők minden szégyenkezés nélkül az önfeláldozó munkájuk végzése közben tragikusan elhunyt tűzoltóknak ajánlják. Száz szónak is egy a vége: véleményünk szerint a *Pokoltorony* kitűnő film, izeneinek, ingereinek különlegességét a naiv és kevésbé naiv intelmek s tanúságok szolgálatába állított zseniális trükközés és a valósággal felfedezés-szamba menő filmtechnika adja. Mivel a filmek világában a mítosznak a gyanúba keveredett értékek és értékelések szolgálják a csíráztatót, a *Pokoltorony* esetében úgy érezzük, hogy a vélt vagy rászolgált földhöz vagdosó dicsfényből a kritika belesántult szentjei csinálnak kérdést.

Ken Russel angol rendezőt zseniális bolondnak vagy csak egyszerűen bolondnak tartják. Mindenesetre alkotói egyénisége csak egyféleképpen tud kifejezésre jutni, mégpedig a szélsőséges értelmezések tobzódásában, ezért is emlegetik ténykedését pop-művészetnek. És nála mintha valóban stimmelne

az, ami a legtöbb rendezőnél nem megy: a filmkép teljesen szabad (de nem odadobott) és egyénien függetlenített, szeszélyes, moho, kihívóan harmonikus vagy a végtelenségig ellenpontos kapcsolása a kepzetekhez és fogalmakhoz. Így náta a halálnak vagy akár a születésnek csak egyetlen russelli jelképe csontosodik meg filmtől filmig. Legújabb alkotása, a ma bemutatott *Tom*, a modern bálványok keletkezését mutatja be, és azok folytonos megújulásában, egymásba fonódó körtancában a rendező valamilyen világképet vel értelmezni. Marilyn Monroe izléstelenül túlméretezett gipszfigurája keresztény istenségként trónol a hódolók körmenete felett, a pop- és mas divatos zenék mintha rózsafüzérbe besorakozva szülnék újra egymást. Russell azonban korántsem azért jött, hogy bálványokat döntsön, legfeljebb csak, hogy extravagáns angyalissággal megmutassa azokat. Ennyiben semmi esetre sem bolond, inkább tán üzletember.

Honnan egy emberben annyi alkotói energia, mint az algériai Mohammed Lakhdar-Haminában, aki egy személyben szövegkönyvírója, rendezője és főszereplője a 170 perces *Parázsló évek krónikája* című algériai filméposznak. Hogy szót értsünk: lévén ez az alkotás történelmi-társadalmi dráma, itt nem elegendő az úgynevezett szerzői filmek alkotói esetében számottevő teljesítményként elfogadható kiváló hangulatteremtés, jellembrázolás, vagy csak a történelmi tények és egy nép szokásainak s gondolkodásmódjának filmbeli kimunkálása. Ismét hangsúlyozzuk, ez nem pusztán szerzői film, annál sokkal több, egy egész világ szintézise, amelyben a szegény parasztcsaládnak a harmincas évektől napjainkig végigkísért életútja Algéria huszadik századi történelmének a legsötétebb feudalizmusból és elnyomatásból a nemzeti és társadalmi forradalomba robbanó szakaszát példázza. Mohammed Lakhdar-Hamina egyénisége messze túlnó a legsokoldalúbb filmművész fogalmán, ő népének igazi költője. A film méltán érdemelte ki a cannes-i filmfesztivál nagydíját.

Ettore Scola olasz rendező *Valamikor annyira szeretjük egymást* című filmjét a nemrég elhunyt Vittorio de Sica emlékének ajánlotta. Ha történetesen az utolsó képkockák révén nem is értesültünk volna erről az ajánlásról, az esetben is aligha szabadulhattunk volna attól az érzéstől, hogy Scola filmje a neorealizmus légréteget idézi. És ez nem csupán a mű környezet- és emberbrázolásában s a naturalista-melankolikus-költői helyzetteremtésben nyilvánul meg. Elsősorban a film ideológiája merít az elévültnek tudott neorealizmusból. A mű alapállása számonkérés. A különböző társadalmi osztályból kikikerülő három bajtárs a második világháborúban partizánként harcol a fasiszták ellen a közös célért: egy igazságosabb és demokratikusabb társadalomért. A győzelem kivívása után útjuk különválik. A gazdag családba nősült jogásznak nincsenek többé ideáljai, ugyanakkor viszont a haladó művészeti eszméket hirdető filmkritikus hiába tesz fel mindent a neorealizmusra, mert cikkeit senki sem olvassa. Az egészségügyi dolgozóként elhelyezkedő harmadik bajtárs, Antonioni — társadalmi parányiségében — tulajdonképpen az egyedüli aki se nem veszít azzal, hogy töretlenül élhetnek benne ifjúkori elképzelései egy minden eddigénél szabadabb és demokratikusabb olasz munkásjövőről. Ez a társadalom-építés szempontjából nyilván „ötödik keréknek” számító filmhős a tiszta érzelmetű munkásosztály képviselőjében áll előttünk. Becsapottan. Mennyi neszező felismerés terheli szelíd, a történelem által mindig is megbocsátó gesztusokra idomított jelenségét. A hetedik művének, akihez fűződően az olasz film történetének egykorú hiteles kockái, képsorai eredeti módon kapnak helyet a *Valamikor annyira szeretjük egymást*-ban. Miért az ajánlás Vittorio de Sica emlékének? Az alkotás kétségkívül az olasz haladó szellemű film önvizsgálata is abban az értelemben, hogy ez a legtömegesebb és az elmúlt időszakban legharciasabbnak bizonyult művészet vajon hű maradt-e legszebb hagyományaihoz.

Napi ötödik filmnek talán mégsem olyan nagy falat *A cápa*, vigasztaltuk magunkat, miközben a nagy tolongás közepette igyekeztünk tisztességes helyet kapni az utolsó székig megtelt teremben. Hiszen nem ritkán, az amerikai filmnek jóval nagyobb a híre, mint maga a produkció. Első benyomásra boszorkánykonyhában készült hatásvadász fércműnek, többszöri átgondolás után pedig már a legtisztesegebb eszközökkel készült riadalomfilmnek tűnik *A cápa*. Tovább hüvelyezve az alkotók szándékát és a legszélesebb „közfogyasztásra” szánt „készítményét”, kitűnhet: egyszerűen csak leleményes dokumentarizmus-sal állunk szemben. A strand közelében tanyát vert cápa általános riadal-

mat keltő dézsmái a legmesszemenőbben valószerűek. A szereplők — érthető okokból — kiagyaltak. Mi több, a film főszereplője, a cápa sem igazi élőlény, hanem csak a filmtéchnika szemfényvesztése. Mindez együttesen tehát mégiscsak jól kigondolt fikció, és ezért jogos a kérdésfeltevés: mi itt a művészet? Melyek az alkotók művészi indítékai? A válasz az amerikai film természetében rejlik. Legalábbis részben abban a tengeren túli filmi ars poeticában, amely a hetedik művészet plebejusi voltára esküdik. A jó és a sikerre rászolgáló amerikai filmalkotás sohasem öt-tíz magánkritikus extravéleményétől táltosodik meg. A megbecsülésre érdemesült hollywoodi produkciók mögött kezdettől fogva a nézők hatalmas tömegei állnak. Következésképp ez a filmművészet mindig is a nézők pillanatnyi igényének és izlésének pontos tükré. És mert az amerikai filmpiacon (a közönség körében) többé már nem kelendő a babramunka, az egyébként különbabérokra is pályázó cápa, oly sok sztár versenyének erős mezőnyében, a legkevésbé sem hagyhatta figyelmen kívül az új játékszabályokat. Igaz ugyan, hogy megalkotói mértéktelen étvágyat tápláltak bele távirányítású gyomrába, de ha jól megfigyeljük, ebben a több száz ezer dollárba került gumibestia sohasem vitte túlzásba szereplését. Mindenesetre azonban „ő” is bosszúálló lény, és mint ilyen, üldöztetése során fokozott dühvel fordul az ember ellen. A többi már harci szerencse kérdése: a visszavágókkal folytatott harcban hol ő, hol az ember húzza a rövidebbet... Tehát csupa banális és a valóságnak szinte tudományos pontossággal megfelelő fordulatok, beleértve a végkifejletet is, amely az ember legyőzhetetlenségét példázza. És ha mindezt egy nyaralóhelyhez kötjük, ahol az idegenforgalmi érdekek felülkerekednek a humanizmus elemi követelményein, még inkább világos: valószerű történet áll előttünk.

A cápa a technikai tökély jegyében készült, ami szinte már magától értetődő az új amerikai filmgyártásban. A technikai siker — felig-meddig művészi siker! Nos, ez utóbbi sajátosság és A cápa fent elmondott izgalmas köznapi-sága vitathatatlan esztétikumot kölcsönözött Steven Spielberg, az egyik legjelentősebb amerikai rendező e remekének. Ha — divatosan szólva — harsány alkotói üzenet nem is ékesíti A cápát, egy valami mégis kétségtelen: korántsem hamis illúziókkal riogatják itt a nézőket.

Február 6.

Ma ismét amerikai filmmel: John Schlesinger *A sáskajárás napjával* kezdődött a nap. A katalógus már jó előre jelezte, hogy a mindnyájunk emlékezetében maradt *Efféli cowboy* kiváló rendezője ezúttal 140 percig szórakoztat majd bennünket. Hiába, a hosszúra készült filmek korát éljük, amelyek némelykor már azt a kínos érzést keltik a nézőben, hogy az alkotók egyre kevésbé urai az időnek. Az arányérzék tömeges vesztesével állunk-e szemben vagy pedig annak legbanálisabb megnyilvánulásával, hogyan veszi fel sikertelenül a versenyt a filmrendező a regényíróval. *A sáskajárás napja* korántsem érdektelen, sőt kitűnő alkotás, amelynek révén a dicsőség kapuján kívülrekedtek szemszövegéből pillanthatunk be a film álomvárosának, Hollywoodnak bukások és felemelkedések determinálta hétköznapijaiba. Ami a legizgalmasabb ebben az alkotásban, az a kisember szemhatárának magasságába állított — tehát „békátávlatból” — filmező kamera. Örök nekifutásokra született kilátástalan statiszták, kezdő díszlettervezők és furcsa magánosok ugyanolyan reménytelen élethelyzetben mutatkoznak be a mű elején, mint amilyen névtelenül eltűnnek, a befejező képsoroknak egy csinadrattás filmbemutató kapcsán kirobbanó apokaliptisében. Az a banalitás nyer művészi hitelű igazolás, hogy a sors ritka kitüntetettjein kívül senki más nem csinálhat karriert Hollywoodban.

Bárhogy is magasztalják a nyugatnémet film egyik legmarkánsabb alkotóegyeniségeként bejelentett Werner Herzog *Kaspa Hauser rejtélye* című alkotását, bennünk mégis kételyeket szül a történet főhősének művészi hitele, szereplésének meggyőző ereje. Egy bizonyos K. H. börtöncellában nő fel, s a fekhelyéül szolgáló almon és az egyedüli kosztként szolgáló kenyérhéjon, valamint egy játék falovon kívül semmi egyebet nem ismer a világból, beszélni is alig tud. Jámbor polgárok egy városka főterén bukkannak rá, s míg azt találgatják, ki lehet a szerencsétlen s mit akar, tanítgatni kezdik, cirkuszban muto-

gatják, előkelő társaságba lopják be. Tehát egy tabula rasa csodabogár áll előttünk, aki, miután műveltségre tesz szert, „természetből” eredő logikájával, alkalmi viták során sarokba szorítja a megcsontosodott társadalom és felfogások képviselőit. Ő jómaga — szőröstől-bőröstől, tabula rasától — elfogadhatatlan az emberek számára. Meg kell hagynunk, hogy Herzog vállalkozása hősies: „a kezdetektől” akarja kivizsgálni, mily mértékben mutat az ember eltérést a természetada magatartásmódtól, amely nem rabja az előítéleteknek, osztályszemléletnek és kordivatnak. Ebben a meglehetősen művi absztrakcióban egy évszám is szerepel: 1828.

Az *asszony illata* — meggyőződésünk szerint — szintiszta ponyvafilm. Egy, a hadgyakorlatokon szeme világát vesztett katonatiszt, ha szemével többé már nem is mustrálhatja a nőket, azért mégis mindig a nyomukra bukkan. Tökélyig kifejlesztett szimatja, mint a jó nyomozóé, sohasem hagyja cserben. Csodák csodájára azonban, egy nálánál sokkal fiatalabb csinos lány ragaszkodása iránt érzéketlen, s annak szerelmét állhatatosan elutasítja. A vak tisztet alakító szerepéért Vittorio Gasman a legjobb férfi főszereplőnek járó díjat érdemelte ki tavaly Cannes-ban. Még szerencse, hogy a halálának szerelmes lány személye nem került túlságosan előtérbe, hiszen akkor a legközönségebb nyálkás melodráma lett volna Dino Risi produkciójából. Így férfiszórakoztató filmmel állunk szemben, üzleti sikere nem marad el, mi több, az Oscar-díjra is pályázik ez a legújabb olasz ponyva. Miből lesz a cserebogár!

A fárasztó pénteki nap délutáni műsorában látott *Események a sátortáborban* című film az utóbbi évek aszályos francia filmgyártásának kivételszámba menő vállalkozása. Az újhullám mítosza végképp szertefoszlott, Godard-ék valamikor kétségkívül frissen ható felfedezéseinek nemigen van már hol kama-tozniok. A francia film — egynémely alkotástól eltekintve — úgyszólván nem létezik. Nem tudjuk, miért rémlik úgy, hogy Yves Boisset a francia film társadalmi lekiismeretének és felelősségérzetének az utolsó mohikánja... Legújabb alkotása, az *Események egy sátortáborban* című a „hazárulással” egyenlő, hiszen a polgári társadalom nem veszélytelenebb és tömegesebb rétegét vizsgálja fajgyűlölettel, mint amilyen a kispolgárság. Filmjének egyedüli pozitív hőse az arab vendégmunkások védelmében fellépő rendőrfelügyelő. A vetítést követő sajtóértekezleten azonban maga a nézői és kritikusai körében megjelent rendező osztatja el a film ilyen beállítottságból eredő utolsó reménysugarakat is, mondván, hogy az igazsággal bátran szembenéző filmbeli rendőrnemző közönséges utópia. Mert — Boisset magyarázata szerint — Franciaországban ilyen rendőr nincs is!

Az ez után következő japán *Sandakan 8.* messzemenően konvencionálisnak és unalmasnak hat. Van azonban ennek a műnek egy figyelemre méltó vonása, a kísérlet, hogy a két világháború közötti császári-imperialista Japán történetét a gésákon, azaz a prostituáltakon keresztül mutassa be. Ezt a törekvést a film befejező része példázza a leginkább, amikor is a japán asszonyországgal foglalkozó írónőnek a volt Brit Borneó öserdeiben felfedik — végső soron a „hazáért halt”! — prostituáltak sírját. Ha a film ezt a gondolatot alaposabban kimunkálta volna, tematikailag egyedülállóan tekinthetnénk.

Még egy alkotás ezen a napon, amellyel nagyon jól esett találkozunk, hiszen a filmet megelőző hírek szerint Mészáros Márta *Örökbefogadás* című alkotása méltán öregbíti a magyar filmgyártás világhírnevét. Az *Örökbefogadás* „sötét tónusú” film, mint amilyen Fábri Zoltán *Plusz mínusz egy nap* című alkotása vagy az ugyancsak magyar *Fotográfia* című. Főhőse gyermektelen, középkorú munkásasszony, akinek magányát udvarlója sem oldhatja fel, különösen miután az egyébként nős és családos férfi beisméri, hogy nem kíván tőle gyereket. Mintha csak vágya teljesülne, a helybeli leánvintézetből látogatják meg mind gyakrabban szülői szeretetet nélkülöző növendékek. Egyikük barátságot is köt vele, s az ő közbenjárására engedélyezik a kiskorú intézeti lány férjhezmenetelét. Életének ez a kis felcsillanó eseménye végképp megérleli benne az elhatározást, hogy örökre fogadjon egy árvaházi gyermeket. A filmen a munkásasszony szürke hétköznapi dominálnak, ennek tudható be a dokumentáris egyszerűséggel és valóságigénnyel készült mű „semleges közérzetű” alaphangulata. Valami se nem érdes, se nem bársonyos, de mindenképpen tiszteletre méltó életszívósságot felkínáló alapra „túl sok tapasztalattal” hímzett női sorsok rajzolódnak ki a tudatos „eszköztelenség” rendezői eljárása nyomán.

Talán minden más filmes túlságosan is ábrázolásra célszerűtlen „hangulatközi-  
nek” ítélné meg Mészáros Márta filmjének az örömről és a sírásról is in-  
neni történetét. Ebben látom a rendező vállalkozásának egyéni vonásait és több  
szempontból is figyelemre méltó értékeit. Hernádi Gyula, a szövegkönyv tár-  
szerzője, itt a jancsói művektől lényegesen eltérő filmi látásmódnak enged  
teret. Az *Örökbefogadás* a filmtörténet legidőállóbb vonulatához — a dokumen-  
táris játékfilm irányszathoz zárkózik fel.

Február 7.

A franciák és a bolgárok a közelmúlt tragikus chilei eseményeinek,  
közöttük Allende elnök meggyilkolásának pedáns és a maga műfaji határain  
belül aligha kifogásolható krónikáját nyújtották az *Esik az eső Santiagóban* című  
filmben.

Michelangelo Antonioni új filmjének, a *Foglalkozása: riporter* címűnek,  
vetítését — ahogy az várható is volt — a székekért folytatott harc előzte meg.  
A régi érdeklődés az idők folyamán lényegesen megváltozott Antonioni iránt!  
A modern filmek ez az egyik legalaposabb úttörője ugyan még mindig zavarba  
ejtően tág teret enged a mű értelmezésének, egy dologban azonban mindin-  
kébb tartja magát ahhoz a cseppet sem mellékes körülményhez, hogy mind a  
film producerének, mind pedig közönségének megvannak a maga elvárásai,  
igényei. A *Foglalkozása: riporter* alakilag lélektani-bűnügyi film, jöllehet a  
szemnek sem unalmas történet felgöngyölítése — néző kezére játszott behe-  
lyettesítési technikával — egy újságíró mélyseges meghasonulását példázza az  
üresen kongó politikai jelszavak, a fegyvercsempészet, a puccsok kibogozha-  
tatlan, minden tisztességtől, világnézeti és magatartásbeli következetességtől  
eltávolított világában.

És most újra egy amerikai film, amelynek jó híre — elkerülhetetlenül —  
jóval megelőzte a mű érkezését. Robert Altman *Nashville* című alkotása az  
amerikai választási pszichológia freskójaként készült. Az egyébként valójában  
is létező fejlett ipari város a kétszáz éves Amerikai Egyesült Államok meg-  
ünneplésének jegyében él, s ezzel egyidejűleg veszi kezdetét a választási had-  
járat is. Hagymányos, hogy ilyen jelentős ünnepeken számos együttlés és éne-  
kes fellépésével maratoni zenei fesztivált rendeznek. Ha továbbra is a freskó  
hasonlatánál maradunk, akkor az alkalmi muzsikálás színorgádjának közép-  
teréből — háttérként az izgalmas, de mégis szürke politikai versenyt-  
futás vetül fel — az arcok és jellemek megannyi veszeljes portréja tolul a  
homlokterbe. A film monumentalitását és aktualitását aligha vonhatnánk  
kétségbe, hiszen például az események az ideit, 1976. évből valók! Hogy a  
mű csak precíz amerikai tükör-e, amelyben az ottani adófizető polgár arcának,  
jellemének minden rejtett és kevésbé rejtett vonását „visszaláthatja”, vagy  
pedig szélsőségesen bíráló hangnemű politikai kinyilatkozás, azt a néző tetszés  
szerint döntheti el, annak megfelelően, hogy a részletek bájtalú élményénél  
marad meg, vagy esetleg összesíti benyomásait. Olyan film ez, amelynek ba-  
rokk forगतagában könnyen eltévedni, s ha a végén mégis sommáználni próbálnánk,  
kézenfekvő a konklúzió: A fiatalságot a saját produkcióján, a zenén, táncon,  
éneklésen kívül semmi egyéb nem érdekli, a politikai sztárok helyett a maga  
választotta csillagait élteti. Az elidegenült fiatalok magánjátzmáinak megrázó  
filmje ez. A vállalkozás természete és méretei szerint az amerikai nagyrealiz-  
mus, a tükör-film műremeke.

És még egyszer Hollywood egyre inkább összeomló színpalái közé belesni,  
ezúttal egy ottani fodrászszépfíú és egy csokorra való széplány, meg a gazdag  
s természetesen unatkozó csinos asszony társaságában! Az ilyen témákat még  
csak tíz-tizenöt évvel ezelőtt édes víz szinesítésére lehetett volna felhasz-  
nálni, olyan sziruposak voltak. A *hollywoodi fodrász* című film azonban nagy  
parádával, de érzékletes metrikával és kritikai éllel készült produkció.

A nagy Orson Wellesnek az igazság és a hazugság viszonylagosságát  
létező személyek esetein keresztül tárgyaló, lényegében dokumentumfilmje az  
éjjeli műsor keretében került bemutatásra. Az *igazságok és a hazugságokban*  
az amerikai filmek után némi európai ízek, a változatosság kedvéért . . .

Február 8.

Korholom magam, hogy reggeli vetítésen elszalajtottam Bergmant. Bűntudattal somfordáltam be a zsúfolásig megtelt terembe, hogy a 168 perces *Jelenetek egy házaseletről* című filmjének legalább az utolsó fél óráját elkapjam... És valóban, a volt férjet és feleséget együtt találtam, amint egy végtelennek tűnő beállításban, a szokott bergmani filozófikus hangulatban, éppen a mögöttük hagyott házassági kalandokat sommázták és oly észrevételeket teregették ki az egykor szentnek vélt nászgyúkra, hogy jóllehet a film legelején még boldog házasok voltak, de már akkor sem tudtak ilyen őszinte megerőltetést tanúsítani egymás problémái iránt, mint most, két idegenként.

Nesze neked, néző, a házasságnak és az intellektuális házasságtörésnek egy új bergmani tanúsága! Mivel már a szerelmi három-négy-öttség régtől fogva nem érdekel a filmen, marad a lehetőség, hogy az irodalomtól, mentális traktáttá oldott elfajzott képi megoldásokon töprengjem. Egy szónak is száz a vége: mi, az irodalom, a gondolati verbalizmus szolgájaként degradált filmet végképp nem becsülhetjük sokra. Bergmannal tehát végeztünk!

A Franciaországban élő spanyol Fernando Arrabal azt a kijelentést tette, hogy majd csak akkor lesz hajlandó hazájába visszatérni, ha ott fegyveres győzelmet aratnak a fasizmus felett. És ő mit szándékozik addig tenni? Filmet rendez! A hősi pátosz, a romantika és a jövőbe vetett fanatikus hit piros és fekete és száz más lángoló színfonál szálaiából szötte a *Guernica fája* címet viselő film-gobelinjét. A temperamentum, a képzetársítás hőfoka, a fasizmus gaztetteinek barokkos kivirágzása a spanyol szabadságharc leverésekor bombázott baszk fővárosban úgy jelenik meg Arrabal e legújabb alkotásában, mint Ken Russell víziói.

A forradalmi romantika ezer színű rózsái után egy józan kimértséggel ható német film: Volker Schöndorff *A becsületét veszített Katherina Blum*, amelynek bársonyos felülete alatt ott feszül az alkotók kritikaszötte rendőrfogó hálója. Más szóval: a film a katonaszökevények, fegyvercsempészek és ezekkel együtt a marxizmus gondolatát dédelgetők után nyomozó rendőrség egy alaptalanul meghurcoltatott és becsületében megtépázott nő körüli vallatási hisztériában a mai német polgárjogi biztonságot állítja pellengérré. A gazdasági csoda békés hétköznapijainak molyrágtá zászlaja alatt ártatlanul gyanúsítottak és meghurcoltak minden figyelmet megérdemlő alkotása ez.

Február 9.

Az elmúlt év legjobb amerikai filmjévé nyilvánított *Keresztapa II.* keletkezésének nem mindennapi történetét érdemes megemlíteni. Rendezője, Francis F. Coppola tavaly elmondta, hogy miután egy Amerikába ellátogató filmdelegáció alkalmilag New York-ban megtekintette a *Keresztapát*, határtalan lelkesedésében megígértette Coppolával a film első részének folytatását. Ugyanez időben egy Belgrádban járt szovjet filmdelegáció a maffia dicsőítését tulajdonította a *Keresztapának*. Volt, ahogy volt, Coppola, Puzo szövegkönyvíróval elkészítette a nagysikerű filmalkotás második részét, amely végül is, az első résszel együtt, monumentális családregényre emlékeztető filméposszá kerekedett. Itt a hanyatló családot a maffia néven ismert szigorú „erkölcsi” törvények és igen szoros „családi kötelékekben” élő és működő bűnszövetkezet képviseli. Ennek a „történelmi családnak” természetesen nem adatott meg az a történelmi szerep, hogy a társadalmi fejlődés bizonyos fokán haladó és hasznos intézményként egzisztáljon, mint például a világirodalomból ismert nagy famíliáknak. Noha a maffia történelmével foglalkozók közül egyesek úgy vélekednek, hogy az évszázadokkal ezelőtt, Szicílián létrejött bűnszövetkezet kezdetben az idegen elnyomók ellen küzdő (szegények) szövetsége volt, Coppola maffiatörténete — ha visszapillant is hőseinek szicíliai indulásaira — nem tart igényt az eredet kivizsgálására. A keresztapa és a film folytatásában szereplő utóda se több, se kevesebb a mindenre képes gengsztervezérnél, összes hatalmi ereje is ebből ered. Mindent összevetve, a gengszterizmus ilyen vérbő röntgenképét mindeddig még nem láthattuk filmen.

Joseph Losey angol rendező, amióta színdarabok megfilmesítésén fáradozik, azóta jóval kevesebb eredetiséggel tud a közönség elé járulni. *Galileo Galilei* című fantáziászegény filmje után tisztább levegőt szippantva újból Sziciliára hajózhattunk.

Bár a vetítést követő sajtóértekezleten Luigi Zampa hevesen tiltakozott az ellen, hogy a *Tiszteletre méltó emberek* című alkotását bármi módon is kapcsolatba hozzák a maffia tevékenységének taglalásával, a néző — éppen a szóban forgó film révén — úgy érezheti, Szicilián valami búzlik. S mi másnak lenne a keze a titokzatos gyilkosságok által pillérezett hatalomban, ha nem a maffiának. Vagy mi tévednénk? Lehetséges. Annyi azonban bizonyos, hogy a film szociális igazságokért küzdő tanítónője és a város peremén élő szegények spontánul kialakult néma és mégis mindennél beszédesebb szövetsége megindító melegséget kölcsönöz a *Tiszteletre méltó embereknek*. A mű méltó képviselője az idén egyébként jóval aszályosabb nagy hagyományú olasz társadalombíráló filmnek.

Nem múlhat el nap legalább két amerikai film nélkül! Ez már szabály, de lehet, hogy csak Milutin Čolić FEST-igazgató különszabálya. Čolić ugyanis érthetetlen okokból kikapcsolta az újságíróknak szánt különműsorából a kisebb és az egészen új filmnemzetek nem kevésbé sikeres produkcióinak egész sorát. Nincs kizárva, hogy a FEST után majd komolyan kell beszélni erről a vitatható szelekcióról. Annál is inkább, mert még nem olyan régen maga Čolić tette szóvá, hogy a filmbehozatali vállalatok, ha meg is veszik a FEST-en bemutatott alkotások zömét, utólag igen alapos rostálást végeznek a tekintetben, milyen nemzetiiségű filmek jussanak el a mozikba. Az immár több évtizedes repertoár azt példázza, hogy a legjobb filmeket a nyugati féltekén, még pontosabban Amerikában készítik. Ha különösen az utóbbi években valamelyest igaznak is tűnik ez az aránytalan műsorból leszűrhető tapasztalat, mindez repertoárpolitikai elvként azért mégsem szentesíthető. S most vajon nem a FEST-rendezésőség vétkezik-e, amikor arra kényszeríti a lapok tudósítóit, a folyóiratok kritikusait, hogy ilyen meglehetősen egyoldalú műsor tanulságaival ismertessék meg olvasóikat?

Nos, ez a kis műsorpolitikai kitérő nem csökkentheti az *Alice többé már nem lakik itt* című „melodrámat”. Ezúttal is emlékeztetünk arra, hogy még csak öt-tíz évvel ezelőtt nem lett volna szükség időzőjelezni a melodráma kifejezést, ma már viszont a nyugati életideált jócskán megkérdőjelező s részben megtagadó amerikai „szocialista realizmus” hazugságoktól nagyban mentes életigenlést kínál fel az amerikai kisembernek, helyesebben a munkásembernek. Hogy Alice-ből, az özvegyen maradt fiatal családanőből nem lehet énekesnő, mert ehhez nincs tehetsége, hanem legfeljebb csak éttermi kiszolgáló, szerető és farmerasszony felváltva, mindez túlságosan is gyakori változtatást mintázza az élet banalitásainak. De éppen e sajátosságánál fogva válik az ilyen és ehhez hasonló téma oly kommunikatívá — a jobb sorsra szenderült amerikai film felrisszított receptjei szerint most újfent — az amerikai kontinensen kívül is.

Február 10.

Aszály napja a FEST-en, amelynek sivárságából teljes hangerővel szól ki a rendezvény egyik bombafilmiének, a *Kutya egy délután* címűnek tanulsága: nem az ember csinálja a legjobb filmet, hanem az élet!

1972 nyarának egyik füledt délutánján három fegyveres fiatalember beson egy New York-i bankba, ahol szerencsétlenségükre néhány dolláron és a megrettent személyzetet kívül semmi egyebet sem találnak. Közben a banda egyik tagja tejfeles száájának bizonyul, s a kisbabák förtelmes pánikjával pucol a pénztintézetből. A másik két bandita sem végzi dolgát éppen példásan, mert a rendőrség csakhamar körülkeríti a bankot. S most veszi kezdetét az élet tragikomikumának barokkos játéka. A kétbalkezesnek tűnő bandavezér, Sonny (Al Pachino lenyűgöző alakításában) hol a bankajtón rohan ki, hogy komikus egyezkedésbe kezdjen a rendőrséggel, hol pedig az egyre fullasztóbb bankhelyiségben tesz eleget a túsul fogva tartott személyzet szeszélyes gyermekét kívánalmainak. Eközben az ő „kérges lelke” is felenged,

s egyszer ott kint — az időközben rendőrszínpaddá alakult utcán —, másszor pedig idebenn, a valósággal családi környezeté melegezett épületben, tesz futó panaszt a magafajta munka nélküli hazatérő ember sorsáról. Kint immár szinpatizőr tömeg várja Sonny újbóli megjelenését, hogy kirtásra buzdítsa, bár jól tudja, hogy Sonnynek két házastársa is aggódik sorsáért: egy nő és egy férifeleség. Bent egyre nagyobb megértést tanúsítanak iránta a túsok.

Igy kerül — a szöcskemozgású Sonny gyerekek, amatőrbetörő — akaratán kívül — New Yorknak egy sebtében emelt szabadtéri színpadára, amelyben lám, a valóságból kölcsönzött személyek játsszák valótlanossággal határos szerepüket. A tévé és a rádió helyszíni közvetítése révén Amerika egy mászemnyi emberkéjének lelki, családi, szociális apró-cseprő gondjairól kénytelenek tudomást szerezni milliók és milliók. Egyetlen egyed fenséges és kozmosz egyéni problémáit film eddig talán még sohasem vágta úgy szemébe a nagy embertömegeknek, mint most Sidney Lumetnek ez a megtörtént eset alapján létrejött alkotása. A *Kutya egy délután* az élet lenyűgöző commedia de l'art-ja.

U. i. Mivel Sonnynek és társának a sikertelen bankrablás után nem sikerült elmenekülniök a túsok szabadon bocsátása ellenében kért repülőgépen, a történet tragikus véget ér. Sonny társát megöli a rendőrség, őt pedig húszévi börtönbüntetésre ítélik. Ha jó magaviseletű fegyencnek bizonyul, talán még 1990 előtt szabadulhat.

Amerikában, úgy tűnik, igen népszerűek az énekesekről készült dokumentum- és riportjellegű filmek. Aki különösképpen kedveli a pop-zenét, annak nem lesznek unalmasak az 1970-ben elhunyt Janis Joplin számai. Annál is inkább, mert a nevével viselő collage az egykorú hang- és filmfelvételek révén őt magát eleveníti meg.

Egyre inkább közeledve a fesztivál befejezéséhez, ki hiszi el Joseph Losey-nak, helyesebben az idei FEST-en második filmjeként bemutatott az *Egy romantikus angol nő* címűnek, hogy a polgári jólét közegében annyi bomlasztó erővel mételyezett házasságot annak árán kell megmenteni, hogy a férj tethedhet országgon túlra menekült hűtlen asszonyát hazacipelje.

Rober Enrico A *vén puska* című produkciója a francia filmgyártás vaktöltényű vén puskáját képviseli a FEST-en. Nem kell más, csak az, hogy a nap a késő esti órákban még egy francia pergetéssel: Louis Malle *Fekete hold* című kísérleti filmnek titulált alkotásával záruljon! Ez az álomlátásra épült nőrualmat bemutató, túlságosan is megmunkálatlan képzettársításokból összeálló film egyszál egymagában bizonyítani képes, hogy a FEST mítosszá lett éjeli vetítése, a Látóhatárnak nevezett műsor keretén belül, egyre vértelenebbek. Meglehető, hogy a kísérleti film van válságban, ami nagyon is hihetőnek tűnik, de lehetséges az is, hogy ismét csak a programot készítő koncepciójával van baj. Kétségtelen, hogy a Látóhatár varázsát csökkentette az a körülmény is, hogy az ott műsoron szereplő alkotások bekerültek a rendező programba. De hiszen akkor még az olyan filmek, mint a fentebb tárgyalt *Guernica fája* című produkció, még inkább szavahihetővé teszi azt az észrevételünket, miszerint az idei FEST-re elkerült, minőségileg új utakat kereső művek a vártnál jóval kevesebb frissességgel, úttörő formanyelvi próbálkozással örvendeztetnek meg bennünket.

Február 11—12.

Szegyenszemre, az egy algériai *Parázsló évek krónikáján* kívül mind eddig egyetlenegy afrikai, ázsiai, latin-amerikai film sem jutott be az újságírók műsorába. Ezt a hiányt csak kis részben pótolhatja a kubai *Az a másik Francisco* című filmalkotás. Holott évekkal ezelőtt éppen egy, az *Első roham a macsétával* című ugyancsak kubai produkció győzhetett meg bennünket arról, hogy a számunkra úgyszólván teljesen ismeretlen kis és fiatal filmnemzetek művei között meglehetősen friss, modern alkotások találhatók. Az a *másik Francisco* bizonyos tekintetben hasonlóan az imént említetthez. Cselekménye egy múlt században, a rabszolgalázadások környékéről íródott regényhez kötődik, mégpedig oly módon, hogy szembeszáll az egykorú eseményeket taglaló irodalmi mű megszépítésével. Mivel a film kommentátora,



az egykorú cselekmények mintegy helyszíni közvetítője, a történelmi érteket képviseli az iromány nyomán megelevenült és így minduntalan módosításra kényszerülő cselekménnyel szemben, az egész történet úgy hat, mint roppant időszerű és perdöntő vizsgálat levezetése a rabszolgalázadások tárgyában. A különösen elfaradt európai, de az amerikai (hollywoodi) filmet is talán ott újítják meg, ahol a legkevésbé várjuk az új vérkör bezúdulását a hetedik művészet elmeszesedett ereibe.

A kubai film helyenkénti elemi erejű képalkotásai ellenében kissé meszterkélten hatnak Jack Gold angol rendező egyébként kitűnő ötletekre alapozott *En, Péntek* című műve. A robinsoni történet bontakozik ki előttünk, mégpedig annak a „másik” embernek: az elhagyatott szigeten talált és „measzéldített vadnak”, azaz Pénteknek a szemszögéből. Mint a cím is sejteti, ebben a robinsoniárában a szerep felcserélődik, egy pillanatban a színes bőrű társ válik a fehér ember urává, s ez a hatalomátváltás nem csupán a parancsolás irányváltoztatásában, de a „természet gyermekének” a fehér ember elagoott erkölcsi felfogásai felett aratott etikai győzelemben is megnyilvánul. Kár, hogy ez a fajgyölöllet messzemenő kritikájának megalkotott film meglehetősen színpadias.

A számunkra utolsó két fesztiváli nap elhallgathatatlan élményei a *Derzsu Uzalá* és a *Prémium* című szovjet film, valamint a Miloš Forman rendezte *Száll a kakukk fészke* című amerikai film. Akira Kurosawa a két-három év előtti *Dodeskaden* című alkotás kissé mesterkélten poétikus, kulisszamegoldású világából most az orosz tajgában tett kirándulást, hogy ott autentikus környezetben megelevenítse a századelő legendás híru őserdei vadászának, Derzsu Uzalának kalandos életét. A végtelen havas és jéopáncélatú térségeken s az őserdők rengetegének megannyi titkot rejtető vidékein Kurosawa csodás harmóniájában mutatja meg a szilaj, félelmetes természet és az ősi elemek szerves részeként dobogó nagy emberi szívet.

A *Prémium* című második szovjet filmben minden az időszerűség parancsszavára hallgat. Egyetlenegy cél vezérli az egyik nagy építővállalat pártvezetőségének ülésén összegyűlt dolgozókat, nevezetesen az, hogy felfedjék az egyik munkabrigád prémlumelutasítási fellépésének igazi okait. Hanyag volt a vállalatvezetés, a prémiummal nemhogy megjutalmazni, de nagymértékben megkárosítani szándékozták a munkásokat — derül ki a film végén.

A *Prémium* sok tekintetben emlékeztet az évekkel ezelőtt nálunk forgatott s akkorjában megérdemelten nagy sikert aratott *Szemtől szembe* című filmre.

Az Amerikában működő csehszlovák Miloš Forman *Száll a kakukk fészke* című filmalkotását sok tekintetben vélik egyetemesen az elmúlt év legjobb produkciójának. Ez nem csupán a mondanivaló különlegességének, de elsősorban egyetemes voltának köszönhető. Hogy idegtesztet világunkban mi a normális és mi a rendellenes, hol a határ az emberi maqatartás e két szférája között, erre a témára valóban egyedi szenvedélyességgel példalózik Forman.

Az emberi magatartások elkülönülése korántsem determinálható azáltal, hogy milyen utat nyer akaratszabadságunk a normális emberek társadalmában, még kevésbé a világ felosztásával az egészséges gondolkodásúakéra egyfelől, illetve a bolondokéra másfelől, éspedig annak alapján, hogy a bolondokháza az egyedüli természetellenes sziget a tisztán gondolkodók és ésszerűen cselekvők, tehát a társadalmilag hasznos lények kristálytisza óceánjában. A megítélés nehézsége még inkább abban van, hogy ha történetesen ép elméjűt cipelnek be az elmegyógyintézetbe, s ez a szerencsétlen egyén megcsontosodott hierarchiát talál ott: egyfelől az úgynevezett normálisok, másfelől pedig a betegek különböző fokozatú közösségét. A normálisok amazok gyógyításának tudományos kísérletei ürügyén, a leghitványabb fógásokkal, vagyis hazudozással, zsarolással, végül pedig erőszakkal érvényesítik akaratukat. Jóllehet éppen ezeknek az elmegyógyintézet falain túlról bekerült és itt meghonosodott módszereknek az elmaradása jelentene — egyetemesebb vonatkozásban — egy objektív kiindulópontot a normális és az abnormális emberi cselekedetek, indulatok, érzések megítélésében. Forman filmjének elmegyógyintézete, normálisként beállított személyzetével, képtelen erre, és éppen ezért a mű olyan „eretnek” érzés- és gondolatvilágot ébreszt a nézőben, hogy a normális és az abnormális cégére alatt végbemenő szereplés felettébb vi-

szonylagos. Idézzük csak fel a gyógykezeltéknek a film végén elkerülhetetlenül bekövetkezett lázadását. A zendülést, kétségkívül, a gyógykezelés célszerűségét és elemi értelmét meghazudtoló regulák, dogmák érlelik meg. A pillanatnyi felszabadultság még a szökni készülő főhóst is elkábítja. Minek is szökni, hiszen a kinti világ — amely elől ide menekült — a bolond! A vele együtt menekülni készülő indián „törzsfő” kiszabadítja magát a bolondokháza rabságából és elindul a szabadságot jelképező kakukk fészéknek irányába. Mert nem sejti szegény, hová megy...

Miloš Forman Roman Polanskival együtt a legmélyebre gyökerező szláv a kíméletlen verseny színhelyéül szolgáló és minden idegennel szemben megszemenő bizalmatlanságot tanúsító Hollywoodban. Korábról ismert alkotó egyénisége szerencsésen párosul az amerikai kritikai film ragyogó hagyományaival.

\* \* \*

A FEST-nek reggeltől a késő éjszakai órákba nyúló szünet nélküli vetítéseitől — a felemelő élmények sokasága mellett bármennyire temérdek csalódást okoztak is ezek az előadások, s a fáradtság tompa nyomása is ránehezült az új élményeket már befogadni képtelen figyelemre — nehéz megválni. Még szerencse, hogy a film ünneplését most folytathatjuk a mozikban. Ebben az örömben a nagyközönséggel szeretnénk osztozkodni.

