

FILMEN INNEN, FILMEN TÚL

FEST-NAPLÓ 77

A belgrádi FEST olyan fesztivál, amely a filmet és az alkotókat szolgálja, és nem olyan rendezvény, amelyet a film szolgál.

(Michelangelo Antonioni)

Belgrád, 1977. február 3.

LAKONIKUS KÖSZÖNTÉS

Elsötétült hát a fővárosi Szakszervezeti Otthon kisterme, amely nyolc-tíz napig a filmbolond újságírók „karanténjévé” válik majd. Ennyi idő alatt „reng a föld” Belgrádban, de az emberek ahelyett hogy pánikosan az utcára rohannának elhagyva meleg otthonukat, még pánikosabban a moziba tódulnak. A Szakszervezeti Otthon nagyobbik, fényűző filmszínházában és még jó egynéhány elsötétített teremben mintha az élet teremtődésének legszebb látványa valóban az isteni homályban mutatkozna meg a film legbuzgóbb híveinek.

Belgrád ezekben a hideg februári napokban a filmkedvelő nagyközönség és a mozirajongó újságírók ostromát kell hogy állja. Korunk legdinamikusabb művészetének és szórakozásának áldoz most. És úgy látszik készséggel!

Mi helye is itt már a protokollnak?! A FEST igazgatója, Milutin Čolić csak egy pillanatra bekukkant a terembe, ahol az újságírók várják a csoda kezdetét, és csupán annyit mond: „Szeretettel üdvözöllek benneteket, és érezetek magatokat otthon!”

S aztán mindjárt következik a *BARRY LYNDON*, az a világszínészi fényképezés technikájával készült bársonyos, gobelines történelmi kalandfilm, a régi hálás témából merítve hűsítő italát: az uborkafára felkapaszkodott élelmes kisemberről kegyetlenebb és háládatlanabb kényúr, feleségcsaló s szertelenebb hazárdjátékos válik, mint bármely más „tősgyökeres” korhely arisztokratából. *STANLEY KUBRICK*, a híres *VILÁGÜR* *ODISSZEA* rendezője, mondanivaló tekintetében ennyivel be is érte. Ami ezen túlmenően figyelmet érdemel, az a műholdakra felszerelt — s állítólag első ízben ebben a játékfilmben alkalmazott — kamerák szuperérzékeny lencséjének műve. Délmelegének is kissé naplementés, parázsló színe. Kandalló melletti hangulat kinn a kásás puhaságú természetben s a csillogó kastélyok zugaiban, szögleteiben egyaránt. A film cselekményéről, jelentőségéről már mások elmondták: képeslapok sorozata, semmi más. Tegyük hozzá, új képeslapok sorozata. Aki beéri az ilyesmivel, tessék vásárolni belőle. En minden esetre nem nagyon töröm a tollam, hogy valamiféle új zsenialitást keressek Stanley Kubrick művében.

KÜLÖNÖS HOLTTESTEK. Rendező: FRANCESCO ROSI, a bűnügyi-szociális film nagymestere. Stílusára a hideg, tárgyilagos elemző-készség jellemző, nála a mondanivaló célja valóban maradéktalanul szentesíti az eszközt. A maffia ábrázolása tekintetében különös érzékkel van megáldva, emlékezzünk csak nagyszerű *SALVATORE GIULIANO*, vagy

a *KEZEK A VAROS FELETT* című remekművére. Ez a legutóbbi alkotása, a *Különös holttestek* kissé előző műveinek tapasztalatát kamatoztatja, jóllehet a zárójelenetekből kivilágító végkövetkeztetés egy pillanatra sem támaszt kételyt a nézőben az iránt, hogy a legközönségesebb bűnügynek és a legfelsőbb politikai és karhatalmi körök erődítményeinek egyazon sülylesztője félelmetes pontossággal nyeli el az igazság megkeresésére vállalkozó embereket. Már-már szarkasztikus a zárójelenet: a jobbik lelkiismeretére hallgató rendőrfelügyelő és a kommunista párt titkára egyazon orvtámadó áldozata lesz.

O. *MARKINÓ*, nyugatnémet produkció, a francia *ERIC ROHMER* rendezésében. Nem tudom, hogy egy nem túlságosan ártatlan célzatú anekdotából megéri-e filmet készíteni, még akkor is, ha történetesen a film alapjául *HEINRICH VON KLEIST* novellája szolgált. Hadd mondjam el a csattanót: mivel egy lombardiai márkinó akarata ellenére (sőt, tudta nélkül) teherbe esik egy orosz tiszt nem éppen lovagias viselkedése következményeként, valahol a XVIII. század végén, mindenre hajlandó, mármint a nyugodtalmassá seplőtelenességben megbésett márkinó, csak nem hozzámenni a halk szavú és végtelenül türelmes, szerelmében végig kitartó katonához, véletlen-apához. De bezzeg kezdettől ott leselkedik a happy end: az akaratos szerelmesekek végül is egymás nyakába borulnak, s — a kísérőszöveg közlése szerint — ennek eredményeként még sok-sok kis orosz születik! A *L'express* című lap erre azt írja: „Rohmer remekműve!” Én meg azt hajtogatom magamnak: nem kell mindennek felülni, még a cannes-i filmfesztivál zsűrijének sem, amely a rendezés nagydíjával jutalmazta ezt a produkciót. Még egy alkotás a „bársonyosművek” sorozatából, amelyet a jóízű ironia sem menthet.

A filmnap harmadik műsoraként pedig egy igaz orosz bomba: *A CIGANYTÁBOR A MENNYBE TART*. Kárpát-ukrajnai történet *GORKIJ* nyomán. Százedelői cigányélet, ahogyan bizonyos irodalmi fundamentumok alapján *EMIL LOTIANU* rendező megálmodta. Nem is rossz kifejezés: megálmodta. Ma már a romantika csakis így születhetik, még az a legszenvédélyesebb is, amelynek felemelő szépségével, izgalmával jár együtt a romlandósága. A világ egy részét nagy sikerrel bejárt szovjet cigányfilm, e szovjet hawaii film, Belgrádban váratlanul realista beállítottságú közönséggel találta magát szemben. Míg az elsőtitített teremben ültünk, némelykor úgy érezhettük, remekművet szemlélünk, amelyben igazgyöngyök járják forgatagos, eddig sohasem látott vad fájdalmas-érzéki táncukat. De csakhamar rádöbbenünk, mindez csupán romantika, értsd: mulandó élmény. Mert a cigányok ma már korántsem úgy élnek, mintha valami vad társadalmi operában szerepelnének, amelyben a gyilok, az ének és a lőkötés egymást váltogatva, újra meg újra visszatérve egyazon „partitúra” tartozéka. Egy szó, mint száz: a jugoszláv *ALEKSANDAR PETROVIĆ TOLLSZEDŐK* című filmje után nagyon nehéz, szinte reménytelen vállalkozás modern, eleven életű cigány filmet készíteni. Ezt hajtogatom a déli szünetben, s valaki rám bólint: „Ugyanezt állította egy francia kritikus is!” Mindamellett azonban *SVETLANA TOMA*, a széppérezékünket olyan sikeresen ostromló szovjet, helyesebben: moldvai film főhősnője, gyönyörűszép, minden bizonnyal ő lesz a idei *FEST* szépségkirálynője.

A VÉRBELI FILM MINDIG IS WESTERN

február 4.

MARLON BRANDO és **JACK NICKOLSON!** Képletük: 1+1, amely korántsem kettő. És még valami: western, amelynek többé-kevésbé biztosítva a sikere, különösen ha olyan rendező veszi a kezébe az ügyet mint **ARTHUR PENN** (*BONNIE ÉS CLAYDE*, *A NAGY KISEMBER*). Egyesek addig mennek, hogy a westernt a görög tragédiához hasonlítják, amelynek minden eleme „előregyártott”. Szintúgy érvényes ez a vadnyugati filmre, különösen annak klasszikus változatára. Benne az emberek ugyancsak „előregyártottak”. E logika szerint maga **GARY COOPER** is kész

western-építőelemnek született. Amolyan előfeszített betonnak, amely több-kevesbé egészal egymaga hordozója, tartópillére volt az egész ránehezedő filmnek. A western mégsem volt sohasem „műfajilag” „színészfilm”. Nos, a mai veteránok, mint Brando és Nickolson, színészi újklasszicizmusukkal képesek-e rést útni a vadnyugatosdi megkövült sémáin? Igen is, nem is. Arthur Penn legújabb művében, a ma látott *PARBAJ MISSOURIBAN* című produkciójában ugyan mindent tudunk előre, a fondorlatos és hihetetlenül megérlelt színészi játék azonban bőven tartalmaz váratlan fordulatokat. Ha úgy tetszik, ez is tipikus amerikai stílus. A színész igazán kedvére „kijátszhatja” magát szerepében. Úgy csal a néző szeme láttára, ahogy csak éppen akar. A film „figyelme” azáltal teljesen a színész, szemfényvesztésére irányul. Brando a nyeregből lő emberre, ugyane pózban ájtatosan olvas bibliát is. Az „őrült” tekintetű Jack Nickolson veteményest kapál, de vérbeli bandita, aki egy hihetetlenül modern viselkedésű vadnyugati hölgy lefegyverző kihívásával találja magát szemben. Az új ismerős nő hideg korszerűséggel szerelmi játékra invitálja. S hát most próbálnánk csak kibogozni a végkifejetlet, hogy tudniillik kinek is illenék itt megbűnhődnie gaztetteiért (a népmesei igazságszolgáltatás jegyében). E film szerint Marlon Brandónak, aki bibliával és gyilkokkal a kezében látszólag a békés farmerek védelmében „magán” igazságot osztogat, el kell vesznie, hogy a veteményező bandita életben maradjon. Nos hát, ez a bölcsélet is végtelen egyszerű. Ezen a világon, ha a bűnökért veszni kell, akkor mégiscsak a főbűnös vesszen, mert ártatlan ember nincs is. Csak bűnös és kevésbé bűnös. Azért mintha mégis éppen ez a bölcsélet mutatna túl a klasszikus western megkövült sémáin, természetesen továbbra is a vérbeli szórakoztató film határain belül.

Az *ASSZONY AZ ABLAKBAN* című francia filmnek Görögország a színtere. 1936-ot írnak, amikor egy elszegényedett diplomata szép felesége a diplomáciai esélyek és botrányok legkülönbözőbb figuráit úgy vonzza, mint lámpa az éjjeli lepkéket. A szépasszony érzelmi életében azonban csak a görög ellenállási mozgalom egy bujdosni kényszerülő tagja hoz változást. Szerelmes lesz a partizánba, miközben politikai parolák röpködnek körülötte a fasizmusról, a burzsoáziáról és a proletár internacionálisizmusról. Az élő figurák azonban szinte észrevétlenül emlékké, árnyékká halványulnak, hogy a filmbeli események végén 1967-et írhasanak, amikor a „partizánszerelme” gyümölcse, az egykori szépasszony lánya turistaként ellátogat az egykori „nagy események” színterére. *PIERRE GRANDIER DEFERRE*-nek mindeme nosztalgikus szerelmi emlékfűzerek ellenében, illetve azok segítségével sikerült politikai filmmé hangolnia meglehetősen monoton és sok tekintetben unalmas művét. Mindenesetre, a törekvés — a francia kinematográfia olyan nagy méretű elszíntelenedése után — figyelemre méltó. Úgy látszik, *ROMY SCHNEIDER* végleg a francia filmhez pártolt.

Az amerikai válogatás mai második programja *PAUL MAZURSKY A KÖVETKEZŐ MEGÁLLÓ GREENWICH VILLAGE* című felmje. Főhőse, Larry Lapinsky New Yorkba kivándorolt lengyel zsidócsalád fiatal sarja, aki az 1950-es évek boszorkányüldözéses Amerikájában a kismember reménytelen álmait után megéri a nagy álmok megvalósulását is, filmszínésznek mehet Hollywoodba. Ebben a filmben az a rokonszenves, hogy nem akar mindenképpen „nagy és fontos” dolgokat elmondani a Rosenbergék porék árnyékában élő fiatalokról. Jelenségei és jellemei sem szélsőségesek. Csak elvétve akadnak benne kábítószere-élvező elveszett baránykák, szexuálmaniákusok, szépfüük és széplányok pedig éppen nem is szerepelnek. A környezet is szegényes: jellegzetes külvárosi, ahol az utcákon, a házakban és a lakásokban megmosolyogtató, sőt az őszinte kacaj könnyeit kicsaló emberi mentalitások, szokások, előítéletek tárulkoznak elénk. És az, hogy Rosenbergék tragédiája a vége felé közeledik, kétértelmű a New York-i külvárosi zsidó fiatalság hétköznapijain: bizonyos fokon visszhangra talál e szürke lelkek mélyén, de korántsem oly mértékben, hogy ezt a fiatalságot politikailag és társadalmilag aktivizálhatná a szunnyadozásban megzavart lelkiismerete. A film mindenesetre korrekt nemzedékvizsgálattal próbálkozik, csak talán valóban túl szerény eszközökkel.

Ma, itt e fesztiválon, nem az elsötétített teremben kerekedett vihar, s ezt a benyomást még inkább megerősíti a *DÉRYNE, HOL VAN?* című magyar film, amely azok közül a hálátlan produkciók közül való, melyekre azt szoktuk mondani: „Jó, csak unalmas!” Annyi azonban bizonyos, hogy MAAR GYULÁT, AZ ÚT VEGÉN című meglehetősen sután modern film rendezőjét, a legújabb műve kapcsán talán csak az mentheti, hogy ezúttal a monotonia valóban tartópillére a *Déryné, hol van?* című film-jének. Abban a tekintetben bizonyul rossz rendezőnek, hogy a legkevésbé sem tiszteli a néző türelmét, vagy egyszerűen nem ismeri a film követelményeit. Hát ez bizony nagy kár!

A film tanulsága szerint Déryné, a híres magyar színésznő pályája csúcspan, de a népszerűség koronájának magasságáig már a bukás árnyéka is felér. Árnyalatnyi állásfoglalás, vizsgálódás kérdése, hogy az ember a művésznő dicsőségéről zengjen-e, azt lássa és éltesse, vagy pedig a bekövetkező zuhanás szakadéka nézzen le. Az előbbi esetén szilaj, szép, vidám, gondjai mellett is gondfeledt, az utóbbi esetén meg szorongásoktól, csömörtől és életuntságtól terhes perceket rögzíthet a kamera. Nos, Maar Gyula ez utóbbi féligazság-érvényű ábrázolás mellett döntött. Mondhatnánk úgy is, mintegy hitet vesztett jósként, a színésznő életéből mindama rosszat, tragikusát előlegezte, amelyhez műve jogán talán nem volt kellő erejű meggyőző érve. Kitűnő segítőtársa volt ebben a munkában TÖRŐCSIK MARI megtört, fanyar jelenése Déryné szerepében, nem kevésbé környezetének furcsa élő elemei (férje például) és architektúrája. Mindent összevetve tehát a monotonia mentve, igazolvva, amihez képest az abszurd befejezés már csak amolyan költői variáció: Déryné a kőborított színházkertben egyszerűen eltűnik partnere oldaláról. Törőcsik Mari ezért az alakításáért megkapta a cannes-i nagydíjat. Kérdemelte, ha nem is éppen ezzel a szerepével.

Ritka kedélybolygató sajtóértekezlet volt ez a mai. Svetlana Toma „cigánylány”, a fesztivál 1. számú hölgyvendége válaszolt az újságírók kérdéseire. Emil Lotianu mondvai rendezőnél afelől érdeklődtünk, hogy mennyi a cigány és milyen az életük ezeknek az örök vándoroknak Kárpát-Ukrajnában. „Kivitelre is van belőlük bőven — válaszolta a rendező —, de többségük már írni-olvasni tudó ember. A férfiak kiváló traktoristák, sőt orvosok, mérnökök is akadnak köztük. A téeszekben úgyszintén szorgalmasan dolgoznak cigányok” „Hát akkor miért nem ezekről készített filmet?” — provokálták az újságírók a szovjet vendégeket. Egy ismeretlen firkász, szót kérve, kerek-perec kijelentette, hogy kritikájában reakciónak minősítette *A cigánytábor a mennybe tart* című filmet, mert szerinte csupán a már nagyon is kopott cigányromantikát sugallja, s nagy ivben kerüli meg napjaink cigánykérdésének aktuális megválaszolását. A rendező fő érve abban merültek ki, hogy a cigányokba még mindig él a nosztalgia a vándorlás után, s hogy nyugaton, ahol csak bemutatták ezt a művet, sehol nem emlegették a filmnek ezt a „patológiáját”. Közbeszólt egy nyugatnémet kritikus is: „Ha ez a cigány opera nem dokumentumfilm — márpedig nem az —, akkor milyen alkotói megmondolásból készült, hiszen a fiktív művészi alkotás minősítésében annyira gyermeg.”

(... Úgy látszik, jól sejtettem, Petrovič *Tollszedőkje* után nálunk nagyon kockázatos cigány filmet bemutatni.)

ÉLJEN A SZOCIALIS HUMOR!

február 5.

A spanyol filmhez már régóta nem a „virágáros lányok” koldulják össze a nézőket. Mozijaink, sajnos, még nemigen tükrözik a spanyol film-művészet mélyreható változásait, pedig ha a lelkiismeret szava valahol annyira döntővé válik, mint éppen e nemzet kinematográfiájában, akkor az emberi szabadságvány igazi reneszanszáról beszélhetünk. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a legjobb spanyol filmek a politikai analízis jegyében készülnek, mint ami a helyzet a legkiválóbb olasz rendezők

műveivel. A spanyol művészek a lélek mélységeit járják, s ott lelik meg a legtöbbször meghökkentő, sőt gyakran morbid szimbólumukat tiltakozásuk kinyilatkoztatásához. CARLOS SAURA *KIGYÓT MELENGET A MELLEN* című remekbe szabott, lázítóan szép filmje is jelképek következetes értelmezése és „kihordása” útján jut el a megpróbáltatásos gyermekkor felnöttek által is nehezen elviselhető kálváriájáig. Az élet egyetlen csapásai: szülők halála, hűtlensége, rokonok abnormális viselkedése, kíméletlen bánásmódja, mind csak „banalitás” egészen addig, amíg egy határozott lélek (egy 8—10 éves kislány) szemszögéből nem kezdjük szenvedő alanyként befogadni és elviselni őket. S ha hajlandónak mutatkozunk mindezt a terhet a magunk vállára emelni, csak akkor döbbenünk rá igazán: össze is roppanhatnánk alatta, de hiszen akkor egy csöppség milyen lelki sebekkel verekedheti át magát egy ilyen sorson. Mindaz, amit ebben a műben láthatunk, „szabályos” családi filmre emlékeztet, csak éppen kíméletlen elentétékét mindennemű melodramatikussá családlatásnak. Más sikerrel mérlegelve, gyermekekről ilyen nyomasztó filmet csakis olyan rendező készíthet, akinek a lehető legsúlyosabb vádjai vannak a társadalom ellen, amelyben él.

Nagy tolongás előzte meg MARTIN SCORSESE *TAXISOFŐR* című filmjének vetítését, és számomra nem kisebb csalódást okozva gördült le a függöny a bemutató befejeztével. Az amerikai film ezúttal is morzsáit szórta elének mindannak a lendületnek és szókimondásnak, ami az utóbbi években olyannyira jellemezte a hollywoodi kinematográfiát. Tehát az amerikai film mostani harmadik FEST-műsora után is adós maradt sok mindennel. Lehetséges, hogy túlságosan is elkényeztetett benünket a technikai és mesterségbeli tökélye sok-sok tengeren túli filmsikolyoknak. Az sem vitás továbbá, hogy sehol a világon nem volt olyan tisztán és egyértelműen „leolvasható” a celluloid szalagról az alkotók politikai, morális és társadalmi üzenete, mint éppen az amerikai rendezők pántlikáiról. Így volt ez egészen a legutóbbi időkig, vagyis mintegy 8—10 évre visszamenőleg. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy Scorsese rossz filmet készített, csak éppen főhőse egyéni pszichológiájának egy átfogóbb társadalmi pszichológiába való beékelése hogy maga után egynemely kívánnivalót a probléma realitása szempontjából. Az új típusú amerikai film hősei mindig is „tömény” társadalmi közegben mozognak, s egyéni arcvonásuk, jellemük kiemelkedése a tömegeből — el kell ismerni — igen gyakran megdöbbentő, vagy éppen felfedezés számban menő élményt jelent. Scorsese művének fiatalembere a tétlenségüket (de ugyanúgy nyugodalmas éjszakájukat, álmukat is) teherként viselő munkanélküliek sorából lép elő. De mert még vietnami veterán is volt, a hétköznapiakkal szembeni jó adag agresszivitását is felkínálja szolgálatai mellett a taxiállomás munkaadó tulajdonosának. Különösen a kerítőkre, a kiskorú prostituáltakra s a kábítószer-élvező fiatalokra „allergiás”. Mikor már beteges agyafúrtsággal felfegyverzik, a polgármesterjelöltre akar lőni. Itt nem jár „szerencsével”, annál nagyobb dühvel pufogatja le azonban a „társadalom haszontalanjait”, a kapualjak deplaszált árnyait. Ez a hétköznapi Amerika tragikus hőse valamelyest új figura, aki mint szociális lény, látszólag proletári puritanizmussal, tisztaságerzete jogán vietnámi módszerekkel akarja megtisztítani a társadalmat a szeméttől. A rendező éppen e pszichológia markánsabb és egyben árnyaltabb kihordásával maradt adós, mert hiszen hőse — akit egyébként a most fel-futott ROBERT DE NIRO alakít — végül is inkább emlékeztet unalom kovácsolta banditára, mintsem arra a szürke kisemberre, akiből a „körmények nevelnek elnök- és polgármestergyilkost.

BERGMAN újabban a zenéhez fordul, MOZART *VARAZSFUVOLA* című operájának színpadi előadását rögzítette szalagra azonos című filmjében. A sévd rendezőt — ezt nem szabad figyelmen kívül hagyni — nem kis részben a róla és műveiről írt sok-sok elmes kritika, értékelés segítette a filmművészet élő klasszikusává érlelődni. Kétségtelen azonban, hogy éppen róla írták a legnagyobb sületlenségeket is nem túl nagy kritikai érzékkel rendelkező hódolói. A Time például olyasmit emleget a *Varazsfuvolával* kapcsolatban, hogy Bergman úgy szólván „megújította” Mozart zenéjét. Ez a legközönségesebb badarság! Tudtommal

a zenét kétféleképpen alkalmazzák a filmen: kísérőzene formájában és úgy, hogy maga a zene (zeneszerző élete) képezi a film tárgyát, témáját. A kísérőzene alkotóeleme a filmnek, s mint ilyen, részese a mű vizuális és auditív összehatásának. Tárgytalan róla vitát folytatni, ez a zene mennyiben „újíthatja” meg, vagy „szárnyalhatja túl” önmagát. Ha mármost a zene tárgya, ihletanyaga a filmnek — mint a *Varázsfuvola* esetében — inkább a képi kifejezőmód törekszik arra, hogy magát a zenéhez emelje, hogy a zenei kifejezés következményei szerint minél hűebben, tökéletesebben „alakítson”, akárha egy filmszínész igyekszik minél maradéktalanabban megformálni egy fiktív vagy egy valós személyt. Az általam felhozott példa is jócskán sántít, mert hiszen a zeneszám mégiscsak kész, önmagában lezárt mű, míg a színész alakítása mindig is a nulláról indul. Akárcsak a film egész vizualitása. De hát minek is ennyire felfújni egy színpadi képfelvételt? Legfeljebb elmondhatjuk, Bergman ezúttal a zenekultúra ügyének szentelte idejét, s mint hírlík (Belgrádban megjelent színészei is erről reflektáltak), a közeljövőben LEHÁR FERENC muzsikáját „veszi szallagra”. Jó munkát!

Az olasz szociális humorról, pontosabban a szociális filmvígjátékról már korábban is le merészelttem írni, hogy már-már helyettesíteni képes mindazt, amit a filmhumor ma már nem tud megadni, megvalósítani a chaplini és a BUSTER KEATON-i zsenialitás erejével. ETTORÉ SCOLA legújabb műve, a *CSÜNYAK, PISZKOSAK ÉS ROSSZAK* című sokkal több annál, hogy egy bizonyos társadalmi rétegehez tartozó emberek alkaloskodás nélkül „eljátsszák” életüket a kamera előtt. A neorealizmus zseniális találmánya volt, hogy valós személyek léptek a rivalda fény szivárványkörébe. Nos, az olasz vígjáték most újra ennek az irányzatnak az anyatejéből hörpintve nyer magának erőt és bátorságot a kisemberek, a nyomortelepek ügyes-bajos dolgaival a világ elé lépni. S az eredmény bizony értelemben túlszárnyalja a neorealizmust. A faktográfiai szociális helyzetjelentés mellett az embereket megtanítja nevetni olyan helyzetekben, amikor azok rá sem mernek gondolni. Annál is inkább, mert a film alapkonfliktusa a magántulajdonra épülő társadalom nagyon is komoly forráskövéből, a pénzből fakad. A családfő, aki huszadmagával él egy harminc négyzetméteres barakklakásban, mindenáron magának akarja megtartani összekuporgatott egymillió líráját, olyan körülmények között, amikor egy tisztességes munkásbédre sem jut pénz hús halápoló száj kiengesztelésére. A családfő, a vén kujon, mindennek tetejébe még egy szeretőt is hoz magának a felesége mellé, eladja a barakklakást, s hogy pénzét végleg biztonságba helyezze, „eltört” kúrjával gipszbe helyezi a líraköteget is. Talán még soha nem tört elő oly gazdag humorforrása a csattanóból csattanóba robbanó tömény és létisztult mélyrétegi „életkivonatnak”, mint ebben a vidám szociográfiában. A klasszikus értelmezésű humor itt minden tekintetben szegényt vallana, hiszen ami csak fonák, abszurd, elképzelhetetlen, képzeleti szülemény, az itt mind a maga lábán áll. Ezt az állapotot a feje teteje állítani — csak nagy horderejű társadalmi akció, megmozdulás eredményezhetné, s akkor mindenestre a nyomortelepről többé már nem látszanának ide a római Szent Péter-bazilika kupolái. Mert ugyebár az Örök Város büszke temploma továbbra is a helyén maradna — csak éppen a nyomortelepek kellene végleg eltűnnie, megszűnnie. NINO MANFREDI az öreg családfő szerepében újfent bebizonyította, hogy a humanizmustól átítatott s elkötelezett szociális humor színészi részvállalása tekintetében ez idő szerint egyedül ő szegődhet CHARLES CHAPLIN nyomába.

S végül mára még egy éjféli műsor is, egy meleg hangú francia film, amelynek címéből is kivehető — *VÖRÖS PLAKÁT* —, hogy az ellenállási mozgalom egy nemzetközi csoportja 1944-ben bekövetkezett mártírhalálának állít emléket. FRANK CASSENTI rendező majdhogynem a riport közvetlenségével hatásosan elevenítette fel egy igaz történet egykorú részleteit, miközben a jelen képeiben egyszerű, kisemberi módon adóznak a visszaemlékezők — több nemzedék tagjai is — a Franciaország felszabadításáért küzdő szovjet, magyar, lengyel, román, olasz stb. partizánok emlékének. SZABÓ LÁSZLÓ Párizsban élő magyar színész nemzete fiát alakítja ebben a műben.

Igazi reggeli felüldülés még azok számára az újságírók és kritikusok számára is, akik ma bal lábbal keltek: *BUFFALO BILL ÉS AZ INDIANOK*. Rendező: ROBERT ALTMAN. Olyan ez a legújabb filmje, mint egy nagy társasjáték, akár a tavalyi *NASHVILLE*. A társasjáték-megjelölés már-már műfaji kategorizálás. Meglehetősen kusza tömeg, amelyből egy-egy arc, mozdulat, gesztus kiragadva, kinagyítva jelenik meg. Valami célját rejtető idomtalan nyüzsgés. És nem ám csak a film elején. Hanem az elejétől végéig. Úgymond, mindez inkább hasonlít valami „film előtti” cselekményre, mintsem magára a tulajdonképpeni műre. A keletkezés érzetét keltő rendezői eljárás ez. Valóban, Altman egy kicsit mindig a nemzet keletkezésével, kialakulásával, fizionómiájával is foglalkozik. Ebből a kavalkádból türemlik elő fokozatosan a vadnyugat legendáris hőse, Buffalo Bill és furcsa truppja. A híres-hírhedt indiánverő és bölényvadász élete vége felé jobb kedvre szottyan, és társaságával cirkuszi arénát állít fel a préri közepén. Így lett belőle Amerika első „show-businesse”. A csakhamar messze földön híressé vált Buffalo-cirkuszra egy alkalommal még az Államok elnöke is jegyet váltott. De az ország első férfiújának időközben más, kényesebb elintézőnivalója is akadt Nyugaton. Az Ülő Bikát is „szerződtették” Buffalo Bill cirkuszába. Egy alkalommal a két riválisnak együtt kellett harcolnia a közönség tetszéséért. Bill igencsak bravúroskodott, ezzel szemben az indiánfőnök Ülő Bikának elegendő volt csupán méltóságteljesen belovagolni az arénába és körbegaloppolni a közönség előtt, jelenését máris óriási tapsvihar fogadta. Nem kétséges, hogy Ülő Bika egyszerű „jelenésében” se több, se kevesebb, mint egy megkínzottnak és már múlt század végére agyonüldözött s többszörösen megtizedelt nép méltóságának győzelmeskedése, ha csak egy röpké pillanatra is. Ennek a kiváló intellektuális westernnek ez a jelenete antologikus szépségű, s minden filmidők egyik leghatásosabb képsorai közé sorolható.

A nap további része hol a népmesei bájosság, hol a patológikus emberi cselekedetek, hol pedig a fékevesztett erotika jegyében telt el. *HITCHCOCK CSALÁDI ÖSSZEESKÜVÉS* című „hattyúdalt” küldte el a FEST-re. A bűnügyi és patológikus szövevények nagy mesterének ez a műve a hétéves és hetvenhét éves közönség köréből egyaránt nézőket verbuválhat. A hitchcocki védjegy ezúttal is sajátos: a bűnüldözés korántsem abból a célból folyik, hogy a tettesek elnyerjék méltó büntetésüket, hanem hogy személyükben megkerüljenek a tetemes örökség várományosai. S ahogy ilyen esetben a játékszabály megköveteli, az igazi bűnösök sem annyira rosszak, mint ahogy az ártatlanok is jobbak és ártatlanabbak a szokásosnál.

ROMAN POLANSKI igazi világfí lett, jóllehet újságnyilatkozataiban szívesen vall arról, milyen nehezeére is esik újból és újból egy nemzethez „melegednie”. A *LAKO* című legújabb művét Franciaországban rendezte, s ez a filmje jelképesen az idegen sorsát is felvillantja. Persze, egy egészen kis mikrovilágban, az alberlet viszonylataiban jut arra a zseniális (kafkai ízű) felfedezésre, hogy az embernek áhatatlanul ott és akkor vetnek gáncsot, ahol és amikor egy nyugodalmas kis szobában szeretné összeszedni és összetartani elszórt önmagát, egér módjára összezsugorodni, hogy az elefántok talpától minél távolabb kerüljön. Polanski hőseinek ez rögzsméjévé válik, olyannyira, hogy férfiúból nővé vedlik át, mivel hogy az általa kibérelt szoba előző lakója, aki mellékesen az ablakból levette magát és öngyilkos lett, nő volt.

Ezt a — mi tagadás, szimpatikus — pszichokarikírozást pontban éjfélkor, a sznobok moziműsorán, a test szenvedélyeinek rejtjelmei igyekeznek a fizikai „realitás” argumentumai segítségével ellensúlyozni. Fontos események nyomatékaként: ágaskodó rendőrkordon az ifjúsági mozi bejárata előtt. A jegyzérek egy fél munkásfizetést is elkértek a belépőjegyért. Egyszóval: NAGISA OSHIMA japán rendező éjfélt lázba hozta Belgrádot. És persze, mint ilyenkor lenni szokott, sok hűhó semmiért. Csak tizenöt perccel később, hogy két szerelmes testi szenvedélye a ki-

nosan pontos faktográfia hűségével átadta magát a vászonnak, az ímént még rendőrtyúkszemet taposók kezdtek kiszállingózni a teremből. Mi is történt hát? A megrendítő szépségű agyjáték szerelem a szépségből, amit a világban egyesek túl meggondolatlanul az *ERZEKISÉG BIÖDALMA* című Nagisa-film nyakába varrtak, a belgrádi közönségnek vajmi kevés jutott. Kivágták volna a művészi jeleneteket, a poézist? Nem hinném. Az igazság az, hogy túlnyomórészt testszagú délibábbal — egynémely valóban szép érzéki futam kivételével —, pornográfiaival van dolgunk.

Ami Ettore Scola tegnapi szociális vígjátékát illíti, egészen jól tipeltem. Mint a mai sajtóértekezleten a rendező elmondta, művének Rómakörnyéki színtere, a nyomortelep, valamint szereplői s azok ügyes-bajos dolgai, mind-mind fotografikus hitelességű dolgok. Hát ilyesmit még valóban nem láttam: hogy az élet halmozza a vászonra a legképtelenebbnek tűnő gegeket. Vígjátékriportfilm ez a javából, amelyben a szereplők, Róma külvárosának jó és gonosz szívű lumpenproletárjai (a film naturcsisik „színészei”) történelmi hitelű emléket állítanak a társadalmi osztály felnövő nemzedékének okulásul.

ELŐ SZEX-SZERKENTYŰ

február 7.

Csak azt nem értem, az olaszok mi okból tiltották be FEDERICO FELLINI *CASANOVA* című filmjét, amely eleddig a legillemtudóbb, a legszemérmesebb s talán a legbajosabb is ebben a műfajban. A műnek természetesen egyéb ambíciói is vannak. Casanova korának erkölcsét, erkölcsi szemléletét valamilyen módon maga a szerelmi kalandor élete példázza. Ahol és amikor ő maga is csapodár, feslett volt, ott és akkor a környezete is hozzá volt hasonlatos. Sőt, Fellini nyilatkozataiból kiviláglik, hogy ő egyenesen a kor jellegzetes produktumának tartja Casanovát, akinek magatartása, cselekedetei egyaránt a „közakarati” függvényei voltak. Más szóval, szerelmi hősünk szerepet játszott, miközben Európa arisztokratáinak körében mozgott, s a királyi kastélyokban kedvére való szerelmi szertartásokon vett részt. Ezt a benyomást igyekeznek megerősíteni a film egyes jelenetei, amikor például Casanova „képességeit” ki mit tud versenyen mérik fel. Nem csupán a víznek van már több évszázados története, de az újkor tömegszexének genézisét is a mainál sokkal korábbi időkől kell származtatni. Van a filmnek egy állandóan — mintegy refrénként — ismétlődő beállítása, jelenete, éspedig az, amikor Casanovát élő szexgépként láthatjuk nemi aktus közben. Nyilvánvalóan a „gépesített” erkölcsöt veszi célba a rendező, csakhogy persze az ál-erkölcsöt mindig is igyekszik „tetten érni”. Az egész film különben — bármennyire is furcsán hangzik — távol áll a jóízlést ostromló naturalizmustól. Egyfajta erotikus balett ez, amelynek koreográfiáját a legfinomabb ironia a film alkotói által elének tartott tükrében a XVIII. század erkölcsi szemfényvesztői mintázták. Fellini műve alapjául e gyébként a kalandor emlékiratai szolgáltak, jöllehet a rendező — saját bevalása szerint túl unalmasnak tartotta ezt az irományt.

MCCARTHY szenátor Amerikája divatba jött, jöllehet még csak morzsáit kaptuk az ötvenes évek boszorkányüldözésének. MARTIN RITT *PARAVAN* című filmje tanulságos, kerekded kis története egy kiegyenszedett derekú pincért állít elének hősként. A szürke kisember akkor kezdi furcsa pályáját, amikor egy író ismerőse arra kéri, adja minden gyanún felül álló nevét a tévédarabok szerzőjének kéziratai alá. A különös kérelem oka: a tévésztorik szerzője feketelistára került, s műveit — noha óriási közönségsikerük van — többé nem fogadja el a stúdió. Pincérünk viszont csakhamar úgy belejön szerepébe, hogy több feketelistára kerül író jóvoltából valóságos kéziratgyárossá válik. Közben azonban megismerkedik egy számára eddig ismeretlen világgal: az igazi emberi, politikai és erkölcsi kiállás korántsem filléres világával. Kimondja a „szarok rátok”-at az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság előtt, ami minden karakán író hó vágya. Martin Ritt igazán komoly alapon szórakoztat bennünket.

— Amíg a színésznő güziül, addig a rendező a film szelárnyékos oldalán lacsál — hallom a találó megjegyzést BERGMAN SZEMTŐL SZEMBE című filmjének vetítése után. Ez a nézőseregből spontán kipattanó rögtönzött „kritika” lényegébe telitalálat, hiszen Bergman ezúttal is, mint annyi más filmje esetében, pazar asszonyanalízist produkál, s LIV ULLMANN „nem ismer határt” színésznői képességeinek csillogtatásában. Míg a rendező egy eléggé furcsa női emancipáció vonalán gondolkodik, hogy tudniillik saját gyermekkori tapasztalatait a női lélek vívódásainak segítségével öntse formába, addig szereplője igazán önzetlenül viselkedik, és minden tekintetben engedelmes szolgája Bergmannak. Az árnyalatok széles skáláján játszva eleveníti meg egy szalmaözvegy asszony magányát, hallucinációit, furcsa viselkedésű környezetét. A szerelmi háromszög — csodák csodájára — ezúttal kimaradt a játszából, helyesebben annyira érintőleges csupán, hogy Bergmanban már-már „csalódnunk” kell. A rendező tehát ezúttal többet adott a lélek „belső formáiból”, az embernek személyesen önmaga által megélt élményeire, mint a lehetséges új kapcsolatok keresésére és kialakulására.

Szerintem Bergman már régebb óta egyfajta intellektuális „ponyvát” visz filmre. Talán nem utolsósorban ezért van annyi rajongója.

Mai negyedik filmként MAURO BOLOGNINI olasz rendező ÖRÖKSÉG című filmjét láthattuk, s noha a nap java része mögöttünk volt, figyelmünk se nem lanyhult, se nem fásasztott túlságosan bennünket. Az olaszok módszeres kutatást végeznek, s korántsem magába a filmbe szerelmesek, nem is a kifejezőeszközöket hajhásszák. Náluk mindig is fontosabb a téma, helyesebben szólva a filmnek mint szociális médiumnak az aktivizálása. Bizonyos — más filmnemzeteknél nem tapasztalt — módszeresség vezérli őket a történelem szociális feltérképezésére. Egy ilyen térképrészlet ez a film is, amely a múlt század végi római burzsoázia kialakulását vizsgálja. A kisiparosokból és kereskedőkből lett burzsoáz hatalmasságok a maguk képeire szabják az eddig egészen más gondolkodású és lüktetésű várost. A pénz, az intrika és a politika és gazdasági machináció válik az emberi magatartás legfőbb mozgatójává, amikor is a kíméletlen versengés a legképtelenebb színpadot állítja elének a felismerhetetlenségig megváltozott szereplőivel. Az új szörnyetegek között kiemelkedő helyet foglal el a kiskereskedői családból feltörő nagyúri dáma, az abszolút intrikus asszony, szerető vagyonhajhász. DOMINIQUE SANDA színésznő pazar készséggel és tehetséggel áll e szerep szolgálatába, ha kell, évakosztumben, de nyakig begombolkozva és fátyol mögé rejtőzve, ha az újonnan nagylábra kelt álerkölcös ezt a viselkedést követeli meg. Egyébként Dominique Sandával osztozott a Cannes-i nagydíjon Töröcsik Mari, aki színészi eszközeinek felhasználásában pontosan az ellenkező utat, a végtelenül puritán utat választotta a *Déryné, hol van?* című filmben.

Kihívásos címe van MEL BROOKS hollywoodi tréfamester új filmjének: *SILENT MOVIE*, azaz *NÉMA FILM*. A rendező e műfaj nagy mestereihez hasonlóan szöveggényvi társíró és színész is saját produkciójában, amely még egyszer (s utoljára?) képes megnevetetni a közönséget, noha az egész vetítés során csak egyetlen szó hangzik el. Ennek a szónak is kihívás az értelme. Miután a rendező körbekunyerál néhány hollywoodi hírességet, hogy vállaljanak szerepet produkciójukban, észébe jut egy híres francia pantomimművész is. Az ember, aki soha meg nem szólalt, ijedten kiált vissza a telefonba: „Nem!” Az izgalmas kérdés: nem az öngyilkossággal határos-e annyi év után most újfent némafilmet készíteni? Amint láthattuk, nem okvetlenül! Sőt!

AZ AMERIKAIK NAPJA

február 8.

Ebédidő két amerikai filmet láthattunk: JOHN SCHLESINGER A MARATONI FUTÓ és JERRY SCHATZBERG DANDY, AVAGY AZ IGAZI AMERIKAI LANY címűeket. Délutánra pedig újból kijutott a tolon-

gásból, mert tömegével jelentek meg a sznobok, akik csak akkor jönnek el a vetítésekre, ha valami rendkívülit szimatolnak meg.

ALAN PAKULA szintén amerikai rendező *AZ ELNÖK EMBEREI* című műve volt a soros, s őszintén megvallva, csakugyan ez az alkotás az első az idei FEST-en, amelynek nézésekor az az érzésünk támadt, hogy visszajött a nagy filmek ideje.

A Dandy szerepét alakító STOCKARD CHANNING kiköpött ELISABETH TAYLOR. A hasonlatosság közöttük olyannyira szembeütő, hogy ez a körülmény már valósággal zavarólag hat. A nap folyamán a szóban forgó fiatal amerikai színészno személyes megjelenésével is megtisztelte a fesztivál vendégeit. A filmben hétpróbás autótolvajt alakít, aki — miután lopott kocsikon keresett pénzéből húszezer dollárért megvásárolhatta az álomszép Ferrari márkájú gépkocsit — új büszke tulajdonát az országút kellős közepén leönti benzinnel és felgyújtja. A kétes múltjától ilyen látványos módon búcsúzó „Dandytól” az újságírók azt kérdezték, nem a közönségnél akarta-e ezzel a gesztussal behéjlezni magát, hiszen éppen ez a befejezés olyan valószínűtlenné tette a filmet.

— Mi tagadás, a közönség ilyesvalamit várt el tőlem a filmben annyi modernkori „lótolvajlás” után — válaszolta Stockard Channing, a színészno annyiszor tapasztalt együgyűségével. Arra a kérdésre pedig, hogy az ilyen, születőtl önállósult fiatal nő, aki „autókölcsonzésből” él, mennyire tekinthető a mai amerikai ifjúság tipikus jelenségének, ezt válaszolta: „Meglep a kérdés. Ez egy tipikus európai kérdés! Nálunk, Amerikában mindez természetes dolog. A fiatalok korai önállósulása csakúgy, mint az, hogy valamiből meg kell élni...”

Sem a film, sem a válasz nem elégített ki bennünket, *A maratoni futóról* pedig jó előre megéreztem, hogy közönséges bűnügyi-politikai egyveleg. Talán, mert az egykori híres LAURENCE OLIVIER játszik benne, akit az utóbbi időben csupa gyenge filmekben láttam. A partnereként szereplő „kis” DUSTIN HOFFMAN sem vidított fel különösképpen, mert ez a két színész — a rendezővel egyetemben — a sablonok tömkelegével akart bennünket szórakoztatni az „ékszer tulajdonos” náci bűnös és egykori zsidó áldozatainak meg miegyebeknek a témájára hangolt húrokon.

Mindezzel szemben *Az elnök emberei* igazi FEST-film. A Watergatebotrányt kirobbantó két újságíróról szól, s egyszerre három szakmának adózik kellő tisztelettel. Az újságíróknak elsősorban, mert a sajtó két névtelen katonáját mindennapi lázas munkájuk során ábrázolja meleg színekkel. Másodszorban a színészi képességeknek, kezdeményezéseknek, mert DUSTIN HOFFMANNNAK és ROBERT REDFORDNAK minden lehetőséget megadott a soványka történet minél közvetlenebb megformálása céljából. Es végül a filmművészetnek harmadsorban, mert ez az alkotás is ékesen bizonyította, hogy a filmcselekmény és a filmnyelv szerény, látványoktól távol maradó precízsege, emberközpontúsága mindig is telitalálat a közönségnél. Akik számára mégis unalmas ez a keménykötésű politikai film, azok legfeljebb mást, de többet aligha vártak ettől az alkotástól.

A mai nap a „nők napja” itt, a FEST-en is. Hiszen mindazzal átellenben, ahol Dandy áll, az ideális női hűségéről szóló megható történetet szönek a *DEKABRISTA ASSZONYOK* (VLADIMIR MOTILY rendezésében). Ez a szovjet film már-már az „ősi hűség” képében vonultatja fel a cár parancsára Szibériába száműzött zendülő katonatisztek után elzarándokló nőket. A kosztüm, a romantika éppen jól áll ennek a műnek, amely nem is annyira elhithetni szándékozik valamit a nézővel, mint inkább érzelmi hatást kívántani belőle.

A mai farsztó nap utolsó műsoraként a rendőrkordon segedelmével megközelített és az éjjeli órákban vetített *AZ UTOLSÓ ASSZONY* című olasz film igyekezett elszórakoztatni bennünket. A férfi nemi szervének levágása divattá lett a filmben. Az *érzékiség birodalma* című japán szexfilm után most ebben is hasonló látványban volt részünk. Az olasz produkció alapállása az impotencia, s ennek a problémának

a bizonyossá válása során kellene valami érdemleges választ kapni arra a kérdésre, hogy a modernkori emberek között miért jön létre egyre nehezebben a bensőséges szerelmi és családi kapcsolat. Amolyan tézisfilm ez, a legrosszabbak közül, amelynek nézése közben egyre türelmetlenebbül annak a várhatóan újraismétlődő jelenetnek szurkol a közönség, amelyet az imént már halálosan megunt.

ÖLNI, HOGY NE GYILKOLJANAK

február 9.

A mai nap műsora egészében véve nívósabb, mint az eddigiek voltak, sajnos az idei feszítvált már aligha mentheti valami. Jóval gyengébb, mint az elmúlt években látottak. Ez természetesen nem a szervezők hibája, hanem az elmúlt év gyenge nemzetközi filmtermésnek logikus eredménye. De maradjunk a mai napnál, amikor is az elvont, jelképes történettől (VALERIO ZURLINI: *A TATAR PUSZTASÁG* című filmjétől) a kedves és izgalmas életrajzi filmen át (RICHARD FLEISCHER: *A HÍHETETLEN SARAH*) egészen a komor, nyomasztó, sőt morbid sztorikig (JOSEPH LOSEY: *KLEIN ÚR*, RICARDO FRANCO: *PASCUAL DUARTE*) mindent láthattunk, és nem elvetendő élményként. Az olasz filmet, ki tudja, miért, *Tatár pusztaság* címen hirdeti a katalógus és a plakát, pedig ennek a műnek valójában semmi köze az ázsiai egzotikumhoz. A film háborúellenes üzenete azonban félreérthetetlen. Egy olaszországi pusztaság kellős közepén a királyi katonák egy magános vár fokáról kémlelve a körös-körül elterülő semmit, a változatos-sággal, de főleg a kitüntetéssel kecsegtető összecsapást áhítják a nyilván nem létező ellenséggel. Kafkai történet, amely szép rendezői munkát párosít a kitűnően megválasztott környezet természetes kifejezőerejével. A mű hősei jól ismert egyének, akik, ha ténylegesen nem ve-rekedhetnek, hát jobb híján, háborút hallucinálnak.

Richard Fleischer legújabb filmjében GLENDA JACKSON, az angolok „nemzeti csúnyasága”, a híres színésznő, SARAH BERNHARDT életének legviharosabb korszakát eleveníti fel teljes szuverenitással. Itt nem lehet sok dilemma: ha egy színészi kiválóság a hivatás egy másik fenomenjét igazi átéléssel kelti életre, a siker majdnem eleve biztosított. Ha ezt a filmet megnézzük, újólág meggyőződhetünk arról, hogy a színpadnak is az ember és a hivatásába vetett hite a legfőbb varázsa.

A francia kinematográfia csak nehezen vívhatja ki újra régi tekintélyét. Egy ilyen komoly kísérlet a *KLEIN ÚR* című alkotás, amelynek Angliából kölcsönvett vendégrendezője sok tekintetben a maga szuverén elképzelését vitte át ebbe az elmélyült, tanulmányyszerű filmbe. A franciaországi náci megszállás korából datált történet egy személycserén alapszik, mégis mindannak, amit láthatunk, semmi köze az olcsó vigjátékok fogásaihoz. Sorsszerű véletlen során két Klein nevezetű egyén adatai kerülnek a francia rendőrség és a Gestapo feketelistájára. Ezek közül az egyik zsidó, a másik amolyan találékony francia, aki viszont éppen a fajüldözésen akar meggazdagodni. Elég azonban, hogy a gyanú árnyéka a minden gyanún felül álló franciára is rávetődjön, s a deportáció gépezete máris elragadja franciánkat, hogy a tizenötezer zsidóval együtt őt is útnak indítsa a haláltábor felé. Az ember becsületességére, gerincességére apelláló film ez, amely azonban olcsó szólamok helyett az üldöztetés szörnységét mintázza meg megfellebbezhetetlenül.

A spanyol kinematográfia egyike azoknak, amelyek az elmúlt években a figyelem központjába kerültek. Mind a napjainkban lezajlott, mind pedig a napjainkban bekövetkező események még inkább kedveznek a Pireneusi-félszigetről érkező filmek megfelelő fogadtatásának. Pascual Duarte, az azonos című film hallgatag paraszt főhőse ezért korántsem tűnik valaminő monstrumnak, aki vadászpuskájával olyan egykedvűen és hidegvérrel puffantja le a körülötte élő embereket, mint hétpróbás vadász a nyulakat. Látszólag soha sincs ok arra, hogy embert

öljön. Elég azonban, ha csak egy gyenge célzást tesznek személyére, helyzetére, de olykor még erre sincs szükség, s máris söréttel válaszol. A sarokba szorított önérzetes vad viselkedik így, a sérelmek mélyen a tudata alá rakódtak le. Egy olyan ember tragikus személye bontakozik ki előttünk, akinek az önvédelemre szolgáló reflexein kívül minden más érzéki és tudati kapcsolata megszakadt a környezetével, a társadalommal. Az ilyen „állat alatti nivóra” süllyedt ember már nem csupán önmaga képe, hanem elsősorban egy kegyetlen társadalomé. Az európai film ezt az emberképletet úgyszólván nem is ismeri, némely amerikai alkotás révén tudunk róla csupán.

Talán vannak nézők, akiknek a késő esti órák kedveznek, amikor töményített szentalizmus kínálja fel magát — ezen a napon immár ötödik filmként — a mozivászonon. Az indiai filmhősök az ember Európában és Amerikában ismeretlen nyitott típusát testesítik meg, abban az értelemben, hogy a szenvedések és a nélkülözések mérhetetlen befogadására képesek. Az indiai filmek javarészt nem is állnak másból, mint-hogy szereplőik abszolút szenvedő alanyaivá válnak a rájuk telepedő sorsnak. Reagálásuk — mint fontos karakterizáló elem a filmben — ily módon kizárólag „befelé irányuló” és a végtelen folyamattal mérhető. Ellenállni nem tudnak, a visszavágásról nem is beszélve. Európai filmben egy ilyen alkatú hős mindjárt az elején elbukna, hiszen ilyesmit a közönség is nehezen visel el, amely különben elvárja, hogy Lúdas Matyi módjára háromszor torolja meg sérelmeit. Nos, SHYAM BENE-GAL indiai rendező *AZ ÉJSZAKA VÉGE* jelképes című filmjének néptanító főhőse már valamelyest eltér a korábbi indiai filmhősök típusaitól. Az 1940-es években még tapasztalható falusi feudális viszonyokat még valahogy elviseli, de miután a földesúr fiai feleségét is igénylik, ez olyan dolog számára, amely karakterének eléggé fájdalmas, ám elkerülhetetlennek látszó változását vonja maga után. Szenvadó, szemléltető alanyból lázítóvá, felkelővé válik, aki a paraszttal együtt bosszút áll a földesúron. Az európai nézőnek tett engedményről, vagy esetleg a történelmi dialektika és az emberi karakter más értelmezéséről lenne szó? Erre még nem tudnék határozott választ adni magamnak.

MINTADARAB

február 10.

A fesztivál utolsó napjaiban vagyunk, persze, akinek kedve tartja, az még maradhat tovább is, mert itt — úgy tetszik — a film ünnepe véget nem érő, különösen ha figyelembe vesszük a tévé vállalkozását, a stafétázást, amelynek során a FÉST fő műsorán nem szereplő alkotások átkerülnek a képernyő műsorába. Ma értesültünk arról, hogy BERNARDO BERTOLUCCI *A XX. SZAZAD* című híres alkotása talán mégis megérkezik majd az utolsó pillanatban, mondjuk, holnapra. Addig is elégedjünk meg a ma látottakkal, mert a német VOLKER SCHLÖNDORFF *KEGYELEMGYILKOSSÁG* című stílusos filmje, no meg az amerikai *A DICSŐSÉG ÚTJA* című érdekes életrajzi-munkásmozgalmi alkotás a jobb fesztiváli napok közé emelte ezt a mait. Az Oscar-díjas JIRI MENZEL cseh-szlovák rendező *VIKENDHAZ AZ ERDŐBEN* című hmvas vígjátéka, úgy látszik, a legtöbb, amit ez a különben nagy hagyományú filmnemzet pillanatnyilag nyújtani tud vagy akar. Mivel továbbá az olasz kinematográfia kínálta fel az idén is minőség tekintetében a legjobb műveket és számbelileg a legtöbb filmalkotást, DINO RISI úgy-szintén ma bemutatott, *AZ ELVESZETT LELKEK* című vígjátéki kicsengésű „spirituáléjának” megbocsátható, hogy valamiféle vegyülete a szociális és a kísértetfilmnek. Itt mindenképpen figyelemre méltó VITTORIO GASSMAN alakítása, amely konfekciószerűvé vált e filmi világ esetében. A titokzatos játékmodorú Gassman nézőit talányok sorozata elé állítja, mert hiszen hol valami finoman hivalkodó, de túlfűtött férfiaság, hol pedig valami szánalmas degeneráltság megtestesítőjeként lép elénk. Dino Risi *Az elveszett lelkek* című majdnem rémdrámájában

arra kaptja magát, hogy egy pszichopáták lakta velencei kastély házaspárjának felettébb furcsa életéről lebbentse le a fátylat. A film érdekessége, hogy ebben a torz gyermekkort és a sohasem létezett megboldogultak emlékeit már-már groteszk módon idéző jelenetsorban e tömény abnormalitással szembekeverülő normális szemlélet, látás tűnik fel végül is minden dolog fonákjával. Az ember akkor szabadul meg ettől a nem kis mértékben ponyvaregényi hangulatú „nyomasztó” érzéstől, amikor az elátkozott kastélyból végre újra kijut az utcára, és egy gyors sétahajóval elhagyja a patológikus emberek Velencéjének ezt az állóvizét. Ki tudja azonban, lehetséges, hogy ez a film is egyfajta turista-toborzó...

A munkás talán már igen, de a munkásmozgalom még semmi esetre sem kenyerre az amerikai filmnek. A napokban látott *Taxisőfőr* azonban furcsa gondolatsort ébresztett bennünk a tekintetben, hogy Hollywoodban miként közelednek a munkásélet hétköznapiaink témájához. Hiszen a *Taxisőfőr* címadó szereplője kétségkívül patológikus alak, aki a szürke tömegeből, a hétköznapi robotjukat végző kisemberek áradatából akként válik ki, hogy a fennálló társadalom iránti intoleranciája folytán merénylővé és tömeggyilkossá aljasodik. Anarchista? De hiszen nem politizál! Egyszerűen patológikus jelenség, csakhogy mindemellett egy meghatározott társadalmi osztályt képvisel, s ha ebben a szereplésében úgyszólván egyszál egymagában lép fel egy mammutfilm-nemzet évi termésében, akkor elkerülhetetlenül az általánosítás ismérveit viseli magán. Egyre inkább úgy rémlik nekem, hogy az amerikai film zavaros vize ez, s így inkább szimpatizálok az olyan szerény alázattal ma műsoron futó, *A dicsőség útja* című HAL ASHBY-filmmel, amelynek szövegkönyve a harmincas évek népi énekesének, WOODY GUTHRINAK önéletrajzi írása alapján készült. A Texasból a gazdasági válság idején nyugatra, Kaliforniába vándorolt énekes, író, költő művészetét és életét a migrációs gyümölcsszedő munkások létfenntartási küzdelmének és bérharcának a szolgálatába állítja. A film meleg, emberi hangon, de a szilaj képi realizmus eszközeivel szól a munkás alkotói képességgel és osztályöntudatos kiállással átítatott létformájáról.

Igazán kár, hogy már csak a fesztivál végén láthattunk olyan filmeket, mint amilyen a nyugatnémet Volker Schlöndorffnak az emberi méltóság emelkedéséről és bukásáról szóló szép, méltóságteljes alkotása. Egyszerű, keresetlen eszközök szolgáltak a rendezőnek arra, hogy háborús téma keretében fejtsse ki mondanivalóját. A legizalmasabb élményünk mégis az emberben lappangó kifürkészhetetlen kettősséghez fűződik. 1918–1919-ben a rigai partizánok fantómként szegődnek a visszavonuló német seregek szórványos alakulatai és a hozzájuk csatlakozó orosz fehérgárdisták nyomába. Zsófia grófnő a birtokán menedéket kereső német tisztek közül bátyja barátjába szerelmes. Amikor azonban a grófnő egy csoport letartóztatott partizánnal egyetemben kivégzésre viszik, az úrnő szerelmét elutasító rideg, homoszexuális férfi kényszerül arra, hogy barátja hűgát főbe löje. A háború külszíne: egy kastély, egy osztag katona és néhány puska, meg természetesen a láthatatlan ellenség. A megsemmisülés és az állattá süllyedés sodró áramlata mélyen az emberek lelki világában megy végbe. Ennek a szinte tanulmányerejű filmnek magas határfoka fordított arányban van a háború borzalmaint érzékeltető, a végletekig leegyszerűsített külszíni megoldásokkal. Ennek ellenére, távolról sem emlékeztet színházra, s mindenképpen megérdemelné, hogy mintadarabként tanítsák a filmakadémián.

MUNKASMOZGALMI EPOSZ

február 11.

A fesztivál az utolsó (előtti) napon érkezett el fénypontjához. Reggel tudtuk meg, hogy egész nap a mintegy háromszáz perces időtartamú, *A XX. század* című alkotást nézhetjük. A mozivászonon is csak nagyon elvétve tapasztalható őszinte-tiszta hitvallású szenvedély sugár-

zik át a nézőbe, hogy egyre inkább elmerüljön az *UTOLSÓ TANGÓ PARIZSBAN* című film híres rendezőjének, Bernardo Bertolucci legújabb alkotásának nézésében. Nem tudom, naplóm eddigi menetéből kitűnik-e: a modern film még mindig (vagy egyre inkább) komoly adósa a munkásmozgalomnak és eszméi ábrázolásának, amelyekért egyszerű, tiszta szívű emberek, különösen századunkban önzetlenül feláldozták és feláldozzák életüket.

Bertolucci alkotása főleg abban a tekintetben régi adóssága a filmművészetnek, hogy századunk viharos történetét a föld népének sorsfordulói révén eleveníti meg. A kommunista meggyőződésű olasz rendező hitvallása a film első képkockáitól az utolsóig átűt a történelemkönyvek szemléletén. És nem csupán a polgári történelemkönyveken. Szenvedélyes egyéniségével a Berlinghierék birtokán történeteket jelenvaló eseménnyé életesítette. Ezért a film vizsgálódásul választott csaknem fél évszázad még csak nem is „regényes” történetként bontakozik ki előttünk. De akkor is adósa maradnánk a pontosabb meghatározással, ha ezt a filmet a parasztsorsok és jellemk kitűnő csoportképeként jelölnénk meg. Bármennyire markáns egyéniségei is az alkotásnak Alfredo, a gazda fia és Olmo, a bérese, a tulajdonképpeni főszerepben mégsem ők tűnnek ki. A *XX. század* igazi főszereplője maga az osztályharc, a kommunista eszmeiség, amelynek történelemalakító küldetését és erejét egyaránt kiérezni az emberek cselekedeteiből, a jelenségek és tárgyak elrendezéséből, a parasztdalokból, a zászlók vörös színéből, az elégedett öregemberek tetemeinek vagy éppen a felhasított búzával telt zsákoknak a látványából, a szerelmi játékokból, a gyermeki csínytevésékből. Bertolucci a költő szertelenségével, de ugyanakkor a precíz marxista gondosságával rendezte el filmjének történelmi tartóoszlopait, amelyek századunk egyik eredendő osztályharcának, vagyis a szegény-parasztság öntudatra ébredésének s a földbirtok rendszerből való kiszakadásának nagy tettét emeli magasba. Még a századfordulón és az azt követő években is Olmo nagyapja és szülei a földbirtokos Berlinghieréknek úgyszólván személyes tulajdonát képezik, akárcsak a feudális középkorban. Az első világháború azonban kinyitja a szegényparasztság szemét, ugyanakkor a változó földbirtokosi szemlélet is új képviselőjében személyesül meg, a háborúból Olmóval együtt hazatért gazdafiban, Alfredóban. A két gyermekkori pajtást így az osztálykülönbség nem taszítja el egymástól teljesen, sőt most már tudatilag sok tekintetben közelebb is hozza egymáshoz. A gazda azonban az örökös — Alfredo — személyében is gazda marad, Olmo pedig, ha nem is cseléd, de napzámos. Kettőjük e csodálatos erővel lüktető, egymást vonzó-taszító barátságának utolsó próbaköve a faszizmus, ez az újkeletű monstrum, amely a föld népének sorsközösségébe vetett utolsó nosztalgikus hitét is szétrombolja. Olmo, a béresek fia sok osztályharcos kiállás után partizánnak megy, hogy aztán a győzelem napján szívében a kommunizmus reményével térjen vissza igazságot szolgáltatni a fasisztáknak és a gazdáknak. A film határozott, félreérthetetlen eszmeisége, valóságérzéke ezekben a zárójelenetekben üzen a legerőteljesebben korunk emberének. Az osztályharc még nem dőlt el, hiszen a most már két galambszürke öreg — Alfredo és Olmo — talán még mindig civódnak, ha meg nem haltak... De tudjuk azt is, hogy annak a parasztleánykének, aki a gazdát letartóztatta a győzelem napján és Olmónak szolgáltatta ki az osztályellenséget, csak úgy téphették ki a kezéből a fegyvert.

Bernardo Bertolucci nagy munkásmozgalmi filmpozsának ízei, lánzó színei a rendező páratlan egyéniségében keresendők. Minden tekintetben olyan művészalkat, aki sem a sematizmusnak, sem a hivalkodó modernizmusnak nem rabja. Munkásmozgalmi hitvallása a legnagyobbak: EJZENSTEIN, JANCSÓ, PETRI, VISCONTI filmi ékesszólásával, illetve klasszicizmusával rokon csengésű, modernése pedig a poézis, a drasztikum, a naturalizmus és a realizmus csodálatos összebékítője.

A varázslat véget ért, legalábbis a számomra. Ügyszólván a mozi-
ban aludtam, étkeztem. Hazakísérő utitársam: érzékszerveimnek kel-
lemes zsibbadtsága. Egy egész könyvtár izgalmáért sem cserélném el, de
annál készségesebben megosztom majd a mozinézővel. Bármennyire is
sok tekintetben csalódást okoztak az elmúlt év legjobb filmalkotásai,
azért most mégis újjólag a filmek korát éljük. Remélem, a becslés nem
csupán túlzott rajongásomból fakad. A filmek önmagukért beszélnek,
még akkor is, ha esetenként nem hallják és válaszolják meg korunk
fájdalmas kiáltásait. Hiszen a lelkiismeret minden eddiginél erőtelje-
sebb kollektív kinyilatkoztatása a film minden pillanatban bekövetkez-
hető nagy jövője.