

546557

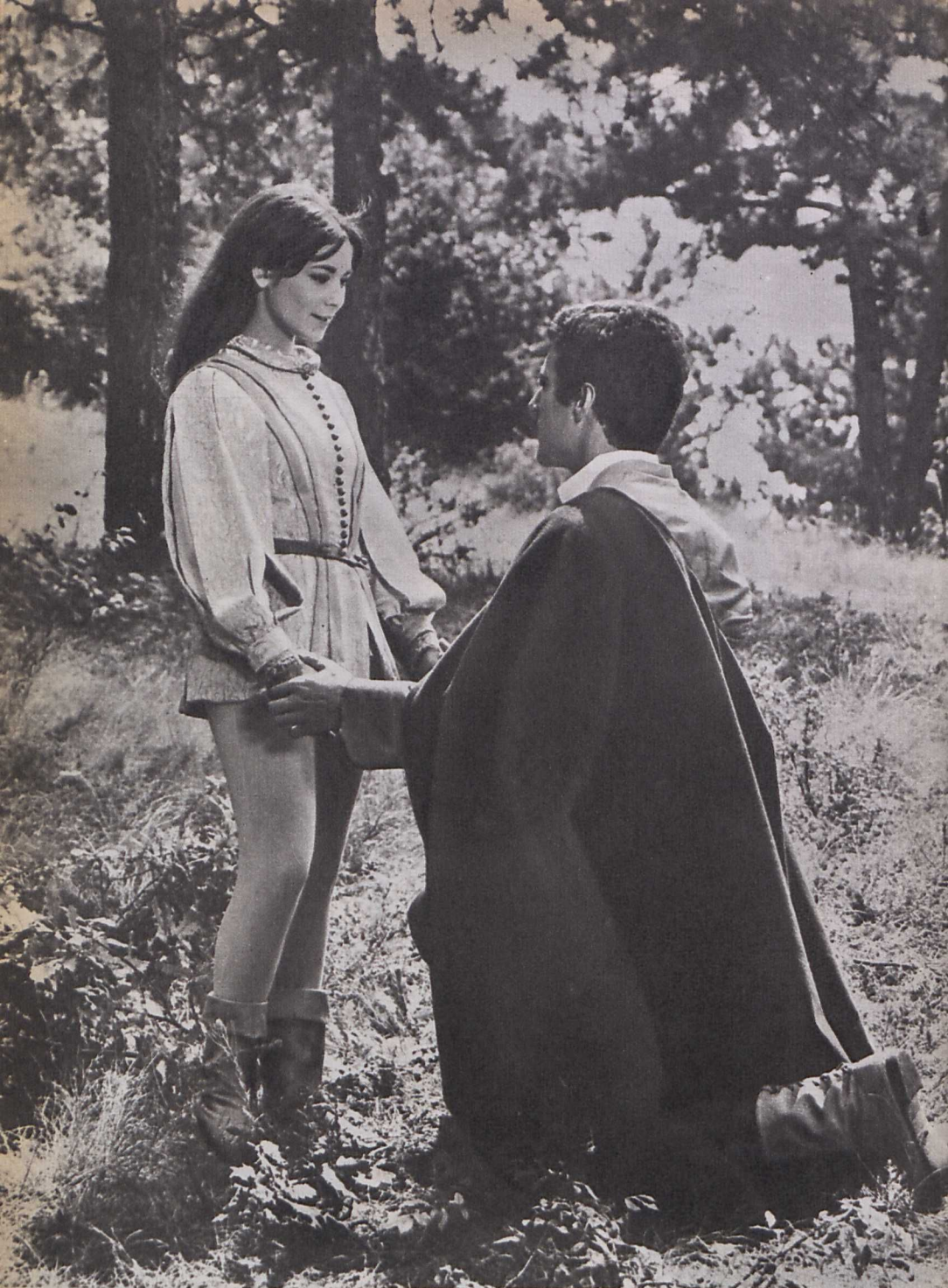


ORSZÁGOS  
KÖNYVTÁR

*filmvilág*

15

1968. AUGUSZTUS 1.



**U** enczel Vera és Kovács István a most készülő Egri csillagok című film egyik jelenetében. Rendező: Várkonyi Zoltán, operatőr: Szécsényi Ferenc  
(Inkey Tibor felvétele)

## CÍMKÉPÜNK:

Elizabeth Taylor, Franco Zeffirelli Makrancos hölgy című filmjének főszerepében. Cikkünk az 5. oldalon.

# A FILMKRITIKA KÉRDŐJELEI

A legnagyobb veszély — a sablon. Sablon a gondolkodásban és sablon a művészet szemléletében. Kérdés azonban a következő: változtat-e a sablonon az, ha pusztán olyan jellegű követelményeket emelnek a kritikával szemben, mint pl. ez — a filmkritika túl irodalmi, nem eléggé a filmalkotás felől közelít a művészet problémáihoz. Véleményem szerint az ilyen kifogás önmagában még mindig sablont eredményez. Ezért kell konkrétan felvetni a filmkritika különálló voltának, egészen sajátos jellegének néhány problémáját.

A legáltalánosabb sajátság sokak szerint a filmtechnikából történő kiindulás. Ezzel nem akarok foglalkozni, mert az utóbbi években elméletileg is, gyakorlatilag is világossá vált az ilyen kiindulás helytelensége. A másik oldal a foratókönyvből indul ki és a foratókönyvre „rárakódott elemnek” tekinti a film egészét. Megjegyzem, hogy vannak még ennél szélsőségesebb megoldások is. Ilyen pl. az, ha a *Hideg napok*-at már nem is a foratókönyv alapján bíráljuk, hanem Cseres Tibor műve alapján és megpróbáljuk az eredeti irodalmi alkotással megmagyarázni mindazt, ami a filmben jó vagy rossz. Ezzel a pólussal sem érdemes foglalkozni, mert az egész filmelméleti irodalom világosan rámutatott arra, mennyire téves ez a kiindulópont. Éppen ezért ha a filmkritika — és a filmnézés — sajátosságait valamennyire is meg akarjuk közelíteni, először ezektől a szemléletektől kell elhatárolnunk magunkat. Ezek után azonban vég-eredményben kissé mitikus marad a legtöbb megfogalmazásban az, hogy mi is a filmkritika sajátos módszere. Ha se nem technika, se nem az irodalmi kritika, ha sem technicizmus, sem az irodalmi tartalom elemzése, akkor mi az a harmadik, amiről szól van?

A „harmadikat” rendkívül könnyű úgy felfogni, mint amibe ez is, az is beletartozik, még könnyebb úgy felfogni, mint amiből az első két szempont kizáratik. Ez azonban ismét csak valamiféle sémához vezet és semmi köze a filmesztétikához. Mert a mozgófénykép esztétikája, vagyis a filmkritika egyik leglényegesebb eleme maga a mozgás, illetve a mozgás nyomokkövetése. S a következőkben a modern filmfejlődés néhány tapasztalata alapján jelölném meg az itt felmerülő kérdőjeleket. S az első és legfontosabb kérdőjel magának a mozgásnak, a filmbeli fejlődésnek megítélése. Ha technikáról volna szó, a dolog rendkívül egyszerű lenne, hiszen a technikai fejlődés csaknem objektíve és exaktan mérhető. Az irodalmi szempont viszont elszegényíti a filmelemzést. Mert a film éppen azt hozza a legszélesebb közönség elé és éppen azt ábrázolja hihetetlen közvetlenségben, amit sem a technikai fejlődésen, sem az irodalmi fejlődésen nem lehet leolvasni.

Szeretném ezt mindjárt példán megvilágítani. Chaplin *Aranyláz* című filmében Charlie hatalmas erejű és durva társával együtt egy menedékházba kerül. Kívül hóvihar tombol és a két ember hihetetlenül éhes. Néhány mozzanatot idéznék fel a film képeiből. Charlie barátja a kisembert hirtelen hatalmas baromfinak látja, s készül arra, hogy megölje. Valami közbejön, s a kép eltűnik. Másfelől Charlie megfőzi a cipőjét, a szögekről mint csontokról szopogatja le a bőrt és jóízűen fogyasztja. Az éhség két víziót teremt tehát, s most nem is ennek a két víziónak a tartalmi kifejezőerejével akarok foglalkozni. Ami a lényeges és tanulságos itt, az a következő: mind a két látásmód azonnal és közvetlenül tanúskodik nemcsak a feszült helyzetről, hanem a jellemek-

ről is, és mind a két vízió egyszerre és közvetlenül elfogadható a néző számára. *Ma.* Annak idején valószínűleg sokkal kevésbé lehetett közvetlenül átlátni a tartalmakat, a két vízió sokkal kevésbé közvetlenül és könnyedén került bele a nézők látásmódjába, asszociációs rendszerébe.

S itt van a filmkritika egyik leglényegesebb kérdőjele. Igazán azzal a filmmel érdemes foglalkozni, amelyik valamilyen egész új látásmódot intonál. S igaza volt a filmkritikának nálunk is és világszerte is, amikor az utolsó években Ingmar Bergman, Antonioni vagy Jancsó Miklós filmjeit egészen különös figyelemre méltatta. Ha Ingmar Bergmannál megjelenik a halott város vagy megjelenik a skandináv táj, ha Antonioni a színzimbolikának a *Vörös sivatag* egészen különleges hatáslehetőségeit próbálja ki, akkor ez megérdemli a figyelmet. A figyelmet azonban nem szabad összetéveszteni az értékkel. Az érték ugyanis attól függ, hogy az új látásmód mennyire a valóságosan fejlődő emberi látásmód művészi sűrítése illetve mennyire nem az.

Látás, hangulat, érzésvilág stb. intonációja természetesen minden műfajt jellemez. Minden művészeti ágat is. A film kitüntetett helye egyszerűen abból következik, hogy ezt az intonációt sűrítetten és körülírás nélkül nyújtja. Nem bontja le és nem bontja szét, mint ahogy ezt a különböző művészeti ágak teszik, hanem egyszerre és komplexen állítja elénk. Ez a meghökkentő benne. Ezért viharosabb a hatása is és ezért viharosabbak sokszor a film körüli viták — legalábbis szélesebb körűek —, mint általában más esztétikai viták. A komplexség és a közvetlenség sokkal alkalmasabb a meghökkentésre, a még sosem volt érzésére, mint a szétbontott, körülírt irodalmi ábrázolás. Az irodalom, ha akarja, száz oldalakon keresztül vezetheti be és indokolhatja egy új jelenség elő-

retörését. (Gondoljunk arra, hogy Wendel Kretschmar előadásai hogyan vezetik be Adrian Leverkühn későbbi életérzésének indoklását a Doktor Faustusban.) Ez a lehetősége a filmnek nincs meg. S ezt kell a filmkritikának megérteni, mint előnyt és mint buktatót. A filmnek újat kell hoznia, mint minden művészetnek, művészileg sűrítetnie kell, de ezt semmivel sem készítheti elő, vagy legalábbis nagyon apró jelzésekkel. S ezt tartanám a filmkritika első és legnagyobb kérdőjének, hiszen azt kell eldönteni, hogy először az új, ami a filmvásznon megjelenik, amely nincs körülírva, nincs megmagyarázva, válhat-e közvetlen evidenciává. Megmarad-e a film alkotónak szubjektív asszociatív rendszerén belül, vagy annak olyan árnyalatai, fogódzói, mozzanatai, melyek megragadhatják a film legszélesebb értelemben vett nézőközönségét is? Azt fejezik-e ki, amit a néző már érezni kezd, de még nem kristályosult benne, vagy azt fejezik ki csupán, amit néhány intellektuál érez, s mely soha nem hathat a nézők sokaságára. S ez nemcsak a képekre vonatkozik. Nem csupán arra, hogy Konrad Veidt játéka egy mai filmben a legvégletesebb egzaltáció kifejezése lenne, holott a maga idejében aligha hatott így, hanem vonatkozik egy kézmozdulatra, egy hangfoszlányra, egy nézésre stb. S vonatkozik bizonyos mértékig még magukra azokra az embertípusokra is, melyeket a film középpontba állít.

Hogy ezt a jelenséget megértsük, szándékosan egy nagyon gyenge novellafilm két típusára szeretném felhívni a figyelmet. A *Tündéri nők* című filmben Claudia Cardinale szerepel az egyik novellában és Monica Vitti a másikban. Claudia Cardinale az olasz neorealista film stílusában pontosan a helyén van. Monica Vitti

viszont azt az egészen modern típust jelenti a néző számára, amelynél minden nőies jellegű mozzanatba az ember a szexuális aberrációnak az árnyalatát is beleérzi. A szexualitásnak az a pszichikailag aberrált jellege (ami nem is minden esetben csap át fizikai aberrációba), amelyet Monica Vitti megjelenít itt is, mint ahogy ezt a *Vörös sivatagban* is látuk, kétségtelenül új jelenség, mint a felső százezer „tömegjelensége” a mai kapitalista társadalomban. Amikor Antonioni ennek a kifejezésére használta fel Monica Vitti művészetét, akkor egyszerűen olyan telitalálatot jelentett ez esztétikailag, hogy most már a legegyszerűbb kommersz filmben is ugyanazok a gesztusok, ugyanazok a nézések és felhangok egyszerűen közvetlenül megérthetőkké válnak. De éppen ez az, amit nagyon nehéz eldönteni. Vajon amikor a típus először jelenik meg, akkor nem művilleg állították-e elő azt a gesztusvilágot, azt az atmoszférát, amelyben és amellyel először a filmvászonra került?

El fogja-e fogadni a további fejlődés? Ez egyrészt azt jelenti, hogy kommerszizálódhat-e a felfedezés, másrészt azt jelenti, hogy vajon az emberek e mögött az atmoszféra mögött a valóságban is megérik-e azokat a tartalmakat, amelyek Antonioninál jelennek meg. S végül van még egy lehetőség. Nem fordulhat-e elő az, hogy Wilde híres paradoxonja valósággá válik. Wilde szerint ugyanis Turner teremtette a londoni ködöt. Nincs-e a filmnek olyan hatalma, éppen közvetlenségénél és komplexségénél fogva, hogy megteremtse Greta Garboktól Liz Taylorokig és Gary Cooperektől Marlon Brandokig típusokat, amelyek később mennek át a valóságba. Mindezek kérdések. De éppen ezek-

nek a kérdéseknek megítélésén múlik, hogy a filmkritika előreviszti-e a fejlődést vagy gátolja. Felismeri-e az új értékeket, vagy félreismeri azokat?

A filmkritika csak akkor tud azonosulni a filmnézővel, mégpedig úgy, hogy a nézőben is elérhető gondolatoknak megfogalmazását nyújtja, ha az előbbi kérdéseket fölvetette magában. S ezek a kérdések mindig eldönthetők, ha nehezen is. De csak konkrétan dönthetők el. Ez természetesen a filmkritika olyan kiindulópontja, amely megkülönbözteti a kritika egyéb ágaitól. Ez azonban nem teszi fölöslegessé azt, hogy a valóban megdöbbentő újak a mérlegelése, az ezzel kapcsolatos kérdések felvetése mellett, s ezekkel összefüggésben minden más olyan általános esztétikai kategória is szerepet játsszon a filmkritikában, melyek az esztétikai fejlődés egészében alakultak ki és nyerték el értelmüket. Ezért, ha e sorok írója állást foglal, mégpedig határozottan a filmkritika különemúsége mellett, legalább olyan határozottan hangsúlyozza azt, hogy a különemúség nem az egyetlen mozzanat. Ha Kovács András legutóbb bemutatott filmjét, a *Falak*-at „irodalmi mértékkel” mérem, akkor többre kell értékelnem, mintha a speciális filmsztétikai kategóriákat érvényesítek. S ez nem válik a film előnyére. Viszont nem egy olyan filmje van mai filmgyártásunknak, mint pl. a *Csend és kiáltás*, ahol a kiemelt és csak — az előbbieken körvonalazott — filmművészeti szempont önmagában magasabb helyre állítja a filmet, mint amit valójában megérdemelne. S ugyanígy van ez természetesen külföldi filmek esetében is. Más szóval a filmkritika sajtószerszere nem szünteti meg azt, hogy alapvonalai-

ban értékelő mozzanatainak sokrétű szövevényében az általános esztétika tartalmi és formai kritériumai is szerepeljenek. Nem különállóan, nem steril módon, de egységben és gondolatilag érzelmileg megalapozott összefüggésben a sajtószerű „film-mes” mozzanatokkal.

Hangsúlyozni szeretném azonban ezzel kapcsolatban azt, hogy itt újabb kérdés merül fel. A szemléletben, az elemzésben, a gondolati feldolgozásban ismét kérdés az általános esztétikai és a speciális film-esztétikai mozzanatok egymáshoz való viszonya. És nem törölném el itt sem a kérdőjelet. Minden egyes esetben újra és újra az adott műalkotástól függően kell eldönteni azt, hogy milyen általános esztétikai elvek, milyen filmesztétikai megvalósulást kaptak, vagy hogy a filmesztétikai megvalósulások hogyan csapnak át általános esztétikai értékek képzésébe. Itt sincs recept. És éppen ez nehezíti és teszi széppé a filmkritikus feladatát. Mert ezek a nagy elvi kérdések minden egyes esetben egyedi módon döntendők el. Csak ennek alapján lehet megközelíteni a filmművészetet.

S folytassuk tovább. Az újabb nehezés abból adódik, hogy ugyanazok az eszközök, melyekről egyszer például irodalmilag bebizonyosodott az, hogy rendkívül alkalmasak egy gondolatkör kifejezésére és nem esnek bele a művészi fejlődés addigi vonalának meghosszabbításába, nagyon helyénvalóak lehetnek a film-ben. Ugyanazok a megoldások, melyek Meyerholdnál például önmagukban legfeljebb csak színháztörténeti kuriózumok voltak, az eizensteini filmművészetben valóban katarzist okozó gondolati montázsokká lettek. Ugyanazok a hangulatok, amelyek érdekesek, de töredékesek

Robbe-Grillet regényeiben akkor, amikor isztambuli képeket hoz a filmvászonra, sokkal kevésbé szét-eső hangulatúak, de talán éppen ezért kevésbé indítanak is szerteágazó és érdekes asszociációs sorokat. Zártabbak, a zártság előnyével és hátrányával. Egészükben kevésbé újak, de világosabbak. Vagyis itt is nagyon komoly probléma a transzpozíció. A művészi megoldások transzponálása is és az esztétikai kategóriák transzponálása is. Az esztétikai kategóriák nem tűnnek el attól, hogy más mozgásuk van a filmelemzésekben, mint mondjuk a képzőművészeti elemzésben vagy az irodalmiban. De nem is ugyanazok. Még senki sem rajzolta meg az általános esztétikai kategóriák művészeti ágak szerinti metamorfózisát. De ha még nincs is tisztázva elméletileg ez a kérdéskomplexum, azért a valódi filmkritikus előtt mindig ott lebeg.

A kérdéshalmazat még korántsem befejezett. De nem is erre van szükség. S nem is arra, hogy itt végérvényes válaszokat fogalmazzak meg. Az utolsó — a neorealizmus hanyatlása óta eltelt — évtized azonban fölerősítette minden egyes kritikus előtt e kérdéseket, s bizonyos, hogy a további fejlődés még élesebbé teszi azokat. S bármennyire termékenyek is ezek, mellettük mégis fölmerül számomra egy másik rendkívül elgondolkasztató kérdés: vajon a novum hajszolása nem vált-e külsődlegessé az utolsó tíz évben? Más szóval, nem túl sok-e e téren a vadhajítás? Mert az igazi novumnak mindig csak azt tudom tekinteni, ami valamilyen módon az emberi érzékek, érzelmek, psziché, vizionárius képesség fejlődésvonalának meghosszabbításába esik.

HERMANN ISTVÁN

# SHAKESPEARE A MOZIBAN

MAKRANCOS HÖLGY

Franco Zeffirellinek ez első filmje, ha nem tekintjük azt a dokumentumunkát, ami előbb ért ide a tv jóvoltából: a firenzei árvíz pusztításáról és a mentőmunkálatokról készült megrendült tudósítás, Richard Burton szövegkíséretével. A színházi ember Zeffirelli otthonos a műteremben és oly ravaszul teremti meg egy város és egy kor életét a gép előtt, hogy szívesen elnézzük neki — amit másnál kárhoytatnánk —, hogy a színészvezetése teátrális, a színészi ötletek kivétel nélkül színpadi hatásra épülnek, a színházi gyakorlatban csiszolódtak ki.

Mégsem lehet Zeffirelli filmjét minden további nélkül áttemelni színpadra és ott lejátszani. A forrón kavargó diákváros, teltkeblű kurtizánjaival, akik az ablakban öltözködés közben szemmel tartják a terepet; madárcsontú szolgálasszonyokkal, kockázó henyélőkkel, habzókedvű diákokkal zsúfolt város vagy Baptista háza a jólét és a kuporgató halmozás zsugoriságának jeleivel: kolbászfüzerekkel, serlegekkel, oldal szalonnákkal, használaton kívüli serlegekkel, gyapjúval tömött padlástérrel; Biancha boldog-zavartan mosolygó arca az obszcén nótákat éneklő diákok gyűrűjében, mely arc a túllőn át úgy tűnik fel, mintha egy Botticelli-képet szólítottak volna le a kölykök az utcasarkon: mindez film, mégpedig vérbő és merész. Vad burleszkhatásokat alkalmaz a rendező s ezek egyáltalán nem idegenek Shakespeare Makrancos hölgyétől. Mindezt nem lehetne megvalósítani így a színpadon. Még akkor sem, ha elismerjük, hogy Franco Zeffirelli színházi rendezéseiben nagyon sok a filmhatás; és ebben a filmjében sok a színház.

Paul Dehn, Suso Cecchi D'Amico és Zeffirelli, a forgatókönyvírók a főcímlista végén hálát adnak Shakes-

pearenek. Pedig nem maradtak anynyival adósai, mint a Shakespeare-megfilmesítések alkotói szoktak. Ha Orson Welles legutóbbi Falstaffiaskójára gondolunk vagy a DEFA-Sok hűhóra, Olivier közelmúltban készült Othellójára, ami nem egyéb, mint Sir Laurence vitatható felfogású színházi előadásának műterembe cipelése; vagy ha végiggondoljuk a Shakespeare-megmozisítások sorát: a kissé édeskés szovjet-Vízkeresztet, az angolok masztikszszagú Macbethjét; a Makrancos hölgy előkelő helyre kerül. Akár Olivier Hamletjére is gondolhatunk. Ez ugyan nálunk a köztudatban úgy szerepel, mint a Shakespeare-filmek netovábbja, de Angliában kevesebb örömet hozott. (Minden esetre kevesebbet, mint Kozincev szovjet-Hamletje.)

A legjobbak, akik el tudták kerülni a teatralitást és a rosszízű kullisszákat, akik ki bírták kerülni a szavalóstillust és a széles taglejtéseket, akik le bírták részben mondani egy korszak színházi konven-



Michael York (Lucentio) és Natasha Pyne (Bianca)

cióinak felelevenítéséről: még azok is egyénien értelmezett-átértelmezett Shakespeareat nyújtottak csak a mozik nézőinek. Megbontották a shakespearei időt: nem is tehettek mást, hiszen egy színházi konstrukció szükségéből fakadt. Elhanyagolták dramaturgiai több szólamúságát és leszegényítették a mesét egyetlen szál pedáns elbeszélésére. A legkevésbé talán éppen az hiányzik, amit legtöbbször szoktak a megfilmesítések szemére hányni: a szavak, a költészet hiánya. A Makrancos hölgnél is, a Paszternák fordította Hamletnél is megkaptuk ezt, nem is beszélve Olivrierről, aki mindig gondosan ügyelt az eredeti versek átmentésére. De Reinhardt és William Dieterle *Szentivánéji álomja* (vagy ugyanez a mű Trnka panteisztikus bábfilmjében), Jutkevics melodramatikusan faragatlan *Othelloja* a gyengédtelen Bondarcsukkal saját kora ízlésének szintjén képes volt látványban visszaadni azt, amit elvesztett verbális költészetben. Többet, mint amennyit a hollywoodi sémákba szorított Paul Czinner-féle *Ahogy tetszik* (Bergner ellenére) és George Cukor asztíniás-intellektuális *Romeoja* tudott. Ha ezekhez hozzáképzeljük Mankiewicz gyötrelmesen unalmas színházi előadását a *Julius Cézár*ból: csak Olivier mind-

máig romlatlanul szép *V. Henrikjét* dicsérhetjük.

Alkotói módszereiben, Shakespeare-megközelítésében sok közöset találhatunk a Makrancos hölgygel. A makettből épített lágy dombos tájak azzal a káprázattal szolgálnak, mintha akvarell-háttérben mozognának a jelenetkezdő statiszták. Lassan élesedik csak a mese felismerhető realitássá, de még azt is mindvégig lágy köd lepi el, a körvonalak érzelmesen elmosódottnak. Zeffirelli ezzel a színes technikai trükkel történelmi múltban ragozza végig a történetet. Nyilvánvaló: ezt a fogást Oliviertől tanulta, aki az *V. Henrik*ben a Globe rekonstruáltan naiv előadásából lopja elő az igazi históriát. Bizonyos távolság teremődik meg így történet és valóság, legenda és realitás, múlt és jelen, színház és mozi között. Mái is ez volt a legtapintatosabb Shakespeare-megfilmesítés. (És talán a *III. Richárd* bizonyos részei, valamint Castellani kicsit egyhangúan Botticellivel édesített *Romeo és Juliája*, amely ugyancsak nem nélküli hatását Zeffirelli munkájára.)

Zeffirelli mestere a közelhozásnak és a távotartásnak. Az ő Páduája dokumentumszerűen igazi. A képek mégis finom stílizációt kapnak s ezzel történelmivé távolítja tőlünk. Színpadon ugyanerre az egyensúlyra a kínosan naturalis és a stílizált varázsos elegyítésével képes eljutni. Filmen pedig ízléssel alkalmazott optikai trükkökkel távolítja el azt, amit ennyire közelhozni kevesen képesek.

A történet így egyszerre jelenvaló, de gúnyosan patinás is. Feloldja azt a lehetetlen ellentmondást, amit színházban nem szoktunk érezni, de moziban néha kínosan: hogy egy elmerült történelmi korról a legmodernebb technikai eszközök segítségével kapunk elbeszélést. Zeffirelli tapintatosan mossa el a határt kulissza és nyers valóság, jelmez és ember között. Ez egyszersmind ellenállhatatlan bájt ad a filmnek, amit talán csak az *V. Henrik* esetében élvezhattunk, ahol berzenkedő kívülállá-

Franco Zeffirelli a Makrancos hölgy rendezése közben





Elizabeth Taylor a film egyik jelenetében

sunk és szívélyes behelyezkedésünk, kritikai rálátásunk és gyermeki elmerülésünk a mesében kellemes egyensúlyt kapott.

A *Makrancos hölgy* első megfilmesítése — Knauer szerint — 1908-ból való, D. W. Griffith-é. A jelenlegi a tizenharmadik és egyáltalán nem tűnik szerencsétlen számnak, holott Sam Taylor (1929) Mary Pickforddal és Douglas Fairbanks-szel dolgozott, Poggioli (1942) Lilia Silvivel és Amadeo Nazzarival. 1953-ban készült a *Kiss me, Kate!* musicalváltozat és az 1955-ös indiai verziót megelőzően Antonio Roman rossz spanyol filmbohózata *Carmen Sevillával* a címszerepben.

Carmen Sevillánál Liz Taylor sem jobb színésznő és a rendező csak nála vallott kudarcot. Zeffirelli pénzestárs-partnerétől adott szereposztást fogadott el, de távoli beállítással egyikezett a protezsált producerhitvest játszani. Távolról a korlátozott képességek nem zavaróak. Taylor tehát nagyszerű, amikor háztetőgerincen kergeti Petruccio. Amikor pedig egy kibomlott bála gyapjába zuhan a padláson, Oswald Morris operatőr olyan gép-

állást igyekszik találni, ahol Mrs. Burton nem túl kifejező arcából minél kevesebb látszik. De egy címszerepet mégsem lehet végigjátszatni a háttérben. S ha a filmnek van hiánya, az éppen az, hogy gazdagabb lélektani motiválást vártunk, a középkori tréfa maivá tételét: nem páduai Nórát, hanem pszichológikus Katát. Főszereplő nélkül ez elérhetetlen. Pedig, ahogyan Zeffirelli keze alatt Burton játszik — akit a *Nézz vissza* haraggal óta nem láttunk ilyen jónak —, kitűnik, milyen gazdag belsővű film lehetett volna. Burton-Petruccio a lányhódítás előtt belenéz egy nyitott ablaküvege és rövid némajátékával szívfacsaróan magyarázza meg Petruccio lélektani kulcsát. Ez az elszegényedett nemesi csavargó (az eredeti szöveghez képest szegényesége az egyetlen lényeges változtatás) belefáradt az üres tűzhelyű, pénztelen életbe. Öregszik. Haját kínos gonddal kell igazgatnia, nehogy kitűnjön kopaszodása. Pénzt szeretne, szeretetet, nyugalmat? Mint Falstaff: mindhármat együtt. Ez a Petruccio gazdag motivációval indul a szerelmi csatába.

Aki ismeri a *Makrancos hölgy*

irodalmát, igazolhatja, milyen okos emberek milyen mérhetetlen félreértéseket írtak össze róla. Még századunk első felének kritikusi is megegyeznek abban, hogy Kata meghunyászkodása a darab végén durva, hirtelen és indokolatlan. Miután a színházi emberek közül igen kevesen bonyolódnak önálló Shakespeare-kutatásba és kevesen olvassák el figyelmesen a drámát anélkül, hogy ne olvassák bele sem a konvenciákat, sem a konvencionális kommentárokat: nem csoda, ha e sorok írója elmondhatja, hogy a közül a néhány Makrancos hölgy közül, amit alkalma volt látni, talán ez az első, amelyik nem vesz tudomást az irodalom felől közelítő, színházi gyakorlatához nem konyító és a színházi eszközöket mindig figyelmen kívül felejtő kritikusok megjegyzéseiről. Petruccio és Kata háborúját nem asszonyidomításnak, hanem szerelmi párviadalnak mutatja be. Kata megszédülése nem páfordulás, hanem megadás. Kata szereti Petrucciot, ahogyan az is szereti asszonyát.

Zeffirelli bölcsen elemzi képeivel Kata magtartását. Nem megy bele abba a könnyebb és kézenfekvőbb megoldásba, hogy Baptista elzárva tartja házában leányait, és a szerelemsóvárgásba belesavanyodott-belegonoszodott Kata kényszerűségében tőr-zúz maga körül, nekikeseredtségében válik makrancossá. Egy szabad és szerelemtől átítatott Páduát látunk a ház körül, olyan zabolátlan és vad egyetemi várost, ahol Bianca erényeit alig lehet megóvni a csapatos hódolóktól. Ebben a városban, ahol olyan könnyű volna szeretőt találni, Kata önkéntesen gubózik tüskés magatartásába, mert annyi ostoba és üres és haszontalan és nem őszinte kísérlet után még mindig nem lett arra a szabad párjára, akiért érdemes volna megszelídülnie. Kata egyéniség. Szabad választást akar és nem vásárt. Önmagát akarja feltétel nélkül adni, nem csupán hozományát. Annak azután, akit szeret, szívesen és kényszer nélkül napnak mondja a holdat és holdnak a napot.

A rendező Visconti-tanítvány. Vagyis azok közé a színházi embe-

rek közé tartozik (nem csak opera és prózai rendező, de jelmez- és díszlettervező is), akik Lucchino Visconti munkatársaként sajátították el a rendezés tudományát és ragadt rájuk a neomeinigenizmus. Zeffirelli első híres, Old Vic-béli prózai rendezése, a West side story hangulatát visszhangzó Romeo és Julia rinascimento huligánjaival, vadul erotikus erkélyjelenetével, gyilkos vívásaival ugyanabból a stílusból származik, mint Visconti Lampedusa-megfilmesítése, ahol a bál csudálatos monstrumteljesítménye, a porlepett arisztokratacsalád portréi, amint hosszú útjuk után misét hallgatnak a kápolnában. A kellemek, díszletek, viseletek, társasági viselkedés, szokások csak a drámai légkör érdekében szükségesek, hogy a korhű jelmezek alatt modern és frívol pszichológiát lehessen teremteni anélkül, hogy a kultúrsznobok szentségtörésről piheghessenek.

Az az esküvő, ahol a násznép reménytelen kókadtsággal telepszik le az utca porában mindaddig, amíg Petruccio végre feltűnik, hogy akkor Kata bőszen rohanással siessen az oltár elé, sleppként rántva magával a lábait szaporázó, hirtelen megkerült nászmenetet: elég merész komikai ötlet. Csak az a rendező mer lemondani egy ilyenkor használatos obligátan méltóságteljes bevonulásról, aki kellő természetességgel él benne a korban.

Hoz a film valami vad ritmust, szilaj zaklatottságot, folytonos mozgást és harsány zsúfoltságot. Mind ezt hitelesnek és egykorúnak érezzük. Holott — valószínűleg — csak arról van szó, hogy ez a ritmus mai és modern, de mi előzőkenyen fogadjuk el a régi kort hozzánk hasonlónak. Nem ilyen volt Pádua élete. De ilyen lehetett. És számunkra ilyen is marad, mint ahogy Victor Hugo leírásában marad meg mindenki számára a párizsi Bolondok Ünnepe.

MOLNÁR GÁL PÉTER

# A Nápoly négy napjá-tól — A családapá-ig

RÓMAI BESZÉLGETÉS NANNI LOY-JAL

Nanny Loy nevét nálunk egy remekmű, a *Nápoly négy napja* tette ismertté. Valószínű, hogy a negyvenhárom éves olasz rendezőnek mindmáig ez a legjobb alkotása, bár *Olasz furcsaságok* címen nemrégiben is nagy sikerrel vetítették mozijaink egyik újabb, vidám szkeccsfilmjét, utolsó alkotása, *A családapá* pedig hamarosan szintén a magyar közönség elé kerül.

A szardíniai születésű művész 1947-ben jogi diplomát szerzett, majd — jogfilozófiai kutatásai révén — a filozófiai fakultáson lett tanársegéd. A neorealizmus akkoriban aratta legnagyobb sikereit, s akár csak annyi más fiatalember, Nanni Loy is a mozi bűvkörébe került. Beiratkozott a Centro Sperimentale-ra, ahol 1949-ben diplomázott, Rossellini, de Sica, Umberto Barbaro, Luigi Chiarini tanítványaként. (Most ő is az olasz filmfőiskola tanára.) Aztán segédrendező lett Luigi Zampa, Alessandrini, Genina, Visconti mellett. Néhány rövid dokumentumfilmet rendezett, majd két nagyjátékfilmet forgatott Gianni Puccinivel közösen:

*A tolvaj szavá-t* 1957-ben és *A férjet* 1958-ban, Alberto Sordival a főszerepben. Első önálló alkotását 1959-ben készítette *A nagy akció* címmel, Vittorio Gassman, Claudia Cardinale, Nino Manfredi főszereplésével. Ezt az 1961-es *Az oroszlánok napja* — egy nápolyi ellenállási történet — követte, majd az 1962-es *Nápoly négy napja*. Valamennyi filmet maga írta és rendezte. Ezután rejtettkamerás televíziós filmet forgatott, *Titkos tükkör* címmel, majd 1966-ban fejezte be szkeccsfilmjét, a *Made in Italy-t* (amely nálunk az *Olasz furcsaságok* címet kapta). Végül 1967-ben készült el legújabb filmjével, *A családapá*-val. Amikor Rómában találkoztunk, éppen ennek a filmjének az angol szinkronján dolgozott — ezzel kezdtük a beszélgetést:

— Sokszor megkérdezik tőlem, hogy a tragikus, vagy a humoros műfajokat érzem-e inkább magaménak — mondja. — Szerintem azonban nincs nagy különbség a műfajok között, illetve az életben is egyszerre vannak jelen a tragikus és a humoros mozzanatok, ezért én is egység-

A családapá egyik jelenete





Nino Manfredi és Claudine Auger A családapa című filmben

ben igyekszem ezeket ábrázolni filmjeimben. A *Nápoly négy napja*-ban is sok humoros, ironikus epizód volt, pedig az igazán komor és hősi téma. S az *Olasz furcsaságok*, ez a látszólag könnyed szkeccsvígjáték is meglehetősen keserű kicsengésű film. Ezt a keserű iróniát érzem sajátomnak. Ilyen keserű konklúziójú film *A családapa* című vígjáték is, amely lényegében arról szól, hogy a mi nemzedékünk, amely a háború után fiatalon és optimizmussal telve, nagyszerű és magasztos ideálokkal indult az életnek, miként bizonyult képtelennek ideáljai megvalósítására. A családi élet csődjét mutatja meg ez a vidám film, annak a férfinak a tragédiáját, aki fokozatosan elveszíti ideáljait — elveszíti önmagát. Ezt a tragédiát sok humoros elemmel vegyítve adtam elő, mert meggyőződés, hogy csak mesterségesen lehet különválasztani a tragikusot a komikustól; életünkben együtt, egyszerre vannak jelen ezek az elemek. Ars poeticám: az ember megmutatása olyannak, amilyen. Nem akarok pedagógikus, szájbarágós filmeket csinálni, hanem mindig a valóságnak

megfelelő ábrázolásra törekszem, s igyekszem feltárni a jelenségek mélyebben meghúzódó okait is.

— Ön tehát a komoly témák humoros eladásmódjával igyekszik feloldani a kommerszfilm és a művészfilm sokat vitatott ellentmondásait?

— Az utóbbi évek legérdekesebb művészfilmjei, melyek hozzánk is eljutottak, mind vidám, ironikus filmek, keserű-bölcs gondolati töltéssel. A csehszlovák és jugoszláv fiatal rendezők művészfilmjei — amelyek szerintem az utóbbi időszak legjobb alkotásai a nemzetközi filmművészetben — nem monumentális, pedagógikus célzatú munkák, hanem egytől-egyig könnyed hangvételű, ironikus, szatirikus, életteli művek. Csak példaként utalok azokra, amelyek nekem legjobban tetszetek: Menzel *Szigorúan ellenőrzött vonatok*-jára, vagy Chytilova *Százszorszépek* című alkotására. S ide sorolnám Fábri Zoltán *Utószézon*-ját is, amely — akárcsak Fábri valamennyi hozzánk eljutott filmje — nekem nagyon tetszett. Az újabb magyar filmek közül nagyon szere-



Diáktüntetés a Villa Borghese-ben a háború után — jelenet Nanni Loy új filmjéből

tem a *Tízezer nap*-ot is, amely széles epikai hőmpolygésű, lírikus alkotás, tehát egészen más jellegű film, de kivételes, átütő erejű mű. Sajnos, Jancsó filmjei még nem jutottak el az olasz mozikba (úgy tudom, megvették, de még nem forgalmazzák őket); sokat olvastam róla a szaklapokban és nagyon kíváncsi vagyok a filmjeire.

— Engedje meg, hogy visszatérjünk még egy kissé a kommerszfilm-művészfilm problematikájára. Szeretném, ha elmondaná, hogyan vetődik fel ez a kérdés a legjobb olasz rendezők számára?

— Olaszországban ma kétféle szorítás érvényesül. Egyfelől a filmkritika sznobizmusa, másfelől az ipar kommersziális igénye béklyózza meg a rendezőket. A kritika sznobizmusa abban áll, hogy azt a filmet, amelyik tetszik a nézőknek, automatikusan lenézik —, amelyiknek nincs sikere, dicsérik. Az olasz kritikusok rendszeresen levágták Germi és Monicelli legnagyobb műveit is, egyszerűen azért, mert ezek a filmek tetszettek a közönségnek. A sznobok azt hiszik, attól lesznek elit értelmi-

ségiek, ha minden tekintetben szembehelyezkednek a közízléssel. A másik probléma a gyártás szervezete. Az olasz film — ideológiai szempontból — válságban van, nincs jele sem a tartalmi, sem a stílári megújulásnak. Más országok filmesei sokkal előbbre járnak most ilyen szempontból, az olasz film elvesztette vezető szerepét. Ráadásul a televízió konkurrenciája csak az ipari jellegű filmgyártásnak, a színes szuperprodukciónak kedvez. Az ilyen drága szuperfilmek nem képesek megélni a hazai bevételből, tehát eleve „nemzetközinek” szánják őket. Az internacionális siker hajszolása pedig azt eredményezi, hogy elvesz, illetve meghamisítódik filmjeink karaktere. Ilyenformán készülnek azok a tucatfilmek, amelyeknek sem szerzői jellegük, sem nemzeti karakterük nincsen.

— És a világhírű olasz mesterek? Nekik sem könnyebb a dolguk?

— Őket is megfojtja a gazdasági kényszer. Tíz évvel ezelőtt Fellini még olyan filmet csinált, amelyet akart, hiszen ha az olasz közönség megnézte filmjét, akkor az már nem

volt ráfizetéses. Ma „nemzetközi” jellegű filmet kellene csinálnia — ami egyet jelent azzal, hogy elvész filmje autonómiája, eredetisége. Ezekről a problémákról rengeteget írunk és beszélünk, teljesen hiába; csakis a gazdasági struktúra megváltoztatásával lehetne megoldást találni. Jellemző példa, hogy a legjobb csehszlovák és magyar filmek sem kerülnek az olasz mozis mősorára, mert nem akad forgalmazó, aki a valóban jó műveket támogatná.

— És Antonioni? Az ő legutóbbi filmje nagy közönségsikert is aratott...

— Antonioni nagyon „ravasz” rendező. Azelőtt az ő legjobb filmjei is rendre megbuktak Olaszországban, ezért most *A nagyítás*-ban meztelen lányokat szerepeltetett, és egy színes krimi keretében mondta el gondolatait. Így aratott sikert a forgalmazóknál, de nem a mondanivalója, nem a filozófiája, hanem kizárólag a ruhátlan lányok és a bűnügyi történet révén... A forgalmazás és anti-kommerciális jellegű filmgyártás kérését nálunk csak állami úton, a forgalmazás és a filmgyártás államosításával, s megfelelő filmpolitikával lehetne megoldani. Csak így lehetne megmenteni az olasz filmművészetet a végérvényes elkommercializálódástól. Mert jelenleg is vannak egyedi és véletlen, elszigetelt sikerek, amikor egy-egy igényes mű is átjut a producerek-forgalmazók által emelt gátakon, de most valamennyi ilyen művészi siker egyedi eset: kinek-kinek az ügyességén és szerencséjén múlik.

— Véleménye szerint semmiféle biztató, új tendencia nincs kialakulóban a mai olasz filmművészetben?

— Nincs. Egy-egy jó rendező van, aki néha jobb, néha rosszabb filmet csinál. De sem olyan nagy erejű egyéniség, mint például Godard, sem olyan iskola, mint a francia új hullám volt — amely fontos gondolati áramlatokkal: a fenomenológiával, a strukturalizmussal stb. összefüggésben alakult ki, és annak „hátsószögére” is támaszkodhatott —

nincsen Olaszországban. S nincsenek jelei egy olyan áramlatnak sem, mint az angol új film mozgalma, a sémákkal való szakításnak az az elszánttsága, amely Lester és társai filmjeit jellemzi. A mai olasz film a retrográd, és nem az avantgarde állapotában van. Ismétlem, itt is születettek és születnek egyes jó filmek, de ezek mind individuális, egyedi, és szinte véletlenszerű sikerek.

— És a fiatalok? Több új név is feltűnt mostanában jól sikerült olasz filmek főcímében.

— Igen, jelentkezett néhány tehetséges fiatal — Faenza, Samperi és mások —, de egyelőre ők is elszigetelten vívják a maguk harcát. Talán később, néhány esztendő múlva ezek a Centro Sperimantele kurzusairól frissen kikerült fiatalok létrehozhatnak valamiféle csoportosulást. Míg a főiskolára járnak, mind a gátak áttörésére készülnek, már évek óta, aztán amint kikerülnek és szembe találják magukat a filmipar vas-törvényeivel, legtöbben közülük felmorzsolódnak, feladják elképzeléseiket és beállnak westernt vagy krimi gyártani — egyszóval integrálódnak. Maga a főiskola sem a legideálisabb: mindössze kétéves képzést nyújthatunk, mert nem futja többre a szűkös állami támogatásból. Mindezek a problémák — az egész olasz filmművészet megmentése a tökéletes elüzetliesedéstől és tartalmi kiüresedéstől — csak a filmszakma államosítása, s értelmes központi filmpolitika alkalmazásával oldhatók meg.

— Befejezésül elképzeléseiről, legközelebbi terveiről kérdezném.

— Több terv is foglalkoztat, de még nem tudom, melyik megvalósításához sikerül majd pénzt szereznem. Legkedvesebb tervem egy anticolonialista film, a *Nápoly négy napjához* hasonló stílusban. Latin-Amerikában kellene leforgatni. Elég sokba kerülne, ezért még minden nagyon cseppfolyós állapotban van; nem tudom, mikor és hogyan sikerül majd megvalósítanom.

ZSUGÁN ISTVÁN

# EC-PEC-KIMEHETSZ ÉS MÁ S Ú J SVÉ D FILMEK

(Stockholmi filmlevél)

A közelmúltban a Filmvilágban több cikk jelent meg, amelyek elemezték a svéd film általános helyzetét és informáltak problémáiról. Amikor tehát most újabb filmekről számolunk be, ezeket az olvasók által ismertnek vélt összképbe igyekszünk belehelyezni.

Bevezetőül mégis hadd utaljunk arra, hogy a FIPRESCI, a Filmkritikusok Nemzetközi Szervezete tavaly őszi szümpozionja alapos megvitatás után arra a következtetésre jutott, hogy a svéd filmre Bergman személyisége nyomja rá a bélyegét. A világméretben is kiemelkedő művészi egyéniségtől elválaszthatatlanok a svéd filmművészet sikerei, de ebből erednek problémái is. A mai svéd film valóban egyrészt Bergman meditációira épül, másrészt a fiatalabb munkásságára, akik már tényként számolnak ezzel a meditációval, úgyhogy nem is szükséges azokat újra végigmondolnuk. A FIPRESCI szümpozionjáról írt beszámoló viszont egyértelműen körülhatárolta Bergman és követői, valamint a fiatalabb nemzedék „meditációinak” tartalmát. A svéd filmművészetet élénken foglalkoztatják korunk tár-

sadalmi, morális problémái, az elidegenedés, az elmagányosodás, a kommunikáció képtelensége, de a maguk társadalomkritikáját csaknem mindig és kizárólagosan az izolált egyén szempontjából teszik fel és fogalmazzák meg. Műveikből hiányzik a történelmi, a nemzeti, a társadalmi felelősségérzet.

E bevezetés után illő, hogy beszámolóinkat az alkotóereje teljében levő Bergmannal kezdjük. Svédországban nemrég

mutatták be legújabb alkotását, *A farkasok órája*-t. A történet egy elhagyott szigetre menekült magányos művész házaspárról szól. A festőt és feleségét éjszákánként iszonyú rémlátomások gyötrik. A démonok végül is testet öltenek, amikor a házaspárt meghívják egy omaladozó kastélyba, ahol összetalálkoznak az álombeli szörnyetegekkel. A démonok, a lidércek, hallucinációk régen foglalkoztatják Berg-



A Hercegnő — Ake Falck filmje



Jarl Kulle a Vadászat című  
filmben

hogy melyiket kapom el." A téma egyébként vissza-visszatér Bergman filmjeiben. A művész sorsának parabolája *A farkasok órája* is. „Alkotóművészetemben egyetlen bizonyosság van — a kényszer” — mondja egy helyen a történet főszereplője, akit Max von Sydow alakít. Bergman nyilatkozatában még hozzátette: „A művész élete kényszer, gyötrelem, betegség. Olyasvalami megy itt végbe, amin az ember nem tud úrrá lenni. Legfeljebb arra törekedhetünk, hogy megkeressük ezen érzés kifejezésének eszközeit. Mert hiszen végül is a művészi tevékenység egyben kenyérkeresésünk is.”

mant. Jellemző, hogy legutóbb bemutatott filmjének forgatókönyve már a *Persona* előtt elkészült, és maga a rendező szerint is, pusztán véletlen ihleten múlt, hogy nem ezt a témát

dolgozta fel előbb. „Úgy vagyok a témákkal — mondotta —, mint a zsonglőr a labdákkal. Egyszerre több labdát tartok a levegőben és pillanatnyi elhatározáson, a helyzeten múlik,

Még be sem számolhatunk Bergman legújabb filmjének sajtóvisszhangjáról, amikor már befejezéséhez közeledik az új mű, *A szé-*

Ola Hakansson és Monica Ekman — Jan Halldoff Ola és Júlia című filmjében



Torbjörn Axelman: Nyári oroszlán (Sven-Bertil Taube és Margareta Sjödin)

gyen, amely a második világháború idején játszódik ugyancsak az Északi tenger egyik szigetén. Azonos a két főszereplő is: Max von Sydow és Liv Ullman.

A Bergman tanítványok sorából elsőnek Vilgot Sjömant kell említenünk. Még el sem ültek a hullámok a *Kíváncsi vagyok* — sárga bemutatója körül, máris következik a folytatás, a *Kíváncsi vagyok* — kék. A sárga-kék színnek a svéd nemzeti színeknek a groteszk címek csak még jobban hangsúlyozzák Sjöman törekvését, hogy maró kritikáját kívánja adni a mai svéd társadalomnak, a polgári propaganda által világméretben szinte példaképként piedesztálra emelt jóléti államnak. Nyilván elsősorban forgalmazási szempontoknak tulajdonítható, hogy



azokban a nyugateurópai országokban, ahol eddig a filmet bemutatták, elsősorban valóban rendkívül merész, erotikus képsorait emelték ki. A komolyabb

ebben egységes a svéd sajtó is, a *Svenska Dagbladet*től a *Dagens Nyheter*ig egyöntetűen elismerik, hogy Sjöman alkotásaiban a legradikálisabban jelentkezik a társadalombírálat a

Torgny Anderberg: Papucshős (A két főszereplő: Christina Schollin és Gunnar Björnstrand)

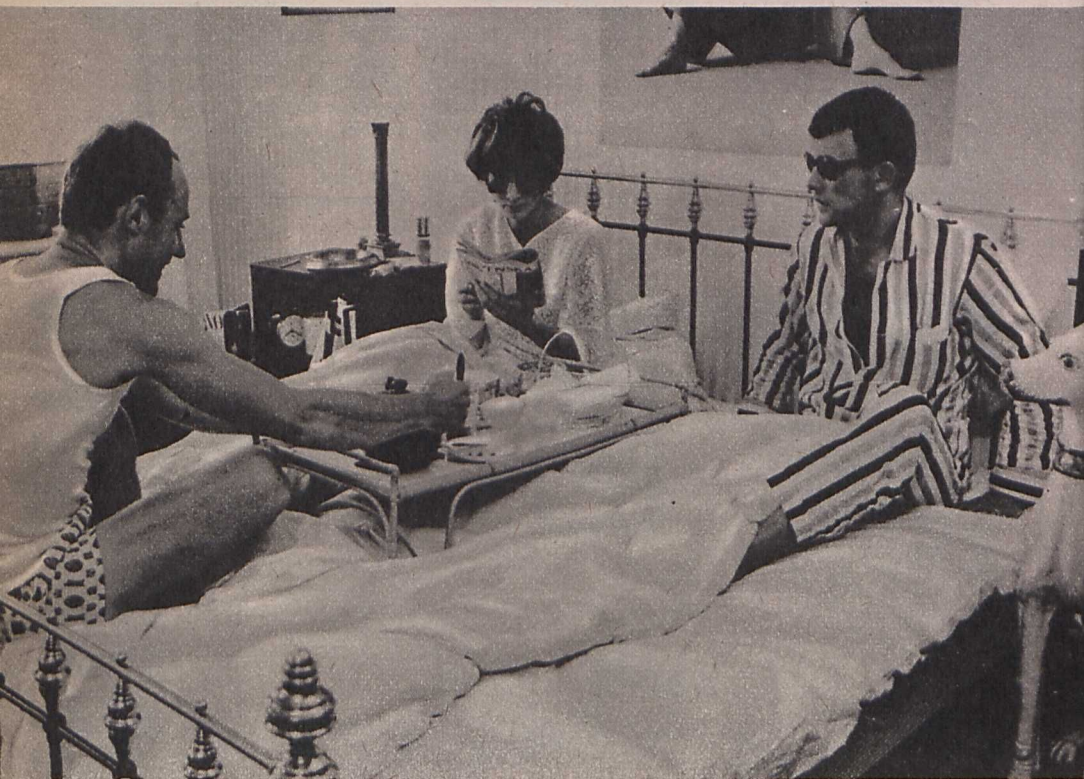


Ake Falck: a Hercegnő

fennálló svéd állapottal szemben.

A *Kíváncsi vagyok* nyomán egyébként bizonyos kezdeményezések azt jelzik, hogy a svéd film általában igyekszik kitörni a társadalomkritikának abból a szűk és individualista keretéből, amelyet a nemzetközi szak fórumok joggal vetettek a szemére. Két fiatal, a filmfőiskolát alig elvégzett rendező, Jarl és Lindkvist, *Mi, az asszociálások* címmel készített dokumentum jellegű játékfilmet a cinéma vérté módszereivel. Művük

Jonas Cornell filmje: Ülések és csókok





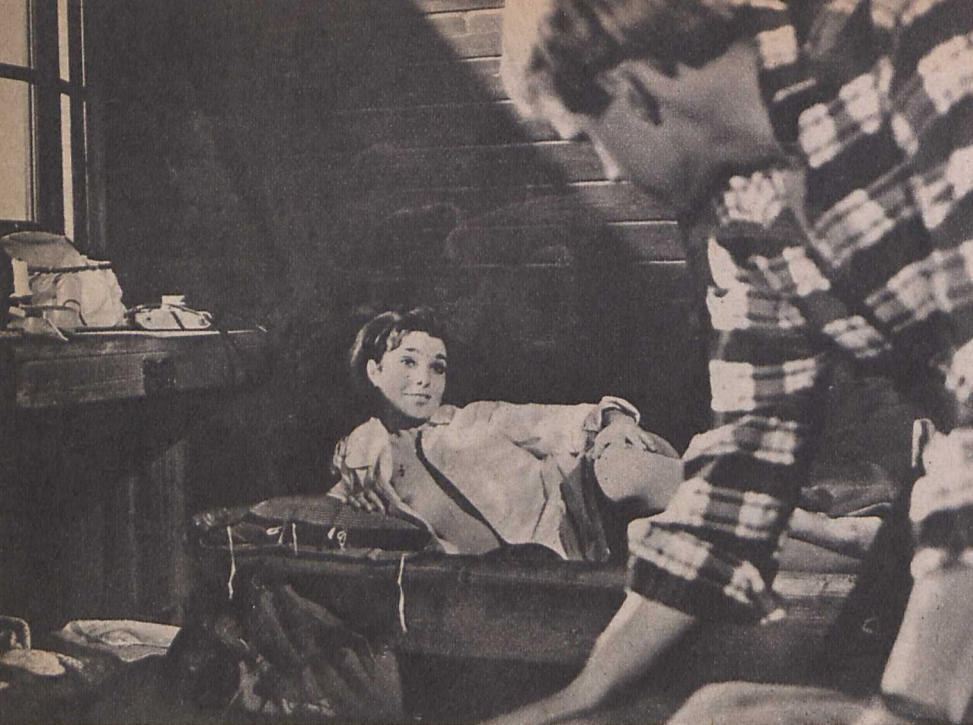
Jelenet a *Fantazmagóriák* című svéd filmből



élesen támadó szellemen ábrázolja azoknak a fiataloknak a sorsát, akik a „jóléti társadalom” peremére szorultak, és sorsszerűen bonyolódnak bele az üldözöttség és bűn világába, mert nem hajlandók beilleszkedni a kispolgári „jóanság”, „tisztesség” és kiegyensúlyozottság hipokrita világába.

Társadalmi szempontból figyelemre méltó az a dokumentumfilm is, amelyet három pedagógus írt és rendezett. Az *Ec-pec-kimehetsz* egy malmői iskolában játszódik. Annak mindennapi életét, problémáit, konfliktusait ábrázolja. Felvételei hordozható kamerával, 16 millimé-

Per Oscarsson — Jan Troell  
*Ec-pec-kimehetsz* című  
filmjében



Maude Adelson és Mathias Henrikson az *Ördögi kör* című filmben

teres szalagon készültek. A darab egyetlen hivatásos színésze Per Oscarsson, aki 1966-ban Cannes-ban a legjobb férfi alakítás díját nyerte el. Ő alakítja a tanító figuráját. Ugyancsak a gyermekek világában játszódik, de sokkal idillikusabb és esztetizálóbb jellegű az egyes részleteiben lenyűgöző *Hugo és Josephin* című film. Hétéves kislány és kislány a főszereplői. A rendező, Kjell Grede, az ő szemükön keresztül látja és ábrázolja a világot. Itt is csak egy hivatásos és felnőtt szereplő található, a rendező felesége, Bibi Anderson, aki a *Personán* nyújtott játékáért 1967 legjobb svéd női alakítása díját kapta.

Befejezésül szólnunk kell arról, hogy a többi befutott irányzathoz, az olasz neorealizmushoz, a

francia nouvelle vague-hoz, a japán művészfilmekhez hasonlóan, Bergman és követőinek művészete sem kerülhet el sorsát: a kereskedelmi kiaknázást. Az igényes és nagy művek nyomában sorra-rendre születnek azok a filmek, melyek kommerszIALIZÁLJÁK a bergmani alaptematikát, és ahol a gyötrelmes egyéni vívódások gyakran csupán ürügyül szolgálnak konvencionális történetek, erotikával gazdagon fűszerezett kasszasikerek sorozatgyártásához.

Számuk egyre nő, s mi csak a jobbakat, igényesebbeket említjük meg közülük, gondolván arra, hogy kvalitásaik folytán ezek külföldön is sikert arathatnak. Bergman követői sorába tartozik Yngve Gamlin fiatal rendező, aki *A vadászat* után most el-

készítette *Fürdőzők* című filmjét. A burleszk felé tendál az ugyancsak fiatal rendező, Axelman *Nyári orosz-lán* című alkotása. Hans Abramson a két világháború közötti svéd irodalom kiemelkedő egyéniségének, Stig Dagermannak immár második regényét filmesíti meg. *A Kigyó* után most *Az elégett gyermek* című kerül vászonra. Abramson a producerek egyik kedvencévé lett, mert minden műve „biztos tipp”. Ugyancsak favorizált rendező a tehetséges és mesterségbelileg rendkívül biztos kezű Ake Falck, aki a *Házasság svéd módra* és a *Hercegnő* után két éven belül most készíti el harmadik filmjét, a svéd falusi környezetben játszódó *Felfordulás Vimdingenben* címmel.

# A VALLOMÁS JOGÁÉRT

Unalomba fulladó értekezletek jó-akaratú elnökeinek bevált fogása a referátumot követő csönd eloszlátására: „Eltvársak, kezdje rögtön a második...” Sas György „A személyesség útkeresői” című, sok részizagságot tartalmazó cikkéből ugyanezt a jó szándékú biztatást hallottam kicsendülni: „Fiatalok, kezdjétek rögtön a második filmmel!” Valamivel tudományosabb megfogalmazásban, és kérdő hangsúllyal: „Vajon a magyar film filogeneziséhez minden újonnan belépőnek az elejéről kell elkezdni az ontogenezist?” Nyíltabban, szinte az ellenérvek advocatus diaboliójának fogalmazásában: „Nem lehetne-e egyelőre késznek és elmondottnak elfogadni az „előtte szóló” önkifejtését, és esetleg később, érettebb fővel visszatérni rá?”

Bár Sas György az érdekelteknek — a fiatal művészeknek — teszi fel a kérdést, és az induló filmrendezők nemzedékének nincs szüksége fogadatlan prókátorra, a felvetett probléma elvi tartalma mégis, a kritikust is véleményre készteti. Elgondolkodtató a cikk konklúziója, hogy elég volt a fiatalok egyes szám első személyű filmvallomásaiból, próbáljanak meg végre kilépni önmaguk — a szerzői film divatja által kanonizált — börtönéből. S érdekes a cikkíró érvelése, hogy tudniillik, a többször ismételt, önéletrajzi jellegű pubertás-konfliktus, személyessége ellenére is, elszemélytelenífti, vagy éppen uniformizálja a filmeket.

Kétségekívül van ebben az érvelésben valami megtevésztően logikus. Ha minden „a költészet jogával felruházott ifjú” kizárólag arról vall, hogy felnőtt kora kezdete előtt kisfiú volt, öt-, tizenöt, vagy húszéves — a vallomások pólusai többé-kevésbé egybevágnak majd. Hiszen az alkotóknak nemcsak a biológiai, de a történelmi életkora is azonos. Éppen ezért, valóban megvan a veszélye annak, hogy nemcsak az önéletrajzok eseményei ismétlődnek elkerülhetetlenül, de még az alkotóknak az életkori sajátosságok és történelmi körülmények kiváltotta szub-

jektív reakció is. A közelmúlt film élményei valóban tanúsítják ezt a veszélyt. Olyannyira, hogy már lassanként kikristályosodnak a vallomások situációk sémái is. A személyi kultusz okozta morális megrázkodtatás filmi képlete — egy, a hőshöz közelálló szereplő, jó barát, letartóztatása és az ilyen módon kiváltódó érzelmi sokk. A valóságból mérített, de annak színeitől, árnyalataitól, gazdaságától megfosztott, képletre redukált drámai helyzet képi eszköztára is sztereotíppá merevedett: az ötvenes évek félelemmel terhes közállapotainak jellemzésére feltétlenül szerepel a vásznon két rosszarcú, ballonkabátos férfi, egy arcát kezébe temető feleség és sok-sok rács. A „Fényes szellők” korszakának hangulatát alkalmasint a május elsejei felvonulás, ötvenhatot tépett zászló jelzi. A figyelmeztetésre, amely Sas György cikkében megfogalmazódik, látszólag mindenki rászolgál, aki önvallomásában nem tudta, vagy nem akarta kikerülni ezeket a közös jegyeket. Nemcsak joga, köteleessége is a kritikának, hogy óvja a fiatalokat az uniformizálódástól.

Csak hogy Sas György cikke az uniformizálódás ellenszerét a személyes, önéletrajzi vallomás megkerülésében látja, és azt tanácsolja a fiataloknak, hogy raktározzák el lírai közlendőjüket pályájuk későbbi — epikus! — korszakára. Azaz, okosabb, ha rögtön a második filmmel indulnak a pályán.

Legelső ellenvetésünk az alkotás, és az alkotók természetrajzával függ össze. Elképzelhető-e, hogy a kritika nyomán az érintettek átugorják a fejlődés, az önkifejezés legelső stádiumát, hogy nem lírikusként, hanem szintetizáló epikával jelentkeznek? Egyes, kivételes esetekben természetesen igen. De a tehetség törvénye általában meghatározott logika szerint érvényesül. Százados tapasztalatok törvényszerűsége, hogy a világ kifejezésének gigantikus vállalkozását a művészek önmaguknál kezdik. Aki a mindenséget vágyja vers-

be — vagy regénybe, filmbe — venni, rendszerint lírikusként szerzi meg a jogot a mások felett való ítélkezésre. Ha szélsőség is, de milyen jellemző, amikor Karinthy egykori fiatal énje, a Találkozás egy fiatalemberrel című írásban azt vágja oda a maga kompromisszumait élettapasztalatokkal mentegető másiknak: „Nem akartam megismerni az életet... Azt akartam, hogy az élet ismerjen meg engem.”

Kétségtelen, az elsőfilmek szubjektivitása, önéletrajzi fogantatású filmsorozata — a lírikus életkor termése. Ez azonban önmagában még nem jelent minősítést. Az értékítélet — amelyet kivív — a belülről fakadó vallomás szubjektív és objektív igazságának, hitelének, művészi szuggesztivitásának függvénye. Tudatosan kerülöm az őszinteség kritériumát, hiszen a fiatalok szerzői filmjei közül még a leggyengébbek is őszinték. Az őszinteség azonban csak szándék, talán még erkölcsi, de semmiképpen sem esztétikai kategória. Sokszor kétszeresen fáj látni, hogy a rendező szívéből közhelyek fakadnak.

A filmíra szubjektivitásának a nézőben kell objektíválnia: a személyes vallomás művészi próbája az a gondolati-érzelmi hatás, amelyet a nézőre gyakorol. És ez az a pont, ahol úgy érzem, a fiatalok művészi rangjának védelmében, vitába kell szállnunk Sas György koncepciójával. Az elsőfilmek lírai törekvésének, önéletrajzi témaválasztásának támogatása ugyanis, nem egyszerűen azt jelenti, hogy „mondd el csak, fiam, a magadét”, hanem sokkal inkább azt, hogy „lássuk fiam, ki vagy és mit tudsz mondani nekünk magadról”. Nem egyszerűen a leendő analitikusok pályakezdő önanalízisét támogatja a kultúrpolitika, amikor a fiatalok szerzői-film törekvéseinek teret ad, hanem korunk egyik döntő problémájának ábrázolását, a kérdés feltevését és a válasz kísérletét támogatja. Hiszen a diákrobbanások, nemzetközi ifjúsági konfliktusok, nyugtalanságok és forrongások korszakában, még a legkonzervatívabb felnőtt sem vitatja: korunkról van szó, ha róluk beszélünk. Fiatal rendezőink gyermekkora — a második világháború, kamaszkora — a személyi kultusz és annak felszámolása, mű-

vészi eszmélése — a közvetlen jelen. Még a fiatalság nemzedéki elfogultsággal fogalmazott kritikája is hasznos lehet a megoldatlan és megoldhatatlan konfliktusok felmérésében. Elégedetlenségük néha visszhangja, néha torzképe az előttük járókének, de mindenképpen fényt derít arra is, ha kifejezése valóban művészi eszközökkel történik.

A pályakezdő fiatalok személyes élményanyaga elválaszthatatlanul összeforrott a kortársi történelem legégetőbb kérdéseivel, önéletrajzuk pedig elkerülhetetlenül felveti mindazokat a problémákat, amelyek tisztázása nélkül nem juthat előre egyetlen kortársi művészet sem. Igaz, a kérdések egyetemessége szélesebb és szövevényesebb annál, mint amennyit a huszonevesek átéltek. De vajon milyen iránytű vezérelhetné őket biztosabban a kérdések labirintusában, mint a személyes tapasztalat? Éppen a fiatal művészek felhalmozott élettapasztalatának relatív szegénysége is arra int, ismeretlen tájak, hallomás és közvetett élmény alapján való feltérképezése helyett, szorítkozzon ki-ki arra, amit valóban ismer. Később, az élményanyag fokozatos felhalmozódása, a kikristályosodó művészi mondanivaló és kifejezési forma, amúgy is tágtítani fogja a kereteket, az alkotók saját világát.

A közelmúlt vallomásos filmjei közül a legjobbakkal önéletrajzi motívációja egyébként sem célja, hanem kiindulópontja az alkotásnak. A *Sodrásban* kerettörténete, környezete alighanem személyes emlék. Ez azonban inkább csak az ábrázolás lírai hevületében, részletekre is kiterjedő hitelességében érződik. De a nyaraló fiatalok körébe belerobbanó tragédia, és az azt követő megrendülés, a többiek közönyből fakadó, közönnyt tagadó katharzisa, személyes élményből egyetemessé tágul a filmben. Gaál István a maga valóságos, vagy jelképes emlékből kiindulva, általános érvényű emberi viszonylatokat kutat. Az *Apa* is több Szabó István kamaszkori önvallomásánál: a hős és az alkotó nemzedékének bálványimádó és bálványromboló korszakáról, a felnőtté válás történelmileg motivált és gyorsított folyamatáról. A líra voltaképpen eszköz, a tör-

ténet szimbolikus gondolati anyagának közvetítésére.

Igaz, születtek olyan vallomások filmek is, mint a *Lássátok feleim*, ahol hiányzik az önéletrajzi történetnek ez a magasabb szintje, ahol a mű megmarad a kamaszkorral való leszámolás személyes ügyénél. Itt azonban nem a műfajban, hanem a műben van a hiba. Abban, hogy Fazekas csellengő hősének szerelmi hányódtatása, az étellel szemben való dacoskodása valójában magánügy. És nemcsak azért, mert a történet túlságosan éhez kötött, vagy mert a hős „nem eléggé pozitív”, hanem azért, mert a cselekmény során fantomokkal küzd, érzelmi sablonok között hányódik, és a társadalomba való konstruktív szándékú beilleszkedése éppoly kevésbé meggyőző, mint korábban, destruktív kivülállása. Ezért —, elsősorban a jellemábrázolás felületessége folytán — nem nyújtja a film a nézőnek az átélés, együttérzés, azonosulás élményét, és ezért is sugalja a kritikusnak, a megfogalmazásában talán cinikus, de tartalmában nagyon is szenvedélyes, aggódó kérdést: mi közöm hozzá?

Ami pedig az uniformizálódás, vagy tapintatosabban fogalmazva, az ismétlés és ismétlődés veszedelmét illeti, ez ellen a kritika mindenkor joggal emel szót. Joggal, még ha nem is túlsok eséllyel, hiszen a levegőben levő témák rokon megközelítés módja a már beérkezett nagyoknál sem ritka. Ilyenkor a szakma is, a kritika is kaján módon emlegeti, idézi a példát —, rosszabbik esetben: a forrást — gyakran anélkül, hogy a művek párhuzamos gondolati útját végigkövetné. Pedig a konkrét elemzés sokszor azt dokumentálná, hogy vannak a plágiummal majdnem azonos nagyságrendű esztétikai vétkek. És előfordul az is, hogy ezekben több alkotás egyforma mértékben osztozik. A plágium nem kritikai probléma. De ha az ismétlődés oka a legkézenfekvőbb megoldások választása, az analízis megkerülése — ott már a kritikáé az ítékezés joga. És éppen a fiatalok vallomások filmjeinek tartalmi és formai analógiáinál gyakran azt látjuk, hogy a rendezők nem a valóságból, hanem az ábrázolt helyzet sémájából jutnak el a több-

szőr látott, legáltalánosabb, pontosabban legátlagosabb, megoldáshoz.

Ez a tény természetesen nem menti a másodlagosságot, legfeljebb motíválja. Mert való igaz, néha nem is a művet, vagy a motívumot, hanem a módszert kopirozzák. Kiforratlan művész-egyénségeknél, érthető módon, fokozottan fennáll ez a veszély. Ez azonban nemcsak a vallomások filmeknél, de a kommersz témáknál, krimiknél és komédiáknál is fenyeget. De éppen ellenszertként javasolható az az igényesség, amely tagadja a már elmondottak, korábban megfogalmazottak érvényét. Amely mindig újrakezdésre ingerel. Nem hiszem, hogy jó tanácsot ad a pályájuk elején álló művészeknek az, aki arra biztatja őket, hogy fogadják el késznek azt, amit a többiek, akár saját kortársaik mondtak. Ellenkezőleg, szerintem inkább arra kellene biztatni minden fiatalt, hogy — életkorának megfelelően — tagadja a kész vallomások, sémák érvényét, hogy törekedjenek mindig az újra, a sajátára.

Nem hiszek a film költőinek „átirányításában”, nem hiszem, hogy a film, életkoruk és hajlamuk szerint eszmélő lírikusait enciklopédistákká, vagy akár epikusokká üthetjük. Hogy felfedező útjuk eredményesebb lesz, ha az ismert helyett az ismeretlenbe indulnak, ha az én, a kis világ arányainak és törvényeinek felderítése, a tudás és tapasztalat fegyvere nélkül rohmozzák meg a nagy világot. Sőt, ellenkezőleg, attól tartok, hogy minden olyan állásfoglalás, amely maximalizmusával, vagy minimalizmusával felmenti a fiatalokat a világmegváltás feladata, a számadás felelőssége alól —, akaratlanul is a könnyebb ellenállás, a kisebb feladatok felé terel. És még mindig biztatóbb a világmegváltás szándékával létrehozott, szenvedélyből fogant tökéletlen alkotás, mint a kompromisszum jegyében született, „szerény és szolid” érdektelen pályakezdés.

FÖLDES ANNA

# AMERIKAI FELESÉG

A véleménykülönbség köztem és a film alkotói közt abból adódik, hogy én szerencsés fickónak tartom Mariot, ők meg szerencsétlennek.

Érzelmek tehát nincsenek közös nevezőn.

Képzelnék el egy olasz kispolgárt, aki néhány napra New Yorkba utazik. Ez Mario. A külseje kétségkívül előnyös; fekete haj, római orr, erős állkapcák. Hamisítatlan talján profil. Erre a típusra mondják a nők, hogy „tüzes”. De Marionak a küllemén kívül más előnye nincs. Olyan legalábbis, amely a jó megjelenéshez csapódva, a gyöngyöbber nemet gyöngyöbberének sürgős bizonyítására készíti. A mi milánói turistánk egyszerű átlagember, tisztviselő vagy efféle, föltehetően kis jövedelemmel, túl a vakmerő ábrándok korán. Az amerikai út tehát, pusztá földrajzi látványosságával is szennazáció lehet neki. Kezdetben nincs is más szándéka, mint hogy főnöke aktatászkáját zökkenő nélkül átsegítse a tengeren. De amikor New York beton-dzsungelébe kerül, agyát elönti a hőhullám. Úgy megtetszik neki az ame-

rikai életforma, hogy többé nem akar visszatérni hazájába. Isten vedd Olaszország: ő marad! De a letelepedési engedélyhez amerikai feleségre van szükség. Mario tehát a fejébe veszi, hogy két-három nap alatt, galopp-iramban megnősül. A kontinensen többszáz millió nő él; köztük fölbecsülhetetlen mennyiségű özvegy, elvált, válni készülő és hajadon: miért ne röppenhetne egy madár az ő kalitkájába is? Igen ám, csak Marionak igényei vannak. Egy célszerű barát azt tanácsolja, hogy nézzen körül a tengerparton, a férfiakat lornyonzó, milliomos aggnők között. De Mario nem éri be akármilyen praktikus matrózával. Ő fiatal és csinos nőkre pályázik; amilyeneket tán odahaza, az amerikai konzervcímkekén látott. Rendkívül fontosnak tartja továbbá, hogy jövendőbelije már első látásra beleszeressen.

Tisztázzuk tehát: Mario néhány nap alatt szerelmi érdekházasságot kíván kötni egy ifjú, csinos, feddhetetlen és lehetőleg jómódú amerikai nővel, aki önzetlenül megoldja az életét.

Nem csekély igény ez, ahhoz ké-

Ugo Tognazzi Amerikában



pest, hogy New Yorkba visszafelé jövet még a vonatköltségét sem tudja kifizetni.

Mario tüzes kalandjai során szárazföldön, vízen, repülőgépen megismerkedik az amerikai nők egész magazint betöltő sokaságával; s bár legtöbbször simulékonyan teljesítik az óhajait, a végső célt nem tudja elérni. Az okok, a forgatókönyvírók jóvoltából, igen változatosak. A Miami-ban felcsipett stranddémon beavatja ugyan az „operatív” csokolódzás művészetébe, de kiderül róla, hogy férjes asszony, s még bébijje is van. Az Anita Eckberget formázó milliomosnő a fürdőkádjába is beviszi, és lábával szappanhabot ken a képére, de aztán magánrepülőgépén elhúzza a kondenzcsíkot. A szép stewardess, süllyeszthető ülésű kocsi-jában egy elfüggönyözött éjszakát szán neki, de az alkalmi viszonyt nem hajlandó összetéveszteni a szerelemmel. Maggi, a szelíd ifiasszony már-már fölmelegszik iránta, de az elvált férj közbelép... S e gyönyörteli Canossa-járás vége? Mario barátunk kénytelen a főnöke aktatáskáját viszczipelni Olaszországba.

A film alkotói (Gian Luigi Polidoro, a rendező s a négy forgatókönyvíró) mindent elkövetnek, hogy Mario sorozatos „kudarcai” miatt szánalmat keltsenek a nézőben. Sőt, különös paroxizmussal, még az amerikai „erkölcsöket” is felelőssé teszik.

Én újabban nagyon haragszom Amerikára. De nem Mario sorsa miatt.

Mitagadás, Mario inkább az irigységet váltja ki. Csodás tájak, remek nők, szép utazások, boccaccioi kalandok, tökéletes összkomfort a szerelemben: néhány nap alatt mi kell még egy szegény kistisztviselőnek?

Vagy a részvét csak ürügy arra, hogy irigységünket fölkeltsé?

Az *Amerikai feleség*-ben mindenestre több az ürügy a tisztas művészi szándéknál. Mario viszontagságainak *ürügyén* többé-kevésbé szellemes nőportrékat kapunk, az utazás *ürügyén* kisminkelt városképeket, az irodia *ürügyén* tűrhetően bírható el-



Jelenet a filmből

ragadtatást. Valószínű azonban, hogy a film alkotói maguk sem tisztázták igazi szándékukat.

A történet arról is szólhatna, hogy külföldön kissé mindannyian „négerrek” vagyunk. De Mario „gyámoltalan állapota” nem válik általános érvényűvé. Alkalom lenne továbbá az amerikai közerkölcsök bírálatára is. De ezt az alkotók csak szutgó hangnemben vállalják. Számításba jöhetne még a nők-férfiak kapcsolatának szatírája is. De a film hangja olykor érzelmesen megbicsaklik.

A sok lehetőségből mindig az valósul meg, ami a látványosságot szolgálja.

A pajzán olasz filmszatírák stílusát Ugo Tognazzi és Marina Vlady kitűnő játéka ellenére sem sikerült amerikai környezetbe átmenteni.

GALSAI PONGRÁC

# ÚJ FRANCIA FILMEK

Legutóbb a Filmvilág nyos változásról számolt írt, hogy a májusi események óta semmi nem változott a francia filmművészetben. Nos, ha ezúttal mégis bizo-

nyos változásról számoltunk be, ez sem több, minthogy néhány, egykori új-hullámos rendező vissza szeretne térni ahhoz, ami volt. Francois

Truffaut például, legújabb filmjében, az emlékezetes Négyszáz csapás erényeit, érdekességeit szeretné felújítani.

— A *Lopott csókok* forgatókönyvét Claude de Givray, Bernard Revon és én együtt írtuk — nyilatkozott legújabb filmjéről. — Ez egy fiatalember krónikája, aki katonai szolgálatát teljesítette, munkát keres és érzelmi problémái vannak. Nem véletlenül azonos azzal, figurában is, szereplőben is, aki a Négyszáz csapás hőse volt s a *Húszévesek szerelme* egyik szkeccsének főszereplője: Jean-Pierre Léaud. A film cselekménye piciny, jelentéktelen, egyszerű mozaikokból ra-



Ingrid Thulin és Sylvie Fennec — Jean-Daniel Simon: *Adelaide* című filmjében

Sylvie Fennec az *Adelaide* címszereplője



Sylvie Fennec és Jean Sorel az *Adelaïde* egyik jelenetében

kódik össze. Ezzel a filmmel visszatérek a *Bársonyos bőr* óta eléggé elhanyagolt realizmushoz, amely ezúttal vígjátékban jelentkezik. Sok teret engedek benne az improvizációnak.

Jean-Pierre Léaud tizennégyéves korában játszotta el Truffaut *Négyszáz csapás*-ának főszerepét. Azonnal feltűnést keltett. Truffaut csak nagy vonalakban mondta el neki, forgatás előtt, monológjának a tartalmát s engedte, hogy a fiatal fiú a saját érzéseit, saját szavaival mondja el a vásznon... Engedte rögtönözni. A ma huszonnégyéves Léaud azóta tucatnyi filmben, színdarabban szerepelt, s legalább ennyi film forgatásán vett részt — mint első vagy második asszisztens. Legutóbb Csehszlovákiában vendégszerepelt, egy filmszkeccsben.

Ugyancsak a hajdani, újhullámos dicsőség hangjait keresi új filmjében Claude Chabrol, aki maga is résztvett forgatókönyvének elkészítésében is. A *Les biches* (talán így lehetne magyarul: Könnyűvérű nők) — ha hinni lehet Chabrol-nak: „Belemerülés egy szépvízű tó mélységébe. Ám a tó csendes felszíne alatt a magány, az aggodás és az irtózat bújik meg...” *Saint Tropez* világa, két különös nő vonzódása egymáshoz, majd ugyanahhoz a férfihoz, életük

Jean Sorel és Sylvie Fennec az *Adelaïde*-ban



Jacqueline Sassard — Claude Chabrol *Könnyűvérű nők* című filmjében

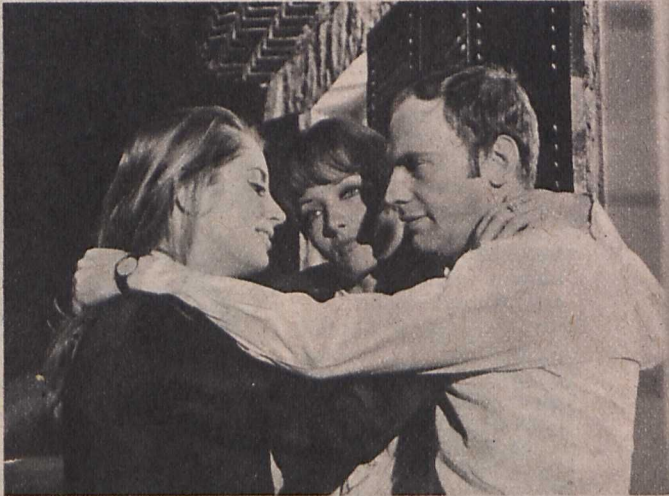
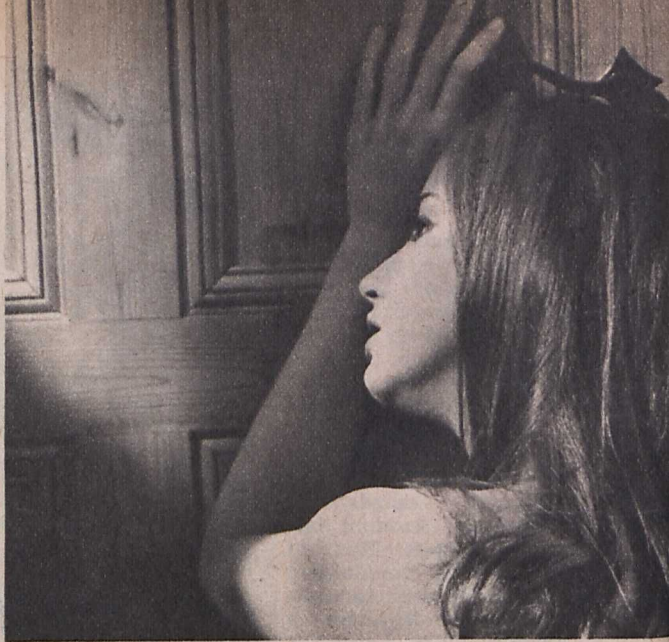
és érzelmeik teljes kiútalansága, amely gyilkossághoz vezet. Mindez olyan színészek tolmácsolásában, mint Jean-Louis Trintignant, Jacqueline Sassard és Stéphane Audran, — ha a művészi sikert nem is, de a kasszasikert bizonyosra ígéri.

Mint megírtuk a Filmvilágban, kezdett tér hódítani Franciaországban a szentimentális filmek divatja. A *Szemközti lány* rendezője,

Jean-Daniel Simon, egyik képviselője ennek az irányzatnak, nála csak egy film erejéig tartott. *Adélaide* című, legújabb filmje ugyanis, amelyet Gobineau egyik novellájából készített, már igazán nem nevezhető szentimentálisnak. — Változtatnom kellett sok részleten — mondta —, hiszen ezek, a

Jacqueline Sassard, Stéphane Audran és Jean-Louis Trintignant a *Könnyűvérű nők* című filmben

Louis de Funes és Jean Gabin — Denys de la Pâtelière *A tetovált* című filmjében



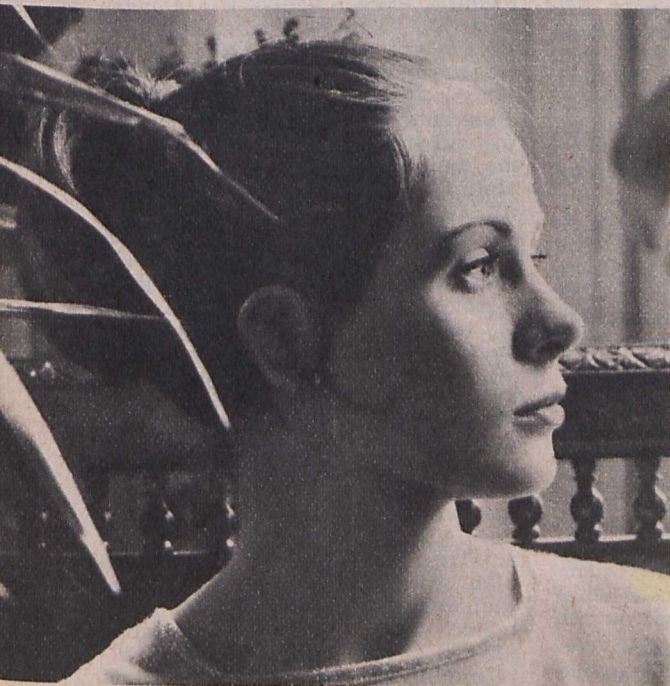
többi között például a házasság, nem ugyanazt a fogalmat jelentik ma, mint a múlt században. Mindenekelőtt az a probléma érdekelt, hogy hogyan ábrázoljam a két nő, anya és leánya vonzalmát ugyanahhoz a férfihoz. Az anya negyven éves... Meg-

tetszik neki egy fiú, a szeretője lesz. A fiú annyi idős, mint a leány, aki szintén bele-szeret a fiúba. Anya és leánya között nyílt háború folyik, amelyben minden eszköz megengedett... Különös gonoszságú és ritka kegyetlenségű film ez...

Az anyát a világhírű svéd színésznő, Ingrid Thulin, a férfit Jean Sorel alakítja.

Az utóbbi években gyakran nyilatkozott már Jean Gabin: nem játszik többé, visszavonul, vagy ő maga is producer lesz. A mozilátogatók örömeire, ezt a fenyegetését nem váltotta be s visszavonulási tervei óta *A tetovált* talán már a tizedik filmje. Gabin, túl a hatvanon egyre többször játszik vígjátékokban, mintha mindig jobban vonzódna a komikus szerepekhez. Ezúttal a nagy francia nevetető, Louis de Funès (aki nemsokára a századik filmje főszerepét játssza) a partnere Gabinnak. A film témája pedig: egy furfangos, gazdag képkeskedő felfedezi, hogy egy hajdani idegenlégiós hátára maga Modigliani tetovált egy képet... Ezt a képet mindenáron meg akarja szerezni... Denys de la Patellière nagy rutinnal, sok ötlettel rendezte meg a mulatságos filmet.

Claude Jade a *Lopott csókok* című új Truffaut-filmben



P. ZS.

Ingrid Thulin és Jean Sorel az *Adelaide* egyik jelenetében



# MIHAIL ROMM, AZ ÍRÓ

Az első szovjet rendezőgeneráció tagjai szinte valamennyien jól forgatták a tollat: Eizensteinék számára a filmkészítés tudománya a gondolkodás és az írás tudományát is jelentette.

Az elv esztétikai követelményé lépett elő. A hagyomány eleven erejét bizonyítja, hogy ma is sűrűn találkozzunk híres művészek tanulmányaival, cikkeivel, kritikáival: elég fellapoznunk az Iszkusstvo Kino számait s meggyőződhetünk róla, hogy Kozincev, Jutkevics, Csuhráj, Batalov, de a legfiatalabbak is az önkifejezés fontos eszközeinek tekintik a leírt szót, a film-irodalom sikerei között az alkotók kötetei mindig előkelő helyet foglalnak el.

Mihail Rommot, noha az első mesterekkel egyidős, csak a második hullám indította el filmes-pályáján: kalandos előiskola után nyíltak meg előtte az érvényesülés kapui. A *Gömböc*, a *Sivatagi tizenhármak*, A *hétköznapi fasizmus* rendezője általában gyűlölte a tradíciókat (legenda megújulásait, folytonos fiatalságát ennek köszönhetette), ahhoz a tradícióhoz azonban, melyről fentebb szoltunk, szinte minden alkotói periódusában hű maradt. Sűrűn publikált, gyakran megjelentette a filmekkel — sajátjaival és másokéval — kapcsolatos eszmefuttatásait, nemcsak az ünnepekre, hanem a kétségek idején is véleményt nyilvánított.

A válogatott „portrék, esszék, cikkek” kötete 1964-ben látott napvilágot. Négy év múltán a magyar kiadást is kezünkben tarthatjuk.

Rendkívül érdekes és tanulságos útra vállalkozik, aki Romm szellemi birodalmában tesz sétát. Az olvasót néhány oldal után már fogva tartja Mihail Romm színes egyéniségének és színes stílusának (a kettő, sajnos, nem mindig párosul) varázsa: olyan ember tárulkozik fel a lapokon, aki életének tartja a filmet s filmnek az életét, következképpen szabadon válogatja az asszociációk, a meditációk, az emlékek, a derűs és borús pillanatok snittjeit. A könnyed csevegés anekdotázgató hangja — érde-

kes módon — megfér a filozófikus mélységgel, mely a rövid skicceknek is sajátja: Romm csak olyan kérdések tagolására vállalkozik, melyek apropóján a művészet legfőbb feladatairól mondhat véleményt.

De nézzük a könyv intim vallomárait, a rommi írásművészet sajátos darabjait. Úgy gondolom, ars poeticának is beillik s mindenképpen a méltatás élére kívánczik a *Gondolatok egy filmszínház előtt* című esszé, melyre az *Egy év kilenc napja* forgatása, illetve bemutatása idején felnyitott gondolati zsilipek ihlették a szerzőt. Ebben a tanulmányban az új vállalásának szükségességéről, a ma megváltozott film nyelvről, valamint az elkötelezettségről és igényességről esik szó, mely régi törvény a művészetben. A hang kíméletlenül őszinte: Romm nem kíméli saját magát, ha — a múlt és jelen összefüggéseinek meghatározása okán — vissza kell pillantani. Íme egy mondat a háború utáni időszak termékeiről: „Majdnem mindegyik filmet úgy kell megítélnem, mint a körülményekhez való alkalmazkodás megtestesült példáját.” E szokatlanul kemény önkorbácsolás kényszerítette a rendezőt arra, hogy szembeforduljon korábbi elveivel s új követelmények alapján fejezze ki önmagát és a világot. Ezt a kort a „gondolatok utáni sóvárgás”, az „emberekkel való alaposabb ismerkedés” jellemzi: a mérce — igaz és hiteles-e a tabló, melyen a valóság művészi képe kirajzolódik. Új megvilágításba kerül hagyomány és korszerűség, konzervativizmus és forradalmiság. A rommi dialektika szerint a múltat nem egyszerűen megtagadni kell, hanem felhasználni és továbbépíteni — gesztusokban, felfogásban, a magartási normák kialakításában egyaránt. Hogy magát Rommot idézzük: „... számomra a legfontosabb: az új. És az, amit megőriztem, amit meg kellett őriznem, hogy hű maradjak önmagamhoz, most egészen más szerepet játszik, merőben újfajta funkciót tölt be.”

E fölületes tudású rendező, s felkészült teoretikus valósággal lámpalá-

zas, mikor filmjét közönséggel együtt nézi. Kíváncsian fürkészi az arccokat, izgatottan lesi a hatást, várja a véleményeket. Példát mutat abból a felelősségtudatból is, melynek valamennyi művészt el kell töltenie, ha „leteszi a vizsgát”: enélkül nincs tartalmas kontaktus, bensőséges kapcsolat néző és alkotó között.

Romm általában szívesen szól önmagáról, kétségeiről, örömeiről, elvételt vagy megvalósított terveiről. A *Nézzünk végig az úton* című ciklus valamennyi írása a belső megújulás állomásait rögzíti s elképzelésekről, improvizációkról ad számot. Iktasunk ide néhány mondatot a színes gondolat-füzérből: „... az a véleményem, hogy ha a falon egy puska függ, hát csak hadd függjön ott szép nyugodtan, egyáltalán nem kötelező, hogy lőjenek is vele. Még mindig ezeréves szabályok szerint szerkesztjük és ítéljük meg a filmet, és a nézőt is arra tanítjuk, hogy ezek alapján szemlélje ezt a fiatal művészetet.” „Szeretném megkérdezni: vajon feltétlenül szükséges a nézők érdeklődését azzal lekötöni, ami történik? Talán rá lehetne bírni a nézőket, hogy ne kisebb, de még nagyobb érdeklődéssel kövessék: *hogyan* játszódnak a valóság különböző folyamatai, *hogyan* alakulnak a jellemelek? A *mi* és a *hogyan* között igen nagy a különbség.” „A művészet feladata az, hogy a mai embereket felkészítse a holnapra.” S egy mondat, melyet akár mottóként írhatnánk a kötet — s szinte valamennyi Romm-film elé: „... pusztán azért, hogy ügyesen megcsinált filmeket készítsen az ember, amelyekben a színészek illedelmesen eljátsszák szerepüket, ahol a muzsika akkor szólal meg, amikor elő van írva, amelyekben valami szolid problémának is csak látszata van jelen, és amelyek pusztán arra jók, hogy másfél órán át unatkozás nélkül a moziban tartsák a nézőt — nem, ilyen filmekért sem élni, sem dolgozni nem érdemes.”

Romm, az író kedves iróniával mo-



(Kukrinyikszki rajza)

solyogja meg régi balgaságait (*Hogyan lettem rendező?*), ám pátosz forrósítja át szavát, ha a hajdani nagyok portréját vázolja fel s a klasszikusok példázatát méltatja (*Szergej Mihajlovics Eizenstein emlékezete*, „*Az anya*” stb.). Eredeti megfigyelésekben gazdagok a műhelymunka tanulságait összegező cikkek (*Megjegyzések a montázsról*, *A játéktér mélysége* stb.).

A Romm-filmek látogatottak hazánkban; a *Sivatagi tizenhármak* a tavalyi felújításkor, három évtized múltán is nagy közönséget vonzott. A *Jegyzetek a filmről* című kötet remélhetően azt a missziót teljesíti, hogy Romm, a gondolkodó is népszerű legyen. Dicséret illeti a Magvető kiadót (Koroknai Zsuzsa fordítása elsőrangú!), hogy e feladatra vállalkozott.

VERESS JÓZSEF



▲ Claudia Cardinale Andalusiában forgat Henry Fonda társaságában, az Egyszer történt nyugaton című filmben. A forgatás szünetében bikaviadalt néz... ▶

Jerzy Skolimowski lengyel rendező Rómában forgat — Conan Doyle regényéből egy angol filmet. Főszereplő: Peter McEnery.

Brigitte Bardot, aki a hírek — vagy a publicity, a reklám szerint, összevezett eddigi producereivel, most kétéves szerződést kötött Jacques Paul Bertrand-dal. A hold sötét oldala című film főszerepére.



Sztálingrád — címmel „publicisztikai játékfilm” forgat Grigorij Csuhráj. Mint a Szovjetszkij Ekran-nak adott nyilatkozatában elmondotta, több mint tízenegyezer kilométert tettek meg Európa országai-ban, így Franciaországban, az NSZK-ban, az NDK-ban és Angliában, hogy ott is felkutassák a hajdani sztálingrádi csata emlékeit. Neves közéleti személyiségeket, politikusokat, művészeket, történészeket, az ellenállási mozgalmak résztvevőit kérdezték: mit tudnak, mire emlékeznek a sztálingrádi csatából.

Ugyanezt az aprólékos, fáradságos riporteri munkát folytatta Csuhráj a Szovjet-unióban, ugyanazokat a kérdéseket tette fel a szovjet embereknek is. Valami olyasmit szeretné az anyagból alkotni — mondotta —, mint Mihail Romm a *Hét-köznap* fasizmus-ban; a mai fiataloknak szeretné felidézni az akkori időket, a háborúnak ezt az emlékezetes, döntő eseményét.

Megfilmesítik Amerikában Simone de Beauvoir világhírű regényét, *A mandarinok-at*. David Foster producer vásárolta meg a megfilmesítés jogát; a főszerepeket a tervek szerint James Coburn és Anouk Aimée játssza.



Gina Lollobrigida nemrégén fejezte be *Egy csodálatos november* című filmjét, de már újra forgat. Rendezője ezúttal az olasz Marcello Baldi, színhely: a Földközi-tenger. Lollobrigida egy milliárdosnőt alakít, akinek már hét férje volt; s a nyolcadikat keresik számára.

A nyugatnémet új hullám legmerészebb filmjének híresztelik a fiatal müncheni rendező: Christian Rischert első filmjét: *Fejenállás*, asszonyom. A film olyan kérdéseket boncolgat, mint a női egyenjogúság, a hűtlenség, a függetlenség a házasságban. A főszereplők: Miriam Spoorri, Heinz Bennent (képünkön) és Herbert Fleischmann.



Az Olasz Filmipari Szövetség, amelynek a legtöbb olasz producer tagja, nem ad filmet a XXIX. velencei fesztiválra — jelenti a Szövetség Rómában megjelenő hetilapja, a Cinema d'oggi. A lap emlékeztet arra, hogy a Filmproducerek Nemzetközi Szövetsége, amelynek az olaszok is tagjai, azt ajánlotta a szövetségeknek; ne vegyenek részt a velencei fesztiválon. A fesztivál vezetősége ugyanis az elmúlt években nem tartotta be sem a velencei fesztivál, sem pedig a nemzetközi fesztiválok szövetségének szabályait.

Liz Taylor és Richard Burton a nyolcadik közös filmjüket forgatják. Címe: **B o o m**. A híres házaspár — negyvennyolc film és ötvenkét színdarab főszereplője — új filmjét Joseph Losey forgatja. Taylor és Burton a filmben szerelmespárt alakít. Akár az életben, Liz Taylornak a filmben is öt férje volt. A **B o o m** forgatókönyvét Tennessee Williams írta. A Burton házaspár mellett jelentős szerepet alakít Johanna Shimkua.

Ernesto Che Guevara regegyes életéről egyszerre öt film készül! Négy olasz rendező: Valentini, Lizanni, Rosi és Heusch után az angol Tony Richardson is foglalkozik a témával. Valamennyien megkezdtek az előkészületeket a forgatáshoz.

Mae West, a némafilmek hajdani sex-bombája, aki huszonöt éve nem játszott filmben, ezúttal — hetvenhat évesen — elvállalt egy szerepet a **Sextett** című amerikai filmben.

Catherine Deneuve először játszik amerikai filmben, az **Aprílis bolondjában**. Partnere: Jack Lemmon. Rendező: Stuart Rosenberg.



## filmvilág

XI. évf. 15. sz. — Filmművészeti folyóirat. Megjelenik minden hónap 1-én és 15-én. — Főszerkesztő: Hámos György. — Kiadja a Lapkiadó Vállalat. Felelős kiadó: Sala Sándor. — Szerkesztőség és kiadóhivatal Budapest, VII., Lenin körút 9—11. Telefon: 221-285. — Terjeszti A Magyar Posta. Előfizethető a Posta Központi Hírlap-Irodánál (Bp., V., József nádor tér 1.). Előfizetési díj: ¼ évre 24,— Ft. Csekk számlaszám: egyéni 61 238; közületi 61 066, vagy átutalás a MNB 8. sz. fiókjánál vezetett folyószámlára

68.871 Egyetemi Nyomda mélynyomása, Budapest

**INDEX: 25.286**



Audrey Hepburn és Rex Harrison

## MY FAIR LADY

A közeljövőben bemutatják film-színházaink a My fair Lady című, színes, szélesvásznú amerikai filmet, Audrey Hepburnnel és Rex Harrisonnal a főszerepekben. Bernard Shaw

színművéből Alan Jay Lerner írta a film forgatókönyvét, zeneszerző: Frederick Loewe, rendezte: George Czukor.

Jelenet a filmből



*filmvilág*

Ára: 4,- Ft

Jacques Charrier  
neves francia  
filmszínész  
néhány napig  
Budapest  
vendége volt