

FILMOLVASÓKÖNYV

Gelencsér Gábor

Iskolakultúra-könyvek 19.
Sorozatszerkesztő: Géczi János

Szerkesztő:
Reményi József Tamás

FILMOLVASÓKÖNYV
ÍRÁSOK FILMMŰÉSZETI KÖTETEKRŐL

GELENCSÉR GÁBOR

iskolakultúra
Iskolakultúra, Pécs, 2003

TARTALOM

BEVEZETŐ	9
FILMFEJFÁK	11
Bíró Yvette: Profán mitológia; Bikácsy Gergely: Bolond Pierrot moziba megy;	
Kovács András Bálint: Metropolis, Párizs;	
Kovács István: Robogás a nyárba;	
Peternák Miklós (szerk.): F.I.L.M.;	
Sándor Tibor: Őrségváltás	
CSELEKVŐ KÉPZELET	21
Bíró Yvette – Marie-Geneviève Ripeau: Egy akt felöltöztetése;	
Bíró Yvette: A rendetlenség rendje / Idő Buñuellel;	
IDŐ BUÑUELLEL	31
Bikácsy Gergely: Buñuel-napló	
TÜKÖRKÉPEK	41
François Truffaut: Önvallomások a filmről;	
Rainer Werner Fassbinder: Írások, beszélgetések;	
Krzysztof Kieślowski: Önéletrajz Danusia Stock gondozásában	
FÖLD ÉS ÉG	53
Szergej Mihajlovics Eisenstein: Válogatott tanulmányok;	
Andrej Tarkovszkij: A megörökített idő	
A NEGYEDIK DIMENZIÓ	61
Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos: Tarkovszkij	
FILMTÖRTÉNELEM	67
Balogh Gyöngyi – Király Jenő: „Csak egy nap a világ...”;	
Perczel Zita: A Meseautó magányos utasa; Képek fekete-fehérben;	
Dizseri Eszter: Kockáról kockára	
A TURUL ÁRNYÉKA	75
Sándor Tibor: Őrségváltás után	
„EGY SZÖTS”	79
Szöts István: Szilánkok és gyaluforgácsok	

ISBN 963 641 946 9

ISSN 1586-202X

© 2003 Gelencsér Gábor

© 2003 Iskolakultúra

Nyomdai előkészítés: VEGA 2000 Bt.

Nyomás: Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécs

Felelős vezető: Molnár Csaba

MÉRTÉKREND Zalán Vince: Gaál István krónikája	87
A SZABADSÁG LÉTEZŐ FANTOMJA Balázs Béla Stúdió 1961–2001	91
ÍGY JÖTT Marx József: Jancsó Miklós két és több élete	95
A BOT MÁSIK VÉGE Marx József: Szabó István	101
KETTŐS FILMTÜKÖR Györffy Miklós: A tizedik évtized	105
FILMOLVASÓ Knut Hicethier: Film- és televízióelemzés; Honffy Pál: Képek, mozgó képek, hangos képek	109
SZEMTAN Bódy Gábor: Filmiskola	113
A LÁTÁS LOGIKÁJA Szabó Gábor: Filmes könyv	117
BEFELÉ TÁGULÓ KÖR Tillmann J. A. – Monory M. András: Ezredvégi beszélgetések	121
AZ ÍRÁSOK MEGJELENÉSÉNEK EREDETI HELYE	127

Gábor fiamnak

BEVEZETŐ

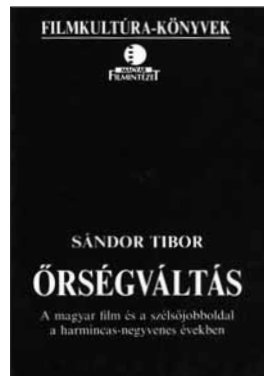
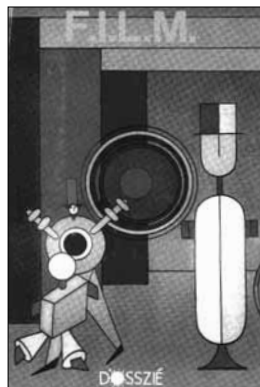
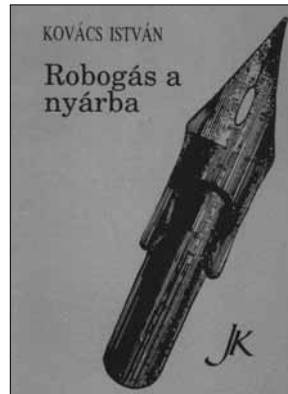
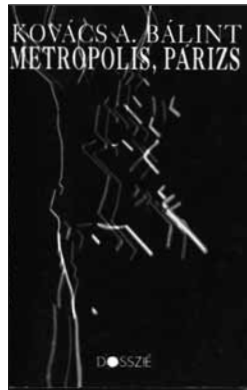
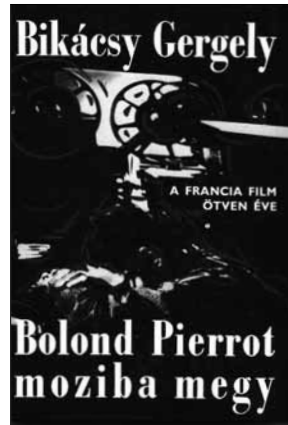
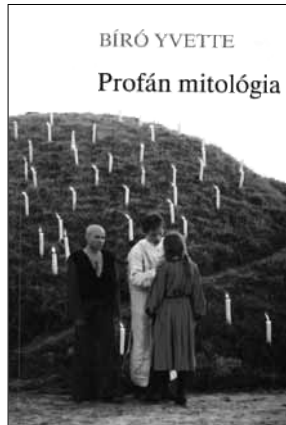
A könyvek, a szavak kultúráját a mozi, a képek kultúrájának ellenlábasaként szokás emlegetni. Főképp az iskolában hangzik el gyakran ez az érv, amikor valóban döbbenetes adatok látnak napvilágot a fiatalok mozgókép-fogyasztásra és olvasásra szánt idejének arányáról. Az ebbe a kis kötetbe gyűjtött recenziók mellett próbálnak érvelni, hogy a filmeket nemcsak látni kell, olvasni róluk legalább annyira érdemes, sőt ez a tevékenység gyakran még nagyobb szellemi élményt nyújt. A filmművészeti könyvek egy része – meggyőződésem szerint az itt bemutatottak többsége – ugyanis nem pusztán szakkönyv, hanem egy-egy történelmi korszakot, gondolkodásmódot, személyiséget bemutató, filozófiai, vallási vagy erkölcsi kérdést taglaló, s nem utolsósorban lebilincselően érdekes olvasmány.

Az elmúlt tíz év recenzióiból összeállított válogatást a magyar könyvkiadás szerkesztette; csak annyit tehettem hozzá ehhez a – teljességre természetesen nem törekvő – áttekintéshez, hogy előbb az egyetemes, majd a magyar filmművészet egyes korszakaival, irányzataival, jelenségeivel és alkotóival foglalkozó könyvek, végül a mozgókép oktatását segítő kiadványok kritikáit helyeztem egymás mögé. A kötetet záró írás már a szó és a kép kultúrájának összefonódására hívja fel a figyelmet az *Ezredvégi beszélgetések* című televíziós műsor írott változatának bírálatával.

Film és könyv – ugyanannak a világnak a két oldala.

Budapest, 2003. február

G. G.



FILMFEJFÁK

- Bíró Yvette: Profán mitológia*
Magvető, Budapest, 1990.
- Bikácsy Gergely: Bolond Pierrot moziba megy.* Héttorony Könyvkiadó – Budapest Film, Budapest, 1992.
- Kovács András Bálint: Metropolis, Párizs*
Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992.
- Kovács István: Robogás a nyárba*
Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó – Forrás Kiadó, Budapest, 1992.
- Peternák Miklós (szerk.): F.I.L.M.*
Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991.
- Sándor Tibor: Őrségváltás*
Magyar Filmintézet, Budapest, 1992.

A filmművészet válságban van. Nem a „felnőttésgből” természetesen adódó művészetfilozófiai válság ez, a nagykorúság jele, a hajlékony filmnyelv korlátlan adottságából következő állandósult gondolati adósság, hanem sivár és terméketlen válság, gyengeség, tehetetlenség. A csaknem száz esztendő film megöregedett. A mozgóképgyártás túlnyomó többségét kitevő szórakoztató filmek a kilencvenes években riasztó módon infantilizálódtak. Hol van Hollywood mitológikus bölcselete, melyik sztáristenséget foglalnánk esti imánkba? Az amerikai és az amerikai típusú moziban ma „bájos gyermekiséggel” szabdaltják egymást miszlikbe a szereplők az „ugyanazt, csak más-képp” cinikus producer-evangéliuma szerint. A világ filmgyártásának néhány százalékát kitevő, nem hollywoodi sémájú munkák (filmművészet?) egy része posztmodern szellemiséggel a mozi jelenlegi állapotán ironizál, s eképp egy mozdulattal mondhatóvá tesz mindent, ami a film régi-új nyelvén mára érvénytelenné lett. Más alkotások a túlélrettség (kulturálisan megalapozott) jegyeit viselik magukon, s pompás manierizmusba fojtják a film halála fölött érzett bánatukat. S van végül a művészeknek egy szűk köre, amelyik tiszteletreméltó igyekezettel próbálja ébren tartani a film régi szellemiségét, s a hatvanas években kialakult szellemi és formai arculat finomításával ér el tisztességes sikereket a filmfesztiválokat látogató néhány ezres közönség, valamint a kritikusok körében.

Nehéz ma lelkesedni a filmért. Ezért is megindító kézbe venni olyan könyveket, amelyek nagy felkészültséggel próbálnak szellemet lehelni a filmművészet haladó testébe, s kulturált beszédmódjukkal mintegy a kultúra létező elemévé tenni a mozgóképet. Még akkor is így van ez, ha a kortárs film csak áttételesen részesülhet a dicsőségből: a szemlézésre kiválasztott néhány kötet ugyanis visszatekint, történeti horizon-

ton vizsgálja tárgyát vagy egyenesen személyes hangú filmtörténetet rejt magában.

*

Felemás módon érvényesül a történeti szempont Bíró Yvette tanulmánykötetében. A *Bevezető* szerint a könyv alapgondolata a hetvenes évek elején fogant, minden bizonnyal a szerző korábbi munkái, *A film formanyelve* (1964) és *A film drámaisága* (1967) folytatásaként (a két kötet *A hetedik művészet* címen az Osiris Kiadó jóvoltából vált ismét elérhetővé). Kiadására azonban csak a nyolcvanas évek elején, először angol, majd francia és olasz nyelven került sor, s végül 1990-ben jelent meg magyarul. A kortárs filmművészetet elemző munkaként született tehát a *Profán mitológia* s mint filmtörténeti mű került a magyar olvasó kezébe. Bíró Yvette könyvét mégsem mint filmtörténeti munkát vesszük a kezünkbe, sokkal inkább a film kultúrtörténetének egy fejezetét látjuk benne, a hetvenes-nyolcvanas éveket, amely mára, tekintettel a filmművészet „gyorsuló idejére”, történelmi messzeségbe távolodott tőlünk. S ez a távlat teszi lehetővé azt, hogy a könyv gondolatmenetében elsősorban azokra a pontokra figyeljünk, amelyek a hatvanas évek és '68 kulturális „hőskorának” utánjára, a paradigmadöntőgető hetvenes évekre reflektálnak.

A hatvanas évek különösen a filmművészet számára jelentett hőskort; a „számunkra legfontosabb művészet a film” gondolata nemcsak a baloldalisággal társult, hanem a közösség, a szellemi együttlét igényével is. Egy-egy film bemutatója ma már elképzelhetetlen módon esemény volt, vitákat provokált, társasági együttlétek gondolati muni-ciójául szolgált. Ez a társadalmi fogadtatás mintegy visszaigazolta a film esztétikai jelentését, ugyanakkor az elvárás, amely eszmét, filozófiát várt a filmművésztől, összetett mozgóképi formakultúrát hozott létre. Valóban hősi korszak volt ez, gondoljunk csak a két legjelentősebb új hullám, a francia és a cseh alkotásaira. Ebben a kulturális környezetben a film művészet voltát már nem kellett bizonygatni. A rendszerező esztétikák, mint amilyen Bíró Yvette két, hatvanas évekbeli könyve is volt, már nem argumentálnak, hanem leírnak, elemeznek, összefüggéseket tárnak fel.

Nem így a hetvenes évek filmművészetét számba vevő filmesztétika. '68-cal nemcsak egy társadalmi mozgalomnak, hanem egy világlátásnak s az azt kísérő (vagy inkább általa létrehozott) kultúrának, kulturális paradigmának is befellegzett. Az európai film hegemoniáját át, pontosabban visszaveszi Hollywood, a filmművészet a szellemi élet periferiájára szorul, közösségi ereje már csak nosztalgia tárgya, a mozgókép posztmodern módra individualizálódik, jön a videó, a műhold, és máris sokadmagunkkal vagyunk egyedül. Bíró Yvette ennek a fordú-

lópontnak a történetét ragadja meg. Látja a válság jeleit, de még ment-seget keres a film számára, sőt – mint a húszas évek esztétái – a film különleges művészetelméleti státuszára hívja fel a figyelmet. Mintha újra be kéne bizonyítani, hogy a film művészete sajátos világlátást takar, s ez a világlátás – hasonlóan a századfordulóhoz – a hetvenes években, a meghaladott modernizmus korában, más művészet számára elérhetetlen területeket tár fel.

Bíró Yvette a film kettős természetére, a közvetlen ábrázolásban rejlő valóságosságra és a reprodukció folyamán létrejövő elvonatkoztatás lehetőségére építi gondolatmenetét. Ezek szerint a film képes elvont gondolatok közlésére, a valóság érzéki képétől azonban sohasem tud elszakadni, absztrakciója mindig roppant érzéki, „gondolkodása” szemléletes. A „filmgondolkodás” így olyan pre-fogalmi állapotot tükröz, amely a Mérei Ferenc fejlődéslélektani rendszerében leírt utalásos gondolkodásra jellemző, valamint a mitologikus világlátásra és -értelmezésre. A film ezzel a képességével a többi művészeti ág paradigmatiságát kifejezési módja lehet, hiszen az érzéki megismerés és az elvont gondolkodás közötti félúton éppen a művészi „megismerés” helyét jelöli ki. A film mint „profán mitológiát” teremtő médium – ez Bíró Yvette válasza a hetvenes években gondolatiságát veszített filmművészet válságára, s gondolatmenetét hibátlanul támasztják alá pszichológiai, nyelvészeti, filozófiai, valamint mítoszkutatási eredmények, s természetesen a korszak legfontosabb alkotásai. Nem a szerzőn múlt, hogy a kilencvenes évek filmje elfordult ettől a lehetőségtől is, inkább profán maradt, mint mitologikus, kettős természetében rejlő lehetőségével nem tudott mit kezdeni. A filmművészet ma más kikapukat keres magának, például – ahogy erre Bíró Yvette egy későbbi cikkében rámutatott – az iróniát.

Kettőséget mutat a kötet gondolatmenete is, ám ezt a kettősséget már valóban a történeti rálátás teszi érzékelhetővé. A könyv szerkezete még a rendszerező esztétára vall, holott a téma már eloldódik a hatvanas évek esztétikai konvencióitól. Az élménygondolkodás s az élmények útját nyomon követő metaforák ellenállnak a diszkurzív logikának. Bíró Yvette egy régi paradigma hadállásából beszél az újról, vagy másképp – ironikusan és elismerően – megfogalmazva: modern módon vet fel néhány posztmodern gondolatot (teljesség, egység, a dichotómiák lekerekítése).

*

Annál inkább a kilencvenes évek hangján szólal meg Bikácsy Gergely filmtörténete, a *Bolond Pierrot moziba megy*, holott az alcímbe közelebbről meghatározott tárgy – *A francia film ötven éve* – akár egy akadémikus áttekintésre is utalhatna. Mi sem áll távolabb azonban Bikácsytól,

mint az akadémizmus; munkáját nem véletlenül nevezte egyik méltatója „posztmodern regénynek”. Ebben a kötetben tehát hagyományosabb tárggyal van dolgunk – nemzeti filmtörténettel –, a feldolgozás módja viszont nem igazol vissza semmit ebből az előzetes elvárásunkból. Ugyanígy ellentmondás feszül a kötet külső képe és tartalma között is: kemény fedelű, nagyalakú, kézikönyvszerű olvasnivaló fekszik előttünk, gazdag mutatókkal, részletes bibliográfiával, ám a tekintélyes külső mögött lazán szerkesztett esszéfűzért találunk, korszakok és alkotók köré csoportosított írásokat, önálló (folyóiratokban, elsősorban a *Filmvilág*ban megjelent) tanulmányokat, elemzéseket, portrékat.

Bikácsy szereti a mozit, mindenekelőtt a francia filmet, azon belül is az új hullámot s elsősorban Godard-t. A szerzőnek ez a csepp sem komolytalan jellemzése a kötet lényegére utal: szubjektív filmtörténetet olvasunk, egy mozibolond filmtörténetét. Ami miatt mégsem magánügy Bikácsy könyve, az biztos ízlése és kitűnő íráskészsége. A biztos ízlésítélet – amely nem nélkülözi a vállalt szubjektív kilengéseket, így például a nyolcvanas-kilencvenes évek fiatal rendezőgenerációjával már nem tud vagy nem akar mit kezdeni, egyszerűen mesterembereknek minősíti őket, míg a hasonló módon mester Lelouch-ról, „a giccs artistájáról” megbocsátóan, egyenesen szeretettel ír –, valamint a pontos anyagismeret informatív szinten is eligazít a francia film elmúlt ötven évében, az élvezetes stílus viszont meg is szeretetteti velünk a korszak filmművészetét. S ennél nagyobb dicsőséget még egy *kritikus* sem kívánhat magának.

Bikácsy nosztalgikusan viszonyul a könyv tárgyát képező ötven évhez. A kortárs francia filmről kevesebb szót ejt, de soraiban ott bujkál a jelenről alkotott lesújtó vélemény. „Boldog ötvenes évek – írja –, amikor *A félelem bére* számított közönségvonzó filmnek.” A nosztalgia nemcsak visszasírja a régi szép időket, hanem megbocsátóbbá is tesz a múlt hibáival szemben. „René Clair is a film varázslója. Még akkor is, ha tévesen látták a filmnyelv mesterének, még akkor is, ha művészetének szinte semmi köze a film lényegéhez.” Kemény, pontos szavak, noha árad belőlük a megértés és a „feloldozás”. S hasonlóan szigorú és kérlelhetetlen ítéletet mond a szerző Cocteau és az említett Lelouch fölött. Az engesztelő nosztalgia mögött ugyanis már-már rigorózus esztétikai elv húzódik: „A szemlélet a lényeg” – hangzik el az előbb idézett helyen Clair kapcsán. A „formaalkotás”, „formateremtés” jelenti Bikácsy számára az esztétikai értéket. Bazinre – szellemi kalauzára – hivatkozva fejti ki forma és szemléletmód összetartozásának filmművészeti vetületét: „A film eddigi történetében a forma többször is gyökeresen és földrengésszerűen változott meg. S ez a folyamat, a képi nyelv átalakulása minden alkalommal a film egész világképének megváltozásával jár együtt.” Bikácsy személyes filmtörténetét ennek az esztétikai elvnek a mentén fejti ki, s ez olyan távlatos, átfogó szempont,

amely megengedi, sőt megkívánja a személyességet az elemzőtől. Nem is fecsére sok szót esztétikai gondolatfutamokra, sokkal szívesebben él kitűnő, aforisztikus leírásokkal, frappáns szóképekkel. A könyv elején így jellemzi egy Renoir-film csavargó főhősét: „krisztusi csólakó Miskin herceg” – de a nagyszerű telitalálatokat az utolsó lapokig hosszan sorolhatnánk. Antitudományos munka Bikácsy Gergelyé, de mentes a hozzá nem értéstől. Egy művelt elme szerelmes-nosztalgikus hódolata a film előtt; a moziba járó Bolond Pierrot olvasónaplója.

*

Mintegy e könyv módszertani ellenpontjaként jelent meg Kovács András Bálint *Metropolis, Párizs* című munkája. Ha Bikácsynál a személyesség volt meggyőző, akkor Kovácsnál a tudományos felkészültség: két filmművészeti irányzat, a német expresszionizmus és a francia új hullám formái összehasonlításával „a film művészettörténetéről” beszél (ezzel a címmel publikálta a kötet *Bevezetőjét* önálló tanulmány formájában az *Újhold-Évkönyv* 1991/1-es kötetében). A jó értelemben vett tudományos spekuláció egy elméleti tézis kifejtésének szolgálatában áll, ezért lehet Kovács András Bálint stílusa személytelenebb, tárgyyszerűbb.

A *Metropolis, Párizs* pontos képet ad a két filmtörténeti korszakról, motivikus kapcsolatokat, közös forrásokat mutat föl. A könyv legnagyobb teljesítménye azonban az írás tárgya mögött meghúzódó szemléletmód, amelyre egzaktságon csak a *Bevezető* utal. Film és tradíció viszonyáról van szó, nem annyira tárgyi (mit tekint hagyománynak a filmművészet), mint inkább „technikai” értelemben (hogyan képes viszonyulni a tradícióhoz a mozgókép), s ezen a ponton hoz be a filmről való gondolkodásba egy eddig (a film vonatkozásában) elhanyagolt művészetelméleti fogalmat a szerző: az időt-időbeliséget. A filmnek ideje van, s ezért lehet története is, most azonban nem az időbe vetett mozgókép és a narráció kapcsolatáról van szó, nem a filmek történetéről, hanem a *filmtörténetről*. Vagyis arról, hogy a lassan száz esztendő filmnek saját története van, és saját történetéhez mint tradícióhoz immár viszonyulni tud, reflektál rá (ezt teszi a francia új hullám). Ez az a mozzanat, amely a filmet beemeli a művészettörténet nagy tradíciójába, s ez az, ami elméletileg lehetővé teszi egy új szemléletű, nem kronologikus vagy életmű-központú, hanem strukturális kapcsolatok mentén haladó filmtörténet írását.

A könyv metodikájának külön érdeme, hogy az elmélet háttérében megjelenő összehasonlító elemzés nem pusztán „szolgálóleánya” a tudománynak. Egy határozott koncepció által irányított elemzést olvasunk ugyan, ám a leírtak önmagukban is sokat mondanak a két nagyjelentőségű filmművészeti irányzatról. Az *expresszionista történetről*

szóló fejezet példák sorával tekinti át a korszak filmes „szellemtörténetét”, az új hullámmal kapcsolatban pedig – a kötet egész gondolatmenetével legszorosabb rokonságot mutató – szabadság-kultúra-halál motívumelemzés a legfigyelemreméltóbb. A könyv végső következtetése – „az expresszionizmus és az új hullám végül is abban találkoznak, hogy mindkét stílus egy-egy 20. századi kísérlet a romantikus világ- és életszemlélet újraértelmezésére és fenntartására” – pedig lezárja a munka gondolati ívét: tartalmilag összefoglalja a szerző felvetéseit, s *együttal* jelzi az írás szemléleti horizontját: amennyiben e két filmtörténeti irányzat a romantikus világ- és életszemlélet újraértelmezése, úgy a filmművészet, amely képes volt erre az újraértelmezésre, a művészettörténeti tradíció része.

*

Ha Bikácsy Gergelyt filmrajongónak jellemeztük, aki tudósi apparátussal, mégsem szakember módjára ír a filmről, akkor Kovács Istvánt a lengyel kultúra megszállottjának tekinthetjük, aki fordítások, irodalmi esszék mellett filmtárgyú dolgozataiban is a lengyelségről beszél. A *Robogás a nyárba* című kötet megnyerő bizonyíték arra, hogy a film valóban lehet a művészettörténeti vagy tágabban a kultúrtörténeti tradíció része. Hiszen a szerző a lengyel filmtörténet két meghatározó korszaka (a „lengyel filmiskola” és a „morális felrázás filmművészete”), valamint néhány életmű és alkotó bemutatásával nemcsak a 20. század – a filmtörténettel párhuzamos – lengyel történelmét tekinti át, hanem a művek szellemi tükrében e történelem évszázados drámáját is láttatni tudja. A személyes érdeklődésen túl – hiszen Kovács István inkább kiváló költő és polonista, mint filmesztéta – a mozgókép társadalomtörténeti megközelítését Európa Elbán túli régiójának szélsőségeiben átpolitizált művészetképe is igazolja. Lengyelország filmművészetét sem érthetjük meg történelmi és társadalomtörténeti ismeretek nélkül. Sőt, a szomszédos országok közül talán itt volt legerősebb az összefonódás – s ez, meglehetősen egyedülálló módon, nem ment feltétlenül a művészi érték rovására.

Külön tanulmány foglalkozik a kötetben a hetvenes évek lengyel történelmi filmjeivel, noha a „lengyel filmiskola” és a „morális felrázás filmművészete” is a „történelem” (az előbbi a közelmúlt, az utóbbi a jelen) jegyében fogant. Művészet és történelem (Lengyelországról szólva az utóbbi helyett helyesebb talán sorsról, sorskérdésekről beszélni) összetartozása mögött a lengyel kultúrát átható „legendárium” áll. Olyan hagyomány ez, amely – gyakran akár a filozófiai vagy történettudományi rovására is – szinte kihívja az esztétikai megközelítést. Különösen jó partner ehhez látványosságával, közvetlen érzelmi hatásával, kollektivitást sugalló élményvilágával a filmművészet. A lengyel

film a történelmi legenda körül kering a nemzet születésétől kezdve a 19. századon át a nyolcvanas évekig. Hol romantikus módon, hol racialistaként viszonyul ehhez a hagyományhoz; hol parabolák távlatában, hol szociologikus közelségben fogalmazza meg társadalomtörténeti érzékenységet.

Kovács István írásainak füzéréből utalásszerűen áll össze a lengyel film szellemi arculata. A hosszabb tanulmányokból, interjúkból, rövidebb kritikákból szerkesztett kötet inkább a részleteknél időz el, ám a kitűnő esszényelven megfogalmazott szövegek (ez még a riportok kérdéseire is áll) kimondatlanul is pontosan jelzik a nagyobb összefüggéseket. A *Robogás a nyárba* ráadásul szép ívű összeállítás: a „lengyel filmiskolát” bemutató áttekintéssel induló könyv a történelem régebbi és újabb kori stációit tükröző filmek elemzése után Edward Stachura *Szekercelárma, avagy emberek a téli erdőn* című regényével egy olyan művészről emlékezik meg, aki nemcsak az őt körülvevő világot, hanem személyes sorsát is művészete mögé képes utasítani („lebontja *énjét*, lerombolja és kitaszítja magából”), s ezzel ahelyett, hogy „meghaladná”, mintegy átfúrja magát a lengyel legendán; az utolsó írás pedig a lengyel történelem képi dokumentumait veszi sorra. A filmlegendák után a valóság dokumentumfilmjeit.

*

Végül két fontos dokumentumkötetről. Peternák Miklós *F.I.L.M.* címmel a magyar avantgárd film dokumentumaiból mutat be válogatást. A szerkesztő *Bevezetőjében* vázlatosan ismerteti a magyarországi avantgárd film történetét a kezdetektől napjainkig. Áttekintése rendkívül tárgyyszerű és tömör, a szöveg gazdag jegyzetanyagra támaszkodik. A kronologikus válogatás néha egymásnak válaszoló, egymásra rimelő írásokból áll, máskor roppant eklektikus benyomást kelt, végül mégis összetartozó szövegfolyammá rendeződik. Az írások színvonala természetesen nem egyenletes (ma is meglepően korszerű Gerő György *Film* című, 1927-es tanulmánya; ugyanebben az évben jelent meg Kassák írása Ruttman Berlin-filmjéről, benne a kötet Peternák számára is legfontosabb mondatával: a film „nem elbeszél, hanem megtörténik”; az elmúlt évtizedekből Erdély Miklós *Montázs-éhség* című dolgozata, valamint Bódy Gábor írásai a legfigyelemreméltóbbak) s így gyakran érezzük úgy, hogy bizonyos szövegek „korfestő” jellegűek, s nem gondolati gazdagságuk miatt kerültek a kötetbe. Úttörő vállalkozásról van szó, hasonló válogatás eddig még nem készült, így az aránytalanságok majdhogynem természetesek.

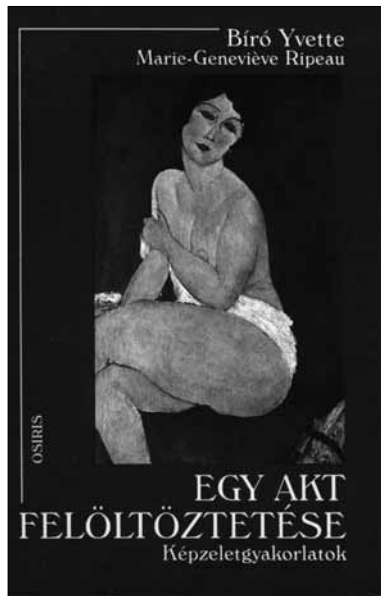
A mai olvasó számára a szövegek legfontosabb „üzenete” az az ön-meghatározási gesztus, ahogy az avantgárd alkotók és a teoretikusok elhatárolják magukat a hagyományos filmkészítőktől, s eközben a film

egyetlen elméletét fogalmazzák meg. Igazi avantgárd szemléletmódra vall mindez, s kissé talán idegen mai posztmodern érzékenységünktől. Az izzó szenvedélyeket azonban maradéktalanul indokolja, hogy a legtöbb szerző egyúttal kiváló teoretikusa is volt művészetének, s elképzelésüket legtöbbször meg is valósították. Ez a közvetlen visszacsatolás érződik a szövegeken: a *F.I.L.M.* című kötetben nem elemzéseket, inkább állításokat olvashatunk a magyar avantgárd film történetéről.

*

Egy másik tanulmány- és dokumentumgyűjtemény film és ideológia korántsem felhőtlen kapcsolatának egyik tragikus időszakát mutatja be. Sándor Tibor *Őrségváltás* című összeállításában a magyar film és a szélsőjobboldal harmincas-negyvenes évekbeli kapcsolatát tárja fel. A bevezető tanulmányokban a középbirtokos nemesség eszméiségéről, a korszak filmpolitikájáról, két reprezentatív film (*Dr. Kovács István, A két Bajthay*) elemzésével pedig a népi film ideálképéről ír. A két fejezetre osztott dokumentumgyűjtemény az 1936 és 1944 közötti időszak filmpolitikai cikkeiből, illetve filmkritikáiból szemléz. Egymás mellett olvashatjuk a szélsőjobboldali ideológiát szajkózó programokat és a józan elemzéseket, elsősorban Zsolnai László írásait. Az egyetlen publicistát, aki saját, egyszemélyes lapjában, a *Filmújságban* „a filmes újságírók közül szinte egyetlenként vette fel a harcot az őrségváltásra törekvő szélsőjobboldali erőkkal”; a szerző az ő emlékének ajánlotta a kötetet.

Kétségtelen, hogy az 1992 végén megjelent könyvnek volt némi aktuálpolitikai áthallása. Az a metszet, amit a nyilvánvalóan korlátozott terjedelmű s ezért erősen szűrt dokumentumválogatás nyújt, mégsem publicitásával hat elsősorban. Sokkal elgondolkodtatóbb tapasztalatot szerzünk belőle film és politika, film és hatalom összefonódásának torzító hatásáról. A programszerűen megfogalmazott, hamis ideologikum könnyen elcsábítható kifejezőeszközt talál a filmben, ám hazugsága ugyanilyen könnyen le is lepleződik a művekben. Ezért a szélsőjobboldali eszmék filmművészeti hatása ügyében sem kell ideológiai vitát nyitnunk, elég, ha megnézzük a korszak filmjeit vagy a két, példaként idézett munkát. Rosszak, hamisak, hiteltelenek. S ez az a pont, ahol a kötet tartalma riasztó párhuzamot mutathat a mostani helyzettel: a filmművészet formateremtő erejét a szellem válságos időszakaiban könnyebben szorítják háttérbe az ilyen-olyan politikai propagandák. A „legfontosabb művészet”-et most, betegágyában (vagy a síron túl?) különösen óvnunk kell ettől. Valahogy úgy, ahogy Zsolnai László – meg a többiek tették...



CSELEKVŐ KÉPZELET

Bíró Yvette – Marie-Geneviève Ripeau: Egy akt felöltöztetése. Képzletgyakorlatok Osiris, Budapest, 1996.

Bíró Yvette: A rendetlenség rendje Film/Kép/Esemény. Cserépfalvi, Budapest, 1996.

Az egy időben megjelent két könyv egymással szembehelyezett tükörként sokszorozza meg Bíró Yvette gondolatait: hogyan lehet észrevenni és hogyan lehet ugyanazzal a mozdulattal létrehozni a mozgóképen formálódó „rendetlenség rendjét”? A kétféle szemlélet lenyomata miképpen cikázik a két tükör felülete között, egészen a láthatatlan és felfoghatatlan, ám mégis létező végtelen megértés felé? A pedagógusi munka nyomán készült kötet, az *Egy akt felöltöztetése* az *A rendetlenség rendjében* közzétett tanulmányok fogalmi hálóját meríti meg a formátlan ötletek tengerében, hogy filmkezdeményeket, mozgóképvázlatokat segítsen partra; a hallgatók „képzletgyakorlataiban” pedig a kortárs filmművészet jellegzetes megoldásai érhetőek tetten. Mégsem annyira elmélet és gyakorlat párba, esetleg szembeállításáról vall a két könyv, sokkal inkább a szerző értelmezési erőfeszítésének központi kategóriáit emeli ki s teszi mintegy körbejárhatóvá. Nevezetesen a Tett, a Cselekvés meg az Idő, az Időtartam fogalmát. Már az előző kötet, a magyarul 1990-ben megjelent *Profán mitológia* bevezető fejezetében is olvashattuk, hogy a modern film gondolatiságának építőköve a cselekvés. „A Tett egymásból következése hordozza az Igét” – írta Bíró Yvette, s a mostani tanulmánykötet szinte valamennyi következtetése mögött is ez az axióma áll. S a cselekvés, pontosabban a cselekvés tere – a mozgókép természetéből következően – kirajzolja a film „negyedik dimenzióját”, az Időt, amely a modern és a posztmodern film megkülönböztetésének – legalábbis poétikai tekintetben – a legmarkánsabb tényezője.

Míg a tanulmányok a tettek formált, idő által strukturált gondolatok visszaolvasásával birkóznak, addig a „képzletgyakorlatok” észjárása éppen fordított: egy-egy röpké benyomás, helyzet, kiindulópont nyomán megfogalmazódott gondolatot kell egy időbe állított eseménysor által életre kelteni. Ha a „képzletgyakorlatokban” egy akt felöltöztetése folyik, akkor a tanulmányok célja lehántani a burkot, feltárni a forma szerkezetét; s ha a tanulmányokban a rendetlenség rendjének feltárása a cél, akkor a forgatókönyvírói gyakorlatokban a gondolat rendjét kell a művészi kifejezés „rendetlenségén” átszűrni. – Talán erős túlzásnak tűnik két, valószínűleg csak a véletlen által egymás mellé rendelt kötetet ilyen mértékben kölcsönös összefüggésbe hozni. S való-



ban, a könyvek alaposabb megismeréséhez, továbbgondolásához, bírálatához érdemes külön-külön tárgyalnunk őket. A kettős tükör mindenestre *ugyanazt* a képet sokszorozza.

*

A Marie-Geneviève Ripeau közreműködésével készült *Egy akt felöltötetése* című könyv a szerző megfogalmazása szerint példatár, amely a forgatókönyvírás mesterségének elsajátításához kíván segítséget nyújtani. A különböző országok egyetemén és filmfőiskoláin tartott kurzusok – a „képzetgyakorlatok” – a forgatókönyvírás mesterségébe vezették be a hallgatókat. A filmvázlatok egy-egy „ösztönző” nyomán készültek, s a műhelymunka szerves része volt az elkészült írásművek közös megvitatása. A könyv öt év tapasztalatából nyújt áttekintést: 1308 szövegből mutat be ötvenet. Az egyetemisták dolgozatait Bíró Yvette kommentárjai kísérik.

Mindenekelőtt a módszerről kell szót ejtenünk. A forgatókönyvírás speciális feladata egy „köztes” állapotú produktum létrehozása, amely már nem irodalom és még nem film. Fattyú műfaj, mint Bíró Yvette írja, ráadásul meghatározhatatlan a jelentősége, gondoljunk csak a „szerzői film” fogalmát övező vitákra, vagy egyszerűen azokra a rendezőkre, akik éppenséggel forgatókönyv nélkül, sőt esetleg saját forgatókönyvük „ellen”, a képalkotás ígézetében, improvizációs technikával dolgoznak. Ha a tanítás – vagy egy tankönyv – nem más, mint közhelekek megfogalmazása, akkor a forgatókönyvírás mesterségének – ne essék szó most művészetről – oktatása lehetetlen feladat. Forgatókönyvek általában nem léteznek, az egyes forgatókönyvek mégis kézbe vehetők – az ellentmondást tudomásul véve Bíró Yvette nem tanítja, hanem gyakoroltatja a forgatókönyvírást. Ezért a kurzus – és a könyv – eredményessége nem a fogalmak helyességén, hanem a módszer alkalmazhatóságán múlik. A gyakorlat módszerét pedig csakis a dolgozatok igazolhatják. S ezzel akár be is zárhatjuk a kört, hiszen a kötetben olvasható ötven szöveg meglepően jó. Ragyogó ötletek, szellemes fordulatok, érett stílus, s ami talán a legfontosabb: gondolatosságuk nem tola-kodó; nem koraérett világmegváltó művészeket látunk mögöttük, hanem ismerős arcokat ismerős életérzésekkel. A hallgatók munkája tehát igazolja a módszert. S hogy ezek a vázlatok valóban magukban rejtik egy jó film lehetőségét, azt éppen egy magyar hallgató bizonyítja. Iványi Marcell a kötetben is szereplő dolgozata alapján készítette el az 1996-os Cannes-i filmfesztiválon a rövidfilm-kategória fődíjával jutalmazott *Szél* című filmjét. Ám mintha az *Egy akt felöltötetése* „képzetgyakorlatai” minden kiválóságuk ellenére mégsem az önmaguk elé támasztott cél teljes megoldásai lennének.

Bíró Yvette módszerét a filmi kifejezés természetében a többi művészeti ághoz képest minden bizonnyal még megkerülhetetlenebb módon rejlő paradoxon, a konkrét elvonatkoztatása hívta életre. A térbe és időbe vetett mozgókép az esetek döntő többségében az emberi környezet képének és hangjának együttes és folyamatos reprodukciójával teremti meg saját világát. A mozgókép eme „röghöz kötöttsége” a reprodukció mozdulatában, a kamera szemszögének meghatározásától a kép keretén át a ritmusig, egy hihetetlenül gazdag és összetett formakészlet birtokában találkozunk az elvonatkoztatás lehetőségével, illetve kényszerével. Nincs jelentés nélküli filmkép, és (az animációt kivéve) „valóság nélküli” filmkép sincs. A gyakorlatok a mozgókép érzékiségének és elvontságának határára viszik a hallgatókat; arra a végtelen érintkezési felületre, amely nem más, mint a filmművészet. Mindehhez segítségül az „ösztönzőknek” nevezett valamik szolgálnak. Valóban nehéz egységesen leírni őket, hiszen lényegük éppen konkrétságukban rejlik. Feladatuk, hogy érzéki valójukban indítsák el a hallgatókat az elvonatkoztatás útján, s ne engedjék eltévedni őket az áttetsző gondolatok ködében. A könyvben szereplő „ösztönzők” a következők voltak: fiktív önarckép, fénykép, újsághír, környezet, tárgy, jelmez és kellék (az akt felöltötetéséhez), kulcsszó, festmény, zene, tündérmese, az ízlelés mozgósításához gyümölcsök és almás pite, végül a már megismert szabályok felrúgásának jegyében a világ legunalmasabb történetének megírása. Mint látható, az „ösztönzők” valamennyi érzékszervet igyekeztek mozgósítani, s a rögtönzésen alapuló szabad asszociációs módszer – a hallgatóknak két órán belül kellett megírniuk a szöveget –, valamint néhány egyszerű formai szabály kizárta, hogy a nem pusztán érzéki, hanem a maguk módján elvont forrásokból (festmény, zene, mese) ne értelmezések, hanem történetek szülessenek.

Persze az „ösztönzőknek” ez a leírása is semmitmondó, hiszen az egyes tárgyakon, a „titkukon” múlik, hogy mennyire tudnak intenzív hatást gyakorolni a képzeletre. Az „ösztönzők” titka pedig nem más – s ezzel a feladat megoldásának a kulcsa is kezünkbe kerül –, mint az idejük. A beléjük rejtett, ám kibontatlanul maradt idő, amely történeteket képes befogadni vagy éppen kibocsátani. Vagyis a hallgatóknak ahhoz, hogy a kiindulásul szolgáló tárgyakat ne értelmezzék, hanem a maguk érzéki valójában, ugyanakkor *nyelvi közegben*, de az audiovizuális kifejezés lehetőségére gondolva folytassák, történetet kell mondaniuk, s e történet elbeszéléséhez – az okozatiság mellett – időre, pontosabban időrendre van szükségük. Szinte kényszerűséggént szakad rájuk tehát a történetmondás, és ezzel a tér- és időszervezés feladata. A kérdés ezek után már csak az, hogy ez a filmírói gyakorlat mennyire szól a filmről és mennyire az írásról, mennyire a film-történetről és mennyire a narrációról általában.

Nem akarom ismét szóba hozni a filmvázlat kétes státusát, s az is nyilvánvaló, hogy e gyakorlatok sem oldhatják fel a vizuális és a nyelvi gondolkodásmód radikális különbségét. A szövegek zöme és a kommentárok azonban véleményem szerint nem élnek kellően a módszerben rejlő kitűnő lehetőséggel, a történet látványa mellett a történet látásának – jöllehet nyelvi – leírásával. Elsősorban nyelvi indíttatású vizualitást tartalmaznak s nem mozgóképit. A kérdés persze az, hogy megvalósítható-e egy szövegben a mozgóképi vizualitás – s ezzel újfent a filmvázlat ellentmondásos helyzeténél tartunk. Talán néhány, technikainak tűnő paraméter felsorakoztatása mégis közelebb vinné a nyelvet a mozgóképhez. Például ha a hallgatók utalnának a tervezett kameramozgásra, a ritmusra vagy csak egyszerűen – s már ez is mennyire sokat mondana – az elképzelt film hosszára. Mindezt egyedül Iványi Marcell teszi meg dolgozata utolsó mondatában: „A film öt perc hosszú, végig néma, és nincs benne vágás.” (Az elkészült mű hat perc lett, tartalmaz hangeffektusokat, ám vágás valóban nincs benne.)

S talán az „öszöntzők” halmaza sem egyformán alkalmas *filmtörténet* írására. Mennyire szépen igazolja – jobban mondva mennyire szerencsésen alkalmazza – fotó és film hasonlóságát-különbségét a fénykép mint „öszöntző” kiindulópont. A fotó „megfagyott ideje” a mozgókép örök jelenében enged fel. A *Szél* mellett a kötet többi, fénykép nyomán készült „képzletgyakorlata” is azt bizonyítja, hogy igazán vizuális, mozgóképi történések tér és idő elmozdulásának *együttes* kényszeréből fakadnak. (A fotografikus, a kinematografikus, valamint az elektronikus képalkotás időbeliségéről egyébként a tanulmánykötetben olvasható fontos szöveg *A kép: ez a titokzatos tárgy* címen.)

Nem hozzák be kellő hangsúllyal a mozgóképi megoldás speciális szempontjait a kommentárok sem. Sokkal inkább a történet motivációt, a szövegek gondolatiságát, a történetek mögött felsejlő kulturális kötédséket taglalják, semmint a bennük rejlő vizuális lehetőségeket. A könyv összefoglaló fejezete tovább erősíti ezt az érzésünket. A hangsúly a szövegek tematikájára kerül, s ennek nyomán egy generáció gondolkodásmódja, érzékenysége, különbözősége és hasonlósága rajzolódik elénk. A film csak mint filmtörténet, a dolgozatokban tetten ért művészeti hagyomány, műfaji konvenció kerül szóba. Mintha Bíró Yvette-et is magával ragadta volna a szövegek valóban kitűnő – ezt kell írnom – irodalmisága. Nem a filmszerűséget hiányolom a szövegekből és a kommentárokból (erre Jeles András axiómája után – „Nincs semmi, ami jobban megzavarta volna a filmesek agyát, mint a filmszerűség” – amúgy sem érdemes hivatkozni), hanem – akár az öszöntzők, akár a belőlük alkotott szövegek nyomán – azoknak a lehetőségeknek a felmutatását, amelyeket éppen a mozgóképi kifejezés víziója hívhatna elő.

*

A rendetlenség rendje című, válogatott tanulmányokat tartalmazó kötet gerincét a nyolcvanas-kilencvenes évek filmművészetének szellemi hatását feldolgozó, illetve a jelen horizontjából visszatekintő írások alkotják. A hetvenes évek végétől napjainkig született szövegeknek körülbelül a fele korábban már megjelent különböző hazai folyóiratokban, a másik fele most olvasható először magyarul. A könyvet bevezető *Utazás riukverben* című tanulmány egyszerre személyes és tárgyszerű módon vázolja fel a filmművészet helyzetének megváltozásából fakadó szellemi kihívást, a modern/posztmodern éra mozgóképben fogant vagy mozgókép által közvetített kérdéseit. Ezt követően a könyv három nagyobb egységre tagolódik: az első középpontjában a kelet-európai filmművészet áll, az itt olvasható szövegek ennek megfelelően egy jól körülhatárolható térségről és időszakról szólnak; a második részben találhatók az elméleti írások: művészetelméleti esszék, tanulmányok, portrék és egy tanulmányszintű elemzés Claude Lanzmann *Shoah* című monumentális dokumentumfilmjéről. A harmadik rész első sorban a filmelemzésé, kis kitékintéssel a társművészetek világára.

Bíró Yvette írás- és gondolkodásmódját, akárcsak művészetfelfogását, az ellentétek leírása jellemzi. Feltárni, megmutatni – nem pedig meg- vagy feloldani – a világról alkotott képünk kuszaságát, s a feltárás, megmutatás által betekinteni a felszíni zűrzavar mögé. Dichotomikus gondolkodásmód kíséri szerzőnk pályafutását; a gondolkodásmód – és a művészet – változását az jelzi, hogy milyen fogalmak, metaforák találhatók az ellentétpárok pólusain: nyers-főtt, profán-mitológikus, rend-rendetlenség. E legutóbbi, a tanulmánykötet címében is megfogalmazott szembeállítás a művészet és a művészet értelmének metaforikus megfogalmazása mellett „hangulatjelentés” a hetvenes-nyolcvanas-kilencvenes évek filmművészeti történeteiről.

A művész és az értelmező munkája, rendet vinni a rendetlenségbe, létrehozni és felfedni a formát, nem csupán a gondolkodásmód, hanem egyúttal a töprengés tárgyát képező korszak, illetve művészeti ág leírására is szolgál. Az ötvenes-hatvanas évek modern filmművészete a hetvenes évek közepére elvesztette rangját. Szétesett a világ körülötte, s a folyamatot rövid tétovázás után a film is követte. A film társadalom- vagy tudatformáló pátozsa ma már nem vehető komolyan. A kötet legfontosabb, *A komor násztól a cogito interruptusig* című, 1992-ben született tanulmányából idézek: „Nos, ez a meghatározottság, ez a szilárd szemléleti bázis tört szét, ürült ki az ideológiák alkonyát hozó elmúlt évtizedben. A kiábrándulás nyomába lépő manierizmus, mint mindig, egyszerre tárgy és gondolat, valamint stílus és írásmód válsága. (...) Ha minden ellentmondásos, kikezddhető és visszajára fordítható, akkor, nem meglepő, az eklekticizmus csapongó nyitottságához érkezünk. A pluralizmus izgatott igénye entrópiába fullad. Ha semmi sem bizonyos és minden jogos, akkor a határozott gesztus erejét a játék szeszélye és

bizonytalansága váltja fel.” S még egy különösen fontos és termékeny gondolat a bekezdés végéről: a modernitás utáni film „stílus helyett stilizációt ajánl”. A kötetben olvasható valamennyi tanulmány fókuszában a filmművészet státusában bekövetkezett változás történeti és poétikai vizsgálata áll.

A szövegek azt az erőfeszítést is tükrözik, ahogy a szerző igyekszik megbarátkozni a kaotikus filmművészettel; próbálja felfedni a zűrzavar okát és értelmét, és mintegy az értelemadás „jutalmaként” meglátni a szépségét is. Hiszen Bíró Yvette a hatvanas-hetvenes években, a *Filmkultúra* főszerkesztőjeként és filmdramaturgként éppen a modern film nyugat- és kelet-európai kiteljesedésének időszakát kísérhette tevékeny figyelemmel. „Oh, azok a szép napok!” – emlékszik vissza a *Filmkultúra*-beli évekre, ám az ironikus pátosz nemcsak a hatalom elleni méltatlan és kilátástalan küzdelemnek szól, hanem a hőskorszak filmjeinek is.

Pátosz és ironia jellemzi a korszak kelet-európai filmművészetét is. A hasonló című tanulmány az igazság kimondása mellett elkötelezett filmművészet sorsát követi nyomon. Mi lesz az elkötelezettségéből, ha az már nem azonosítható egy külső, társadalmilag igazolt vagy elfogadott igazsággal? Mi van akkor, ha elkötelezettséget már csak a saját igazságom iránt tudok vállalni? A látszólag politikus kérdésfelvetésből egyenes út vezet a poétikai konklúzióig: az egyetlen vonatkozási pont szubjektívizálódásából fakadó mellérendelő szerkezetekig, a hit mint attitűd helyébe toluló kétség nyomán az alternatívák felállításáig. Röviden: a nagy narratíváktól a kis történetekig. S amennyire a pátosz kifejezést találónak érezzük a kelet-európai filmművészet kapcsán – a cseh filmeket és egy-egy alkotót, például Makavejevet kivéve –, annyira idegenül cseng az ironia – és a vele járó szabadság – fogalma mondjuk a magyar filmmel összefüggésben. Az e tanulmány párdarabjában, a nyolcvanas évek nyugat-európai és amerikai filmművészetét bemutató *Irónia: igazi szabadság!* című szövegben hangsúlyozott játékosságról, szellemességről és lendületről nem is beszélve! Azaz a *Pátosz és ironia a kelet-európai filmben* című, 1983-ban írt áttekintés a mai napig érvényes művészi programot is megfogalmaz az 1989 után végképp tájékozódási pont nélkül maradt, külső kényszerből és zsigeri indíttatásból egyaránt társadalmilag elkötelezett, a társadalmi-politikai igazságot kereső, vátesz-szerepükbe belezavarodó filmesek számára. „Ezért a filmkészítő, ahelyett, hogy az emberi sorsot démoni erő által vezéreltnek festené, s ahelyett, hogy mindentudó isten szerepében tetszelegne, akinek igazságot kell osztania, inkább meghív bennünket egy szelíd művészi gesztussal, hogy osztozzunk vele életének labirintusi bonyolultságában.” Hát, ritkán kapunk efféle meghívót.

Az ironikus attitűd hangsúlyozása a kortárs filmmel kapcsolatban kétségtelenül egyfajta tudatalatti értékörzést is megfogalmaz: ha már a „kérdő film” pátosza nevéssé vált, legalább a kaotikus világ fő-

lötti zavarunkat és tehetetlenségünket dokumentáljuk annak rendje és módja szerint. Úgy gondolom, nincs annál megrendítőbb és tisztelőre méltóbb gesztus, mint amikor egy alkotó, aki ráadásul mondjuk a hatvanas években nagyon is jól körvonalazott gondolatrendszer, ha tetszik: ideológia mentén készítette filmjeit, nem kényszeríti a nyolcvanas-kielcvenes évek rendtelenségét sem a régi, sem egy új rendbe. Godard bohócsipkás jelenései vagy a nézőpontjukat veszített Jancsó-filmek káosza az értetlenség megrendítő vallomásai. Az ironikus szemléletet paroxizmusig fokozó paródia pedig már az új, ideológiai gyűlések helyett videótékákat és játéktermeket látogató rendezőgeneráció autentikus önkifejezése. Mindez nem a (film)művészet arcucsapása, a tömegfilm győzelmének elismerése, fegyverletétel és árulás, hanem pontos helyzetértékelés. Ha dramaturgiailag és a látvány tekintetében nem lehet felvenni a versenyt a tömegfilm hatékonyságával, akkor két út marad: vagy visszavonulni a filmklubok, művészfilm-fesztiválok csendes zugaiba, és a személyes-kézműves munkákban gyönyörködve belenyugodni, hogy mindez abban az értelemben, ahogy erről a hatvanas években beszélünk, már nem fontos. Vagy pedig csínbe kell menni, hogy az új poétikai elvek radikalizálásával, egymás mellé rendelésükkel és fokozásukkal láthatóvá váljanak, azaz lelepleződjenek és *ezáltal* értelmet kapjanak a hagyományos poétika közhellyé koptatott fordulatai.

Bíró Yvette a világ és a mozgókép viszonyában beállott változások vizsgálatakor a modern filmművészet irányából értelmezi a modernitás utáni film poétikáját. Párhuzamot von a társadalmi-kulturális változások és a modern képkészítés technikai fejlődése között, s ennek mentén alapvetően két, egymással összefüggő poétikai szervezőelv átalakulását írja le, a valóságét és az időét. Mindkét fogalom a modern film történetében is kulcsfontosságú volt, ráadásul alapvetően szembehelyezkedett a film természetéből adódó realisztikus szemlélettel – így válhatott a mozgókép modern művészetté. A valóság leképezése helyett a film által létrehozott valóság igénye (az ebből kinövő morális céllal, a másodpercenként huszonnégy igazsággal együtt), valamint a lineáris idő felbontása, bensővé tétele, relativizálása egy többé-kevésbé szilárd lábakon álló, a végső igazságot feltételező szemléleti alapról rugaszkodott el. Az elektronikus rögzítőeszközök által elvalótlanított és felgyorsított világ-kép már nem ad ilyen biztos háttérrel, nincs mihez képest ábrázolni a valóságot, nincs mitől elrugaszkodva az időnek csak a tartamát feltárni. Bíró Yvette fogalompárjánál maradva: a modern filmművészet a gondolkodás elidegenedett, vaskalapos rendjét egy rendetlen poétikával igyekezett szétzúzni; a modernitás utáni ismeretelméleti rendtelenségbe a művészi teremtő munka próbál rendet vinni. Ez a „rendcsinálás” azonban már nem az átfogó világképek jegyében folyik, „a közvetlen élettapasztalat elevensége mellett a transzcendencia is elszökött a posztmodern alkotásokból” – olvashatjuk a már említett *A ko-*

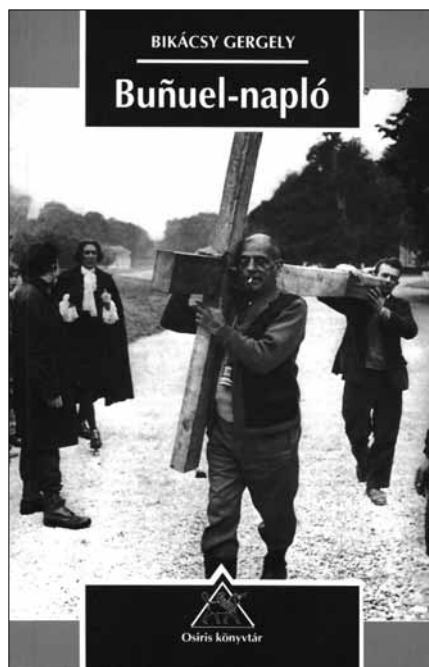
mor násztól a cogito interruptusig című tanulmányban. Mellérendelés, játékosság, tempó, ritmus, sebesség; a tér időbelibe történő átcsapása – sorjáznak az új poétika kulcsszavai. „Már nem egyszerűen a kauzális logika racionalitásának felváltásáról van szó, mint a modernista film-ben, nem a dolgok kitartó, türelmes egybelátásának igényéről, hanem éppen fordítva: cikázó begyűjtéséről. A nyugtalan figyelem és az izgott, mindenre nyitott feljegyzés vibrálása, kimeríthetetlennek tetsző lüktetése tölti be a vásznat.”

A szerző igen visszafogottan használja a posztmodern fogalmát. Nem jelöli meg a film történetében a modern-posztmodern váltás időszakát, sőt nagyon bölcsen utal arra is, hogy sok posztmodern vonást fedezhetünk fel a húszas-harmincas évek egyes alkotóinál is. Mindez további fejtegetést érdemelne, annyi azonban a konkrét példa ismerete nélkül is bizonyos, hogy a filmművészetnek a tradicionális művészeti ágakhoz képest rendkívül felgyorsult művészettörténeti ideje megengedi a paradigmaváltások efféle „relativitáselméletét”. De a filmelemzésekben is gyakran olvashatunk olyan modernitás utáni, posztmodern előtti alkotásokról, amelyek poétikájukkal már szemléletmódbeli váltásról tanúskodtak. E művek sajátossága időkezelésükben ragadható meg. Nem véletlen tehát az idő-időbeliség hangsúlyozása, elég, ha csak az elemzések címére utalok: *A történés ideje*, *Az idő kariatidái*, *A jövő múlt ideje*, *Az idő hálójában*, *Szökés az időből*. Theo Angelopoulosról és a Magyarországon kevésbé ismert Chris Markerről két ilyen szellemű tanulmány is olvasható a könyv *Időjáratok – vándorfantáziák* című harmadik részében, továbbá egy-egy szöveg Agnès Vardáról, Marco Ferreriről és Alain Tannerről.

Bíró Yvette első, még Magyarországon írt munkái (*A film formanyelve*, *A film drámaisága*) a rendszeralkotás igényével készült filmesztétikai munkák voltak; az először angolul, franciául és olaszul megjelent *Profán mitológia*, tükrözve a film helyzetének változását, a rendszeralkotást már esszéizáló gondolkodásmóddal ötvözte. A mostani tanulmánykötet szerkezete leíró-rendszerteremtő ívet rajzol, míg az egyes szövegek közelebb állnak az esszé műfajához. A modernitás utáni filmművészet széttartó, rendetlen vonalait Bíró Yvette klasszikus modernitáson iskolázott világszemlélete egységes, rendezett „film/kép/esemény”-ként tárja elénk.

IDŐ BUÑUELLEL

*Bikácsy Gergely: Buñuel-napló
Osiris, Budapest, 1997.*



Bikácsy Gergely francia filmtörténetét méltatva a könyvet „a mozi járó Bolond Pierrot olvasónaplójának” neveztem. Azóta az olvasónaplóból újabb fejezet formálódott könyvvé, ezúttal valóban naplóként. A szubjektív hangvétel akkor a filmtörténeti akadémizmust feszítette szét, most a monográfia műfaji kötöttségeitől kíméli meg magát ily módon a szerző. Joggal – tehetjük hozzá azonnal –, hiszen Buñuel a művészek közt a kevesek egyike: szabálytalanságával, provokációjával, életszemléletként vallott szürrealizmusával eleve elutasít és nevetségessé tesz mindenfajta fogalmi következetességet – ebben viszont következetes. Bikácsy tehát már választott műfajával – pontosabban műfajtalanságával – jellemzi könyvének főszereplőjét: az esszébe oltott napló (vagy naplóba oltott esszé) visz leginkább közel az ellentmondások rendezőjéhez.

A szerző, miközben egyre dühödtebben utasítja el a „szak”-kritikákat, az okoskodó tudományos könyveket, ő maga rendkívül olvasott; a Buñuel-irodalmon túl a szürrealista mozgalom dokumentumaiban és műveiben is jártas, sőt láthatóan nagy erőfeszítéseket tett egy eddig számára jórészt ismeretlen témakör, a vallásbölcselet feldolgozására. Formailag minden együtt van a könyvben egy szabályos monográfiához: az életrajz tényei, az egyes művek értelmezése szempontjából lényeges történeti vagy politikai események leírása; a fontos művek önálló elemzése először a korabeli fogadtatás felidézésével, majd egyes részletek, motívumok részletes vizsgálatával, végül a következtetések levonásával; s olvashatunk Buñuel szellemi előképeiről, útítársairól, követőiről is. A „szabályos” monografikus jelleget hangsúlyozza a kötetet szerkesztő Zalán Vince, amikor teljes filmográfiát, gazdag irodalomjegyzéket, cím- és névmutatót csatol a könyvhöz. Szakmailag tehát minden kifogástalan – ez a könyv azonban több, vagy inkább mondjunk csak annyit: más akar lenni. Méghozzá nem *csak* a tárgya miatt. Egy szabálytalan, provokatív, szürreális művésztől ugyanis nem feltétlenül kell szabálytalanul, provokatívan, szürrealista módon írni, ráhagyatkozva a könyv írása közben mintegy „véletlenül” ért hatásokra: könyvekre, rádióműsorokra, beszélgetésekre, ugyanarra a videokazettára keveredő, s hirtelen heurisztikus összefüggéseket felvető filmtalálkozásokra. Mindezt el lehet mondani, sőt meg lehet érteni és értetni ki-mérten tárgyszerű, tudományos nyelven is. Bikácsy viszont, miközben filmeket elemez, a saját életével szembesíti a vásznon látottakat; miközben egy életművel foglalkozik, azonosul a szerzővel. Ő ugyanúgy a

vászonon és a vászon által él, mint Truffaut. „Az életben és a valódi történelemben zöld maradtam, de fel tudtam kapaszkodni a mozivászonra.” „...mindig a körül a kérdés körül forgok, amely harminc éve gyötör: fontosabb-e a mozi, mint az élet?” (François Truffaut: *Önvallomások a filmről*. Osiris, Budapest, 1996) A forrás megjelölése nélkül talán nem is volna olyan könnyen eldönthető, melyik idézet származik a rendezőtől s melyik könyvünk szerzőjétől...

*

E napló egyszerre Buñuel-monográfia és én-regény. Bikácsy Gergely mellett egyre több helyet követel magának Glauziusz Tamás. (A szerző írói álneve ez, például a *Pajkos nő az árnyas utcán* című regény élén...) Szakmaiság és szubjektivitás kergetőzik a szövegben egymással, mindenkor emlékeztetve az értelmiségi lét ambivalenciájára. De hát mi másra is emlékeztetne minden nagy mű, mint a reflexió szükségességére – és elégtelen voltára. A különbség itt csak annyi, hogy az osztor nemcsak a művek befogadóján, hanem közvetlenül a szerzőn is csattan. Buñuel különállása az ő különállása, formákat elutasító alkata az ő alkata, vad lázadása és bölcs rezignációja az ő magatartása. „Buñuel én vagyok” – mondhatná Bikácsy én-regényének hősről, de szerencsére ennél jóval szerényebb, s csak annyit gondol: „Buñuel szeretnék lenni”. Egyfajta apa-figurává magasodik a rendező, aki képes volt felszabadítani azokat az elfojtásokat, amivel ő „szellemi kamaszként” küszködött. De ez a vágy sem ellentmondás nélküli (s ennyiben is beleillik az apa-képbe): „Miközben e könyv írásakor egyre többet foglalkoztam vele, világossá vált, hogy azért érdekes és azért vonzó, mert olykor taszít és ellentmondásra ösztökél.” A kérdés most már az, hogy a magánmitológia mennyiben segít a Buñuel-életmű feltárásában, illetve Buñuel művészete miképpen adhat támpontokat egy kelet-európai értelmiségi útkereséséhez. Vagyis: mennyire bizonyul termékenynek Bikácsy és Buñuel együttműködése?

Bikácsy számára a közösséget Buñuel művészetével a lázadás szelleme jelenti; a lázadás a kötöttségekkel, a készen kapott formákkal, gondolatokkal, hitekkal szemben. Ezt az ifjonti lelkesedést azonban áthatja e lázadás természetének mély megértése – s talán ez az a pont, ameddig csak a monográfus Bikácsy tudja követni Buñuel, az önmagával viaskodó naplóíró már nem. A harcias, hirtelen, kiszámíthatatlan szürrealista Buñuel ugyanis nem valamiért lázadt, hanem valami miatt: szabad volt. Művészetével nem kiküzdötte az akár esztétikai, akár filozófiai, akár vallási értelemben vett szabadságot, hanem beteljesítette. A személyiségét, kijelentéseit és nem utolsósorban műveit övező, magától értetődő módon megfogalmazott kétértelműséget ez a belső, nagyvonalú szabadság magyarázza. Konzervatív nagypolgár és szürrealista lázadó

egyszerre – írja Bikácsy –, aki „Madridban ’36 nyarán, anarchistának tudva magát, rettegve várta luxuslakásában az anarchista kivégzőosztagot. És – teszi még hozzá – nem omlott össze belül ettől az ‘ellentmondástól’.” Mint személyiség emiatt az élni, illetve túlélni tudás miatt vonzó, ami nemcsak személyisége integritását és szuverenitását védte meg, hanem művészetét is – avagy műveinek benső szabadsága mentette meg az alkotót az összeomlástól. (Bikácsy a könyv első lapjaitól tudatosan fenntartja az Emberre és a Műre egyaránt figyelni kívánó nézőpontot, vállalva az ebből adódó ellentmondásokat, sőt nem ritkán már-már dramatizálja a „vonzó mű kontra taszító alkotói magatartás” – Buñuel által valószínűleg mesterségesen is szított – kontrasztját.)

A film történetében egyedülálló módon Buñuel csaknem ötven éven keresztül lényegében ugyanazt és ugyanúgy gondolja a világról. Nem egyformák a filmjei, sőt műfajukat és színvonalukat tekintve is igen változatosak. Az egész életmű szabálytalan, csakúgy, mint valamennyi filmje. Az *Andalúziai kutya* és az *Aranykor* „mozgalmi” szürrealizmusa ma is megfejtésre váró titok – ez még inkább az „izmusról” szól, illetve az azon keresztül megvalósuló alkotói látásmódról. A hetvenes években viszont már szó sincs szürrealizmusról, legalábbis Buñuel a legkevésbé sem az irányzatból merít (szemben például a filmeket rendező Alain Robbe-Grillet-vel). Mégis – vagy talán éppen ezért – ez a nagyothalló, rosszul látó öregúr tudja a legpontosabb láttelepet adni a hetvenes évek szellemi és társadalmi káoszának, az anarchiának, amely olyan jól berendezett, hogy csak egy valódi anarchista láthat keresztül rajta. Hogy hogyan? Úgy, hogy e hírhedt szürrealista *A burzsoázia diszkrét bája*, *A szabadság fantomja* és *A vágy titokzatos tárgya* című filmjeiben realista lesz: feltárja létezésünk abszurditását – ez még nem volna több modernista kritikánál –, s közben nem hiszi azt, hogy ez bármilyen módon megváltoztatható volna – ez viszont már a ’68-ban neveltségessé vált modernizmus elutasításáról tanúskodik.

Balassa Péter egy Bikácsy által is idézett esszéjében Buñuel hazugságnélküliségéről és rendíthetetlenségéről beszél, „mely még azt sem engedte meg magának, hogy szabadnak higgye, tekintse magát attól a világtól, társadalomtól, egyháztól, álmoktól, emberi társaságtól, amelynek következetes ellenfele volt”. A szabadságnélküliség belátásának szabadsága – hogy én se kerüljem meg a paradoxonokat – a rendező és az életmű legnagyobb trouvaille-ja. Több, mint egy stílus vagy egy eszme diadala: lemondás. Ebből következően csak érett korban, a második vagy sokadik korszakban, válságok, hullámvölgyek után kerülhet rá sor. E tekintetben hadd bővítsem Buñuel szellemi rokonainak sorát két olyan névvel, akiket Bikácsy – legalábbis ilyen összefüggésben – nem említ. Jean-Luc Godard egy átmeneti „dogmatista” időszak után, a *Mentse (aki tudja) az életét* című filmje óta, bohócsipkával a fején, saját magát sem lehazudva a vászonról vallja be filmről filmre, hogy a vi-

lág számára úgy érthetetlen/értelmetlen, ahogy van. S miután megfosztott világnézetének sarkpontjaitól, hasonló öniróniával hajtogatja ugyanezt e kelet-európai tájékon Jancsó Miklós.

*

A könyv szerzőjét elsősorban a filmek által közvetített gondolatok és érzelmek hatása érdekli, a formai megoldások boncolgatását látszólag meghagyja a „tudósoknak”. A szövegben mégis szinte szemérmesen megbújnak az elbeszélésmódra, stilisztikai eszközökre vonatkozó megjegyzések. A legfontosabb ezek közül éppen annak a szellemi magatartásnak az esztétikai megformálását érinti, amely végül is láthatóvá teszi, mozgóképi kijelentésekbe, filmnyelvi alakzatokba ágyazza a „szabadság fantomjait”. Buñuel a film természetét és hagyományát egyaránt segítségül hívja, hogy az alkotórészek apró, alig észrevehető elmozdításával érjen el hatást. Az előbbi a képkalkulációs technikájában érhető tetten, míg az utóbbi a történetmondás mikéntjében. A mozgóképi reprodukció fikciót csinál a valóságos tárgyból, ugyanakkor a valóság illúzióját nyújtja a dolgok fiktív elrendezésekor is. Ebből következően a filmnyelvi hagyomány különféle alakzatokkal látja el az egyébként ebből a szempontból közömbös, illetve megítélhetetlen képsorokat, mi szerint amit látunk, „valóságos”, avagy „álomszerű”, „fantasztikus” akar lenni. Buñuel főképp az utolsó három filmjében – de formailag már ez volt a kulcsa az *Öldöklő angyal*nak is – egyszerűen felcserélte a két konvenciót: „Az ébrenlét álomszerűvé vált, bár nem homályos-el-folyó onirikus képsorokká. Az álom viszont a hétköznapi jelenetek formanyelvébe öltözött.” Mindez a látványosabb, „kafkaiabb” megoldások sorába tartozik (ilyesmiben bővelkedik epizódról epizódra *A burzsoázia diszkrét bája*). Ennél sokkal rejtettebb, ugyanakkor áthatóbb stílus-eszköz Buñuel kezében a történetvezetés, illetve az egyes jeleneteket felépítő plánozási és montázsbeli módszer.

Rejtettebb, mert láthatatlan, vagy Bikácsy találó szavával: áttetsző. Ebből következik, hogy a filmművészet egyik legnagyobb lázadója nem volt nyelvi újtó. „A *Nazarintól* kezdve utolsó műveigi valami ravasz letisztulás tapasztalható: filmnyelvi klisék uralkodnak, sőt még klisék sem: áttetszőség inkább: a kép semleges, közönyös: ezért is váratlan, ha a jelenet ravasz meglepetésekkel szolgál.” A megállapítást több képsor részletes elemzése kíséri, jótékonyan foszlatva az amúgy szellemes és gondolatébresztő, de enyhén szolva is talányos megfogalmazások homályát, így például az előbb idézett leírás fölött néhány sorral olvasható „enigmáét”: „Buñuel mintha Fellini tematikáját egy Hitchcock formanyelvén mondaná el.”

Bikácsy azonban, bármennyire is fontosak és lényeglátók ezek a formai elemzések, nem rájuk esküszik, stilisztikai petárdáit másra tarto-

gatja. Nagy ívű film- és kultúrtörténeti metaforákkal él: párhuzamokat von, szembeállít, elképzeli. Ezek a napló leginkább esszéisztikus részei; a szó igazi értelmében a szerző számára is kísérletek, amikor még ő maga sem tudja, hogy a felöltött gondolat mennyire váltja be a hozzá fűzött reményeket. De nem is teoretikus önigazolást keres ezekben, sokkal inkább a játék szellemét, s mivel nem mondja végig, nem csapja le, nem beszéli szét ötleteit, a szellemi játék öröme az olvasó számára is megmarad. (Hozzá kell ehhez tenni, hogy Bikácsy legalább egy hozzá hasonlóan művelt olvasót képzel maga elé.) Vázlatosságában is legkifejtettebb darabja ezeknek a gondolatkísérleteknek Buñuel és Hitchcock párba állítása, amelyet az életrajz egybevágó pontjai mellett néhány feltűnően hasonló film is indokol. Széljegyzet formájában merül fel a Fellinivel, Bressonnal vagy Renoirral vont párhuzam. Különösen az utóbbi tűnik első olvasásra meglepőnek, ám némi töprengés után igen termékenynek. A társadalmi és lélektani ábrázolás szükségszerű összefonódását nyögvenyelős, közhelyízű mondatok helyett a következő maradandó költői kép világítja meg egyhelyütt: „Freud és Marx találkozása a vágóasztalon: Buñuel minden filmjének minden kockáján a társadalom szoros büntetőhálójában kalimpáló embert látjuk.” S vannak más jellegű ötletlabdák is, amelyek ott maradnak a levegőben, hogy a könyv szellemi izgalma az utolsó oldal után se érjen véget. Ilyen például a szerzőnek az a többször megfogalmazott vágya, hogy bárcsak Pilinszky vagy Simone Weil tollából olvashatna valamit Buñuelről. Mástól idézi a Pascal-Bresson és Sade-Buñuel vonal párhuzamos mozgását, Sade márki írásainak hatását azonban ő is alaposan taglalja. S akkor most csak a tágabb szellemi horizonton felsejlő összefüggéseket idézem; a könyv természetesen bőségesen sorolja az életrajz és a film-történet holdudvarában felbukkanó, Buñuel-t segítő vagy éppen felboszantó társakat, Dalítól Lorcán át Bretonig és Aragonig. S nem csak a szürrealista korszak feltérképezése ilyen alapos: a könyv a mexikói időszak Magyarországon jórészt ismeretlen szerzőket és műveket jelentő szellemi forrásvidékéről is kimerítő áttekintést nyújt.

Többször felbukkan a könyvben annak a Witold Gombrowicznak a szellemalakja, akiről Eörsi Istvánnak is eszébe jutott Buñuel. Bikácsy többször is elismerően utal Eörsi *Időm Gombrowiczcsal* című esszé-naplójának Buñuel-kitérőjére, e könyvnek azonban talán több is járna, mint elismerés. A *Buñuel-napló* beszédmódja, hangvétele, műfaja – esszé-napló – sokat köszönhet Eörsinek. S nemcsak a megszólalás módja hasonló. Eörsit ugyanaz izgatja Buñuelben, ami Bikácsy számára is fontos. „Elképzeltető-e korunkban olyan ember, aki következetesen megvívja önvédelmi háborúját a világgal szemben, és nem keseredik meg? Aki nem huny szemet a világ iszonyatos állapota előtt, és mégis megmarad a tehetsége arra, hogy élvezze, ami a világban élvezhető?” – teszi fel a kérdést Eörsi, s már ebből is, de Bikácsy könyvéből még

inkább kiérződik e szellemi tartás hatásának kettőssége: egyfelől az alkotó és az életmű autonómiája iránti csodálat, másfelől a frusztráció: nekünk, nekem ez miért nem sikerül. A kérdés egyik szerzőnél sem marad a személyes élet- és műhelyproblémák szintjén, hanem jellegzetesen a kelet-európai értelmiség 1989 után megválaszolóra váró, a *szabadság mibenlétéről* szóló kérdésévé magasodik. További közös vonás a két gondolatmenetben, hogy míg Buñuel a katolikus vallással vívja küzdelmét, addig e két kelet-európai gondolkodó másfajta hit emlékével küszködik: a marxizmuséval. Ami ráadásul – írja Bikácsy más összefüggésben ugyan, de Buñuellel szemben is érvényes módon – sokkal természetlenebbnek bizonyult. A Buñuel-napló mint kelet-európai értelmiségi én-regény a hittel küszködő ember mellé helyezi a tudását, érzelmeit, élményeit a mozikból, a vászonról merítő lélek kétségeit.

*

Ezen a ponton Bikácsy könyve kettős természetet ölt. Nem egyszerűen a „mű” vagy „művész” dilemma, a kritikus tárgyyszerűség és mozibolond elfogultság – stílusosan egyébként bravúros – egymásba sodrásáról van szó, hanem a műtől és a művésztől független teológiai kérdésekről. Buñuel életművében megkerülhetetlen a vallás, a katolikus egyház, az eretnokség, a bűn, a bűntudat fogalma, mindez tematikusan, motivikusan, gondolatilag egyaránt uralja a filmeket. De: *esztétikai* módon. Buñuel nem készített – akár a tagadás szellemében – vallásos filmeket, ahogy Dreyer, Bresson vagy Tarkovszkij. Ő a hittel, a katolikus vallással kapcsolatos kérdésekre művészi válaszokat adott, míg a példaként felsorolt három rendező némelyik filmje esetleg éppen egy vallási tartalomtól távoli történet esztétikai megformáltsága révén jutott el a hit művészi kifejezéséhez. Talán éppen az lehet a gyanús Buñuel pályáján, hogy túlságosan is tematizálódik a vallás: kevés rendezőnél találunk több papot, szerzetest, szentet és eretneket, mint nála. A tájékozódás igénye tehát a filmek elemzőitől elvárható, saját személyes hitbéli kétségei azonban egy olyan szintre transzponálják ezt az egész kérdéskört, amiről a filmekben egyszerűen nincs szó. Éppen ezért a „gonosz Teremtőt”, a világ szörnyűségei láttán „Isten véghetetlen jóságát” ostorozó tirádák, az e tárgykörben végzett esetleges – éppen hallott rádióműsorra – vagy módszeres – például a *Teológiai szótár*ra – támaszkodó kutakodások egyoldalúan a napló, s nem a *Buñuel-napló* részei.

Ezek a szövegrészek kívül esnek a recenzió ítéletkörén, nem elsősorban személyességük, hanem sokkal inkább jellegük miatt. Teológiailag még annyira sem érzem képzettnek magam, mint amennyire Bikácsy lelkes igyekezetében e tárgykörben kiművelődött, így érveinek „tudományos” kritikájára sem vállalkozhatom. Kizárólag a szövegen belül

szeretnék rámutatni néhány olyan pontra, amely más hangsúlyt kaphatott volna, valamint megpróbálom kiemelni azokat a szintén a szerző által megfogalmazott gondolatokat, amelyek a hittel küszködő Buñuel személyiségének portréjához és (csak ezen keresztül, nem pedig közvetlenül) műveinek értelmezéséhez közelebb vihettek volna.

A kulcsszó a kételkedés. A Bikácsy számára rokonszenves szellemi magatartás az isteni mindenhatósággal összefüggésben kerül elő, holott az nem egy elvont teológiai vagy történeti kérdésre irányul, hanem az emberi egzisztenciára, s a dolog csak annyiban vallásos, amennyiben ezt az egzisztenciális állapotot Istennek tulajdonítja. A kételkedés ugyanis nem az Istennek, hanem az embernek szól: Istentől kapott szabadságával vajon mit tud kezdeni? Bikácsy számára vonzóbb Simone Weil vagy Pilinszky Istene. Kiénel vagy kikénel vonzóbb? A történeti egyházakénál, a „hivatalos” teológiáénál? De hát miért kéne az utóbbiakat választani (ha ugyan meghatározható pontosan, mit is takarnak)? – Bikácsy vitája mintha egy bizonyos – kétségtelenül létező és nagyhatású – interpretációval folya, miközben ő maga is felhoz olyan alternatívákat, amelyekkel szívesebben azonosul. Bármennyire is történeti alakzat a vallás látható „teste”, a „tagok” működtetik. Bikácsy dogmákkal viaskodik, s közben nem veszi észre a hitükkel küszködőket – pontosabban észreveszi, csak úgy gondolja, hogy ők kívülállók; nem ahhoz az egészhez tartoznak, amivel – az egésznek hitt résszel – ő viaskodik. Ezek a kételkedők, kétségbeesők (köztük Buñuel, akit ő maga nevez annak) éppen a világban tapasztalható rossz által jutnak el az isteni lényeg közelébe, a hitnek ahhoz a „salto mortaléjához”, amivel Bikácsy sem boldogul, s az istenséget nem tudja másnak tekinteni, csak „a pusztítás, gyilkolás, növény-, állat- és emberkínzás mindenható és érthetetlen” urának. Ezek a gondolkodók Isten jóságát és szeretetét abban látják, hogy szabadságot adott az embernek. Szabadságot – amivel akár a rosszat is választhatja. „Egy jóságos isten nem engedhetné meg...” – vezeti be egy gondolatát a szerző. Nos, ha a jóságos Isten valóban nem engedné meg a rosszat a világban, akkor jóságos diktátor volna...

Mégsem tudtam kikerülni az apológiát.

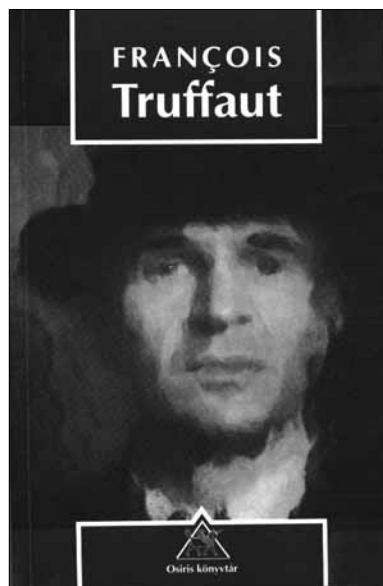
Ezek a szövegrészek kihívóak, állásfoglalásra készítetnek, s ennyiben közülük van a buñueli látásmódhoz. Kár, hogy a művekhez nem visznek közelebb. Sőt. Az természetesen közhely, hogy csak az küszködik egész életében a hittel, aki maga is hívő; csak az káromolja egyfolytában az Istent, aki nem tud elszakadni a jelenlététől; csak az érez ilyen bűntudatot, akiben a bűn így tudatosodik, mivel a lelke mélyén vallásos. Ezeket a gondolatokat Bikácsy is idézi Max Aub *Beszélgetések Buñuelről* című, gondolatilag rendkívül tartalmas könyvéből. A kétség csak úgy tudhat ilyen formátumos életművet létrehozni, hogy egyáltalán nem biztos a dolgában. – Nem így a marxizmusból kijózanodó hitehagyott. A buñueli és a Bikácsy-féle „ateizmus” valószínűleg az eltérő

rő forrásvidék okán is különböző pályán fut, az előbbi a kétségbeesés, az utóbbi az elutasítás mezsgyéjén egyensúlyozva. Buñuel saját „marxizmus-hite” is összemérhető volna a szerző ideológiai kijózanodásával, csak hogy a művek e tekintetben semmit sem nyújtanak, legfeljebb az életrajz tartogat néhány pikáns adalékot. „Nekem, ateista neveltetésűnek és hitűnek semmi belső harcom nem volt a vallással – írja Bikácsy –; volt inkább egy másik – világi – vakhittel, a Bolsevizmussal. Ehhez nem adott átélte élményt Buñuel (pedig ő is megtette ‘útját Marxtól’).” A belső harcot a vallással a szerző számára Buñuel életműve provokálja, egy esztétikailag megragadott és feldolgozott belső kétségbeesés. *Ennek nyomán* kétségbeesni a világ állapotán csak kapkodó, áltudományos civódáshoz vezet – olyasmire, amit éppen a szerző vet meg a legjobban. Talán, ha ő is a jezsuitákhoz járt volna...

Azokban a pillanatokban viszont, amikor a hittel kapcsolatos kétségekre a művekben keresi a választ, helyrebillen a könyv szellemi egyensúlya. Különösen szép példája ennek a *Nazarín*-elemzés, ahol – talán öntudatlanul – egy teológiai is releváns szempontba hívja fel a figyelmet: az „Atyához” kötődő Isten-képet miként értelmezi át a szeretet megváltó lehetősége a „Fiú” Istenképében. Befejezésül hadd idézzek hosszabban ebből a passzusból: „...az egész Buñuel-életművet a Fiú, az Atyával felelő fiú életművének is felfoghatjuk. Az életműben Krisztus (a valódi Fiú) előbb vérparázna gyilkosként jelenik meg – (*Aranykor*), majd egyre közelebb kerül, lassan eggyé válik a filmek hőseivel. Ennek a bizzar, gúnykacajoktól, vonagló’ alkotói útnak a metszéspontjában látom a *Nazarínt*. (...) *Nazarín* útja legalább annyira Don Quijote-i út, mint krisztusi. Buñuel visszajáról, fonákjáról, a szent bolond, a nem prófétáló Don Quijote oldaláról úgy látszik, valamiképp a vallást is megérti. Ha innen lehet nézni, ő bizony barátjává fogadja Jézust, meg azokat, akik bolondul életüket adják Istenért.”

*

„Hála Istennek nem hiszek Istenben” – idézte saját mondását Buñuel az *Utolsó leheletem* című önéletrajzában. Bikácsy Gergely könyve ezt a *szabad* mondatot bontja ki az életmű elemzése során, s hozza olvasói közelébe a művekből áradó szabadság élményét. Remélhetőleg *Buñuel-naplójának* másik hőse – ő maga – is eljut a Mesteréhez hasonló szabadsághoz. *Adj a Isten!*



TÜKÖRKÉPEK

François Truffaut: Önvallomások a filmről
Osiris, Budapest, 1996.

Rainer Werner Fassbinder: Írások, beszélgetések. Osiris, Budapest, 1996.

Krzysztof Kieślowski: Önéletrajz Danusia Stock gondozásában
Osiris, Budapest, 1996.

Az Osiris Könyvtár filmes sorozata legutóbb három, idő előtt lezárt kortárs rendezői pálya – Truffaut 65, Fassbinder 52, Kieślowski 56 éves lenne az idén – dokumentumait mutatta be. A Zalán Vince által gondosan szerkesztett és jegyzetelt, mutatókkal, filmográfiával, bibliográfiával ellátott kötetek nem a hagyományos értelemben vett rendezői műhelyvallomások. Bergman, Buñuel, Fellini könyveket írtak művészetükről, Godard, Rohmer, Wenders tanulmányokat publikáltak a filmről – e három kötet viszont utólagos szerkesztői munka eredménye.

Ebből a szempontból a legizgalmasabb Anne Gillain Truffaut-könyve. A szerkesztőnő közel háromszáz interjúból formálta meg a rendező szellemi önéletrajzát. A kronologikusan elrendezett, egyes filmek mentén csoportosított beszélgetéseket három tematikus blokk indítja (*A gyerekkor, Az új hullám, A szerzők politikája*), az életmű korszakhatárain pedig összefoglaló visszatekintéseket olvashatunk (*Mérleg, 1959–1968; Mérleg, 1969–1973; Mérleg, 1975–1984*), illetve 1968-cal kapcsolatban egy újabb tematikus egységet *1968. május* címmel. A filmekhez kapcsolódó, esetleg jóval a film bemutatója után készült beszélgetések egy fejezeten belül, szintén időrendben sorjáznak egymás után. Sajátos időszerkezet jön így létre: az 1959-ben készült *Négyszáz csapást* egy 1974-es interjú zárja le, aztán az 1960-ban forgatott második játékfilm, a *Lőj a zongoristára!* következik, és így tovább. Truffaut egy-egy film mentén gondolatilag mintegy előreszalad az időben; a filmek születésekor készült interjúk és az utólagos kommentárok állandó mozgásban, feszültségben tartják a szerző önértelmezését. Anne Gillain a különféle folyóiratokban megjelent interjúkat egyetlen szövegfolyamként kezelte, majd a saját szempontjai szerint tagolta, csoportosította őket. A mindenkorl kérdező így személytelen moderátora marad a beszélgetéseknek, a jelzés nélküli interjú-váltások pedig alkalmanként furcsa logikai bakugrásokhoz vezetnek. Mindezzel együtt mégis egységes, olvasható, jól kezelhető szöveg áll előttünk.

Hagyományosabb utat követett a Kieślowski-kötet összeállítója, Danusia Stock. Ő jó néhány hosszabb interjút készített a rendezővel, felhasználta egy előadásának és egy tanulmányának a szövegét, majd szintén időrendben, az egyes filmekhez kapcsolódva rendezte el az



anyagot. Mivel a kérdéseit végül is elhagyta, ez a könyv került a legközelebb a hagyományos művészmemoárhoz.

A Fassbinder-kötet két német nyelvű könyv kompilációja: interjúkat, tanulmányokat, jegyzeteket tartalmaz, valamint két film irodalmi forgatókönyvét. A szerkesztés alapelve most is az időrend, a rendezői pálya alakulásának áttekintése volt.

A művészinterjúk, műhelyvallomások, a művekbe kódolt gondolatok fogalmi leírása sajátos önértelmezés – akár a feltárás, akár az elfedés szándéka áll mögötte. Truffaut számára az interjúk közvetlen szakmai segítséget nyújtanak: „Minden film után van egy időszak, amikor meg kell fogalmaznunk azt, amit csináltunk, és így tisztábban láthatunk, elmélyülhetünk, ami segítségünkre van abban, hogy áttérjünk a következő filmre.” Ez a segítség a művek befogadója számára is fontos lehet; orientációs pont a műértelmezés végtelen útján. E három alkotó talán egyetlen közös vonása, hogy valóban feltárni igyekeznek – elsősorban önmaguk előtt, s ebbe vonják be a közönségüket –, művészetértelmezésük, társadalmi-politikai nézeteik műveik világából erednek, és végül a mindhárom könyvben meghatározó interjú-forma egyfajta direkt, funkcionális beszédmodot diktál, amely intonációjában már eleve állításokat fogalmaz meg – még akkor is, ha ezek kérdések, sejtések, benyomások formájában állnak előttünk. A Bergman-, Buñuel-, Fellini-féle vallomások a pálya esztétikai szerveződésű mozzanatai; Godard, Rohmer, Wenders írásai legtöbbször önmagukban is megálló, bölcséleti vagy kritikai gondolatmenetek. Truffaut, Fassbinder és Kieślowski szavai mögött saját műveik állnak, azokra mutatnak; nem önportrék, csak tükrök, amelyekben a portrék láthatóak lesznek.

*

A három rendező három markánsan különböző irányzatot, nemzeti filmművészetet, alkotói stílust képvisel, sőt munkásságuk emblematisztikus időszaka még időben is három egymást követő évtizedhez kapcsolódik: Truffaut legjelentősebb filmjeit a hatvanas években, a francia új hullám idején alkotta; Fassbinderé a hetvenes évek, a német új film felívelésének az időszaka; Kieślowski a nyolcvanas években kezdett játékfilmeket forgatni, nemzetközi karrierje pedig már a kilencvenes évek első felében bontakozott ki. E három, egymástól tökéletesen független rendező pályája az elmúlt harminc év európai filmművészetének szellemi útját rajzolja elénk. Az új hullámok lendületétől a defenzívába szorult poszt-új hullámos német „új film”-en át az európai midcult-film kétes dicsőségéig ívelő mozgás tagadhatatlanul a filmművészet avantgárd szerepének elvesztéséről tanúskodik. Truffaut, Fassbinder és Kieślowski ha nem is reprezentáns figurái ennek a folyamatnak, de mindenképpen jellegzetes szereplői. Ráadásul nemcsak a képzeletbeli stafétabotot ad-

ták át egymásnak a fent vázolt folyamatban, hanem a saját életművük is beágyazódott a filmművészet szerepváltásába. Truffaut esetében lehetett volna a legélesebb a törés, hiszen az új hullám aranykora után a hetvenes évek apálya következett. Csakhogy ő már az új hullám idején elkezdett „nem új hullámos” filmeket készíteni, öntudatlanul is megteremtve ezzel a pálya 1968 utáni töretlen folytatásának lehetőségét – szemben például Godard-ral. Fassbinder indulásakor, 1969-ben az új hullámra már mint hagyományra tekinthetett vissza, radikalizmusa csak kerülő utakon – meglepő módon televíziós sorozatokban, majd az életmű végén nagy költségvetésű történelmi tablókon – juthatott el a szélesebb közönséghez. A lengyel Kieślowski pályája is még egy elkötelezett, egységes, nemzeti irányzat, az úgynevezett „morális felrázás filmművészete” eszmeköréből rugaszkodott el az egyre egyetemesebb, absztraktabb – és magányosabb – művek világába.

Az ugyanazon művészettörténeti és eszmetörténeti háttér előtt kibontakozó pályák egyes darabjainak vagy korszakainak az összevetéséhez bizonyára túlonúl esetleges szempont a három kötet csaknem egy időben történő megjelenése. Az egyes művekre utaló alkotói reflexiók, a stílushoz, műfajhoz, módszerhez kapcsolódó megjegyzések vagy az ezeken is túlmutató, a filmhez, a filmkészítéshez, a filmezés és a személyes sors összetartozásához kötődő észrevételek egymásra vetítése viszont, éppen a közös, illetve egybefüggő művészettörténeti és eszmetörténeti háttér okán, már egyáltalán nem tűnik hiábavaló próbálkozásnak. Annál is inkább, mert maguk a szövegek, az elhangzott gondolatok hívják egymást párbeszédre.

Nézzük például az európai film két nagy *művészenek* véleményét a művészet eszméjéről: „Mindig megkönnyebbülést hoztak azok a filmek, amelyekről úgy éreztem, hogy nincs különösebb mondanivalójuk” – így Truffaut; „Az amerikai film izgalmas, és szórakoztatja a közönséget, éppen mert nem törekszik arra, hogy művészet legyen. Nem kedvelem a művészetet” – így pedig Fassbinder. Mindkét rendező a filmet valami atavisztikusabb élmény szférájába kívánja visszarántani, a vásári mutatóványosok, a meghökkentő „látványos képek” mutatói világába. Nem véletlen vonzódásuk a melodráma felé (Truffaut: „Szentimentális vagyok, szeretem az érzelmes történeteket. Sokan félnek a melodrámtól, én viszont nem”), a bűnügyi történethez (Fassbinder: „Azért nyúltam krimianyaghoz, mert a bűnügyi történetek nagyon egyszerűen elmesélhetők”), az érzelmekhez (Truffaut: „Az érzelmeket szerettem, mindig az érzelmeket”), az egyszerű formákhoz (Fassbinder: „Azt tartom, hogy a történetek annál igazabbak, minél egyszerűbbek”), a közvetlen hatáshoz (Truffaut: „...egyszerű sémákra akarok építkezni, amelyek közérthetőek és köznapiak”). Ezek a kijelentések azonban sokkal inkább valami ellen, mint valami mellett szólnak. A film modernista fordulataival szóhoz jutott elvont gondolatiság,

az eszme önmagában való felmutatásának lehetősége, a forma pillanatonkénti reflexív tudatosítása egyúttal a film ártatlanságának elvesztését is jelentette. A filmművészet szabad lett – és válságba került. A művészettörténet jól ismert fordulatát a mozgókép sem kerülte el, s mint ha Új-Hollywoodtól Párizsig a film azóta is e válság „csinos rabszolgája” lenne. A film vásári őseredetére való visszautalás tehát nem retrográd gondolat, hanem az öntudatához jutott intellektuális film törvényszerű válságára adott válasz: nem vissza, hanem túl, vagy inkább: újra. Truffaut és Fassbinder nézeteiből egyrészt egy antiintellektuális (Truffaut: „Én magam egyáltalán nem vagyok intellektuális típus. ...A képzeletemet a valóság mozgatja meg, nem a gondolkodás”), másrészt egy naiv beállítódás rajzolódik ki (Truffaut: „Ha azt választottam, hogy mesélő leszek, el kell fogadnom a minden történetben meglévő naivitást. Naivitás nélkül nincs történet!”; Fassbinder: „Az én filmjeim és az amerikai filmművészet között az a különbség, hogy az amerikai film nem reflektál. És én is szívesen jutnék el olyan filmművészethez, amely reflexiók nélkül is ki tud bontakozni.”). (A Truffaut-t az új hullám elárulásával vádolók egyébként ebből a kötetből is meggyőződhetnek arról, hogy a rendező már a hatvanas években is így gondolkodott, nem árult el ő semmit, sőt következetes maradt önmagához, legfeljebb az új hullám árulta el őt – vagy talán az új hullámba – Godard mellett – a truffaut-i szemlélet is belefér, ebben az esetben viszont nincs miért árulásról beszélni.) Mindketten vonzódtak az amerikai – és persze a francia – *film noir*-hoz, általában a műfaji filmekhez; Truffaut bálványozott mestere Hitchcock volt, Fassbinderé pedig egy Magyarországon teljesen ismeretlen, dán származású, Németországban és Amerikában dolgozó rendező, Douglas Sirk, akinek a munkáiban szintén a közvetlenséget szerette, azt, hogy „filmjei felszabadítják a fejet”. Sirk ráadásul mindezt a hollywoodi struktúrában volt képes megvalósítani, ahol olyan öntörvényű személyiségeket is sikerült ellehetetleníteni, mint Stroheim vagy Welles. „Sirknek sikerült az, hogy eleget tegyen a rendszer elvárásainak, és ugyanakkor személyes jellegű filmeket is csináljon” – írja Fassbinder Sirkról szóló laudációjában, nem titkolva, hogy maga is ezzel próbálkozik a német filmgyártás keretei között.

Hogy mennyire időszerűek a naivitásról szóló gondolatok, azt mi sem bizonyítja jobban, mint a nyolcvanas évek filmművészete, amely – az ironia mellett – éppen a történetmondás és jellemábrázolás látszólag naiv, közvetlen, direkt módján próbálja mondhatóvá díszíteni mondhatatlanná vált meséit. A naiv elbeszélést egy közvetlen, direkt, naiv elbeszélő tartja a kezében. A művész személyiségének romantikus felfokozása különösen Fassbinderre jellemző; egy helyütt konkrétan – és némi önironiával – utal is erre: „Én egy romantikus anarchista vagyok.” Az *Effi Briest* megfilmesítésével például nem a főhősről, hanem Fontanének a polgári társadalomhoz való viszonyáról akart szólni (a

film eredeti címe nem véletlenül *Fontane Effi Briest*). A szabadság ököljogában saját maga alakította a mindenéből kiforgatott, megalázott homoszexuális főhőst. (Egyik munkatársa emléke szerint amikor Fassbinder évekkel később egy New York-i moziban szembesült önmagával a vásznon, csendesesen sirt a sötét nézőtérén...) Truffaut-nál pedig az elbeszélő szubjektum előtérbe állítása szerkezetileg a narrátorhoz vagy kommentárhoz való vonzódásában érhető tetten. Már a *Jules és Jim*ben kitűnően működött az Henri-Pierre Roché regényének szövegét bőségesen idéző narrátor, egy hallatlanul könnyed *filmes* elbeszélésmódot hozva így létre. De idetartozik a *Négyszáz csapásból* kinövő Antoine Doinel-ciklus alteregó-figurája mint egy „filmes önleletrajz” elbeszélője is. A művek világát a szubjektivitás kiáradása tölti be, eltüntetve a határt a mozgó világ és a mozgó képek között. Nem elhanyagolható mindezzel összefüggésben Truffaut modern-ellenessége: „...a modernségfogalom engem egyáltalán nem érint. ...Azt hiszem, hogy alkatilag nem vagyok modern”; „Nem fog meg az, ami modern. Az érzések vezérelnek, a már átélt dolgok”; „Rám valószínűleg nem a mai filmek hatottak, hanem a némafilmek rendezői...” S ebben az összefüggésben érdemes idézni hagyományfelfogását is: „Nem szeretem, ha a dolgok teljesen eredetiek, teljesen kibillennek, azt tartom, hogy erősen kötődni kell a hagyományhoz, ahhoz, ami már megvan.” Ez a hagyomány pedig nem más, mint a filmművészet 1924 előtti, az ipari és társadalmi intézményesülést megelőző, „19. századi” hagyománya. Ebből az „ártatlanságból” – ami nem feltétlenül jelent egyszerű formát, sokkal inkább az anyag funkcionális, a hatás jegyében álló elrendezését – a mai napig a tömegfilm egyre fogyatkozó mesterei próbálnak megőrizni valamit.

Truffaut és Fassbinder premodern álláspontja sok szempontból szemben állt az új hullámok modernizmusával, elég csak Godard és Truffaut vitájára gondolnunk, s hasonló szemléletmódbeli különbségről árulkodik Wenders és Fassbinder művészetének összevetése is. A jelenkori néző és olvasó számára ennél jóval meglepőbb, hogy nézeteik mennyire közel kerültek a történetekhez visszamenekülő kortárs filmművészet gyakorlatához. Spontán mesélőkedvük mintha mit sem tudna a történetmondás válságáról. Számukra nincs szükség az „új-narrativitás” eszméjére, hiszen sohasem távolodtak el a „régitől”. Mielőtt azonban nagyvonalúan megtennénk őket a nyolcvanas-kilencvenes évek „új” előtaggal ellátott irányzatai (új-romanticizmus, új-érzékenység, új-narrativitás stb.) előfutárainak, érdemes Truffaut egyik fontos, szintén a moderntől való idegenkedését igazoló megjegyzését szemügyre vennünk: „történetet mesélek el, vagy úgy teszek, mintha történetet mesélnék el, ez ugyanaz”. Nos, ez az a pont, ahol világossá válik, hogy Truffaut számára a történetmondás, a filmes elbeszélés, egyáltalán a filmkészítés nem tartalmaz reflexiót – szemben a modern utáni el-

beszéléssel, amely nem más, mint történet és történetmondás imitációja; úgy tenni, mintha még lennének történetek, mintha élnénk. Az ő naivitásuk, ha úgy tetszik, valódi, szemben a modern utáni filmesek reflektált, játékos, másodlagos naivitásával. A művészet mindkettőjük számára életprobléma, terápia és mágia, játék – de: életre-halálra. Zárt mű-univerzumban élnek, amelyben – mint majd látni fogjuk – teljes személyiségükkel vesznek részt. Nem zárják ki a külvilágot, hanem befogadják. „A film, az film. Önmagától keletkezik, és megmarad ön maga okának” – Truffaut-nak ez a mondata nem a (film)művészet autoreferenciáját hirdeti, éppen ellenkezőleg: film és élet, pontosabban élet és film összetartozását, az élet filmbe ágyazottságát – gondoljunk csak kamaszkorára, pályakezdésére. „A filmeknek egyszerre csak meg kell szünniük filmnek lenni, történetnek lenni, és el kell kezdeniük élni, hogy az emberek azt kérdezzék, hogy is van ez velem meg az én életemmel” – fogalmazza meg ugyanezt a gondolatot a másik oldalról Fassbinder, s vele kapcsolatban is elég utalni legendás munkamániájára, amely csak élet és művészet kommunális egységében valósulhatott meg. A filmek – és e könyvek – tanúsága szerint ennek az egységnek voltak mindketten szent megszállottai.

Kieślowski – hogy végül őt is bekapcsoljuk ebbe a beszélgetésbe – mintha már kívül rekedne ezen a körön. Utolsó, 1996-ban adott nyilatkozatában rezignánsan kénytelen beletörődni az egység egyoldalú felrúgásába: „Nincs már élet. Csak fikció van.”

*

Kieślowski európai rendezővé válása nem szól másról, mint a kelet-európai művészsors előli menekülésről. Az első drámai fordulat ezen az úton a dokumentarizmusból való kiábrándulás, a második a játékfilmekben elmesélt történetek társadalmi háttérének, az emberi sorsok külső, történelmi meghatározottságának, pontosabban kiszolgáltatottságának az elutasítása volt. Ezt fogalmazta meg a címében is a rendező szemléletmódjának emblematisz jeget viselő *Véletlen* című film hármass sorsvariációja. A *Tízparancsolat* az örök eszmék és az egyes epizódokban elmesélt konkrét történetek, valamint e történetek háttérében megjelenő lélekbe maróan hiteles lengyel valóságkép feszültségéből táplálkozik. A koprodukcióban készült európai filmekben pedig már kizárólag a sors titkát faggató – vagy éppen e titkot kétségtelen hatásossággal megkonstruáló – művészi alapállás a főszerep. Jellemző példa a kelet-európai „közéletiség” odahagyására a *Veronika kettős élete* című film csúcspontja: a két Veronika titokzatos találkozásának *háttéreseményét* egy lengyelországi tüntetés szétverésének töredékes képei szolgáltatják. Térjünk azonban vissza a dokumentarizmusból kiábránduló Kieślowskihoz.

A legtöbb rendezővel ellentétben Kieślowski számára a dokumentumfilm nem újgyakorlatot jelentett, előkészületet a játékfilmkészítésre, hanem a világ – és a film – felfedezését. Kelet-Európában s különösen a hetvenes évek Lengyelországában a tárgyyszerű valóságábrázolás, a hiteles dokumentarizmus egyenlő volt a szemiatizmus, azaz a hivatalos kultúra elutasításával. Nem lehet kitérni a politika elől – elsősorban ez a székszis, s nem valamifajta filozófiai meggondolás taszította el a rendezőt a dokumentarista formától. Több dokumentumfilmjével is erkölcsi paradoxonba ütközött. Ezek egy része – s erről bősegesen és igen keserűen beszél a könyvben – a számunkra is ismerős „rendszer-váltás-köpnögyváltás” témájához tartozik. Kieślowski igyekezett a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek társadalmi viharai közepette is egyforma mértékkel mérni. Nézetei ezen a téren sokkal inkább a politika erkölcselenségéről, mint az egyéni morál hősiességéről tanúskodnak: vannak becsületes kommunisták is; a cenzúra nyomására megtett változtatásokat az ember nem állítja vissza a filmjében, ha erre politikailag éppen lehetősége volna; nem járul hozzá egy kommunista vagy éppen fasisztoid beállítottságú ember portréjának televíziós bemutatójához, bármennyire is hőssé avatnák az új rendszer urai, ha az sérti vagy veszélyezteteti a filmekben szereplő személyiségek jogait és így tovább, és így tovább.

A dokumentumfilmben rejlő morális csapda abszurdítását a *Pályaudvar* című filmjében tapasztalta meg elemi erővel, s ezután döntött úgy, hogy szakít a dokumentumfilmmel. A pályaudvari életképekből összeállított filmhez forgattak az automata csomagmegőrzőben is. Többé-kevésbé rejtett kamerával figyelték az emberek viselkedését az akkor újdonságnak számító szolgáltatás körül. Az egyik forgatás után a rendőrség elkobozta a tekercseket, majd néhány nap múlva hiánytalanul visszaadta. Mint később kiderült, egy gyilkos lány után nyomoztak, aki megölte az anyját, feldarabolta, és két bőröndbe rejtette. Kieślowski számára az a tudat, hogy tudtán és akaratán kívül valami olyasminnek lehet a részese, amivel nem vállal közösséget, végtelenül kiábrándító volt. Ez az élmény aztán egy olyan következtetésre vezette, amely igen sokat mond a mozgókép ezredvégi természetéről is. Ha a dokumentumfilm, a valóság közvetlen rögzítése ennyire kiszolgáltatottá tesz, ha ennyire „rajtunk kívüli dolgok” irányítják az eseményeket, akkor ezt jobb vállalni, kézbe venni, tudatosítani – s játékfilmek fiktív helyzetek sorában megteremteni a kiszolgáltatottságot. (Az már a kelet-európai abszurd körébe tartozik, hogy a valóság megismerhetőségével, a tudással, a mindenfajta filmkép konkrétságának erejével, önállóságával, „elszabadultságával” kapcsolatos székszisre egy rendőrségi intézkedés vezette az alkotót.) Kieślowski végül is így foglalta össze e nyomasztó élmény módszertani tanulságát: „Nem lehet mindent ábrázolni. Ez a dokumentumfilm nagy problémája. A saját csapdájába esik bele.

Minél közelebb akar kerülni valakihez, az annál jobban bezárul előtte. Ami teljesen természetes, nem lehet rajta segíteni. (...) Valószínűleg ez volt az oka, hogy áttértem a játékfilmekre.”

Kieślowskit az adott társadalmi légkör döbbsenette rá egy poétikai elv meghaladásának szükségességére – Truffaut-nál látszólag semmi magyarázatát nem találjuk a meglepően éles dokumentarizmus-ellenességnek: „...gyűlölöm a dokumentumfilmet; ezzel azt akarom mondani, hogy én a fikciót keresem a filmekben... Tehát a dokumentumfilmnek ez az akkori és ma is bennem lévő elutasítása vezetett oda, hogy a dokumentumfilmhez hasonló filmet akartam csinálni, amely azonban mégsem az.” „Bezárom az embereket egy világba, és ők hinni fognak ebben! Az elv az, hogy küzdeni kell minden ellen, ami a dokumentumfilmhez hasonlít...” „Vissza kell térni a művészethez, ha azt akarjuk, hogy a filmek ne a dokumentumfilmekhez hasonlítsanak. Azt hiszem, éppen ez vonzott Hitchcocknál. Ha az életemben volt állandó gondolat, akkor ez az a meggyőződés volt, hogy annak a filmműfajnak, amelyet szeretek, a dokumentumfilm az ellensége.” Különösen az első idézet „dokumentumfilmhez hasonló (...)”, azonban mégsem az” paradoxona figyelemre méltó. Közismert tény, hogy éppen a francia új hullám, mindenekelőtt Jean Rouch cinéma vérité-filmjei tudatosították a nézőben, hogy amikor dokumentumfilmet lát, akkor sokkal inkább *filmet* lát, mint dokumentumot; a világ eseményeit, úgy, ahogy azok a kamera jelenlétében, illetve a kamera jelenléte által végbemennek. Nem lehet tehát eltekinteni a kamera jelenlététől – csakúgy, ahogy egy kísérlet során is befolyásolják az eredményt a kísérleti eszközök –, ezért jobb, ha a filmezést mint a „valóság részét” belekomponáljuk az eseményekbe. Truffaut mintha ellenkező előjellel fogalmazná meg ugyanezt: a mozgó kép a valóságon nyugvó teremtett világ, így „...a film ingázás a való és a stilizált között”. Ez magyarázza, hogy Truffaut „filmbe zárt” világképe nem a valóság kirekesztéséről szól, hanem éppen ellenkezőleg: számára a filmi megformáltság az egyetlen lehetőség a tagolatlan életfolyamatok „rabul ejtésére” (vele kapcsolatban talán szerencsésebb úgy fogalmazni: „domesztikálására”).

Kitalált és valóságos, megformált és életszerű – a filmi kifejezésből adódó paradoxonok egyébként Truffaut-hoz hasonlóan Fassbindert is foglalkoztatták: „Nekem rettentő fontos, hogy tökéletes filmeket csináljak, amelyek azonban a tökéletesség révén valamit átmentenek a valóságosból is.” Kieślowski szkepszise – „Nincs már élet. Csak fikció van.” – Truffaut-nál és Fassbindernél még bizakodás volt: „Van élet, mert van fikció” – mondhatták volna. A két szféra közötti határ számukra még átjárható volt, sőt a határon éltek. A hasonló alkatú és indítatású Kieślowski számára a kilencvenes években ez már nem adatott meg, ő kénytelen volt cinikus lenni: „Valakinek meg kell halnia. Semmi gond, a következő pillanatban úgylis feltámad. És így tovább. Ve-

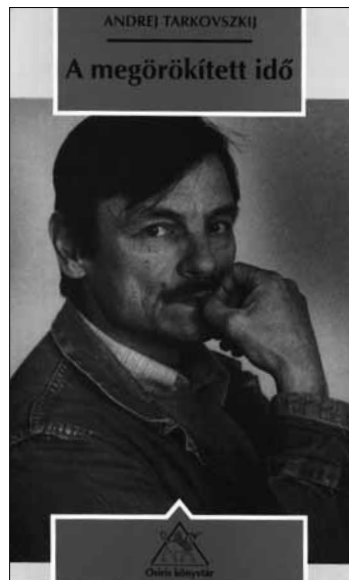
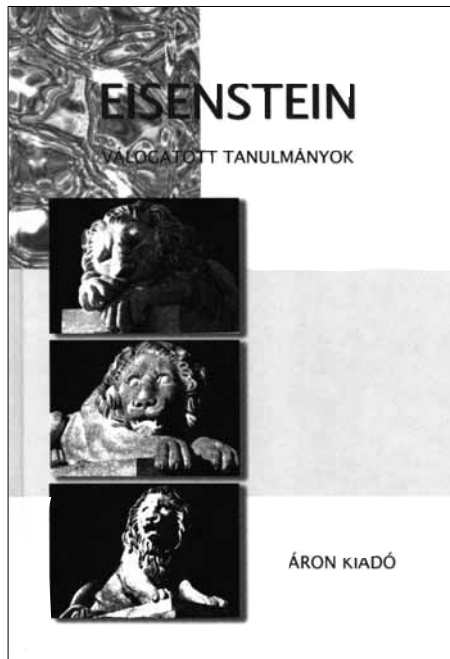
szek egy kis glicerint, belecsöpögtetem a színésznő szemébe, és máris sír nekem. Sokszor igazi könnyeket is sikerült filmre vennem. De ez valami teljesen más. Most glicerinnel dolgozom. A valódi könnyek megrémítettek. Voltaképpen azt sem tudom, jogom volt-e felvenni őket. Ilyenkor úgy érzem, mintha átléptem volna a határokat, és egy másik birodalomban járnék. Ez a fő oka annak, hogy felhagytam a dokumentumfilmezéssel.”

*

Kieślowski, Fassbinder és Truffaut számára film és élet, a filmes és a magánember megejtő módon egy – s ebbe a körbe minden áron igyekeznek bevonni a közönséget is. Nem valamifajta erkölcsi vagy anyagi küldetéstudat, piaci vagy váteszi megfontolás vezeti őket ezen a téren, hanem szemléletmódjuk, világlátásuk egyenes következménye a közönség megnyerése, sőt elcsábítása. S még a közönség „kiszolgálása” sem idegen tőlük. A mára annyira elbonyolított, csúsztatásokkal terhelt kérdés a „magas művészet” és a nézőszám kapcsolatáról számukra nem mint a nézők „ízlelésszínvonalának” emelése vetődik fel, hanem mint poétikájuk szerves eleme. A közönség jelenléte evidencia. „Azt hiszem, muszáj gondolni a közönségre” – fogalmaz a lehető legegyszerűbben Truffaut, később részletesebben is kifejti, mi jár a fejében, amikor a nézőkre gondol: „Azt szeretném, hogy a közönségemet folyamatosan lenyűgözzem, elbűvöljem. Hogy kábultan kászálódjon ki a moziból, meglepődjön, hogy hogy kerül az utcára... És elsősorban az érzelmi reagálást szeretném elérni.” Végül röviden összefoglalja a lényegét: „A közönség állandóan részese a munkának.” Fassbinder a várakozásunknak megfelelően első megközelítésre radikálisabb elveket vall: „Egyszerűen nem vagyok hajlandó a közönség kegyeit hajhászni...” A televíziós munkákkal kapcsolatban azonban árnyaltabb véleménye van: „Ha széles közönségnek kell dolgoznunk, akkor természetesen meg kell változnia a formának is.” Fassbinder végül is meglepően empatikus („Filmjeimet és színdarabjaimat értelmiségi közönségnek szántam. Entellektüelekkel szemben nyugodtan lehetünk pesszimisták, mert egy értelmiségi mindig tudja használni az eszét. Egy olyan nagy közönség esetében, mint amilyen egy tévésorozatot megnéz, reakciós dolog, sőt szinte bűn lenne, ha ilyen kilátástalannak mutatnánk be a világot”) és realista („...a televízióval olyan médiumot veszítesz el, amit én nagyon fontosnak és szükségesnek tartok”). S a maga egyszerűségében és magától értetődőségében az ő konklúziója is igen tanulságos: „Nem kell szolgálatkésznek lennünk a közönséggel, hanem egyszerűen olyan elbeszélőeszközzel kell élnünk, amelyek legelőször is nem riasztanak el.” Kieślowski mindehhez már nem sokat tud hozzátenni: „A filmkészítés mindegyik fázisában (...) mindig a közönsé-

get tartom szem előtt... Arra játszom, hogy az emberek együtt érezzenek a hőseimmel.” „A film nem létezik néző nélkül. A néző a legfontosabb... Céлом az, hogy embereket érdeklő történetet meséljek. Amely azért érdekes, mert közel áll hozzájuk.”

A film és az élet mezsgyéjén való, Kieślowski számára már inkább csak nosztalgikus-ironikus lehetőségként adott létezés vágya vallomásokba illően személyes, ihletett gondolatok megfogalmazására indította mindhárom művészt. Kieślowski: „...a film és az élet megférhet egymással. Össze lehet őket egyeztetni – legalábbis meg lehet próbálni az összebékítést.” Fassbinder: „Az ember nem tudja igazán, mi a fontosabb. Részt venni – ebben nagyon gátlásosnak érzem magam. Léteznie kellene egy olyan lehetőségnek is, hogy egyáltalán ne kelljen közvetlenül részt venni az életben – mindig csak közvetetten. Nem is szabad úgy látni a dolgot, hogy azt mondjuk, vagy filmcsinálás, vagy élet, vagy tudom is én, mi – ez kissé túl messzire megy. Miért ne élhetnék az emberek, és közben elvégezném a munkámat is.” „Nálam az élet és a munka meglehetősen egységben van.” Truffaut: „Nekem nincs életmódom (a filmen kívül nem élek).” „...egy kicsit elutasítom az életet, a filmezésbe menekülök...” „...mindig akörül a kérdés körül forgok, amely harminc éve gyötör: fontosabb-e a mozi, mint az élet? Lehet, hogy éppoly hasztalan ezt kérdezni, mint azt: »Az apádat szereted jobban, vagy az anyádat?« De mindennap annyi órán át gondolok a mozira, és annyi év óta, hogy nem tudom nem szembeállítani az életet és a filmeket, és nem számon kérni az élettől, hogy miért nem olyan jól elrendezett, érdekes, tömör és intenzív, mint a képek, amelyeket mi szervezünk.” „Az én hazám, az én családom a film.” „Az én vallásom a film.”



FÖLD ÉS ÉG

Szergej Mihajlovics Eisenstein: Válogatott tanulmányok. Áron Kiadó, Budapest, 1998.
Andrej Tarkovszkij: A megörökített idő. Osiris, Budapest, 1998.

Tarkovszkij írja: „Én például alapjaiban nem értek egyet Ejzenstejn munkamódszerével, filmkockákba rejtjelezett elméleti formuláival. Az a mód, ahogy én megjelenítem a néző számára a magam tapasztalatát, gyökeresen eltér az ejzenstejnitől. Bár az igazság kedvéért hozzá kell tennem, hogy Ejzenstejn egyáltalán nem törekedett arra, hogy bárkinek is átadja saját tapasztalatát, vegytiszta formában szeretne volna átadni eszméit és gondolatait. Számomra teljesen idegen az efféle filmes koncepció. A montázs terén bevezetett elméleti diktátum pedig véleményem szerint alapjaiban semmisíti meg azt a hatást, melyet a film a közönségre gyakorolhatna. Megfosztja ugyanis nézőjét attól a lehetőségtől, hogy a sajátjaként, mélyen személyes, saját tapasztalatként élje át mindazt, ami a vásznon az időben megörökítve történik, és ily módon teremthessen kapcsolatot a saját élete és a filmvásznon ábrázoltak között.”

Látszólag keresve sem találhatnánk a szovjet-országi filmtörténetben két eltérőbb gondolkodású rendezőt, mint Eisenstein (oroszosan: Ejzenstejn) és Tarkovszkij. Más ideológiai háttér, másfajta történelmi korszak, egymást kizáró poétikai elvek, s mindenekelőtt a művek különböző világa – ég és föld, mondhatnánk némi költői túlzással, pontosabban föld és ég, amennyiben Eisenstein evilági művészetét Tarkovszkij minduntalan a látható valóságon túlra figyelő alkotásaival szembesítjük.

Az Eisensteint elutasító fenti idézet Tarkovszkij könyvéből tehát csak a jéghegy csúcsa, amely a két alkotó szembenállását – Tarkovszkij részéről az utód jogán – manifeszt módon is megfogalmazza. Ha azonban alaposabban szemügyre vesszük a két életművet, illetve a saját művészetüket, művészi gondolkodásmódjukat reprezentáló kötetek írásait, arra a meglepő tapasztalatra jutunk, hogy e különbséget szemléltető jéghegynek csak csúcsa van, s legfeljebb még néhány kisebb lehasadt tömbje; a láthatatlan nagyobbik rész nemhogy kiteljesítené a két alkotói attitűd szembeállítását, hanem sokkal inkább egymásra utaltságukat bizonyítja. A jéghegy-hasonlat tehát megtévesztő – s talán éppen ezért jogosult: a látható rész valóban nem árulja el, mi is húzódik a mélyben.

Mindebből nem az következik, hogy Tarkovszkij téved, amikor élesen elutasítja Eisenstein művészi elveit. A *saját* szempontjából igaza van – mint ahogy nyilvánvalóan igaza volna Eisensteinnek is, ha elmé-

letének premisszáiból egy fiktív Tarkovszkij-kritikát állítanánk össze. A (termékeny) félreértést itt sokkal inkább az okozza, hogy mindkét művész önmagára keres magyarázatot a másik bírálatában; Eisenstein például – s ezzel térjünk is vissza „a fikció erejéből” – a pályatárs Dziga Vertov dokumentumfilm-es módszerének indulatos elutasításában.

Eisenstein és Tarkovszkij művészetelmélete mindenekelőtt önértelmezésükből fakad, a művészet feladatát annak látják, aminek ők próbálnak megfelelni, állításaik előzménye – és sohasem következménye – a művészi alkotás. A fogalmi következetességet még Eisenstein elvont analízisein sem lehet számon kérni, Tarkovszkij hangja pedig eleve személyes, vallomás-jellegű, már-már prófétikus. Mint „filmelméletek” – a meghatározás Eisenstein közismert montázselméletére is csak nagy megszorítással érvényes – igen távol állnak egymástól, mint alkotói poétikák, műhelyvallomások, a mozgóképi kifejezőmód lehetőségeivel és határaival küszködő rendezők töprengései ugyanakkor jóval több közös vonást hordoznak. Mintha más-más úton igyekeznének ugyanahhoz a célhoz. S mivel elméletük egyenlő művészetük dedukciójával, az életmű írásos fejezeteinek elemzését is érdemes a cél felől értelmeznünk. Az akaratlanul is egymásra utaló jegyek feltárása így nem a két klasszikus összebékítéséhez, hanem éppen saját művészetképük megismeréséhez vihet közelebb.

Eisenstein *Válogatott tanulmányok* címen kiadott írásai, valamint Tarkovszkij *A megörökített idő* című kötete esetében eltérő jellegű kiadványokról van szó, a szerkesztői igény mégis hasonló: átfogó képet adni az alkotók filmművészettel kapcsolatos nézeteiről. Az Eisenstein-kötet összeállítója, Bárdos Judit előszavában meg is fogalmazza, hogy a rendező „születésének századik (halálának ötvenedik) évfordulóján az Eisenstein teoretikus munkáját méltó módon reprezentáló” válogatást kíván az olvasóknak átnyújtani. Az első film, a *Sztrájk* forgatásának évében (1923) íródott *Az attrakciók montázsától A színes film* című utolsó, 1948-as írásig az egyes korszakokat leginkább reprezentáló tanulmányok közlésével a könyv a rendező teljes életművét átfogja. A tanulmányok – egy kivételével – korábban is olvashatók voltak magyarul, de legtöbbjük ma már nehezen hozzáférhető kiadványokban, ahol a fordítások gyakran nem is az eredeti szövegek alapján készültek. A *Válogatott tanulmányok* most új vagy javított fordításban teszi könnyen elérhetővé Eisenstein legfontosabb írásait. Nem okoz ugyan meglepetést – erre a dicsőségre a teoretikus életmű Magyarországon szinte teljesen ismeretlen késői összefoglalása, a *Nem-közömbös természet* című befejezetlen tanulmánykötet kiadója számíthat –, de csalódást sem: a jól dokumentált, eligazító jegyzetekkel ellátott, szép kiállítás könyv valóban méltó módon reprezentálja Eisenstein életművét.

Nem kellett ennyire szerteágazó feladattal megbirkóznia a Tarkovszkij-kötet szerkesztőjének, ebben az esetben ugyanis csak egyetlen

nehézség adódott, de az annál nagyobb: fellelni és megszerezni a könyv eredeti kéziratát. Hasonló című, különböző szövegeket egybefűző Tarkovszkij-könyv ugyanis már számos nyelven jelent meg (ezekből magyarul is olvashatók részletek különböző folyóiratokban), a magyar kiadás azonban a párizsi Tarkovszkij Intézet autentikus orosz nyelvű kézírata alapján készült. A könyvön a rendező 1970-től haláláig dolgozott, s mivel általános művészeti és filmnyelvi fogalmak mentén rendszerezte gondolatait, későbbi tapasztalatait minduntalan visszavetítette a korábban leírtakra; saját filmjeinek értelmezésére az újabb tapasztalatok nyomán ciklikusan visszatért. *A megörökített idő* így inkább napló vagy elmélkedés, semmint tanulmánykötet a filmképről vagy a filmidőről; közelebb áll Buñuel, Fellini vagy Bergman írás-művészetéhez. Nem véletlen, hogy elutasítva a teoretikusok – vagy az avantgárd művészek, így Eisenstein – kereső beállítódását, Tarkovszkij talál. *A megörökített idő* egy szellem útjának dokumentuma, amely határozottan tart valahonnan valahova: a könyv *Zárszó* című utolsó fejezete művészi végrendeletként juttatja nyugvópontra a gondolatmenetet.

Eisenstein és Tarkovszkij művészetképe egyaránt ideologikus – s ez talán meghatározóbb művészi gyakorlatuk szempontjából, mint a közöttük húzódó ideológiai különbség. Eisenstein művészi avantgardizmusa egyenlő (legalábbis amíg ezt a hatalom eltúrte) politikai avantgardizmusával, a művészetet – s ezen belül „legfontosabbként” a filmet – elsősorban az agitáció eszközeként tekinti. Mindez nem jelenti számára azt, hogy ezzel a művészetet valamiféle alkalmazotti sorba taszítja: a művészi alkotás feladatát, értelmét a társadalmi tudat befolyásolásában látja. Meglepő és jellegzetes hasonlattal szemlélteti a művészet feladatát *A forma materialista megközelítésének kérdéséhez* című írásában: „A mi értelmezésünkben a *műalkotás* (...) elsősorban *olyan traktor, amely a kijelölt osztályirányban szántja fel a néző pszichikumát.*” Ha eltekintünk a „kijelölt osztályirány” valóságos történelmi következményeitől, és az ideológiai célt elvont eszmeként tételezzük – ahogy ezt a korszak avantgárd művészei is tették, mindaddig, amíg az ideológiai hatalom képviselői nem szembesítették őket az eszmék nagyon is valóságos következményeivel –, nos ebben az esetben máris fontos filmelméleti problémával szembesülünk: miképpen tud a konkrét képekkel dolgozó filmművészet elvont állításokat megfogalmazni. Eisenstein korai elmélete és művészete ennek a célnak a jegyében formálta ki az elsősorban montázsra szerveződő filmi közlésmódot. A montázs ugyanis az a filmnyelvi eszköz, amely a konkrét képek összeütköztetésével létrehozhatja a képen nem látható absztrakt gondolati tartalmat. A „beszédszerű” (néma)film teoretikus végpontja Eisensteinnél *A tőke* megfilmesítése lett volna, amelyben a film végre eljut az „anyag” (ti. a felvétel tárgya) „megvetéséig”, azaz a tiszta fogalomig. Jellemző, hogy Eisenstein ehhez a végponthoz csak elméletileg került közel, gyakorla-

tilag nem: a képek szerencsére fontosabbak maradtak a filmrendező számára a jelszavaknál. Sőt, teóriája is visszalépett ettől a végponttól, és a késői írásokban már az organikus művészi kép (*obraz*) és az ebből következő kérdések (kép és hang viszonya, a szín) kerülnek a rendező érdeklődésének középpontjába.

Míg a kép organikus formája Eisensteinnél inkább csak az utolsó, töredékes írásokból kikövetkeztethető gondolatcsíra, Tarkovszkij esetében egész poétikáját meghatározó fogalom. Az organikus filmkép legfontosabb tulajdonságának Tarkovszkij már kezdettől fogva az időt, pontosabban a filmidőt, az idő csak mozgóképpel megragadható „konkrét” folyamatosságát tekinti: „a filmkép (*kinoobraz*) lényege szerint nem más, mint az időben kibontakozó jelenség megfigyelése.” A montázs-ellenesség tehát egyfelől a film Tarkovszkij számára legfontosabb tulajdonságát, a konkrét képek időbe vetettségét hangsúlyozza, másfelől emögött a poétikai érv mögött meghúzódik egy ideológiai érv is, amely egyúttal a rendező – egyáltalán nem rejtőzködő – szemléletmódjára vet fényt. Szerinte az Eisenstein-féle fogalmiság „megfosztja a nézőt attól a lehetőségtől, hogy önálló véleményt alkosson a látottakról”. Talán fölösleges is megjegyezni, hogy Tarkovszkij nem az osztályharcos gondolatokat utasítja el – illetve azt is, de itt nem ez a lényeg –, hanem azt a filmi gondolkodásmódot, amely a képek nem látható tartalmából kreál rejtvényt, s ily módon egyetlen „helyes” megoldással rendelkező gondolatot. A nem létező körülményekből életre hívott eszmék kétségtelenül szovjet típusú diktátumát megvalósító módszerrel szemben az ő nem kevésbé ideologikus poétikája más irányú: míg Eisenstein montázssalve absztrahálja a valóságot, addig Tarkovszkij „megörökített idője” konkretizálja. S ez annál is érdekesebb, mert miként azt valamennyi filmje és e mostani könyve is bizonyítja, számára az abszolút igazság eszméjét feltáró művészet közelebb áll az etikaihoz, mint az esztétikaihoz: „a művészet funkcióját abban látom, hogy a spirituális lehetőségek abszolút szabadságának eszméjét fejezze ki”. Ezzel lényegében a deszakralizált művészetet – *reszakralizált* művészetként – éppen a konkrét, tényszerű filmkép segítségével közelíti a hithez és a valláshoz. De akárcsak Eisensteinnél, Tarkovszkijnál sem az ideológiai-eszmei törekvés tartalmára érdemes figyelni, hanem annak filmnyelvi következményeire.

Mindkét alkotó gondolkodásában az idő a főszerep – noha a filmképnek ezt az összetevőjét látszólag csak Tarkovszkij hangsúlyozza. Eisenstein szegmentált filmmondatai időben (és térben) elkülönített képekből állnak össze, ahol a jelentés éppen az által a fogalmi kényszer által épül fel, hogy az időbeli folytonosságukból kiragadott képek – amelyek ily módon nélkülözik a film számára elsősorban adott narratív, azaz az idő szempontjából kronologikus-kauszális logikát – másfajta értelemkeresés felé taszítják a nézőt. Ez a fajta filmnyelv tehát nem

pusztán „osztályharcos” alapon provokatív, hanem „grammatikailag” is: a képsorok először is a beállítások hosszával, aztán kompozíciójukkal, illetve az önmagukban is dinamikus beállítások kompozicionális hangsúlyainak elmozdulásával, a mozgó hangsúlyok egymást követő beállításokban kialakuló viszonyával s végül, e „fiziológiai” hatások leküzdése után, a képek fogalmi összeütköztetésével, az intellektuális montázssal kényszerítik ki – Tarkovszkij szerint kényszerítik *rá* a befogadóra – a jelentést. Nem véletlen, hogy a korai montázsselvek jegyében készült Eisenstein-filmek szakítani tudtak az éppen akkor kanonizálódó klasszikus hollywoodi elbeszélésmóddal, mindenekelőtt az individuális főhőre épülő dramaturgiával. A kollektív hős fogalmát persze nem pusztán ez a filmnyelvi lehetőség hívta életre, hanem „a burzsoá film individualista fabulaanyagának” (Eisenstein) elutasítása. (Ezen a ponton ismét az ideológiai és filmnyelvi szempontok szép – és sajnos rövid ideig tartó – harmóniájára csodálkozhatunk rá.) S ezt az összefüggést igazolja a folytatás is: ahogy Eisenstein egyre többet foglalkozott a montázs sejtjeivel, a „fiziológiai” fázissal, az egyes beállítások képi tartalmával, úgy tér vissza (pontosabban át) a *A jégmezők lovagjában* és legfőképpen a *Rettegett Iván* két részében a hagyományos, individuális hős-központú, lineáris elbeszéléshez.

Eisenstein konstruktív társadalmi ideológiájával szemben tehát Tarkovszkij művészet-vallásossága a filmkészítés szempontjából rekonstruktív magatartást elővétel. S valóban, a művészet teremtettségét, a láthatatlan szellemi tartalmak láthatóvá tételét hangsúlyozó Tarkovszkij a dokumentaristákat megszegényítő gyakorisággal használja a valószerűség, a tényszerűség fogalmát. „Dokumentarista misztikusnak” nevezhetnénk, ha létezne ilyen szókapcsolat, vagy „misztikus dokumentaristának”. Tarkovszkij filmjei alapján – s annyi kritikát azért hadd engedjek meg magamnak: inkább a műveit szemlélve, mint a sokszor általános semmitmondásig hevült könyvét olvasva – mégis létezőnek tűnik ez az össze nem illő fogalompár. A paradoxon feloldása, vagy ha tetszik a misztikum valósága az idő fogalmában rejlik. „*A maga tényszerű formáiban és különböző megnyilvánulásaiban megörökített idő*” – foglalja össze a filmművészet legfontosabb alapelvét. Tarkovszkij organikus szemléletében a képi reprodukció valószerűsége, tényszerűsége az idő semmilyen más művészettel át nem élhető konkrét tapasztalatához segít hozzá; a folytonos filmidő valószerűvé, tényszerűvé avatja a filmképet.

Eisenstein forradalmi művészete számára a valóság tényszerű rögzítése túlságosan passzív alkotói módszer. A korábban már jelzett Dziga Vertov-bírálatában mintha egy Tarkovszkijjal folytatott polémia előzményét olvasnánk, olyan jól illenek a vádpontjai az akkor még meg sem született kolléga művészetére. Vertov híradófilmjei, filmesszéi és mindenekelőtt főműve, a műfajilag nehezen besorolható *Ember a fel-*

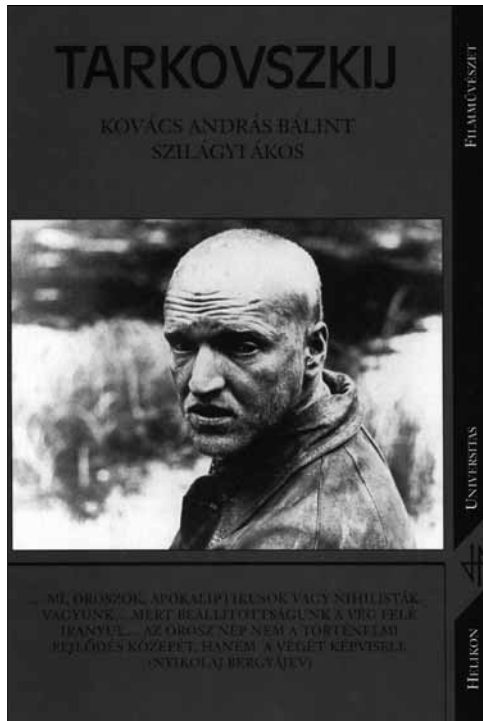
vevőgéppel ugyanúgy a montázsra épül, mint Eisenstein korai filmjei, ennyiben tehát nincs kapcsolat közte és Tarkovszkij között. Vertov azonban dokumentumfilm volt; *Filmigazság* és *Filmszem* című dokumentum- és híradófilmjeiben a korabeli szovjet valóság tényszerű képét rögzítette, amiből a montázs segítségével a mai fogalmaink szerint dokumentaristának nem nevezhető kinematográfus „filmigazságot” (*kinopravda*) állított össze (ennek hatása egészen a francia új hullám *cinéma vérité* módszeréig nyúlik). A montázs alapjául szolgáló, az egyes beállításokra korlátozódó dokumentarizmust Eisenstein azzal utasítja el, hogy az pusztán szemlélődés. „Nekünk pedig nem *szemlélődni*nk, hanem *cselekedni*nk kell. – Majd még hozzáteszi: – *Nem, Filmszem’ kell nekünk, hanem, Filmököl’.*” A mozivásznon előtti szemlélődés – szemben Vertov kamerás emberének (*Ember a felvevőgéppel*) szemlélődésével – majd Tarkovszkij művészetében valósul meg. Ő ugyanis nem csak a felvétel tárgyának tényszerűségével – sőt, elsősorban nem avval – járul hozzá a szemlélődés állapotának kialakulásához: időt is ad hozzá.

Időben tagolt képek jelentésösszege, illetve a tagolatlan idő képének jelentése – a filmforma szempontjából a (film)idő értelmezésének ebben a kettősségben foglalható össze az ideológiák mélyáramában húzó-dó alkotói poétikák lényege. S ha eltekintünk attól, hogy ez a távolság Eisenstein késői esztétikájában csökkenni fog, a *Válogatott írások* elméleti „törzsanyagában” is találunk olyan közös metaforát, amely mindkét alkotó számára a mozgóképi jelentés sajátosságát jeleníti meg. Ez a közös metafora a japán költészet ősi formája, a *haiku*. Eisenstein *A filmkocka mögött* című írásában a montázs fogalmi jelentésének előképét kutatva jut el előbb az ideogramához, majd a haikuhoz, amelyben „két-három anyagi jellegű részlet egyszerű összekapcsolása teljesen befejezett, más – pszichológiai – jellegű képzetet kelt”. A haiku egyes sorai megfelelnek a film elkülönülő beállításainak, a rendkívül lakonikus, ugyanakkor szemléletes jelentés azonban csak a három – önmagában is értelmes, s fogalmilag egymástól teljesen független – sor együtteséből jön létre. A részekből felépülő egységet Eisenstein ugyan „montázs-mondatoknak” nevezi, azt is hangsúlyozza viszont, hogy az ideogrammákkal szemben a haiku kevésbé fogalmi, de „érzelmi *töltése* mérhetetlenül felerősödik”. Tarkovszkij a haikuban a fogalmiság háttérbe szorulásán és az érzelmi töltésen túl elsősorban a szemlélet közvetlenségét, pontosságát s ebből következően – és Eisensteinnel éppen ellentétben – a forma megbonthatatlan egységét ünnepli. Számára tehát a japán költészet e formája nem a *részekből összeálló* tagolatlan egész, hanem a *részekre nem bontható* tagolatlan egész példája. Amíg a szemlélődéstől oly távol álló, a világ és a gondolkodás minden megnyilvánulásában konfliktust, az összeütközés attrakcióját kereső és ezekből az egyetlen és végső értelmet kiolvadó Eisenstein a haiku „be-

állításainak” összességéből kiolvasható jelentésre figyel, addig Tarkovszkij szerint „a haiku képei önmagukon kívül semmit sem jelen-tenek, ezzel együtt mégis olyan sok mindent kifejeznek, hogy végső értelmüket nem lehet megragadni”. Miközben a láthatatlan láthatóvá lesz (Eisenstein), a látható visszaút a láthatatlanra (Tarkovszkij). Tér és idő filmbeli együttállásában föld és ég összeér. Lehet, hogy Eisenstein és Tarkovszkij a kör különböző pontjairól tekintenek az egészre, az azonban bizonyos, hogy ugyanazon a körön állnak.

A NEGYEDIK DIMENZIÓ

Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos:
Tarkovszkij. Helikon, Budapest, 1997.



A Tarkovszkij-filmek elemzőjének magának is Sztalkerré kell válnia. Legalábbis abban az értelemben, ahogyan Kovács András Bálint és Szilágyi Ákos Tarkovszkij-könyvük alcímében a rendezőt is Sztalkernek, az orosz film Sztalkerének nevezik: közvetítőnek két világ között. Tarkovszkij filmművészete ugyanis azt a megoldhatatlannak tűnő feladatot rója az elemzőre, hogy miközben szükség-szerűen elvont fogalomrendszerbe ágyazza a művek jelentését, ne sértse azok közvetlen élményszerűségét. Ez a mindenfajta művészet értelmezését megnehezítő körülmény – az élmény közvetlenségének fenn-tartása az elemzés során – Tarkovszkij esetében éppen az értelmezői magatartás kulcsa: „képei (...) nem elemezhetőek racionálisan kifejt-hető elv szerint, csak az élmények teljessége és közvetlensége révén közelíthetők meg. Filmjeinek ezeket az elemeit elsősorban átélni lehet, és csak mint élményeket – az átélési módot magát – lehet őket értelmezni.” Ahogy Tarkovszkij sem elemzője, faggatója az élet eseményeinek, hanem kifejezője, úgy a művek interpretátora sem lehet elemzője a film által rögzített eseményeknek. „A művész – Tarkovszkij szerint – tanúbizonyságot tesz: tanúskodik arról az igazságról, amit ő talált meg a világban.” Az elemzőre ugyanez a feladat hárul: a tanúskodás a ren-dező művészetének hatására átélt igazságról; a közvetítés a rendező és a saját világa között. Ebből következik az Előszó szokatlanul szemé-lyes hangja, az egyéni érintettség, az írást motiváló lelkiállapot felidé-zése, s végül az értelmezés nyitottságának hangsúlyozása. Ez utóbbit immár nem az életmű lezáratlansága vagy cenzurális okok magyaráz-zák – ahogyan ez a könyv első, francia és magyar változatának megje-lenésekor, 1987-ben történt –, hanem Tarkovszkij művészetének termé-szete, amely a végső következtetések levonása helyett sokkal inkább szellemi „együttélésre” hív.

Mindezek után talán arra gondolhatunk, hogy Tarkovszkijről csak af-féle „élménybeszámolót” lehet írni, a legjobb esetben szép és okos esszét, de semmi esetre sem a fogalmi következetesség igényével ké-szülő, irodalmi hivatkozásokkal támogatott, a tárgyat pontosan rögzítő szöveget. A ködös „metafizikai lelkizés” Tarkovszkij művészete kap-csán legalább akkora hiba, mint a rigid módszertani következetesség. Nos, a könyv megoldja ezt a fából vaskarika feladatot, méghozzá úgy (vagy éppen azáltal), hogy előbb vállalja az úgynevezett „tudományos-ság” formai kritériumait, majd nagyvonalúan lemond róluk, s csak *ezek után* vezeti vissza Tarkovszkij művészetének értelmezését az átélés, az

élményszerűség fogalmilag megragadhatatlan szférájába. Akár az előbbi, akár az utóbbi oldala sérülne az elemzésnek, hamis képet kapnánk Tarkovszkijről. Hiszen az ő esetében szó sincs valamiféle ösztönös világlátásról; nagyon is végiggondolt és megalapozott választások során építette fel azt a világot, amely immár mint szemléletmód a közvetlenség élményét nyújtja. Az az értelmezői nagyvonalúság, amely a fáradtságos „szakmunkát” követően mintegy visszautalja az értelmezést a mű saját világába, nem pusztán hitelesíti a személyes élmény értelmezőjét, hanem egyúttal Tarkovszkij szellemi útját is követi. S ebből a szempontból sem mindegy a sorrend: előbb nagy körütekintéssel elvégezni az anyag feldolgozását, ám csak azért, hogy később, a történeti és elméleti érvek *hílt helyén*, megszülethessen az értelmezői élmény közvetlensége.

A módszert éppen Tarkovszkij egyik emlékezetes filmképéhez lehet hasonlítani: a *Tükörben* a múlt századi öreg hölgy látogatásának múltó jelenlétét láttatja hasonló módon a teáscsészéjéről lecsapódó, a szemünk előtt elillanó, semmivé foszló gőz képe. De hadd idézzem ezzel kapcsolatosan a könyv egyik jellegzetes fordulatát, ahol a szerzők az értelmezésre váró olvasót egyszerűen az elemzés tárgyához utasítják: „A *Sztalkert* úgy kell nézni, ahogy a beomlott mennyezetű szobában a film hősei nézik az esőt.”

Művészetének értelmezőjére Tarkovszkij kettős feladatot ró. Az egyik annak a kulturális kontextusnak a vizsgálata, amelyből és amelyben az életmű alapkérdése, a teljes emberré, a személlyé válás spirituális és közösségi lehetősége megfogalmazódik, azaz a 19. és a 20. századi orosz szellemi tradíció. A pálya másik összetevője természetesen a film mint médium, a filmtörténeti és a filmelméleti hagyomány. Az orosz film történetében Tarkovszkij „nem-avantgardizmusa”, „orosz-sága”, míg az európai filmművészettel összefüggésben a modernizmus-hoz való kötődése ad szempontokat az életmű értelmezéséhez. Nem véletlen tehát, hogy a *Tarkovszkij* című könyv „négykezes” munka: Szilágyi Ákos az orosz kultúra, Kovács András Bálint a filmtörténet felől közelít az életmű szellemi középpontja felé.

S hogy mi is volna ez a szellemi közép? Leganyagszerűbb (s ezért a rendező alkatahoz legközelebb álló) leírását *Az idő élményei* című, Tarkovszkij poétikáját elemző fejezet nyújtja. Azért is ezt tartom a könyv legfontosabb pillanatának, mert itt még az egyes művek elemzése előtt, tisztán és csupaszon fogalmazódik meg az, ami később, a művek gondolatiságába ágyazva, szükségszerűen a filmi absztrakciók szolgálólánya lesz. Holott Tarkovszkij művészetének gondolatisága a poétikájából fakad: nem a gondolatok keresték a megfelelő művészi formát, hanem a forma szülte a gondolatokat. Ezt a csak bután leegyszerűsíthető képletet a könyv poétika-fejezete nagyon pontosan és érzékenyen, a benne rejlő paradoxonokat sem megkerülve oldja meg.

Ezek szerint tisztában kell lennünk azzal, hogy itt nem formáról, nyelvről van szó, amely értelmet ad a dolgoknak, hanem látásról, amely rögzíti a jelentéssel telített világot. Hogy miképpen teszi egyszerre láthatóvá a világ eleve adott jelentését – ebben rejlik Tarkovszkij poétikája.

Van itt azonban egy olyan szempont is, amelyet a könyv több helyen hangsúlyoz, és sokkal inkább a film – valamint Tarkovszkij világképének – ontológiai státusához, semmint a poétika mibenlétéhez kapcsolódik. Tarkovszkij valóság-hoz való kötődéséről van szó. „Számára a világ nem üres, hanem jelentéssel és jelentőséggel telített” – írják a szerzők, s ebből következően „veszi nagyon komolyan annak valóságosságát, ami filmjeiben látható.” Film és valóság, élet és művészet elválaszthatatlan egységére utalnak más helyütt a könyv fotói, ahol az egykori családi képek mellett látjuk az azokat szinte „szó szerint” lemásoló filmképeket, a jegyzetekben pedig hosszú idézeteket olvashatunk azokból a visszaemlékezésekből, amelyek a Tarkovszkij-filmekben megjelenő képek élményhátterét elevenítik meg. Vagy eszünkbe juthat az *Aldozathozatal* forgatásán megesett, már-már a valóságot „spiritualista szeánszként” újraidéző eset. Az utolsó jelenetet, Alexander házának leégését, több kamera is rögzítette, de mint később kiderült, egyik sem működött. A másodszori felvételnél Tarkovszkij ragaszkodott ahhoz, hogy a korábban porig égett házat teljes egészében, berendezésével együtt építsék fel. Vagyis nem elégedett meg a díszlet imitációjával, ami egyébként az égő ház tökéletes illúzióját nyújthatta volna a vásznon, neki a valóságos ház kellett, mindazzal, ami a lángolás pillanataiban ugyan láthatatlan, a dolgok tényszerűségéhez mégis hozzátartozik. A tetemes többletköltséget jelentő újraforgatás egyébként csak az egész stáb anyagi „áldozathozatala” révén valósulhatott meg... Ugyanez kerül elő az élet és művészet, film és valóság között elhelyezkedő alkotó individuum közvetítő szerepe kapcsán.

A szerzők Tarkovszkij gondolata után – „A filmek mindig életem részét alkották” – Pilinszky keresztény esztétikáját idézik. Most elhagyva a hiteles alkotói magatartásra vonatkozó részt, csak a művészet és valóság kapcsolatára utaló félmondatot szeretném kiemelni: „a művészet épp a tényekkel folytatott küzdelem a valóságért”.

A tényekkel folytatott küzdelem a valóságért a film idejében zajlik. A Tarkovszkij írásaiban gyakran hangsúlyozott filmidő fogalma a szerzők poétikai elemzésének is a középpontjában áll. A filmek legkisebb egységeként rögzített filmkép ikonikus, szemlélődésre hívó jellegétől a jelentéskonkretizálás szeriális időszerkezetén át a kompozicionális és dramaturgiai elvük alapján egyaránt két világ határán álló filmek tér-idő szerkezetéig az idő élménye strukturálja Tarkovszkij poétikáját. A múltó (film)idő teszi lehetővé egyrészt azt, hogy a filmi ábrázolás valóságos folyamatában, térbeliség és időbeliség egymást átható egységében ábrázolja a valóságot, másrészt a képek történészerű valóságossá-

ga tapinthatóvá, érzékivé teszi a magragadhatatlan időt. „Szobrászkodás az idővel”, „a megörökített idő” – Tarkovszkij hasonlatai filmjeinek „negyedik dimenziójáról” arra a kimondhatatlan szellemire utalnak, amelynek megérezkítésére, láthatóvá tételére, megtapasztalására valamennyi filmjében törekszik. Kovács András Bálint és Szilágyi Ákos elemzései erre a poétikai vázra illesztik az egyes filmeket; ez az a gondolati és fogalmi keret, amely a legmesszebb képes követni a két világ határán álló művészt és hőseit.

Az egyes filmek elemzése során derül ki, mennyire fontos látható világuk – szerkezetük, kompozíciós elvük, történetmondásuk, dramaturgiájuk – pontos és tényszerű leírása, elhelyezése az orosz kultúrtörténeti és a modern filmtörténeti hagyományban. Az a szellemi világ ugyanis, amely Tarkovszkij filmjeiben megérint, a filmek érzéki-valóságos világából transzcendál a „másik világ” felé. „Minden műre érvényesnek tartjuk azt a megállapítást – olvashatjuk a poétika-fejezet konklúziójában –, hogy a történetek világában jelen van egy „másik” világ, amely ezekhez képest transzcendens – a szó szoros értelmében *nem e világi* –, de amelyet mindig képviselnek a filmek bizonyos érzéki elemei. Ennek a „másik” világnak a jelenléte az az élmény, amely – ha a nézőben létrejön – összetartja a filmek szerkezetét.” A szerzők a poétikai – és az ezt megelőző filmtörténeti – bevezető után, egyfajta tárgyukhoz illő *immanens* sorvezetővel a kezükben fognak hozzá az életmű egyes darabjainak elemzéséhez. A filmelemzések sorát mindössze egyszer szakítja meg egy vissza és előre egyaránt tekintő fejezet Tarkovszkij bolond-figuráiról a fordulópontot, illetve bizonyos szempontból esztétikai végpontot jelentő – tudniillik a vallásos stádium határáig eljutó – *Sztalker* elemzése előtt. Az egyes filmek vizsgálatakor sem tűnik el azonban a figyelem látóteréből a Tarkovszkij művészetét összefogó világ-kép: az állandóan visszatérő motívumelemzések a könyv – és az életmű – legfilozofikusabb szegletéből is visszavezetik az olvasót a „valósághoz”, a rendező konkrét képeihez. A könyv megírása során a szerzők mintha a rendező (egyik) szakmai hitvallását tartották volna szem előtt: „a költői kép mindig konkretizálódik, az elért igazság pedig materializálódik”.

A kötet zárófejezete – *Két világ között: a persona (Tarkovszkij szellemi útja)* – több, mint összefoglalás. A szerzők – az olvasó nem kis meglepetésére – ugyanarról kezdenek beszélni – más nézőpontból. Míg a könyv egésze a két világ, a szellemi és a materiális dichotómiájából értelmezi Tarkovszkij művészetét, amelynek legnagyobb feladata a látható valóság filmképeiben megmutatni a láthatatlant, addig a zárófejezet a személyt állítja a két világ határára, ahol az ő törekvése vezet a kiinduló szellemi állapotból – az elidegenedett világon keresztül – a szellemi újjászületésig. A személy szerepét eddig a szerzők útmutatása nyomán mint a világ lenyomatát: a szellemi és az anyagi küzdelmének

színterét láttuk, most ugyanez a küzdelem az individuum tükrében fogalmazódik meg, amennyiben a persona „*Két világ határán áll, és egyikben sincs otthon*”. A hangsúlyeltolódás minden bizonnyal Tarkovszkij két utolsó filmjének, a *Nosztalgia*nak és mindenekelőtt az *Áldozathozatal*nak a hatására jött létre. (A könyv első változatának megírásakor az életmű még nem zárult le, az *Áldozathozatal* elemzése csak később készült el.) Ez a két film ugyanis – kimozdulva a Tarkovszkij tradicionális spiritualizmusát körülölelő orosz közegből – felerősítette az egyén egzisztenciális drámáját. Az utolsó fejezet innen visszatekintve tehát nem lezárja, hanem éppen ellenkezőleg, folytatja az előszóban jelzett „együttélést” Tarkovszkij művészetével.

Egy másik passzus pedig, amely kimondatlanul visszautal a könyv szellemi és módszertani foglalatát adó poétika-fejezetre, a filmi kifejezésnek a rendező művészete által életre keltett formai lehetőségeire hívja fel a figyelmet. Tarkovszkij és a film mint ábrázolási közeg kapcsolatáról van ismét szó (ez a rövid méltatás elsősorban csak ezeknek az összefüggéseknek az értékelésére mert vállalkozni; a könyvről írott recenzió is inkább két szerző feladata volna).

A kötet utolsó lapjain a szerzők egy rendkívül egyszerű, ám az egész életműre heurisztikusan rávilágító kérdést tesznek fel: „(...) az orosz művészeti és vallási hagyományok folytatójaként ünnepelt Andrej Tarkovszkij miért a legradícióellenesebb műfajban, a filmben hozta létre műveit”? Ezen a ponton a válasz – a filmben a legnagyobb az anyag ellenállása – a persona szellemi újjászületésének nehézségére utal. A szellemivel szembeni ellenállás ugyanakkor nem másból fakad, mint a filmi kifejezés anyagszerűségéből, valóságosságából – mindaból, amit a könyv poétika-fejezete kiindulási pontként rögzített: „(Tarkovszkij) számára a film (...) a szó legmélyebb értelmében vett valóság és élet.” Így a filmnek mint médiumnak és Tarkovszkij művészi feladatának külső, nem a poétika immanenciáját, hanem a médium természetét előtérbe állító összekapcsolása – visszamenőleg – *a filmi kifejezés általános poétikai lehetőségét* is felmutatja. Ha Tarkovszkijnak a filmre volt szüksége művészete megvalósításához, akkor a róla szóló könyv nyomán az alkotó és az alkotás közegének egymásra utaltságát firtató kérdés meg is fordítható: vajon a film tud-e élni a Tarkovszkij által megvalósított poétika lehetőségével?



FILMTÖRTÉNELEM

Balogh Gyöngyi – Király Jenő: „Csak egy nap a világ...” A magyar film műfaj- és stílustörténete, 1929–1936. Magyar Filmin-tézet, Budapest, 2000.

Perczel Zita: A Meseautó magányos utasa Áron Kiadó, Budapest, 2000.

Képek fekete-fehérbén. Hamza D. Ákos a magyar filmművészetben. Hamza Múzeum Alapítvány, Jászberény, 2000.

Dizseri Eszter: Kockáról kockára. A magyar animáció krónikája, 1948–1998.

Balassi Kiadó, Budapest, é. n.

Ha a filmeknek van történetük, nehéz megírni a történelmüket; amennyiben viszont nincs – úgy könnyebb a dolga a rendszer-teremtő igyekezetnek. A filmelmélet tükrében a fenti megállapítás elfogadhatatlan leegyszerűsítésnek tűnhet. Hiszen éppen az utóbbi évek teoretikus irányzatai állították egyrészt az érdeklődés homlokterébe a filmtörténet-írás elvi-módszertani kérdéseit, másrészt megnőtt azoknak az eljárásoknak a presztízse (műfajelmélet, narratológiai, intézménytörténet), amelyek a megtévesztő leegyszerűsítéssel „közön-ségfilmnek”, „kommersz filmnek” vagy – pontosabb megfogalmazás-sal – zsánerfilmnek nevezett, a „szerzői” vagy „művészfilmekkel” szemben egyszerű(bb) történeteket elmesélő művek vizsgálatára alkal-masak. Köznapi tapasztalatunk mégis az, hogy az előbbi csoportba tar-tozó munkák értelmezése, noha látszólag pontosan értjük őket, sokszor nagyobb gondot jelent, mint egy igen elvont, első látásra már-már kö-vethetetlen konstrukció értelmezése. Mindebben nyilván szerepet ját-szik az a húszas évektől eredeztethető filmesztétikai hagyomány, amely a magasművészetből merítette fogalomrendszerét, s ezzel csupán az elitkultúrát reprezentáló filmművészetet kanonizálta – kizárva így az elemzés köréből a mozgókép nagyobbik hányadát. S nyilván a médium sajátos természete is alapot ad a filmbeli megértés és értelmezés Christian Metz által megfogalmazott sajátos paradoxonára: a filmeket könnyű megérteni, ám az értelmezés folyamata annál rejtélyesebb.

*

Mindez Balogh Gyöngyi – Király Jenő „Csak egy nap a világ...” (A magyar film műfaj- és stílustörténete, 1929–1936) című kötetének kéz-bevételekor jutott eszembe: hogyan lehet 700 nagyalakú nyomtatott ol-dalt írni erről a rossz hírű filmtörténeti korszakról, amikor a hatvanas évek aranykoráról talán összességében sem olvasható ekkora terjedel-

mű tanulmány? A magyarázat természetesen a módszerben rejlik. A szerzőpáros többször is leírja, hogy ez az időszak nem hozott létre az elitkultúra kimagasló értékeit megközelítő egyéni produkciót, sőt a filmek „többszörre még a triviális remekművek szintjére sem emelkedtek”. „Filmkultúránk – ahogy írják – populáris kultúráként, tömegfilmkultúráként született”, ám ebből a szempontból a harmincas évek második fele kétségtelenül szerény virágkört jelentett. Király Jenő már korábban írt műveiben is arra törekedett, hogy meghaladja az általa tartathatatlannak ítélt, fentebb érintett filmesztétikai konvenciót, amely lényegében nem vesz tudomást a filmről mint a 20. századi tömegkultúra meghatározó közvetítőjéről, s megteremtse a tömegfilm esztétikáját. 1993-ban megjelent, szintén nagyszabású *Frivol mizsa* című kétkötetes munkájában, valamint egy rövidebb jegyzetében, a *Mágikus mozi*-ban építette fel azt az elméleti konstrukciót, amelyet most e történeti munkában is alkalmaz.

A tömegkultúrához tartozás természetesen nem döntés kérdése, hanem szándék és elvárás bonyolult társadalmi dialógusában formálódó folyamat, amelyet a film esetében tovább árnyal a médium tökeigénye. Ennek megfelelően az elemzések számos művészettörténeti hivatkozást tartalmaznak, irodalmi, elsősorban a filmekkel azonos kulturális szinten elhelyezkedő lektűrökből vett idézetekkel rajzolják meg a Trianon utáni és a bécsi döntések előtti Magyarország szellemi állapotát. A tömegfilmek, s így a korszak magyar filmjei ugyanis társadalmi mentalitást közvetítenek, pontosabban szolgálnak ki: azokat a nézői vágyakat, amelyek csak a mozi sötétjében ölthetnek másfél órára illuzórikus képet. Az egyes művek értéküket vagy fontosságukat tehát nem esztétikai színvonaluknak köszönhetik, hanem annak a filmek sorából felépülő „metatörténetnek”, amely – még ha hamisnak tűnik is – pontosan fejezi ki a kollektív lelkiállapotot. A társadalmi átrendeződés tekintetében felemás kor bátortalan, kompromisszumra hajló műveket eredményezett – azaz a tömegkultúra működési mechanizmusát figyelembe véve hiteleset –, amikor is „a rossz filmek, a fantázia zavarai gyakran még mélyebb bepillantást engednek a köznapi fantázia és gondolkodás folyamataiba, mint a jók”.

A filmhatás pszichológiai-antropológiai vizsgálata teszi lehetővé a szerzők számára, hogy a korszak filmjeit kultúrtörténeti szerepük szerint értelmezzék, a könyv nagyobbik hányadát elfoglaló műelemzések ugyanakkor az esztétikai szempontrendszer érvényesítését is megkövetelik. Ennek keretét műfaj és stílus „dialektikája” teremti meg. A filmek sorából összeálló „metatörténet” ugyanis poétikai szempontból nem más, mint az egyéni stílust „felülíró” műfajok kódrendszere. (Ez a képlet a hatvanas évekre megfordul a magyar filmművészetben, napjainkban pedig mintha legalábbis kiegyenlítődne a verseny műfaj és stílus mindaddig összebékíthetetlennek tűnő párharcában.) A műfajiság s

ezen belül bizonyos szerepsémák, sztártípusok határozzák meg a korszak műveit, amelyek filmről filmre vándorolva ismétlik, illetve variálják ugyanazt az alaptörténetet. A harmincas évek meghatározó műfaja a komédia, amelyet az évtized végén vált fel a II. világháború éveit követően Karády Katalin nevével fémjelzett melodráma.

A műfajok által kijelölt kódok és típusok minduntalan alkalmat adnak az összehasonlító elemzésekre, séma és variáció korszakokat és filmgyártásokat keresztbe metsző mozgásának nyomon követésére. A szerzők ismeretanyaga ezen a téren páratlan, s nemcsak a tárgyalt időszak filmjeire terjed ki: a könyv legüdítőbb részei éppen a napjaink tömegfilm-sikereiig előrekalandozó, nem ritkán heurisztikus párhuzamokat feltáró passzusok (egy filmcím-mutatót igen nehéz lett volna a kötethez összeállítani, ez azonban mégsem menti a hiányát...). A „Hamupipőke-kód” már önmagában is eredeti leírása például a szép emlékü magyar pornófilm, a *Hamupopóka* rövid elemzésével zárul. A szöveg egyébként nem fukarkodik a szellemes, metaforikus – néha nyelvileg túlfeszített – megoldásokkal; a filmeket emlékezetében felidéző olvasónak még az is megfordulhat a fejében, hogy Királyék elemző leírásai szórakoztatóbbak, mint maguk a filmek. Már a 12 oldalas tartalomjegyzék is élvezetes olvasmány. A kedvencem a *Tomi, a megfagyott gyermekről* szóló fejezet címe: „A magyar Twist Olivér avagy a lelki jégmezők kis lovagja”.

*

A korszak nagy sikere és műfajteremtő darabja – a *Hyppolit, a lakáj* mellett – a *Meseautó*. A film női sztárját, Perczel Zitát könyvükben így jellemzik a szerzők: „A Perczel-image erény és erély, szelídség és temperamentum egysége. A színésznő alapvetően naiva szerepkörére ráépülő új rétegek hordozó képlete életerő és melankólia kombinációja. A melankólia intelligenssé és érzékennyé teszi az életerőt.” És ironikussá – tehetjük hozzá a színésznő önéletrajzának elolvasása után.

Perczel Zita *A Meseautó magányos utasa* című vallomásában így jellemzi önmagát: „Meg vagyok győződve arról, hogy minden színész az emlékiratainak írása közben azt hiszi, hogy az ő élete a legérdekesebb. Az én életem? Én meg vagyok győződve arról, hogy a leghülyebb. Nem is tudom megbocsátani magamnak, hogy ennyi szerencsével, ennyi kivételes situációval ennyire keveset tudtam összehozni.” Ez a szellemes, fiatalos, önostorozó hang mindvégig játékon uralja a könyvet.

Perczel írása olyan színészeletrajz, amely nem csupán szerep és személy, művészet és élet konfliktusából szőtt „nevelődési regény”, hanem elsősorban korrajz, filmtörténeti „segédkönyv”; tudósítás az élmény és az értelmezés között elterülő, csak a tanúk számára hozzáférhető terra incognitáról. Egészséges öniróniája megkíméli attól, hogy szakmai és

magánéleti válságait, csalódásait és boldogságait nagyregényként adja elő. Ha a könyvben mégis felfedezhető valamiféle megszenvedett élet-tapasztalatból formálódó üzenet, az éppen a sors fordulatainak elfogadásáról, az újrakezdés lehetőségéről, a határozottságról és a ráhagyatkozásról, a természetes bölcsességről és az elkerülhetetlen butaságról szól. Közhelyekről, persze, de egy formátumos élet tükrében.

Perczel Zitát valóban a *Meseautó* utasaként ismeri elsősorban a hazai közönség, noha jelentős színpadi karriert is a magáénak mondhat. Különösen figyelemreméltó, hogy Párizsban – először a háború előtt, majd egy évtizedes „hollywoodi lidércnyomás” után ismét – félezres szériájú előadások sztárja volt. Sok korabeli kolleginájával szemben számára megadatott a visszatérés lehetősége is. A nyolcvanas évektől Magyarországon lépett színpadra, s néhány hazai filmben emlékezetes epizódalakítást nyújtott. Minderről azonban már nem beszél; élettörténetének elbeszélését 1951-gyel, az Európába történő visszatéréssel lezárta.

Ami megóvja az önéletíró sztereotípiájától, az egyúttal hiányérzetet is kelt, amikor a filmszerepeiről, a kollégáiról, a forgatások légköréről beszél. Mintha magánéleti problémái elnyomták volna a szakmai kérdéseket; vagy – s talán ez áll közelebb az igazsághoz – a filmes karrier olyan varázslatos egyszerűséggel „esett meg” vele, mint az általa megformált szereplőkkel a happy end. De azért pontosan tudta, hol él és mit csinál. Erről árulkodik a Jávor Pál-mítosz egymondatos magyarázata: „A magyar középosztály férfiai álmaikban Jávor Pálnak hittek magukat.”

A könyvet gondozó Bárdos Judit előszavából kiderül, hogy a kézirat 1981–82-ben született, megjelenését azonban a színésznő már nem érthette meg. Ahogy mindig is remélte, Budapesten érte a halál 1996-ban.

*

Hamza D. Ákos filmjeire csak utalást tesz a „*Csak egy nap a világ...*”, az ő filmjeinek bemutatása már az 1937–1944 közötti időszakot feldolgozó monográfiára vár. Ehhez a munkához nyújt segítséget a Jászberényben megjelent hasznos összeállítás, a *Képek fekete-fehérben (Hamza D. Ákos a magyar filmművészetben)* című kiadvány. Hamza, szemben a nemzetközi karriert befutott Korda Sándorral és Kertész Mihállyal vagy a kortársai közül Tóth Endrével és Radványi Gézával, kevésbé ismert a hazai közönség körében. Azt pedig még kevesebben tudják, hogy az önmagát – Magyarországon készült tucatnyi, illetve külföldön forgatott néhány filmje ellenére – elsősorban festőnek valló művész 1989-ben hazatért az emigrációból gyermekora színhelyére, Jászberénybe. A városnak adományozott festményei az 1993-ban bekövetkezett halála után megnyílt Hamza Múzeumban láthatók, a Hamza Múzeum Alapítvány pedig immár a harmadik könyvet jelenti meg névadójáról.

Hamza 1940-ben rendezte első filmjét, miután Párizsban gyártásvezetőként és rendezőasszisztensként kitanulta a mesterséget. A háború után visszatért Párizsba, majd Olaszországban, később Brazíliában próbálkozott a filmkészítéssel, a körülmények azonban kedvezőtlenek voltak, amit talán Hamza nem is nagyon bánt: ismét a festésnek szentelhette az idejét.

Legismertebb és legjobb munkái közé két Karády-film tartozik, a *Szíriusz* és a *Külvárosi őrszoba* – valamint az *Egy szoknya, egy nadrág*, ez azonban elsősorban Latabár Kálmán komikus tehetségét dicséri. A *Szíriusz* világviszonylatban is úttörő tematikával rukkolt elő: a Herczeg Ferenc elbeszéléséből készült film az időutazás azóta sok mozi-visszontagságot megélt alaphelyzetére épül. A *Külvárosi őrszoba* újdonsága az alvilági, lecsúszott egzisztenciák hiteles ábrázolása, a film alapkonfliktusa pedig szintén a mozimitológia máig eleven része. Az újonc rendezőnek előbb a mélyvilági érzelmek, a bűnös szerelem „beavatásán” kell átessenie ahhoz, hogy végül bevezethessen a konszolidált, kispolgári boldogságot jelentő házasság révébe. A Király–Balogh-könyv hatása alatt magam sem állhatom meg a távoli filmtörténeti párhuzamok felvetését: az 1942-ben forgatott *Külvárosi őrszoba* lélektani és társadalmi konfliktusa David Lynch *Kék bársony* című 1986-os filmjében köszön vissza meglepő hasonlatossággal...

A könyv elsősorban dokumentumgyűjtemény és adattár. Hamza filmjeinek elemzésére nem vállalkozik (az összeállítás egyetlen eredeti tanulmányát, a rendező vázlatos pályaképét Balogh Gyöngyi írta), ezzel szemben részletes filmográfiát és bibliográfiát, valamint példásan gazdag (ám több helyütt pontatlan) mutatót tartalmaz. A legérdekesebb olvasmány a Hamzáról szóló cikkeket, kritikákat, illetve a vele készült riportokat tartalmazó szemelvénygyűjtemény, továbbá egy igazi kuriózum: Jean-Paul Sartre eredetileg Hamzának írt forgatókönyv-töredéke, amelyből végül is nem készült film. A rendező interjúi a magyarországi filmgyártásról is felelősen és korszerűn gondolkodó alkotó portréját rajzolják elénk. Hol a film irodalommal szembeni önállósága mellett érvel szellemesen, hol a filmgyártás szervezeti kérdéseire hívja fel a figyelmet, s konkrét javaslatokat is megfogalmaz. *A magyar író a magyar film tárt karokkal várja* című újságcikke például Szöts Istvánnak közvetlenül a háború után a magyar filmművészet ügyében papírra vetett *Röpiratát*, annak máig érvényes gondolatait előlegezi. S ne feledjük, mindez egy olyan korszakban történik, amikor Aszlányi Károly így jellemezhetette a vállalkozóként is sikeres Hamza D. Ákost: „fiatal, tehetséges és ennek ellenére eredményes magyar producer”.

*

S még egy filmtörténeti háttér munka, ezúttal nem pusztán másik korszakról, hanem másfajta filmről. A *Kockáról kockára (A magyar animáció krónikája 1948–1998)*, amint ezt a könyv írója, Dizseri Eszter utószavában világosan meg is fogalmazza: az adott korszak történelmi elemzését vagy a keletkezett művek esztétikai értékelését másokra bízta”. Ha műfajilag kéne meghatároznunk az igényes kiállítású kötetet, akkor intézménytörténeti munkának, illetőleg filmográfiának nevezhetnénk. Ez utóbbi, Adattárnak keresztelt rész a könyv több, mint egyharmadát teszi ki, s valóban minden együtt van benne, amit a magyar animációról a díjaktól a fesztiválok át az egyes filmekig tudni kell. Az „intézménytörténet” azonban már korántsem ennyire tárgyyszerű. A műfaj története ugyanis meglehetősen dramatikus: hőskorszakra, aranykorra s a jelenben is tartó válság időszakára tagolódik. E drámai „műfajtörténet” tulajdonképpen nem más, mint a legendás Pannónia Filmstúdió története; a siker a Stúdiót illeti, s a válság is, noha azok, akik – az egyik fejezet címe szerint – „a Pannónia köpönyegéből bújtak elő”, talán új lehetőségként élik meg a krízist. Ráadásul a folyamatokat a legérzékenyebbek, maguk az alkotók kommentálják: a könyvnek ez a része lényegében nem más, mint egymásba öltött interjúk sorozata; laudációk a nagy mesterek előtt, anekdoták a kultúrpolitika furcsa mód sokszor „áldásos” tevékenységéről, műhelyvallomások, kommentárok. Egy évtizedeken át magasművészetet és igényes szórakoztatást egyaránt produkáló alkotóműhely emlékkönyve készült el. Sajátos képződmény: kollektív filmtörténelem.

A TURUL ÁRNYÉKA

Sándor Tibor: Őrségváltás után. Zsidókérdés és filmpolitika, 1938-1944. Magyar Filmintézet, Budapest, 1997.



Sándor Tibor *Őrségváltás után* című könyve elsősorban nem – mint címe sugallja – a korábbi kötet folytatásaként, inkább kiegészítéseként olvasható. Az 1992-ben megjelent *Őrségváltás* a harmincas-negyvenes évek magyarországi filmpolitikáját írta le, a szélsőjobboldal hatalomátvételét, a zsidók kiszorítását a filmszakmából. Az eszmetörténeti és filmtörténeti tanulmány, valamint két reprezentatív film elemzése mellett abban a munkában a szélsőjobboldal és a velük szemben elhelyezkedő szellemi erők, elsősorban a magányosan fellépő Zsolnai László publicisztikájának gyűjteménye kapott helyet. Ez a kötet az 1938–39-es korszakváltástól, a Színház- és Filmművészeti Kamara megalapításától követi nyomon a filmpolitika eseményeit egészen 1944 végéig, a nyilas hatalomátvételig, illetve a szovjet csapatok megjelenéséig.

Tudjuk, nem létezik egyetlen szempontú filmtörténetírás; egy-egy korszak hol az esztétikai, hol a szerzői, hol az intézménytörténeti, hol a gazdasági, hol a történelmi-politikai szempontokat erősíti fel. A filmművészet sajátossága éppen abban a különös érzékenységekben rejlik, ahogy a legéleteribb művészi megoldás is magán viseli egy kor, egy társadalom, egy intézményrendszer vagy éppen egy technikai újítás nyomát. Az érzékenység persze értelmezhető függőségként is; a filmtörténet mindenesetre arról tanúskodik, hogy a filmművészet sokat köszönhet ciklikusan ismétlődő „szabadságharcainak”. A harmincas-negyvenes évek a magyar film számára nem adta meg a szabad kifejezés jogát, az alkotók szabadságharca 1939-től létharccá fajult. A Turul Szövetség, a nyilasok, továbbá az egyre határozottabban jobbra tolódó kormányzati erők soha nem látott brutalitással zúzták szét a filmgyártást mind művészi, mind ipari szempontból. A zsidó filmesek kiszorítását szorgalmazó, majd megvalósító „őrségváltás” a film természetéből következő, többé-kevésbé megkerülhetetlen társadalmi-gazdasági függőségen messze túllépve, közvetlen politikai kiszolgáltatottsághoz vezetett. Az 1938–1944 közötti időszak filmtörténete így módon a politikai, illetve az eszmetörténeti szempontokat erősíti fel; a korszak művészetellenessége és a háborús konjunktúrának köszönhető pillanatnyi gazdasági fellendülés egyaránt ebből a nézőpontból értelmezhető. A zsidótörvények érvényesítésében a filmpolitika élen járt. A kutatás legdöbbenetesebb megállapítása a könyv bevezetőjében olvasható: „Minden 1944. október 15. előtti, a filmipart érintő változás, terv a zsidókér-

dés megoldását célozta. Paradox módon a nyilas hatalomátvétel volt az egyetlen és egyben utolsó „rendszerváltás” a magyar filmgyártás 1938 és 1945 közötti történetében, amelynek már semmi köze sem volt a filmszakmában jelentkező zsidókérdés megoldásához. Mire ők hatalomra kerültek, ez a probléma már megoldódott.”

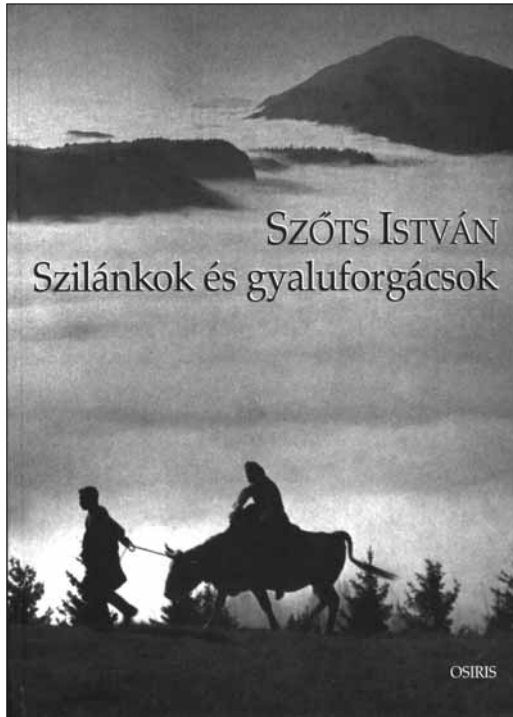
Filmtörténeti gondolkodásunkban ritka a Sándor Tiboréhoz hasonló történeti igényesség, ugyanakkor szerencsére ritka az olyan filmtörténeti korszak is, amely a folyamatok leírásában ennyire felerősíti az eszme- és politikatörténeti szempontot (a harmincas-negyvenes évek fordulójához csak a szélsőjobb és a szélsőbal ideologikus észjárásának közösségét e téren is igazoló sematizmus mérhető). Sándor Tibor az *Őrsékváltás után* című kötetben, szigorúan ragaszkodva az események időrendjéhez, pontról pontra leírja a különféle politikai döntéseket, majd a korabeli dokumentumok – illetve a dokumentumok hiányossága miatt a korabeli sajtó – alapján bemutatja a döntések hatását. A történeti attitűd minél autentikusabb forrásokhoz igyekszik hozzáférni s azokat minél tárgyszerűbben próbálja kommentálni. A dokumentumok, illetve azok hiányában a korabeli sajtóból vett szemelvények – főképp a Filmkamara lapjában, a *Magyar Filmben* megjelenő, egyre szélsőségesebb „művészi irányelvek” – önmagukért beszélnek. A szövegközlések és a kommentárok – anélkül, hogy a szerző mélyebb elemzésekbe vagy az összefüggések feltárásába bocsátkozna – önmagukban is képesek érzékeltetni a törvények és vezércikkek háttérben kirajzolódó valódi érdekeket, az egyes szereplők személyes vonásait, az események tragikus vagy éppen groteszk fordulatait. Bánky Viktor alakja és a rendezésében készült *Szerető fia, Péter* című film betiltásának története például jól reprezentálja a korszak ellentmondásait. S hasonlóan figyelemre méltó, a konkrét történelmi helyzeten túlmutató jelenség a propagandafilmek – az úgynevezett „problémafilmek” – 1943-as leállítása is. A társadalmi feszültségek kirobbanásától tartó hatalom jobbnak – és főképp biztonságosabbnak – látta a szórakoztató filmek készítését, s ezzel – micsoda pofon az őrsékváltóknak – a saját ideológiáját hirdető filmeket hozta lehetetlen helyzetbe. Egy sor ehhez hasonló, további kutatásra, elemzésre is érdemes jelenségre nyit kaput a korszak tárgyalógos krónikása.

A tárgyszerűség szakmai kritériuma mellett van azonban a szerző módszerének egy rejtettebb üzenete is. A kirekesztés irracionális ideológiája, a vezércikkek és szónoklatok gubancos retorikája nem valamiféle „ellen-ideológiával”, hanem egyszerűen a tényekkel szembesül. Nem kell retorikus igazságot szolgáltatni az „őrsékváltókkal” szemben, amikor a lehető legpragmatikusabb érvek is leleplezik őket. Nem szükséges az általuk sugallt vagy éppen harsogott ideológiát követő filmek művészi mérlegelésével bajlódni, hiszen a könyvben közölt dokumentumok alapján világos, hogy a zavaros, kirekesztő eszmék valódi célja

nem a „nemzeti szellemű művészi filmek gyártása”, hanem a filmipar kisajátítása volt. Szellemi és anyagi muníció híján azonban a hangzatos szölamok csak a magyar filmművészet és filmipar tönkretételéhez vezethettek.

„EGY SZŐTS”

Szőts István: *Szilánkok és gyaluforgácsok*
Osiris, Budapest, 1999.



A hogy bizonyos mértékegységek nevükben egy-egy tudós emléket őrzik, úgy hozta kapcsolatba Gaál István filmrendező az „egység” fogalmát Szőts István alakjával. „A magyar filmművészetben nekem ,egy Szőts’ annyit jelent – vallotta mesteréről –, hogy együtt találok egy igen magas feszültségű művészi kvalitást egy fantasztikus, példaként ragyogó emberi tartással.”

Klasszikus, példakép, hagyomány, mester – szinte páratlan egységben sorakozik fel a magyar filmművészet egy olyan alkotó mögött, akiben sors és művészet 19. századi módra fonódott össze a 20. századot reprezentáló – sőt, prezentáló – mozgókép kockáin. Szőts hitvallása – függetlenül műveinek minőségétől – eleve az elkötelezett nemzeti művészet irányába mutat: „Nálunk a művészet mindig több volt, mint másutt – írja *Röpiratának* végén. – Sohasem öncél és játék. Elv, hit, magatartás, sikoltás és jaj volt legtöbbször.” Ez a pátosz és komolyság ugyanakkor egy „könnyű” műfajban – Szőts filmes pályafutása a negyvenes években indul – keres utat magának, amely a film közegében akkortájt meglepő és példátlan szellemi „avantgardizmushoz”, az *Emberrek a havason* és az *Ének a búzamezőkről* sorskérdéseket faggató természet- és emberközeli világához vezet. Szó sincs itt kísérletezésről, a költői vagy „tisztá” film húszas-harmincas évekből továbbelő eszméjéről. A tisztaság a történetek moráljából fakad s nem a formák játékából, a költészet pedig nagyepikai alapokon nyugszik. Filmjeiben egy tradicionálisan irodalmias művészetkép találkozik a „forradalmi” mozgókép újító formakultúrájával: Ady és Szabó Dezső nemzetföltétele a kortárs francia, szovjet, svéd filmművészet vizuális erejével. Ezzel szemben a negyvenes évek (amikor Szőts két nagyjátékfilmjét készíti) magyar mozija szellemében a lehető legtávolabb áll az irodalmi hagyománytól, stílusában viszont nagyon is irodalmias, pontosabban színpadias, ami formai szempontból elsősorban vizuális szegénységet és egy-síkúságot jelent. Az már csak a helyzet abszurditását – és Szőts pályájának reménytelenségét – fokozza, hogy mindez egyformán igaz az évtized 1945 előtti és utáni szakaszára.

A rendező alkatától oly távoli „avantgárd állapot” s legfőképpen annak negatív következményei, a meg nem értettség, a mellőzöttség, az ellehetetlenülés, a betiltás, a periferikus helyzet nem annyira belőle, mint inkább a rá mért történelmi korszakokból következett. Politikai kurzusváltásból több jutott neki, mint befejezett művekből. Az életrajz fordulópontjai sokatmondó dátumok: 1941-ben forgatja az *Emberrek a*

havason-t, 1945 tavaszán írja *Röpiratát* a magyar filmművészet ügyében, 1947-es az azonnal betiltott *Ének a búzamezőkről*, 1957-ben hagyja el az országot, a nyolcvanas évek végétől kezdődik meg – publikációkkal, konferenciákkal, kitüntetésekkel, portréműsorokkal – művészi rehabilitációja. Klasszikus humanizmusa a különféle ideológiájú politikai sorsfordulók zátonyán sem tört meg, nem úgy az életmű, amely – mint ezt a most megjelent könyv címe is visszhangozza – csak szilánkok és gyaluforgácsok monumentális halmaza lehetett.

Vajon Szöts művészetét egy kiegyensúlyozottabb kor is a klasszikusok körébe utalná, vagy csak a töredékes életmű, a saját korát megelőző, mellőzött és meg nem értett művész tragikus (nemzeti) romantikája emeli őt piedesztálra? A kérdés nemcsak az utódokról, nemcsak a hagyományképződés honi karakteréről, s nem is csupán a filmek értékéről vall, hanem egy sajátos szemléletmódról, amit a rendező minden egyes kockája és minden egyes szava nyomatékosít. Amikor kollégái vagy rendezőutódai az általa szabott mértékről beszélnek, mindig szükségesnek tartják az *ember* és a *művész* példaértékűségét egyaránt kiemelni; külön-külön e kettőt, amely az ő esetében ugyanakkor egyenrangú és szétválaszthatatlan. Ahhoz, hogy a filmekből, valamint a rendező halála után egybegyűjtött írásaiból élénk rajzolódó életművet jól értsük, nem érdemes a humanista elkötelezettség és a művészi hitelesség esztétikai értelemben ma már archaikusan csengő elkülönítését udvariasan megkerülnünk. Szöts *programja* kétségtelenül e kettős értékszempont jegyében áll, *művészetének* legnagyobb pillanatai ugyanakkor épp eme ideák összetartozását bizonyítják, méghozzá katartikus erővel. Az „egy Szöts”-ről ilyen értelemben is beszélhetünk.

Az írásos hagyatékából válogató kötet első szövege, az *Életrajzi feljegyzések* rögtön e program részleteibe avat be, míg az ezt követő különféle műfajú írások mintegy tükröt tartanak az elképzelések elé, a szándékot a tettekkel szembesítik. A valódi tettek persze a filmek voltak: mindössze két nagyjátékfilm és néhány rövidfilm, fájdalmasan kevés, különösen az itt olvasható tervek fényében, amelyek ily módon – bármekkora is a láttató erejük – csak a láthatatlan filmek tükrörcserepei lehetnek. Szöts emlékirata vallomás és korrajz egyszerre. Vázlatossága ellenére is képes érzékletessé tenni az egymást váltó rezsimok bornírt abszurditását. A legjellegzetesebb – és legszomorúbb – példa az *Ének a búzamezőkről* esete, amelynek megfilmesítésével 1943-ban és 1947-ben is megpróbálkozott. Móra Ferenc első világháborús történetének pacifizmusa azonban egyik rendszernek sem kellett. A film ugyan 1947-ben kisebb kompromisszumok árán elkészült, ám rögtön dobozba is került. S hasonlóan kreált a történelmi széljárás az *Emberek a havason* alkotójából hol álnépies, hol irredenta beállítottságú művészt, s vádolta hol egyházellenességgel, hol túlzott katolicizmussal.

A határozott művészi öntudattól áthatott, ugyanakkor nagyvonalúságtól és öniróniától sem mentes életrajz egy-egy mondatába mintegy véletlenül és esetlegesen kerülnek a rendező esztétikai nézeteiről árulkodó gondolatok. A meghatározó filmelmények és alkotók ihletett felidézése, vagy a kozmikus filmről vallott nagyszabású elképzelések között szerényen húzódnak meg azok a mondatok, amelyek nemcsak Szöts művészetét, hanem a születő modern filmművészetet is – a kortárs filmesztétikával összhangban – értelmezik. A *Melyiket a kilenc közül?* című Jókai-novella adaptálási nehézségei kapcsán jegyzi meg a következőt: „Mert a film építőkockái realitások. Az épület maga azonban fantasztikus valami is lehet, a költészet, a mesék birodalma.” Ilyen realitásokból épül az *Emberek a havason* balladája – nem véletlen, hogy a filmet az olasz neorealizmus leendő alkotói és teoretikusai kitörő lelkesedéssel fogadják, s aztán a neorealista filmek mintha Szöts fenti tézist igazolnák vissza: a realista környezetrajz, az amatőr szereplők a történetek nem ritkán melodramatikus fordulatait is képesek hitelesíteni.

Ez a fajta pontosság, a részletek már-már dokumentarista megfigyelése talán a legfontosabb eleme Szöts láthatatlan filmjeinek, amelyek látható formát a jobb híján, mégis teljes szakmai odaadással készült néprajzi munkáiban, portréfilmjeiben, művészeti kisfilmjeiben öltöttek. Furcsa módon viszont nem ez jellemzi egyetlen nagyszabású dokumentumfilm-tervét, az *Éhséget*, amely naiv utópisztikusságával együtt is felkavaró olvasmány (Szöts elképzelése szerint a díszbemutatón, a New York-i ENSZ-székházban vagy a római FAO-központban egy páholyban ült volna az amerikai elnök, a szovjet vezető és a római pápa). A figyelmet a nincstelenség áldozataira és a modern világ pazarlására felhívó „sikoltás és jaj” nagyszabású keresztmetszetben kívánta az emberiség elé tárni tízezrek naponta bekövetkező pusztulását. „Az egész földkerekséget átfogó nagy filmterv” művészi és morális szempontból egyformán izgatta a rendezőt. Az *Életrajzi feljegyzések* és a kötetben közölt szinopszis alapján elsősorban a terv morális oldala körvonalazódik a mai olvasó számára: a szöveg inkább az eszme, mint a megrendítő sorok dokumentuma; az éhsége, nem pedig az éhezőké. Őket a toll után a kamerát is kézbe vevő Szöts István idézhette volna csak élénk. Az már a sors – és a filmben megszólított nagybetűs Világ – keserű fintora, hogy a morális indíttatású tervet az egyházaktól a nemzetközi szervezetekig pusztán morálisan támogatták, pénzt nem adtak rá...

A megfigyelés és az ábrázolás dokumentarista pontossága a játékfilm-tervekben kerül esztétikailag releváns helyzetbe, jelentős – és megvalósulatlan – fordulatot jelezve Szöts pályáján. A pályakezdő rendező művészi eszménye a kozmikus film volt, amelyben – szép hasonlatával – „az egész természet, mint egy hatalmas orchester” közreműködik a képek komponálásában; a történetek a föld és ég – az *Emberek*

a havasonban az erdélyi magaslatok, az *Ének a búzamezőkről* című filmben a magyar Alföld – színpadán bonyolódnak. A rendező vonzódása a természethez a korai filmek alapvonása; a természet képeiben az ábrázolás és az ábrázolt Szóts István-i eszménye – a sorsok történelmitikus összefüggéseinek megragadása a mozgóképi reprodukció eszközével – egyetlen kompozíció keretén belül jöhetett létre. Későbbi filmterveiben érdeklődése a konkrét történelmi események, elsősorban az 1848–49-es szabadságharc Duna-menti népeinek sorsa felé fordul. Ezekben a forgatókönyvekben egyszerre van jelen a mának szóló példa felmutatása, az újra és újra ismétlődő történelmi kataklizmák tanúsága és tanulsága, valamint a történelmi tisztázás, a hiteles ábrázolás igénye. Szóts ekkor a hangsúlyt a nagy természeti tablók helyett a részletek aprólékos kidolgozására, a már-már a naturalizmushoz közelítő realista ábrázolásra helyezi. S mindez kétségtelenül jót tesz az eszmék súlyától terhes, az illusztrativitás szakadéka fölött egyensúlyozó témáknak: a történelem szereplői személyiségekként magasodnak tablósorsuk fölé.

A kötetben szereplő *Havasok asszonya* című forgatókönyv még az első két film költői hangvételét, vizionárius képi világát idézi meg az olvasó előtt, noha az 1848–49-es szabadságharc előestéjén az erdélyi román jobbágyok szabadságáért küzdő magyar nemesasszony története már hiteles dokumentumokon alapszik. A Raffy Ádám *Erdélyi Szent Johanna* című regényéből készült filmtervben a címszereplő Varga Katalinból kifakadó, máig hangzó kiáltást – „Vér nem mossa le a vért” – balladisztikus erejű képek keretezik, némiképp a dramaturgiai szerkezet rovására is. A film megvalósítását végül éppen emiatt akadályozta meg a Dramaturgiai Tanács 1956-ban – persze nem szakmai, hanem politikai megfontolásokból. A könyvben közölt másik nagyjátékfilm forgatókönyve, *Az aradi tizenhárom* – az 1987-ben a Magvető Kiadónál megjelent G. B. L. (*Gróf Batthyány Lajos főbenjáró pere és vértanúsága*), valamint a még publikálatlan, Habsburg István nádorról szóló *Tetemrehívás* című művekkel együtt – már magán viseli Szóts történelemszemléletének hetvenes években bekövetkező esztétikai fordulatát: immár nemcsak a történet hitelét tartja fontosnak, hanem legalább annyira az ábrázolás hitelességét, realisztikusságát is. Hangsúlyozni kell, hogy esztétikai fordulatról van szó. Hiszen a képi ábrázolás hitelességét éppen olyan elemekkel lehet megeremteni, amelyek nincsenek feljegyezve a levéltári dokumentumokban, nem hangsúlyosak a historikus összefoglalásokban. Ezt a művészi hitelességet a történelmi események felidézésekor *ki kell találni*, vagy legalábbis ki kell emelni őket a történelem meghatározó, nagy összefüggéseinek árnyékából.

Az aradi tizenhárom nem a vértanúk kivégzésének történelmi hátterével, a sokáig meghamisított és agyonkozmetikázott tények feltárásával, még csak nem is a mára talán elhomályosuló, a forgatókönyv írá-

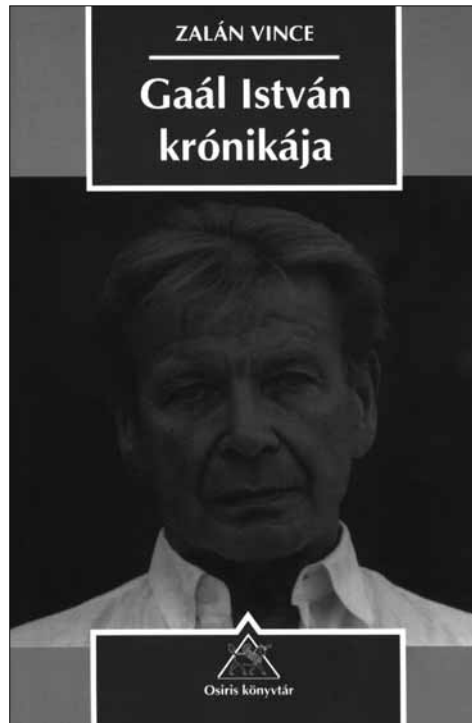
sa, a film tervezése közben azonban erőteljesen jelenlévő ötvenes évek, illetve 1956-os párhuzammal rendít meg (az előbbi a per koncepciózussága, az utóbbit az elhantolás körülményei hangsúlyozzák), hanem a hóhér szakszerű tevékenységének aprólékos leírásával, az akasztás körüli *technikai* problémákkal (rövidek voltak a gerendák, amiket a felázott talajba ráadásul mélyen kellett leásni, így a magasabb elítéltek lába az akasztás közben leért a földre) vagy a történelem szereplőinek emberi drámájával (ilyen a törött lábú Damjanich búcsúja ifjú feleségétől vagy kibékülése az akasztófa alatt Vécsey gróffal, s hasonló hatású az érzelmi sokk „áttétele” az elítéltekről a tanúként a bitófák alatt álló gyóntatókra – s tegyük hozzá, ez a megközelítési mód mindkét oldal szereplőire igaz, hiszen Haynauról vagy Schwarzenberg miniszterelnökről is érzékeny lélektani elemzést kapunk, amely a történelmi motivációkon túl a személyes összetevőket is látni engedi). Szóts ebben a forgatókönyvében tanítanivalóan jó dramaturg. A hatáskeltés érdekében kockázatos motívumokat is biztos kézzel épít be a történetbe, így a Török Ignáchoz ragaszkodó kutya közelijét a kivégzés pillanatában vagy a távoli disznóól tetején gyülekező báméskodókat, akiknek terhe alatt az akasztások végére beszakad a tető. Sőt, meg merem kockáztatni, hogy a forgatókönyv legemlékezetesebb pillanatai nem az eszme iránti hűséget, kitartást, következetességet deklaráló dialógusok között találhatók, hanem a halálraítéltek szereteteiktől és egymástól történő búcsúját bemutató jelenetfűzérben.

Szóts csakúgy, mint elkészült műveiben, nagyszabású történelmi filmterveiben is az egyszerű ember drámájára figyel, amelyek a legjobb pillanatokban a történelem tanulságokkal terhes tényeinél is fontosabban tudnak lenni. Némi túlzással – s talán az alkotói szándékkal is vitatkozva – azt mondhatnánk: minél inkább áthatják az érzelmi hatásra törekvő, akár még melodramatikusnak is mondható megoldások a deklaratív történelmi tablófestést, a „történelmi lecke” annál erőteljesebben szólítja meg a mai olvasót. Az események aprólékos felidézése, a valós személyiségek érzelmi motivációinak fiktív rekonstruálása, a történelem üzenetének emberi sorsokban történő megragadása, majd a feladattal azonosuló, annak önmagát alárendelő személyes példa felmutatása egy, a romantikus-idealizáló és a parabolikus-analizáló történelmi filmek között elhelyezkedő, a kétfajta szemléletmód és stílus erőnyeit egyesítő, leginkább Andrzej Wajda művészetéhez közel álló filmtípus lehetőségét vethette volna fel a magyar film történetében. A ’48-as történelmi trilógia darabjai a nyolcvanas években, Szóts mind gyakoribb és hosszabb magyarországi tartózkodásai alatt ugyan közel kerültek a megvalósításhoz, aztán – elsősorban anyagi okokból – mégsem lett belőlük film. Az emigrációból hazatérő Székely Istvánnak és Radványi Gézának sikerült életműüket egy-egy itthon készített művel lezárni; Szóts Istvánnak az epilógusa is töredékes maradt...

A kilencvenes évek elején Szóts teljes életművét levetítette a televízió, két nagyjátékfilmjét azóta is rendszeresen műsorra tűzik, visszaemlékezések, portréfilmek, tanulmányok sora elemzi műveit, valamint hatását a magyar filmművészetre. Ezt a munkát kívánja folytatni a most megjelent könyv az eddig publikálatlan írásközreadásával, hogy a töredékes életműről alkotott kép mind teljesebbé váljék. A kötetben mindössze egyetlen, immár harmadik alkalommal megjelenő szöveg található, a *Röpirat a magyar filmművészet ügyében* című, 1945-ben papírra vetett tervezet – ezt viszont nem lehet elégszer újraolvasni. Azóta sem született filmkészítőtől hasonlóan átfogó, a szakmát indulatosan féltő, ugyanakkor a tennivalókat higgadtan számba vevő eszmefuttatás. Téziseinek jó része napjainkban is aktuális és érvényes; haszonnal forgathatnák a készülő filmtörvény kidolgozói is. Ma már nyilván nem lehet olyan filmeket csinálni, mint amilyeneket Szóts készített, illetve elképzelt. A filmről gondolkodni azonban – a *Röpirat* tanúsága szerint – most is csak úgy érdemes, ahogyan ő az egész élete során tette.

MÉRTÉKREND

Zalán Vince: *Gaál István krónikája*
Osiris, Budapest, 2000



Művészi önéletrajz és ars poetica kapaszkodik egymásba Gaál István *Vallomásában*. A Zalán Vince által végső formába öntött szöveg egyszerre fűz szerény és öntudatos magyarázatot a művekhez, veszi sorra a dramaturgiai és kompozíciós elveket és tér ki az egyes filmek elő- és utóéletét meghatározó politikai és szakmai körülményekre. S ez aligha történhet másképpen: Gaál egyfelől határozott költői, zenei és képzőművészeti elképzeléseket valósított meg filmjeiben, ugyanakkor nem zárkózott el a magyar filmművészet társadalmi elkötelezettségétől a hatvanas, a hetvenes, sőt a nyolcvanas és az azt követő években sem. Művészi alkatában Huszárik Zoltán és Tóth János poétikája találkozik Jancsó Miklós vagy Sára Sándor közéleti érzékenységével. S ezt a köztetes állapotot ki lehetne terjeszteni még a népies-urbánus szellemiség máig meg nem haladott megosztottságára is, ha éppen nem Gaál volna ennek a több kárt, mint hasznot hajtó, a sokszínűség helyett megosztottságot jelentő hagyomány felszámolásának az élő, pontosabban alkotó példája. A *Vallomások* – és a kötet második felében közreadott alkalmi írások – ennek a művészi elkötelezettségnek a küzdelmét és – ne féljünk kimondani – drámáját rajzolják elénk.

Gaál sok mindent és sok mindenkit élesen bírál a múlt és a jelen művészeti közéletében; magányában öntudatos, de egyúttal sérült is. Mindaz, ami a magyar új hullámot – néhány más film társaságában – elindító első filmje, a *Sodrásban* (1964) óta történt vele, filmtörténetünk sötét lapjaira tartozik. (Helyesebb volna intézménytörténetről írni, ha a még oly rosszul működő intézmények helyett nem „rosszul működő” – kiszámíthatatlan és kicsinyes – politikai bürokraták rendezték volna „sajtó alá” az alkotói életműveket.) Ma már kideríthetetlen módon, világos – akár politikai – elvek helyett elmaszatolt érdekek mentén, informális beszélgetéseken, elő- és hátsó szobákban dőlt el a művek és művészek sorsa. Egy biztos: nem a – műalkotások esetében kétségtelenül problematikus – objektív értékítélet (nézőszám, fesztiválszereplés, kritikai visszhang) állt a döntések háttérében. Nehéz ilyen körülmények között higgadtnak maradni, s még nehezebb elkerülni azt, hogy a méltatlan helyzetbe rángatott művész ne reagáljon maga is méltatlanul. Gaál nyilvánvalóan nem „objektív” önmagával szemben; erre a műfaj – *Vallomás* – nemcsak feljogosítja, hanem fel is hívja. A háttérbe szorítottságát felelevenítő eseményekre ennek ellenére sohasem személyeskedő vagy ideológiai érvekkel, hanem esztétikai önértelmezéssel és művészi hitvallásokkal reagál. Így a hatvanas-hetvenes évek

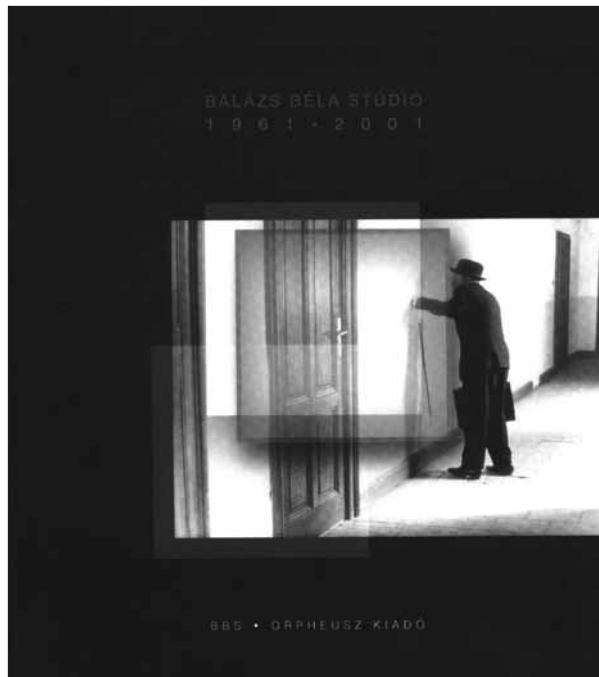
légkörét kicsit is ismerő olvasó előtt az „intézményrendszer” (maradjunk ennél a jótékonyan eltávolító kategóriánál) méltatlansága a könyv lapjain az alkotó méltóságával csap össze. A római ösztöndíjas hallgatóval, majd vendégtanárral vagy a Cannes-ban díjazott rendezővel szembeni féltékenység gyanúját maga a rendező üzi távolra, amikor az úti élmények felidézésekor Róma építészeti ritmusáról, Velence éjszakai és hajnali fényeiről, India újfajta szellemi távlatot nyitó szépségéről olvasunk. A személyes igazság helyett a művészi szép igazságáról: kompozícióról, a szellem látható formát öltő rendjéről – amely néha kétségtelenül túlfeszített mondatokra ragadtatja az elsősorban kép- és ritmusművész rendezőt (nem véletlen, hogy filmes életművéből is elsősorban a mozgóképes, azaz időbe ágyazott, ritmizált kompozíciókra emlékezünk, s nem a dialógusokra vagy a történetekre).

Gaál tevékenységét és gondolkodásmódját ars és techné archaikus együttállása határozza meg – nemcsak erről szól, hanem ebben a szellemen is íródott ez a könyv (nem véletlen, hogy Zalán Vince mint szerző szerényen a háttérbe vonul, s a könyv első felében közvetett módon, a második részben pedig közvetlenül is a kötet főszereplőjének, azaz Gaál Istvánnak adja át a szót). Amikor egyik legszemélyesebb, 1990-ben megjelent rövid írásában (*A hagyományról*) a mértékről beszél, a filmkészítés kézműves jellege mellett tesz hitet (a rendezésen és forgatókönyvíráson kívül ragaszkodva a vágáshoz, s nem ritkán a fényképezéshez is). Éppen ezért a tanítás számára nem jelent mást, mint gyakorlatot, együttes alkotást, amikor is közös munka során a hallgatók saját (nem pusztán optikai értelemben vett) nézőpontjának, „mértékének” előhívása a cél. A könyv tanúsága szerint ez az „esztétikai” hozzáállás az alapja a rendező emberi kapcsolatainak, amelyben a kompozíció tisztelete egyet jelent a szakma és a morál – szorosan összetartozó – tiszteletével (ez vonatkozik mestereire, mindenekelőtt Szóts Istvánra, akinek Gaál 1990-es Múcsarnok-beli életmű-bemutatóján elmondott beszéde „vezeti be” a kötetet, valamint Rajeczky Benjaminra, vagy a legközelebbi munkatársakra, Szöllősy Andrásra, Sára Sándorra). Sőt, amikor eszmélődésének színtere, Pásztó iránti „hazafias” elkötelezettségének ad hangot (*Kedves Földjeim!*), akkor is esztétikai és gyakorlatias megfontolások vezetnek: ültessenek jegenyenyárt a városba vezető utak mellé, hogy a „palóc ciprusok” méltóképpen kísérjék az érkezőt úti célja felé. (A javaslatához fényképet is mellékel, amelybe perspektivikus rövidülésben berajzolta a tervezett fasort.)

Hogy a Pásztóhoz vezető sivár országutakat vajon díszítik-e a Gaál István által megálmódott fák, nem tudom. Filmjei mindenesetre őrzik a most könyvben is rögzített életút ritmusát.

A SZABADSÁG LÉTEZŐ FANTOMJA

*Balázs Béla Stúdió 1961–2001.
Orpheusz Kiadó, Budapest, 2002.*



A negyven éves Balázs Béla Stúdióról szóló kiadvány nem film-történet, nem műelemzéseket tartalmazó tanulmánykötet vagy filmográfia, hanem kötetlen műfajú emlékkönyv. A felkért szerzők az alkatukhoz legközelebb álló formában, ki szabadasszociációs lírai visszaemlékezésben (Tandori Dezső, Antal István, Horváth Putyi), ki elemzésben (Monory M. András, Maurer Dóra, Hajdú István), ki ön-életrajzi esszében (Dobai Péter), ki a médiumról szóló elmélkedésben (Grunwalsky Ferenc) vallhatott közvetlen vagy közvetett módon a stúdióról. Még az összeállítás legpragmatikusabb szála, a születésnap megemlékezés-sorozat vetítéseit kísérő előadások is ezt a szabadságot tükrözik, hiszen a felkért vendégek, a stúdió egykori tagjai maguk választották ki a bemutatott filmeket. Nem tárgyában, inkább szellemében reprezentatív kiadvány készült tehát, amelynek változatos színű és formájú mozaikkockáiból a BBS ismerős, eleven portréja rajzolódik elénk. S a kötet szerkesztőinek, Antal Istvánnak, Deák Lászlónak és Kodolányi Sebestyénnek a stúdió jelenlegi helyzetét látva bizonyára ez volt a legfőbb célkitűzése...

Az egykori BBS-tagok előadásainak, elemzéseinek, visszaemlékezéseinek kulcsszavai akár egy még meg nem született történeti monográfia fejezetcímei is lehetnének. A tudományossággal szemben azonban ezúttal a személyes hitelnek van különös jelentősége, amelyet az alkotók egyéni, a BBS-től immár leváló életműve is mintegy visszaigazol. Ahogy Dobai Péter írja, a BBS szabadegyetem volt, s az itt elsajátított tudás, szemléletmód a stúdióbeli indulás után a későbbi filmeket is meghatározta. A rendezők első nagyjátékfilmjeire gondolva nem véletlen, hogy Szabó István az egymásrataltságot, Kézdi-Kovács Zsolt a karanténba zárt szabadság élményét, Dárdai István az alkotás társadalmi fontosságának, hatékonyságának tudatát, Szirtes András a devianciában kifejeződő rendszerkritikát emeli ki, míg Grunwalsky Ferenc a dokumentum, a kép és a valóság viszonylatáról elmélkedik. Mintha valamennyien saját művészetük tükörképeként tekintenének a BBS-re. Méghozzá a különféle alkatú rendezők ugyanarra a műhelyre, amely nemcsak szubjektív elfogultságot jelez, hanem az „objektív” sokszínűsége is rávilágít. A visszaemlékezésekből pontosan kirajzolódik a dinamikusan változó stúdió „intézménytörténete”: az alapítás időszaka, amely valójában 1959-ben történt, s csak a radikális fiatalítás, a Máriássy-osztály megjelenése avatta kezdőponttá az 1961-es esztendőt; a Máriássy-csapatot követő Herskő-osztály vitái, majd platformja

az immár újabb generációhoz kötődő kísérleti-avantgárd és szociológiai csoporttal szemben; a hetvenes éveket meghatározó dokumentaristák és undergroundok közé ékelődő „hagyományos” játékfilmek háromszöge; vagy ugyanebből az időszakból a sokak által legjelentősebbnek ítélt fejlemény, a társművészek beáramlása, amely elsősorban Bódy Gábornak volt köszönhető, s olyan alkotók filmessé válását eredményezte, mint Erdély Miklós.

A könyv legfontosabb, a múltat a jelennel összekötő s nem utolsósorban irodalmilag is értékes szövege a hetvenes évek végén emigrált Najmányi Lászlótól származik. Írásában, csakúgy, mint a klasszikus emlékiratokban, egymást erősítik a stúdió működését, a vitákat, a meghatározó személyiségeket bemutató tárgyyszerű elemzések és a személyes, ítélkezéstől sem mentes hangsúlyok. Különösen *A császár üzenete* című, annak idején betiltott s azóta is méltatlanul feledésre ítélt film forgatási körülményeit megidéző passzusok fontosak. A látszólag anekdotikus emlékek a szabad alkotás lényegét fejezik ki: miképpen hatják át a korlátozott lehetőségek a mű egészét az olyan, önmagán túlmutató ötlettől kezdve, hogy pénz híján csak *A császár üzenete* című film előzetese készült el, egészen a baráti filmezés „módszertanáig”, miszerint „akinek szép volt a járása, az ment”. Najmányi eltűnt filmjeinek számbavételével zárja le visszaemlékezéseit (s ugyanerre kényszerül például Dobai Péter is), majd sértettség nélkül, de mélységes szomorúsággal állapítja meg, miképpen tűnt el – legalábbis az ő személyes jelenéből – a BBS is: ez már egy másik stúdió.

A Balázs Béla Stúdió negyven éves története nem volt zökkenőmentes, ahogy a jelene sem az. Nem pusztán a hatalommal való szövevényes és a mai napig drámai mozzanatok is felszínre hozó, a szerzők által sűrűn emlegetett kapcsolatról van szó, hanem a legendás kedv es-ték sokszor kegyetlen, a tettegesség közelébe jutó vitáiról. Míg azonban az előbbi konfrontáció megnehezítette vagy a betiltásokkal lehetetlenné tette a munkát, az utóbbi éltette – legalábbis addig, amíg mindezt az alkotások igazolták. A BBS története nemcsak a filmek története; olyan kultúra lenyomata, amelyben a művek a társadalmi környezet által kijelölt szorítóban – ahogy Dárday írásának a címe mondja: „a struktúra által garantált szabadság illúziójában” –, az individuum és a közösség összecsapásaiból (és összecsapásairól) születtek. A kilencvenes évektől, a társadalmi környezet megváltozásával a stúdiót működtető erők és érdekek – valamennyi oldalon – megszűntek. Készülhetnek jó filmek, ezek azonban már nem BBS-filmek lesznek, abban az értelemben, ahogy ez a fogalom mára filmtörténetünk részévé vált. Ünne-

rontó olvasata ez egy születésnapra kötetnek, ám mégis az emlékezők őszinteségét dicséri: aligha lehet másképpen feleleveníteni a „balázs bélás” szellemet.

ÍGY JÖTT

Marx József: Jancsó Miklós két és több élete. Vince Kiadó, Budapest, 2000.



Egy szabad alkotóról csak szabad könyvet érdemes írni – erre gondolhatott Marx József, amikor úgy döntött, életrajzi esszében tekint át Jancsó Miklós művészetét. A műfaj két szempontból is meglepő: a hagyományos művészeti ágak művelőiről sem volt szokás az utóbbi évtizedekben életrajzi esszét írni (a monográfia műfaja is csak néhány éve támadt fel újult erővel), a magyar film történetében pedig úttörő vállalkozásról van szó, hiszen ezidáig még nem született hasonló jellegű munka. Az újat akarás szándékát azonban háttérbe szorítja a mű főszereplője, aki szinte kihívja maga ellen a tudományos megközelítésű, elvont fogalmi apparátussal dolgozó doktrinér műelemzést csakúgy, mint a csapongó, impresszionisztikus kritikát. Az életrajzi esszé valahol e két véglet között helyezkedik el: egyrészt kísérlet, amely az egyes művek és a pálya egészének értelmező leírására törekszik, miközben mindvégig tudatában van a feladat lehetetlenségének; másrészt az életút személyes mozzanatait, mű és élet összefonódásait is igyekszik feltárni – a források töredékességének, esetlegességének bevallott korlátai között.

Jancsó pályája az elmúlt ötven év társadalmi eseményeinek poétikai lenyomata. A könyv e kissé provokatív rezüméje arra próbálja felhívni a figyelmet, hogy a történelmi körülmények, amelyek minduntalan kihívások elé állították az alkotót, nem egyszerűen témát szolgáltattak a művekhez, hanem – s nyilván ebből a szempontból magasodik ki Jancsó az egyenlők közül – olyan művészi struktúrát, poétikai elvet eredményeztek, amely a magyar filmművészetet – rövid időre – az európai filmnyelvi forradalmak barikádjára emelte. Mennyiben haladja meg a közvetlen társadalmi, netán politikai „üzenetet” a jancsó-i formavilág – s itt nem pusztán a történelmi múltat a jelen nézőpontjából modelláló parabolikus áthallásokra gondolok –: ez a kérdés centire ugyanaz Jancsó esetében, mint amikor (a könyv leggyakrabban használt szóképet kölcsönkérve) „a dolgokat a bot ellenkező végéről nézzük”, s arra keressük a választ, mit köszönhet e poétika a történelmi tapasztalatnak. Vagy másképpen: a világkép a képek világának – és fordítva. Marx József könyve ezt a végtelen és bűnösen leegyszerűsített képletet igyekszik kibontani az életút, a filmek, a korszak egymás mellé rendelt, egymás mellett futó leírásával. Ezért aztán – mondanom sem kell – a szerző legalább annyit foglalkozik az elmúlt öt évtizeddel, mint Jancsóval, a filmszakma egészével, mint annak egyik képviselőjével, a korszak művészetével, mint egy-egy opusszal.

„Nem kétséges, Jancsó Miklóssal szemben elfogult vagyok” – ezzel a mondattal kezdődik a majd’ 500 oldal terjedelmű szöveg, majd néhány lappal később szerzői – s nem személyes – magyarázat is kapunk az elfogultságra: „A *Jancsó Miklós két és több élete* ugyanis – bár ez első pillanatra triviálisan hangzik – Jancsó Miklós nélkül nem tudott volna elkészülni.” A megállapítás a könyv főszereplőjére nem pusztán mint legfőbb informátorra, „tárgy” és „forrás” sajátos egybeesésére vonatkozik, hanem példaképként is maga elé idézi a rendező alakját: úgy tekinteni Jancsó személyiségére és művészetére, ahogy ő élte-éli az életét, alkotta-alkotja a műveit, pontosabban ahogy e két dolgot szétválaszthatatlanul és feltartóztathatatlanul együtt gyakorolja. E példa szerint nem kell mindenáron „simára” elemezni a műveket, magyarázatot keresni ott, ahol éppen a magyarázatnélküliség hordozza a jelentést, ugyanakkor észre kell venni a motívumok tudatos elrendezetségét. Együtt kell élni a paradoxonokkal – egyfajta természetes nagyvonalúsággal. Nos, a könyv e magasra állított „jancsói” mércét – ami ellen természetesen éppen Jancsó tiltakozna a leghatározottabban – a paradoxonok többszörös exponálásával még felül is múlja, a nagyvonalúságot viszont indulatok, személyes elfogultságok árnyékolják be.

A korszak és Jancsó művészetének megértéséhez nélkülözhetetlen azoknak az ellentmondásoknak az őszinte feltárása, amelyekről manapság inkább elfelejtkeznénk, s amely amnézia a jelenbeli éleslátásunkat is elhomályosítja. Jancsó sohasem titkolta ideológiai és politikai érintettségét; azt a filmesek számára különösen kiélezett helyzetet, amivel az ellenzéki és a hatalommal való kompromisszum libikókáján kellett „aczélosan” egyensúlyozni, hogy a művek egyáltalán létrejöhessenek. „A magyar filmművészet érdemei – állítja tagadhatatlan tényként a könyv szerzője – csak a hatalom hátsó udvarában kötött kompromisszum eredményeképpen születtek meg.” Morális ítéletet e tény fölélt kizárólag a művek esztétikai színvonala szolgáltathat – teszem hozzá, s ezzel az „érdemes volt-e” kérdése – Jancsó esetében legalábbis bizonyosan – értelmetlen és legfőképpen történelmietlen vádaskodás marad. Marx nem élezi ki ennyire nyíltan ezt a problémát, inkább egyfajta filmes létállapotként resignáltan nyugtázza: „A film – akárhogy is nézzük – csak a leforgatott film” – írja, majd az egykori „megalkuvás” és a mai „lobbizás” közé egyszerűen egyenlőségjelet rak. A lelkizés helyett érzékenyen és okosan hol a személyiségben (extravagancia és dzsentrí nagyvonalúság), hol a poétikában (szigorú térkonstrukció és spontaneitás) hívja fel a figyelmet arra az alkati vonásra, amely élni tudott a politikai beszorítottság kényszerével – vagy talán éppen ezzel tudott élni. S hogy nem egy bizonyos politikai rendszer kötötte magához Jancsót, azt mi sem bizonyítja jobban, mint a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján készült filmek, valamint a legutóbbi három alkotás. Ahogy képes volt aprólékosan megkonstruálni egy, a hatalom működé-

sét leképező művészi világot, úgy tudta radikálisan, saját formai „hagyományát” sem kímélve lebontani a *Szörnyek évadjával* kezdődő filmekben a korábbi építményt, pontos, már-már profetikusan helyzetlemzést adva a talajvesztettség élményéről. S ugyanezzel a múltból magával hozott éleslátással, formaérzékenységgel és – nem utolsósorban – önmagával szembeni kíméletlenséggel röhögi szét napjaink tragikomikus bornírtságát az újabb stilisztikai fordulatot hozó, trilógiává kerekedő legutóbbi három filmben is (*Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten; Anyád! A szűnyogok; Utolsó vacsora az Arabs Szürkénél*).

A könyv fontos állítása, hogy ezt a korszakot és ezeket a filmeket is ugyanazzal a hangsúllyal tárgyalja, mint a mára már klasszicizálódott Jancsó-filmeket. E gesztus egyik jelentősége az, hogy végre méltó értékén kezeli a rendező e sokszor félreértett vagy értetlenül fogadott filmjeit; a másik, ennél is fontosabb üzenete azonban így szól: Jancsó a kortársunk. Nem pusztán arról van szó, hogy rendezőnkől mi sem áll távolabb, mint a klasszicizálódás, hanem arról a nagy jelentőségű tényről, hogy Jancsó jószerivel egyedülként a pályatársai közül képes volt valóban *kortársként* elmondani, mi történt velünk azóta, amióta életünk kétségtelenül százalmas formáló edénye darabokra hullott. Mindezen túl a könyv e fejezetei egyben hiánypótlóak, hiszen áttekintést nyújtanak a rendező utóbbi két évtizedben forgatott műveiről is, beleértve az egyre szaporodó egyéb műfajú munkákat (dokumentumfilmeket, mozgóképes jegyzetlapokat, zenei etűdöket), továbbá felhívják a figyelmet Jancsó művészetének új vonására, az iróniára.

A nagyvonalúság hiányáról pedig – amely néhány sommás, alkalmanként gunyoros kommentár kapcsán merül fel az olvasóban – annyit mindenképp meg kell jegyeznünk, hogy a könyv szerzője – csakúgy, mint főszereplője – elfogult és szenvedélyes résztvevője a korszaknak. Marx József nem az esztéta vagy a kritikus – egyébként hiábavaló – tárgyilagosságával fogott hozzá a munkához. Mint láttuk, elfogult Jancsó iránt – de ugyanennyire elfogult a magyar filmgyártással szemben is, hiszen dramaturgként, producerként, filmgyári vezetőként tevékeny résztvevője volt az elmúlt évtizedek szakmai történéseinek, s a magyar filmmel kapcsolatos véleményét, indulatait e könyvben sem titkolja. A szubjektivitás talán csak akkor lép túl a vállalható mértéken, amikor a korszak hangulatának, légkörének felidézéséhez a személyes emlékeken, a szakmabeliek és mindenekelőtt Jancsó Miklós közlésein kívül két olyan naplóhoz (Fodor András és Karinthy Ferenc feljegyzéseihez) fordul, amelyek „külső körről” is tágitják az életrajzi esszé belülről már egyébként is meglehetősen tágas szubjektivitását. Az ezekből vett ítélezések bizonyára érdekesek, meglepőek s persze vitathatóak – önmagukban, pontosabban a szerzőjükre vetítve; itt azonban, mintegy a korszak hangulatát reprezentáló „szakirodalomként” nem tesz hitelesebbé a kórkepet, legjobb esetben is csak mint anekdotikus

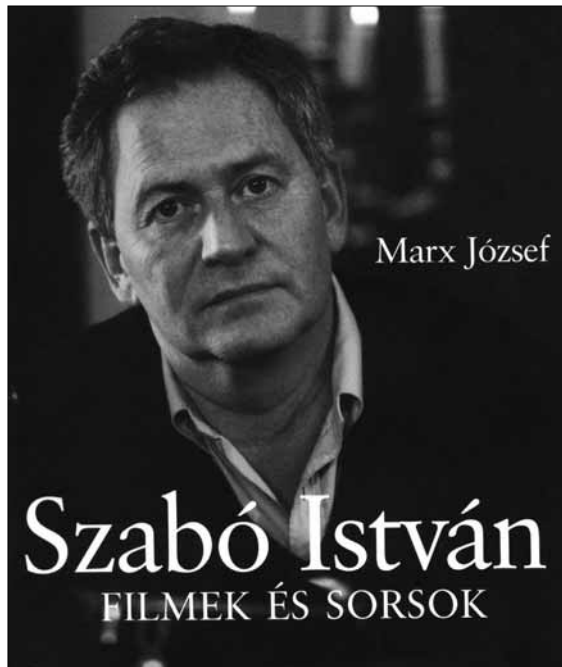
epizódok épülnek a szövegbe. Ezzel szemben a szerző levetkőzhetetlen elfogultságai elfogadható módon következnek a könyv műfajából: a Jancsóról szóló életrajzi és a Jancsó koráról szóló politikatörténeti esszé mögött egy (rejtőzködő) önéletrajz körvonalai is felsejlenek.

Aki Jancsóról ír, az szükségképpen filmtörténetet és korrajzot is papírra vet. Az utóbbiba valamennyiünk életrajza beletartozik, akár akarjuk, akár nem. Ahogyan ő jött, úgy jöttünk mi is – szerző, olvasó, néző, öreg vagy fiatal egyaránt –, ám a szabadsággal még adósai vagyunk. „Jancsó Miklós fiatalsága ugyanis maga a szabadság – fejezi be könyvét a szerző. – Ritka kincs. Őrizze sokáig! De az sem rossz, ha megosztja velünk.”

Ránk fér.

A BOT MÁSIK VÉGE

Marx József: Szabó István. Filmek és sorsok. Vince Kiadó, Budapest, 2002.



Párhuzamos életrajzként fekszik immár előttünk a két tekintélyes méretű kötet: Jancsó Miklóse és az általa sokszor szeretettel és tisztelettel emlegetett ifjabb pályatársé, Szabó Istváné, akiről – mint Marx József a köszönetnyilvánításában jelzi – az idősebb mester szintén akart könyvet írni. Talán a megvalósulásnál is többet mutat a szándék, amelyet sokszorosán nyomatékosít a két rendező gyakori „keresztthivatkozása”, különös tekintettel a magyar film – egymástól elválaszthatatlan – szakmai és politikai állapotára. A Szabó Istvánról szóló könyv is gyakran idézi és kommentálja ezeket a megállapításokat, hiszen a két alkotó filmjeiben nehéz közös pontot találni – noha a szerző erre is tesz figyelemreméltó kísérletet –, annál több hasonlóság van kettőjük gondolkodásmódjában, művészi-emberi hitvallásában. E hasonlóság azonban éppenséggel a különbség elfogadásában, a másik szuverenitásának, identitásának – szabadságának a tiszteletben tartásában rejlik. Így aztán párhuzamos életrajzok helyett pontosabb, ha az újabb kötetet – a szerző ezúttal is gyakran használt kedves szóképével kifejezve – „a bot másik vége”-ként tekintjük.

Annál is inkább, mivel e kép segíthet a könyv legfontosabb, szinte védőbeszédként elhangzó állításának az elfogadásában: Szabó István pályája a látványos stiláris fordulatok ellenére is egységes, ellentmondásmentes; a váltások tudatosan végiggondolt s legfőképpen az életmű meghatározó attitűdjét, a személyességet nem feladó döntések eredményei. Marx József mindezt elsősorban pro- és kontraérvelések mentén fejti ki: a rendező bőségesen idézett interjúival, illetve a hasonlóan nagy számban citált kritikákkal. Az utóbbiak tekintetében talán kicsit „sok is a rosszból”. Nem hiszem, hogy a gyakran valóban mosolyogatóan vonalas vagy szakszerűtlen (vagy egyszerűen más véleményt tükröző) írások méltó ellenfelei volnának Marx József érveinek – korfestő erejük viszont tagadhatatlan. Mégis, a sok idézet, valamint a hozzájuk kapcsolódó megjegyzések mögül mintha eltűnnének vagy legalábbis másodlagossá válnának a filmek, a filmtörténeti folyamatok, a formai megoldások. A fontos összefüggésekre történő utalások szinte megbújnak a szövegben, így például az *Apa*, illetve – más szempontból – a *Redl ezredes* és *A napfény íze* között húzódó, az egész életművet átható szellemi erővonláról, az identitás drámájáról. (Én akár tovább is merném feszíteni a húrt. Nézetem szerint *A napfény íze* epikusan kifejtett konfliktusát pontosan magába foglalja az *Apa* drámai epizódja, a statisztálás a filmforgatáson, ahol a főhős az egyik pillanatban még az elhurcoltak között sodródik a barátaival, majd egy asszisztens kiemeli, és a sárga csillag helyett nyilas karszalagot ad rá.) Hasonlóan lényeges észrevétel a *Bizalommal* bekö-

vetkező, majd a *Mephisztó*val kiteljesedő, látszólag a személyesség, a szerzőiség odahagyásával járó fordulat tágabb kontextusba helyezése.

Szabó István a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján felmérte, hogy alakul a filmről mint művészetről a hatvanas évek új hullámainak idején kialakult kép. „Belátta – írja Marx József –, hogy az a személyesség, amely indulásakor oly vonzó volt a világban – bármennyire is leragadtak a kritikusok mellette –, többé nem kelt közfigyelmet.” Ezzel a belátásával természetesen nem volt egyedül, sőt egyik meghatározó szereplője lett a filmművészet új áramlatának. A korábbi dualista – s persze már akkor is leegyszerűsítő – megosztottság közé („papa mozija” és új hullám, szerzői film és kommersz), mintegy a kettő erőit ötvöző szándékkal, bekelődött a „midcult” művészfilm, létrehozva saját művészetiipari intézményrendszerét, art mozikkal, televíziós csatornákkal, fesztiválokkal és természetesen producerekkel. A modern filmművészet felől konzervatívnak vagy akadémikusnak tekintett fordulat, miközben érintetlenül hagyta a kommerszfilm lényegében Hollywooddal azonosított hadállásait, periférikus helyzetbe szorította a filmyelvi konvenciókat továbbra is elutasító, „kísérletezőnek”, „avantgárdnak” minősített alkotókat – így például Jancsó Miklóst. Fontos, hogy ezt a folyamatot a hozzátapadó fogalmak ellenére – midcult, konzervatív, akadémikus – értékítélétől mentesen szemléljük. A perifériát nem szükséges feltétlenül kijátszani a mainstreammel szemben, jól megférnek egymás mellett, ahogy a két alkotói módszer és beállítódás világszínvonalú képviselői, Szabó István és Jancsó Miklós e könyv meg a korábbi lapjain. (Mint Truffaut és Godard? – de hagyjuk most már a párhuzamokat!)

Marx József természetesen nemcsak azért idézi oly sokat Szabó István interjuit és a vele foglalkozó kritikákat, hogy igazolja velük saját gondolatait és vitatkozzon a rendező bírálóival, hanem azért is, hogy érzékeltesse a korszakot, amelyben az életmű formálódott. Mindezzel egyúttal azt is eléri, hogy nem bonyolódik az általa élesen visszautasított monográfia műfaji elvárásaiba („amely – mint írja – műről műre araszolva, motívumok vándorlásával bibelődve azt a hatást tudja kelteni, hogy a mű önmagában való dolog, amelyhez ugyan kellett rendező, színész és tengernyi munkatárs, de csak a végtermék számít, a vetítívásznon realizálódó valami”). Noha ő is „műről műre araszol” – szóba hozva Szabó valamennyi munkáját, beleértve a rövidfilmeket, a televíziós és a színházi rendezéseket is –, nála nemcsak a végtermék számít, hanem legalább akkora súlya van az alkotói szándéknak és a befogadói közegnek, amely a „vetítívásznon realizálódó valamit” mintegy keretbe fogja. Kétségtelen, a kereten kívüli világ eleveenebben tárul fel a könyvből, mint maguknak a filmeknek a világa; pontosabban a vállalt műfaj, az életrajzi esszé kívánalmainak megfelelően a műveket a szerző elsősorban az alkotói szándék és a fogadtatás felől veszi szemügyre.

Amit azonban az egyes műelemzések terén veszítünk, azt megnyerjük a magyar filmtörténeti folyamatok mélyáramainak feltárásával. Sza-

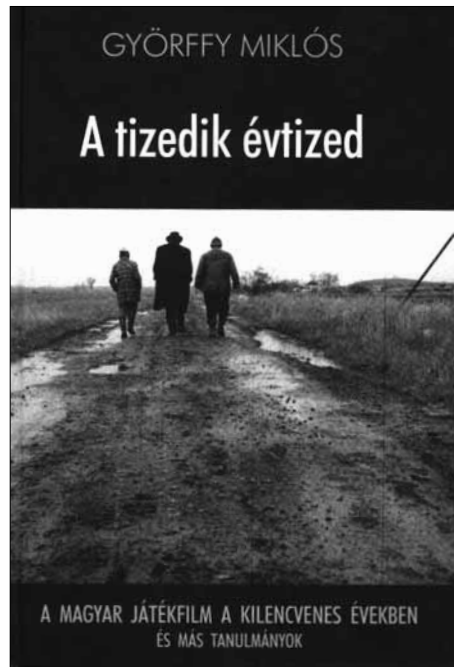
bó István pályafutása jóval távolabb állt a politikától, mint ahogy ezt a hatvanas-hetvenes években elvárták a filmesektől, ennek megfelelően a könyv nem a társadalom- vagy politikatörténeti háttérinformációkat hangsúlyozza, hanem a filmszakmaiakat (merthogy Szabó Istvánt saját szakmájának helyzete, különösen a rendszerváltást megelőző és követő években, szenvedélyesen foglalkoztatta). A kötet lapjairól képet kapunk a főiskolának az évtizedek során átalakuló szerepéről, a meghatározó rendezőtanárokról (Máriássy Félix, Herskó János), nyomon követhetjük Szabó osztálytársainak a pályafutását, betekintést nyerhetünk a Balázs Béla Stúdió első korszakának műhelyébe, valamint a meg-, majd átalakuló stúdiók világába. Igen sokatmondóak az időről időre megejtett keresztszemlék, amikor kilépve az életműből körbenézhetünk: milyen filmek is készültek abban az évben itthon és külföldön.

Az intézménytörténeti és kultúrpolitikai háttér legfontosabb elemei mégis azok, amelyekből a rendező művészetének alapvonásai válnak értelmezhetővé. A szerző például emlékeztet arra, hogy Szabó már első, úgymond alanyi, „magánmitológiát” építő filmjeibe is olyan, „a magyar történelem szörnyű fordulataira”, mindenekelőtt a zsidó sorsokra emlékező és emlékeztető motívumokat sző, „amelyek szégyenletesek, megalázók és rejtgetnivalók”, ám amelyek abban az időben finoman szólva nem voltak „kibeszélhetők”. Vagy ilyen tágabb összefüggésre hívja fel a figyelmet a hatvanas-hetvenes évek „cselekvő filmjének” elutasítása, amelynek tükrében Szabó „személyessége” árnyaltabbá válik: az önéletrajziság helyett a személyes látásmódot hangsúlyozza, amely akár a „társadalmi” elvárások közé illeszthető tematikákat is érvényessé tudja formálni (mint – a szerző példáit sorolom – a közel egy időben készült *Párbeszéd*, *Sodrásban*, *Így jöttem*, *Álmodozások kora*). S ennek a gondolatnak a mentén fogalmazódik meg a kötet legfontosabb állítása, amely szerint Szabó István filmművészetéből sohasem hiányzott a személyesség; azokból a filmekből sem, amelyekben felhagy a korai korszak egyes szám első személyű fogalmazásmódjával, vagy amikor a lírai-asszociatív emlékezés fonalát a fejlődésregények „objektív” narrációja váltja fel. A személyesség, persze, nem pusztán a szuverén látásmóddal, hanem bizonyos formai megoldással is összefüggésbe hozható. A több egyenrangú szereplőt mozgó vagy látványos történelmi tablót festő művekben így születik meg „Szabó István filmről való gondolkodásának központi kategóriája: a karakter”. Hozzátehetjük: nemcsak a rendezőé, hanem a róla szóló könyvé is, lett legyen szó akár a kultúrpolitikai vagy filmkritikai karról, akár a kollégákról, akár e kötet főszereplőjéről.

Könyvének elején, mintegy módszertani útmutatóként a szerző a Szabó István számára is meghatározó Gyergyai Albert alakját idézi. A rendező, akinek „sok bosszúságot okozott a henye kritika”, egy interjúból az ő esszéit állította mértékül: „Ismeri pontosan, hogy miről ír, szereti azt, amiről ír.” *Filmek és sorsok* – olvasható az alcím a kötet borítóján. Marx József ismeri és szereti ezeket a filmeket és sorsokat.

KETTŐS FILMTÜKÖR

Györfy Miklós: A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok. Magyar Nemzeti Filmarchívum – Palatinus, Budapest, 2001.



Noha nem a Northrop Frye-féle bibliai „kettős tükrös” módján, mégis az egyetemes és a magyar filmművészet, a jelen és a múlt kerül egymás mellé Györfy Miklós kötetében s kínál különös (át)értelmezési lehetőségeket. A kilencvenes évek magyar filmjéről, „a tizedik évtizedről” szóló írások, a jelent, sőt a jövőt, a klasszikus korszakokat és alkotókat elemző tanulmányok az immár lezárt múltat, a modern film korát képviselik. Sőt, egy rejtettebb, elméletibb kettősség is végigvonul a könyvön: a filmes elbeszélésmódról, az adaptáció kérdéséről, film és irodalom egymásra hatásáról elmélkedő gondolatok a magyar irodalom és film történeti kapcsolatának vizsgálatakor köszönnek vissza. Ahogy az utóbbi tanulmány címe is mondja, *Párhuzamok és kereszteződések* alakítják a korábban már megjelent szövegekből összeálló, gondosan szerkesztett kötetet. Hiányérzet legfeljebb a cím nyomán támadhat bennünk, hiszen *A tizedik évtized* a legutóbbi évek filmművészeti eseményeinek feldolgozását ígéri. Ezt a várakozásunkat erősíti az alcím is – *A magyar játékfilm a kilencvenes években* –, amelyet a könyv fedelén kisebb betűkkel követ a további pontosítás: *és más tanulmányok*. Nos, Györfy Miklós könyvének kétharmada „más tanulmányokat” tartalmaz, míg a maradék egyharmad foglalkozik csupán a kortárs magyar filmmel. Nem az egyetemes filmtörténettel vagy a korábbi időszakokkal foglalkozó írások, inkább a rendszerváltozás utáni magyar film átfogó elemzése iránti fokozott igény (s persze a kötet címe) miatt érezhetünk csalódást, ráadásul a két egység műfajilag is eltérő szövegeket tartalmaz – de erről majd később.

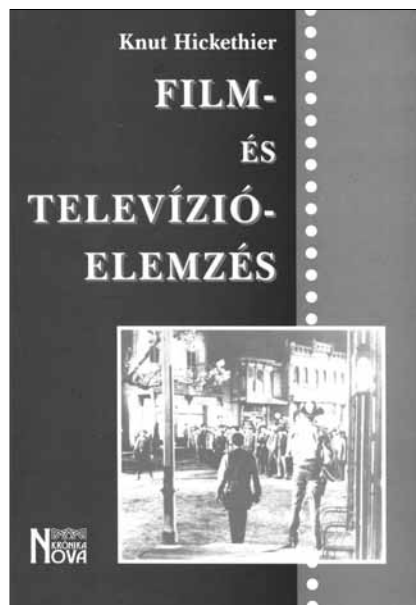
A tanulmányok jó része nemcsak abból a szempontból foglalkozik a múlttal, hogy régi irányzatokat (német expresszionizmus), életműveket (Erich von Stroheim, Rainer Werner Fassbinder), lezárt szerzői korszakokat (Wim Wenders) elemez; a „befejezett múlt idő” stílusvonásként és történeti szempontként egyaránt az írások gondolati középpontjába kerül. A leghangsúlyosabban a kötet különösen szép írása, *A művész és a művészet Ingmar Bergman filmjeiben* foglalkozik ezzel a kettősséggel: „Bergman művészetképe a múlté” – állapítja meg a szerző az eredetileg előadásként elhangzott tanulmány elején, majd a gondolatmenettől nyilván nem függetlenül Bergman művészetével kapcsolatosan is hasonló megállapításra jut, noha jóval megengedőbben fogalmaz: „Az idős Bergman, amint prózája is ezt tanúsítja, az öregkor jogán vég-

képp kilépett korából, és nemcsak saját életét és munkásságát, de az életet és a művészetet általában is nagyobb perspektívából nézi.” Ez a perspektíva a modern filmművészet korában még megvolt, mostanra viszont elveszett – Györfly érdeklődésének és ízlésének középpontjában ez az elveszett múlt, a modern filmművészet klasszikus korszaka áll (lásd a hatvanas évekről szóló *A mozitól a filmig és vissza* című tanulmányt), illetve azok a „kései” művészek és művészetek, amelyek a válság jeleit látva még a modernizmus határain belül próbáltak választ találni mondjuk a személyesség vagy a történetmondás kérdéseire. E két utóbbi téma filmtörténeti „gazdája”, Fassbinder és Wenders, nem véletlenül kerül egy-egy írás középpontjába, s az sem véletlen, hogy a kötet önállóan nem elemzett, ám legtöbbször hivatkozott szerzője Michelangelo Antonioni.

S ugyanez a modernista hagyománykeresés határozza meg a magyar filmekről szóló írásokat. Az irodalom és film kapcsolatának taglalása, legyen szó akár a hatvanas-hetvenes évekről, akár egyetlen életműről, jelesül Makk Károlyról, a mozgóképi kifejezésmódnak az irodalom mellett – s nem azzal szemben – megszülető önállóságát hangsúlyozza elsősorban, felhívva a figyelmet arra a talán még nem kellőképpen elemzett magyar sajátosságra, hogy nálunk a legnagyobb „szerzői” filmek irodalmi alapanyagból vagy írói közreműködéssel készültek (*Sze-relem, Szindbád, Szegénylegények*). Természetesen vannak jelentős, ráadásul újraértékelésre méltó kivételek, amit Gaál István *Holt vidék* című filmjének alapos elemzése is bizonyít.

A kilencvenes évek magyar filmjeiről szóló írások vezérfonala szintén a hagyománytörés, illetve a hagyományok továbbélése. A filmes korszakváltás kitüntetett darabja a szerző szerint *Az én XX. századom*: Enyedi Ildikó filmjének önálló elemzése, majd a kilencvenes évekről szóló áttekintésbe beleszórt – részben megismételt – gondolatok a film eredetiségéről és újszerűségéről mind ezt bizonyítják. Az viszont, hogy az Enyedi-opus is „kettős tükörben” jelenik meg a könyvben, már a műfajváltást hangsúlyozza. Talán az eltelt idő rövidségéből fakad, hogy míg a korábbi filmművészeti folyamatokról elmélyült és igényes tanulmányokat olvashatunk, addig a kilencvenes évek magyar filmjéről csak gyors (eredetileg vélhetően napilapnak készült) pillanatfelvételeket, egyfajta – ahogy a szerző is megjegyzi – vázlatot kapunk. Ennek a vázlatnak valóban a váza értékes: azoknak a hagyományoknak és erővonalaknak a kijelölése, amely mentén az utóbbi évek magyar filmművészetét minden bizonnyal elemezni érdemes. Ilyen például néhány 1989 után készült film stílus- és szemléletmódbeli előzményének felvetése (*A kis Valentino* és az *Árnyék a havon* vagy az *Álombrigád* és a *Haggyállógva*

Vászka között; itt érdemes megjegyezni, hogy mindkét „felmenő” Jeles András nevéhez fűződik), valamint a filmek csoportosítását segítő fejezetcímek (*Metafizikai távlatok, Redukció és rombolás*).



FILMOLVASÓ

*Knut Hickethier: Film- és televízióelemzés
Kronika Nova Kiadó, Budapest, 1999.*

Honffy Pál: Képek, mozgó képek, hangos képek. Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1999.

A mozgóképkultúra és a médiaismeret jelenléte a közoktatásban nem pusztán a tanárképzést és a tankönyvek, tanári segédkönyvek, szöveggyűjtemények kiadását teszi szükségessé, hanem szemléletváltást is sürget: miképpen lehet a hagyományos (film)esztétikai állásponttól elmozdulva az audiovizuális média szerkezetét a közös alapokból kiindulva értelmezni. A hangos mozgóképek struktúrája ugyanis mind a film-, mind a televíziós, mind a digitális kultúrában azonos; a különbségek – akár a hordozó, akár a közeg, akár a műfaj szempontjából – magasabb szervezetségi fokon jelennek meg. A nyelv ugyanaz, noha igen eltérő szövegekben találkozunk vele – a rég meghaladott nyelvészeti hasonlat most is hozzájárulhat az audiovizuális kommunikáció sajátos jellegének megértéséhez.

A nézőpontváltást az oktatásban azonban elsősorban nem elméleti megfontolások teszik szükségessé, hanem egy nagyon is életszerű, iskolán kívüli körülmény. A gyerekek már egészen kis koruktól kezdve nem mint „esztétikai szervezetségű mozgóképpel” találkoznak a filmmel, a kapcsolatuk ennél sokkal közvetlenebb, mindennaposabb. Egyrészt nemcsak a hagyományos filmművészet alkotásai közvetítik számukra ezt a formát, hanem az audiovizuális kommunikáció legkülönbözőbb típusai is, másrészt a filmek befogadása egyre ritkábban történik mozikban, a közeg ma már döntő részben a televízió, a videó, illetve a számítógép. A hordozó – és ezzel összefüggésben a befogadás módja –, valamint a műfajok és a műsortípusok szempontjából hihetetlenül nagy a szóródás, miközben a jelentés szerkezeti alapjai – a „nyelvi kódok” – ugyanazok. Ebből az egyszerű tényből következik, hogy mindenfajta mozgóképi „szöveg” értelmezését az „olvasásnál” kell kezdeni, ami nem más, mint a sajátos kifejezési eszközök tudatosítása. Ennek birtokában folytatódhat a jelentéskutatás egészen az adott médium természetének feltárásáig – amely valahol a hatalom – elvont és gyakorlati – kérdésével szembesít. Ez utóbbi tudatosítása persze nem lehet közvetlen pedagógiai cél, noha – s lehet, hogy ezen a téren konzervatív vagyok – a kritikai attitűd közvetítését az oktatás alapvető feladatának tartom (ráadásul nem csak a média területén). S bármilyen „ideológiakritikánál” hasznosabb és termékenyebb, amikor az értéket a tökéletes formai felépítésben fedezzük fel, az értéktelent pedig egy

109



ügyetlenül összetákolt „filmmondatt” leplezi le. A befogadó autonómiáját elsősorban az ilyesfajta képzés teszi kikezdehetlenné.

*

Ehhez a munkához kapnak segítséget tanárok és diákok két, eltérő karakterű médiatankönyvből. Knut Hickethier *Film- és televízióelemzés* című munkája elsősorban tanári kézikönyvként ajánlható. A szerző széleskörű tudományos kitekintéssel, ugyanakkor a gyakorlati-pedagógiai felhasználhatóságot figyelembe véve állította össze mondanivalóját a filmről és a televízióról. Ez magyarul azt jelenti, hogy a könyvnek nem a megállapításai, hanem a szemléletmódja eredeti: a film és a televíziós műsorok közös elemzésével egyfelől kiemeli az audiovizuális kommunikáció struktúrájának alapvető azonosságát, másfelől a különböző médiumok természetéből következő különbségeket. (A Németországban 1996-ban megjelent könyv még nem foglalkozik a digitális képpel, az audiovizuális kommunikáció itt megfogalmazott alapvonásaira azonban ugyanúgy ráilleszthetők az új képrögzítési eljárásból következő jelentésmódosulások, mint ahogy a szerző mindezt megteszi az elektronikus médiumokkal kapcsolatosan.)

110

A könyv gerincét a klasszikus filmesztétikai tankönyvekből ismert témakörök alkotják: a kép, a hang, az elbeszélés, a montázs, a szerepjáték elemző leírása, állandó kitekintéssel mindezen kifejezőeszközök televíziós alakváltozatára. Általában nem fedezhető fel lényeges különbség a mozgóképi kifejezőeszközök között aszerint, hogy melyik médiában jelennek meg – ez pontosan a kiinduló állításunkat igazolja –; a hang használata vagy a montázs lényegében ugyanúgy működik a filmekben vagy a televíziós produkciókban. A különbségek mentén viszont – például a „szerepjáték” fogalmánál vagy a „dokumentumfikció” kérdésénél – elsősorban nem az eltérő „nyelvjárásokra” derül fény, hanem az intézményrendszer, a kommunikációs forma, a diszpozíció – röviden a médium társadalmi szerepének természetére, valamint az ebből következő, a formai kifejezőeszközöket sem kímélő hatásokra. Ez a visszahatás természetesen a hagyományos filmművészet esetében sem elhanyagolható – lásd „műfajkényszer” –, a televízió szempontjából viszont döntő jelentőségű, sőt az egyes televíziós műsorok elsősorban a médium természete felől értelmezhetők – mint a Mindenható Műsorrend, a Program elemei –, míg a film esetében nincs jelen ilyen mindent elrendező „metaelbeszélés”. (Habár...?)

A *Film- és televízióelemzés* című munka kézikönyvként történő használatát megkönnyíti Györfly Miklós gördülékeny fordítása, valamint az eredeti példaanyag itthoni ismeretekhez igazított adaptációja – megnehezíti viszont az irodalomjegyzék változtatás nélküli áttünetése. A hivatkozások közül ugyanis ha nem is túl sok, de azért jó néhány mű magyarul is olvasható.

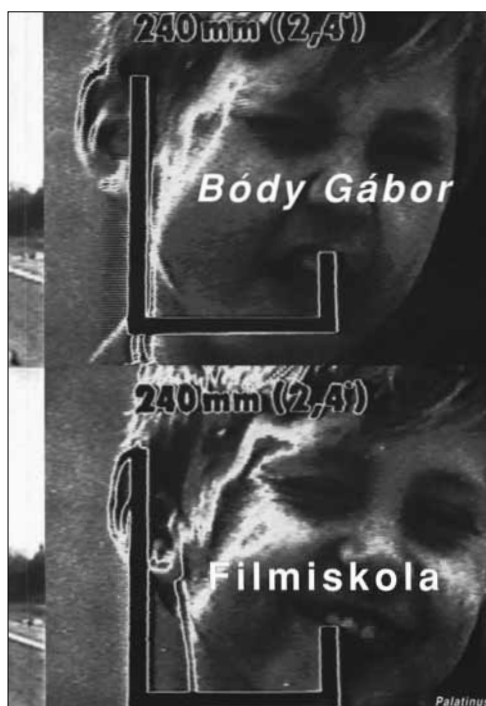
*

A médiaoktatásbeli szemléletváltás nehezebbik útját választotta Honffy Pál, amikor 10–14 éves gyerekek kezébe adható munkatankönyvet írt. A *Képek, mozgó képek, hangos képek* című könyv – saját műfaji meghatározása szerint – „médiaismeret kezdőknek”. A szerző mintha Hickethier kiindulópontjához („Még mielőtt megtanulnának olvasni a mai gyerekek, tudnak már bánni a televíziós készülékkel és értik a filmet”) igazította volna módszerét: nem elemez – noha a kötetet egy mintaelemzés zárja –, hanem minduntalan a mozgókép látható-hallható jelenségeire kérdez rá; a felületre, amin a sajátos kifejezőeszközök – az elbeszélésmódtól a képen át a montázsig – láthatóvá válnak. A szemléletváltás eredetiségéhez azonban nem férhet kétség: a most megjelent munka lényegében Honffy 1979-ben (!) kiadott *Filmről, televízióról középiskolásoknak* című tankönyvére épül: a jelenlegi kiadvány kérdve kifejtő módszere, a fejezeteket záró összefoglalók és a gazdag képanyag a húsz éve megfogalmazott, a taníthatóság szempontjából ma is érvényes ismeretanyagot teszi a kisiskolások számára is befogadhatóvá. Így éri utol a gyakorlat az elméletet.

111

SZEMTAN

Bódy Gábor: *Filmiskola*
Palatinus, Budapest, 1998.



A Bódy-életmű írásos hagyatékának publikálása és az új lendületet vett filmes tankönyvkiadás szerencsésen találkozik a *Filmiskola* című kötetben. Peternák Miklós szerkesztő a Bódy Gábor elméleti írásait bemutató *Végtelen kép* után a rendező pedagógiai munkásságának dokumentumait adja közre. Az anyag nagyobb hányadát az Iskolatelevízió 1976-ban részben leforgatott *Filmiskola* című oktatófilm-sorozat fotókkal illusztrált forgatókönyvei alkotják. Ezt a csak papíron létező epizódok leírása követi, az egész *Filmiskola*-anyagot pedig szinopszisok, megjegyzések és a lektori véleményekre adott válaszok keretezik. Mintegy függelékként zárja a kötetet Bódy berlini szemináriumainak dokumentációja. Ezek valóban csak dokumentálják az 1982-1984 közötti évek – immár külföldi – pedagógiai tevékenységét, a szemináriumok anyagát nem közlik, így nem sugallhatnak használható vagy vitára ingerlő gondolatokat. Az értelmük valóban csak annyi, amennyit Peternák Miklós is jelez a bevezetőjében: egyrészt ezen a téren is reprezentálják Bódy gondolati következetességét, másrészt lezárják az életmű pedagógiai vonulatát.

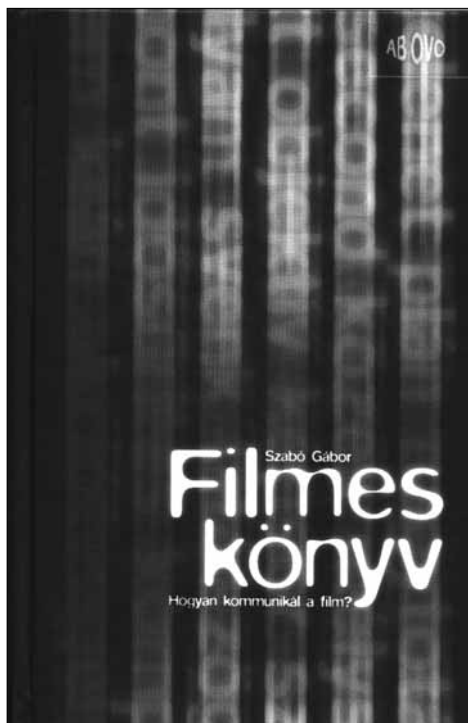
Bódy a lektori véleményekre adott válaszainak egy pontján így összegzi a *Filmiskola* célkitűzését: „Az egész sorozat lényege és alapja az, hogy a mozgókép körüli, a filmről-való-gondolkodásba ne csak okoskodással vezessük be a nézőt, hanem egy belső, 'gyakorlati', önmagát bizonyító programmal. A program a következő: bemutatni egy eszközt – a médiumot – annak összes lehetőségével. Ezzel párhuzamosan segítséget adni közös 'vizuális tudatunk' tudatosításához, rendszerezéséhez. (...) Mindezzel voltaképpen nem mást teszünk, mint behatároljuk és leírjuk a mozgókép 'nyelvtanát', vagyis a SZEM TANÁT, anélkül, hogy erről a tizedik adásig egy szót ejtenénk.” Mindez alapvető szemléletbeli változást jelent a hagyományos esztétikai megközelítéssel szemben, és a film nyelvét, „a filmi gondolkodás útjait” állítja az oktatási program középpontjába. Bódy filmelmélete bizonyára számos ponton elavult vagy kikezdzhető. Valóság és jelentés fogalompárjára épülő, többször kifejtett gondolatmenete (*Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában*; *Sor, ismétlés, jelentés*; *Filmművészet, a film nyelve, filmi gondolkodás*) ugyanakkor a saját rendszerén belül következetes, így alkalmas egy didaktikai – s nem pedig tudományos – program levezetésére. Nevezetesen: a mozgóképirás és -olvasás elsajátítására, azaz egy olyan tágra értelmezett médiatanra, amely a vizuális kultúrát mint gondolkodásmódot elemzi, s csupán e gondolkodásmód részeként

foglalkozik a mozgóképet övező társadalmi és gazdasági kérdésekkel, a technikával, s nem utolsósorban, ám mégis középponti helyéből ki-billentve, az „esztétikai szervezetségű mozgóképpel”, vagyis a film-művészettel. A hagyományos esztétikai megközelítés elhagyása, illetve háttérbe szorítása ha lehet, azóta még indokoltabb: a televízió globalizációja, a multimédia egyre fokozottabban a képi jel kommunikációs jelentésére helyezi a hangsúlyt. S az a korosztály, amelynek Bódy is szánta sorozatát (a 15–20 évesek) elsősorban ilyen jellegű mozgóképi üzenetekkel találkozók. Ám Bódy szemiotikája éppen innen, a jelolvasástól vezet a konkrét alkotások elemzése felé. Hiszen a képi jelnek azt a sajátosságát próbálja behatárolni, amely megkülönbözteti többek között a nyelvi jelrendszertől. „A kép nem jel, nem is tárgy, hanem folyamat, amely rokon értelmű a »jelentéssel«” – olvasható a mozgóképi jelentés árnyalt meghatározása a *Végtelen kép és tükröződés* című írásában.

Az elméleti bázishoz szorosan kapcsolódik a *Filmiskola* módszertani újdonsága, amelyet a könnyen kezelhető videótechnikának és az interaktivitásnak köszönhetően igazán mostanra értelt meg az idő. A *Filmiskola* első részét a következő kézenfekvő gondolattal vezeti be a narrátor: „Valamit úgy értünk meg a legjobban, ha csináljuk.” A mozgókép esetében igen mély értelmű elméleti háttere van ennek a kijelentésnek. A filmcsinálás – mindenfajta „előképzettség” nélkül – ahhoz az élményszerűen elsajátított tudáshoz juttathatja hozzá akár a kisiskolásokot is, amely szerint egyfelől a valóság nyomát őrző filmkép sohasem véletlenszerű, akár akarjuk, akár nem, mindig tartalmaz „jelentés-tulajdonításokat” (ebből következik a dokumentumnak és a fikciónak a *Filmiskolában* is nagyon helyénvalóan érintett paradoxona); másfelől a mozgóképnek nincsen nyelvtana és lexikona, azaz „bármiből” és „bárhogyan” létrejöhet a filmi jelentés. Éppen ezért kezdhetjük „a filmek teljesebb megértését” az „írással és az olvasással”, holott még nem is ismerjük a betűket meg a szabályokat. Csakhogy a betű nem más, mint „az esemény a filmen”, a szabály pedig „az esemény filmi tagolása”. Alighanem ez a tapasztalat vihet a legközelebb a mozgókép sajátos természetének megismeréséhez.

Ráadásul – és ez több, mint szerencsés véletlen – e filmelméleti Kolombusz tojása nincs távol az élményszerű oktatástól. (Hogy az oktatáspolitikától mennyire áll távol, az már más kérdés.) A *Filmiskola* ezért élő, a tanítási gyakorlatban jól használható, valódi tankönyv (és részben „tanvideó” – már ha a leforgatott három részt hozzáférhetővé lehetne tenni). Bódy közel negyedszázados elképzelése a mozgókép iskolájáról ugyanis alapvető szemléletmódbeli közösséget mutat a Nemzeti Alaptanterv Mozgóképkultúra és médiaismeret elnevezésű műveltségi területével. A NAT filmes fejezetének kidolgozói mintha tudattalanul is Bódy pedagógiai munkásságára építettek volna – néhányan per-

sze nyilván tudatosan tették ezt –; Bódy életművének ez a szelete lap-pangó tudásként élt a mozgóképoktatásnak ismét nekifeszülő filmesek és tanárok fejében. Ez a tudás most a *Filmiskola* forgatókönyveinek publikálásával felszínre kerül, s ami ennél is fontosabb, alkalmazhatóvá válik. A klasszikussá merevedő „összes művek” kiadása aligha érhet el nagyobb sikert, mint amikor a kósza feljegyzések, szertelen cédulák, indulatos levelek nem pusztán a „nagyiséget” reprezentálják, hanem elevenen kapcsolódnak a jelen szellemi áramához. Hát még akkor, ha ez a kapcsolatfelvétel nem a tudományok magaslatain történik, hanem a mindenkori körülményeknek legjobban kiszolgáltatott közoktatáshoz, annak is egyik nehezen kezelhető családtagja, a film, a mozgókép, a média – a szerző kedves szavával a kinematográfia – tanításához visznek közelebb. Bódy lelép az „összes művek” piedesztáljáról – egyenes a katedrára.



A LÁTÁS LOGIKÁJA

Szabó Gábor: *Filmes könyv*
 Ab Ovo, Budapest. 2002.

A film nézője vagy éppen avatott szemű kritikusa – ahogyan ezt B. Nagy László könyvének címe megfogalmazta – „a látvány logikáját” keresi a mozgóképeken. Operatőr szakmájából következően Szabó Gábor ugyanezt a logikát a másik oldalról, az értelmezés helyett az értelemadás oldaláról igyekszik nyomon követni. Tapasztalatait és gondolatait ezúttal könyv, pontosabban tankönyv formájában fogalmazza meg, méghozzá „leendő és gyakorló filmeseknek”. Mindez meglehetősen riasztóan hangozhat; ábrákkal, táblázatokkal zsúfolt, szakzsargonral teli vaskos kötetet képzelünk magunk elé, afféle operatőr szakos felsőoktatási jegyzetet. Szerencsére szó sincs erről. A *Filmes könyv* karcsú, mindössze 150 oldalas, elegáns kiadvány, az egyes fejezetek nem hosszabbak két lapnál, ábra mindössze egy található benne – kedves, önironikus megjegyzéssel: „1. (és utolsó) ábra” –, a szakmai kifejezéseket pedig a kötet végén olvasható szótár segít megfejtetni. Jóval többről van azonban szó, mint egy tananyag áttekinthető, ökonomikus megfogalmazásáról. A könyv legfontosabb erénye abban rejlik, hogy miközben szakmailag rendkívül pontos és átgondolt, mégsem tételekben és szabályokban fogalmaz. Szabó Gábor egy mester-ségbeli tudásra épülő gondolkodásmódot próbál közvetíteni; nem áll meg a szabályoknál, hanem jelzi, hogy a lényeg – legalábbis a művészetek, s így (legyünk optimisták) a film esetében is – a szabályokon túl van, amiről már nem nagyon lehet vagy érdemes könyvet írni. Ed-dig a határig viszont a szerző készséggel elkalauzol.

Tankönyvnek tehát csak igen idealista értelemben tekinthető a *Filmes könyv*, hiszen mennyire veheti komolyan a diák az anyagot, ha „az utolsó szó jogán” azt a tanácsot kapja: „hallgasson az ösztöneire, és fedlekessen el arról, amit ebben a könyvben olvasott”. Csakhogy Szabó Gábor még e búcsúmondat előtt megjegyzi: „Azok a szempontok, amelyek a könyvben olvashatóak, úgyis ott fognak munkálni valahol a háttérben.” Nos ilyen, az „anyag” elsajátítása helyett egy szemléletmód kialakítását célzó értelemben tekinthető a kötet ideális – és sajnos igen ritka – tankönyvnek.

A nyitottság, az oktatói-mesteri nagyvonalúság nem egyszerűen a szerző alkatából, hanem – s ez az a pont, amely *szakmailag* igazolja a felszólítást a szakmai tudás odahagyására – a filmművészet formai sajátosságából következik. Szerényen, zárójelek közé száműzve húzódik meg a szerző „vallomása a módszerről”, amely a filmnek mint kommunikációs eszköznek a lényegét fogalmazza meg: „Félve mondom ki a

»kizárólag« szót. Igyekszem elkerülni ebben a könyvben, mert úgy gondolom, hogy a filmkészítésben nem léteznek áthághatatlan szabályok. Legalábbis amiről ma azt hisszük, hogy ilyen, arról holnapra ki derülhet, hogy többé már nem az.” A filmben nyelvtani szabályok helyett történetileg változó formanyelvi konvenciókat találunk; a filmi kommunikáció értelmét – a látvány és a látás logikáját – ez az állandó mozgásban-változásban lévő konvenciórendszer határozza meg. Így amikor bizonyos formai kifejezőeszközök mibenlétét próbáljuk meghatározni – ahogy ezt a mozgóképpel, a vizuális kommunikációval kapcsolatosan Szabó Gábor e könyvben teszi –, szinte valamennyi állításunkhoz hozzá kell tennünk: vagy mégsem.

Már az alapfogalmakkal bajban vagyunk, hiszen miképpen határozzuk meg a „filmnyelv” legkisebb egységét? Szabó az elemi beállítás fogalmát vezeti be, amikor „a kamera egy adott plánban és szemszögből, adott látószögű objektívvel készít felvételt”. Csakhogy meddig? Igen nehéz volna meghatározni az elemi beállítás hosszát – nem is tesz rá kísérletet a szerző –, ám nyilvánvaló, hogy az időtényező alapvető módon meghatározza a beállítás formai karakterét. S ugyanilyen nehéz szabályokba foglalni a plánokat, a gépmozgásokat vagy a nézőpontot. Szabó Gábor nem riad meg a feladattól, hiszen ebben az esetben nem volna miről írnia, ezért aztán maga is kategóriákat alkot, rendszerez, definiál, ám mindig jelzi a kategóriák, rendszerek, meghatározások határait, képlékenységet. A filmszakmai kézikönyvekre utalva jegyzi meg: „Ezek a könyvek mintegy megoldóképleteket kínálnak különböző szituációkra, én viszont éppen ezt szeretném elkerülni ebben a könyvben – és a filmkészítés gyakorlatában is.” Megoldást a mozgóképi kommunikáció terén tehát nem nyújt a *Filmes könyv*, a megoldás kulcsát azonban – a tájékozódás képességét a filmnyelv nem létező grammatikai terében – kézbe adja. Egy önellentmondásos feladat megoldása egy egyáltalán nem ellentmondásos könyvben.

S nem csak a „leendő és gyakorló” filmeseknek szól; a szűkkeblű ajánlást érdemes kiterjeszteni a mozgókép tanáira – meg persze valamennyi cinéphile-re – is. Rendkívül fontos, hogy a filmes kifejezőeszközök tananyagként se váljanak szabálygyűjteménnyé, amely aztán éppen a filmművészet lényegétől idegenítené el a diákokat. Sőt, éppen a film nem elvont grammatikai törvényszerűségeken nyugvó, csupán konvenciókra épülő „beszédmódja” teremti meg a lehetőségét annak, hogy használata, „írása” közben értsük meg jelentését. Pontosabban a jelentés mechanizmusát. Hiszen egy „filmmondatot” könnyen megértünk (főképp a mozgókép köznap, kommunikációs használatában, amelyre a filmesztétika mellett – látszólag annak rovására, valójában annak érdekében – különös figyelmet kell fordítania az oktatásnak), ám

hogy miképpen jön létre az a bizonyos jelentés, nos, ez már jóval összetettebb dolog. Méghozzá éppen azért, mert nincs mögötte zárt, „megtanulható” szabályrendszer – legfeljebb némi logika: a látásból születő látvány logikája.



BEFELÉ TÁGULÓ KÖR

*Tillmann J. A. – Monory M. András:
Ezredvégi beszélgetések. MTV, 1991–2000;
kötetben: Kijarat, Budapest, 1998; bővített
kiadás: Palatinus, Budapest, 2000.*

Vallomás és elemzés kettőssége vonja közös szellemkör alá az *Ezredvégi beszélgetések* című televíziós műsor egyes epizódjait. A sorozat készítői, Tillmann J. A. és Monory M. András, a természet- és humántudományok, valamint művészetek legkülönbébb területének művelőit azzal a kéréssel ültetik a kamera elé, hogy valljanak magukról, hivatásukról, továbbá személyes meggyőződésükről, illetve hivatásukkal összefüggésben az ezredvég globális, európai, szűkebb térségünket érintő vagy éppen hazai állapotáról. A beszélgetések vallomás-jellege, az aggodalom és a felelősségtudat személyessége; az egyes tudományterületek, illetve művészetek kiváló képviselőinek szakmailag megalapozott és végiggondolt érvelése pedig pontossá és tárgyyszerűvé teszi az elemző helyzetértékeléseket. Az *Ezredvégi beszélgetések* mint televíziós vállalkozásnak a jelentőségét ugyanis valóban az ezredvég adja meg, méghozzá a beszédmód és a beszéd tárgya szempontjából egyaránt: hogyan és miről lehet és érdemes beszélgetni manapság?

Hogy a legelején kezdjük a beszédmód vizsgálatát, érdemes legalább tudatosítani azt az egyáltalán nem magától értetődő tényről, hogy ezek a beszélgetések a *televízió* számára készülnek, s írásos, folyóiratokban (jórészt a 2000-ben) megjelenő változataik csak mintegy az eredeti forma másodközlései. A műsor készítői nyilvánvalóan minél szélesebb közönséghez próbálnak szólni, s ez a gondolat nem idegen beszélgetőtársaiktól sem (legfeljebb a tévé műsorszerkesztőitől, akik újra és újra lebegtetik az 1991-ben indult sorozat létét, rövidebb-hosszabb kihagyásokra kényszerítve ezzel az alkotókat, az adás időpontját viszont sohasem mozdítják ki az éjfél körüli időpontból). Csakhogy a médium ebben az esetben nemcsak a beszélgetés „hordozója”, hanem egyúttal tárgya is, ráadásul legtöbbször kritikával illetett tárgya. A beszélgetés menetében elég mulatságos, ugyanakkor „korfestő” paradoxonhoz vezetnek a médiumra tett közvetlen vagy közvetett megjegyzések. Balassa Péter, esztéta még csak óvatosságra int: az élet mélyebb alapjaihoz akkor jutunk el, ha el tudunk szakadni az elénk vetített látványtól, azaz elsősorban a tévé képvilágától; Vargha János, biológus már önkritikusan rámutat az éppen zajló, őt is érintő (pontosabban sújtó) tévéinterjúhelyzetre mint természetellenes kommunikációra; Perneczky Géza, művészettörténész ironikusabb: ő jelenlegi létállapotunkat passzív ül-



dögélésnek látja, olyasminek, mint a tévézés; a legradikálisabb Ekler Dezső, építész, szerinté ugyanis a jelenlegi válságból az egyetlen kiút az önkorlátozás – például nem kéne tévét nézni. Mondja mindezt egy tévéműsorban, a készülék előtt passzívan kornyadozó nézőnek, aki nem tud reagálni a hallottakra, s aki talán éppen azért tartott ki késő estig, mert az *Ezredvégi beszélgetéseket* végre olyan műsornak gondolja, amelynek segítségével „az élet mélyebb alapjaihoz” juthat el. S most itt a jó tanács: hagyja abba, kapcsolja ki. A helyzet pontos és ezért drámai: a médiának való kiszolgáltatottságunkat a médiában érdemes megfogalmaznunk.

Közelebb lépve az *Ezredvégi beszélgetések* struktúrájához újabb paradoxonba botlunk: a műsor készítői *nem* beszélgetnek interjúalanyaikkal. Legalábbis nem halljuk a kérdéseket és nem látjuk a kérdezőt; az utólagos szerkesztői munkát feltűnő, elektronikusan „roncsolt” vágáspontok jelzik; a kamera, szűkebb vagy tágabb közelikben, mindvégig a válaszadóra szegeződik, környezetéből is csak annyit látunk, amennyi egy mellkép háttéréből kivethető. Az ily módon monológga formált „beszélgetések” mind szöveg-, mind képviláguk tekintetében ellene mondanak a televíziós „talk show”-k aréna-hangulatának. Többről van azonban szó, mint a téma „komolyságának” megfelelő visszafogottságról vagy – a korábbiakkal összefüggésben – egyfajta médiakritikus önkorlátozásról. A kérdező, a beszélgetőpartner kihátrálása a szituációból hangsúlyeltolódáshoz vezet: az egyes epizódok nem kérdező és válaszadó párbeszédéről, hanem a válaszolók közötti párbeszédéről szólnak. A beszélgetésszűzreklé váló monológok pedig már a sorozat alapeszméjéhez közelítenek: létezik párbeszéd a látszólag egymástól távol álló tudományterületek és művészeti ágak, illetve tudományok és művészetek között.

A globális problémákról értelmetlen globálisan beszélni; az egész-értelmű beszéd csak dialógusban képzelhető el. Ezen a ponton – a médiakritikához hasonlóan – ismét találkozunk a műsor módszere a benne megfogalmazódó gondolatokkal. Fehér Márta, tudományfilozófus beszél az analitikus szemlélet csődjéről, méghozzá az ezredvégi dialógus középponti gondolata kapcsán: vannak olyan egészek (ilyen például a földi ökoszisztéma), amelyek az analitikus szemléletmóddal csak szétrombolhatók (vö. a természet leigázása), s ezért velük kapcsolatban holisztikus (egészleges) szemléletre volna szükség. Az egészleges szemlélet pedig a dialógusban, a dialógus által tárul fel: azokban a pillanatokban, amikor az építész és a zenész, az író és a biológus, a világűrkutató és a bencés főpap ugyanarra a kérdésre vonatkozó (rész)megfigyelése újabb és újabb megvilágításba helyezi az egészet.

A beszélgetések minden egyes interjúalannal alapvetően három kérdéskörre épülnek: minek tekinti magát, hogyan került kapcsolatba hivatásával; milyennek látja hivatása helyzetét a jelenlegi világban, mit gondol munkájának eredményeiről, problémáiról, kérdéseiről; végül

mi a véleménye az ország, a térség, a világ ezredvégi állapotáról. Természetesen a három kérdéskörön belül nagyok a hangsúlyeltolódások: van, akinél a pályakép a beszélgetés foglalat, mások inkább a tárgyszerű elemzést helyezik előtérbe. A megszólalók gondolatainak értéke nem a műsor készítőin múlik, ezért sem gondolom, hogy minősítenem kellene az egyes beszélgetéseket. Az mindenesetre az alkotókat dicséri, hogy számos, a közéletből és a médiából kevésbé ismert, hivatását viszont kimagasló szinten gyakorló személyiségnek adták meg a megszólalás lehetőségét. A nézők többsége számára bizonyára felfedezés-számba megy Ekler Dezső, építész szarkasztikus radikalizmusa, Fehér Márta, tudományfilozófus alapos látletele a világ állapotáról, Ferencz Csaba, világűrkutató felfogása a tudomány hatáiról, Sajó András, jogász világos és közérthető jogértelmezésére, Mérő László, matematikus, Vámos Tibor, mesterségesintelligencia-kutató valamint Víz E. Szilveszter, agykutató ontologikus kérdéseket felvető fejtegetése az emberi agy és a számítógépek mesterséges intelligenciájának riasztóan közös és megnyugtatóan eltérő működéséről. A műsor jellege az ismert művészeket és gondolkodókat is arra indította, hogy távlatos szemléljék a dolgokat, s megpróbáljanak életük és munkájuk alapkérdéseiről szemléletesen, sőt metaforikusan beszélni. Így az *Ezredvégi beszélgetések* eddigi epizódjaiban olyan meghatározó alapfogalmak kerültek emberközbe, mint az idő, a transzcendencia, a metafizika vagy az ökológia problémája. Különösen jól jellemezheti a műsort mint *beszélgetést* egy-egy keresztmetszeti kép a fenti gondolatkörök mentén.

A tudományterületek és a művészetek közötti átjárást meggyőzően bizonyítja, hogy például az időről inkább a művészeknek, míg a transzcendencia kérdéséről a természettudósoknak van mondanivalójuk. Karátson Gábor, például a következőt mondja a festészetről: „Engem az érdek, hogy az idő hogyan bánik el egy tárggyal, egy képpel, amikor azon keresztül egy ember belép az időbe, és maga is idővé változik.” Hortobágyi László, hasonlóan fogalmaz: „Valójában nem tartom magam zenésznek, mert a zene számomra időutazás.” Jovánovics György, szobrászművész pedig a mű megalkotására fordított időről elmélkedik, hiszen az érvényes állapot úgyis csak utólag, azaz az időben fog összeállni. Mintha ezt a gondolatot folytatná a művészettörténész nézőpontjából Pernecky Géza, amikor arról beszél, hogy a művészet-ről való gondolkodás alapja a reneszánsz óta természettudományos, a művészet viszont nem természettudományos logikát követ, csak hogy őt is a társadalom és az idő, azaz a történelem határozza meg. A műbe ágyazott ontologikus idő fogalmától így jutunk el az alkotás idején át a művek történeti idejéig, vagyis addig a dimenzióig, amely számunkra, befogadók számára megrajzolja egy-egy műalkotás társadalmi-történeti helyét. Vagy mégsem? Talán éppen a történelem nem segít hozzá a tisztánlátáshoz, hiszen – folytatja a gondolatsort Pernecky – a történe-

lem „az utolsó tíz évben akkora bukfenceket vetett, hogy nemcsak a történészek, de az egész közönség is seggre ült”. S nem pusztán az idő problematikájából kiindulva jutunk hasonló értelmezési zsákutkába; szinte bármilyen irányba elmozdulva labirintusban találjuk magunkat. E labirintusból pedig a jelenlegi gondolkodásmódunk segítségével nem találunk kiutat.

Az *Ezredvégi beszélgetések* kollektív üzenete a gondolkodásmód, az észjárás átalakítását sugallja. Nem azt kéne szajkózni – mondja Pernecky –, hogy nem jön be a papírforma, mert irracionális a világ, hanem ehelyett inkább azt, hogy a világ olyan, hogy nem jön be a papírforma. Mérő László ugyanezt így fogalmazza meg: „A világ olyan, amilyen. Az emberi gondolkodás nem racionális, de nem is irracionális – nem mond ellent a racionalitás törvényének, csak éppen nem azon alapul.”

Az emberi gondolkodás korlátai kapcsán még a természettudomány sem határátlépést sürget, hanem a határ tudatosítását, el- és felismerését, belátását. Mindez önkorlátozást jelent, de nem öncsonkítást. Sőt. Csak így nyílhat út – a végzetesen befuccsolt új, jobb, szebb világra törekvő kivagyiság helyett – valami *másra*. Ha már átalakítani nem sikerült a világot, csak tönkretenni, akkor ne újabb és újabb, a válságot állandóan újratermelő technológiákkal próbáljunk kikecmeregni a bajból. Nem biztos, hogy megoldani kell a dolgokat; máshonnan nézve talán a problémák sem látszanak. A szemléletváltás még adhat némi esélyt. Mert ugyan „nem kell megállítani a gyorsuló időt, de jó lenne életben maradni” (Balassa Péter).

A kaput a paradigmaváltás felé a természettudományok transzcendencia-fogalma tárja a legszélesebbre. Először is Fehér Márta segítségével tisztázhatjuk a tudomány transzcendencia-fogalmát. Szerinte az emberi gondolkodás, a nyelv, a fogalmi rendszer börtönbe zár, s a transzcendencia fogalma írja le – nem vallásos, inkább vallásos megfogalmazású élményként – a rendszerből való kilépés igényét. Lukács Béla a fizika tudományának nézőpontjából fogalmaz: „A transzcendenciának a fizikában végtelen sűrűségek és effélék a megfelelői, ahol az elmélet nem működik, de nem is kell működnie.” S nyilván nem véletlenül a világűrkutató Ferencz Csaba merészkedik a „legmesszebbre”, amikor a tudomány határosságának következményét visszavetíti az egyes emberre: „A tudományból a végső ok nem érhető el, legfeljebb megsejthető, mint az élet annyi más területéről is. Az ember elér azokra a határookra, ahonnan a következő lépés a tudományból való kilépés. Természetesen a végső ok kérdésére valamiképpen válaszolni kell vagy válaszolni akarunk. Végül valamiképpen mindenki választ ad erre a kérdésre. Más szóval Istenre, létezésére vagy nem létezésére, és a hozzá való személyes viszonyára, ha másként nem, az életével, a tetteivel.”

A transzcendencia kérdése egészen odáig vezet, ahol valóban bőrünkre megy a játék: az ökológiai válság problematikájáig. Talán a vál-

ság szó hangzik el a legtöbbször a beszélgetések során; a kulturális, művészeti, tudományos válsághalmot pedig az ökológiai jelző fogja egybe, amely ebben az értelemben messze túlmutat a környezetvédelemmel kapcsolatos jelentésen, s az emberi világ globális fenyegetettségére utal. Ki rezignáltan, ki dühösen, ki borúlátóan, ki reménnyel (ti. a végpontból merített reménnyel) nyugtázza a válság tényét. A válság globális – globális megoldás mégsincs. Éppen a globális megváltó ideológiákba roppant bele a világ. Magunkra maradtunk – akárcsak a filozófiai gondolkodás, ahonnan eltűntek az iskolák, a mesterek, s különálló személyiségek építik fel rendszerüket (Heller Ágnes), vagy mint a 20. századi prózaíró, aki „lényegében csak én-ben tud beszélni, mert ez az egyetlen, aminek még valamiféle hitele lehetséges” (Esterházy Péter). Ökológiai magunkra utaltságunk reményét és reménytelenségét józan elszántsággal fogalmazza meg Nádas Péter: „Jelen pillanatban tényleg nem tűnik úgy, hogy a modern, európai típusú társadalmak képesek az önkorlátozásra, amire pedig minden élőlény képes: veszély esetén nem csinál olyasmit, ami a veszélyt növeli. A társadalom szervezettsége azonban olyan, hogy abban a pillanatban, amikor önkorlátozza magát, akkor az egész recsegni, ropogni kezd, és ez nagyobb károkat okoz, mintha nem korlátoznák. Én éppen ebbe fektetem a reményt; lehet, teljesen hiú és nevetséges reményt, hogy miután van ilyen korlátozhatatlan, feltartóztathatatlan önereje, akkor talán van értelme is. Én még nem látom, nem tudom megjósolni. Önmagam tudom korlátozni és korlátozom is. Csernobil óta tudom, ennek semmi értelme. Itt, ahol a feleséggel biológiai kertészetet üzök, azon a napon, amikor a katasztrófa történt, az égből potyogott valami. Mit csináljak? Le-kaszáljam a füvet, és ráterítsem-e trágyaként kis növényeimre vagy ne? Kimenjek vagy ne? Teljesen értelmetlen! Abban a pillanatban az ökológiai mozgalom olyan gellert kapott, hogy szinte humorossá vált. Ennek ellenére van értelme, mert nekem mint személynek nem mindegy. Az, hogy a nagy számításban ez hogy fog kijönni, az nem az én dolgom. Ott nincs befolyásom. Én igyekszem magamat, mint fogyasztó, mint állampolgár, mint ennek a Földnek a lakója nem átadni mindenfajta örületnek, ami nem belőlem következik. Állandó mérlegelésben élek; nemcsak a saját igényeim szerint mérlegelem, hanem aszerint is igyekszem, hogy ez környezetem szempontjából jó-e vagy nem jó. Akkor is csinálom, ha senki nem ragaszkodik hozzá. Ez majdnem a korlátozottságot súrolja, tudom; nevetséges, merev, engem is veszélyeztet, mert kiszippant a normális világból: különlegessé válok, hülye öregúrrá, akin a gyerekek röhögnek, de akkor is ragaszkodom hozzá.”

Méltóság – úgy gondolom, ebben a szóban összegezhető Nádas Péter magatartásának lényege. Meg a szabadságban. Ehhez hadd idézzem a beszélgető íróárs, Esterházy Péter tragikomikus zárszavát: „Ha rab-szolgá lennék, azt is jónak tartanám bizonyos értelemben. A létet azt

jobbnak tartom, mint a nemlétet. De nem szívesen lennék rabszolga.” S még egyetlen rövid mondat Várszegi Asztrik, bencés főapáttól; azt hiszem, napokig elmélkedhetünk rajta: „Szabaddá váltam, hogy mindent odaadjak.” És így tovább, a beszélgetés a beszélgetőkkel körkörös folytatható, egyre beljebb, mégis egyre tágasabban. Van miről szót váltani. „Nem jó és boldogító ez az egész, de hihetetlenül érdekes, elképesztő, fájdalmas, nevetséges és valószínűtlen.” (Balassa Péter)

Az ezredvéget talán megéljük beszélgetések nélkül is. Tudni róla azonban csak akkor fogunk, ha a beszélgetés folytatódik.

AZ ÍRÁSOK MEGJELENÉSÉNEK EREDETI HELYE

- Filmfejfák – *Holmi*, 1993/11.
Cselekvő képzelet – *Holmi*, 1996/12.
Idő Buñuellel – *Holmi*, 1999/3.
Tükörképek – *Holmi*, 1998/1.
Föld és ég – *Holmi*, 1999/9.
A negyedik dimenzió – *Pannonhalmi Szemle*, 1998/4.
Filmtörténelem – *Élet és Irodalom*, 2000/27.
A Turul árnyéka – *Filmvilág*, 1998/6.
„Egy Szóts” – *Holmi*, 2000/3.
Mértékrend – *Filmvilág*, 2001/3.
A szabadság létező fantomja – *Filmvilág*, 2002/3.
Így jött – *Filmvilág*, 2000/12.
A bot másik vége – *Filmvilág*, 2002/11.
Kettős filmtükör – *Filmvilág*, 2001/12.
Filmolvasó – *Filmvilág*, 2000/9.
Szemtan – *Filmvilág*, 1998/9.
A látás logikája – *Filmvilág*, 2003/4.
Befelé táguló kör – *Filmvilág*, 1996/5.

