

FILMOIVASÖKÖNYV

Gelencsér Gábor

Iskolakultúra-könyvek 19.
Sorozatszerkesztő: Géczy János
Szerkesztő:
Reményi József Tamás

FILMOLVASÓKÖNYV
IRÁSOK FILMMŰVÉSZETI KÖTETEKRŐL

GELENCSEŔ GÁBOR

iskolakultúra
Iskolakultúra, Pécs, 2003

TARTALOM

9	BEVEZETŐ
11	FILMFEJFÁK Bíró Yvette: Prófan mitológia; Bikácsy Gergely: Bolond Pierrot moziba megy; Kovács István: Robogás a nyárba; Kovács András Bálint: Metropolis, Párizs; Pernák Miklós (szerk.): F.I.L.M.; Sándor Tibor: Országvilág
21	CSELEKVŐ KÉPZELT Bíró Yvette – Marie-Geneviève RipEAU: Egy akt felőlhözötése; Bíró Yvette: A rendelkezés rendje / Idő Bulluella;
31	IDŐ BULLUELLEL Bikácsy Gergely: Bulluelnapló
41	TÜKÖRKÉPEK François Truffaut: Övallomások a filmről; Rainer Werner Fassbinder: Írások, beszélgetések; Krzysztof Kieslowski: Őnelrajz Danusia Stok gondozásában
53	FÖLD ÉS ÉG Szergej Mihajlovics Eisenstein: Válogatott tanulmányok; Andrei Tarkovszki: A megörökített idő
61	A NEGYEDIK DIMENZIÓ Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos: Tarkovszki!
67	FILMTÖRTÉNELEM Balogh Gyöngyi – Király Jenő: „Csak egy nap a világ...”; Perzel Zita: A Meseautó magányos útasa; Képek fekete-fehérben; Dizseri Eszter: Kockáról kockára
75	A TURUL ÁRNYÉKA Sándor Tibor: Országvilág után
79	„EGY SZŐTS” Szóts István: Szilánkok és gyaluforgácsok

Nyomtas: Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécs
Felelős vezető: Molnár Csaba

Nyomdai előkészítés: VEGA 2000 Bt.

© 2003 Iskolakultúra

© 2003 Gelencsér Gábor

ISSN 1586-202X

ISBN 963 641 946 9

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

A könyvek, a szavak kultúráját a mozi, a képek kultúrájának el-
lenlábasként szokás emlegetni. Főképp az iskolában hangzik
el gyakran ez az érvt, amikor valóban döbbenetes adatok látnak
napvilágot a fiatalok mozgóképfogyasztásra és olvasásra szánt idejé-
nek arányáról. Az ebbe a kis kötetbe gyűjtött recenziók amelltt próbál-
nak érvelni, hogy a filmeket nemcsak látni kell, olvasni róluk legalább
annyira érdemes, sőt ez a tevékenység gyakran még nagyobb szerepmi
elmenyt nyújt. A filmművészeti könyvek egy része – meggyszódódsém
szerint az itt bemutatottak többsége – ugyanis nem pusztán szakkönyv,
hanem egy-egy történelmi korszakot, gondolkodásmódot, személysé-
get bemutató, filozófiai, vallási vagy erkölcsi kérdést taglaló, s nem
utolsó sorban lebillincselően érdekes olvasmány.

Az elmúlt tíz év recenzióiból összeállított válogatást a magyar
könyvkiadás szerkesztette; csak annyit tehettem hozzá ehhez a – teljes-
ségre természetesen nem törekvő – áttekintéshöz, hogy előbb az egye-
temes, majd a magyar filmművészet egyes korszakaival, irányzataival,
jelenségekkel és alkotóival foglalkozó könyvek, végül a mozgóképek ok-
tatását segítő kiadványok kritikáit helyeztem egymás mögé. A kötetet
záró írás már a szó és a kép kultúrájának összefonódására hívja fel a fi-
gyelmet az *Ezredvégti beszélgetések című televíziós műsor írott változa-
tának* bírálatával.

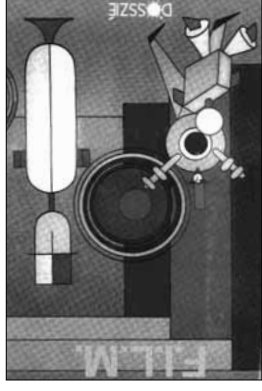
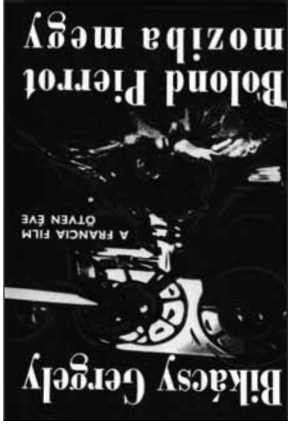
Film és könyv – ugyanannak a világnak a két oldala.

Budapest, 2003. február

G. G.

FILMFEJFÁK

Bró Yvette: Profán mitológia
 Magyaró, Budapest, 1990.
Bikácsy Gergely: Bolond Pierrót 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.
Petermák Miklós (szerk.): FILM
Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991.
Sándor Tibor: Orsecgváltás
 Magyar Filminstézet, Budapest, 1992.



A filmművészet válságban van. Nem a „felhőtlenségből” természetesen adódó művészetfiliozofiai válság ez, a nagykorúság jele, a hajlékony filmmyelv korlátlan adottságából következő állandósult gondolati adósság, hanem sivár és terméketlen válság, gyengesség, tehetetlenség. A csaknem száz esztendőös film megőregedett. A mozgóképgyártás túlnyomó többségét kitevő szórakoztató filmek a kilencvenes években riasztó módon infantilizálódtak. Hol van Hollywood mítoszlogikus bölcselete, melyik sztaristenséget foglalnánk esti imánkba? Az amerikai és az amerikai típusú moziban ma „bajos gyermekiséggel” szabdálják egymást miszlikkbe a szereplők az „ugyanazt, csak más-képp” cinikus producer-evangeliuma szerint. A világ filmgyártásának néhány százalékát kitevő, nem hollywoodi munkák (filmművészet?) egy része posztmodern szellemiséggel a mozi jelenlegi állapotán ironizál, s eképp egy mozdulatlan mondatává tesz mindent, ami a film régi-új nyelvében mára érvénytelené lett. Más alkotások a túlélettség (kulturálisán megalapozott) jégeit viselik magukon, s pompás manírban rízmusba fojtják a film halála fölött érzet bánatukat. S van végül a művészeknek egy szűk köre, amelyik tisztelteméltó 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.

Néhez ma lelkésdni a filmért. Ezért is megindító kézbe venni olyan könyveket, amelyek nagy felkészültséggel próbálnak szellemet lehelni a filmművészet haladó testébe, s kultúrált beszédmódukkal mintegy a kultúra létező elemévé tenni a mozgóképet. Még akkor is így van ez, ha a kortárs film csak áttételenen részesülhet a dicsőségből: a szemlézésre kiválasztott néhány kötet ugyanis visszatékin, történeti horizont-

ton vizsgálja tárgyat vagy egyenesen személyes hangú filmtörténetet rejt magában.

*

Felmás módon érvényesül a történeti szempont Bíró Yvette tanulmánykötetében. A *Bevezető* szerint a könyv alapgondolata a hetvenes évek elején fogant, minden bizonynal 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 születtek tehát a *Profán mitológia* s mint filmtörténeti mű került a magyar olva- zó kezébe. Bíró Yvette könyvét mégsem mint filmtörténeti munkát vesszük a kezünkbe, sokkal inkább a film kultúrtörténetének egy feje- zetét látjuk benne, a hetvenes-nyolcvanas éveket, amely mára, tekintet- tel a filmművészet „gyorsuló idejére”, történelmi messzeségségbe távolo- dott tőlünk. S ez a távlat teszi lehetővé azt, hogy a könyv gondolatai- neben elsősorban azokra a pontokra figyeljünk, amelyek a hatvanas évek és ’68 kulturális „hőskorának” utánpótlás, a paradigmatároltögtető hetvenes évekre reflektálnak.

A hatvanas évek különösen a filmművészet számára jelentett hős- kort; a „számunkra legfontosabb művészet a film” gondolata nemcsak a baloldalisággal tarsult, hanem a közönség, a szellemi együttlét igé- nyével is. Egy-film bemutatója ma már elközelíthetően módon esemény volt, vitákat provokált, társasági együttlétgy visszazavarta a ciónál szöveget. Ez a társadalmi fogadtatás mintegy visszazavarta a film esztétikai jelentését, ugyanakkor az elváras, amely filozó- fiát várt a filmművészetől, összetett mozgóképi formakultúrát hozott létre. Valóban hős! korzak volt ez, gondoljunk csak a két legjelentő- sebb új hullám, a francia és a cseh alkotásaira. Ebben a kultúrális kör- nyezetben a film művészet voltát már nem kellett bizonygatni. A rend- szerező 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 filmesztika. ’68-cal nemcsak egy társadalmi mozgalomnak, hanem egy világlátás- nak s az azt kísérő (vagy inkább általa létrehozott) kultúrának, kultúra- lis paradigmatának is befelelgett. Az európai film hegemóniáját át-, pontosabban visszazavaszti Hollywood, a filmművészet a szellemi élet periferiájára szorult, közönségei erjeje már csak nosztalgia tárgya, a moz- gókép 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- séget keres a film számára, sőt – mint a huszas évek esztétái – a film különleges művészetelméleti státuszára hívja fel a figyelmet. Mintha újra be kéne bizonyítani, hogy a film művészeete sajátos világlátást ta- kar, s ez a világlátás – hasonlóan a századfordulóhoz – a hetvenes évek- ben, a meghataladott modernizmus korában, más művészet számára elér- hetetlen területeket tár fel.

Bíró Yvette a film kettős természetére, a közvetlen ábrázolásban rej- lő valóságosságára és a reprodukció folyamán létrejövő elvonatkoztatás lehetőségére építi gondolatmenetét. Ezek szerint a film képes elvont gondolkodásra jellemző, valamint a mitológikus világlátásra és értelmezésre. A film ezzel a képességgel a többi művészeti ág paradigmamatikuss kifejezési módja lehet, hiszen az érkei megismerés és az elvont gondolkodás közötti felületen éppen a művészi „megismerés” helyét jelöli ki. A film mint „profán mitológia” teremtmő médium – ez Bíró Yvette válasza a hetvenes években gondolatirását vesztett film- művészet válságára, s gondolatmenetét hibátlanul támasztják alá pszí- chológiai, nyelvészeti, filozófiai, valamint mitoszskutatási eredmények, s természetesen a korzak legfontosabb alkotásai. Nem a szerzőn múlt, hogy a kilencvenes évek filmje elfordult ettől a lehetőségtől is, inkább profán maradt, mint mitológikus, kettős természetében rejlő lehétöse- gével nem tudott mit kezdeni. A filmművészet ma más kiskapukat ke- ramutatott – az iróniát.

Kettőséget mutat a kötet gondolatmenete is, ám ezt a kettőséget már valóban a történeti rálátás teszi érkekelhetővé. A könyv szerkezete még a rendszerező esztétára vall, holott a téma már eloldódik a hatvanas évek esztétikai konvencióitól. Az elménygondolkodás s az elmények újat nyomon követő metaforák ellenállnak a diszkurzív logikának. Bí- ró Yvette egy régi paradigma hadállásából beszél az újról, vagy más- képp – ironikusan és elismerően – megfogalmazava: modern módon vet fel néhány posztmodern gondolatot (teljesség, egység, a dichotómiák lekerekítése).

*

Ánnál inkább a kilencvenes évek hangján szólal meg Bikácsy Gyergely filmtörténete, a *Bolond Pierrót moziba megy*, holott az alcímben közö- lebről megehatározott tárgy – *A francia film öven éve* – akár egy akade- mikus áttekintésre is utalhatna. Mi sem áll távolabb azonban Bikácsytól,

amely megenedl, sőt megékvánja a személyességet az elemzéstől. Nem is fecsérrel sok szót esztétikai gondolatfutatomokra, sokkal szívesebben él kitűnő, aforisztikus leírásokkal, frappáns szöképekkel. A könyv elején így jellemzi egy Renoir-film csavarzó főhősét: „kritisztusi csólakó Miskin herceg” – de a nagyszzerű telitalálatokat az utolsó lapokig hosszan sorolhatnánk. Anittudományos munka Bikácsy Gergelyé, de mentes a hozzá nem értéstől. Egy művelt elme szerelmes-nosztalgikus hódolata a film előtt; a moziba járó Bolond Pierrót olvasónaplója.

*

Mintegy e könyv módszertani ellenpontjaként jelent meg Kovács András Bálint *Metropolis, Paris* című munkája. Ha Bikácsynál a szépművészet volt meggyszűző, akkor Kovácsnál a tudományos felkészültség: két filmművészeti irányzat, a német expresszionizmus és a francia új hullám formai összehasonlításával, „a film művészettörténetéről” beszél (ezzel a címmel publikálta a kötöt *Bevezetőjét* önálló tanulmány formájában az *Ljohold-Evkönyv* 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, Paris* pontos képet ad a két filmtörténeti korszakról, motivikus kapcsolatokat mutat föl. A könyv legnagyonbb teljefestménye azonban az írás tárgya mögött meghúzódó szemléletmód, amelyre egzakt módon csak a *Bevezető* utal. Film és tradíció viszonyáról van szó, nem annyira tárgyi (mit tekint hagyományának a filmművészet), mint inkább „technikai” értelemben (hogyan képes viszonyulni a tradícióhoz a mozgókép), s ezen a ponton hoz be a filmtörténeti gondolkodásba egy eddig (a film vonatkozásában) elhanyagolt művészeti elméleti fogalmat a szerző: az idő-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 esztendőös filmnek saját története van, és saját történetéhez mint tradícióhoz imárvá viszonyulni tud, reflektál rá (ezt teszi a francia új hullám). Ez az a mozzanat, amely a filmet beemeli a művészettörténet nagy tradíció-jába, s ez az, ami elméletileg lehetővé teszi egy új szemléletű, nem kronológikus vagy életmű-központú, hanem strukturális kapcsolatokat men-ten haladó filmtörténet írását.

A könyv metodikájának külön érdeme, hogy az elmélet háttérben megjelenő összehasonlító elemzés nem pusztán „szolgálóleány” a tudománynak. Egy határozott koncepció által irányított elemzést olva-sunk ugyan, ám a leírtak önmagukban is sokat mondanak a két nagyje-lentőségű filmművészeti irányzatról. *Az expresszionista történetről*

mint az akadémizmus; munkáját nem véletlenül nevezte egyik méltatója „pozitív modern regénynek”. Ebben a kötetben tehát hagyományosabb tárgyal van dolgunk – nemzeti filmtörténettel –, a feloldozás módja viszont nem igazol vissza semmit ebből az előzetes elvárásunkból. Ugyan-így ellentmondás feszül a kötet külső képe és tartalma között is: kemény fedélű, nagyalakú, kézikönyvszerű olvasmányaló fekszik előtűnk, gádzdag mutatókkal, részletes bibliográfiával, ám a tekintélyes külső mögött la-zán szerkesztett esszétűzért találunk, korszakok és alkotók köre csopor-tosított írásokat, önálló (folyóiratokban, elsősorban a *Filmvilág*ban meg-jelent) tanulmányokat, elemzéseket, portrékat.

Bikácsy szereti a mozt, mindennekelőtt a francia filmet, azon belül is az új hullámot s elsősorban Godard-t. A szerzőnek ez a cseppet sem ko-molytalan jellemzése a kötet lényegére utal: szubjektív filmtörténetet olvasunk, egy moztbolond filmtörténetét. Ami miatt mégsem magán-ügy Bikácsy könyve, az biztos izlése és kitűnő íráskészsége. A biztos izlésértel – amely nem nélkülülőzi a vállalt szubjektív kilengéseket, így példaul a nyolcvanas-kilencvenes évek fiatal rendezőgenerációjával már nem tud vagy nem akar mit kezdeni, egyszerűen mestertemberek-nek minősíti őket, míg a hasonló módon mester Lelouch-ról, „a giccs artisztájról” megdöccsátóan, egyenesen szerettel ír –, valamint a pon-tos anyagsímséret informatív szinten is eligazít a francia film elmúlt öt-ven évében, az élvezetes stílus viszont meg is szerettet velünk a kor-szak filmművészetét. S ennél nagyobb dícsőséget még egy *kritikus* sem kívánhat magának.

Bikácsy nosztalgikusán viszonyul a könyv tárgyat képező ötven év-hez. A kortárs francia filmtörténet kevesebb szót ejt, de sorában ott bujkál a jelenről alkotott lejtűző vélemény. „Boldog ötvenes évek – írja –, amikor *A félelem bere* számtört közönségszorongó filmnek.” A nosztalgia nemcsak visszasítja a régi szép időket, hanem megdöccsátóba is tesz a múlt hibáival szemben. „René Clair is a film varázslója. Még akkor is, ha tévesen látták a filmet, meg akkor is, ha művészet-ek szinte semmi köze a film lényegéhez.” Kemény, pontos szavak, no-ha árad belőlük a megerítés és a „feloldozás”. S hasonlóan szigorú és kérelhetetlen ítéletet mond a szerző Cocteau és az említett Lelouch fö-lött. Az engesztelő nosztalgia mögött ugyanis már-már rigorozus eszté-tikai elv húzódik: „A szemlélet a lényeg” – hangzik el az előbb idézett helyen Clair kapcsán. A „formaalkotás”, „formateremtés” jelentő-hivatkozva fejti ki forma és szemléletmód összetartozásának filmtű-vészereti vetületét: „A film eddigi történetében a forma többször is győ-zkedni vártalakulása minden alkalommal a film egész világképének meg-változásával jár együtt.” Bikácsy személyes filmtörténetét ennek az esztétikai elvnek a mentén fejti ki, s ez olyan távlatos, átfogó szempont,

Film a történelmi legenda körül kering a nemzet szülletéséről kezdve a 19. századon át a nyolcvanas évekig. Hol romantikus módon, hol realista-
onalistaként viszonyul ehhez a hagyományhoz; hol parabolák távlatá-
ban, hol szociológikus közelségben fogalmazza meg társadalomtörté-
neti érzékenységét.

Kovács István írásainak tüzetből utalásszerűen áll össze a lengyel
film szellemi arculata. A hosszabb tanulmányokból, interjúkból, rövi-
debb kritikákból szerkesztett kötet inkább a részletekkel időz el, ám a
kittűnő esszényelven megfogalmazott szövegek (ez még a riportok két-
désére is áll) kimondatlanul is pontosan jelzik a nagyobb összefüggé-
seket. A *Robogás a nyárda* ráadásul szép ívű összeállítás: a „lengyel
filmiskola” bemutató áttekintéssel induló könyv a történelem régebbi
és újabb kori stációt tükröző filmek elemzése után Edward Stachura
Szekerelárma, avagy emberek a teli őrön című regényével egy olyan
művészről emlékezik meg, aki nemcsak az öt körülvevő világot, hanem
személyes sorját is művészte mögé képes utastítani („lebontja *énjét*,
lerombolja és kitaszítja magából”), s ezzel ahelyett, hogy „meghalad-
ná”, mintegy átfújja magát a lengyel legendán; az utolsó írás pedig a
lengyel történelem képi dokumentumait veszi sorra. A filmlegendák
útna a valóság dokumentumfilmjeit.

*

Végtül két fontos dokumentumkötetről. Peternek Miklós *FILM*.
címűl a magyar avantgárd film dokumentumaiól mutat be valog-
tást. A szerkesztő *Bevezetőjében* vázlatosan ismerteti a magyarországi
avantgárd film történetét a kezdetektől napjainkig. Áttekintése rendki-
vül tárgyyszerű és tömör, a szöveg gazdag jegyzetanyagra támaszkodik.
A kronológikus válogatás néha egymásnak válaszoló, egymásra rimelő
írásokból áll, maskor ropant eklektikus benyomást kelít, végül mégis
összefoglaló szövegfolyma rendeződik. Az írások szívnonalra termé-
szetesen nem egyenletes (ma is meglepően korszerű *György Film*
című, 1927-es tanulmánya; ugyanebben az évben jelent meg Kassák
írása Ruttmann Berlin-filmjéről, benne a kötet Peternek számára is leg-
fontosabb mondataival: a film „nem elbeszél, hanem megtörténik”; az
elmúlt évtizedekből Erdély Miklós *Montzs-éhség* című dolozata, va-
lamint Bódy Gábor írásai a legfigyelemreméltóbbak) s így gyakran
érezzük úgy, hogy bizonyos szövegek „kortestő” jellegűk, s nem gon-
dolati gazdagságuk miatt kerültek a kötetbe. Uttóró vállalkozásról van
szó, hasonló válogatás eddig még nem készült, így az aránytalanságok
majdhogynem természetesek.

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

szoóló fejezet példák sorával tekinti át a korzák filmes „szellemtörté-
netét”, az új hullámmal kapcsolatban pedig – a kötet egész gondolat-
menetével legszorosabb rokonságot mutató – szabadság-kultúra-halál
motívumelemzés a legfigyelemreméltóbb. A könyv végző következte-
tése – „az expresszionizmus és az új hullám végül is abban találkoznak,
hogy mindkét stílus egy-egy 20. századi kísérlet a romantikus világ- és
életszemlélet újrártélméhszére és fenntartására” – pedig lezárja a
munka gondolati ívét: tartalmilag összefoglalja a szerző felvetéseit, s
együttal jelzi az írás szemléleti horizontját: amennyiben e két filmör-
téneti irányszat a romantikus világ- és életszemlélet újrártélméhszére,
úgy a filmművészet, amely képes volt erre az újrártélméhszére, a mű-
vésztörténeti tradíció része.

*

Ha Birkácsy Gergelyt filmrajongónak jellemztük, aki tudósi appara-
tussal, mégsem szakember módjára ír a filmről, akkor Kovács István a
lengyel kultúra megszállottjának tekinthetjük, aki fordítások, itrodalmi
esszék mellett filmtárgyú dolgozataiban is a lengyeliségről beszél. A
Robogás a nyárda című kötet megnyerő bizonyíték arra, hogy a film
valóban lehet a művésztörténeti vagy taggabbban a kultúrtörténeti tra-
díció része. Hiszen a szerző a lengyel filmtörténet két meghatározó
korzaka (a „lengyel filmiskola” és a „morális fehrázás filmművésze-
te”), valamint néhány életmű és alkotó bemutatásával nemcsak a 20.
század – a filmtörténettel párhuzamos – lengyel történetét tekinti át,
hanem a művek szellemi tükrében e történelem évszázados drámáját is
látatni tudja. A személyes érdeklődésen túl – hiszen Kovács István in-
kább kíváncsi a polonista, mint filmesztéta, a mozgókép társada-
lomtörténeti megközelítését Európa Elbán tül régiójának szélsősége-
sen ártótitizált művészetképe is igazolja. Lengyelország filmművésze-
tét sem érthetjük meg történelmi és társadalomtörténeti ismeretek nél-
kül. Sőt, a szomszédos országok közül talán itt volt legrosszabb az
összefonódás – s ez, meglehetősen egyedülálló módon, nem ment fel-
tétlenül a művészi érték rovására.

Külön tanulmány foglalkozik a kötetben a hetvenes évek lengyel tör-
ténelmi filmjeivel, noha a „lengyel filmiskola” és a „morális fehrázás
filmművésze” (az előbbi a közelmúlt, az utóbbi a je-
len) jegyében fogant. Művészet és történelem (Lengyelországról szöli-
va az utóbbi helyett helyesbb talán sorról, sorskérdésekről beszélmi)
Ölyan hagyomány ez, amely – gyakran akár a filozófiai vagy történet-
tudományi rovására is – szinte kihívja az esztétikai megközelítést. Kü-
lönösen jó partner ehhez látványosságával, közvetlen érzelmi hatása-
val, kollektivitást sugalló elmenyvilággával a filmművészet. A lengyel

egyetlen elméletet fogalmaztak meg. Igazi avantgárd szemléletmódra vall mindaz, s kissé talán idegen mai posztmodern érzékenységtől. Az izzó szenvedélyeket azonban maradéktalanul indokolja, hogy a legtöbb szerző egyúttal kiváló teoretikusa is volt művészetének, s elképzelésüket legjobban meg is valósították. Ez a közvetlen visszacsatolás érződik a szövegekben: a *F.L.M.* című kötetben nem elemzéseket, inkább *állításközi* olvashatunk a magyar avantgárd film történetéről.

*

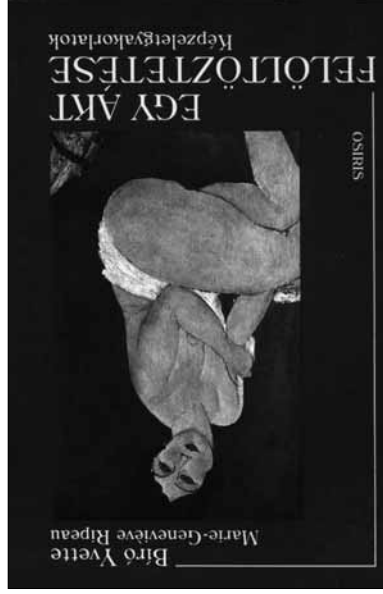
Egy másik tanulmány- és dokumentumgyűjtemény film és ideológia korántsem felhőtlen kapcsolatainak egyik tragikus időszakát mutatja be. Sándor Tibor *Országvilág* című összeállításában a magyar film és a szelősőjboldal harmincas-negyvenes évekbeli kapcsolatait tárja fel. A bevezető tanulmányokban a középbitokos nemesség eszméiségéről, a kor-szak filmpolitikájáról, két reprezentatív film (*Dr. Kovács István, A két Bajthay*) elemzésével pedig a népi film ideájképéről ír. A két fejezetre osztott dokumentumgyűjtemény az 1936 és 1944 közötti időszak film-politikai cikkeiből, illetve filmkritikáiból szemléz. Egymás mellett olvashatjuk a szelősőjboldali ideológiát szajkózó programokat és a józan elemzéseket, elsősorban Zsolnai László írásait. Az egyetlen publicista-ét, aki saját, egy személyes lapjában, a *Filmvilág*-ban, a filmes újságírók közül szinte egyetlenként vette fel a harcot az örségyváltásra törekvő szelősőjboldali erőkket¹; 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 szűrt dokumentumválogatás nyújt, mégsem publicitásával hat elsősorban. Sokkal eligonddoklatatób tapaszatlatot szerzünk belőle film és politika, film és hatalom összefonódásának tor-zító hatásáról. A programszerűen megfogalmazott, hamis ideologikum könnyen elcsábítható kifejezőeszközt talál a filmben, ám hazugsága ugyanilyen könnyen le is lepleződik a művekben. Ezért a szelősőjboldali eszmék filmművészetű hatása ügyben sem kell ideológiai vitát nyitnunk, elég, ha megérezzük a kor-szak filmet vagy a két, példaként idézett munkát. Rosszak, hamisak, hiteletlenek. S ez az a pont, ahol a kötet tartalma riasztó parhuzamot mutathat a mostani helyzettel: a film-művészet formateremtő erejét a szellemi válságos időszakokban könnyebben szorítják háttérbe az ilyen-olyan politikai propagandák. A „legfontosabb művészet”-et most, betegágyában (vagy a stron tül?) kü-lönösen óvniunk kell ettől. Valahogy úgy, ahogy Zsolnai László – meg a többiek tették...

CSELEKVŐ KÉPZELT

Biró Yvette – Marie-Genève Ripreau: *Egy akt felöltöztesse. Képzeltetgyakorlatok*
 Ostris, Budapest, 1996.
 Biró Yvette: *A rendtelenség rendje*
 Film/Kép/Esemény.
 Cserépfalvi, Budapest, 1996.

Az egy időben megjelent két könyv egymással szembehelyezett tükkörként sokszorozza meg Biró Yvette gondolatát: hogyan lehet észrevenni és hogyan lehet ugyanazzal a mozdulattal létrehozni a mozgóképen formálódó „rendtelenség rendjét”? A kétféle szemlélet lenyomata miképpen cikázik a két tükkör felülete között, egészen a láthatatlan és felfoghatatlan, ám mégis létező végtelen megértés felé? A pedagógusi munka nyoman készült kötet, az *Egy akt felöltöztesse* az *A rendtelenség rendjében* közzétett tanulmányok fogalmi halóját meríti meg a formátlan őrletek tengerében, hogy filmkezdemenyeket, mozgóképvázlatokat segítsen partra; a hallgatók „képzeltetgyakorlatáiban” pedig a kortárs filmművészet jellegzetes megoldásai érhethők 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. Névezetesen a Tett, a Cselekvés meg az Idő, az Időtartam fogalmát. Már az előző kötet, a magyarul 1990-ben megjelent *Profan mitológia* bevezető fejezetében is olvashattuk, hogy a modern film gondolatiségának épitőköve a cselekvés. „A Tett egyházból követekezse hordozza az Igét” – írta Biró Yvette, s a mostani tanulmánykötet szinte valamennyi következtetése mögött is ez az axióma áll. S a cselekvés, pontosabban a cselekvés tere – a mozgókép természetéből követekezően – kirajzolja a film „negyedik dimenzióját”, az Időt, amely a modern és a postmodern film megkülönböztetésének – legalábbis poetikai tekintetben – a legmarkánsabb tényezője.

Míg a tanulmányok a tettek formáit, idő által strukturált gondolatokat visszaolvasásával birkóznak, addig a „képzeltetgyakorlatok” észjárása éppen fordított: egy-egy röpké benyomás, helyzet, kiindulópont nyoman megfogalmazódott gondolatot kell egy időbe állított esemény-sor által életre kelteni. Ha a „képzeltetgyakorlatokban” egy akt felöltöztesse folyik, akkor a tanulmányok célja lehántani a burkot, feltárni a forma szerkezetét; s ha a tanulmányokban a rendtelenség rendjének feltárasa a cél, akkor a forгатókönyviroi gyakorlatokban a gondolat rendjét kell a művészi kifejezés „rendtelenségén” 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, bírálathoz érdemes külön-külön tárgyalnunk őket. A kettős tükkor minden-
esetre *nyilvánazt* a képet sokszorozza.

*

A Marie-Genetivce Rípeau közreműködésével készült *Egy akt felöltöztesése* című könyv a szerző megfogalmazása szerint példátár, amely a forgatókönyvtípus mesteriségének elcsajátításához kíván segítséget nyújtani. A különböző országok egyetemén és filmfőiskoláin tartott kurzusok – a „képzéletegyakorlatok” – a forgatókönyvtípus mesteriségéből vették be a hallgatókat. A filmvázlatok egy-egy „osztónzó” nyoman készültek, s a műhelymunka szervezése volt az elkészült írástest: 1308 szövegből mutat be ötvenet. Az egyetemisták dolgozatait Bíró Yvette kommentárjai kísérik.

Mindenekelőtt a módszertől kell szót ejtenuk. A forgatókönyvtípus speciális feladata egy „köztes” állapotú produktum létrehozása, amely már nem irrodalom és még nem film. Fartyú műfaj, mint Bíró Yvette írja, ráadásul meghatározhatatlan a jelenlősége, gondoljunk csak a „szerzői film” fogalmát övező vitákra, vagy egyszerűen azokra a rendezőkre, akik éppenséggel forgatókönyv nélkül, sőt esetleg saját forgatókönyvük „ellen”, a kepallokotás igaztatókban, improvizációs technikával dolgoznak. Ha a tanítás – vagy egy tanfolyam – nem más, mint közhe-lyek megfogalmazása, akkor a forgatókönyvtípus mesteriségének – ne essék szó most művészetéről – oktatása lehetetlen feladat. Forgatókönyvek általában nem léteznek, az egyes forgatókönyvek mégis kézbe vehetők – az ellentmondást tudomásul véve Bíró Yvette nem tanítja, hanem gyakorlatilag a forgatókönyvtípus. Ezért a kurzus – és a könyv – eredményességére nem a fogalmak helyességén, hanem a módszer alkalmazhatóságán múlik. A gyakorlati módszertől pedig csakis a dolgozatok igazolhatóságával lehetünk tisztábbak. S ezzel akár be is zárhatjuk a kötetet, hiszen a kötetben olvasható ötven szöveg meglepően jó. Ragyogó ötletek, szellemes fordulatok, érett stílus, s ami talán a legfontosabb: gondolatosságuk nemcsak a kód; nem korábban világmegváltó művészeket látunk megöletni, hanem ismerős arcokat ismerős életérzésekkel. A hallgatók munkája tehát igazolja a módszert. S hogy ezek a vázlatok valóban magukban rejtik-e egy jó film lehetőségét, azt éppen egy magyarázó bizonyítják. Iványi Marcell a kötetben is szereplő dolgozata alapján készítette el az 1960-as Cannes-i filmfesztiválon a rövidfilm-kategória fődíjával jutalmazott *Szel* című filmjét. Amintha az *Egy akt felöltöztesésének* „képzéletegyakorlatát” minden kiválóságuk ellenére mégsem az önmaguk elé támasztott cél teljes megoldásai lennének.

Bíró Yvette módszerét a filmi kifejezés természetében a többi mű-

vészet! ághoz képest minden bizonytal még megkerülhetetlenebb módon rejlik paradoxon, a konkrét elvonatkoztatása hívta életre. A térbe és időbe vetett mozgókép az esetek döntő többségében az ember köntyzet képeinek és hangjának együttes és folyamatos reprodukciójával teremti meg saját világát. A mozgókép eme „röghöz költésége” a reprodukció mozdulatában, a kamera szemszögének meghatározásától a képkeretén át a ritmusig, egy hihetetlenül gazdag és összetett formakészlet birtokában találkozik az elvonatkoztatás lehetőségével, illetve kényszerrel. Nincs jelentés nélküli filmkép, és (az animációt kivéve) „valóság nélküli” filmkép sincs. A gyakorlatok a mozgókép érzékiességének és elvonatkoztatásának határait vizsgálja a hallgatókat; arra a végteleen érintkezési felületre, amely nem más, mint a filmművészet. Mindehhez segítségül az „osztónzóknak” nevezett valamik szolgálnak. Valóban nehéz egysegesen leírni őket, hiszen lényegük éppen konkrétságukban rejlik. Feladatuk, hogy érzéki valójukban indítsák el a hallgatókat az elvonatkoztatás útján, s ne engedjék eltévedni őket az áttevő gondolatok ködében. A könyvben szereplő „osztónzó” a következők voltak: fikatív önarcok, fénykép, újsághír, költészet, tárgy, jelmez és kellek (az akt felöltözteséséhez), kulcsszó, festmény, zene, tündérmese, az izlés mozgósításához gyümölcsök és almás pite, végül a már megismert szabályok felrágásának jegyében a világ legunalmasabb történetének megírása. Mint látható, az „osztónzó” valamennyi érzékszervet igénybevet a mozgósításon 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 értemezessék, hanem történetek szülessenek.

Persze az „osztónzóknak” ez a leírása is semmitmondó, hiszen az egyes tárgyakon, a „tíkkon” múlik, hogy mennyire tudnak intenzív hatást gyakorolni a képzélete. Az „osztónzó” tíka pedig nem más – s ezzel a feladattal megoldásának a kulcsa is kezünkbe kerül –, mint az idejük. A bejöttük rejtett, ám kibontatlanul maradt idő, amely történeteket képes befogadni vagy éppen kibocsátani. Vagyis a hallgatóknak ahhoz, hogy a kinndulású szoligáló tárgyakat ne értelmezzék, hanem a maguk érzéki valójukban, ugyanakkor *nyelvi közegben*, de az audiovizuális kifejezés lehetőségére gondolva folytatassák, történetet kell mondanunk, s e történet elbeszéléséhez – az okozatosság mellett –, időre, pontosabban időrendre van szükségük. Szinte kényszerűségeként szakad rájuk tehát a történetmondás, és ezzel a tér- és időszervezés feladata. A kérdés ezek után csak az, hogy ez a filmről gyakorlati mennyire szól a filmről és mennyire az írásról, mennyire a film-történetről és mennyire a narrációról általában.

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 fokuszában a filmművészet státuszában bekövetkezett változás történeti és poe-

tikai vizsgálata áll.

A szövegek azt az erőfeszítést is tükrözik, ahogy a szerző igyekszik megbátározni a kaotikus filmművészetet; próbálja feladni a kűrzararokát és értelmet, és mintegy az értelmadás „jutalmaként” meglátni a szépséget is. Hiszen Birtó Yvette a hatvanas-hetvenes évekből, a *Filmkul-túra* főszerkesztőjeként és filmdrámaturgusként éppen a modern film nyu-gar- és kelet-európai kiterjedésének időszakát kísérelte tevékeny fi-gyelemmel. „Oh, azok a szép napok!” – emlékszik vissza a *Filmkultúra*-beli évekre, ám az ironikus pátosz nemcsak a hatalom elleni méltatlan és kiáztatásian küzdőlemmek szól, hanem a hőskorszak filmeinek 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 elkötelezettségből, ha az már nem azonosítható egy külső, társadalmilag igazolt vagy elfoga-dott igazsággal? Mi van akkor, ha elkötelezettséget már csak a saját igazságom iránt tudok vállalni? A látszólag politikus kérdésfeltevésből egyenes út vezet a poétikai konkluziókig: az egyetlen vonatkozási pont szubjektívitalálódásból fakadó mellérendelő szerkezetekig, a hit mint attitűd helyébe toluó kétség nyomán az alternatívák felállításaig. Rö-viden: a nagy narratívától a kis történetekig. S amennyire a pátosz ki-fejezést találónak érezzük a kelet-európai filmművészetet kapcsán – a cseh filmeket és egy-egy alkotót, például Makavejevet kivéve –, annyira idegenül cseng az az ironia – és a vele járó szabadság – fogalma mond-juk a magyar filmmel összefüggésben. Az e tanulmány párdarabjában, a nyolcvanas évek nyugat-európai és amerikai filmművészetét bemuta-to *Ironia: igazi szabadság!* című szövegben hangsúlyozott játékos-ság-rol, szellemességéről és lendületéről nem is beszélve! Azaz a *Pátosz és ironia a kelet-európai filmiben* című, 1983-ban írt áttekintés a mai na-pig érvényes művészeti programot is megfogalmaz az 1989 után vég-díttatásból egyaránt társadalmilag elkötelezett, a társadalmi-politikai igazságot kereső, vátész-szeretpükbe belezavaródó filmek számarra. „Ezért a filmkészítő, ahelyett, hogy az emberi sorsot demoni erő által vezéreltnek festené, s ahelyett, hogy myndentudó isten szerepében tet-szlegne, aktínek igazságot kell osztania, inkább megelhv beunnüket egy szelid művészi gesztussal, hogy osztozzunk vele életnek labirintusi bonnyoltságában.” Hát, ritkán kapunk efféle megírtusi.

Az ironikus attitűd hangsúlyozása a kortárs filmmel kapcsolatosan két- ségtelenül egyfajta tudatalatti értékörzést is megfogalmaz: ha már a „kérdező film” pátosza neveltségessé vált, legalább a kaotikus világ fö-

lötti zavarunkat és teheterelenségünket dokumentáljuk annak rendje és módja szerint. Ugy gondolom, nincs annál megrendítőbb és tisztelre méltóbb gesztus, mint amikor egy alkotó, aki ráadásul mondjuk a hatva-nas évekből származó gondolatrendszer, ha tetszik: ideológiai mentén készített filmjét, nem kényiszertti a nyolcvanas-ki-lencvenes évek rendtelenségét sem a régi, sem egy új rendbe. Godard bohócipkás jelenése! vagy a nézőponyjukat vesztett Janosó-filmek káo-sza az értelenség megrendítő vallomása. Az ironikus szemléletet paro-xizmusig fokozó paródia pedig már az új, ideológiai gyűlösek helyett vi-deotékákat és játéktermeket látogató rendezőgeneráció autentikus önk-i-fejezése. Mindez nem a (film)művészet arcucsapása, a tömegfilm gyö-zelmének elismerése, fegyverletétel és árulás, hanem pontos helyzetér-tékelés. Ha drámatárgyainkban és a látvány tekintetében nem lehet felven-ni a versenyt a tömegfilm hatékonyságával, akkor két út marad: vagy visszavonulni a filmklubok, művészfilm-fesztiválok csendes zugába, és a személyes-közvetlen munkákban gyönyörködve belenyugodni, hogy mindez abban az értelemben, ahogy arról a hatvanas évekből beszél-tünk, már nem fontos. Vagy pedig csinbe kell menni, hogy az új poéti-kai évek radikálizálásával, egy más mellé rendelésükkel és fokozásuk-kal láthatóvá váljanak, azaz lelepleződjének és *ezáltal* értelmet kapjanak a hagyományos poétika közhelyé koptatott fordulatai.

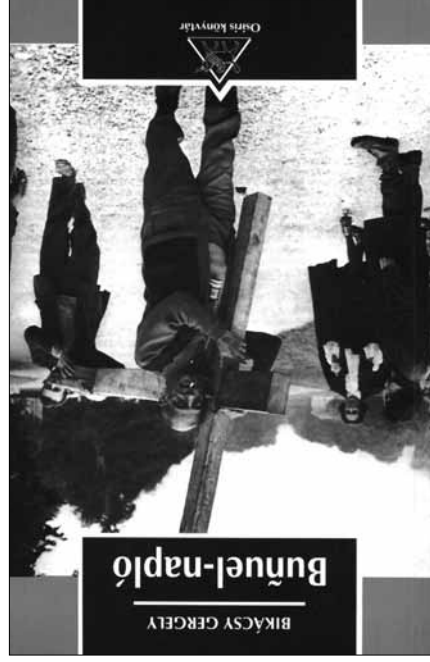
Birtó Yvette a világ és a mozgóképf vizonyában beállított változások vizsgálatakor a modern filmművészet irányából értelmezi a modernitás utáni film poétikáját. Párhuzamot von a társadalmi-kulturális változá-sok és a modern képalakítás technikái fejlődése között, s ennek mentén alapvetően két, egymással összefüggő poétikai szerkezetű elvátalálalá-sát írja le, a valóságét és az időt. Mindkét fogalom a modern film tör-ténetében is kulcsfontosságú volt, ráadásul alapvetően szembehelyez-keedett a film termésközéből addó realisztikus szemlélettel – így válha-tott a mozgóképf modern művészet. A valóság leképezése helyett a film által létrehozott valóság igénye (az ebből kinövő morális céljal, a másodpercnyént huszonnegy igazsággal együtt), valamint a lineáris idő felbontása, bensőve tételé, relativizálása egy többé-kevésbé szilárd lábakon álló, a végső igazságot feltehető szemléleti alapról rugaszko-dott el. Az elektronikus rögzítőszerkezők által elváltlanított és felgyor-sított világ-kép már nem ad ilyen biztos hátteret, nincs mihez képest ábrázolni a valóságot, nincs mitől elrugaszkodva az időnek csak a tar-tamát feltárni. Birtó Yvette fogalomparájánál maradv: a modern film-művészet a gondolkodás elidegenedett, vaskalapos rendjét egy rendet-len poétikával igyekezett szétzúzni; a modernitás utáni ismeretelméle-ti rendelésébe a művészi teremő munka próbál rendet vinni. Ez a „rendcsinalás” azonban már nem az átfogó világképek jegyében folyik, „a közvetlen élettapasztalat eleveensége mellett a transzcendencia is el-szökött a posztmodern alkotásokból” – olvashatjuk a már említett *A ko-*

ÍDŐ BUŊUELLEL

*Bikácsy Gergely: Bűnel-napló
Ostis, Budapest, 1997.*

Bikácsy Gergely Francia filmtörténetét méltatva a könyvet „a moziban naplóként. A szubjektív hangvétel akkor a filmtörténeti akadémizmust feszítette szét, most a monográfia műfaji kötöttségeitől kiméli meg magát így módon a szerző. Joggal – tehettük hozzá azonnal –, hiszen Bűnel a művészek közti a kevesek egyike: szabálytalanságával, provokációjával, életszemléletként vallott szürrealizmusával eleve elutasít és neveltségessé tesz mindenfajta fogalmi következetességet – ebben viszont következetes. Bikácsy tehát már választott műfajával – pontosabban műfajtalanságával – jellemzi könyvének főszerplőjét: 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 Bűnel-irodalmon túl a szürrealista mozgalom dokumentumában és műveiben is járta, sőt láthatóan nagy erőfeszítéseket tett egy eddig számára jórészt ismeretlen témakör, a vallásbölcsélet feldolgozására. Formailag minden egyűtt van a könyvben egy szabályos monográfiahoz: 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 vizsgálataival, végül a következtetések levonásával, s olvashatunk Bűnel szellemi előképeiről, útítársairól, követőiről is. A „szabályos” monográfikus jellegét hangsúlyozza a kötetet szerkesztő Zsolt Vincze, amikor teljes filmográfiát, gzzdag irodalomjegyzéket, cím- és névmutatót csatol a könyvhöz. Szakmailag tehát minden kifogástalan – ez a könyv azonban több, vagy inkább mondjunk csak annyit: más akar lenni. Még hozzá nem csak a tárgya miatt. Egy szabálytalan, provokatív, szürrealis művészi ugyanis nem feltétlenül kell szabálytalanul, provokatíván, szürrealista módon írni, ráhagyatkozva a könyv írása közben mindegy „véletlenül” ért hatásokra: könyvek, rádióműsorok, beszélgetések, ugyanarra a videokazetára keveredő, s hirtelen heurisztikus összefüggéseket felvető filmtárlatkozásokra. Mindezt el lehet mondani, sőt meg lehet érteni és érteni ki-mértén tárgyszerű, tudományos nyelven is. Bikácsy viszont, miközben filmeket elemez, a saját életével szembeesíti a vásznon láttakat; miközben egy életművel foglalkozik, azonosul a szerzővel. Ő ugyanúgy a



egyszerre – írja Bikácsy –, aki „Madridban ’36 nyarán, anarchista-
tudva magát, jettégye várta luxuslakásában az anarchista kivégzőoszta-
got. És – teszi még hozzá – nem omlott össze belüli az ’ellenmon-
dástól”. Mint személység emiatt az élni, illetve tülelni tudás miatt von-
zó, ami nemcsak személység integritását és szuverenitását védte meg,
hanem művészetét is – a vagy művelnek benső szabadsága mentette meg
az alkotót az összeomlástól. (Bikácsy a könyv első lapjától tudatosan
fenntartja az Emberre és a Műre egyaránt kívánó nézőpontot,
vallalva az ebből adódó ellentmondásokat, sőt nem ritkán már-dra-
matizálja a „vonzó mű kontra taszító alkotói magatartás” – Buhnél által
valószínűleg mesterségesen is szított – kontrasztját.)

A film történetében egyedülálló módon Buhnél csaknem ötven
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 kutyá* és az *Aranykor* „mozgalmi” szűrtrealizmu-
sá ma is megéjtésre váró títok – ez még inkább az „izmusról” szól, il-
letve az azon keresztül megvalósuló alkotói látszódtól. A hetvenes
években viszont már szó sincs szűrtrealizmusról, legalábbis Buhnél a
legkevésbé sem az irányzatról merít (szemben például a filmeket ren-
dező Alain Robbe-Grillet-vel). Mégis – vagy talán éppen ezért – ez a
nagyothalló, rosszul látó öregúr tudja a legpontosabban látleletét adni a
hetvenes évek szellemi és társadalmi káoszának, az anarchizának, amely
olyan jól be rendezett, hogy csak egy valódi anarchista láthat keresztüli
rajta. Hogy hogyan? Ugy, hogy e hirhedett szűrtrealista *A burzsoázia*
díszkötet bájja, *A szabadság fantóma* 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 Buhnél hazug-
ságnélküliségéről és rendfihetetlenességéről beszél, „mely azt sem
engedte meg magának, hogy szabadnak higgye, tekintse magát attól a
világtól, társadalomtól, egyháztól, almoktól, embertársaságtól, amely-
nek következetes ellenfele volt”. A szabadság nélküli szűrtrealizmusnak
szabadsága – hogy én se kerüljem meg a paradoxonokat – a rendező és
az életmű legnagyobb tróvái-le-ja. Több, mint egy stílus vagy egy esz-
me diadala: lemondás. Ebből következően csak éretl korban, a második
vagy sokadik korszakban, válságok, hullámvölgyek után kerülhet rá
sor. E tekintetben hadd bővítsen Buhnél 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, sa-
ját magát sem lehazudva a vászorról vallja be filmről filme, hogy a vi-

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

*

E napló egyszerre Buhnél-monográfia és én-regény. Bikácsy Ger-
gely mellett egyre több helyet követel magának Glauziusz Tamás. (A
szerző írói alnéve ez, például a *Fajkos nő az arnyas útcán* című regény
sal, mindenkor emlékeztetve az értelmisségi lét ambivalenciájára. De
hat mi másra is emlékeztetne minden nagy mű, mint a reflexió szűksé-
gességére – és elégtelen voltára. A különbség itt csak annyi, hogy az os-
tor nemcsak a művek befogadóján, hanem közvetlenül a szerzőn is
csattan. Buhnél különállása az ő különállása, formákat elutasító alkata
az ő alkata, vad lázadása és bölcs rezignációja az ő magatartása.
„Buhnél én vagyok” – mondhatja Bikácsy én-regényének hősről, de
szerencsére ennél jóval szerényebb, s csak annyit gondol: „Buhnél sze-
remék lenni”. Egyfajta apa-figurává magasodik a rendező, aki képes
volt felszabadítani azokat az elfojtásokat, amivel ő „szellemi kamasz-
ként” küszködött. De ez a vágy sem ellentmondás nélküli (s ennyiben
is beilleszthető): „Miközben e könyv írásakor egyre többet
foglalkoztam veled, világossá vált, hogy azért érdekes és azért vonzó,
mert olykor taszit és ellentmondásra ösztökél.” A kérdés most már az,
hogy a magánmitológia mennyiben segít a Buhnél-életmű feltárában,
illetve Buhnél művészte miképpen adhat támpontokat egy kelet-euro-
pai értelmiségi útkereséséhez. Vagyis: mennyire bizonyul termékeny-
nek Bikácsy és Buhnél együttműködése?

Bikácsy számára a közösséget Buhnél művészetével a lázadás szelle-
me jelenti: a lázadás a kötöttségekkel, a keszen kapott formákkal, gon-
dolatokkal, hitekkel szemben. Ezt az ifjonti lelkesedést azonban áthája
e lázadás természetének mely megértése – s talán ez az a pont, ameddig
csak a monográfus Bikácsy tudja követni Buhnelt, az önmagával vias-
kodó naplótíró már nem. A harcias, hirtelen, kiszámíthatatlan szűrtrealis-
ta Buhnél ugyanis nem valamért lázadt, hanem valami miatt: szabad
volt. Művészetével nem kiküzdötte az akár esztétikai, akár filozófiai,
akár vallási értelembe vet szabadságot, hanem bejeljesítette. A szemé-
lyiséget, kijelentéseit és nem utolsósorban műveit övező, magától érte-
ződő módon megfogalmazott kétértelműséget ez a belső, nagyvonalú
szabadság magyarázza. Konzervatív nagypolgár és szűrtrealista lázadó

ró forrásvidék okán is különböző pályán fut, az előbbi a kétségbeesés, az utóbbi az elutasítás megszülyözva. Búnuel saját „marxizmus-hite” is összemérhető volna a szerző ideológiai kijózanodásával, csakhogy a művek e tekintetben semmit sem nyújtanak, legfeljebb az életrajz tartogat néhány pikáns adalékot. „Nekem, ateista nevelítésűnek és hitűnek semmi belső harcra nem volt a vallással – írja Bikácsy –, volt inkább egy másik – világi – vakhittel, a Bolsevizizmus-sal. Ehhez nem adott átelt elményt Búnuel (pedig ő is megtette ’útját Marxtól’).” A belső harcot a vallással a szerző számára Búnuel életműve provokálja, egy esztétikailag megragadott és feldolgozott belső kétségbeesés. *Emnek nyomán* kétségbeesni a világ állapotán csak kapkodó, áltudományos civódáshoz vezet – olyasmihhez, amit éppen a szerző vet

Azokban a pillanatokban viszont, amikor a hittel kapcsolatos kétségbeesés, ahol – egy teológiai is releváns szempontja hívja fel a figyelmet: az „Átyához” kötődő Isten-képet miként értelmezi át a szerző megváltozott lehetősége a „fiú” Istenképeiben. Befejtésül hadd idézzek hosszabban ebből a passzusból: „...az egész Búnuel-életművet a Fiu, az Átyával felelő fiú életművének is felfoghatjuk. Az életműben Krisztus (a valódi Fiu) előbb véparazna gyilkosként jelenik meg – (*Arnykor*), majd egyre közelebb kerül, lassan egyre válik a filmek hőseivel. Ennek a bizarr, gúnycacajoktól, vonagló’ alkotói útnak a metaszempontjában látom a *Nazarint*. (...) Nazarin úja legálább annyira Don Quijote-út, mint krisztusi. Búnuel visszájáról, fonákjáról, a szent bold, a nem profétáló Don Quijote oldaláról úgy látszik, valamiképp a vallást is megérti. Ha innen lehet nézni, ő bizony barátjává fogadja Jézust, meg azokat, akik boldondul életüket adják Istenért.”

*

„Hála Istennek nem hiszek Istenben” – idézte saját mondatát Búnuel az *Utolsó leheltem* című önéletrajzában. Bikácsy Gergely könyve ezt a *szabad* mondatot bontja ki az életmű elemzése során, s hozzá olvasói közelebbe a művekből áradó szabadság élményt. Remélhetőleg *Búnuel-napló*inak másik hőse – ő maga – is eljut a Mesteréhez hasonló szabadsághoz. *Adja Isten!*

TÜKKÖRKÉPEK

Frangois Truffaut: Onvallomások a filmről
 Osiris, Budapest, 1996.
Rainer Werner Fassbinder: Irások, beszélgetések
 Osiris, Budapest, 1996.
Krzysztof Kiesłowski: Onleirajz Danusia
 Stock gondozásában
 Osiris, Budapest, 1996.

Az Osiris Könyvtár filmes sorozata legutóbb három, idő előtt lezárt kortárs rendezői pályára – Truffaut 65, Fassbinder 52, Kiesłowski 56 éves lenne az idén – dokumentumait mutatta be. A Zalan Vince által gondosan szerkesztett és jegyzetelt, mutatókkal, filmográfával, bibliográfiával ellátott kötetek nem a hagyományos értelemben vett rendezői műhelyvallomások. Bergman, Buhuel, 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 szerkesztő közeli háromszáz interjúból formálta meg a rendező szellemi önéletrajzát. A kronológikusan elrendezett, egyes filmek mentén csoportosított beszélgetéseket három tematikus blokk indítja (*A gyerekkor, Az új hullám, A szerzők politikája*), az életmű kor-szakhatárain pedig összefoglaló visszatekintéseket olvashatunk (*Méreg, 1959–1968; Méreg, 1969–1973; Méreg, 1975–1984*), illetve 1968-cal kapcsolatan egy újabb tematikus egészet *1968. majus* cím-mel. A filmekhez kapcsolódó, esetleg jóval a film bemutatója után készült beszélgetések egy fejezetben találhatók, szintén időrendben sorjázhatnak egymás után. Sajátos időszerkezet jön így létre: az 1959-ben készült *Negyszáz csapást* egy 1974-es interjú zárja le, aztán az 1960-ban forgatott második játékfilm, a *Ló a zongoristárral* következik, és így tovább. Truffaut egy-egy film mentén gondolatilag mintegy előrezalad az időben; a filmek születesekor készült interjúk és az utólagos kommentárok állandó mozgásban, feszültségben tartják a szerző önértelmeseit. 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 beszélgetéseknél, a jelzés nélküli interjú-váltások pedig alkalmanként furcsa logikai bakugrasokhoz vezetnek. Mindezzel együtt mégis egyenes, olvasható szöveg áll előtűnk.

Hagyományosabb utat követett a Kiesłowski-kötet összeállítója, Danusia Stock. 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 művészmemóárhoz.

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

A művészinterrjúk, 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 tisztábbban láthatunk, elmélyülhettünk, ami segítségnk van abban, hogy áttejünk a következő zó filmre.” Ez a segítség a művek befogadója számára is fontos lehet; orientációs pont a műértelmezés végtelei útján. E három alkotó talán egyetlen közös vonása, hogy valóban feltárni igyekeznek – elsősorban ömáguk előtt, s ebbe vonják be a közönségüket –, művészetértelmezés-sük, társadalmi-politikai műveik világából erednek, és végül a mindhárom könyvben meghatározó interjú-forma egyfajta direkt, funkcionális beszédmódot diktál, amely intonációjában már eleve állításokat fogalmaz meg – még akkor is, ha ezek kérdések, sejtések, benyomások formájában állnak előttünk. A Bergman-, Bunuel-, Fellini-féle vallomások a pálya esztétikai szerveződési mozzanatai; Godard, Rohmer, Wenders írásai legfőbbbször ömágukban is megálló, bölcséleti vagy ritikai gondolatmenetek. Truffaut, Fassbinder és Kieslowski 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 emblematiskus idoszaka meg 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 idoszaka; Kieslowski a nyolcvanas években kezdett jatekfilmeket 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 midcuel-film katesdiscóséig, illetve mozgás tagadhatatlanul a filmművészet avantgárd szerepének elvezetéséről tanuskodik. Truffaut, Fassbinder és Kieslowski ha nem is reprezentáns figurái ennek a folyamatnak, de mindenképpen jellegzetes szereplői. Ráadásul nemcsak a képzellelbeli statfátabotot ad-

tak át egymásnak a fent vázolt folyamatban, hanem a saját életművük is beágyazódott a filmművészet szerepváltásába. Truffaut esetében lehető volt a legelősebb a töres, hiszen az új hullám aranykora után a hetvenes évek apályára követekezett. 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 tekintethett vissza, radikáliszmusa csak kerülő utakon – meglepő módon televíziós sorozatokban, majd az életmű végén nagy költségvetésű történelmi tablókon – jutott el a szélesebb közönséghez. A lengyel Kieslowski pályája is meg egy elkötelezett, egyesség, nemzeti irányzat, az úgynevezett „morális feltárás filmművészeté” eszmeköréből rugaszakodott el az egyre egyetemesebb, absztraktabb – és magányosabb – művek világába.

Az ugyanazon művészetörténeti és eszmétörténeti háttér előtt ki-bontakozó pályák egyes darabjaiknak vagy korszakainak az összevete-séhez bizonyára túlonfúli esetleges szempont a három kötet csaknem egy időben történő megjelenése. Az egyes művekre utaló alkotói reflexiók, a stílushoz, műfajhoz, módsszerhez kapcsolódó megjegyzések vagy az ezeken is túlmutató, a filmhez, a filmkészítéshez, a filmezés és a személyes sors összetartozásához kötődő észrevételek egymásra vetése viszont, éppen a közös, illetve egybeftügő művészetörténeti és eszmétörténeti háttér okán, már egyáltalán nem tűnik hibaváló 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 megkönyebbülést hoztak azok a fil-mek, amelyekről úgy érzem, hogy nincs különösebb mondanivaló-juk” – így Truffaut; „Az amerikai film izgalmas, és szórakoztató a kö-zönseget, éppen mert nem törekszik arra, hogy művészet legyen. Nem kedvelem a művészetet” – így pedig Fassbinder. Mindkét rendező a fil-met valami atavisztikusabb élmény szférájába kívánja visszarántani, a vásári mutatóanyagok, a meghökkentő „látványos képek” mutogatói-nak világába. Nem véletlen vonzódásuk a melodramához (Truffaut: „Szenimentális vagyok, szeretem az érzelmes történeteket. Sokan fél-nek a melodramától, én viszont nem”), a bűnügyi történetekhez (Fassbinder: „Azt névültem krimiányaghoz, mert a bűnügyi történetek nagyon egyszerűen elmesélhetők”), az érzelmekhez (Truffaut: „Az ér-zelmeket szeretem, mindig az az érzelmeket”), az egyszerű formához (Fassbinder: „Azt tartom, hogy a történetek annál igazabak, minél egyszerűbbek”), a közvetlen hatásához (Truffaut: „...egyyszerű sémákra akarok építeni, amelyek közérthetőek és köznapiak”). Ezek a kifeje-léntések azonban sokkal inkább valami mellett szö-l-nak. A film modernista fordulatával szóhoz jutott elvont gondolatosság,

Film eredeti címe nem véletlenül *Fontane Effi Brist*. *A szabadság ököfogdában* saját maga alakította a mindeneből kiforgatott, megálázott homoszexuális főhöst. (Egyik munkatársa emléke szerint amikor Fassbinder évekel később egy New York-i moziban szembesült önmagával a vásznon, csendesen sít a sötét nézőtérben.) Truffaut-nál pedig az elbeszélő szubjektum előtérbe állítása szerkezetileg a narrátorhoz vagy kommentárhoz való vonzódásában érhető tetten. Már a *Jules és Jimben* kitünően működött az Henri-Pierre Roché regényének szövegét bőségesen idéző narrátor, egy hallatlanul könnyed *films* elbeszélősmódot hozva így létre. De idetartozik a *Negyszáz csapásból* kinövő Antoine Doinel-ciklus alterego-figurája mint egy „films önéletrajz” elbeszélője is. A művek világát a szubjektívitas kitáradása tölti be, eltüntetve a határt a mozgó világ és a mozgó képek között. Nem elhanyagolható mindezzel összefüggésben Truffaut modern-ellenessége: „...a modernségfoglalom engem egyáltalán nem érint. ... Azt hiszem, hogy alkatiilag nem vagyok modern”; „Nem fog meg az, ami modern. Az érzések vezérelnek, a már átélt dolgok”; „Kám valójában 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 hasonlóság pedig nem más, mint a filmművészet 1924 előtti, az ipari és társadalmi intézményesülést megelőző, „19. századi” hagyományára. Ebből az „ártatlanágából” – ami nem feltétlenül jelent egyszerű formát, sokkal inkább az anyag funkcionális, a hatás jegyében álló elrendezéset – a mai napig a tömegfilm egyre fogynakozó mesterei próbálnak megőrizni valamilyen Truffaut és Fassbinder premoderen 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 nézetük mennyire közel kerültek a történetekhez vizsámmenekülő kortárs filmművészet gyakorlatához. Spontan mesélőkédvük mintha mit sem tudna a történetmondás válságáról. Számukra nincs szűkség az új-narratívitás” eszméjére, hiszen sohasem távolodtak el a „régitől”. Mielőtt azonban nagyvonalúan megtennénk őket a nyolcvanas-kilencvenes évek „új” előtaggal ellátott irányzatai (új-romantizmus, új-érezékenység, új-narratívitás stb.) előfutárainak, érdeemes Truffaut egyik fontos, szintén a modernről való idegenkedést igazoló megjegyzését szemügyre vennünk: „történet mesélék el, vagy úgy teszek, mintha történetet mesélnek el, ez ugyanaz”. Nos, ez az a pont, ahol világszámú válik, hogy Truffaut számára a történetmondás, a filmes elbeszélés, egyáltalán a filmművészetes nem tartalmaz reflexiót – szemben a modern utáni el-

az eszme önmagában való felmutatásának lehetségsége, a forma pillanatonkénti reflexív tudatosítása egyúttal a film ártatlanságának elvesztését is jelentette. A filmművészet szabad lett – és válságba került. A művésztörténet jól ismert fordulatát a mozgóképek sem kerülte el, s mint-ahaj-Hollywoodtól Párizsig a film azóta is e válság, csinos rabszolgá-já” lenne. A film vásári öseregetere való visszautatás tehát nem retrográd gondolat, hanem az öntudatához jutott intellektuális film törvény-szerű válságára adott válasz: nem vissza, hanem túl, vagy inkább: újra. Truffaut és Fassbinder nézetéből egyrészt egy antiintellektuális (Truffaut: „En magam egyáltalán nem vagyok intellektuális típus. ... A képzeletemet a valóság mozgatja meg, nem a gondolkodás”), másrészt egy naiv beállítódás rajzolódi ki (Truffaut: „Ha azt választottam, hogy mesélő leszek, el kell fogadnom a minden történetben meglevő naivitást. Naivitas nélkül nincs történet”; Fassbinder: „Az én filmjeim és az amerikai filmművészet között az a különbség, hogy az amerikai film nem reflektál. Es én is szívesen jutnék el olyan filmművészethez, amely reflexiók nélkül is ki tud bontakozni”). (A Truffaut-az új hullám elárulásaival valódként eből a kőteből is megegyőződhettek arról, hogy a rendező már a hatvanas években is így gondolkodott, nem arról 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 befér, ebben az esetben viszont nincs miért árulástól beszélni.) Mindkettőben vonzódtak az amerikai – és persze a francia *film noir*-hoz, általában a műfaji filmekhez; Truffaut bávala-nyozott mestere Hitchcock volt, Fassbinder pedig egy Magyarországon teljesen ismeretlen, dan szátmazású, Németországban és Amerikában dolgozó rendező, Douglas Sirk, akinek a munkáiban szintén a közvetlenség szerete, azt, hogy „filmjei felszabadítják a fejet”. Sirk ráadásul mindazt a hollywoodi struktúrában volt képes megvalósítani, ahol olyan öntörvényű személységeket is sikerült elleheteltenteni, mint Stroheim vagy Welles. „Sirknek sikerült az, hogy elég legyen a rendező elvárásainak, és ugyanakkor személységgel jelleget is csináljon” – írja Fassbinder Sirkról szólo laudációjában, nem ritkóval, hogy maga is ezzel próbálkozni a német filmgyártás keretei között. Hogy mennyire időszerűek a naivításról szólo gondolatok, azt mi sem bizonyítja jobban, mint a nyolcvanas évek filmművészte, amely – az ironia mellett – éppen a történetmondás és jellemábrázolás látszólag naiv, közvetlen, direkt módon próbálja mondhatóvá disztentí mondhatatlanná vált meséit. A naiv elbeszélés egy közvetlen, direkt, felkószása különívával – utal is erre: „En egy romantikus anarchista va-gyok.” *Az Effi Brist* megfilmesítésével például nem a főhősről, hanem Fontanének a polgári társadalomhoz való viszonyáról akart szólni (a

beszéléssel, amely nem más, mint történet és történetmondás imitáció-ja; úgy tenni, mintha még lenne nek történetek, mintha éljenek. Az ő na-
vításuk, ha úgy tetszik, valódi, szemben a modern utáni filmek ref-
lektál, játékos, másodlagos naivitásával. A művészet mindkettőjük
számára életprobléma, terápia és mágiá, játék – de: életre-halálra. Zárt
mű-univerzumban élnek, amelyben – mint majd látni fogjuk – teljes
személyiségükkel vesznek részt. Nem zárják ki a külvilágot, hanem be-
fogadják. „A film, az film. Önmagától keletkezik, és megmarad önna-
ga okának” – Truffaut-nak ez a mondata nem a (film)művészet
autoreferenciáját hirdeti, éppen ellenkezőleg: film és élet, pontosabban
élet és film összetartozását, az élet filmbé ágyazottságát – gondoljunk
csak kamaszokorra, pályakezdésre. „A filmeknek egyszerűen csak meg-
kell szünniük filmek lenni, történetnek lenni, és el kell kezdeniük él-
ni, hogy az emberek azt kérdezzék, hogy is van ez velem meg az én éle-
temmel” – fogalmazza meg ugyanezt a gondolatot a másik oldalról
Fassbinder, s vele kapcsolatban is elég utalni legendás munkaműveire:
ra, amely csak élet és művészet kommunális egyiségében valósulhatott
meg. A filmek – és e könyvek – tanúsága szerint ennek az egyiségnek
voltak mindkettő szent megzsalottai.

Kieslowski – hogy végül őt is bekapcsoljuk ebbe a beszélgetésbe –
mintha már kívül rekedne ezen a körön. Utolsó, 1996-ban adott nyilat-
kozatában rezigáltan kénytelen belerögni az egyiség egyoldalú felru-
gasába: „Nincs már élet. Csak fikció van.”

*

Kieslowski európai rendezővé válása nem szől másról, mint a kelet-
európai művészsors előli menekülésről. Az első drámai fordulat ezen
az úton a dokumentarizmusból való kiabrandulás, a második a játéki-
mekben elmesélt történetek társadalmi hátterének, az emberi sorok
külső, történelmi meghatározottságának, pontosabban kiszolgáltatot-
ságának az elutasítása volt. Ezt fogalmazta meg a címében is a rende-
ző szemléletmódjának emblemátikus jegyét viselő *Vélelen* című film
hármas sorváraiója. A *Tizparancsolat* az örök eszmék és az egyes
epizódokban elmesélt konkrét történetek, valamint a történetek háttere-
ben megjelenő lélekbé maróan hiteles lengyel valóságkép feszültségé-
ből táplálkozik. A koprodukcióban készült európai filmekben pedig
már kizárólag a sors titkát faggató – vagy éppen e titkot ketségtelen ha-
tsósággal megkonstruáló – művészi alapállása a főszerep. Jellegetes
példa a kelet-európai „közéletiség” odahagyására a *Veronika kettős éle-
te* című film csúcspontjára: a két Veronika titokzatos találkozásának
képei szolgálatjáták. Térjünk azonban vissza a dokumentarizmusból ki-
abranduló Kieslowskijhoz.

A legtöbb rendezővel ellentétben Kieslowski számára a dokumen-
tumfilm nem újígyakaratot jelentett, előkészületet a játéki-
művészet-
re, hanem a világ – és a film – felfedezését. Kelet-Európában s különö-
sen a hetvenes évek Lengyelországában a tárgyiszertti valóságábrázolás,
a hiteles dokumentarizmus egyenlő volt a szemantizmus, azaz a hivatalos
kultúra elutasításával. Nem lehet kitérni a politikai elől – elsősorban ez
a szempisz, s nem valamifajta filozófiai meggondolás taszította el a
rendezőt a dokumentarista formától. Több dokumentumfilmjével is er-
kölcsi paradoxonba ütközött. Ezek egy része – s ertől bőségesen és
igen keserűen beszél a könyvben – a számunkra is ismerős „rendszer-
váltás-közpönységválas” témájához tartozik. Kieslowski igyekedett a
hatvnaas-hetvenes-nyolcvanas évek társadalmi viharai közepette is
egyforma mértékkel mérni. Nézetel ezen a téren sokkal inkább a poli-
tika erkölcsi telenségéről, mint az egyéni moral hősieségéről tanúszkod-
nak: vannak becsületes kommuniszták is; a cenzúra nyomására meglett
változtatásokat az ember nem állítja vissza a filmjében, ha erre políti-
kailag éppen lehetőség van; nem járul hozzá egy kommunista vagy
éppen fasisztoid beállítottságú ember portréjának televíziós bemutató-
jához, bármennyire is hössé avatnak az új rendszer urai, ha az sérti
vagy veszeljézteti a filmekben szereplő személyiségék jogait és így to-
vább, és így tovább.

A dokumentumfilmben rejő moralis csapda abszurditását a *Pályá-
ndvar* című filmjében tapasztalta meg elemi erővel, s ezután döntött
úgy, hogy szakít a dokumentumfilmmel. A pályaudvari életképeköl
összeállított filmhez forgattak az automata csomagmegeőztőben is. Töb-
bé-kevesbé rejelt kamerrával figyeltek az emberek viselkedését az ak-
kor újdonságak számrő szolgálatas körül. Az egyik forgatás után a
rendőrség elkobozta a tekeréseket, majd néhány nap múlva hiánytala-
nul visszaadta. Mint később kiderült, egy gyilkos lány után nyomoztak,
aki megeőte az anyját, felarabolta, és két börtönbe rejeltte. Kieslowski
számára az a tudat, hogy tudtan és akaratan kívül valamely olyasminek
lehet a részese, amivel nem vállal köztösséget, végtelenül kiabrandító
volt. Ez az elmény azán egy olyan következtetésre vezetett, amely igen
sokat mond a mozgóképek ezredvégi természetéről is. Ha a dokumentum-
film, a valóság közvetlen rögzítése emnyire kiszolgáltatotta tesz, ha
emnyire „rajtuk kivüli dolgok” irányítják az eseményeket, akkor ezt
jobb vállalni, kézbe venni, tudatosítani – s játéki-
művészetben megteremteti a kiszolgáltatottságot. (Az már a kelet-eu-
rópai abszurd körbebe tartozik, hogy a valóság megismerhetőségével, a
tudással, a mindentfajta filmkép konkrétségének erejével, önállóságá-
val, „elszabadultságával” kapcsolatos szempiszre egy rendezőre is így fo-
galtat össze e nyo-
masztó elmény módszertani tanulságát: „Nem lehet mindent ábrázolni.
Ez a dokumentumfilm nagy problémája. A saját csapdába esik bele.

get tartom szem előtt... Arra játszom, hogy az emberek együtt érezze- nek a hőseimmel.” „A film nem létezik néző nélkül. A néző a legfontosabb... Célom az, hogy emberek érdeklő történetet meséljek. Amely azért érdekes, mert közel áll hozzánk.”

A film és az élet megszegjén való, Kieslowski számára már inkább csak nosztalgikus-ironikus lehetőségként adott létezés vágya vallomá- sokba illően személyes, ihletett gondolatok megfogalmazására indította mindhárom művészt. Kieslowski: „...a film és az élet megférhet egy- mással. Össze lehet egyeztetni – legalábbis meg lehet próbálni az összebekéltést.” Fassbinder: „Az ember nem tudja igazán, mi a fonto- sabd. Részlet venni – ebben nagyon gátlásosnak érzem magam. Léteznie kellene egy olyan lehetőségnek is, hogy egyáltalán ne kelljen közvetle- nül részt venni az életben – mindig csak közvetetten. Nem is szabad úgy látni a dolgot, hogy azt mondjuk, vagy filmcsinálás, vagy élet, vagy tu- dom is én, mi – ez kissé túl messzire megy. Miert ne elhelnék az embe- rekért, és közben elvégezném a munkámat is.” „Nalam az élet és a mun- ka meg lehetségesen egysegeben van.” Truffaut: „Nekem nincs életmódom (a filmen kívül nem élék).” „...egy kicsit elutasítom az életet, a filme- zésbe menekülök...” „...mindig akörül a kérdés körül forog, amely harminc éve gyötör: fontosabb-e a mozi, mint az élet? Lehet, hogy épp- oly hasztalan ezt kérdezn, mint azt: »Az apadat szereted jobban, vagy az anyádát?» De mindenmap anyi órán át gondolok a mozira, és anyi év óta, hogy nem tudom nem szembeállítani az életet és a filmeket, és nem számon kérn az ettől, hogy miert nem olyan jól elrendeztet, ér- dekes, tömör és intenzív, mint a képek, amelyeket mi szerveztünk.” „Az én hazám, az én családom a film.” „Az én vallásom a film.”

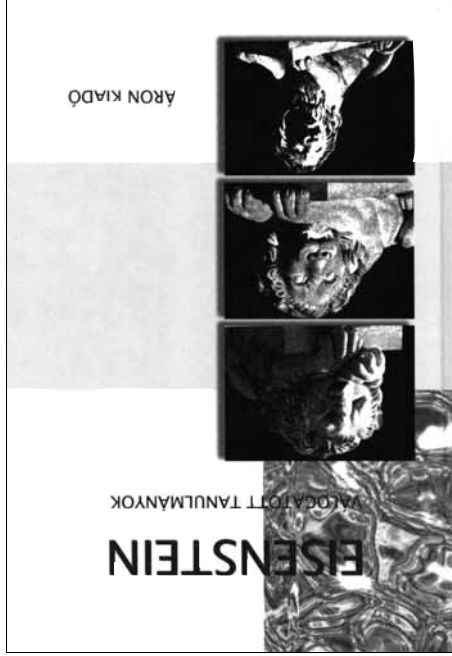
FÖLD ÉS ÉG

Szergej Mihajlovics Eisenstein: *Valogatók*
tanulmányok. Áron Kiadó, Budapest, 1998.
Andrei Tarkovszkij: *A megörökített idő*
Ostiv, Budapest, 1998.

Tarkovszkij írja: „En példaul alapjában nem érték egyet Ejszenstjnn munkamódszerével, flmkockákba rejtjelezett elméleti formláival. Az a mód, ahogy én megjelenteim a néző számára a magam tapasztalatait, gyökerelesen eltér az ejszenstjnitől. Bár az igazság kedvéért hozzá kell tennem, hogy Ejszenstjnn egyáltalán nem törekedett arra, hogy bárkinek is átadja saját tapasztalatait, vegytiszta formában szerette volna átadni eszméit és gondolatait. Számomra teljesen idegen az efféle filmes koncepció. A montázs terén bevezetett elméleti diktatum pedig veleményem szerint alapjában semmisíti meg azt a hatást, melyet a flm a közönségre gyakorolhatna. Megfosztja ugyanis nézőjét attól a lehetőségtől, hogy a sajátjakként, melyen szemlélyes, saját tapasztalatként élje át mindazt, ami a vásznon az időben megörökítve történik, és ily módon teremthessen kapcsolatot a saját élete és a flmvásznon ábrázoltak között.”

Látzólag keresve sem található a szovjet-orsz flmtörténetben két eltérőbb gondolkodású rendezőt, mint Eisenstein (oroszosan: Ejszenstjnn) és Tarkovszkij. Más ideológiai háttér, másfajta történelmi korszak, egy más kizárt poétikai elvek, s mindennekelett a művek kü-lönböző világa – ég és föld, mondhatnánk némi költői túlzással, pontosabban föld és ég, amennyiben Eisenstein evilági művészetét Tarkovszkij minduntalan a látható valóságon tútra figyelő alkotásaival szembeesztük.

Az Eisensteint elutasító fenti idézet Tarkovszkij könyvéből tehát csak a jéghegy csúcsa, amely a két alkotó szembenállását – Tarkovszkij részéről az utód jogán – manifestál módon is megfogalmazza. Ha azonban alaposabbban szemügyre vesszük a két életművet, illetve a saját művészetüket, művészi gondolkodásmodjukat 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 nagyobik rész nemhogy kitejlesztene a két alkotói arttírd szembeállítást, hanem sokkal inkább egyará utalatszerű bizonyítva. A jéghegy-hasonlat tehát megtevévsztő – s talán éppen ezért jogosult: a látható rész valóban nem árulja el, mi is húzódik a mélyben. Mindéből nem az következik, hogy Tarkovszkij téved, amikor Eisen elutasítja Eisenstein művészi elveit. A *saját szempontjából* igazaván – mint ahogy nyilvánvalóan igazavolna Eisensteinnnek is, ha elme-



állításainak” összességéből kiolvasható jelentésre figyel, addig Tarkovszkij szerint „a haiku képei ömaggukon kívül semmit sem jelen-
tenek, ezzel együtt mégis olyan sok mindent kitéjeznek, hogy végző ér-
telmüket nem lehet megragadni”. Miközben a láthatatlan láthatóvá lesz
(Eisenstein), a látható visszatul a láthatatlant (Tarkovszkij). Tér és
idő filmbeli együtállásában föld és ég összeér. Lehet, hogy Eisenstein
és Tarkovszkij a kör különböző pontjairól tekintenek az egészre, az
azonban bizonyos, hogy ugyanazon a körön állnak.

vevőgépél ugyanúgy a montázsra épül, mint Eisenstein korai filmjei,
ennyiben tehát nincs kapcsolat közte és Tarkovszkij között. Vertov
azonban dokumentumfilmés volt; *Filmigazság* és *Film szem* című do-
kumentum- és híradófilmjeiben a korabeli szovjet valóság tényszerű
képet rögzítette, amiből a montázs segítségével a mai fogalmaink sze-
rint dokumentaritásának nem nevezhető kinematográfus „filmigazsá-
got” (*kinoproavda*) állított össze (ennek hatása egészen a Francia új hul-
lam *cinéma vérité* módszeréig nyúlik). A montázs alapjául szolgáló, az
egyes beállításokra korlátozódó dokumentarizmust Eisenstein azzal
utasítja el, hogy az pusztán szemlélődés. „Nekünk pedig nem szemlé-
lődnünk, hanem cselekednünk kell. – Majd még hozzátesszi: – *Nem
Film szem kell nekünk, hanem Filmköl.*” A mozivászon előtti szem-
lélődés – szemben Vertov kamerás emberének (*Ember a felvételgépél*)
szemlélődésével – majd Tarkovszkij művészetében valósul meg. O-
ugyanis nem csak a felvétel tárgyának tényszerűségével – sőt, elsősor-
ban nem avval – járul hozzá a szemlélődés állapotának kialakulásához:
időt is ad hozzá.

Időben tagolt képek jelentésszége, illetve a tagolatlan idő képenek
jelentése – a filmforma szempontjából a (film)idő értelmezésének eb-
ben a ketősségben foglalhato össze az ideológiai mélyáramában húzó-
dó alkotói poétikák lényege. S ha eteikintünk attól, hogy ez a távolság
Eisenstein késői esztétikájában csökkenni fog, a *Valogatott irások* el-
melti „törzsananyagában” is találunk olyan közös metaforát, amely
mindkét alkotó számára a mozgóképi jelentés sajátosságát jelenti meg.
Ez a közös metafora a japán költészet ősi formája, a *haiku*. Eisenstein
A filmkocsa mögött című irásában a montázs fogalmi jelentésének elő-
képt kutatva jut el előbb az ideogramához, majd a haikuhoz, amely-
ben „két-három anyagi jellegű részlet egy szerű összekapcsolása telje-
sen befejezett, más – pszichológiai – jellegű képzetet kelet”. A haiku
egyes sorai megfelelnek a film elküönülő beállításainak, a rendkívüli
lakonikus, ugyanakkor szemléletes jelenés azonban csak a három –
ömmagában is értelmes, s fogalmilag egymástól teljesen független – sor
együttetésből jön létre. A részlekből felépülő egyiséget Eisenstein ugyan
„montázs-mondatoknak” nevezi, azt is hangsúlyozza viszont, hogy az
ideogrammakkal szemben a haiku kevésbé fogalmi, de „érzelmi tölté-
se mérhetetlenül felerosódtik”. Tarkovszkij a haikuban a fogalmiság
hátterbe szorulásán és az érzelmi töltésen túl elsősorban a szemlélet
közvetlenségét, pontosságát s ebből következően – és Eisensteinnel ép-
pen ellentétben – a forma megbonthatatlan egyiségét ünnepli. Számára
tehát a japán költészet e formája nem a *részlekből összeálló* tagolatlan
egész, hanem a *költésze nem bontható* tagolatlan egész példája. Amíg
nyilvánulásában konfliktust, az összeütőközés attrakcióját kereső és
ezekből az egyetlen és végző értelmet kiolvassó Eisenstein a haiku „be-

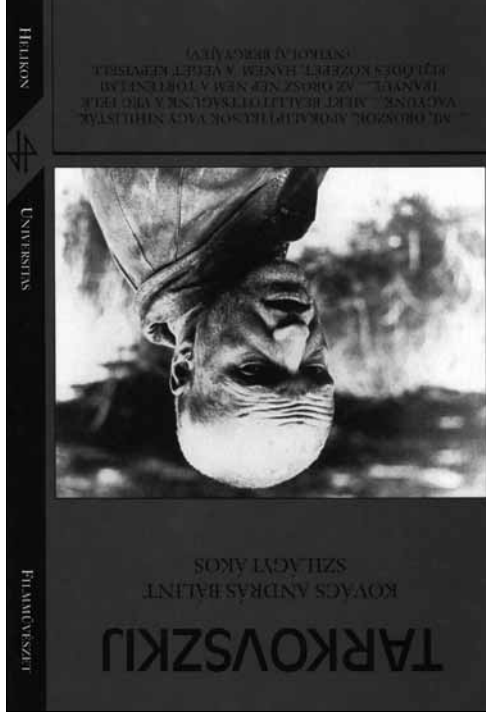
A NEGYEDIK DIMENZIÓ

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

ATarkovszkij-filmek elemzőjének magának is Szilakerré kell válnia. Legalábbis abban az értelemben, ahogyan Kovács And-

rás Balint és Szilágyi Ákos Tarkovszkij-könyvük alcímében a rendezőt is Szilakernek, az orosz film Szilakernek nevezik: közvetítőnek két világ között. Tarkovszkij filmművészete ugyanis azt a megoldhatóannak tűnő feladatot rója az elemzőre, hogy miközben szűkségszerűen elvont fogalomrendszerbe ágyazza a művek jelentését, ne sérthetetlenül megőrizze az elemzők közéleti szerepét. Ez a mindenfajta művészet értelmezését megnehezítő körülmény – az elemző közéletiségének fenntartása az elemzés során – Tarkovszkij esetében éppen az értelmezői magatartás kulcsa: „képei (...) nem elemezhetőek racionálisan kifejtendő elv szerint, csak az elemzők tejszerűsége és közvetlensége révén közelíthetők meg. Filmjüket az elemzők elsősorban átélni lehet, és csak mint élményeket – az átélési módot magát – lehet őket értelmezni.” Ahogy Tarkovszkij 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 ugyanaz a feladat hárul: a tanúskodás a rendező művészetének hatására átélte igazságról; a közvetítés a rendező és a saját világa között. Ebből következik az Előszó szokatlanul szemérmes hangja, az egyéni érintettség, az írási motíváló lelkiallapot felidézze, s végül az értelmezés nyitottságának hangsúlyozása. Ez utóbbit immár nem az életmű lezáratlansága vagy cenzurális okok magyarázzák – ahogyan ez a könyv első, Francia és magyar változatának megjegyzésekben, 1987-ben történt –, hanem Tarkovszkij művészetének természetébe, amely a végző következtetések levonása helyett sokkal inkább szellemi „együttéléssé” hív.

Mind ezek után talán arra gondolhatunk, hogy Tarkovszkijről csak aféle „élménybeszámoló” lehet írni, a legjobb esetben szép és okos esszét, de semmi esetre sem a fogalmi következetességgel igényével készülő, irrodalmi hivatkozással támogatott, a tárgyat pontosan rögzítő szöveggel. A ködös „metafizikai lelkizés” Tarkovszkij művészetére kapcsán legalább akkora hiba, mint a rigid módszertani következetesség. Nos, a könyv megoldja ezt a fából vaskarika feladatot, még hozzá úgy (vagy éppen azáltal), hogy előbb vállalja az úgynevezett „tudományosság” formai kritériumait, majd nagyvonalúan lemond róluk, s csak *ezek után* vezet 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 válasszások során építette fel azt a világot, amely immár mint szemléltetőd a közvetlenség élményét nyújtja. Az az értelmezői nagyvonalúság, amely a faradtságos „szakmunkát” követően mintegy visszautalja az értelmezést a mű saját világába, nem pusztán hitelesíti a személyes élmény értelmezését, hanem egyúttal Tarkovszkij szellemi útját is követi. S ebből a szempontból sem mindegy a sorrend: előbb nagy körültekintéssel élvezé- gezni az anyag feloldozását, ám csak azért, hogy később, a történeti és elméleti érvek *milli helyen*, megszűlეთhessen az értelmezői élmény közvelensége.

A módszert éppen Tarkovszkij egyik emlékezetes filmképéhez lehet hasonlítani: a *Tükör*ben a múlt századi öreg hölgy látogatásának műlő jelenlétét láttatja hasonló módon a teáscsészéjéről lecsapódó, a szemlőnki elölt ellillanó, semmivé foszló gőz képe. De hadd idézzem ezzel kapcsolatosán a könyv egyik jellegzetes fordulatát, ahol a szerzők az értelmezésre váró olvasót egysszerűen az elemzés tárgyához utasítják: „*A Szalkert* úgy kell nézni, ahogy a beomlott mennyezeti szobában a film hősei nézik az esőt.”

Művészetének értelmezőjére Tarkovszkij kettős feladatot ró. Az egyik annak a kulturális kontextusnak a vizsgálatát, amelyből és amelyben az életmű alapkérdése, a teljes emberre, a személljé válás spirituális és közösségi lehetőségét megfogalmazódik, azaz a 19. és a 20. századi orosz szellemi tradíció. A pálya másik összetevője természetesen a film mint médium, a filmörténeti és a filméleti hagyomány. Az orosz film történetében Tarkovszkij „nem-avantgárdizmus”, „orosz-sága”, míg az európai filmművészetel összefüggésben a modernizmushoz való kötődése ad szempontokat az életmű értelmezéséhez. Nem véletlen tehát, hogy a *Tarkovszkij* című könyv „nygkyez” munka: Szilágyi Akos az orosz kultúra, Kovács András Bálint a filmörténet felől közeli 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 pillanatainak, mert itt még az egyes művek elemzése előtt, tisztán és csupaszon fogalmazódik meg az, ami később, a művek gondolatiságába ágyazva, szűkségszerűen a filmi absztrakciók szölgájóányára lesz. Holott Tarkovszkij művészetének gondolatisága a poétikájából fakad: nem a gondolatok keresték a megfélemlő művészi formát, hanem a forma szűlte a gondolatokat. Ezt a csak bután leegyszerűsítendő képletet a könyv poétika-fejezete nagyon pontosan és ér- zékenyen, 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 jelenéssel telített világot. Hogy miképpen teszi egysszerűen látatá- tóvá a világ eleve adott jelenését – ebben rejlik Tarkovszkij poétikája. Van itt azonban egy olyan szempont is, amelyet a könyv több helyen hangsúlyoz, és sokkal inkább a film – valamint Tarkovszkij világké- pének – ontológiai státusához, semmint a poétika műbenlétéhez kapcsol-ódik. Tarkovszkij világához való kötődéséről van szó. „Számára a vi- lág nem üres, hanem jelentéssel és jelentőséggel telített” – írják a szer- zők, s ebből következően „vesszi nagyon komolyan annak valóságossa- gát, ami filmjében látható.” Film és valóság, élet és művészet elvá- laszhatatlan egysségére utalnak más helyütt a könyv fölő, ahol az egy- kori családi képek mellett látnak az azokat színté „szó szerint” lemáso- ló filmképeket, a jegyzetekben pedig hosszú idézeteket olvashatunk azokból a visszaemlékezésekből, amelyek a Tarkovszkij-filmekben megjelendő képek élményhatterét elevenítik meg. Vagy eszünkbe juthat az *Aldozathozatal* forgatásán megessét, már-már a valóságot „spirtua- lista széanszékent” újradéződ eset. Az utolsó jelenet, Alexander házá- nak leégését, több kamera is rögzítette, de mint később kiderült, egyik sem működött. A másodszozi felvételnél Tarkovszkij ragaszkodott ah- hoz, hogy a korábban portig égett házat teljes egészében, berendezés- vel együtt építsék fel. Vagyis nem elégedett meg a diszkrét imitációjával, ami egyébként az égo ház tökéletes illúzióját nyújthatta volna a vász- non, neki a valóságos ház kellett, mindazzal, ami a langolás pillanatai- ban ugyan láthatatlan, a dolgok ténysszerűségéhez mégis hozzátartozik.

Individuum közvetítő szerepe kapcsán.

A szerzők Tarkovszkij gondolata után – – „A filmek mindig életet re- szét alkotják” – Piliinszky keresztény esztétikáját idézik. Most elhagy- va a hiteles alkotói magatartásra vonatkozó részt, csak a művészet és valóság kapcsolatára utaló felmondatot szeretném kiemelni: „a művé- szet épp a tényekkel folytatott küzdelem a valóságért”.

A tényekkel folytatott küzdelem a valóságért a film idejében zajlik. A Tarkovszkij irásában gyakran hangsúlyozott filmidő fogalma a szer- zők poétikai elemzésének is a középpontjában áll. A filmek legkisebb egységeként rögzített filmkép ikonikus, szemléltetődesre hívó jellegétől a jelentéskonstruálás szeritális idösszerkezetén át a kompozicionális és dramaturgiai elvük alapján egyaránt két világ határan álló filmek tér- idő szerkezetét az idő élménye struktúrája Tarkovszkij poétikáját. A műlő (film)idő teszi lehetővé egyrészt azt, hogy a filmi ábrázolás valo- ságos folyamataban, térbeliség és időbeliség egymást átható egyssége- ben ábrázolja a valóságot, másrészt a képek történetsszerű valóságossa-

ga tapinthatóvá, érzékilev teszi a magragadhatóan időt. „Szobrászko-
das az idővel”, „a megörökített idő” – Tarkovszkij hasonlatai filmjei-
nek „negyedik dimenziójáról” arra a kimondhatatlan szellemire utal-
nak, amelynek megértékítésére, láthatóvá tételére, megtapasztalásá-
ra valamennyi filmjében törekszik. Kovács András Balint és Sziágyi
Ákos elemzési erre a poétikai vázra illesztik az egyes filmeket; ez az
a gondolat és fogalmi keret, amely a legmesszebb képes követni a két

Az egyes filmek elemzése során derül ki, mennyire fontos látható vi-
laguk – szerkezetük, kompozíciós elvük, történetmondasuk, dramatur-
giájuk és pontos és tényszerű leírása, elhelyezése az orosz kultúrtöré-
neti és a modern filmtörténeti hagyományban. Az a szellemi világ
ugyanis, amely Tarkovszkij filmjeiben megérint, a filmek érzéki-valo-
ságos világából transzcendál a „másik világ” felé. „Mindem műve érve-
nyesnek tartjuk azt a megállapítást – olvashatjuk a poétika-fejezet
konkluzívójában –, hogy a történetek világában jelen van egy, másik vi-
lag, amely ezekhez képest transzcendens – a szó szoros értelmében
nem e világra –, de amelyet mindig képviselnek a filmek bizonyos érte-
ki elemei. Ennek a, másik’ világának a jelenléte az az elmeny, amely –
ha a nézőben létrejön – összetartja a filmek szerkezetét.” A szerzők a
poétikai – és az ezt megelőző filmtörténeti – bevezető után, egyfajta

tárgyukhoz illő *immans* sorvezetővel a kezükben fognak hozzá az
életmű egyes darabjainak elemzéséhez. A filmelemzések sorát mind-
össze egy szer szakítja meg egy vissza és előre egyaránt tekintő fejezet
Tarkovszkij boldond-figuráitól a forduópontot, illetve bizonyos szem-
pontból esztétikai végpontot jelentő – tudnillik a vallásos stádium ha-
taráig eljutó – és – *Sztaliker* elemzése előtt. Az egyes filmek vizsgálatakor
sem tűnik el azonban a figyelem látóteréből a Tarkovszkij művészetét
össze fogó világ-kép: az állandóan visszatérő motívumelemzések a
könyv – és az életmű – legfilozofikusabb szegleteiből is visszavezetik
az olvasót a „valóságához”, a rendező konkrét képét képele. A könyv meg-
írása során a szerzők mintha a rendező (egyik) szakmai hitvallását tar-
tották volna szem előtt: „a költői kép mindig konkrétizálódik, az élet

A kötet zárófejezete – *Két világ között: a persona (Tarkovszkij szel-
lemi útja)* – több, mint összefoglalás. A szerzők – az olvasó nem kis
meglepetésére – ugyanarról kezdnek beszélni – más nézőpontból. Míg
a könyv egésze a két világ, a szellemi és a materiális dichotómiájából
értelmezi Tarkovszkij művészetét, amelynek legnagyobb feladata a lát-
ható valóság filmképi megmutatni a láthatatlant, addig a zárófeje-
zet a szellemi állapotból – az elidegenedett világon keresztül – a szel-
lemi újításúlétségig. A személy szerepét eddig a szerzők utmutatása
nyomán mint a világ lenyomatát: a szellemi és az anyagi küzdelemének

színteret látnuk, most ugyanez a küzdelem az individuuum tükrében fo-
galmazódik meg, amennyiben a persona „*Két világ határában áll, és
egyikben sincs otthon*”. A hangsúlyeltolódás minden bizonytal
Tarkovszkij két utolsó filmjének, a *Nosztalgia*nak és mindenképp az
*Alodzintozata*nak a hatására jött létre. (A könyv első változatának
megírásakor az életmű még nem zárult le, az *Alodzintozatal* elemzése
csak később készült el.) Ez a két film ugyanis – kimozdulva a
Tarkovszkij tradicionális spiritalizmusát körülölelő orosz közegből –
felelősítte az egyén egzisztenciális drámáját. Az utolsó fejezet innen
visszatekintve tehát nem lezárta, hanem éppen ellenkezőleg, folytatja
az előzőben jelzett „együttélést” Tarkovszkij művészetével.
Egy másik passzus pedig, amely kimondatlanul visszautal a könyv
szellemi és módszertani foglalatát adó poétika-fejezetre, a filmi kifeje-
zésnek a rendező művésze által létre keített formai lehetőségeire
hívja fel a figyelmet. Tarkovszkij és a film mint ábrázolási közeg kap-
csolatáról van ismét szó (ez a rövid mellátás elsősorban csak ezeknek
az összefüggéseknek az értékelésére mert vállalkozni; a könyvről írott
recenzió is inkább két szerző feladata volna).

A kötet utolsó lapján a szerzők egy rendkívül egyszerű, ám az egész
életműre hounsztikusán rávilágító kérdést tesznek fel: „(…) az orosz
művészet és vallási hagyományok folytatatójaként ünnepeft Andrej
Tarkovszkij miért a legtradicóióellenesebb műfajban, a filmben hozta
létre műveit”? Ezen a ponton a válasz – a filmben a legnagyobb az
anyag ellentállása – a persona szellemi újításulétesének nehézségére
utal. A szellemivel szembeni ellentállás ugyanakkor nem másból fakad,
mint a filmi kifejezés anyagszerűségéből, valóóságosságából – mindab-
ból, amit a könyv poétika-fejezete kiindulási pontként rögzített:
„(Tarkovszkij) számára a film (..) a szó legmélyebb értelmében vett
valóság és élet.” Így a filmek mint médiumnak és Tarkovszkij műve-
szi feladatának külső, nem a poétika immanenciáját, hanem a médium
természetét előtérbe állító összekapcsolása – visszamenőleg – a *film
kifejezés általános poétikai lehetőségét* is felmutatja. Ha Tarkovszkij-
nak a filmre volt szűksége művésze megvalósításához, akkor a róla
szóló könyv nyomán az alkotó és az alkotás közegének egymásra utalt-
ságát 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 Filmintézet, Budapest, 2000.
 Perczel Zita: *A Mesautó magányos utasa*. Áron Kiadó, Budapest, 2000.
 Képek feke-fehérből. Hamza D. Ákos a magyar filmtörtételeiben. Hamza Múzeum Alapítvány, Jászberény, 2000.
 Dzszeri Eszter: *Kockáról kockára. A magyar animáció kronikája, 1948–1998.* Balassi Kiadó, Budapest, é. n.

Ha filmeknek van történetük, nehéz megírni a történelmüket; amennyiben viszont nincs – úgy könnyebb a dolga a rendezteremtő igyekezetének. A filmelmellet 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 megnyitottaknak az eljárássoknak a presztízse (műfajelmélet, narratológiái, témáknak az eljárással szemben egy szerzői) vagy – pontosabban megfogalmazás-ségfilmmek”, „kommersz filmek” vagy – pontosabban megfogalmazás-sal – zsánerrfilmek nevezett, a „szerzői” vagy „művészfilmekkel” szemben egy szerzői (b) történeteket elmesélő művek vizsgálataira alkalmasak. Köznapi tapasztalatunk mégis az, hogy az az előbbi csoportba tartozó munkák gondolatjelént, mint egy igen elvont, első látásra már-már követhetetlen konstrukció értelmezése. Mindennek nyilván szerepet játszik az a huszas évektől eredeztethető filmesztétikai hagyomány, amely a magasművészetből merítette fogalomrendszerét, s ezzel csupán az elitkultúrát reprezentáló filmművészetet kanonizálta – kizárva így az elemzés köréből a mozgóképek nagyobbrészt néhányadát. S nyilván a médium sajátos természetét is alapot ad a filmbeli megértés és értelmezés Christian Metz által megfogalmazott sajátos paradoxonára: a filmeket

könnyű megérteni, ám az értelmezés folyamata annál rejtélyesebb.

*

Mindaz Balogh Gyöngyi – Király Jenő „Csak egy nap a világ...” (A magyar film műfaj- és stílustörténete, 1929–1936) című kötetének kezdetén a következők jutottak eszembe: hogyan lehet 700 nagyjátékú nyomatott ol-évek aranykoráról talán összességében sem olvasható ekkora terjedel-



ezen belül bizonyos szerepsémák, szlátípusok határozzák meg a kor-
szak műveit, amelyek filmről filmre vándorolva ismétlik, illetve variál-
ják ugyanazt az alapötörténét. A harmincas évek meghatározó műfaja
a komédia, amelyet az évtized végén vált fel a II. világháború évei alatt
kifejlesztő, Karády Katalin nevével fémjelzett melodráma.

A műfajok által kijelölt kódok és típusok minduntalan alkalmat ad-
nak az összehasonlító elemzésekre, séma és variáció korszakokat és
filmgyártásokat keresztsbe metsző mozgásának nyomon követésére. A
szervezők ismeretanyaga ezen a téren pártatlan, s nemcsak a tárgyalt idő-
szak filmjeire terjed ki: a könyv legüldtőbb részei éppen a napjaink tö-
megfilm-sikeréire előrekalanodó, nem ritkán heurisztikus párhuzamo-
kat feltáró passzusok (egy filmcim-mutatót igen nehéz lett volna a kö-
tethez összeállítani, ez azonban mégsem menti a hiányát...). A „Hamu-
pipőke-kód” már önmagában is eredeti leírása például a szép emlékü
magyar pornófilm, a *Hamudopoka* rövid elemzésével zárul. A szöveg
egyébként nem fukarkodik a szellemes, metaforikus – néha nyelviileg
túlfeszített – megoldásokkal; a filmeket emlekezéteben felidéző olva-
sónak még az is megfordulhat a fejében, hogy Ktirályék elemző leírásai
szórákkozataróbbak, mint maguk a filmek. Már a 12 oldalas tartalom-
jegyzék is élvezetes olvasmány. A kedvencem a *Tom, a megfagyott
gyermek*től szóló fejezet címe: „A magyar Twist Olivér avagy a lelki
jégmezők kis lovagja”.

*

PerceZ Zita *A Meseantó magányos nasa* című vallomásban így jel-
lemezti önmagát: „Még vagyok győződve arról, hogy minden színész az
emlékiratának írása közben azt hiszi, hogy az ő élete a legérdekesebb.
Az én életem? En meg vagyok győződve arról, hogy a legműlyébb. Nem
is tudom megdöccsátani magammak, hogy ennyi szerencsével, ennyi ki-
vetelés szituációval ennyire keveset tudtam összehozni.” Ez a szelle-
mes, fiatals, önszotorozó hang mindvégig jótékonyan urálja a könyvet.
PerceZ írása olyan színészletrajz, amely nem csupán szerep és sze-
mély, művészet és élet komfilitusából szótt „nevelődési regény”, hanem
az értelmezés között elterülő, csak a tanúk számára hozzáférhető terra
incognitáról. Egzszerűsége öntönája megkíméli attól, hogy szakmai és

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 produktót, sőt a fi-
mek, többnyire még a trivális remekművek szintjére sem emelked-
tek”. „Filmkultúránk – ahogy írják – populáris kultúráként, tömegfilm-
kultúráként születt”, am ebből a szempontból a harmincas évek má-
sodik fele kétségtelenül szerény virágkört jelentett. Ktirály Jenő már ko-
rábban írt műveiben is arra törekedett, hogy meghaladj a az általa tart-
hatatlannak íelt, fentebb érintett filmszszétikai konvenciót, amely lé-
nyegében nem vesz tudomást a filmről mint a 20. századi tömegkultú-
ra meghatározó közveitőjétől, s megteremtse a tömegfilm esztétikáját.
1933-ban megjelent, szintén nagyszabású *Frvól mzsza* című kétköte-
tes 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, ha-
nem szándék és elvartás bonyolult társadalmi dialógusában formálódó
follyamat, amelyet a film esetében tovább árnyal a médium tökélgénye.
Ennek megfeteleön az elemzések számos művészetörténeti hivatko-
zást tartalmaznak, irodalmi, elsősorban a filmekkel azonos kulturális
szinten elhelyezkedő lektürökből vett idézetekkel rajzolja meg a Tri-
anon utáni és a becsi döntések előtti Magyararország szellemi állapotát.
A tömegfilmek, s így a korszak magyar filmjei ugyanis társadalmi
mentálitást közveitítenek, pontosabban szolgálják ki: azokat a nézői vá-
gyakat, amelyek csak a mozi sötétjében öllhethetnek másfél órára illuzó-
rikus képer. Az egyes művek értékeit vagy fontosságukat tehát nem
esztétikai színonaluknak közönhetik, hanem annak a filmek sorából
felépülő „metatörténetek”, amely ha hamisanak tűnik is – pon-
tosan fejezi ki a kollektív lelkiállapotot. A társadalmi átrendeződés te-
kintetében felmas kor bátoratlan, kompromisszumra hajló műveket
eredményezett – azaz a tömegkultúra működési mechanizmusát figye-
lembe véve hiteleset –, amikor is „rossz filmk, a fantázia zavarai
gyakran még mélyébb depilliantást engednek a köznap fantázia és gon-

dolkodás folyamatába, mint a jők”.

A filmhatás pszichológiai vizsgálata teszi lehetővé a
szervezők számára, hogy a korszak filmjeit kultúrtörténeti szerepük sze-
rint értelmezzék, a könyv nagyobvik hanyadát elfoglaló műelemzések
ugyanakkor az esztétikai szempontrendszer érvényesítését is megköve-
teik. Ennek keretét műfaj és stílus „dialektikája” teremti meg. A filmek
sorából összeálló „metatörténet” ugyanis poétikai szempontból nem
let a hatvanas évek megfordul a magyar filmművészetben, napjaink
ban pedig mintha legalábbis kiegyenlítődne a verseny műfaj és stílus
mindeddig összebekithetetlennek tűnő párharcában.) A műfajiság s

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

Legismertebb és legjobb munkái közé két Karády-film tartozik, a *Sztivusz* és a *Kulivárosi őrszoba* – valamint az *Egy szoknya, egy nadrág*, ez azonban elsősorban Latabár Kálmán komikus tehetségét dicséri. A *Sztivusz* világviszonylatban is üttörő tematikával rukkol elő: a Hercege Ferenc elbűszülésétől készült film az időutazás azóta sok mozi-víziószámot megélt alapműveletére épül. A *Kulivárosi őrszoba* újdonsága az alvilág, lecsúszott egzisztenciák hitelés ábrázolása, a film alapkonfliktusa pedig szintén a moziimológia máig eleven része. Az újonc rendezők előbb a mélyvilági erzelmeik, a tűnős szerelmem „beavatásán” kell átessenie ahhoz, hogy végül bevezethessen a konzolidált, kispolgári boldogságot jelentő házasság révébe. A Király–Balogh-könyv hatása alatt magam sem állhattam meg a távoli filmörténeti párhuzamok felvételét: az 1942-ben forgatott *Kulivárosi őrszoba* lelektani és társsadalmi konfliktusa David Lynch *Kék bársony* című 1986-os filmjében köszön vissza meglepő hasonlóságokkal...

A könyv elsősorban dokumentumgyűjtemény és adattár. Hamza filmjeinek elemzésére nem vállalkozik (az összeállítás egyetlen eredeti riportokat tartalmazó szemelvénygyűjtemény, továbbá egy igazi kuriózum: Jean-Paul Sartre eredetileg Hamzának írt forgatókönyv-törölkék, amelyből végül is nem készült film. A rendező interjú a magyarországi filmgyártásról is felelősen és korszerűn gondolkodó alkotó portréját rajzolják elénk. Hol a film irrodalommal szembeni önállósága mellett érvel szellemesen, hol a filmgyártás szervezeti kérdéseire hívja fel a figyelmet, s konkrét javaslatokat is megfogalmaz. A magyar írók a *magyar film történetét* a habortú után a magyar filmművészet ügyében papírra vetett *Köprvát*, annak máig érvényes gondolatait előlegezi. S ne feledjünk, mindez egy olyan korszakban történt, amikor Aszlányi Károly így jellemezte a vállalkozóként is sikeres Hamza D. Ákos: „Ittál, tehetséges és ennek ellenére eredményes magyar producer”.

*

magánéleti valóságát, csalódásait és boldogságait nagyregényként adja elő. Ha a könyvben mégis felfedezhető valamiféle megsemmisített élettapasztalatból formálódó üzenet, az éppen a sors fordulatainak elfogadásáról, az újrakezdés lehetőségéről, a határozottságról és a ráhagyatkozásról, persze, de egy formátumos élet tükrében.

Percei Zsolt valóban a *Meséant* utasaként ismeri elsősorban a hazai közönség, noha jelentős színpadi karriert is a magának mondhat. Különösen figyelemreméltó, hogy Párizsban – először a habortú előtt, majd egy évtizedes „hollywoodi lüdercnyomás” után ismét – féltizes szerájú előadások szájára volt. Sok korabeli kollégijával szemben számára megadott a visszatérés lehetősége is. A nyolcvanas évektől Magyarországon lépett színpadra, s néhány hazai filmben emlékezetes epizódalalkatást nyújtott. Minderről azonban már nem beszél: életörténetének elbeszélését 1951-gyel, az Európába történő visszatéréssel lezárta.

Ami megölyja az önelitrt a szerepívezzéstől, az egyúttal hiányérzetet is kelt, amikor a filmszerepeltől, a kollégáitól, a forgatókönyvtől, mintálma 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 Javor Pál-mitosz egy mondatos magyarázata: „A magyar közeposztály férfiai általában Javor Pálnak hittek magukat.”

A könyvet gondozó Bardos Judit előszavából kiderül, hogy a kézirat 1981–82-ben születt, megjelensét azonban a színész már nem érthette meg. Ahogy mindig is remélte, Budapestten 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 segítségét a Jászberényben megjelent hasznos összeállítás, a *Képek fekete-fehéren* (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, kevesbé ismert a hazai közönség körében. Azt pedig még kevesebben tudják, hogy az önmagát – Magyarországon készült tucatszámú, illetve külföldön forgatott néhány filmje ellenére – elsősorban festőnek valló művész 1989-ben hazaadományozott festményei az 1993-ban bekövetkezett halála után megnyitl Hamza Múzeumban láthatók, a Hamza Múzeum Alapítvány pedig immár a harmadik könyvet jelenteti meg névadójáról.

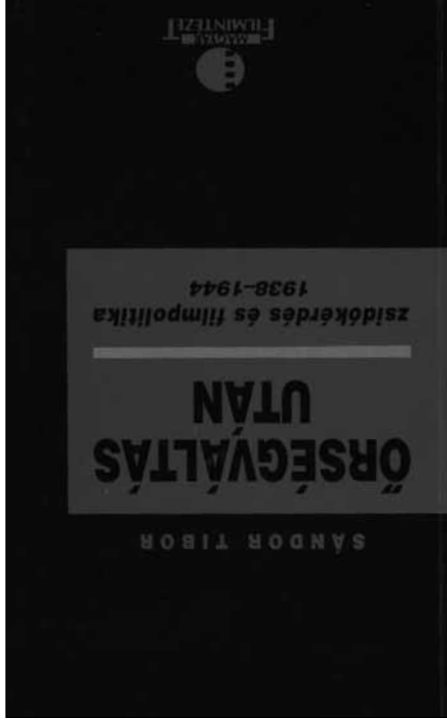
S még egy filmtörténeti háttérmutató, ezúttal nem pusztán másik korszakról, hanem másfajta filmről. *A Kockáról kockára (A magyar animáció krónikája 1948–1998)*, amint ezt a könyv írja, Dizseri Eszter utószavában világosan meg is fogalmazza: az adott korszak történelmi elemzését vagy a keletkezett művek esztétikai értékelését másokra bízta. Ha műfajilag kéne meghatározni az igenes kiállítású kötetet, akkor intézménytörténeti munkának, illetőleg filmográfának nevezhetem. Ez utóbbi, Adattárnak keresztelt rész a könyv több, mint egyharmadát teszi ki, s valóban minden együt van benne, amit a magyar animációról a díjakról a fesztiválokon át az egyes filmekig tudni kell. Az „intézménytörténet” azonban már korántsem annyira tárgyiszertű. A műfaj története ugyanis meglehetősen dramaturgius: hősorkozatra, aranykorszakra s a jelenben is tartó vajság időszakára tagolódik. E drámai „műfaj-történet” tulajdonképpen nem más, mint a legendás Pannónia Filmstúdió története; a siker a Stúdiót illeti, s a vajság is, noha azok, akik – az egyik fejezet címe szerint – „a Pannónia köpönyegéből bújtak elő”, talán új lehetőségeket éltek meg a kritizist. Ráadásul a folyamatosakat a legértékesebbek, maguk az alkotók kommentálják: a könyvnek ez a része lenyerve nem más, mint egy másba 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: *Országváltás után. Zsidókérdés és filmpolitika, 1938-1944. Magyar Filminstézet, Budapest, 1997.*

Sándor Tibor *Országváltás után* című könyve elsősorban nem – mint címe sugallja – a korábbi kötet folytatásaként, inkább kiegészítéseként olvasható. Az 1992-ben megjelent *Országváltás* a harmincas-egyvenes évek magyarországi filmpolitikáját írta le, a szélös-jobboldal hatalomátvételét, a zsidók kizorítását a filmszakmából. Az eszméletleneti 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 Kamarára megalapításától követi nyomon a filmpolitika eseményeit egészen 1944 végéig, a nyilas hatalomátvételig, illetve a szovjet csapatok megjelenségéig.

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 érzékenységben rejlik, ahogy a legérettebb művészi megoldás is magán viseli egy kor, egy társadalom, egy intézményrendszer vagy éppen egy technikai újítás nyomát. Az érzékenységre értelmezhető függőségeket is; a filmtörténetet mindenesetre arról tanúszkodik, hogy a filmművészet sokat köszönhet ciklikusan ismétlődő „szabadságárharcainak”. A harmincas-egyvenes évek a magyar film számára nem adta meg a szabad kifejezés jogát, az alkotók szabadságharcra 1939-től letharccá fájult. A Turul Szóvetség, a nyilasok, továbbá az egyre határozottabban jobbra tolódó kormányzati erők soha nem látott brutaritással zúzták szét a filmgártást mind művészi, mind ipari szempontból. A zsidó filmek kizorítását szorgalmazó, majd megvalósító „országváltás” a film természetéből következő, többé-kevésbé megkerülhetetlen társadalmi-gazdasági függőségen messze túllépve, közvetlen politikai kizorítottsághoz vezetett. Az 1938–1944 közötti időszak filmtörténete így módon a politika-, illetve az eszméletleneti szempontokat erősíti fel; a korszak művészetellenessége és a háborús konjunktúrának köszönhető pillanatnyi gazdasági fellendülés egyaránt ebből a nézőpontból értelmezhető. A zsidótörtvények érvényesítésében a filmpolitika élen járt. A kutatás legdöbbentesebb megállapítása a könyv bevezetőjében olvasható: „Min-



dés megoldását célozta. Paradox módon a nyíltas 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 ök hata-

lomra kerültek, ez a probléma már megoldódott.”
Filmtörténeti gondolkodásunkban ritka a Sándor Tiborhoz hasonló történeti igényesség, ugyanakkor szerencsére ritka az olyan filmtörté-
neti korszak is, amely a folyamatos leírásban ennyire felértékelte az esz-
me- és politikátörténeti szempontot (a harmincas-egyvenes évek for-
dulójához csak a szélsőjobb és a szélsőbal ideológikus észjárásának kö-
zösséget e téren is igazoló sematizmus mérhető). Sándor Tibor az *Or-*

szváltás után című kötetben, szigorúan ragaszkodva az események időrendjéhez, pontról pontra leírja a különféle politikai döntéseket, majd a korabeli dokumentumok – illetve a dokumentumok hiányossá-
ga miatt a korabeli sajtó – alapján bemutatja a döntések hatását. A tör-
ténetszi attitűd minél autentikusabb forrásokhoz igyekszik hozzáférni s
azokat minél tárgyszerűbben próbálja kommentálni. A dokumentumok,
illetve azok hiányában a korabeli sajtóból vett szemelvények – főképp
a Filmkamarára lapjában, a *Magyar Film*ben megjelenő, egyre szélsősé-
gesebb „művészi irányelvek” – ömögnek beszélnék. A szövegek közl-
sek és a kommentárok – anélkül, hogy a szerző mélyebb elemzésekbe
vagy az összefüggések feltárásába bocsátkozna – ömögnek is képe-
sek értékelni a törvények és vezércikkek háttérben kirajzolódo va-
lódó érdekkeit, az egyes szereplők személys vonásait, az események
tragikus vagy éppen groteszk fordulatát. Bánky Viktor alakja és a ren-
dezésben készült *Szerető fia, Peter* című film bemutatásának története
például jól reprezentálja a korszak ellentmondásait. S hasonlóan figye-
lemre méltó, a konkrét történelmi helyzetben túlmutató jelenség a pro-
pagandafilmek – az úgynevezett „problémafilmek” – 1943-as leállításá-
is. A társadalmi feszültségek kirobbanásától tartó hatalom jobbnak – és
főképp biztonságosabbnak – látta a szórakoztató filmek készítését, s
ezzel – mikosda ponton az örségváltóknak – a saját ideológiáját hirdető
filmeket hozta lehetővé helyzebe. Egy sor ehhez hasonló, továbbbi ku-
tatásra, elemzésre is érdemes jelenségre nyit kaput a korszak tárgyla-

gos krónikása.
A tárgyszerűség szakmai kritériuma mellett van azonban a szerző
módszerének egy rejtettebb üzenete is. A kirekesztés irracionális ideo-
logiájá, a vezércikkek és szónoklatok gubancos retorikája nem valami-
féle „ellen-ideológiával”, hanem egyszerűen a tényekkel szembeüli.
Nem kell retorikus igazságot szolgálnom az „örségváltókkal” szemben,
amikor a lehető legpragmatikusabb érvek is leleplezik őket. Nem szük-
séges az általuk sugallt vagy éppen harsogott ideológiát követő filmek
művészi mérlegelésével bajlódni, hiszen a könyvben közzét dokumentum-
tumok alapján világos, hogy a zavaros, kirekesztő eszmék valódi célja

nem a „nemzeti szellemű művészi filmek gyártása”, hanem a filmipar
kiszájtása volt. Szellemi és anyagi munitió híján azonban a hangza-
tos szövegek csak a magyar filmművészet és filmipar tönkretételéhez
vezethettek.

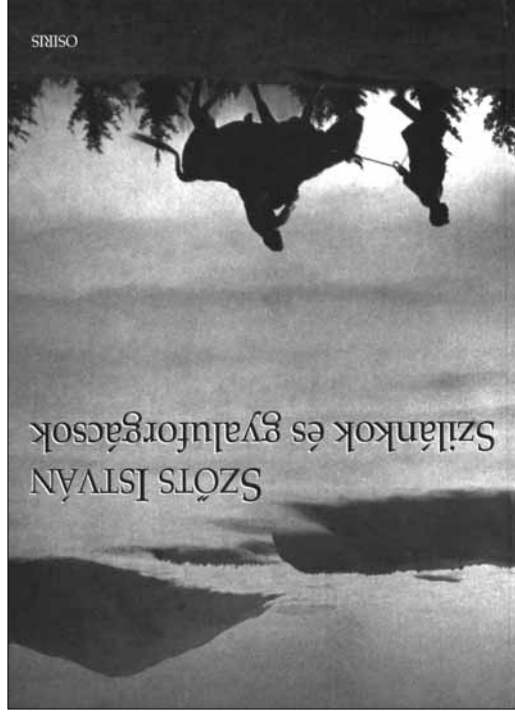
„EGY SZŐTS”

Szűts István: Szilánkok és gyaluforgácsok
Osiris, Budapest, 1999.

A hogy bizonyos mértékegységek nevében egy-egy tudós emléket örzik, úgy hozta kapcsolatba Gaál István filmrendező az „egység” fogalmát Szűts István alakjával. „A magyar filmművészetben nekem, egy Szűts” annyit jelent – vállolta mesteréről –, hogy együtt találok egy igen magas feszültségű művészi kvalitást egy fanasztikus, példakénti ragyogó embert tartással.”

Klasszikus, példakép, hagyomány, mester – – szinte pártatlan egyseben sorakozik fel a magyar filmművészet egy olyan alkotó mögött, akiben sors és művészet 19. századi fondort össze a 20. századot reprezentáló – sőt, prezentáló – mozgókép kockáin. Szűts hitvallása – függetlenül műveinek minőségétől – eleve az elkötelezett nemzeti művészet irányába mutat: „Nálunk a művészet mindig volt, mint má-sutt – írja *Köprűváltó* végén. – Sohasem öncél és játek. Elv, hit, magatartás, sikoltás és faj volt legtöbbször.” Ez a pátozz és komolyság ugyanakkor egy „könyv” műfajban – Szűts filmes pályafutása a negyvenes években indult – keres utat magának, amely a film közegében akortájt meglepő és példátlan szellemi „avantgárdizmushoz”, az *Emberék a havason* és az *Emberék a bizamezőkről* sorskérdéseket faggató természet- és emberközeli világhoz vezet. Szűts sincs titkszerűtől, a költői vagy „tisztá” film húsas-harmincas évektől továbbélő eszméiről. A tisztaság a történetek moráljából fakad s nem a formák játekából, a költészet pedig nagyepikai alapokon nyugszik. Filmműveiben egy tradicionális iródalmas művészetkép találkozik a „fordalmi” mozgóképváltó formakultúrájával: Ady és Szabó Dező nemzetiélete a kor-társ francia, szovjet, svéd filmművészet vizuális erejével. Ezzel szemben a negyvenes évek (amikor Szűts két nagyjátékfilmet készített) magyar mozija szellemében a lehető legtávolabb áll az iródalmi hagyománytól, stílusában viszont nagyon is iródalmas, pontosban színpadias, ami formai szempontból elsősorban vizuális széghenyéget és egy-síkúságot jelent. Az már csak a helyzet abszurditását – és Szűts pályájának reménytelenségét – fokozza, hogy mindez egyformán igaz az év-tized 1945 előtti és utáni szakaszára.

A rendező alkataól oly távoli „avantgárd állapot” s legfröképpen annak negatív következményei, a meg nem értés, az mellözöttség, az elhehtelenülés, a betiltás, a periférikus helyzet nem annyira belöle, mint inkább a rá mért történelmi korszakokból követeztek. Politikai kurzusváltásból több jutott neki, mint befejezett művekből. Az életrajz fordulóponjtai sokatmondó dátumok: 1941-ben forgatja az *Emberék a*



sa, a film tervezése közben azonban erőteljesen jelenlévő ötvenes évek, illetve 1956-os parhuzammal rendít meg (az előbbt a per koncepció-zussága, az utóbbt az elhantolás körülményei hangsúlyozzák), hanem a hóher szakszerű tevékenységének apróékos leírásával, az akasztás körüli *technikai* problémákkal (rövidék voltak a gerendák, amiket a fel-ázott talajba raddásul melyen 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 hatásváltozások az erzelmi sokk „áttétele” az elítéltekről a tanúkként a bitófák alatt álló gyóntatókra – s tegyük hozzá, ez a megközelítési mód mindkét oldal szereplőire igaz, hiszen Haynauerl vagy Schwarzenberg miniszterelnökről is érzékesen leleltani elemzést kapunk, amely a történelmi motívációkon túl a személyes összetevőket is látni enged). Szóts ebben a forgatókönyvben tantánnivalóan jó dramaturg. A hatáskelés érdekben kockázatos motívumokat is biztos kézzel épít be a történetbe, így a Török Ignáchoz ragszszkódó kutyá közelijét a kivégzés pillanatában vagy a távoli disznóól tetején gyüülekező bämészködőket, akiknek terh alatt az akasztások végére beszakad a terő. Sőt, meg merem kockáztatni, hogy a forgatókönyv legemlékezetesebb pillanatai nem az eszmeiránti hűség, kitartás, következetességet deklaráló dialógusok között találhatók, hanem a halálraítéltek szeretteiktől és egymástól történő búcsuját bemutató jelenetfűzében.

Szóts csakúgy, mint elkészült műveiben, nagyszabású történelmi filmterveiben is az egyszerű ember drámájára figyel, amelyek a legjobban pillanatokban a történelem tanulságokkal terhes tényekkel is fontosabbak tudnak lenni. Nemi tilzással – s talán az alkotói szándékkal is vitatkozva – azt mondhatnám: minél inkább áthatják az erzelmi hatásra törekvő, akár még melodramatikusknak is mondható megoldások a dek-laratív történelmi tablófestést, a „történelmi lecke” annál erőteljesebben szólítja meg a mai olvasót. Az események apróékos felidézése, a valódi személyiségek erzelmi motívációinak fiktív rekonstrukciója, a történelem üzenetének embri sokban történő megterjedése, majd a feladattal azonosuló, annak önmagát alárendelő személys példafelmutatása egy, a romantikus-idealizáló és a parabolikus-analizáló történelmi filmek között elhelyezkedő, a kétfajta szemléletmód és stílus erényeit egyesítő, leginkább Andrzej Wajda művészetéhez közel álló filmtípus lehetőségeit vehette volna fel a magyar film történetében. A ’48-as történelemi trilogia darabjai a nyolcvanas években, Szóts mind gyakrabban és hosszabban magyarsorsági tartózkodásai alatt ugyan közel kerültek a megvalósításhoz, aztán – elsősorban anyagi okokból – mégsem lett belőlük film. Az emigrációból hazatérő Székely Istvánnak és Radványi Géznak sikerült eleművűket egy-egy itthon készített művel lezárni; Szóts Istvánnak az epilógusa is töredékes maradt...

a havassóban az erdélyi magaslátok, az *Ének a bizamezőkről* című filmben a magyar Alföld – szinpadán bonyolódna. A rendező vonzó-dása a természethez a korai filmek alapvonása; a természet képében az ábrázolás és az ábrázolt Szóts István-i eseménye – a sorsok történelmi-mitikus összefüggéseinek megterjedése a mozgóképi reprodukció esz-közvetl – egyetlen kompozíció keretén belül jöhetett létre. Későbbi filmterveiben erdekldődése a konkrét történelmi események, elsősorban az 1848–49-es szabadságharc Duna-menti népeinek sorsa felé fordul. Ezekben a forgatókönyvekben egyszerűen van jelen a mának szólo példa felmutatása, az újra és újra ismétlődő történelmi katalizizmak tanúsága és tanulsága, valamint a történelmi tisztázás, a hiteles ábrázolás igénye. Szóts ekkor a hangsúlyt a nagy természet tabló helyett a részletek aprólékos kidolgozására, a már-már a naturalizmushoz közelítő realista ábrázolásra helyezi. S mindez kétségtelesenül jöt tesz az eszmék súlyától terhes, az illusztrativitás szakadéka fölött egyensúlyozó témáknak: a történelem szereplői személyiségekként magasodnak tabló-sorsuk fölét.

A kötetben szereplő *Havasok asszonya* című forgatókönyv még az első két film költői hangvételét, vizionárius képi világot idézi meg az olvasó előtt, noha az 1848–49-es szabadságharc előestéjén az erdélyi román jobbagyok szabadságharcot küzdő magyar nemességny történetet 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” – balladizisztikus erjú képek keretelzik, némiképp a dramaturgiai szerkezettel rovasára is. A film megvalósítását végül éppen ez akadályozta meg a Dramaturgiai Tanács 1956-ban – persze nem szaki, hanem politikai megfontolásokból. A könyvben közölt másik nagyjátékfilm forgatókönyve, *Az aradi tizenhárom* – az 1987-ben a Magyaró Kiadó-nál megjelent *G. B. L. (Gróf Bathányi Lajos főbenjáró pere és vértanúsága)*, valamint a még publikálatlan, Habsburg István nádorról szóló *Telemehivás* című művekkkel együtt – már magán viseli Szóts történelemsszemléletének hevenességekbe forduló esztétikai fordulatát: immár nemcsak a történet hitelet tartja fontosnak, hanem legalább annyira az ábrázolás hitelességet, realizisztikuságát is. Hangsúlyozni kell, hogy esztétikai fordulatról van szó. Hiszen a képi ábrázolás hitelességet éppen olyan elemekkel lehet megteremteni, amelyek mincesnek feljegyezve a levéltári dokumentumokban, nem hangsúlyosak a történelem foglaltasokban. Ezt a művészi hitelességet a történelmi események felidézésekor *ki kell találni*, vagy legalábbis *ki kell emelni* őket a történelem meghatározó, nagy összefüggéseinek ármekéből. *Az aradi tizenhárom* nem a vértanúk kivégzésének történelmi hátterével, a sokáig megghamisított és agyonkocsmetrikázott tények feltárásával, még csak nem is a mára talán elhomályosuló, a forgatókönyv írá-

A kilencvenes évek elején Szóts teljes életművét levettette a televízió, két nagyjátékfilmjét azóta is rendszeresen műsorra tűzik, visszaemlékezések, portréfilmek, tanulmányok sora elemzi művét, valamint hatását a magyar filmművészetre. Ezt a munkát kívánja folytatni a most megjelent könyv az eddig publikálatlan irások közreadásával, 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 egészer újraolvasni. Azóta sem született filmkészítői hasonlóan átfogó, a szakmát indulatosan féltő, ugyanakkor a tennivalókat higgadtan számba vevő eszmeifuttatás. Téli-szeinek jó része napjainkban is aktuális és érvényes; haszonnal forgathatók a készülő filmtörvény kidolgozói is. Ma már nyilván nem lehet olyan filmeket csinalni, mint amilyeneket Szóts készített, illetve elképzel. 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 *Vallomás*ában. A Zalán Vince által végső formába öntött szöveg egy-szerre 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. Sz ez alig hat-történhet maszképpen: Gaál egyfelől határozott költői, zenei és képző-művészeti 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 alkataiban Huszárk Zoltán és Tóth János poétikája találkozik Jancsó Miklós vagy Sára Sándor közéleti érzékenységgel. S ezt a köz-tes 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 megosz-tottságot jelentő hagyomány felszámolásának az elő, pontosabban al-kötő példája. A *Vallomások* – és a kötet második felében közreadott al-kalmi írások – ennek a művészi elkötelezettségnek a küzdelmet és – ne

Gaal sok mindent és sok mindenkét élesen bírál a múlt és a jelen mű-vészeti közéletében; magányában öntudatos, de egyúttal sérült is. Mindaz, ami a magyar új hullámat – néhány más film társaságában – elindító első filmje, a *Sodrásban* (1964) óta történt vele, filmtörténe-tünk 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 mo-don, világos – akár politikai – elvek helyett elmaszátolt érdekkek men-tén, informális beszélgetéseken, elő- és hátsó szobákban dől el a mű-vek és művészek sorsa. Egy biztos: nem a – műalkotások esetében két-ségtelenül problematikus – objektív értékellet (nézőszám, fesztivál-szereplés, kritikai visszhang) állt a döntések hátterében. Nehéz ilyen körülmények között higgadtan maradni, s még nehezebb elkerülni azt, hogy a méltatlan helyzetbe rágatott művész ne reagáljon maga is mel-tatlanul. Gaál nyílvánvalóan nem „objektív” ömaggával szemben; erre a műfaj – *Vallomás* – nemcsak feljogosítja, hanem fel is hívja. A háttér-be szorítottóságát felelevenítő eseményekre ennek ellenére sohasem sze-mélyeskedő vagy ideológiai érvekkél, hanem esztétikai önértelméze-sekkel és művészi hitvallásokkal reagál. Így a hatvanas-hetvenes évek

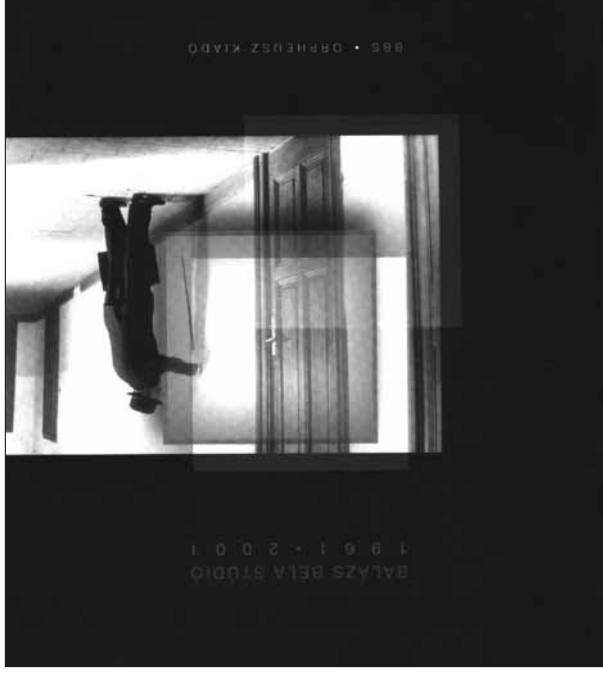


A SZABADSÁG LÉTEZŐ FANTOMJA

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

A negyven éves Balázs Béla Stúdióról szólt kiadvány nem film-történet, nem műelemzések tartalmazó tanulmánykötet vagy filmográfia, hanem kötetlen műfajú emlékkönyv. A felkért szerzők az alkaturukhoz legközelebb álló formában, ki szabadasszociációs lírai visszaemlékezésben (Tandori Dezső, Antal István, Horváth Petyi), ki elemzésben (Monory M., Andrács, Maurer Dóra, Hajdú István), ki önéletrajzi 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 vetítését kísértő 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 színi 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 még nem született történeti monográfia fejezeteiméi is lehetnének. A tudományossággal szemben azonban ottal a személyes hitének 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 eljáratott tudás, szemléletmód a stúdióbeli indulás után a későbbi filmeket is meghatározta. A rendezők első nagyjátékfilmjeire gondolva nem véletlen, hogy Szabó István az egyháztalátságot, Kézdi-Kovács Zsolt a karanténba zárt szabadság elményét, Dárday 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 tükröképeként tekinteneének a BBS-re. Még hozzá a különféle alkaturú rendezők ugyanarra a műhelyre, amely nemcsak szubjektív elfogultságot jelez, hanem az „objektív” sokszínűségre is rávilágít. A visszaemlékezésekből pontosan kirajzolódik a dinamikus változó stúdió „intézménytörténete”: az alapítási fiatalítás, amely valójában 1959-ben történt, s csak a radikális fiatalítás, a Mária-szty-osztály megjelenése avatta kezdőponttá az 1961-es esztendőt; a Mária-szty-osztály vezető Herskó-osztály vitái, majd platformja



rontó olvasata ez egy születtelesnap! kötetnek, ám mégis az emlékezők
őszinteségét dicséret: aligha lehet másképpen feleleveníteni a „balázs
belás” szellemét.

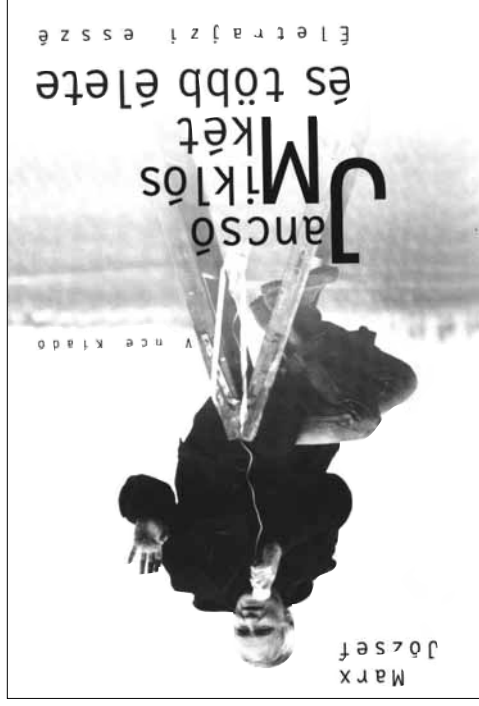
az immár újabb generációhoz kötődő kísérleti-avantgárd és szociológiai-
és undergroundok közöe ékeződő „hagyományos” játékfilmek három-
szöge; vagy ugyanebből az időszakból a sokak által legfeljelenősebbnek
ítelt fejlemény, a társművészek beáramlása, amely elsősorban Bódy
Gábornak volt köszönhető, s olyan alkotók fimessé válását eredményezte,
mint Erdély Miklós.

A könyv legfontosabb, a múltat a jellel összekötő s nem utolsó
sorban 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 meg-
határozó személységeket bemutató tárgyiszertü elemzések és a szemé-
lyes, itélkezéstől sem mentes hangsulajok. Különösen *A császár izene-
te* című, annak idején betiltott s azóta is méltatlanul feledésre ítélt fim
forgatási körülményeit megidéző passzusok fontosak. A látszólag anak-
dotikus emlékek a szabad alkotás lényegét fejezik ki: miképpen háják
át a korlátozott lehetőségek a mű egészét az olyan, önmagán túlmutató
ötletől kezdve, hogy pénz híján csak *A császár izenete* című fim *elő-
zetese* készült el, egészen a barati fimzés „módszertanáig”, miszerint
„akinek szép volt a járása, az ment”. Najmányi eltünt fimjeinek szám-
bavételével zárja le visszaemlékezését (s ugyaneerre kényszerül példá-
ul Dobai Péter is), majd sértettség nélkül, de mélységes szomorúsággal
állapítja meg, miképpen tünt el – legalábbis az ő személyes jelenéből –
a BBS is: ez már egy másik stúdió.

A Balázs Béla Stúdió negyven éves története nem volt zökkenőmen-
tes, ahogy a jelene sem az. Nem pusztán a hatalommal való szövevé-
nyes és a mai napig drámai mozzanatokat is felszínre hozó, a szerzők
által sűrűn emlegetett kapcsolatról van szó, hanem a legendas kedd-es-
tek sokszor kegyetlen, a tettlegesség közélébe jutó vitáiról. Mig azon-
ban az előbbi konfrontáció megneghezítette vagy a betiltásokkal lehetet-
lenné tette a munkát, az utóbbi éltette – legalábbis addig, amig mindezt
az alkotások igazolták. A BBS története nemcsak a fimék története;
olyan kultúra lenyomata, amelyben a művek a társadalmi környezet al-
tal kijelölt szorítóban – ahogy Dárday irásának a címe mondja: „a
struktúra által garantált szabadság illúziójában” –, az individuum és a
közösség összecsapásából (és összecsapásairól) születtek. A kilencve-
nes évektől, a társadalmi környezet megváltozásával a stúdiót működ-
tető erők és érdekek – valamennyi oldalon – megszűntek. Késztülhetmek
jó fimék, ezek azonban már nem BBS-fimék lesznek, abban az érte-
lemben, ahogy ez a fogalom mára fimtörténetünk részévé vált. Ünnep-

Egy szabad alkotóról csak szabad könyvet érdemes írni – erre gondolhatott Marx József, amikor úgy döntött, életrajzi esszében tekintini át Jancsó Miklós művészetét. A műfaj két szempontból is meglepő: a hagyományos 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 akarák szándékát azonban háttérbe szorítja a műfaj jellegű műve, aki szinte kihívja maga ellen a tudományosság megközelítésű, elvont fogalmi apparátussal dolgozó doktrinér műlémezést csakúgy, mint a csapongó, impresszionisztikus kritikát. Az életrajzi esszé valahol a két véget között helyezkedik el: egyrészt kísértet, amely az egyes művek és a pálya egészének értelmező leírására törekszik, miközben mindvégig tudatában van a feladat lehetetlenségének; másrészt az életet személyes mozzanatait, mű és élet összefonódásait is igyekszik felhátrálni – a források töredékességének, esetlegességének bevallott korlátai között.

Jancsó pályája az elmúlt ötven év társadalmi eseményeinek poétikai lenyomata. A könyv e kisse 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 struktúrákat, poétikai elvet erdeményeztek, amely a magyar filmművészet – rövid időre – az európai filmyelvi forradalmak barikádjára emelte. Mennyiben haladja meg a közönségen társadalmi, netán politikai „üzzenet” a jancsó-i formavilág – s itt nem pusztán a történelmi múltat a jelen nézőpontjából modellező parabolikus áthallásokra gondolok –: ez a kérdés centre ugyan az Jancsó esetében, mint amikor (a könyv leggyakrabban használt szócikéjét kölcsönkérve) „a dolgokat a bot ellenkező végeiről 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 végletesen és bűnösen leegyszerűsített képletet igyekszik kibontani az életű, a filmek, a korszak egy más mellérendelt, egy más mellett futó leírásával. Ezért aztán – mondanom sem kell – a szerző legáltalabban annyit foglalkozik az elmúlt öt évtizeddel, mint Jancsóval, a filmszakma egészségével, mint annak egyik képviselőjével, a korszak művészetével, mint egy-egy opusszal.



set leképző művészvilágot, úgy tudta radikálisan, saját formái, ha-
 gyományát” sem kimélve lebontani a *Szörnyek evadival* kezdődő fil-
 mekben a korábbi építmenyt, pontos, már-már profetikus helyzetelem-
 zést adva a talajvesztettség elményéről. S ugyanezzel a műltől magá-
 val hozott éleslátással, formáértékénységgel és – nem utolsósorban –
 önmagával szembeni kiméletlenséggel röhögsi szét napjaink trágikommi-
 kus bornírtságát az újabb stílisztikai fordulatot hozó, trilógivá kereké-
 dő legutóbbi három filmben is (*Nekem lámpást adott kezembe az Ur
 Pesten: Anyád! A szünógok; 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 ér-
 téken kezeli a rendező e sokszor félreértett vagy értellenül fogadott
 filmjét; a másik, emel 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 tény-
 ről, hogy Jancsó jösszérvel egyeduralkodó, pályatársai közül képes volt
 valóban *korlársként* elmondani, mi történt velünk azóta, amita életünk
 kétségtelelenül szanalmas formái edénye darabokra hullott. Mindezen
 túl a könyv e fejezetei egyben hiánypótlóak, hiszen áttekinést nyújta-
 nak a rendező utóbbi két évtizedben forgatott műveiről is, beleértve az
 egyre szaporodó egyéb műfajú munkákat (dokumentumfilmeket, moz-
 goképes jegyzetlapokat, zenei etüdöket), továbbá felhívják a figyelmet
 Jancsó művészetének új vonására, az ironiára.

„Nem kétség, Jancsó Miklóssal szemben elfogult vagyok” – ezzel
 a mondattal kezdődik a majd 500 oldal terjedelmű szöveg, majd né-
 hany lappal később szerzői – s nem személyes – magyarázatot is ka-
 punk az elfogultságra: „*A Jancsó Miklós két és több élele* ugyanis – bár
 ez első pillánatra triválisan hangzik – Jancsó Miklós nélkül nem tudott
 volna elkészülni.” A megállapítás a könyv főszerpőjére nem pusztán
 mint legfőbb informátorra, „tárgy” és „forrás” sajátságos egybeesése
 vonatkozik, hanem példaképként is maga elé idézi a rendező alakját: úgy
 tekinteni Jancsó személyiségére és művészetére, ahogy ő éle-eli az
 életét, alkotta-alkoíja a műveit, pontosabban ahogy e két dolgot szétvá-
 laszthatatlanul és feltartoztatatlanul együtt gyakorolja. E példa sze-
 rint nem kell mindnárón „simára” elemezni a műveket, magyarázatot
 keresni ott, ahol éppen a magyarázatmélküliség horpodzza a jelenést,
 ugyanakkor szre kell venni a motívumok tudatos elrendeztettségét.
 Együtt kell élni a paradoxonokkal – egyfajta természetes nagyvonalú-
 sággal. Nos, a könyv e magásra állított „Jancsó” mércét – ami ellen ter-
 mézetesen éppen Jancsó tiltakozna a leghatározottabban – a paradoxo-
 nok többszörös exponálásával még felül is mülja, a nagyvonalúságot
 viszont indulatok, személyes elfogultságok árnyékoíják be.
 A korszak és Jancsó művészetének megértéséhez nélkülözhetelen
 azoknak az ellentmondásoknak az őszinte feltárása, amelyekről manap-
 sag inkább elfelejtkeznénk, s amely amezia a jelenbeli éleslátásunkat
 is elhomályosítja. Jancsó sohasem tikkotta ideológiai és politikai érin-
 tettségét; azt a filmesek számára küldönösen kielezett helyzeter, amivel
 az ellenzéki és a hatalommal való kompromisszum illibikokóján kel-
 lett „accélosan” egyensúlyozni, hogy a művek egyáltalán létrejöhsse-
 nek. „A magyár filmművészet érdemei – állítja tagadhatalan tényként
 a könyv szerzője – csak a hatalom hátsó udvarában kötött kompro-
 misszum eredményeképpen születtek meg.” Morális ítéletet e tény fö-
 lött kizárólag a művek esztétikai színvonalá szolgálatáhat – teszem hoz-
 zá, s ezzel az „érdemes volt-e” kérdése – Jancsó esetében legalábbis bi-
 zonyosan – értelmetlen és legfőképpen történelmetlen vádaskodás ma-
 rad. Marx nem élezi ki emyire nyíltan ezt a problémát, inkább egyfaj-
 ta filmes létállapotként rezigálitan nyugtázza: „A film – akárhoggy is
 nézzük – csak a leforgatott film” – írja, majd az egykori „megalkuvás”
 és a mai „lobdzás” közé egy szerűen egyenlőségjelret rak. A lelkizés he-
 lyett érkezékenyen és okosan hol a személyiségben (extravagancia és
 spontaneitás) hívja fel a figyelmet arra az alkati vonásra, amely élni tu-
 dott a politikai beszorítottág kénszerével – vagy talán éppen ezzel tu-
 dott élni. S hogy nem egy bizonyos politikai rendszert kötöz megához
 Jancsó, 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-

epizódok épülnek a szövegbe. Ezzel szemben a szerző lehetővé teszi az epizódok elhelyezését a szövegben a szerző lelkébe. Ezzel szemben a szerző lehetővé teszi az epizódok elhelyezését a szövegben a szerző lelkébe. Ezzel szemben a szerző lehetővé teszi az epizódok elhelyezését a szövegben a szerző lelkébe.

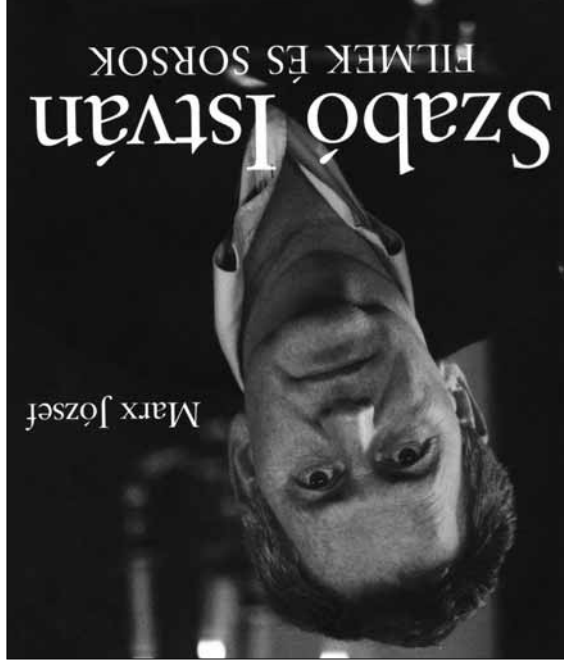
Ránk fér.
megosztja velünk.”

A BOT MÁSIK VÉGE

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

Párhuzamos életrajzként fekszik immár előttünk a két tekintélyes mérőtű kötet: Jancsó Miklósa és az általa sokszor szeretettel és tisztelettel emlegetett ifjabb pályatársé, Szabó Istváné, akiről – mint Marx József a közönetnyilvánításában jelzi – az idősebb mester szintén akart könyvet írni. Talán a megvalósulásnál is többet mutat a szándék, amelyet sokszorosán nyomatékosít a két rendező gyakori „keresztívítakozása”, különös tekintettel a magyar film – egy mástól 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 köztük: gondolkodás módjában, művészi-embertitvállásában. E hasonlóság azonban éppenséggel a különbség elfogadásában, a másik szuverenitásának, identitásának kihasználásában, a tiszteletben tartásban rejlik. Így aztán párhuzamos életrajzok helyett pontosabb, ha az újabb kötetet – a szerző ezúttal is gyakran használt kedves szökepdével 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 stílusforrások ellenére is egészséges, ellentmondásmentes, a változások tudatosán végiggondolt s legfröképpen az életmű meghatározó állításként elismerésével nem feledkezik meg a rendező bőséges idezett interjúival, illetve a hasonlóan nagy számban citált kritikákkal. Az utóbbiak tekintetében talán kicsit „sok is a roszszból”. Nem hiszem, hogy a gyakran valóban mosolyogtatóan vonalas vagy szakszertűlen (vagy egy szerűen más véleményűt tükröző) írások méltó ellenfelei volna Marx József érveinek – kortesű erők viszont tagadhatatlan. Mégis, a sok idézet, valamint a hozzájuk kapcsolódó megjegyzések mögüll mintha éltűnénék vagy legalábbis másodlagossá válnának a filmek, a filmtörténeti folyamatok, a formai megoldások. A fontos összefüggésekre történő utalások szintén megújnak a szövegben, így például az *Apa*, illetve – más szempontból – a *Régi ezredes és A napfény* íze között húzódó, az egész életművet átható szellemi erővonaltól, az identitás drámájától. (En akart tovább is memem feleponatosan magába foglalja az *Apa* drámai epizódja, a statisztálás a filmfor-szteni a hűt. Nézetem szerint *A napfény* íze epikusán kifejtett konfliktusát szellemi erővonaltól, az identitás drámájától. (En akart tovább is memem fe-

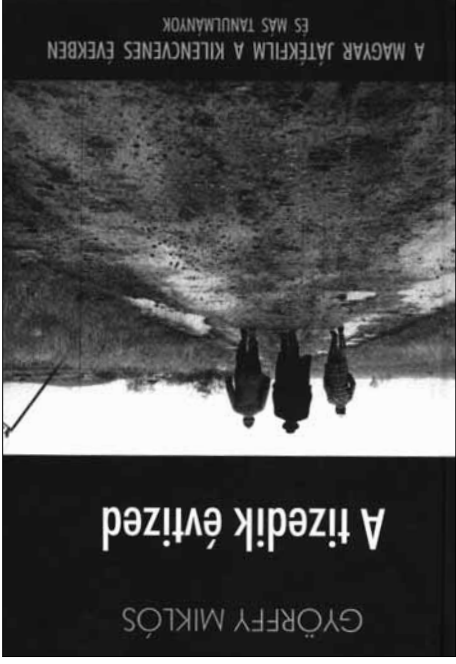


KETTŐS FILMTÜKÖR

Györfly 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 tükrözés” módján, mégis az egyetemes és a magyar filmművészet, a jelen és a múlt kerüli egymás mellé Györfly Miklós köteteiben s kínál különös (át)értelmezési lehetőségeket. A kilencvenes évek magyar filmjéről, „a tizedik évtizedről” szóló írások, a jelen, sőt a jövő, a klasszikus kor-szakokat és alkotókat elemző tanulmányok az immár lezárt múltat, a modern film korát képviselik. Sőt, egy rejtettebb, elméletibb kettősség is végigvonul a könyvön: a filmes elbeszélésmodról, az adaptáció kérdéséről, film és irodalom egymásra hatásáról elmélkedő gondolatok a magyar irodalom és film történeti kapcsolatainak vizsgálatakor közszónak vesztészek alaktíjűk 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* –, amelyer a könyv fedélén kisébb betűkkel követ a tolvábi pontosítás: *és más tanulmányok*. Nos, Györfly Miklós könyvének kétharmada „más tanulmányok” tartalmaz, míg a maradék egyharmad foglalkozik csupán a kortárs magyar filmmel. Nem az egyetemes filmtörténettel vagy a korábbi időszakokkal foglalkozó írások, inkább a rendszerváltás utáni magyar film átfogó elemzése iránti fokozott igény (s persze a kötet címe) miatt érezhetünk csodálat, 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 írányzatokat (német expresszionizmus), életműveket (Erich von Stroheim, Rainer Fassbinder), lezárt szerzői korszakokat (Wim Wenders) elemez; a „befejezett múlt idő” stílusvonásaként és történeti szempontként egyaránt az írások gondolati középpontjába kerül. A leghangsúlyosabban a kötet különösen szép írása, *A múltész és a múltészlet Ingmar Bergman foglalkozik ezzel a kettősséggel*: „Bergman művészetképe a múlté” – állapítja meg a szerző az eredetileg előadásaként elhangzott tanulmány alapján, majd a gondolati menetől nyílván nem függetlenül Bergman művészetével kapcsolatban is hasonló megállapításra jut, noha jóval megegyezőbben fogalmaz: „Az idős Bergman, amint prózája is ezt tanúsítja, az öregkor jogán vég-



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

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 izlésének középpontjában ez az elvesztett múlt, a modern filmművészet klasszikus korszakában (lásd a hatvanas évektől szóló *A moztól a filmig és vissza* című tanulmányt), illetve azok a „késői” művészek és művészek, amelyek a választás jelét látva még a modernizmus határain belül próbáltak választ találni mondjuk a személyesség vagy a történetmondás kérdésére. E két utóbbi téma filmtörténeti „gazdáját”, Fassbinder és Wenders, nem véletlenül kerül egy-egy írás középpontjába, s az sem véletlen, hogy a követő önállóan nem elemzett, ám legtöbbször hivatkozott szerzője Michelangelo Antonioni.

S ugyanez a modernista hagyománykeresés határozza meg a magyar filmekről szóló írásokat. Az iródom és film kapcsolatainak taglalása, legyen szó akár a hatvanas-hetvenes évekről, akár egyetlen életműről, Jéssai Makk Károlyéről, a mozgóképi kifejezősémódinak az iródomamellélt – s nem azzal szemben – megszűlő önállóságot hangsúlyozza elsősorban, felhívva a figyelmet arra a talán még nem kelletképpen elemzett magyar sajátosságra, hogy nálunk a legnagyob „szerző” filmek iródomai alpanyagból vagy írói közreműködéssel készültek (*Szelem, Szindbád, Szegénylegények*). Természetesen vannak Jéssai, Radassal újratértékelésre méltó kivételek, amit Gaál István *Holt vidék című* filmjének alapos elemzése is bizonyít.

A kilencvenes évek magyar filmjeiről szóló írások vezetőfonala szintén a hagyományok továbbélése. A filmes korszakváltás kitüntetett darabja a szerző szerint *Az en XX. századom*: Enyedi Ildikó filmjének önálló elemzése, majd a kilencvenes évekről szóló áttekintésbe beleszórt – részben megismételt – gondolatok a filmeredetiségéről és új szerüségről mind ezt bizonyítják. Az viszont, hogy az Enyedi-opus is „kettős tükörben” jelenik meg a könyvben, már a műfajváltást hangsúlyozza. Talán az az elteit idő rovidségéből fakad, hogy míg a korábbi filmművészetit folyamatokról elmélyült és igényes tanulmányokat olvashatunk, addig a kilencvenes évek magyar filmjeiről csak gyors (eredetileg vélhetően napilapnak készült) pillanatfelvételeket, egyfajta a szerző is megjegyzi – vázlatot kapunk. Ennek a vázlatnak a kijelölése, amely mentén az utóbbi évek magyar filmművészetét minden bizonytal elemzeni érdemes. Ilyen például néhány 1989 után készült film stílus- és szemléletmódbeli előzményének felvétele (*A kis*

FILMOLVASÓ

Knut Hickehner: Film- és televízióelemzés

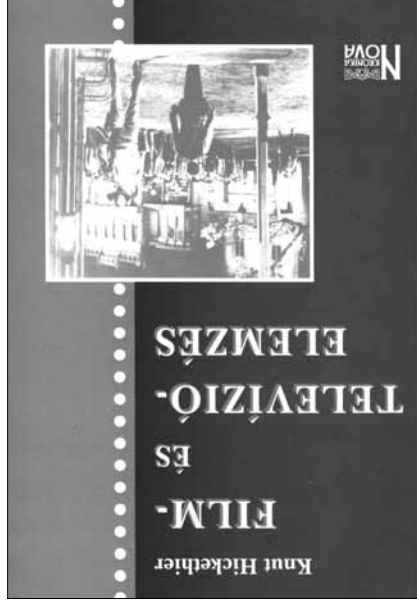
Krónika Nova Kiadó, Budapest, 1999.

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 szülőséggé, hanem szemléltetést is sürget: miképpen lehet a hagyományos (film)esztétikai álláspontból 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 műfaj szempontjából – magasabb szervezetségi fokon jelennek meg. A nyelv ugyanaz, noha igen eltérő szövegekben találkoznunk vele – a rég meg-haladott nyelvesseti 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 szervezetszerű mozgóképpel” találkoznak a filmmel, a kapcsolatluk ennél sokkal közvetlenebb, mindennaposabb. Egyrészt nemcsak a hagyományos filmművészet alkotásai közvetítik számkúra ezt a formát, hanem az audiovizuális kommunikáció legkülönözőbb típusai is, másrészt a filmek befogadása egyre ritkábban történik moziban, 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 műsorfajták szempontjából hihetetlenül nagy a szóródás, miközben a jelentés szerkezeti alapjai – a „nyelvi kódok” – ugyanazok. Ebből az egyzserű ténnyől következik, hogy mindenfajta mozgóképi „szöveg” értelmezését az „olvasásnál” kell kezdni, ami nem más, mint a sajátos kifejezési eszközök tudatosítása. Ennek birtokában folytatható a jelentéskutatás egészen az adott médiatum természetének feltárásig – amely valahol a hatalom – elvont és gyakorlati – kérdésével szembeesik. Ez utóbbi tudatosítása persze nem lehet közvetlen pedagógiai cél, noha – s lehet, hogy ezen a téren kom-zeratív vagyok – a kritikai attitűd közvetítését az oktatás alapvető feladatának tartom (ráadásul nem csak a média területén). S bármilyen „ideológikritikánál” hasznosabb és termékenyebb, amikor az értéket a tökéletes formai felépítésben fedezzük fel, az értéktelent pedig egy



üggyetlenül összetakolt „filmondat” leplezi le. A befogadó autonómiáját elsősorban az ilyenfajta képzés teszi kikezdhetetlenné.

*

Ehhez a munkához kapnak segítséget tanárok és diákok két, eltérő karakterű médiantankönyvből. Knut Hickeithier *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 magyarárn azt jelenti, hogy a könyvnek nem a megállapításra, 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 nem foglalkozik a digitális képpel, az audiovizuális kommunikációt itt megfogalmazott alapvonalaira azonban ugyanúgy ráilleszthetők az új képrögzítési eljárásból következő jelentsmódosulások, mint ahogy a szerző mindezt megteszi az elektronikus médiumokkal kapcsolatosan.)

A könyv gerincét a klasszikus filmesztétikai tankönyvekől ismert témakörök alkotják: a kép, a hang, az elbeszélés, a montázs, a szerepjáték elemző leírása, állandó kitekintéssel mindezen kifejezőeszközök televíziós alakváltozataira. Altalában nem fedezhető fel lenyeges külonbség a mozgóképi kifejezőeszközök között aszerint, hogy melyik médiumban 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 dizpozíció – rövideen a médium társadalmi szerepének természetére, valamint az ebből következő, a formai kifejezőeszközöket sem kimélítő hatásokra. Ez a visszahatás természetesen a hagyományos filmművészet esetében sem elhanyagolható – lásd „műfajkényvszer” –, a televízió szemponjtábol viszont döntő jelentőségű, sőt az egyes televíziós műsorok elsősorban a médium természete felől értelmezhetők – mint a Mindenható Műsorrend, a Program elemel –, míg a film esetében nincs jelen ilyen mindent elrendező „metaelbeszélés”. (Habár...?)

A Film- és televízióelemzés című munka kézikönyvként történő használata megkönyviti Györfly Miklós gördülékény fordítása, valamint az eredeti példaanyag itthoni ismeretekhez igazított adaptációja – megnehezeviti viszont az irodalomjegyzék változtatás nélküli átültetése. A hivatkozások közül ugyanis ha nem is túl sok, de azért jó néhány mű magyarrul 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 – „médiasmeret kezdőknek”. A szerző mintha Hickeithier kiindulópontjához („Még mieiótt megtanulának olvasni a mai gyerekek, tudnak már bánni a televíziós készülékekkel és értik a filmet”) igazította volna módszerét: nem elemez – noha a kötetet egy miniatúraelemzés zárja –, hanem minduntalan a mozgókép látható-hallható jelenségeire kérdez rá; a felültre, amin a sajátos kifejezőeszközök – az elbeszélés módjától a képen át a montázsig – láthatóvá válnak. A szemléltetés eredetiségéhez azonban nem férhet kétség: a most megjelent munka lényegében Honffy 1979-ben (i) kiadott *Filmről, televízióról középiskolásoknak* című tankönyvére épül: a jelenlegi kiadvány kérvve kifejtő módszere, a fejleteket záró összefoglalók és a gazdag képanyag a husz éve megfogalmazott, a taníthatóság szempontjából ma is érvényes ismeretanyagot teszi a kisiskolások számára is befogadhatóvá. Így éri utol a gyakorlat az elméletet.

*

SZEMTAN

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

A Bódy-életmű írásos hagyatékának publikálása és az új lendület vetít filmes tankönyvkivadás szerencsésen találkozik a *Filmiskola* című kötetben. Peternek Miklós szerkesztő a Bódy Gábor elméleti írásait bemutató *Végtelek kep* után a rendező pedagógiai munkásságának dokumentumait adja közre. Az anyag nagyobb hányadát az iskolatereleviziónak 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 függetlenként zárja a kötetet Bódy berlini szeminariumainak dokumentációja. Ezek valóban csak dokumentálják az 1982-1984 közötti éveket – immár külföldi – pedagógiai tevékenységét, a szeminariumok anyagát nem közlik, így nem sugallhatók használatához vagy vitára ingerlő gondolatokat. Az értelműk valóban csak annyit, amennyit Peternek Miklós is jelez a bevezetőjében: egyrészt ezen a téren is reprezentálják Bódy gondolati következetességét, másrészt lezárják az életmű pedagógiai vonulatait.

Bódy a lektori véleményekre adott válaszainak egy pontján így összegzi a *Filmiskola* célkitűzését: „Az egész sorozat lenyegre és alapja az, hogy a mozgóképkörül, a filmről-való-gondolkodásban ne csak okoskodással vezessük be a nézőt, hanem egy belső, gyarkorlati, önmagát bizonyító programmal. A program a következő: bemutatni egy eszközt – a médiumot – annak összes lehetőségével. Ezzel parhuzamosan segítéget adni közös, vizuális tudatunk tudatosításához, rendszerezéséhez. (...) Mindezzel voltaképpen nem másit teszünk, mint behatároljuk és leírjuk a mozgókép, nyelvtanát, vagyis a SZEM TANÁT, anélkül, hogy arról a tizedik adásig egy szót ejtünk.” Mindez alapvető szemléletbeli változást jelent a hagyományos esztétikai megközelítés szemben, és a film nyelvtanát, „a filmi gondolkodás útját” állítja az oktatási program középpontjába. Bódy filmelmélete bizonyára számos ponton elavult vagy kikezdheto. Valóság és jelentés fogalomparájára épülő, többször kifejtett gondolatmenete (*Jelemésmlajdonlítások a ki-neumatográfiban; Sor, ismétlés, jelemés; Filmnévszer, a film nyelve, filmi gondolkodás*) ugyanakkor a saját rendszeren belül következetes, így alkalmas egy didaktikai – s nem pedig tudományos – program levezetésére. Nevezetesen: a mozgóképvírás és -olvasás elajátítására, az egy olyan tágan értelmezett médiatanra, amely a vizuális kultúrát mint gondolkodásmódot elemzi, s csupán e gondolkodásmód részeként



A LÁTÁS LOGIKÁJA

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

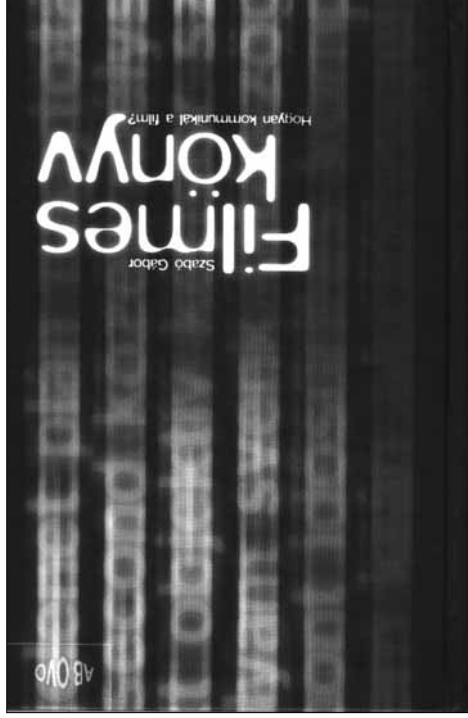
A film nézője éppen avatott szemű kritikusa – ahogyan ezt B. Nagy László könyvének címe megfogalmazta – „a látvány logikáját” keresi a mozgóképeken. Operatőr szakmájából kö-

vetkezően Szabó Gábor ugyanezt a logikát a másík oldalról, az értelmezés helyett az értelmezés oldaláról igyekszik nyomon követni. Tapasztalatait és gondolatait ezúttal könyv, pontosabban tanműve formájában fogalmazza meg, meghozza „lendő és gyákorló filmeseknek”. Mindez meglehetősen riasztóan hangozhat; ábrákka, táblázatokkal zsúfolt, szakzsargonnal teli vaskos kötetet képzelünk magunk elé, átféle operatőr szakos felsőoktatási jegyzet. Szerencsére szó sincs erről. *A Filmes könyv* karcsú, mindössze 150 oldalas, elegáns kiadvány, az egyes fejezetek nem hosszabak két lapnál, ábra mindössze egy táblátartó benne – kedves, öntönikus megjegyzéssel: „1. (és utolsó) ábra” –, a szakmai kifejezéseket pedig a kötet végén olvasható szótár segít megfejteni. 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 teletelken és szabályokban fogalmaz. Szabó Gábor egy mester-ségbelet tudásra épülő gondolkodásmódot próbál közvetíteni; nem áll meg a szabályoknál, hanem jelzi, hogy a lényeg – legálábbis a műve-szettek, s így (legyünk optimisták) a film esetében is – a szabályokon túl van, amiről már nem nagyon lehet vagy érdemes könyvet írni. Ed-

díg a határig vizsgolt a szerző készséggel elkalauzol.

Tanműveket 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 öszönöire, és feledkezzen el arról, amit ebben a könyvben olvasott”. Csakhogy Szabó Gábor még e búcsúmondat előtt megjegyzti: „Azok a szempontok, amelyek a könyvben olvashatók, ugyanis ott fognak munkálni valahol a hátterben.” Nos ilyen, az „anyag” elcsajátítása helyett egy szemléletmód kialakítását célzó értelemben tekinthető a kötet ideális – és sajnos igen ritka – tanműveket.

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



«kizárólag»-szót. Így kétszem elkerülni ebben a könyvben, mert úgy gondolom, hogy a filmkészítésben nem léteznek áthághatatlan szabályok. Legelőbbis arról 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 mibőlmit próbáljuk meg-határozni – ahogy ezt a mozgóképpel, a vizuális kommunikációval kapcsolatosan Szabó Gábor e könyvben teszi –, szinte valamennyi állításhoz hozzá kell tennünk: vagy mégsem.

Már az alapfogalmakkal bajban vagyunk, hiszen miképpen határozzuk meg a „filmyelv” legkisebb egységét? Szabó az elemi beállítási fogalmat vezeti be, amikor „a kamera egy adott plámban és szemszögöl, adott látószögű objektívvél készít felvételt”. Csakhogy meddig? Igen nehéz volna meghatározni az elemi beállítási hosszt – nem is tessz rá ki-sértet a szerző –, ám nyilvánvaló, hogy az időtényező alapvető módon meghatározza a beállítási 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 mindegy jelzi a kategóriák, rendszerek, meghatározások határait, képlekenységet. A filmszakmai kézikönyvekre utalva jegyi meg: „Ezek a könyvek mintegy megoldódóképleteket kínálnak különböző szituációkra, én viszont éppen ezt szeretném elkerülni ebben a könyvben – és a filmkészítés gyakorlatában is.” Megoldást a mozgóképpel kommunikatívra, én viszont éppen ezt szeretném elkerülni ebben a könyvben.

S nem csak a „leendő és gyakorlati” filmeseknek szól; a szűkkeblű ajánlást érdeme kifejtészeni a mozgóképpel tanárra – meg persze valamenyi cínephilire – is. Rendkívül fontos, hogy a filmes kifejezőeszközök tananyagként se váljanak szabálygyűjteménnyé, amely aztán éppen a film nem elvont grammatikai törvénysegekben nyugvó, csupán konvenciókra épülő „beszédmódja” teremti meg a lehetőséget annak, hogy használatra, „írásra” közben értsük meg jelentését. Pontosabban a jelentés mechanizmusát. Hiszen egy „filmmondató” könnyen megértünk (töképp a mozgóképpel köznap, kommunikatív használatában, amelyre a filmesztika 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 ószszettebb dolog. Mэгhozzá éppen azért, mert nincs mögötte zárt, „megtanulható” szabályrendszer – legfeljebb némi logika: a látásból születtő látvány logikája.

BEFELÉ TÁGULÓ KÖR

Tillmann J. A. – Monory M. Andrács:

Ezredvégi beszélgétségek. MTTV. 1991–2000.

Kötetben: Kijárva. Budapest, 1998; bővített

kiadás: Palatinus, Budapest, 2000.

Vallomás és elemzés kettőssége vonja közös szellemkör alá az *Ezredvégi beszélgétségek* című televíziós műsor egyes epizódjait. A sorozat készítői, Tillmann J. A. és Monory M. Andrács, a természet- és humántudományok, valamint művészetek legkülönfélébb területeinek művelőit azzal a kéréssel ültetik a kamera elé, hogy valljanak magukról, hivatásukról, továbbá személyes meggözdődésükkel, illetve hivatásukkal összefüggésben az ezredvég globális, szülőkebb térségünket érintő vagy éppen hazai állapotáról. A beszélgétsékek vallomás-jellege, az aggodalom és a felelősségtudat személyessé; az egyes tudományterületek, illetve művészetek kiváló képviselőinek szakmailag megalapozott és végiggondolt érvelése pedig pontosá és tárgyyszerűvé teszi az elemző helyzetértékeléseket. Az *Ezredvégi beszélgétségek*nek 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 legelőjén kezdjük a beszédmód vizsgálatát, érdemes legálább tudatosítani azt az egyáltalán nem magától értődő tényl, hogy ezek a beszélgétsékek a *televízió* számára készülnek, s irásos, folyóiratokban (jórészt a 2000-ben) megjelenő változataik csak mintegy az eredeti forma másodközlései. A műsor készítői nyilvánvalóan minél szélesebb közhözséghez próbálnak szőlni, s ez a gondolat nem idegen beszélgéto-társalkítól sem (legfeljébb a tévé műsorszerezésztől, akik újra és újra lebegették az 1991-ben indult sorozat létét, rövidébb-hosszabb kihagyásokra kényserítve ezzel az alkotókat, az adás időpontját viszont sohasem mozdítják ki az éjféli körüli időpontból). Csakhogy a médium ebben az esetben nemcsak a beszélgétes „hordozója”, hanem egyúttal tárgya is, ráadásul legtöbbször kritikával illetett tárgya. A beszélgétes me-netében elég mulatságos, ugyanakkor „kortésto” paradoxonhoz vezetnek a médiumra tett közvetlen vagy közvetett megélgétsékek. Balassa Péter, ezteia még csak óvatosságra int: az élet mélyébb alapjáihoz ak-kor júnunk el, ha el tudunk szakadni az élenk vertített láványtól, azaz el-sősorban a tévé képvilágától; Vargha János, biológusban már önkritikusan rámutat az éppen zaió, öt is érintő (pontosabban sűtő) tévéintertü-helyzetre mint természetellenes kommunikációra; Perneczky Géza, művészetörténész ironikusab: ő jelenlegi létállapotunkat passzív ül-



dögélésnek látja, olyasminek, mint a tévézés; a legpraxikálisabb Eklert Dezső, építész, szerinte ugyanis a jelenlegi válságból az egyetlen kitűtő az önkortatózás – például nem kéne tévét passzívan konyafőző nézőnek, aki nem tud reagálni a hallottakra, s aki talán éppen azért tartott ki késő este-tig, mert az *Ezredvégi beszélgetéseket* végre olyan műsornak gondolja, amelynek segítségével „az élet mélyebb alapjához” juthat el. S most itt a jó tanács: hagyja abba, kapcsolja ki. A helyzet pontos és ezért drámai: a médianak való kiszolgáltatottságunkat a médiában érdemes megfogalmazoznunk.

Közlelőbb lépve az *Ezredvégi beszélgetések* struktúrájához újabb paradoxonba botlunk: a műsor készítői *nem* beszélgetnek interjúalanyakkal. Legáltalában nem halljuk a kérdéseket és nem látjuk a kérdőt; az utólagos szerkesztői munkát feltűnő, elektronikusán „roncsolt” vágáspontok jelzik; a kamera, szűkebb vagy tágabb közellékben, mindvégig a válaszdóra szegeződik, környezetéből is csak annyit látunk, amennyi egy mellkép háttérből kivehető. Az így módon monologga formált „beszélgetések” mind szöveg-, mind képviláguk tekintetében ellene mondanak a televíziós „talk show”-k aréna-hangulatának. Többől van azonban szó, mint a téma, „komolyságának” megfélelő visszafogottságról vagy – a korábbiakkal összefüggésben – egyfajta médialektrikus önkortatózásról. A kérdéső, a beszélgetőpartner kihátrálása a szituációból hangsnüllyelő-dáshoz vezet: az egyes epizódok nem kérdező és válaszadó párbeszédéről, hanem a válaszolók közötti párbeszédéről szólnak. A beszélgetésfüzerekkel való monologok pedig már a sorozat alapesszméjéhez közellétek: létezik párbeszéd a látzólag egymástól távol álló tudományterületek és művészeti ágak, illetve tudományok és művészetek között.

A globális problémákról értelmeiben globálisan beszél; az egész-értelmi beszéd csak dialógusban képzelhető el. Ezen a ponton – a médiakritikához hasonlóan – ismét találkozik a műsor módszerre a benne megfogalmazódó gondolatokkal. Fehér Márta, tudományfilozófus beszél az analitikus szemlélet csődjéről, méghozzá az erre néző dialógus központi gondolata kapcsán: vannak olyan egészek (ilyen például a földi ökoszisztéma), amelyek az analitikus szemléletmóddal csak szétrombolhatók (vö. a természet leigázása), s ezért velük kapcsolatban homlisztikus (egészlezes) szemléltre volna szükség. Az egészlezes szemlélet pedig a dialógusban, a dialógus által táru fel: azokban a pillanatokban, amikor az építés és a zeneés, az író és a biológus, a világtörkutartó és a becéés fopát ugyanarra a kérdésre vonatkozó (rés)zmegfitygyelése újabb megvilágításba helyezi az egészet.

A beszélgetések interjúalanyai alapvetően három kérdéskörre épülnek: minnek tekintim magat, hogyan került kapcsolatba hivatalával; milyennek látja hivatala helyzetét a jelenlegi világban, mit gondol munkájának eredményeiről, problémáiról, kérdéseiről; végül

mi a véleménye az országról, a térségről, a világról; az eddigi állapotról. Természetesen a három kérdéskörön belül nagyok a hangsúlyeltolódások: van, akinél a pályakép a beszélgetés foglalatára, mások inkább a tárgy-szerű elemzését helyezik előtérbe. A megszólalók gondolatainak értéke nem a műsor készítőin múlik, ezért sem gondolom, hogy minősítenem kellene az egyes beszélgetéseket. Az mindenesetre az alkotókat dicsőít, hogy számos, a közéletből és a médiából kevésbé ismert, hivatalát viszont kimagasló szinten gyakorlati személységnek adták meg a megszólalás lehetőségét. A nézők többsége számára bizonyára felfedezés-számba megy Eklert Dezső, építész szarkasztikus radikálizmusa, Fehér Márta, tudományfilozófus alapos látélete a világ állapotról, Ferencz Csaba, világtörkutató filozófusa a tudomány határairól, Sajó András, jogász világos és közérthető jogértelmezésére, Mero László, matematikus, Vámos Tibor, mesterségesintelligencia-kutató valamint Vízny E. Szilveszter, agykutató ontológikus kérdéseket felvető fejtegetése az emberi agy és számítógép mesterességes intelligenciájának riasztóan közös és megnyugtatóan eltérő működéséről. A műsor jellege az ismert művészeket és gondolkodókat is arra indította, hogy távolatosan szemléljék a dolgokat, s megpróbálják eljutni és munkájuk alapkérdéseiről szemléletesen, sőt metaforikusán beszélni. Így az *Ezredvégi beszélgetések* eddigi epizódjaiban olyan meghatározó alapfogalmak kerültek emberközelbe, mint az idő, a transzcendencia, a metafizika vagy az ökologika problémája. Különösen jól jellemezheti a műsört 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 kérdéseiről a természettudósoknak van mondanivalójuk. Engem Káratson Gábor, például a követekezőt mondja a festészetéről: „Engem az érdekli, hogy az idő hogyan banik el egy tárggyal, egy képpel, amitkor azon keresztül egy ember belep 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 el-mélkedik, hiszen az érvényes állapot úgyis csak utólag, azaz az időben fog összeállni. Mintha ezt a gondolatot folytatná a művészetértékesítő pontjából Pemeckzy Géza, amikor arról beszél, hogy a művészet-művészet viszont nem természetudományos logikát követ, csakhogytól való gondolkodás alapja a reneszánsz óta természetudományos, a nézőpontjából Pemeckzy Géza, amikor arról beszél, hogy a művészet-művészet természetudományos logikát követ, csakhogytól is a természet határozza meg. A műbe ágyazott ontológikus idő fogalmától így juttunk el az alkalmas idején át a művek történeti idejéig, vagyis addig a dimenzióig, amely számmunkra, befogadók számára megrajzolja egy-egy műalkotás társadalmi-történeti helyét. Vagy mégsem? Talán éppen a történelem nem segít hozzá a tisztánlátáshoz, hiszen – folytatja a gondolatort Pemeckzy – a történe-

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

Az *Ezredvégi beszélgetések* kollektív üzenete a gondolkodásmod, az észjárás átalakítását sugallja. Nem azt kéne szajkózni – mondja Ferczky –, hogy nem jön be a papírtorma, mert irracionális a világ, hanem ehelyett inkább azt, hogy a világ olyan, hogy nem jön be a papírtorma. Méréő Laszlo ugyanazt így fogalmazza meg: „A világ olyan, amilyen. Az emberi gondolkodás nem racionális, de nem is irracionális – nem mond ellent a racionális törvényeknek, csak éppen nem azon alapul.”

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

A kaput a paradigmaváltás fele a természettudományok transzcendencia-fogalma tájra a legszelésebbre. Először is Fehér Márta segítségével tisztázhatjuk a tudomány transzcendencia-fogalmát. Szerinte az emberi gondolkodás, a nyelv, a fogalmi rendszer történőbe zár, s a transzcendencia fogalma írja le – nem vallásos, inkább vallásos megfogalmazású elményként – a rendszertől való kilépés igényét. Lukács Béla a fizika tudományának nézőpontjából fogalmaz: „A transzcendenciainak a fizikában véteien sürtüségék és effélek a megfélelői, ahol az elmélet nem működik, de nem is kell működnie.” S nyilván nem véletlenül a világűrkurató Ferencz Csaba merészkedik a „legmészesebbre”, 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 határoktá, ahonnan a következő lépés a tudományból való kilépés. Természetesen a végső ok kéreéseére valamiképpen válaszolni kell vagy válaszolni akarunk. Végül valamiképpen mindenké választ ad erre a kéreésre. Más szóval Istent, léteéseére vagy nem léteéseére, és a hozzá való személyes viszonytára, ha másként nem, az életével, a tetteivel.”

A transzcendencia kéreése egészen odáig vezet, ahol valóban bírunkre megy a játék: az ökológiai válság problématikájáig. Talán a val-

ság szó hangzik el a legfőbbbször a beszélgetések során: a kulturális, művészet, tudományos válsághalmot pedig az ökológiai jelző fogja egybe, amely ebben az értelemben messze túlmutat a környezetvédelemmel kapcsolatos jelentésen, s az emberi világ globális fenyegetett-ségére utal. Ki rezignáltan, ki dühösen, ki borultatán, ki reményel (ti. a végpontból merített reményel) nyugtázza a válság tényét. A válság globális – globális megoldás még sincs. Éppen a globális megváltoító ideológiákba roppant bele a világ. Magunkra maradtunk – akárcsak a filozófiai gondolkodás, ahonnan elűntek az iskolák, a mesterek, s különálló személyiségek építik fel rendszertüket (Heller Ágnes), vagy mint a 20. századi prózairó, 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 elszántásgal fogalmazza meg Nádas Péter: „Jelen pillanatban tényleg nem tűnik úgy, hogy a modern, európai típusú társadalmak képesek az önkorlatozásra, amire pedig minden élőlény képes: veszély esetén nem csinál olyasmit, ami a veszélyt növeli. A társadalom szervezettsége azonban olyan, hogy abban a pillanatban, amikor önkorlatozza magát, akkor az egész recsegni, ropogni kezd, és ez nagyobb károkat okoz, mintha nem korlatoznák. Én éppen ebbe fékítem a reményét: lehet, teljesen hiú és nevétséges remény, hogy miután van ilyen korlatozhatatlan, feltartóztatathatlan önéreje, akkor talán van értelme is. Én még nem látom, nem tudom megjelölni. Önmagam tudom korlatozni és korlatozom is. Csernobil óta tudom, ennek semmi értelme. Itt, ahol a feleségemmel biológiai kértészetet üzök, azon a napon, amikor a katasztrófa történt, az égből potyogott valami. Mit csináljak? Leokaszáljam a tüvet, és ráterítsem-e tárgyaként kis növényeimre vagy kimenjek vagy ne? Teljesen értelmetlen! Abban a pillanatban az ökológiai mozzalom olyan gellert kapott, hogy szinte humorossá vált. Ennek ellenére van értelme, mert nekem mint személynék nem mindegy. Az, hogy a nagy számitásban ez hogy fog kijönni, az nem az én dolgom. Ott nincs befolyásom. Én igyekszem magamat, mint fogyasító, mint állampolgár, mint ennek a Földnek a lakója nem átadni minden fajta örületnek, ami nem belőlem következik. Állandó mértegelesben élek; nemcsak a saját igényeim szerint mértegelem, hanem aszerint is igyekszem, hogy ez környezetem szempontjából jó-e vagy nem jó. Akkor is csinálom, ha senki nem ragaszkodik hozzá. Ez majdnem a korlatotlanságot sűrölja, tudom; nevétséges, merev, engem is veszélyeztet, mert kiszippant a normális világból: különlegessé válok, hülye öregür-ürá, akin a gyerekek rohognék, de akkor is ragaszkodom hozzá.”

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

AZ ÍRÁSOK MEGJELENÉSÉNEK EREDETI HELYE

- Filmfejtők – *Holmi*, 1993/11.
Cselekvő képzetet – *Holmi*, 1996/12.
Idő Buñuelliel – *Holmi*, 1999/3.
Tűkörképek – *Holmi*, 1998/1.
Föld és ég – *Holmi*, 1999/9.
A negyedik dimenzió – *Pannonhalmi Szemle*, 1998/4.
Filmörténelem – *Élet és Irodalom*, 2000/27.
A Turul arnyéka – *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 filmütköz – *Filmvilág*, 2001/12.
Filmolvasó – *Filmvilág*, 2000/9.
Szenatan – *Filmvilág*, 1998/9.
A látás logikája – *Filmvilág*, 2003/4.
Befele tagulo kör – *Filmvilág*, 1996/5.

jobbnak tartom, mint a nemlét. De nem szívesen lennék rabszolga.”
S még egyetlen rövid mondat Várszegi Asztrik, bencés főapáttól; azt
hiszem, napokig elmélkedhetünk rajta: „Szabaddá váltam, hogy min-
dent odaadjak.” És így tovább, a beszélgetés a beszélgetőkkel körkörü-
sen folytatható, egyre bejebb, mégis egyre tágasabban. Van miről szót
váltani. „Nem jó és boldogító ez az egész, de hihetetlenül érdekes, el-
képessző, fájdalmas, neveléses és valószínűtlen.” (Balassa Péter)
Az ezredvéget talán megéljük beszélgetések nélkül is. Tudni róla
azonban csak akkor fogunk, ha a beszélgetés folytatódik.

