Az idő és a hitelesség

A bomba nem a fesztiválpalota vászna előtt robbant, mint azt a napilapok hírül adták, hanem a tengerpart fövenyén. A művészi meglepetés bombája sem robbant a fesztivál szélesvásznán. Néhány jobb és sok közepes filmet lehetett látni a versenyben és a versenyen kívül, de a jelek szerint a világ filmművészete mostanában nem tartogat igazi újdonságot. Még valami, a filmekben búvópatakként fel-feltűnő, tendencia csillámlásait is nehéz észrevenni. Pedig Cannes változatlanul tartja azt a jó szokását, hogy a napi nyolcvan-száz film kínálatában minden jelen van, ami az évben fontosabb, érdekesebb lehet. A producerek szinte nedvesen ráncigálják ki a filmeket az előhívó masinákból, hogy ha nem is a versenyre, de Európa vitathatatlanul legnagyobb filmvásznára elhozzák legfrissebb portékáikat.

Nos, ez a kínálat jelentősebb újdonságot nem tartalmazott, bár a tudósítónak be kell vallania, hogy a nap számára is csak huszonnégy órából állt és a tizennégynapos fesztiválból csak nyolcon vehetett részt. Elsőül így aztán az tűnik fel, hogy mi hiányzott a fesztivál filmjeiből: a valóság felfedezésének izgalma, az eredeti gondolkodás szenvedélye, amely még a formai gyengeségeket is feledtetné, vagy éppen a forma kutatásának fűtöttsége, bár e tekintetben akad egy-két rokonszenves kivétel. Ebből következik, hogy a valódi vitákat, esetleg botrányokat provokáló filmek is hiányoztak. Marco Ferreri például, aki néhány éve a *Nagy zabálás*sal hívők és elutasítók szenvedélyes táboraira osztotta a fesztivált, most majdhogynem szelíd filmmel jött Cannes-ba. Ám a *Szia, hím* — vagy *Szia majom*, ahogy angolul nevezte el a filmjét — azok közé tartozott, amelyik mégis csak a jelenről akart valamit mondani. Azt a már enyhén közhely-ízű gondolatot, miszerint a nagyvárosok — nála New York a háttér — közegében, ahol a patkányok is egyre bátrabban bújnak elő a lyukakból,

Jelenet Miguel Littin: A módszer változatai című filmjéből

a nyomorultul magányos emberek megindultak a visszafejlődés útján: félúton vannak az ember és a majom között. A Depardieu által játszott színházi elektrotechnikus fiú már a beszédről is leszokik, síppal a szájában járkál, és ha érzelmekkel is átitatott szavakat kellene mondania, ehelyett aprókat sípol. Ez a filmben eléggé természetesen simuló ötlet, és az ilyen részletek eredetisége teszi végül is Ferreri filmjét, ha nem is vonzóvá, de érdekessé. King-Kong kibelezett, mintegy szemétdombra hajított makett-teste a tengerpart homokjában, egy élő kis csimpánz, „akit" a hivatali bürokrácia, a majmot is látva, szabályosan elkönyvel embergyerekként, egy a Római birodalmat jelenetekben idéző panoptikum, ahol hivatalos tanácsra Julius Caesar fejének Kennedy-formát adnak, Brutusból meg Nixon lesz... Ilyen és ehhez hasonló, többnyire naturalista hitelességgel ábrázolt részletek és Depardieu érett színészi játéka teszi, hogy a *Szia, majom* a fesztivál — számomra — legemlékezetesebb filmjei közé tartozik. Feltehetően a zsüri ugyanezekért az értékeiért honorálta különdíjával.

Európa nyugati felének jelenét igazán Carlos Saura *Bekötött szemek* című filmje képviselte. Elég meglepő módon, hiszen őt a személyiség szűkebb világában játszódó kamarafilmek specialistái közé számíthattuk. Most is

John Voight és Jane Fonda — Hal Ashby: Hazatérés című filmjében

Ermanno Olmi nagydíjjal kitüntetett — A facipő fája című filmjéből

Gail Lawrence és Gérard Dépardieu — Marco Ferreri: Szia, majom című filmjében

csak két személyre szűkíti le a filmjét, akik ráadásul művészek; a férfi (José Luis Gomez) színházi rendező, partnere (Géraldine Chaplin) színésznő. Egy, a terrorizmust leleplező játékra készülnek, miközben a a férfi már állandóan fenyegető leveleket kap a terroristáktól. A színésznőnek a felkészülés és a magánélet legkülönbözőbb pillanataiban a szerepéhez illő, a terrort elszenvedő asszociációi támadnak, míg végül az előadáson mindenkit lelőnek. Ha ez a vége a filmnek? Mert Saura

nemcsak a történet helyszíneit illetően hagyja nézőit bizonytalanságban, hanem azt is elfreudalizálja, hogy mi a realitás és mi a művészi beleérző készség asszociációja. Ez egy kicsit túlkomplikálja az egyébként Saurára jellemző kulturáltsággal megcsinált filmet, bár szándékai így is világosak: tiltakozni a terror félelmének légköre ellen.

Jugoszláviát és Lengyelországot is a jelennel foglalkozó film képviselte Cannes-ban. A meglepőbb a jugoszláv film volt, Rajkó Grlic *Bravo, Maestro* című munkája, egy eredeti tehetségű, fiatal zeneszerző társadalmi korrumpálódásának enyhén szájbarágós története. A meglepő nem annyira a film színvonala volt, mint a tény, hogy a jugoszláv filmgyártás ilyen didaktikus módon foglalkozott aktuális társadalmi gondokkal. Lengyelországot Zanussi képviselte *Spirál* című művével. Főhősét Jan Nowicki játszotta, aki mintha Mészáros Márta *Ők kettenjének* alkoholista technikusát alakította volna tovább a lengyel Tátrában — szakállal. A történet sokban emlékeztet Sarkadi *Elveszett paradicsomára*, de annál homályosabban hagyva a szálat, amely egy feltehetően jobb sorsra érdemes férfiút oldott el hétköznapjai közösségétől. A szép hegyi tájak, a helikopteres mentés, Nowicki karaktert sejtető játéka, Zanussi a rendezés mechanizmusát elegánsan háttérbe szorító eszközei sem elégségesek, hogy bárki számára különösebben emlékezetes maradjon a film.

Ha valami 1978-ra jellemző, a felületes szemlélő számára is felsejlő újdonságot próbálok nyakon csípni, akkor mégis Zanussi filmjétől kell elindulni. Egy kutatás negatívumaiból ugyanis. Egyre nyilvánvalóbb, hogy a 70-es évek filmrendezőinek legfőbb gondja a korszak új hitelességének megkeresése, felmutatása. A 60-as években, a cinéma vérité korlátainak felfedezésével úgy tetszett, a filmrendezők rátaláltak a bölcsek kövére: el lehet hagyni a sablonos mesét, a hagyományos pszichológiai karakterizálást, a magatartásra, az emberi viselkedés leleplezhető rezdüléseire kell figyelni. A filmkamera mintha arra született volna, hogy olyan közel menjen a magatartások mikrostruktúrájához, ahogy csak a mikroszkóp tud a tárgylencsére koncentrálni. És ez a mikrovilág — jó esetben — modellálhatja a nagyobb struktúrákat is.

Igen ám, de ez a „jó eset" csak a Bergman-méretű nagyoknál következett be, általában ez a közelség a tárgyhoz, a távlatok, a társadalmi összefüggések elvesztésével járt. Egyre gyakrabban. Mint most például Zanussi filmjénél is.

Talán még érdekesebb példa egy, a versenyen kívül bemutatott svéd film, amelyben Bergman három művésze állt össze egy produkcióra — mesterük nélkül. A forgatókönyvet Erland Josephson írta, partnere Ingrid Thulin és az operatőr Sven Nykvist. (Ők hárman a producerek is). Az *Egy meg egy* pontosan olyan, mint egy Bergman-film — Bergman nélkül. Ingrid Thulin az öregedés előtti években kétségbeesetten partner után kapkodó nőt játszik, aki Josephson-t, ezt a bogaras, haspók, komplexusos agglegényt tartja utolsó lehetőségének. Josephson, ha lehet még jobb ebben a szerepében — a filmet is ő rendezte — mint a *Jelenetek egy házaséletből* férjeként. Ingrid Thulin is kiváló, Nykvist nemkülönben. Az egész film mégis igen másodlagos, éppen azért, mert hiányzik belőle Bergman társadalmi érzékenysége, amely minden figura mögé, a legszűkebb dramaturgiai keretek között is, odaképzeltetett egy nagyon meghatározott társadalmi közeget.

Még gyengébb ebből a szempontból az amerikai Mazursky filmje, amely a svédhez nagyon hasonló konfliktust választott *Az elvált asszony*ban. Nagyszerű a Ruttkai Évára emlékeztető játékkultúrájú színésznője, Jill Clayburgh (a legjobb női alakítás két díja közül az egyiket kapta), de az egész film a „magányos asszony" maivá, és Hollywood legjobb eszközeivel, szórakoztatóvá tett változata a század közhelyének. Nem utolsó sorban, mert a valós társadalmi közeg szinte sehol nincs a filmben.

Ez a hollywoodi közhelyesség teszi oly vitathatóvá Jane Fonda rokonszenves vállalkozását is, a vietnami témát

tárgyaló *Hazatérést.* Olyan unalomig ismert háromszög história ez a fronton harcoló férjről, a feleségről, aki egy sebesültet odahaza addig ápol, míg a szeretője lesz, amit az európai irodalom és film mérhetetlenül sokszor feldolgozott már. Nincs olyan árnyalatnyi fordulata a filmnek, amit a tapasztalt néző ne tudna előre. S ezen az sem túl sokat változtat, hogy a front az Vietnam, és a sebesült hős már nem lelkesedik a háborúért, hanem protestál is ellene. A rutinos Hal Ashby néhány pillanatban, főleg a kórházjelenetekben, feledteti ugyan a közhelyeket, de a film vége szinte amatőr színvonalon megrendezett néhány jelenetből áll. Így aztán a vietnami háború után néhány évvel Vietnam már igen csak ürügynek tetszik Hollywood jóérzékű üzletemberei számára. (A fesztiválzsüri alighanem a politikailag tisztességes szándékot tisztelte meg, amikor Jon Voight-ot a férfialakítás díjával tüntette ki.)

A negatívumok után mégis miben vélem felfedezni azt a fajta újdonságot, amit a hitelességre való új törekvésnek neveztem el. A lényeg, azt hiszem, a film hagyományos időkereteinek kitágításában van. A három-hat meg nyolcórás filmekben. S ezek most nem ugyanazok, mint valaha a kétrészesnek nevezett produkciók voltak. A megváltozott időnek fontos dramaturgiai funkciója van: a regényszerkesztés érvényesülhet így a mozifilmben. Az ötlet nyilvánvalóan a tévésorozatok hatásmechanizmusának felismeréséből származott. Húsz folytatásban, olyan sok élethelyzetben látni a főszereplőket, sőt a mellékszereplőket is, meg a társadalmi hátteret, hogy a legkimódoltabb sztori is a valóság látszatát kapja. A film mostanában kezdi felfedezni ezt az újfajta hitelesítési lehetőséget, és egyre többen élnek vele.

Jill Clayburgh — Paul Mazursky: Az elvált asszony című filmjében

A fesztiválon három ilyen típusú film is szerepelt, s megítélésem szerint éppen a legjobbak között. A zsüri véleménye szerint is, mert pontosan egy ilyen típusú filmnek, Ermanno Olmi *A facipő fája* című háromórás filmjének ítélte a nagydíjat. *A facipő fája* egyébként olyan, mintha Olmi néhány Móricz-novellát és Illyéstől A puszták népé-t gyúrta volna össze forgatókönyvvé, s a századforduló észak-olasz tájába plántálta volna ezeket az embereket. Ősz, tél, tavasz, nyár a film szigorú szerkezeti kerete, s a közös házban együttélő parasztcsaládok mindennapi életét az évszakoknak ez a ritmusa szabályozza. Közben gyerekek születnek, iskolába mennek, a lányok férjet találnak, kukoricamorzsolás közben, mintha csak a Vörös rébék-et hallgatnák az emberek a helyi mesemondótól, dolgoznak, nagyritkán szórakoznak, templomba járnak, élik a maguk lázadás nélkül elfogadott mindennapi életét. De Olmi azért valamivel többet is tud mondani, mintsem csak egy régi világ szép és tárgyilagos felidézését. Már-már a nosztalgia határáig érzékelteti, hogy ebben a nagyon nehéz életben a közös-

ségnek micsoda embert érlelő, mértéket és értéket adó nevelőereje volt. Mígnem a befejezéssel — egy facipőnek kivágott fa miatt tehenét, borját veszik az egyik családnak, amely ezért otthagyja a birtokot — rádöbbent arra, hogy ez a közösség az ilyen megpróbáltatás terhét nem bírja, a szolidaritás próbáját nem állja ki. Mindezt eredeti parasztokkal, a dokumentarizmusnak nem valami tolakodó jelenlétével, de a távolságtartás objektivitásával mutatja be Olmi, nem függetlenül a hosszabb idő adta hitelesítés lehetőségeitől. A film egyáltalában nem hat hosszúnak. Kétségtelenül a fesztivál egyik legjobb filmje volt, szerintem jobb, mint a tavalyi nagydíjas *Padre, padrone*.

Legalább ilyen érdekes Ariane Mnouchkine *Molière*-je. Ami négy óra, és ez a hosszúság ebben a filmben egy kicsit sok. Viszont ez az idő lehetőséget ad a rendezőnő számára, hogy szinte teljes és részletes életrajzot kapjunk; — bár egyáltalán nem szabványos életrajzi filmet csinált. Mert azért nem minden egyformán fontos számára. Hosszan elidőz a gyerek-Molière élményeinél, még tovább egy szenzációsan rendezett karneválnál, aztán a Napkirály versaillesi látványosságainál. Olmival ellentétben azonban itt szó sincs dokumentarizmusról, de nem is hagyományos színház, amit csinál. Olyan, mintha a Théâtre du Soleil társulata bejátszaná a korabeli Franciaországot mint terepet, de nem a hagyományos színház eszközeivel. Mnouchkine úgy csinál színházat, mintha az a film természetes közege lenne. Talán csak a forgatókönyvírói fegyelmezetlensége okozta, hogy nem kikezdhetetlen remekmű lett a Molière-ből. (Számomra meglepetés, hogy a zsüri ennyire nem vette figyelembe sem a filmet, sem a Molière-t alakító kitűnő színész: Philippe Cauberre játékát.)

A harmadik fesztivál-film, amely az idő kitágításával próbálkozott újat adni, *A módszer változatai* című Littin-film volt. A chilei—mexikói rendező egy dél-amerikai elnök paródiaszámba menő küzdelmét mutatja a visszza-visszatérő puccsok ellen, a századfordulótól a harmincas évekig. Ha nem három órás a film, alig lenne mód rá, hogy a spirálisan visszatérő cselekményvonal ennyit mondjon el a dél-amerikai hatalmi modellekről és a despotizmus ennél is általánosabban érvényes természetrajzáról. Egyetlen gyengéje a filmnek, hogy a szatíra fordulatai a vége felé egyre inkább egy történelmi filmdráma megkomolyodott eseményeiként hatnak, s ahol az irónia elvész, ott visszájára fordul a film szándéka: már unjuk az újabb puccsokat.

Mint minden felületes következtetés; elképzelésem a táguló filmidő dramaturgiai okairól, a hitelesség új formáinak kereséséről, nyilvánvalóan sok ellenvetésre ad okot. Az itt felsorolt filmek jelentős részét azonban — ismereteim szerint — itthon is látni fogjuk, mindenkinek lehetősége lesz tehát eldönteni, mennyire volt tárgyilagos ez a cannes-i beszámoló.

BERNÁTH LÁSZLÓ

Philippe Cauberre — Ariane Mnouchkine: Molière című filmjének címszerepében