

FILMOIVASÖKÖNYV

Gelencsér Gábor

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

FILMOLVASÓKÖNYV
IRÁSOK FILMMŰÉSZETI 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 BUNUELLEL Bikácsy Gergely: Bulluella-napló
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 NEGVEDIK 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 tízedik 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 amellét próbál-
nak érvelni, hogy a filmeket nemcsak látni kell, olvasni róluk legalább
annyira érdemes, sőt ez a tevékenység gyakran még nagyobb szere-
melményt nyújt. A filmművészeti könyvek egy része – meggyszórással
szertint az itt bemutatottak többsége – ugyanis nem pusztán szakkönyv,
hanem egy-egy történelmi korszakot, gondolkodásmódot, személynisé-
get bemutat, filozófiai, vallási vagy erkölcsi kérdést taglal, 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-
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.

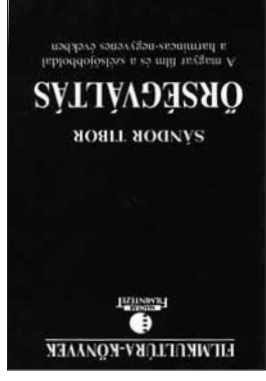
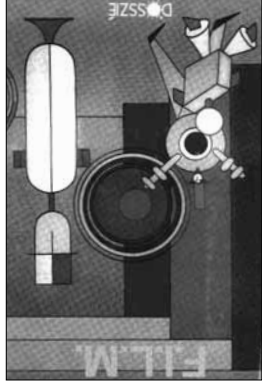
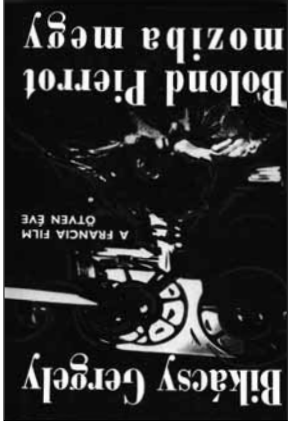
Film és könyv – ugyanannak a világnak a két oldala.

Budapest, 2003. február

G. G.

FILMFESZLAK

Bró Yvette: Profán mitológia
 Magyaró, Budapest, 1990.
Bikácsy Gergely: Bolond Pierrot moziba
 megy. Héttorony Könyvkiadó – Budapest
 Film, Budapest, 1992.
Kovács András Bálint: Metropolis, Párizs
Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992.
Kovács István: Robogás a nyárba
Jelenkor, Irodalmi és Művészeti Kiadó –
Forrás Kiadó, Budapest, 1992.
Petermák Miklós (szerk.): FILM
Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991.
Sándor Tibor: Orsecgváltás
 Magyar Filminstézet, Budapest, 1992.



A filmművészet válságban van. Nem a „felhőttségéből” természetesen adódó művészetfillofiai válság ez, a nagykorúság jele, a hajlékony filmmyelv korlátlan adottságából következő állandósult gondolati adósság, hanem sivár és terméketlen válság, gyengesség, tehetetlenség. A csaknem száz esztendős 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 egy más 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 (kulturális megalapozott) jégeit viselik magukon, s pompás manírban rízmusba fojtják a film halála fölött érzett bánatukat. S van véül a művészeknek egy szük köre, amelyik tiszteltreméltó 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 dicsőségéből: 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 *Profan mitológia* s mint filmtörténeti mű került a magyar olva- só kezébe. Bíró Yvette könyvét mégsem mint filmtörténeti munkát vesszük a kezünkbe, sokkal inkább a film kultúrtörténetének egy fejezetét látjuk benne, a hetvenes-nyolcvanas éveket, amely mára, 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 paradigmádöntőgető 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 hősi 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 volt már nem kellett bizonygatni. A rend- szerző esztétikák, mint amilyen Bíró Yvette két, hatvanas évekbeli könyve is volt, már nem argumentálnak, hanem leírnak, elemeznek, összeállításokat 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 paradigmának is befelelgett. Az európai film hegemóniáját át-, pontosabban visszavezeti 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 kéttős természetére, a közvetlen ábrázolásban rej- lő valóságosságára és a reprodukció folyamán létrejövő elvonatkoztatás lehetőségére építi gondolatmenetét. Ezek szerint a film képes elvon- tani a gondolkodásra jellemző, valamint a mitológikus világlátásra és értelmezésre. A film ezzel a képességséggel a többi művészeti ág paradigmámatikus 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 hibátlannul támasztják alá pszí- chológiai, nyelvészeti, filozófiai, valamint mítoszszekutatói 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, kéttős természetében rejlő lehetsé- gséggel nem tudott mit kezdeni. A filmművészet ma más kiskapukat ke- ramutatott – az iróniát.

Kéttőséget mutat a kötet gondolatmenete is, ám ezt a kéttőséget 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 lekerékítése).

*

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

amely megengejt, sőt megéktívánja 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 teltitálatokat az utolsó lapokig hosszan sorolhatnánk. Antitudományos munka Bikácsy Gergelyé, de mentes a hozzá nem értéstől. Egy művelt elme szerelmes-nosztalgikus hódolata a film előtt; a moziba járó Bolond Pierrót olvasónaplója.

*

Mintegy e könyv módszertani ellenpontjaként jelent meg Kovács András Bálint *Metropolis, Paris* című munkája. Ha Bikácsynál a szépműveltség volt meggyszó, akkor Kovácsnál a tudományos felkészültség: két filmművészeti írányzat, 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 legnagyobbjellegűen 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 imárvizonyulni 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 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 ol-va-sunk ugyan, ám a leírtak önmagukban is sokat mondanak a két nagyje-lentőségű filmművészeti írányzatról. 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 olvasmányos felületű; gúnyos mutatókkal, részletes bibliográfiával, ám a tekintélyes külső mögött la-zán szerkesztett esszéfüzért 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 mozbólond filmtörténetét. Ami miatt mégsem magán-ügy Bikácsy könyve, az biztos ízlése és kitűnő íráskészsége. A biztos ízléstől – amely nem nélkülülözi a vállalt szubjektív kilengéseket, így például 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” megdöcögve, egyenesen szerettel ír –, valamint a pon-tos anyagsímszeret 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 dicsőséget még egy *kritikus* sem kívánhat magának.

Bikácsy nosztalgikusan viszonyul a könyv tárgyat képező ötven év-hez. A kortárs francia filmtörténet kevesebb szót ejt, de sorában ott bujkál a jelenről alkotott lejtű vélemény. „Boldog ötvenes évek – írja –, amikor *A félelem bere* számtartott közönségszorongó filmnek.” A nosztalgia nemcsak visszasírja a régi szép időket, hanem megdöcögve 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 megerősítés 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 filmtud-észétikái elvnek a mentén fejti ki, s ez olyan távlatos, átfogó szempont, változásával jár együtt.” Bikácsy személyes filmtörténetét ennek az

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

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
 kitűnő esszényelven megfogalmazott szövegek (ez még a riportok két-
 déseire is áll) kimondatlanul is pontosan jelzik a nagyobb összeállítás-
 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 sorst is művészte mögé képes utastani („lebonfja *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
után a valóság dokumentumfilmjeit.

*

Végül két fontos dokumentumkötetről. Peternek Miklós *FILM*.
 címmel a magyar avantgárd film dokumentumaitól mutat be valoga-
 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 válaszó, egymásra rimelő
 írásokból áll, maskor ropant eklektikus benyomást kel, végül mégis
 összetartozó szövegfolyamra rendeződik. Az írások színvonalatér-
 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
 majdohogynem természetsek.
 A mai olvasó számára a szövegek legfontosabb „üzene” az az ön-
 meghatározási gesztus, ahogy az avantgárd alkotók és a teoretikusok
 elhatárolják magukat a hagyományos filmméhszítőkötől, s eközben a film

szo-
 ló fejezet példák sorával tekinti át a korszak filmes „szellemtörté-
 net”, az új hullámmal kapcsolatban pedig – a kötet egész gondolat-
 menével legszorosabb rokonságot mutató – szabadság-kultúra-halál
 motívumelemzés a legfigyelemreméltóbb. A könyv végző követekezte-
 tése – „az expresszionizmus és az új hullám végül is abban találkoznak,
 hogy mindkét stílus egy-egy 20. századi kísérlet a romantikus világ- és
 életszemlélet újrártelmzésére és fenntartására” – pedig lezárja a
 munka gondolati ívét: tartalmilag összefoglalja a szerző felvetéseit, s
egyáltal jelzi az írás szemléleti horizontját: amennyiben e két filmör-
 téneti irányzat a romantikus világ- és életszemlélet újrártelmzése,
 úgy a filmművészet, amely képes volt erre az újrártelmzésre, 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 megszállottjainak tekintethűk, 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
 korzakat (a „lengyel filmiskola” és a „morális felezás filmművésze-
 te”), valamint néhány életmű és alkotó bemutatásával nemcsak a 20.
 század – a filmtörténettel párhuzamos – lengyel történelemét tekinti át,
 hanem a művek szellemi tükrében e történelem évszázados drámáját is
 láttatni tudja. A személyes érdeklődésen túl – hiszen Kovács István in-
 kab-
 b kivaló költő és polonista, mint filmszéta – a mozgókép társada-
 lomtörténeti megközelítést Európa Elbán túli régiójának szélsősége-
 sen átpolitizált művészetképe is igazolja. Lengyelország filmművésze-
 tet sem érthetjük meg történelmi és társadalomtörténeti ismeretek nél-
 kül. Sőt, a szomszédos országok közül talán itt volt legrosszb az
 összefonódás – s ez, meglehetősen egyedülálló módon, nem ment fel-
 tetlenül a művészi érték rovására.

Külön tanulmány foglalkozik a kötetben a hetvenes évek lengyel tör-
 ténelmi filmjével, noha a „lengyel filmiskola” és a „morális felezás
 filmművésze” (az előbbi a közelmúlt, az utóbbi a je-
 len) jegyében fogant. Művészet és történelem (Lengyelországról szö-
 l-
 va az utóbbi helyett helyesebb talán sorról, sorskérdésekről beszélmi)
 Összertartozása mögöt a lengyel kultúrát átható „legenda” áll.
 Olyan hagyomány ez, amely – gyakran akár a filozófiai vagy történet-
 tudományi rovására is – szinte kihívja az esztétikai megközelítést. Kü-
 önösen jó partner ehhez látványosságával, közvetlen érzelmi hatása-
 val, kollektivitást sugalló elmenyvilággával a filmművészet. A lengyel

egyetlen elméletét fogalmazzák meg. Igaz! avantgárd szemléletmódra vall mindaz, s kissé talán idegen mai posztmodern érzékenységtüktől. 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.

*

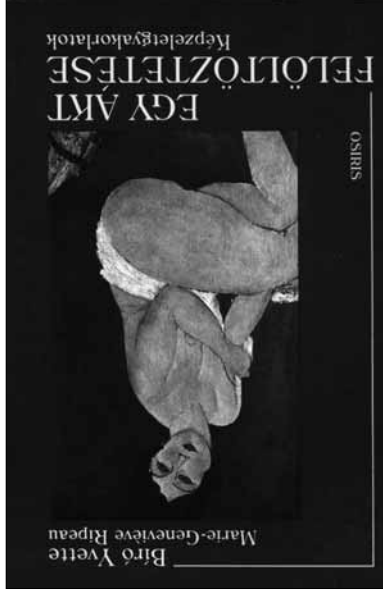
Egy másik tanulmány- és dokumentumgyűjtemény film és ideológia korántsem felhőtlen kapcsolatainak egyik tragikus időszakát mutatja be. Sándor Tibor *Országvilág* című összeállításában a magyar film és a szélsőjobboldal harmincas-negyvenes évekbeli kapcsolatát tárja fel. A bevezető tanulmányokban a középbirtokos 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 szélsőjobboldali 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 örségváltásra törekvő szélsőjobboldali erőkké?; 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 eligonddoklatóbb tapasztalatot szerzünk belőle film és politika, film és hatalom összefonódásának torzító hatásáról. A programszerűen megfogalmazott, hamis ideológikum könnyen elcsábítható kifejezőeszközt talál a filmben, ám hazugsága ugyanilyen könnyen le is lepleződik a művekben. Ezért a szélsőjobboldali eszmék filmművészeti hatása ügyben sem kell ideológiai vitát nyitnunk, elég, ha megérezzük a kor-szak filmjét 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 filmművészet formateremtő erejét a szellemi választásokban könnyen nyelben 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 felöltözései. 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 felöltözései* az *A rendtelenség rendjében* közzétett tanulmányok fogalmi halóját meríti meg a formátlan ötletek tengerében, hogy filmkezdemenyeket, mozgóképvázlatokat segítsen partra; a hallgatók „képzeltetgyakorlatokban” pedig a kortárs filmművészet jellegzetes megoldásai érhettek tetten. Mégsem annyira elmélet és gyakorlat párba, esetleg szembeállításáról vall a két könyv, sokkal inkább a szerző értelmezési erőfeszítéseinek 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 gondolatiségének építőköve a cselekvés. „A Tett egyhásból következtése 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 következően – 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 felöltözésetése folyik, akkor a tanulmányok célja lehántani a burkot, feltárni a forma szerkezetét; s ha a tanulmányokban a rendtelenség rendjének feltárása 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 iradalom és még nem film. Fartyu 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 kepalikortás igaztében, improvizációs technikával dolgoznak. Ha a tanítás – vagy egy tanönyv – 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 vehők – az ellentmondást tudomásul véve Bíró Yvette nem tanítja, hanem gyakorlatitja a forgatókönyvtípus. Ezért a kurzus – és a könyv – eredményességére nem a fogalmak helyességére, hanem a módszer alkalmazhatóságán múlik. A gyakorlati módszertől pedig csakis a dolgozatok igazolhatják. S ezzel akár be is zárhatjuk a kort, hiszen a kötetben olvasható ötven szöveg meglepően jó. Ragyogó ötletek, szellemes fordulatok, érett stílus, s ami talán a legfontosabb: gondolatosságuk nemcsak a kód; nem korárett világmegváltó művészeteket látunk mögöttük, hanem ismerős arcokat ismerős életérzésekkel. A hallgatók munkája tehát igazolja a módszert. S hogy ezek a vázlatok valóban magukban rejtik egy jó film lehetőségét, azt éppen egy magyarázó hallgató bizonyítja. Iványi Marcell a kötetben is szereplő dolgozata alapján készítette el az 1960-os 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 megkérülhetetlenebb módon rejő paradoxon, a konkrét elvonatkoztatása hívta életre. A térbe és időbe vetett mozgókép az esetek döntő többségében az emberi környezeti képeknek és hangjának együttes és folyamatos reprodukciójával teremti meg saját világát. A mozgókép eme „röghöz kötıtsége” 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 elvontságának határára vizsik a hallgatókat; arra a végteleen érnitkezési felületre, amely nem más, mint a filmművészet. Mindehhez segítségül az „osztónzóknak” nevezett valamik szolgálnak. Valóban nehéz egysegesen leírni őket, hiszen lényegük éppen konkrétságukban rejlik. Feladatok, hogy érzéki valójukban indítsák el a hallgatókat az elvonatkoztatás útján, s ne engedjék eltévedni őket az áttekintő gondolatok ködében. A könyvben szereplő „osztónzó” a következők voltak: fiktitív ónarcok, fénykép, újsághír, kölyözlet, tárgy, jellemzés és kellek (az akt felöltözteséséhez), kulcsszó, festmény, zene, tündérmese, az izlés mogyósításához gyümölcsök és almás pite, végül a már megismert szabályok felrugasztásának jegyében a világ legunalmasabb történetének megírása. Mint látható, az „osztónzó” valamennyi érzékszervet igyekszetek mozgósítani, s a röghöznessen alapuló szabad asszociációs módszer – a hallgatóknak két órában beüli 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 értemezsek, hanem történetek szülessenek.

Persze az „osztónzóknak” ez a leírása is semmitmondó, hiszen az egyes tárgyakon, a „tükükön” múlik, hogy mennyire tudnak intenzív hatást gyakorolni a képzélete. Az „osztónzó” tükü pedig nem más – s ezzel a feladat megoldásának a kulcsa is kezünkbe kerül –, mint az idejük. A beüliük rejtett, ám kibontatlanul maradt idő, amely történeteket képes befogadni vagy éppen kibocsátani. Vagyis a hallgatóknak ahhoz, hogy a kinndulású szolgaló tárgyakat ne értemezzek, hanem a maguk érzéki valójukban, ugyanakkor *nyelvi közegben*, de az audiovizuális kifejezés lehetőségére gondolva folytatassák, történetet kell mondanunk, s e történet elbészélséhez – 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.

A rendellenesség vendlje című, valogatott tanulmányokat tartalmazó kötet gerincét a nyolcvanas-kilencvenes évek filmművészetének szellemi hatásait feloldozó, illetve a jelen horizontjából visszatekintő írások alkotják. A hetvenes évek végétől napjainkig született szövegeknek körtelbe illő a fele korábbi már megjelent különböző hazai folyóiratok-ról, a másik fele most olvasható először magyarul. A könyvet bevezető *Utasas rtkvercben* című tanulmány egy szerre személyes és tárgy-szerű módon vizsgálja fel a filmművészet helyzetének megváltozásából fakadó szellemi kihívást, a modern/posztmodern era mozgóképből gant vagy mozgóképkép által közvetített kérdéseit. Ezt követően a három nagyobb egységre tagolódik: az első középpontjában a kelet-európai filmművészet áll, az itt olvasható szövegek ennek megfelelően részben találhatók az elméleti írások: művészetelméleti esszék, tanulmányok, portrék és egy tanulmány szintű elemzés Claude Lanzmann *Shoah* című monumentális dokumentumfilmjéről. A harmadik rész elsősorban a filmelemzések, kis kitékintéssel a társművészetek világára. Biró Yvette írás- és gondolkodásmódját, akárcsak művészetfelfogását, az ellentétek leírása jellemzi. Felhárom, megmutatni – nem pedig meg- vagy feloldani – a világot alkotott képünk kuszaságát, s a féltá-ras, megmutatás által betekinteni a felszíni zürzavar mögé. Dichotomikus gondolkodásmód kísérti szerzőnk pályafutását: a gondolkodásmód – és a művészet – változását az jelzi, hogy milyen fogalmak, metaforák találhatók az ellentétpárok pólusain: nyers-főt, profán-mitológikus, rend-rendellenlenség. E legutóbbi, a tanulmányok címeiben is megfogalmazott szembesítés a művészet és a művészet értelmenek metaforikus-kilencvenes évek filmművészet történéseiről.

A művészet és az értelmező munkáját, rendet vinni a rendtelenségbe, létrehozni és felhívni a formát, nem csupán a gondolkodásmód, hanem egyúttal a töprengés tárgyat képező korzák, illetve művészei ág leírására is szolgál. Az ötvenes-hatvanas évek modern filmművésze a hetvenes évek közepére elvesztette rangját. Szétesett a világ körülötte, s a folyamatos rövid tetovázás után a film is követte. A film társadalom-vagy tudatformáló patosza ma már nem vehető komolyan. A kötet legfontosabb, *A komor násztól a cogito interruptusig* című, 1992-ben született tanulmányából idézek: „Nos, ez a meghatározottság, ez a szilárd szemléleti bázis tört szét, ürült ki az ideológiák alkonyát hozó elméleti vízpeden. A kiábrándulás nyomába lépő manirizmus, mint mindig, minden ellentmondás, kikezdheto és visszajára fordítható, akkor, akkor, nem meglepő, az eklekticizmus csapongó nyitottsághoz érkezünk. A pluralizmus izgatott igénye entropiába fullad. Ha semmi sem bizonyos és minden ellenltonadás, kikezdheto és visszajára fordítható, akkor,

Nem akarom ismét szóba hozni a filmvázlat kétes státusát, s az is nyilvánvaló, hogy e gyakorlatok sem oldhatják fel a vizuális és a nyelvi gondolkodásmód radikális különbséget. A szövegek zöme és a kommentárok azonban véleményem szerint nem élnék kellően a módszerben rejlő kitűnő lehetőséggel, a történet látványa mellett a történet látásának – jóllehet nyelvi – leírásával. Elsősorban nyelvi indítástu vizualitást tartalmaznak s nem mozgóképképi. A kérdés persze az, hogy megvalósítható-e egy szövegben a mozgóképi vizualitás – s ezzel új-fent a filmvázlat ellentmondásos helyzeténél tartunk. Talán néhány, technikainak tűnő paraméter felsorakoztatása mégis közelebb vinné a nyelvet a mozgóképhez. Például ha a hallgatók utalának a tervezett kameramozgásra, a ritmusra vagy csak egyszerűen – s már ez is mennyire sokat mondana – az elképzelt film hosszára. Mindez egye-dül Iványi Marceli teszi meg dolgozata utolsó mondatában: „A film öt perc hosszú, végig néma, és nincs benne vágás.” (Az elkészült mű hat persze lett, tartalmaz hangeffektusokat, ám vágás valóban nincs benne.) S talán az „összönzők” halmazára sem egyformán alkalmias *filmöré-ner* írására. Mennyire szépen igazolja – jobban mondva mennyire szerencsésen alkalmazza – fotó és film hasonlóságát-különbséget a fény-kép mint „összönző” kiindulópont. A fotó „megfagyott ideje” a mozgó-kép örök jelenében enged fel. A *Szél* mellett a kötet többi, fénykép nyo-mán készült „képzeltéyakorlata” is azt bizonyítja, hogy igazán vizuá-lis, mozgóképi történetek tér és idő elmozdulásának *együttés* kénysze-réből fakadnak. (A fotográfikus, a kinematográfikus, valamint az elekt-ronikus képalakítás időbeliségeiről egyébként a tanulmányok kötetben ol-vasható fontos szöveg *A kép: ez a tlokkzatos tárgy* címen.)

Nem hozták be kellő hangsúllyal a mozgóképképi megoldás speciális szempontjait a kommentárok sem. Sokkal inkább a történet motíváció-it, a szövegek gondolatosságát, a történetek mögött felejlő kulturális kö-tődéseket taglalják, semmint a bennük rejlő vizuális lehetőségeket. A könyv összefoglaló fejezete tovább erősíti ezt az érzésünket. A hangsúly a szövegek tematikájára kerül, s ennek nyomán egy generáció gondol-kodásmódja, érzékenysége, különbözösége és hasonlósága rajzolódik elénk. A film csak mint filmtörténet, a dolgozatokban tetten ért művé-szeti hagyomány, műfaji konvenció kerül szóba. Mintha Biró Yvette-et is magával ragadta volna a szövegek valóban kitűnő – ezt kell írom – iradalmsága. Nem a filmszerúséget hiányolom a szövegekből és a kom-mentárokból (erre Jules Andras axiómája után – „Nincs semmi, ami job-ban megzavarta volna a filmesek agyát, mint a filmszerúség” – amúgy sem érdemes hivatkozni), hanem – akár az összönzők, akár a belőlük al-kotott szövegek nyomán – azoknak a lehetőségeknak a felmutatását, amelyeket éppen a mozgóképi kifejezés vizuója hivatna elő.

*

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 kizáró okát és értelmet, és mintegy az értelmadás „jutalmaként” meglatni a szépséget is. Hiszen Birtó Yvette a hatvanas-hetvenes években, 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* belí évkre, ám az ironikus pátosz nemcsak a hatalom elleni méltatlan és kiáztatásian kizsdelenek szól, hanem a hőskorszak filmjeinek is.

Pátosz és ironia jellemzi a korszak kelet-európai filmművészetét is. A hasonló című tanulmány az igazság kimondása mellett elkötelezett filmművészet sorsát követi nyomon. Mi lesz az 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 szubjektívitalódásából 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 találatnak érezzük a kelet-európai filmművészetet kapcsán – a cseh filmeket és egy-egy alkotót, például Makavejevet kivéve –, annyira idegenül cseng 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-szeretűkbe belezavarodó filmek számarra. „Ezért a filmkészítő, ahelyett, hogy az emberi sorsot demoni erő által vezéreltnek festené, s ahelyett, hogy myndentűdű isten szerepében tet-szelené, aktínek igazságot kell osztania, inkább megelhv beunnüket egy szelid művészi gesztussal, hogy osztozzunk vele életnek labirintusi bonnyoltságában.” Hát, ritkán kapunk efféle meglatást.

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-

lotti 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 években nagyon is jól körvonalazott gondolatrendszer, ha tetszik: ideológia mentén készítetté filmjét, nem kénysszerít 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-xizmuszig fokozó paródia pedig már az új, ideológiai gyűlösek helyett vi-deotékákat és játéktermeket látogató rendezőgeneráció autentikus önk-i-fejezése. Mindez nem a (film)művészet arcuicsapása, a tömegfilm gyö-zelmének elismerése, fegyverletétel és árulás, hanem pontos helyzetér-tékelés. Ha drámaturgiaiilag 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-kézsműves munkákban gyönyörködve belenyugodni, hogy mindez abban az értelemben, ahogy erről a hatvanas években beszél-tünk, már nem fontos. Vagy pedig csinbe kell menni, hogy az új poéti-kai elvek radikálizálásával, egy más mellé rendelésűkkel és fokozásuk-kal láthatóvá váljanak, azaz lelepleződjének és *ezáltal* értelmet kapjanak a hagyományos poétika közhelyé koptatott fordulatai.

Birtó Yvette a világ és a mozgóképf viszonyában 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 szervezővel átalakulá-sát írja le, a valóságét és az időt. Mindkét fogalom a modern film tör-ténésében is kulcsfontosságú volt, ráadásul alapvetően szembehelyez-keedett a film termésszereiből addó realisztikus szemlélettel – így válha-tott a mozgóképf modern művészeté. A valóság leképezése helyett a film által létrehozott valóság igénye (az ebből kinövő morális céljal, a másodpercpercnélent huszononnyig igazsággal együtt), valamint a lineáris idő felbontása, bensővé tétele, relativizálása egy többé-kevésbé szilárd lábakon álló, a végső igazságot feltehető szemléleti alapról rugaszko-dott el. Az elektronikus rögzítőeszközök által elvalótlanított 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 fogalompártjánál maradvá: 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-*

mor nászti a cogito inerrupstis című tanulmányban. Mellérendelés, játékoság, tempo, ritmus, sebesség; a tér időbelehbe történő átcsapása – sorjázna az új poétika kulcsszavait. „Már nem egyszerűen a kauzális logika racionalitásának felváltásáról van szó, mint a modernista film-ben, nem a dolgok kitartó, türelmes egybeállásának igényéről, hanem éppen fordítva: cikázó begyűjtéséről. A nyugtalan figyelem és az izgatott, mindenre nyitott feljegyzés vibrálása, kimérthetetlennek tetsző illúzióse tölti be a vásznat.”

A szerző igen visszafogottan használja a posztmodern fogalmát. Nem jelöli meg a film történetében a modern-posztmodern váltás időszakát, sőt nagyon bőlcseu utal arra is, hogy sok posztmodern vonást fedezhetünk fel a huszas-harmincas évek egyes alkotóival is. Mindez továbbí fejtegetést érdemelne, annyi azonban a konkrét példa ismerete nélkül is bizonyos, hogy a filmművészetnek a tradicionális művészeti ágakhoz képest rendkívül felgyorsult művészet-történeti ideje megegyezdi a paradigmaváltások efféle „relatívításelméletét”. De a filmelemzésében is gyakran olvashatunk olyan modernitás utáni, posztmodern előtti alkotásokról, amelyek poétikájukkal már szemléltetőbe íl vál-tásról tanuskodtak. E művek sajátossága időkezeleésükben ragadható meg. Nem véletlen tehát az idő-időbeleiség hangsúlyozása, elég, ha csak az elemzések címére utalok: *A történeés ideje, Az idő karriatidái, A jövő mitit ideje, Az idő hálojában, Szökes az időből*. Theo Angelopoulosról és a Magyarországon kevesse ismert Chris Markerrel két ilyen szellemi tanulmány is olvasható a könyv *Idővaratok – vandorfantázák* című harmadik részében, továbbba egy-egy szöveg Agnés Vardáról, Marco Ferreriről és Alain Tanneriről.

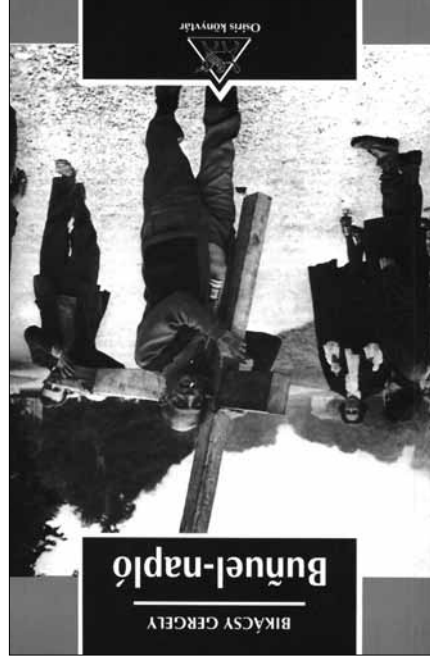
Biró Yvette első, még Magyarországon írt munkái (*A filmformanyel-ve, A film drámaisága*) a rendszeralkotás igényével készült filmszertí-kaí munkák voltak: az először angolul, franciául és olaszul megjelent *Profán mitológia*, túlközve a film helyzetének változását, a rendszeral-koztási már esszéizáló gondolkodásmóddal ötvözte. A mostani tanul-mánykötetet szerkezte leíró-rendszerteremtő ívet rajzol, míg az egyes szövegek közelebb állnak az esszé műfajához. A modernitás utáni film-művészet szétartó, rendszeren vonalait Biró Yvette klasszikus modernitáson iskolázott világszemlélete egyseges, rendezett „film/kép/esemény”-ként tárja elénk.

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 vallásbölcselet 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 tárgy a miatt. Egy szabálytalan, provokatív, szürrealis művészi ugyanis nem feltétlenül kell szabálytalanul, provokatíván, szürrealista módon írni, ráhatárokozva a könyv írása közben mintegy „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 szembesíti a vásznon láttakat; mi-közben 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
femtarja 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” szürrealizmu-
sá ma is megfertészté vártó títok – ez még inkább az „izmusról” szól, il-
letve az azon keresztül megvalósuló alkotói látszódtól. A hetvenes
években viszont már szó sincs szürrealizmusról, 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 keresztül
rajta. Hogy hogyan? Ugy, hogy e hirhedett szürrealista *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 szűrésű belátásának
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 korakban, válságok, hullámvölgyek után kerülhet rá
sor. E tekintetben hadd bővítsem 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 életet című filmje óta, bohócsipkával a fején, sa-
ját magát sem lehazudva a vászorról vallja be filmről filme, hogy a vi-

vásznon és a vászon által él, mint Truffaut. „Az életben és a valódi tör-
tenlemben zöld maradtam, de fel tudtam kapaszkodni a mozivásznon-
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 értelmségi 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 befogadján, 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 vele, világossá vált, hogy azért érdekes és azért vonzó,
mert olykor taszít és ellentmondásra ösztökél.” A kérdés most már az,
hogy a magánmitológia mennyiben segít a 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 szürrealis-
ta Buhnél ugyanis nem valamért lázadt, hanem valami miatt: szabad
volt. Művészetével nem kiküzdötte az akár esztétikai, akár filozófiai,
akár vallási értelembe vitt 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 szürrealista lázadó

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

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

Mégsem tudtam kikerülni az apológiát. Ezek a szövegrészek kihívóak, állásfoglalásra készítettek, s emylyben közlik van a buñueli látásmódhoz. Kár, hogy a művekhez nem visznek közelebb. Sőt. Az természetesen közeli, hogy csak a katromlja egyfolytán egész életében a hitel, aki maga is hívő; csak az katromlja egyfolytán van az Isten, aki nem tud elszakadni a jelenlététől; csak az érez ilyen büntudatot, akiben a bün így tudatosodik, mivel a lelike mélyen vallásos. Ezeket a gondolatokat Bikácsy is idézi Max Aub *Beszélgések* című, gondolatokat rendkívül tartalmas könyvéből. A kétség csak úgy tudhat ilyen formátumos életművet létrehozni, hogy egyáltalán nem biztos a dolgában. – Nem így a marxizmusból kijazanódo hitetehagyott. A buñueli és a Bikácsy-féle „ateizmus” valószínűleg az elte-

inkább kiterődik e szellemi tartás hatásának ketössége: egyfelől az alkotó és az életmű autonómija iránti csodálat, másfelől a frusztráció: nekünk, nekem ez miért nem sikerül. A kérdés egyik szerteonél sem marad a személyes élet- és műhelyproblémák szintjén, hanem jellegetesen a kelet-európai értelmiség 1989 után megvállalozására váró, a *badapsz midenléterli* szölvő kérdésévé magasodik. További közös vonás a két gondolatmenetben, hogy míg Buñuel a katolikus vallással vívja kiüdelmét, addig e két kelet-európai gondolkodó másfajta hit emleével küszködik: a marxizmuséval. Ami ráadásul – írja Bikácsy más ös-szeftüggésben ugyan, de Buñuellel szemben is érvényes módon – sokkal terméketlenebbnek bizonyult. A Buñuel-napló mint kelet-európai értelmiségi én-regény a hittel küszködő ember mellé helyezi a tudását, értelmeit, elményeit a mozikból, a vásznonról merítő lélek kétségeit.

*

Ezen a ponton Bikácsy könyve ketős természetet ölt. Nem egyszerűen a „mű” vagy „művész” dilemma, a kritikus i tárgyszerűség és moziolond elfogultság – stílusban egyébként bravuros – egy másba sodrásáról van szó, hanem a műtől és a művésztől független teológiai kérdésekről. Buñuel életművében megkerülhetetlen a vallás, a katolikus egyház, az eretnkség, a bün, a büntudat fogalma, mindez tematikusán, motívikusán, gondolatilag egyaránt urálja a filmeket. De: *esztetikai* módon. Buñuel nem készített – akár a tagadás szellemében – vallásos filmeket, ahogy Dreyer, Bresson vagy Tarkovszki. Ő a hitel, a katolikus kapcsolatos kérdésekre művészi válaszokat adott, míg a példakévt felsorolt három rendző némelyik filmje esetleg éppen egy vallási tartalomtól távoli történet esztetikai megformáltsága révén jutott el a hit művészi kifejezéséhez. Talán éppen az lehet a gyanus Buñuel pályáján, hogy túlságosan is tematizálódik a vallás: kevés rendezőnél találunk több papot, szerzetest, szentet és eretneket, mint nála. A tájékozódás igénye tehát a filmek elemzéstől elvárható, saját szemé-lyes hitbeli kétségei azonban egy olyan szintre transzponálják ezt az egész kérdéskört, amiről a filmekben egyszerűen nincs szó. Eppen ezért a „gonosz Teremtő”, a világ szörnnyüségét látta, Isten végheletlen jóságát” ostorozó tirádák, az e tárgykörben végzett esetleges – éppen hallott rádióműsorra – vagy módszeres – például a *Teológiai szölvő* írtá – támaszkodó kutakodások egyoldalúan a napló, s nem a *Buñuel-napló* részei.

Ezek a szövegrészek kivül esnek a recenzio ítelekőkören, nem elsősorban személyességtük, hanem sokkal inkább jellegtük miatt. Teológialag még annyira sem érzem képzettnek magam, mint amennyire Bikácsy lelkes igyekezetében e tárgykörben kiművelődött, így érveinek „tudományos” kritikájára sem vállalkozhatom. Kizárólag a szövegen belül

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, csakhogya 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 meg a legjobbban. Talán, ha ő is a jezsuitákhoz járt volna...

Azokban a pillanatokban viszont, amikor a hittel kapcsolatos kétségekre a művekben keresi a választ, helyrebillen a könyv szellemi egyensúlya. Különösen szép példája ennek a *Nazarin*-elemzés, ahol – talán öntudatlanul – egy teológiai is releváns szempontra hívja fel a figyelmet: az „Átyához” kötődő Isten-képet miként értelmezi át a szerzet megváltozó lehetősége a „fiú” Istenképeben. 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 véparázna 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: Onlelérőjz 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 (*Mérlég, 1959–1968; Mérlég, 1969–1973; Mérlég, 1975–1984*), illetve 1968-cal kapcsolatan egy újabb tematikus egészt: *1968. majus cím-mel*. A filmekhez kapcsolódó, esetleg jóval a film bemutatója után készült beszélgetések egy fejezetben találhatók, szintén időrendben sorjázva egymás után. Sajátos időszerkezet jön így létre: az 1959-ben készült *Negyszáz csapást* egy 1974-es interjú zárja le, aztán az 1960-ban forgott második játékfilm, a *Ló a zongoristárral* következik, és így tovább. Truffaut egy-egy film mentén gondolatilag mintegy előrezalad az időben; a filmek születek készült interjúk és az utólagos kommentárok állandó mozgásban, feszültségben tartják a szerző önértelmességét. 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 egészes, olvasható szöveg áll előtűnk.

Hagyományosabb utat követett a Kiesłowski-kötet összeállítója, Danusia Stock. Jó néhány hosszabb interjút készített a rendezővel, szintén időrendben, az egyes filmekhez kapcsolódva rendezte el az



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

A Fassbinder-kötet két német nyelvű 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 nézetük 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 legfőbbször 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 midcült-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 követték. Csak hogy 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 tekintethetett 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, egységesség, nemzeti irányzat, az úgynevezett „morális feltárás filmművészeté” eszmeköréből rugaszakodott el az egyre egyetemesebb, absztraktabb – és magányosabb – művek világába.

Az ugyanazon művésztörténeti és eszmétörténeti háttér előtt ki-bontakozó pályák egyes darabjaiknak vagy korszakainak az összevete-séhez bizonyára túlonfú 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 művésztörténeti 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: „Azért nyúltam krimiányaghoz, mert a bűnügyi történetek nagyon egyszerűen elmesélhetők”), az érzelmekhez (Truffaut: „Az ér-zelmeket szeretem, mindig az az érzelmeket”), az egyszerű formákhoz (Fassbinder: „Azt tartom, hogy a történetek annál igazabak, minél egyszerűbbek”), a közvetlen hatás (Truffaut: „...egy-szerű sémákra akarok építeni, amelyek közérthetőek és köznapiak”). Ezek a kifeje-léntések azonban sokkal inkább valami ellen, mint valami mellett szól-nak. A film modernista fordulatával szöhoz jutott elvont gondolatosság,

Film eredeti címe nem véletlenül *Fontane Effi Brist*. *A szabadság ököfoga*dában saját maga alakította a mindeneből kiforgatott, megalapított homoszexuális főhőst. (Egyik munkatársa emléke szerint amikor Fassbinder éveket később egy New York-i moziban szembesült önmagaival 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 Jim*ben kitünően működött az Henri-Pierre Roché regényének szövegét bővögesen idéző narrátor, egy hallatlanul könnyed *film*es 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 szubjektívitás 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 „ártatlanásgöböl” – 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 modernítő való idegenkedését 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 filmművészet nem tartalmaz reflexiót – szemben a modern utáni el-

az eszme önmagában való felmutatásának lehetőségére, 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 képzetelemet a valóság mozgatója 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. Naivitás 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 kötetből is meggyőződhet-nek 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 származású, Németországban és Amerikában dolgozó rendező, Douglas Sirk, akinek a munkáiban szintén a közvetlenség szerete, azt, hogy „filmjei felszabadítják a fejet”. Sirk ráadásul mindent a hollywoodi struktúrában volt képes megvalósítani, ahol olyan öntörvényű személységeket is sikerült elleheteltenteni, mint Strohheim vagy Welles. „Sirknek sikerült az, hogy elég legyen a rendező elvárásainak, és ugyanakkor személységgel jelegű filmeket is csináljon” – írja Fassbinder Sirkról szóla laudációjában, nem titkolva, hogy maga is ezzel próbálkozni a német filmgyártás keretei között. Hogy mennyire időszerűek a naivításról szóla 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 disztentimondatainává vált meséit. A naiv elbeszélés egy közvetlen, direkt, felkószása különívál – utal is erre: „En egy romantikus anarchista va-és némi öntörvényűval – utal is erre: „En egy romantikus anarchista va-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
 autorefereenciáját 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: „
 Faszbinder, s vele kapcsolatban is elég utalni legendás munkaműveire: „
 ra, amely csak élet és művészet kommunális egyességében valósulhatott
 meg. A filmek – és e könyvek – tanúsága szerint ennek az egyességnek
 voltak mindkettő szent megzsalítottai.
 Kieslowski – hogy végül őt is bekapcsoljuk ebbe a beszélgetésbe –
 mintha már kívül rekedne ezen a körön. Utolsó, 1966-ban adott nyilat-
 kozatában rezigáltan kénytelen belerögni az egyesség 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
 harmas sorvaraiójára. *A Tízparancsolat* az örök eszmék és az egyes
 epizódokban elmesélt konkrét történetek, valamint a történetek háttere-
 ben megjelenő lélekbé maróan hiteles lengyel valóságkép feszültségé-
 ból táplálkozik. A koprodukcióban készült európai filmekben pedig
 már kizárólag a sors titkát faggató – vagy éppen e titkot ketségtelen ha-
 tássággal 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-
 ábránduló Kieslowskijhoz.

*

A legtöbb rendezővel ellentétben Kieslowski számára a dokumen-
 tumfilm nem újígyakaratot jelentett, előkészületet a játéki-
 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 szempont, s nem valamifajta filozófiai meggondolás taszította el a
 rendezőt a dokumentarista formától. Több dokumentumfilmjével is er-
 kölcsei paradoxonba ütközött. Ezek egy része – s ertől bőségesen és
 igen keserűen beszél a könyvben – a számunkra is ismerős „rendszert-
 váltás-közpönységválasztás” témájához tartozik. Kieslowski igyekezett a
 hatvanaas-hetvenes-nyolcvanas évek társadalmi viharai középette is
 egyforma mértékkel mérni. Nézetet ezen a téren sokkal inkább a poli-
 tika értékeltségéről, mint az egyéni moral hősiességéről tanúszkod-
 nak: vannak becsületes kommunisták is; a cenzúra nyomására meglett
 változtatásokat az ember nem állítja vissza a filmjében, ha erre políti-
 kailag éppen lehetősége volna; 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 veszelgyeztet a filmekben szereplő személyiségek jogait és így to-
 vább, és így tovább.

A dokumentumfilmben rejő moralis csapda abszurditását a *Pályá-
 udvar* című filmjében tapasztalta meg elemi erővel, s ezután döntött
 úgy, hogy szakít a dokumentumfilmmel. A pályaudvari életképeköl
 összeállított filmhez forgattak az automata csomagmegőrtőben is. Töb-
 bé-kevesbé rejtett kamerával figyelték az emberek viselkedését az ak-
 kor újdonságak számitó szolgálatas körül. Az egyik forgatás után a
 rendezőg elkobozta a tekerceket, majd néhány nap múlva hianytala-
 nul visszaadta. Mint később kiderült, egy gyilkos lány után nyomoztak,
 aki megölte az anyját, felarabolta, és két börtönbe rejtette. Kieslowski
 számitára az a tudat, hogy tudtan és akaratan kívül valamit olyasminek
 lehet a részese, amivel nem vállal köztösséget, végtelenül kiabrandító
 volt. Ez az elmény azán egy olyan következtetésre vezetett, amely igen
 sokat mond a mozgókép ezredvégi természetéről is. Ha a dokumentum-
 film, a valóság közvetlen rögzítése emnyire kiszolgáltatotta tesz, ha
 emnyire „rajtunk kívüli dolgok” irányítják az eseményeket, akkor ezt
 jobb vállalni, kézbe venni, tudatosítani – s játéki-
 nek sorában megteremteti a kiszolgáltatottságot. (Az már a kelet-eu-
 rópai abszurd körbebe tartozik, hogy a valóság megismerhetőségével, a
 tudással, a mindentfajta filmkép konkrétségának erejével, önállóságá-
 val, „elszabadultságával” kapcsolatos szempontsire egy rendőrségi inter-
 kedés vezetett az alkotót.) Kieslowski végül is így foglalta össze e nyo-
 masztó elmény módszertani tanulságát: „Nem lehet mindent ábrázolni.
 Ez a dokumentumfilm nagy problémája. A saját csapdába esik bele.

szek egy kis glicerint, belecsöpögtetem a színeszínű szemébe, és máris sir nekem. Sokszor igezi könyveket is sikerült filmre vennem. De ez valami teljesen más. Most glicerintemel dolgozom. A valódi könyvek megértésért. Voltaképpen azt sem tudom, jogom volt-e felvenni őket. Ilyenkor úgy érzem, mintha átéltem volna a határokat, és egy másik birodalomban járnék. Ez a fő oka annak, hogy felhagytam a dokumentumfilmkészítéssel.”

*

Kieslowski, Fassbinder és Truffaut számára film és élet, a filmes és a magánember megélt módon egy – s ebbe a körbe minden áron igyekeznék bevonni a közönséget is. Nem valamifajta erkölcsi vagy anyagi küldetésstudat, piaci vagy vateszi megfontolás vezeti őket ezen a téren, hanem szemléletmódjuk, világlátásuk egyenes következménye a közönség megnyerésére, sőt elcsábítására. S még a közönség, kiszolgálására sem idegen tőlük. A mára annyira elbonyolított, csúsztatásokkal terhelt kérdés a „magas művészet” és a nézőszám kapcsolatairól szármakra nem mint a nézők „izlésszínvonalának” emelése vetődik fel, hanem mint poétikájuk szervező eleme. A közönség jelenléte evidencia. „Azt hiszem, muszáj gondolni a közönségre” – fogalmaz a lehető leggyorsabban Truffaut, később részletesebben is kifejté, mi jár a fejében, amikor a nézőkre gondolt: „Azt szeretném, hogy a közönségemet folyamatosan lenyűgözze, elbűvöljem. Hogy kabuoltan kászálódjon ki a mozból, meglepődjön, hogy hogy kerül az utcára... És elsősorban az érzelmi reagálást szeretném elérni.” Végül röviden összefoglalja a lényegét: „A közönség általánosan részese a munkának.” Fassbinder a varázsunknak megfélelően első megközelítésre radikálisan elveket vall: „Egyszerűen nem vagyok hajlandó a közönség kegyeit hajhászni...” A televíziós munkákkal kapcsolatban azonban annyit adhat veleménye van: „Ha szelies közönségnek kell dolgoznom, akkor természetesen meg kell változnia a formának is.” Fassbinder végül is meglepően empatikus („Filmjeimet és színdarabjaimat értelmiségi közönségnek szántam. Entellektuálisokkal szemben nyugodtan lehetünk pesszimisták, mert egy értelmiségi mindig tudja használni az esztét. Egy olyan nagy közönség esetében, mint amilyen egy tévéesorozatot megnevez, reakciós dolog, sőt szinte bűn lenne, ha ilyen kilátástalannak mutatnánk be a világot”) és realista („...a televízióval olyan médiát vesztesz el, amit én nagyon fontosnak és szükségesnek tartok”). S a maga egyszerűségében az ő konklúziója is igen társadalmi: „Nem kell szövegalkészítéssel lenni, hanem a közönséggel együtt olyan elbeszélőszöveggel kell lenni, amelyeket legelőször is nem társadalmak el.” Kieslowski mindehhez már nem sokat tud hozni: „A filmkészítés mindig a fázisában (...) mindig a közönsé-

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

Kieslowski az adott társadalmi légkör döbbentette rá egy poétikai elv meghaladásának szükségességére – Truffaut-nal látszólag semmi magyarázatot nem találjuk a meglepően éles dokumentarizmus-ellenességnek: „...gyűlöm a dokumentumfilmet; ezzel azt akarom mondani, hogy én a fikciót keresem a filmekben... Tehát a dokumentumfilmnek ez az akkori és ma is benne levő elutasítása vezetett oda, hogy a dokumentumfilmhez hasonló filmet akartam csinálni, amely azonban mégsem az.” „Bezárom az embereket egy világba, és ők hinmi fognak ebben! Az elv az, hogy küzdjen minden ellen, ami a dokumentumfilmhez hasonló...” „Vissza kell térni a művészhöz, ha azt akarjuk, hogy a filmek ne a dokumentumfilmekhez hasonlítsanak. Azt hiszem, éppen ez vonzott Hitchcockot. Ha az életemben volt állandó gondolat, akkor ez az a meggyőződés volt, hogy annak a filmművészetnek, amely szeretek, a dokumentumfilm az ellensége.” Különösen az első idézet „dokumentumfilmhez hasonló” (...), azonban mégsem az” paradoxona figyelmeztető. Közismert tény, hogy éppen a francia új hullám, mindenképp Jean Rouch cinéma vérté-filmjei tudatosították a nézőben, hogy amikor dokumentumfilmet lát, akkor sokkal inkább *film* lát, mint dokumentumot; a világ eseményeit, úgy, ahogy azok a kamera jelenlétében, illetve a kamera jelenléte által végbemennek. Nem lehet tehát eltekinteni a kamera jelenlétéről – csak úgy, ahogy egy kísérlet során is befolyásolják az eredményt a kísérleti eszközök –, ezért jobban, ha a filmet mint a „valóság részét” bealkalmazzuk az eseményekbe. Truffaut mintha ellentétben állt volna a közönséggel, ha ugyanazt a mozgókép a valóságban nyugvó teremtett világot, így... a film ingázása a való és a stílizált között”. Ez magyarázza, hogy Truffaut „filmbe zár” világképe nem a valóság kiterjesztéséről szól, hanem éppen ellenkezőleg: számára a filmi megformáltság az egyetlen lehetőség a tagolatlannal elfolyamatok „rabul ejtésére” (vö. a kapcsolatokban talán szerencsésebb ügy fogalmazásai: „domesztikálására”).

Kitalált és valószínűleg, megformált és elteremtett – a filmi kifejezésből adódó paradoxonok egyébként Truffaut-hoz hasonlóan Fassbinder is foglalkoztatották: „Nekem rettenő fontos, hogy tökéletes filmeket csináljak, amelyek azonban a tökéletesség révén valamit átmenetnek a valóságból is.” Kieslowski szövege: „Nincs már élet. Csak fikció van.” – Truffaut-nál és Fassbinder-nél még bizakodás volt: „Van élet, mert van fikció” – mondhatták volna. A két szféra közötti határ szűkös volt, sőt a határon élték. A hasonló alkalmat és indítástúli Kieslowski számára a kilencvenes években ez már nem adatolt meg, ő kénytelen volt cinkus lenni: „Valakinek meg kell halnia. Semmi gond, a következő pillanatban úgyis feltámad. És így tovább. Ve-

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, Kiesłowski számára már inkább csak nosztalgikus-ironikus lehetőségként adott létezés vágya vallomá- sokba illően személyes, ihletett gondolatok megfogalmazására indította mindhárom művészt. Kiesłowski: „...a film és az élet megférhet egy- mással. Össze lehet egyeztetni – legalábbis meg lehet próbálni az összebékítést.” 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 apádat szereted jobban, vagy az anyádat?» De mindennap anyi órán át gondolk a mozira, és anyi év óta, hogy nem tudom nem szembeállítani az életet és a filmeket, és nem számon kérm az ettől, hogy miert nem olyan jól elrendezett, ér- dekes, tömör és intenzív, mint a képek, amelyeket mi szerveztünk.” „Az én hazám, az én családom a film.” „Az én vallásom a film.”

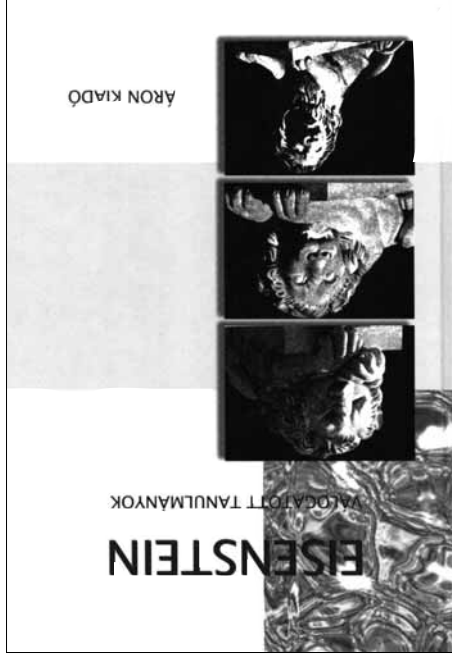
FÖLD ÉS ÉG

Szergej Mihajlovics Eisenstein: *Valogatott tanulmányok*. Budapest, 1998.
 Andrej Tarkovszkij: *A megörökített idő*.
 Osvits, Budapest, 1998.

Tarkovszkij írja: „En példaul alapjában nem érték egyet Ejszenstjenn munkamódszerével, filmkockákba rejfjelezett elméleti for- muláival. Az a mód, ahogy én megjelenteim a néző számára a magam tapasztalatait, gyökerelesen eltér az ejszenstjennitől. Bár az igazság kedvéért hozzá kell tennem, hogy Ejszenstjenn egyáltalán nem törekedett arra, hogy bárkinek is átadja saját tapasztalatait, vegyítsza formában szerette volna átadni eszméit és gondolatait. Számomra teljesen idegen az efféle filmes koncepció. A montázs tereén bevezetett elméleti dikta- tum pedig veleményem szerint alapjában semmisíti meg azt a hatást, melyet a film 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 törté- nik, és ily módon teremthessen kapcsolatot a saját élete és a filmvász- non ábrázoltak között.”

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

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 azon- ban alaposabbban szemügyre vesszük a két életművet, illetve a saját mű- vészetüket, művészi gondolkodásmodjukat reprezentáló kötetek írása- it, arra a meglepő tapasztalatra jutunk, hogy e különbséget szemléltető jéghegynek csak csúcsa van, s legfeljebb még néhány kisebb lehasadt tömbje; a láthatatlan nagyobdik rész nemhogy kitejjesztene a két alkotó artritid szembeállitását, hanem sokkal inkább egyará utalatsgukat bizonyítja. 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 ele- sen elutasítja Eisenstein művészi elveit. A *saját szempontjából* igazza van – mint ahogy nyilvánvalóan igazza volna Eisensteinnnek is, ha elme-



leteknek premisszából egy fikatív Tarkovszkij-kritikát állítanánk össze. A (termékeny) félreértést itt sokkal inkább az okozza, hogy mindkét művész önmagára keres magyarázatot a másik bírálataban; Eisenstein például – s ezzel térjünk is vissza „a fikció érdekében” – a pályátárs Dziga Vertov dokumentumfilmes módszerének indultos elutasításában.

Eisenstein és Tarkovszkij művészetelmélete mindenkéltől öntelt-mézésükből fakad, a művészet feladatát annak látják, aminek ők próbálnak megfelelni, állításaiuk előzménye – és sohasem következménye – a művészi alkotás. A fogalmi következetességet még Eisenstein elvont analízisén sem lehet számon kérni, Tarkovszkij hangja pedig elve személyes, vallomás-jelligű, már-már profétikus. Mint „filmelméletek” – a meghátrázás Eisenstein közismert montázselméletére is csak nagy megszorítással érvényes – igen távol állnak egymástól, mint alkotói poétikák, műhelyvallomások, a mozgóképi kifejezés mód lehetőségivel és határával küszködő rendezők töprengései ugyanakkor jóval több közös vonást hordoznak. Mintha más-más úton igyekeznének ugyanahhoz a célhoz. S mivel elméletük egyenlő művészetük deduktív-objával, az életmű írásos fejezeteinek elemzését is érdemes a cél felől értelemzünk. Az akaratlanul is egymásra utaló jegyek feltárása így nem két klasszikus összehasonlításához, hanem éppen saját művészetképük megismeréséhez vihet közlelbe.

Eisenstein *Valogatott tanulmányok* címen kiadott írása, valamint Tarkovszkij *A megörökített idő* című kötete esetében eltérő jellegű kiadványokról van szó, a szerkesztői igény mégis hasonló: átfogó képet adni az alkotók filmművészetéről kapcsolatos nézeteiről. Az Eisenstein-kötet összeállításra Bardos Judit előszavában még is fogalmazza, hogy a rendező „születésének századik (halálának ötvenedik) évfordulóján az Eisenstein teoretikus munkáját méltó módon reprezentáló” válogatást kíván az olvasóknak ajánlani. Az első film, a *Sztrájk* forgatásának évében (1923) íródott *Az attrakciók montázsáról A színes film* című utolsó, 1948-as írásig az egyes korszakokat leginkább a reprezentáció tanulmányok közléseivel a könyv a rendező teljes életművet átfogja. A tanulmányok – egy kivételével – korábban is olvashatók voltak magyarlul, de legtöbbszörük ma már nehezen hozzáférhető kiadványokban, ahol a fordítások gyakran nem is az eredeti szövegek alapján készültek. A *Valogatott tanulmányok* most új vagy javított fordításban teszi könnyen elérhetővé Eisenstein legfontosabb írásait. Nem okoz ugyan meglepést – erre a dicsőségre a teoretikus életmű Magyarországon szinte teljesen ismeretlen kései összefoglalása, a *Nem-közömbös termelés* című befejezőkötet tanulmánykötet kiadójának számláján –, de csaleszlet sem: a jól dokumentált, eligazító jegyzetekkel ellátott, szép kiállítás valóban méltó módon reprezentálja Eisenstein életművét.

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

tilag nem: a képek szerencsére fontosabbak maradtak a filmrendező számára a jelzavaknál. Sőt, tévérijára is visszalépett ettől a végponttól, és a kései irásokban már az organikus művészi kép (*obraz*) és az ebből következő kérdések (kép és hang viszonya, a szín) kerülnek a rendező

értéklődésének középpontjába.

Míg a kép organikus formája Eisensteinnél inkább csak az utolsó, töredékes irásokból kikövetkeztethető gondolatsíra, Tarkovszkij esetében egész poétikáját meghatározó fogalom. Az organikus filmkép legfontosabb tulajdonságának Tarkovszkij már kezdetől fogva az időt, pontosabban a filmitőt, az idő csak mozgóképpel megragadható „konkrét” folyamatosságát tekinti: „a filmkép (*kinobraz*) lényege sze- rint nem más, mint az időben kibontakozó jelenység megfigyelése.” A montázs-ellenesség tehát egyfelől a film Tarkovszkij számára legfonto- sabb tulajdonságát, a konkrét képek időbe vetettségét hangsúlyozza, másfelől emögött a poétikai érv mögött meghúzódik egy ideológiai érv is, amely egyúttal a rendező – egyáltalán nem rejtőzködő – szemlélet- módjára vet fényt. Szerinte az Eisenstein-féle fogalmiság „megfosszja a nézőt attól a lehetőségől, hogy önálló véleményyt alkosson a látottak- ról”. Talán fölösleges is megjegyyezni, hogy Tarkovszkij nem az osz- tályharcos gondolatokat utasítja el – illetve azt is, de itt nem ez a lényeg –, hanem azt a filmi gondolkodásmódot, amely a képek nem látható tar- talmából krealitvényszerű, s így módon egyetlen „helyes” megoldás- sal rendelkező gondolatot. A nem létező körülményekből életre hívott eszmei kétségtelenül szovjet típusú diktatúrát megvalósító módszer- rel szemben az ő nem kevésbé ideológikus poétikája más irányu: míg Eisenstein montázslevegővel absztrahálja a valóságot, addig Tarkovszkij „megörökített” poétikáját, s ez annál is érdekesebb, mert mi- kent azt valamennyi filmje és e mostani könyve is bizonyítja, számára az abszolút igazság eszméjét feltáró művészet közlekedni áll az etikai- hoz, mint az esztétikához: „a művészet funkcióját abban látom, hogy a spirituális lehetőségek abszolút szabadságának eszméjét fejleszti ki”. Ezzel lényegében a deszakkalizált művészetet – *reszakkalizált* művé- szeként – éppen a konkrét, tényyszerű filmkép segítségével közelíti a hithez és a valláshoz. De akárcsak Eisensteinnél, Tarkovszkijnál sem az ideológiai-eszmei törekvés tartalmára érdemes figyelnünk, hanem an- nak filmnyelvi következményeire.

Mindkét alkotó gondolkodásában az idő a főszerep – noha a film- Eisenstein szemondarai időben (és térben) elkülönített ké- pekből állnak össze, ahol a jelentés éppen az által a fogalmi kénszer által épül fel, hogy az időbeli folytonosságukból kiragadott képek – amelyek így módon nélkülözik a film számára elsősorban adott narra- tív, azaz az idő szempontjából kronológikus-kauzális logikát – és másfaj- ta értelemkeresés felé taszítják a nézőt. Ez a fajta filmnyelv tehát nem

puszán „osztályharcos” alapon provokatív, hanem „grammatikailag” is: a képsorok először is a beállítások hosszával, aztán kompozíciójuk- kal, illetve az önmagukban is dinamikus beállítások kompozícionális hangsúlyainak elmozdulásával, a mozgó hangsnuljak egyenest követő beállításokban kialakuló viszonyával s végül, e „fiziológiai” hatások leküzdése után, a képek fogalmi összetűzköztesével, az intellektuális montázssal kénszerítik ki – Tarkovszkij szerint kénszerítik *ra* a be- fogadóra – a jelentést. Nem véletlen, hogy a korai montázslevek jegy- ében készült Eisenstein-filmek szakítani tudtak az éppen akkor kanoni- zálódó klasszikus hollywoodi elbeszélés-móddal, mindenekelet az in- dividuális főhőre épülő dramaturgiával. A kollektív hős fogalmát per- sze nem puszán ez a filmnyelvi lehetőség hívta életre, hanem „a bur- zsoa film individualista fabulaanyagának” (Eisenstein) elutasítása. (Ezen a ponton ismét az ideológiai és filmnyelvi szempontok szép – és sajnos rövid ideig tartó – harmóniájára csodálkozhatunk rá.) S ezt az összeütközést igazolja a folytatás is: ahogy Eisenstein egyre többet fog- lalkozott a montázs sejtjével, a „fiziológiai” fázissal, az egyes beállí- tások képi tartalmával, úgy tér vissza (pontosanban át) a *Ajégmezők lo- vgljában* és legfőképpen a *Reitgett Ivan* két részében a hagyományos, individualis hős-központról, linéaris elbeszéléshöz.

Eisenstein konstruktív társadalmi ideológiájával szemben tehát Tarkovszkij művészet-vallásossága a filmkészítés szempontjából rekonstruktív magatartást elővétel. S valóban, a művészet teremtés- jellegét, a láthatatlan szellemi tartalmak láthatóvá tételét hangsúlyozó Tarkovszkij a dokumenaristákát megsegyentő gyakorlati hasz- nálja a valószerűség, a tényyszerűség fogalmát. „Dokumenarista misz- tikusnak” nevezhetnénk, ha létezne ilyen szakapcsolat, vagy „miszti- kus dokumenaristának”. Tarkovszkij filmjei alapján – s annyi kritikát azért hadd engedjek meg magamnak: inkább a műveit szemlélve, mint a sokszor általános semmitmondásig hevült könyvtől olvasva – mégis létezőnek tűnik ez az össze nem illő fogalom-pár. A paradoxon feloldá- sa, vagy ha tehetjük a misztikum valóság az idő fogalmában rejlik. „*Maga tényyszerű formidab és különöbözö megnyitvinnulisan megövo- kített idő*” – foglálja össze a filmművészet legfontosabb alapelvet. Tarkovszkij organikus szemléletében a képi reprodukció valószerűsé- ge, tényszerűsége az idő semmilyen más művészetetl át nem élhető konkrét tapasztalatahoz segít hozzá; a folytonos filmidő valószerűvé,

Eisenstein forradalmi művészetere számára a valóság tényyszerű rögzí- tése tulajdonban passzív alkotói módszer. A korábban már jelzett Dzigja véte-bíralatában mintha egy Tarkovszkijjal folytatott polemia előz- ménvét olvasnánk, olyan jól illenek a vádpontjai az akkor még meg- sem született kollega művészetére. Vertov híradófilmjei, filmsesszei és mindenekelett főműve, a műfajilag nehezen besorolható *Ember a fel-*

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 végső ér-
telmüket nem lehet megragadni”. Miközben a láthatatlan láthatóvá lesz
(Eisenstein), a látható visszatart 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.

vévőgépél ugyanúgy a montázsra épül, mint Eisenstein korai filmjei,
amnyiben 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 felvőgépél*)
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 foglaltható össze az ideológiai mélyáramában húzó-
dó alkotói poétikák lenyege. 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 ideogrammahoz, 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 egytlen és végső értelmet kiolvassó Eisenstein a haiku „be-

A NEGYEDIK DIMENZIÓ

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

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

rás Balint és Szilágyi Ákos Tarkovszkij-könyvük alcímében a rendezőt is Sztalkernek, az orosz film Sztalkerének nevezik: közvetítő-

nek két világ között. Tarkovszkij filmművésze ugyanis azt a megold-

hatatannak tűnő feladatot rója az elemzőre, hogy miközben szűkség-

szerűen elvont fogalomrendszerbe ágyazza a művek jelentését, ne sér-

se azok közvetlen élményszerűségét. Ez a mindenfajta művészet értel-

mezését megnehezítő körülmény – az élmény közvetlenségének fenn-

tartása az elemzés során – Tarkovszkij esetében éppen az értelmezői

magatartás kulcsa: „képei (...) nem elemezhetőek racionálisan kifejt-

hető elv szerint, csak az élmények teljessége és közvetlensége révén

közelfelhők meg. Filmjüket az elemét elsősorban átélni lehet, és csak mint élményeket – az átélési módot magát – lehet őket értel-

mezni.” Ahogy Tarkovszkij sem elemzője, faggatója az élet eseménye-

inek, hanem kitejézője, úgy a művek interpretátora sem lehet elemzője

a film által rögzített eseményeknek. „A művész – Tarkovszkij szerint –

tanúbizonytságot tesz: tanúskodik arról az igazságról, amit ő talált meg

a világban.” Az elemzőre ugyanaz a feladat hárul: a tanúskodás a ren-

dező művészetének hatására átélte igazságról; a közvetítés a rendező és

a saját világa között. Ebből következik az Előszó szokatlanul szemé-

lyes hangja, az egyéni érintettség, az írást motiváló lelkiallapot felidé-

zés, s végül az értelmezés nyitottságának hangsúlyozása. Ez utóbbit

immár nem az életmű lezáratlansága vagy cenzurális okok magyaráz-

zák – ahogyan ez a könyv első, Francia és magyar változatainak megje-

lenésekor, 1987-ben történt –, hanem Tarkovszkij művészetének termé-

szete, amely a végző következtetések levonása helyett sokkal inkább

szellemi „együttéléstre” hív.

Mind ezek után talán arra gondolhatunk, hogy Tarkovszkijről csak af-

téle „élménybeszámolót” lehet írni, a legjobb esetben szép és okos

esszét, de semmi esetre sem a fogalmi következetességgel igényével ke-

szülő, irrodalmi hivatkozással támogatott, a tárgyat pontosan rögzítő

szöveget. A ködös „metafizikai lelkizés” Tarkovszkij művésze kapa-

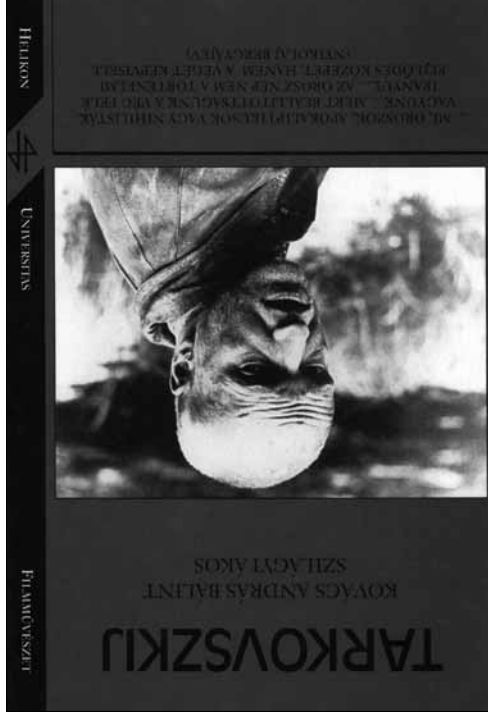
csán legalább akkora hiba, mint a rigid módszertani következetesség.

Nos, a könyv megoldja ezt a fából vaskarika feladatot, megérintve úgy-

(vagy éppen azáltal), hogy előbb vállalja az úgynevezett „tudományos-

ság” formai kritériumait, majd nagyvonalúan lemond róluk, s csak *ezek*

után vezet vissza Tarkovszkij művészetének értelmezését az átélés, az



élményszerűség fogalmilag megragadhatatlan szférájába. Akár az előb-
bi, akár az utóbbi oldala sérülne az elemzésnek, hamis képet kapnánk
Tarkovszkijről. Hiszen az ő esetében szó sincs valamiféle ösztönös vi-
láglátásról; nagyon is végiggondolt és megalapozott választások során
épfittete fel azt a világot, amely immár mint szemléltetőd a közvetlen-
ség élményét nyújtja. Az az értelmezői nagyvonalúság, amely a farad-
ságos „szakmunkát” követően mintegy visszautalja az értelmezést a
mű saját világába, nem pusztán hitelesíti a személynélves élmény értelme-
zőjét, hanem egyúttal Tarkovszkij szellemi útját is követi. S ebből a
szempontból sem mindegy a sorrend: előbb nagy körültekintéssel elvé-
gezni az anyag feloldóigozását, ám csak azért, hogy később, a történeti
és elméleti érvek *milli helyén*, megszűlithetessen az értelmezői élmény

közvetlenség.

A módszert éppen Tarkovszkij egyik emlékezetes filmképéhez lehet
hasonlítani: a *Tükör*ben a múlt századi öreg hölgy látogatásának műlő
jelentését láttatja hasonló módon a teáscsészéjéről lecsapódó, a sze-
münk előtt ellilánó, semmivé foszló gőz képe. De hadd idézzem ezzel
kapcsolatosan a könyv egyik jellegzetes fordulatát, ahol a szerzők az
értelmezésre való 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 amely-
ben az életmű alapkérdése, a teljes emberre, a személynélves válas spiritu-
ális és közösségi lehetőség megfogalmazódik, azaz a 19. és a 20. szá-
zadi orosz szellemi tradíció. A pálya másik összetevője természetesen
a film mint médium, a filmörténeti és a filmelméleti hagyomány. Az
orosz film történetében Tarkovszkij „nem-avantgárdizmus”, „orosz-
ga”, míg az európai filmművészetel összefüggésben a modernizmus-
hoz való kötődése ad szempontokat az életmű értelmezéséhez. Nem vé-
letlen tehát, hogy a *Tarkovszkij* című könyv „nyegykezes” munka:
Szilágyi Akos az orosz kultúra, Kovács András Bálint a filmörténet fe-
lő közélet 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 elemzé-
se előtt, tisztán és csupaszon fogalmazódik meg az, ami később, a mű-
vek gondolatiségébe ágyazva, szülkségszerűen a filmi absztrakciók
szölgájólanja lesz. Holott Tarkovszkij művészetének gondolatúsága a
poétikájából fakad: nem a gondolatok keresték a megfélemlő művészi
formát, hanem a forma szülte a gondolatokat. Ezt a csak bután leegy-
szeríthető 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, nyelv-
ről van szó, amely értelmet ad a dolgoknak, hanem látásról, amely rö-
g-
zít a jelentéssel telített világot. Hogy miképpen teszi egyszerűen lát-
tóra a világ eleve adott jelentését – ebben rejlik Tarkovszkij poétikája.
Van itt azonban egy olyan szempont is, amelyet a könyv több helyen
hangsúlyoz, és sokkal inkább a film – valamint Tarkovszkij világké-
pének – ontológiai státusához, semmint a poétika műbenlétéhez kapcso-
lódik. 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 főtől, ahol az egy-
kört családí képek mellett látnak az azokat színté „szó szerint” lemáso-
lő filmképeket, a jegyzetekben pedig hosszú idézeteket olvashatunk
azokból a visszaemlékezésekből, amelyek a Tarkovszkij-filmekben
megjelenő 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 korábbi portig égett házat teljes egészében, berendezés-
vel együtt építsék fel. Vagyis nem elégedett meg a díszlet 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.
A tetemes többletköltséget jelentő újraforgatás egyébként csak az egész

individuum közvetítő szerepe kapcsán.
A szerzők Tarkovszkij gondolata után – „A filmek mindig életem ré-
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
egységékként rögzített filmkép ikonikus, szemléltődésre hívó jellegétől a
jelentéskonstruálás szeritális idösszerkezetén át a kompozicionális és
dramaturgiai elvűk alapján egyaránt két világ határan álló filmek tér-
műlő (film)idő tesszi lehetővé egyrészt azt, hogy a filmi ábrázolás valo-
ságos folyamataiban, térbeliség és időbeliség egymást átható egysség-
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 Szilágyi
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, történetmondásuk, dramatur-
giájuk – pontos és tényszerű leírása, elhelyezése az orosz kultúrtörté-
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-figuráiról 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 filmképeiben megmutatni a láthatatlant, addig a zárófeje-
zet a szellemi állapotból – az elidegenedett világon keresztül – a szel-
lemi újjászületésig. 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 határván 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 spirituáliszusát 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 volt).

A kötet utolsó lapján a szerzők egy rendkívül egyszerű, ám az egész
életműre heurisztikusan rávilágító kérdést tesznek fel: „(…) az orosz
művészet és vallási hagyományok folytatójaként ünnepeft Andrej
Tarkovszkij miért a legtradícióellenesebb műfajban, a filmben hozta
létre műveit?” Ezen a ponton a válasz – a filmben a legnagyobb az
anyag ellenállása – a persona szellemi újjászületésének nehézségére
utal. A szellemivel szembeni ellenállás ugyanakkor nem másból fakad,
mint a filmi kifejezés anyagszerűségéből, valóságosságából – 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 útasa*. Áron Kiadó, Budapest, 2000.

Képek feke-fehérből. Hamza D. Ákos a magyar filmművészetben. Hamza Múzeum Alapítvány, Jászberény, 2000.

Dizseni Eszter: *Kockárol 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 rendez-teremtő i gyekekezetnek. A filmlélelet tükrében a fenti megállapítás elfogadhatatlan leegyszerűsítésnek tűnhet. Hiszen éppen az utóbbi évek teoretikus irányzatai állították egyrészt az érdeklődés homlokterébe a filmtörténet-írás elvi-módszertani kérdéseit, másrészt megnőtt azoknak az eljárássoknak a presztízse (műfajlélelet, narratológiai, téményítörténel), amelyek a meglévő leegyszerűsítéssel „közönségfilmnek”, „kommersz filmnek” vagy – pontosabb megfogalmazásal – zsanérfilmnek nevezett, a „szertő?” vagy „művészfilmekkel” szemben egy szerű (b) történeteket elmesélő művek vizsgálataira alkalmassak. Köznapit tapasztalatlank mégis az, hogy az előbbi csoportba tartozó munkák érdeklődésére, noha látzólag pontosan érjük őket, sokszor nagyob gondot jelent, mint egy igen elvont, első látásra már-már követhetetlen konstruktív értelmezése. Minddebből nyilván szerepet játszik az a huszas évektől eredeztethető filmszektikai hagyomány, amely a magasművészetből merítette fogalomrendszerét, s ezzel csupán az elitkultúrát reprezentáló filmművészetet kanonizálta – kizárva így az elemzés köréből a mozgóképv nagyobik hányadát. S nyilván a médium sajátos természeté is alapot ad a filmbeli megértés és értelmezés Christian Metz által megfogalmazott sajátos paradoxonára: a filmeket

könnyű megérteni, ám az értelmezés folyamata annál rejtélyesebb.

*

Mindéz Balogh Gyöngyi – Király Jenő „Csak egy nap a világ...” (A magyar film műfaj- és stílustörténete, 1929–1936) című kötetének kezdőbevezetőjében a következőképpen fogalmaz: „Csak egy nap a világ...” (A 20. század 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 alapötörténetet. 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 emlekezeteiben felidéző olva-
sónak még az is megfordulhat a fejében, hogy Ktirályék elemző leírásai
szórakoztatóbbak, 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 filmszttétikai 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.
Enek megfelleően az elemzések számos művészetörténeti hivatko-
zást tartalmaznak, irodalmi, elsősorban a filmekkel azonos kulturális
szinten elhelyezkedő lektűrökből vett idézetekkel rajzolja meg a Tri-
anon utáni és a becsi döntések előtti Magyarországot 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 zavarái
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 évekre 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 órszoba* – valamint az *Egy szoknya, egy nadrág*, ez azonban elsősorban Latabár Kálmán komikus tehetségét dicséri. A *Sztivusz* világviszonylatban is üttörő tematikával rukkol elő: a Herczeg Ferenc elbeszéléseiből készült film az időutazás azóta sok mozi-vízió-színházban megélt alapműveletére épül. A *Kulivárosi órszoba* újdonsága az alvilág, lecsúszott egzisztenciák hitelteljes ábrázolása, a film alapkonfliktusa pedig szintén a mozi- és filmvilágban még elterjedt „beavatásán” kell értenie 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 órszoba* lelektani és társsadalmi konfliktusa David Lynch *Kék bársony* című 1986-os filmjében köszön vissza meglepő hasonlósággal...

A könyv elsősorban dokumentumgyűjtemény és adattár. Hamza filmjeinek elemzésére nem vállalkozik (az összeállítás egyetlen eredeti tanulmányát, a rendező vázlatos pályaképet Balogh Gyöngyi írta), ezzel szemben részletes filmográfia és bibliográfia, valamint példásan gazdag (am több helyütt pontatlan) mutatót tartalmaz. A legérdekesebb riportokat tartalmazó szemelvénygyűjtemény, továbbá egy igazi kuriózum: Jean-Paul Sartre eredetileg Hamzának írt forgatókönyv-törzskére, amelyből végül is nem készült film. A rendező interjúi a magyarországi filmgyártásról is felelősen és korszerűen 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 író a magyar film történetét követően* a habortú után a magyar filmművészet ügyében papírra vett *Köprvát*, annak maig érvényes gondolatait előlegezi. S ne feledjünk, mindez egy olyan korszakban történt, amikor Aszlányi Károly így jellemmezhte 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.

Perczel Zsita valóban a *Meséantó* 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 lüdcenyomás” után ismét – féltizes szeritájú előadások szájra volt. Sok korabeli kollégijájával szemben számára megadatot 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 önelitrot a szereptévesztéstől, az egyúttal hiányérzetet is kelt, amikor a filmszerepetről, a kollégáiról, a forgatások legerőteljesebb kérdéseket, vagy – s talán ez áll közelebb az igazsághoz – a filmes karrier olyan váráslatos 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 megnyílt Hamza Múzeumban láthatók, a Hamza Múzeum Alapítvány pedig immár a harmadik könyvet jelenteti meg névadójáról.

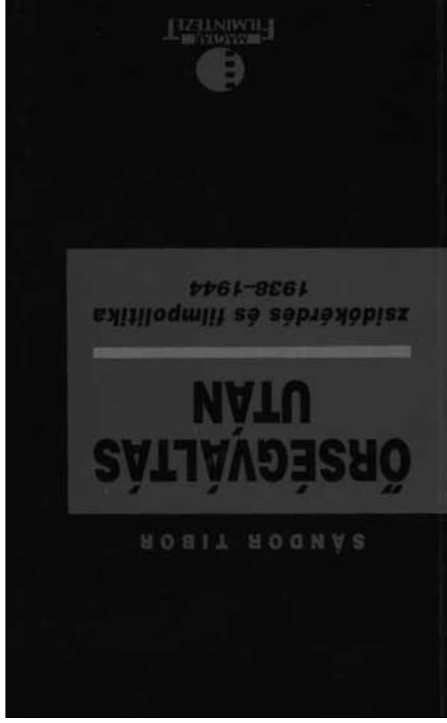
S még egy filmtörténeti háttérmutató, ezúttal nem pusztán másik korszakról, hanem másfajta filmről. *A Kockáról kockára (A magyar animáció krónikája 1948–1998)*, amint ezt a könyv írja, Dizseri Eszter utószavában világosan meg is fogalmazza: az adott korszak történelmi elemzését vagy a keletkezett művek esztétikai értékelését másokra bízta”. Ha műfajilag kéne meghatározni az igenes kiállítású kötetet, akkor intézménytörténeti munkának, illetőleg filmográfának nevezhetém. 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 dramaturkus: hős-korszakra, 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 kiszorítását a filmszakmából. Az eszméletlen és filmtörténeti tanulmány, valamint két reprezentatív film elemzése mellett abban a munkában a szélsőjobboldal és a velük szemben elhelyezkedő szellemi erők, elsősorban a magányosan felépő 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 szabadságharcára 1939-től letharccá fajult. A Turul Szóvetség, a nyilasok, továbbá az egyre határozottabban jobbra tolódó kormányzati erők soha nem látott brutálitással zúzták szét a filmgártást mind művészi, mind ipari szempontból. A zsidó filmek kiszorítását szorgalmazó, majd megvalósító „országváltás” a film természetéből következő, többé-kevésbé megkerülhetetlen társadalmi-gazdasági függőségen messze túllépve, közvetlen politikai kiszolgáltatottsághoz vezetett. Az 1938–1944 közötti időszak filmtörténete így módon a politika-, illetve az eszméletlen 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 folyamatok leírásában 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-*
ségváltás után című kötetben, szigorúan ragaszkodva az események
 időrendjéhez, pontrol pontra leírja a különféle politikai döntéseket,
 majd a korabeli dokumentumok – illetve a dokumentumok hiányossa-
 ga miatt a korabeli sajtó – alapján bemutatja a döntések hatását. A tör-
 tenészi attitűd minél autentikusabb forrásokhoz igyekszik hozzáférni s
 azokat minél tárgyszerűbben próbálja kommentálni. A dokumentumok,
 illetve azok hiányában a korabeli sajtóból vett szemelvények – főképp
 a Filmkamara lapjában, a *Magyar 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 értékeltem a törvények és vezércikkek háttérben kirajzolódo va-
 lódi érdekkeket, 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
 példaul jól reprezentálja a korszak ellentmondásait. S hasonlóan figye-
 lemre méltó, a konkrét történelmi helyzetben tüntető jelenség a pro-
 pagandafilmekek – 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 lehetően helyzetbe. 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 irracionalis ideo-
 logiájá, a vezércikkek és szónoklatok gubancos retorikája nem valami-
 te „ellen-ideológiává”, hanem egyszerűen a tényekkel szembesül.
 Nem kell retorikus igazságot szolgálnom az „örségváltókkal” szemben,
 amikor a lehető legpragmatikusabbnak érvek is leplezik őket. Nem szük-
 séges az általuk sugallt vagy éppen harsogott ideológiát követő filmek
 művészi mérlegelésével bajlódni, hiszen a könyvben közölt dokumen-
 tumok alapján világos, hogy a zavaros, kirekesztő eszmék valódi célja

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

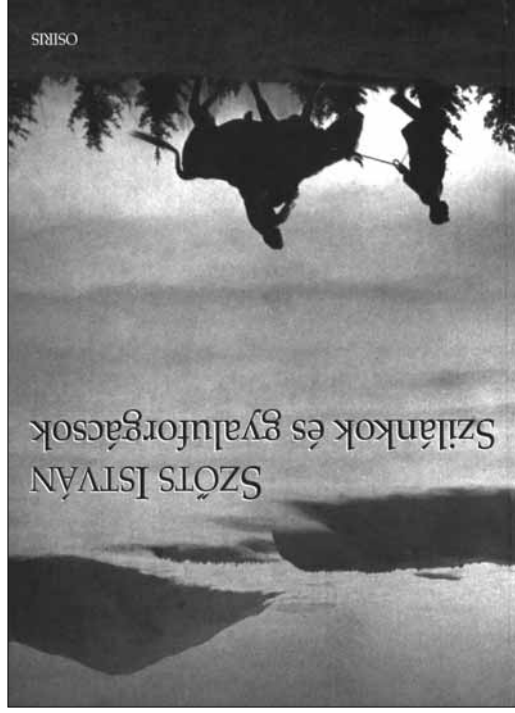
„EGY SZŐTS”

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

A hogy bizonyos mértékűegységek 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, aki ben sors és művészet 19. századi módra fonódott 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 jaj volt legtöbbször.” Ez a pátozz és komolyság ugyanakkor egy „könyű” műfajban – Szűts filmes pályafutása a negyvenes években indult – keres utat magának, amely a film közegében akortájt meglepő és példátlan szellemi „avantgárdizmusához”, az *Emberék a havason* és az *Emberék a bizamezőkről* sorskérdéseket faggató természet- és emberközeli világhához 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 iródomias művészetkép találkozik a „fordalmi” mozgókép újító formakultúrájával: Ady és Szabó Desző nemzeteffélese a kortárs francia, szovjet, svéd filmművészet vizuális erejével. Ezzel szemben a negyvenes évek (amikor Szűts két nagyjátékfilmet készített) magyar mozija szellemében a lehető legtávolabbi áll iródomiai hagyománytól, stílusában viszont nagyon is iródomias, pontosban színpadias, ami formai szempontból elsősorban vizuális széghenyseget és egy-síkúságot jelent. Az már csak a helyzet abszurditását – és Szűts pályájának reménytelenséget – 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 elhehetlenülés, a betiltás, a periférikus helyzet nem annyira belöle, mint inkább a rá mért történelmi korszakokból követekezett. Politikai kurzusváltásból több jutott neki, mint befejezett művekből. Az életrajz fordulóponjtai sokatmondó dátumok: 1941-ben forgatja az *Emberék a*



A hátrahagyott művész i öntudattól áthatott, ugyanakkor nagyvonalúságtól és önironiától sem mentes életrajz egy-egy mondatába mintegy véletlenül és esetlegesen kerülnek a rendező esztétikai nézetéről árulkodó gondolatok. A meghátrázó filmelmények és alkotók ihletett felidézése, vagy a kozmikus filmről vallott nagyszabású elképzelések között szerényen húzódnak meg azok a mondatok, amelyek nemcsak Szóts művészetét, hanem a születő modern filmművészet is – a kortárs filmsztyíluskával összhangban – értelmezik. *A Melnyiket a kilenc közzil?* című Jókai-novella adaptálási nehézségei kapcsán jegyzi meg a következőt: „Mert a film építőköveket realitások. Az épület maga azonban fantasztyikus valami is lehet, a költészet, a mesék birodalma.” Ilyen realitásokból épül az *Emberk a havason* balladája – nem véletlen, hogy a filmet az olasz neorealizmus leendő alkotói és teoretikusai kitörő lelkesedéssel fogadják, s aztán a neorealista filmek mintha Szóts fenti tézisével igazolhatók vissza: a realista környezetrajz, az amatőr szereplők a történetek nem ritkán melodramatikus fordulatait is képesek hitelesíteni.

Ez a fajta pontosság, a részletek mátrár dokumentarista megfigyelése talán a legfontosabb eleme Szóts láthatatlan filmjeinek, amelyek látható formát a jobb híján, mégis teljes szakmai odaadással készült néprajzi munkáiban, portréfilmjeiben, művészeti kisfilmjeiben öltöttek. Furcsa módon viszont nem ez jellemzi egyetlen nagyszabású dokumentumfilmet, amely az *Ehséget*, az *Ehséget*, amely natív utópisztikussságával egyúttal felkavaró olvasmány (Szóts elképzelése szerint a diszdemutáción, a New York-i ENSZ-szekciónban vagy a római FAO-központban egy páholyban ül volna az amerikai elnök, a szovjet vezető és a római pápa). A filmet a nincstelenség áldozataira és a modern világ pazarlására felhívó „sikótlás és jaj” nagyszabású kereszmetsetben kívánta az emberiség elé tárni tízezrek naponta bekövetkező pusztulását. „Az egész földkerekséget átfogó nagy filmet” művészeti és morális szempontból egyformán igazgatja a rendező. Az *Elétrajzi feljegyzések* és a kötetben közölt szinopszis alapján elsősorban a tervei morális oldala körvonalazódik a mai olvasó számára: a szöveg inkább az eszme, mint a megrendítő sorok kamerát is kézbe vevő Szóts István idézhetné volna csak elénk. Az már a sorok – és a filmben megszólított nagybetyűs Világ – keserű fintora, hogy a morális indítástú tervei az egyházakatól a nemzeti közszervezetekig pusztán morálisan támogatottak, pénz nem adtak rá...

A megfigyelés és az ábrázolás dokumentarista pontosságára a játékfilm-tervekben kerül esztétikailag releváns helyezésbe, jelentős – és megvalósulatlan – fordulatot jelentve Szóts pályáján. A pályakérdő rendező művészeti eszménye a kozmikus film volt, amelyben – szép hasonlalatával – „az egész természet, mint egy hatalmas orchestera” közreműködik a képek komponálásában; a történetek a föld és ég – az *Emberk*

havason-t, 1945 tavaszán írja *Röpirat* a magyar filmművészet ügyéről. 1947-es az azonnal beírtott *Enk a bizamezőkről*, 1957-ben hagyja el az országot, a nyolcvanas évek végétől kezdődik meg – publikációkkal, konferenciákkal, kitüntetésekkel, portréműsorokkal – művészeti rehabilitációja. Klasszikus humanizmusa a különféle ideológiájú politikai sorsfordulók zátányán sem tört meg, nem úgy az életmű, amely – mint ezt a most megjelent könyv címe is visszhangozza – csak szilánkok és gyálfurtagácsok monumentális halmaza lehetett.

Vajon Szóts művészetét egy kiegyensúlyozottabb kor is a klasszikusok körébe utálna, vagy csak a töredékes életmű, a saját korát megelőző, mellőzött és meg nem értett művész tragikus (nemzeti) romantikája emeli őt példésztárra? A kérdés nemcsak az utódokról, nemcsak a hagyományképződés honi karakteréről, s nem is csupán a filmek értékről vall, hanem egy sajátos szemléletmódról, amit a rendező minden egyes kockája és minden egyes szava nyomatékosít. Amikor kollégái vagy rendezőtűdai az általa szabott mértékről beszélnek, mindig szűk-ségesnek tartják az *ember* és a *művész* példaeértékűségét egyaránt kiemeli; külön-külön e kettőt, amely az ő esetében ugyanakkor egyenrangú és szétválaszthatatlan. Ahhoz, hogy a filmekből, valamint a rendező halála után egybegyűjtött írásából elénk rajzolódó életművet jól értsük, nem érdemes a humanista elkötelezettség és a művészeti hiteleség esztétikai értelemben ma már archaikusan csendő elkülönítést udvariasan megkerülnünk. Szóts *programja* kétségtelenül e kettős értékszempont jegyében áll, *művészetének* legnagyobb pillanatai ugyanakkor épp eme ideák összetartozását bizonyítják, megghozza kataraktus erővel. Az „egy Szóts”-ról ilyen értelemben is beszélhetünk.

Az írásos hagyatékot követő első szöveg, az *Elétrajzi feljegyzések* program részleteibe avat be, míg az ezt követő külföldi műfajú írások mintegy tízkötet tartanak az elképzelések elé, a szándékot a tettekkel szembeesítik. A valódi tettek persze a filmek voltak: mindössze két nagyjátékfilm és néhány rövidfilm, fájdalmasan kevés, különösen az itt olvasható tervek fényében, amelyek így módon – bármekkora is a láttató erejük – csak a láthatatlan filmek túlkörcserpelelhettek. Szóts emlékirata vallomás és korrajz egyeztetve. Vallatosságára ellenére is képes érzékletessé tenni az egy mást változó rezsimet bomlító abszurditását. A legjellegzetesebb – és legszomorúbb – példa az *Enk a bizamezőkről* esete, amelynek megfilmesítésével 1943-ban és 1947-ben is megpróbálkozott. Móra Ferenc első világháborús történetének pacifizmusa azonban egyik rendezőnek sem kellett. A film ugyan 1947-ben kisbél komponisszumok árán elkészült, ám rögtön dobozba is került. S hasonlóan kreált a történelmi szelvény az *Emberk a havason* alkotójából hol alnépies, hol irredecenta beállítottságú művészt, s vadalta hol egyházzelennességgel, hol tulzolt katolicizmussal.

sa, a film tervezése közben azonban erőteljesen jelenlévő ötvenes évek, illetve 1956-os parhuzammal rendít meg (az előbbt a per koncepció-zussága, az utóbbit 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 diszról tetején gyüülekező bűmészkodókat, akiknek terh alatt az akasztások végére beszakad a terő. Sőt, meg merem kockázni, hogy a forgatókönyv legemlékezetesebb pillanatai nem az eszmeiránti hűség, kitartás, következetességet deklaráló dialógusok között találhatók, hanem a halálraítéltek szeretteiktől és egymástól történő búcsúját 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 személyiség érzélmű motívációinak fiktív rekonstrukciója, a történelem üzenetének embri sokban történő megteradása, majd a feladattal azonosuló, annak önmagát alárendelő személyes példa felmutatása egy, a romantikus-idealizáló és a parabolikus-analizáló történelmi filmek között elhelyezkedő, a kétfajta szemléletmód és stílus 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 gyákoritb és hosszabb 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-ábrázolás és az ábrázolt Szóts István-i eseménye – a sorsok történelmi-mitikus összefüggéseinek megteradása 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 népinek 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 kétségtelesen jót tesz az eszmék szűlától 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 nemesszony történetét 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 művekel 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 esztétikusokban. Ezt a művészi hitelességet a történelmi események fellidézésekor *ki kell találni*, vagy legalábbis *ki kell emelni* őket a történelem meghatározó, nagy összefüggéseinek ármekéből. *Az aradi tizenhárom* nem a vértanúk kivégzésének történelmi hátterével, 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 műveit, 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 előgszer újraolvasni. Azóta sem született filmkészítői hasonlóan átfogó, a szakmát indulatosan féltő, ugyanakkor a tennivalókat higgadtan számba vevő eszmeifuttatás. Téli-szemek jó része napjainkban is aktuális és érvényes; haszonnal forgathatók a készülő filmtrvény kidolgozói is. Ma már nyilván nem lehet olyan filmeket csinálni, 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. S ez alig-ha történhet másképpen: 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 elmaszartolt érdekék 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 háttérében. 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” önmagával 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 önértelmezé-sekkel és művészi hitvallásokkal reagál. Így a hatvanas-hetvenes évek



legkötét kicsit is ismerő olvasó előtt az „intézményrendszer” (maradjunk ennél a jótékonyan eltávoított kategóriánál) méltatlansága a könyv lapjain az alkotó méltóságával csap össze. A római ösztöndíjas hallgatóval, majd vendégtanárral vagy a Cannes-ban díjazott rendezővel szembeni féltékenység gyánúját maga a rendező üzi távoíra, amikor az uti elménekek felidézésekor Róma építészeti ritmusáról, Velence éjszakai és hajnali fényéről, India újfajta szellemi távlatot nyitó szépségéről olvassunk. A személyes igazság helyett a művészi szép igazságaról: kompozícióról, a szellem látható formát öltő rendjéről – amely néha kétségtelesenül tüfeszített mondatokra ragadtatja az elsősorban kép- és ritmusművészz rendezőt (nem véletlen, hogy filmes életművéből is első-sorban a mozgóképes, azzaz időbe ágyazott, ritmizált kompozíciókra emlékeztünk, s nem a dialógusokra vagy a történetekre).

Gaál tevékenységét és gondolkodásmódját ars és techné archaikus együtállása határozza meg – nemcsak arról szól, hanem ebből a szel-temben is íródott ez a könyv (nem véletlen, hogy Zalaán Vince mint szerző szerepyen a háttérbe vonul, s a könyv első felében közvettett mö-don, a másodikk részben pedig közvettlenül is a kötet főszerpíjének, azzaz Gaál Istvánnak adja át a szót). Amikor egyik legszemélyesebb, 1990-ben megjelent rövid írásban (*A hagyományról*) a mértékéről beszél, a filmkészítés kézműves jellege mellett tesz hitet (a rendezésen és forgaókönyvítésön kívül ragaszkodva a vágáshoz, s nem ritkán a fény-képezéshez is). Eppen ezért a tanítás számára nem jelent más, mint gyakorlatot, együttes alkotást, amikor is közös munka során a hallgatók saját (nem pusztán optikai) értelemben veti) nézőpontjának, „mértékének” előhívása a cél. A könyv tanúsága szerint ez az „esztétika” hozzáállás az alapja a rendező embéri kapcsolatainak, amelyben a kompozíció tisztelével (ez vonatkozik mestereire, mindenekelőtt Szóts Istvára, akinek Gaál 1990-es Műcsarnok-beli életmű-bemutatóján el-mondott beszéde „vezeti be” a kötetet, valamint Rajeczky Benjáminra, vagy a legközlelebbi munkatársakra, Szöllösy Andrásra, Sára Sándor-ra). Sőt, amikor eszmélődésének színtere, Pászto íránti „házafias” ellkö-teleztségének ad hangot (*Kedves Földaléim!*), akkor is esztétikai és gyakorlatias megfontolások vezeték: ultessenek jegenyenyárt a városba vezető utak mellé, hogy a „palóc ciprusok” méltóképpen kiserjék az ér-kezőt uti célja felé. (A javaslathoz fényképet is mellékel, amelybe perspektívikus rövidülésben berajzolta a tervezett fasort.)

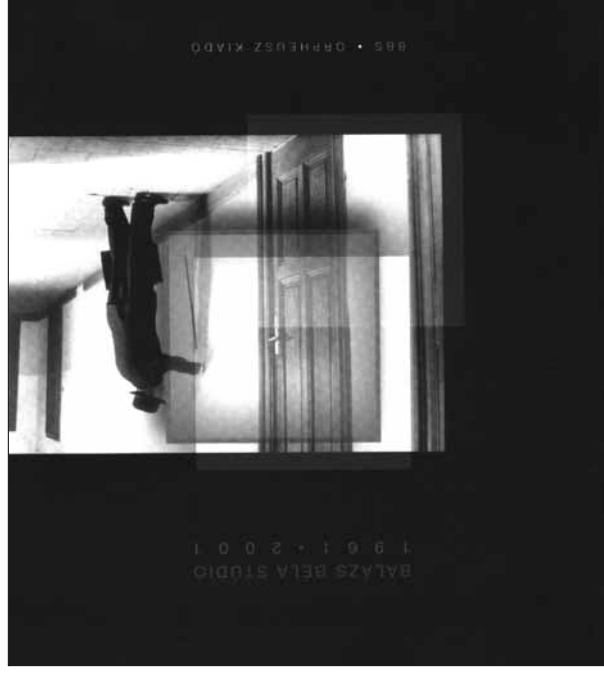
Hogy a Pásztohoz vezető sivar országutakat vajon disztrik-e a Gaál István által megálmódott fák, nem tudom. Filmjel disztrik-e a Gaál István által megálmódott fák, nem tudom. Filmjel mindenesetre örzik a most könyvben is rögzített életút ritmusát.

A SZABADSÁG LÉTEZŐ FANTOMJA

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

A negyven éves Balázs Béla Stúdióról szólt kiadvány nem film-történet, nem műelemzések tartalmazó tanulmánykötet vagy filmográfia, hanem kötetlen műfajú emlékkönyv. A felkért szerzők az alkaturához 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 úttal a személyes hitének van különös jelentősége, amelyet az alkotó 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. Mghozzá a külföntele alkaturu 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 Máriaóssy-ószály megjelenése avatta kezdőponttá az 1961-es esztendő; a Máriaóssy-ószály vezető Herskó-ószály vitái, majd platformja



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

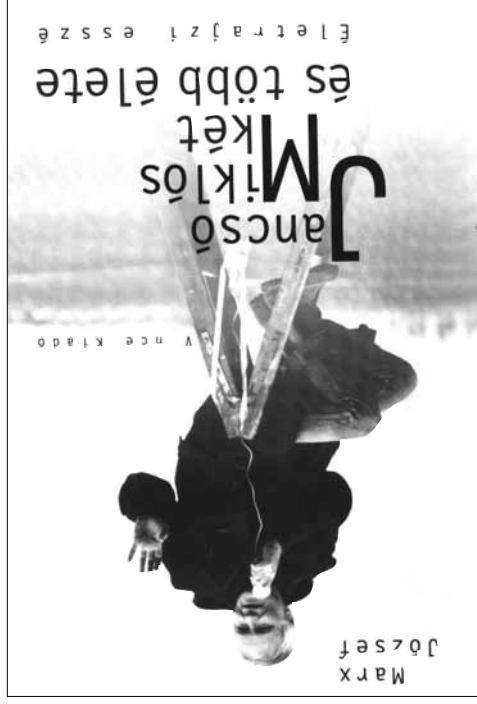
az immár újabb generációhoz kötődő kísérleti-avantgárd és szociológiai-
és undergroundok közé ékelődő „hagyományos” játékfilmek három-
szöve; vagy ugyanebből az időszakból a sokak által legfeljelenősebbnek
ítélt fejlemény, a társművészek beáramlása, amely elsősorban Bódy
Gábornak volt köszönhető, s olyan 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 személynységeket 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 film
forgatási körülményeit megidéző passzusok fontosak. A látszólag anak-
dotikus emlékek a szabad alkotás lényegét fejezik ki: miképpen hajfák
át a korlátozott lehetőségek a mű egészét az olyan, önmagán túlmutató
ötletől kezdve, hogy pénz híján csak *A császár izenete* című film *elő-
zetese* készült el, egészen a baráti filmzés „módszertanáig”, miszerint
„akinek szép volt a járása, az ment”. Najmányi eltűnt filmjeinek szám-
bavételével zárja le visszaemlékezését (s ugyaneerre kényszerül példá-
ul Dobai Péter is), majd sértettség nélkül, de mélyszéges szomorúsággal
állapítja meg, miképpen tűnt el – legalábbis az ő személynys jelenéből –
a BBS is: ez már egy másik stúdió.

A Balázs Béla Stúdió negyven éves története nem volt zökkenőmen-
tes, ahogy a jelen sem az. Nem pusztán a hatalommal való szövetség-
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. Míg azon-
ban az előbbi konfrontáció megnehezítette vagy a betiltásokkal lehető-
sítetté tette a munkát, az utóbbi eltette – legalábbis addig, amíg mindezt
az alkotások igazolták. A BBS története nemcsak a filmek 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. Késztülhetnek
jó filmek, ezek azonban már nem BBS-filmek lesznek, abban az érte-
lemben, ahogy ez a fogalom mára filmtörténetünk 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 művészeti ágak művelőitől 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 üttövő vállalkozásraól van szó, hiszen ezidáig még nem született hasonló jellegű munka. Az újat akarászándékát azonban háttérbe szorítja a műfőszereplője, aki szinte kihívja maga ellen a tudományos megközelítést, elvont fogalmi apparátussal dolgozó doktrinér műlémezést csakügy, mint a csapongó, impresszionisztikus kritikát. Az életrajzi esszé valahol e két véglet között helyezkedik el: egyrészt kísértet, amely az egyes művek és a pálya egészének értelmező leírására törekszik, miközben mindvégig tudatában van a feladat lehetlenségének; másrészt az életet személyes mozzanatait, mű és élet összefonódásait is igyekszik feltárni – a források töredékességének, esetlegességének bevallott korlátai között.

Jancsó pályája az elmúlt ötven év társadalmi eseményeinek poétikai lenyomata. A könyv e kissé provokatív rezüméje arra próbálja felhívni a figyelmet, hogy a történelmi körülmények, amelyek minduntalan kihívások elé állították az alkotót, nem egyszerűen témát szolgáltattak a művekhez, hanem – s nyilván ebből a szempontból magasodik ki Jancsó az egyenlők közül – olyan művészeti struktúrák, poétikai elvet eredményeztek, amely a magyar filmművészet – rövid időre – az európai filmyelvi forradalmak barikádjára emelte. Mennyiben haladja meg a közönlén társadalmi, netán politikai „üzzenet” a jancsó-i formavilág – s itt nem pusztán a történelmi múltat a jelen nézőpontjából modeláló parabollikus áthallásokra gondolok –: ez a kérdés centre ugyan az Jancsó esetében, mint amikor (a könyv leggyakrabban használt szövegét kölcsönkérve) „a dolgokat a bot ellenkező végéről nézzük”, s arra keressük a választ, mit köszönhet e poétika a történelmi tapasztalatnak. Vagy másképpen: a világkép a képek világának – és fordítva. Marx József könyve ezt a 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 legáltalab annyit foglalkozik az elmúlt öt évtizeddel, mint Jancsóval, a filmszakma egészségével, mint annak egyik képviselőjével, a korszak művészetével, mint egy-egy opusszal.



set leképező művész világot, 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, formatervezéssel, formatervezéssel – nem utolsósorban –
 önmagával szembei kimélvőséggel röghögi 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 szünnyogok; 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, amóta életünk
 kétségtelenül szanalmas formái edénye darabokra hullott. Mindezen
 túl a könyv e fejezetei egyben hiánypótlóak, hiszen áttekinthet 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 pillanatra 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-alkoíta a műveit, pontosabban ahogy e két dolgot szétvá-
 laszthatatlanul és feltartoztatatlanul együtt gyakorolja. E példa sze-
 rint nem kell mindénarón „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 nélkülözhetetlen
 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 egyenlőségjellet rak. A lelkizés he-
 lyett érkezkenyen és okosan hol a személyiségben (extravagancia és
 spontaneitás) hívja fel a figyelmet arra az alkati vonásra, amely élni tu-
 dott a politikai beszorítottág kényyszerűvel – vagy talán éppen ezzel tu-
 dott élni. S hogy nem egy bizonyos politikai rendszert kötöz megáho-
 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.

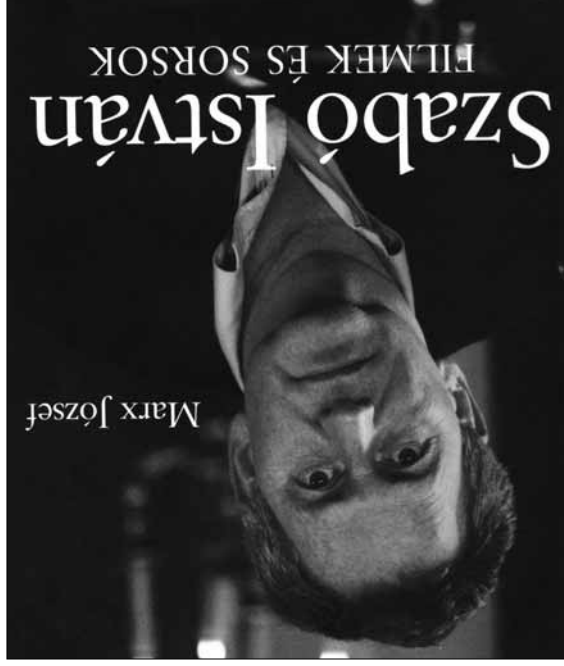
Aki Jancsóról ír, az szülszéképpén filmörténetet és korrajtot is pártírtat. Az utóbbiba valamennyiünk életre szóló tanulságok, akár akarjuk, akár nem. Ahogyan ő jött, úgy jöttünk mi is – szerző, olvasó, néző, öreg vagy fiatal egyaránt –, ám a szabadsággal még adósai vagyunk. „Jancsó Miklós fiatalsága ugyanis maga a szabadság – fejezi be könyvét a szerző. Orizze sokáig! De az sem rossz, ha 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 szerettél és tiszteltél 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: gondolkodásmodjában, művészi-embertitvállásában. E hasonlóság azonban éppenséggel a különbség elfogadásában, a másik szuverenitásának, identitásának kihasználásában mutatja a tisztelgetést. 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 egyértelmű, ellentmondásmentes, a változások tudatosán végiggondolt s legfröképpen az életmű meghatározó alkotásai között. Marx József tudja, a személyességet nem feladó döntések mentén fejt ki: a rendező bőségesen idézett interjúival, illetve a hasonlóan nagy számban citált kritikákkal. Az utóbbiak tekintetében talán kicsit „sok is a rosszból”. Nem hiszem, hogy a gyakran valóban mosolyogtatóan vonalas vagy szakszertűlen (vagy egy szerűen más véleményűt tükrözö) írások méltó ellenfelei volnának Marx József érveinek – kortesű erők viszont tagadhatatlan. Mégis, a sok idézet, valamint a hozzájuk kapcsolódó megjegyzések mögüll mintha éltűnnek vagy legalábbis másodlagossá válnának a filmek, a filmörténeti 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 filmörténeti szieleni a hűt. Nézetem szerint *A napfény* íze epikusán kifejtett konfliktusát dík a barátaival, majd egy asszisztens kiemeli, és a sárga csillag helyett nyilas karzalagot ad rá.) Hasonlóan lényeges észrevétel a *Bizalommal* beko-



vekező, majd a *Mephiszto*val kitéljessed, látszólag a személység, a szer-

Szabó István a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján felmérte, hogy általában a filmről mint művészetről a hatvanas évek új hullámainak idején kialakult kép. „Bélatia – írja Marx József –, hogy az a személység, amely indulásakor oly vonzó volt a világban – bármennyire is teragepaták a kritikusok mellette –, többé nem kelt közfigyelmet.” Ezzel a belátásával természetesen nem volt egyedül, sőt egyik meghatározó szereplője lett a filmművészet új aramlátának. A korábbi dualista – s persze már akkor is leegyszerűsítő – megosztottság közé („papa mozi” és új hullám, szerzői film és kommerz), mintegy a kettő éreynit ötvöző szándékkal, bekelelődt a „midcult” művészfilm, létrehozva saját művészetpartit intézményrendszerét, art mozikkal, televíziós csatornákkal, fesztiválokkal és természetesen producerekkel.

Az intézménytörténeti és kultúrpolitikai háttér legfontosabb elemei még-
ducereket. A modern filmművészet felől konzervatívna vagy akadémikusnak tekintett fordulat, miközben érintetlenül hagyta a kommerszfilm lényegében Hollywooddal azonosított hadállását, perfrénikus helyzetbe szorította a filmyelvi konvenciókat továbbra is elutasító, „kísérletezőnek”, „avantgárdnak” minősített alkotókat – így például Jancsó Miklóst, Fontos, hogy ezt a folyamatot a hozzátapadó fogalmak ellentét – midcult, konzervatív, akadémikus – értékeléssel nemcsak szemléljük. A perfrénia nem szükseszes feltétlenül kijátszani a mainstreamammel szemben, jól megférnek ök egymás mellett, ahogy a két alkotói módszer és beállítódás világszínvonalu képviselei, Szabó István és Jancsó Miklós e könyv meg a korábbi lapjain. (Mit Truffaut és Godard? – de hagyjuk most már a párhuzamokat!)

Marx József természetesen nemcsak azért idézi oly sokat Szabó István interjút és a vele foglalkozó kritikákat, hogy igazolja velük saját gondolatait és vitalközzön a rendező bírálatival, hanem azért is, hogy értékeltesse a korszakot, amelyben az életmű formálódott. Mindezzel együttal azt is életri, hogy nem bonyolódik az általa élesen visszautasított monográfiára műfaji elvárásaiba („amely – mint írja – műről műre araszolva, motívumok vándorlásával bideledeve azt a hatást tudja keltetni, hogy a mű önmagában való dolog, amelyhez ugyan kellett rendező, színezés és tengereműi munkátárs, de csak a végtetmék számit, a verítkezésen realizálódó valamit”). Noha ő is „műről műre araszol” – szóba hozva Szabó valamennyi munkáját, beleértve a rövidfilmeket, a televíziós és a színházi rendezéseket is –, nála nemcsak a végtetmék számit, hanem legalább akkora súlya van az alkotói szándéknak és a befogadói közgnek, amely a „verítkezésen realizálódó valamit” mintegy keretbe fogja. Kétségtelen, a kereten kívüli világ eleveveben tanul fel a könyvből, mint magunknak a filmeknek a világa; pontosabban a vállalt műfaj, az elterajzi esszé kívánalmainak megfeleleően a műveket a szerző elsősorban az alkotói szándék és a fogadatas felől vesszi szemügyre.

Amit azonban az egyes muelemezesek tereen veszítünk, azt megnyerjük a magyar filmtörténeti folyamatok melyararamainak feltáráásával. Szabó István pályafutása jóval távolabb állt a politikától, mint ahogy ezt a hatvanas-hetvenes években elvárták a filmesektől, ennek megfeleleően a könyv nem a társadalom- vagy politikátörténeti háttérinformációkat hangsúlyozza, hanem a filmszakmákat (morthogy Szabó István saját mlyakájának helyzete, különösen a rendszerválást megelőző és követő években, szemveedélyesen foglalkoztatja). A kötet lapjairól képet kapunk a triskolának az évtizedek során átalakuló szereplő, a meghatározó rendezőtanárokrol (Máriássy Félix, Herskó János), nyomon követhetjük Szabó osztálytársainak a pályafutását, betekintést nyerhetünk a Béla Stúdió első korszakának mlyhelyébe, valamint a meg-, majd átala-
kulo stúdiók világába. Igen sokatmondóak az időroli időre megéjtett ke-

rezsimteszerek, amikor kitélpe az életmüből körtbenzhetünk: milyen filmek is készülték abban az évben itthon és kitélöldön.
Az intézménytörténeti és kultúrpolitikai háttér legfontosabb elemei még-
is azok, amelyekből a rendező művészetének alapvonásai válnak értelmezhetővé. A szerző például emlékeztet arra, hogy Szabó már első, úgymond alanyi, „magámmítológiát” építő filmjeibe is olyan, „a magyar történelem szörnyü fordulataira”, mindenekelelt a zsidó sorsokra emlékező és emlékeztető motívumokat szó, „amelyek szégyenletesek, megálatozók és rejteget-niváló”, ám amelyek abban az időben finoman szólvá nem voltak, „kibeszélték”. Vagy ilyen tagabb összeüggésre hívja fel a figyelmet a hatvanas-hetvenes évek „cselekvő filmjének” elutasítása, amelynek tükrében Szabó „személysége” árnyaltabba válik: az önelterajziség helyett a személysé látásmodot hangsúlyozza, amely akár a „társadalmi” elvárások közt-
ze illeszthero tematikákat is érvényessé tudja formálni (mint – a szerző példadati sorolom – a közel egy időben készült *Farbeszéd, Sodrásban, Így jöttem, Almodozások kora*). S ennek a gondolatnak a mentén fogalmazzódik meg a kötet legfontosabb állítása, amely szerint Szabó István filmművészetéből sohasem hiányzott a személység; azokból a filmekből sem, amelyekben felhagy a korai korszak egyes szám első személyü fogalmazzásmod-jával, vagy amikor a lírai-asszocciatív emlékezés fonatát a fejlődésregények „objektív” narrációja váltja fel. A személység, persze, nem pusztán a szívesen látásmoddal, hanem bizonyos formai megoldással is összeftiggésbe hozható. A többb egyenrangú szereplőt mozgató vagy látványos történelmi tablot festő műveken így születtek meg. „Szabó István filmről való gondolkodásának központi kategóriája: a karakter”. Hozzátehetjük: nemcsak a rendező, hanem a róla szóló könyve is, lett légyen szó akár a kultúrpolitikusai vagy filmkritikusai karról, akár a kollégákról, akár e kötet főszerplőjéről.

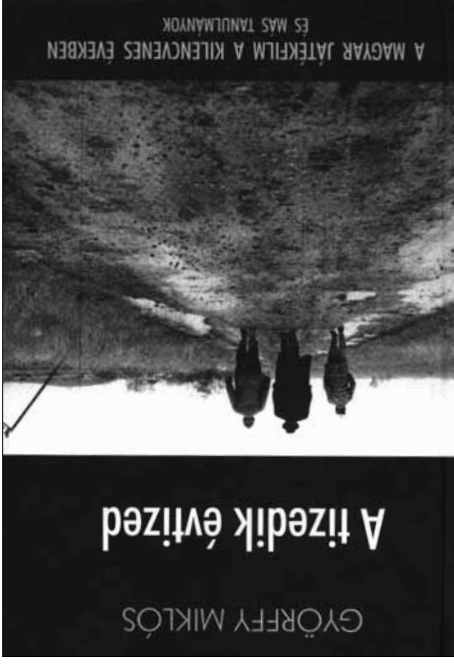
Könyvének elején, mindegy módszeranti útmutatólekt a szerző a Szabó István számára is meghatározó Gyergyai Albert alakját idézi. A rendező, akinet „sok bosszúságot okozott a henye kritika”, egy interjúban az ő esszéit állította mértékül: „Ismeri pontosan, hogy miről ír, szereti azt, amitől ír.” *Filmek és sorsok* – olvasható az alcím a kötet be-

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 kötetében 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 és *keresztmondások* alakítják a korábban már megjelent szövegekből összeálló, gondosan szerkesztett kötetet. Hiányérzet legfeljebb a cím nyomán támadhat bennünk, hiszen *A tizedik évtized* a legutóbbi évek filmművészeti eseményeinek feldolgozását ígéri. Ezt a várakozásunkat erősíti az alcím is – *A magyar játékfilm a kilencvenes években* –, amelyer a könyv fedelén kisérb betűkkel követ a tolvábi pontosítás: *és más tanulmányok*. Nos, Györfly Miklós könyvének kétharmada „más tanulmányokat” tartalmaz, míg a maradék egyharmad foglalkozik csupán a kortárs magyar filmmel. Nem az egyetemes filmtörténettel vagy a korábbi időszakokkal foglalkozó írások, inkább a rendszerváltás utáni magyar film átfogó elemzése iránti fokozott igény (s persze a kötet címe) miatt érezhetünk csodádsul a két egység műfajilag is elterő szövegeket tartalmaz – de erről majd később.

A tanulmányok jó része nemcsak abból a szempontból foglalkozik a múlttal, hogy régi irányzatokat (német expresszionizmus), életműveket (Erich von Stroheim, Rainer Fassbinder), lezárt szerzői korszakokat (Wim Wenders) elemez; a „befejezett múlt idő” stílusvonásaként és történeti szempontként egyaránt az írások gondolati középpontjába kerül. A leghangszúlyosabban a kötet különösen szép írása, *A múltész és a múltvészet Ingmar Bergman foglalkozik ezzel a kettősséggel*: „Bergman művészetképe a múlté” – állapítja meg a szerző az eredetileg előadásaként elhangzott tanulmány elején, majd a gondolatom-netől 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 korszaka áll (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 „gazdája”, 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 irrodalom és film kapcsolatának taglalása, legyen szó akár a hatvanas-hetvenes évekről, akár egyetlen életműről, jelesül Makk Károlyéről, a mozgóképi kifejezősémódnak az irrodalom mellélt – s nem azzal szemben – megszűlő önállóságot hangsúlyozza elsősorban, felhívva a figyelmet arra a talán még nem kelloképpen elemzett magyar sajátosságára, hogy nálunk a legnagyobb „szerző” filmek irrodalmi alpanyagból vagy írói közreműködéssel készültek (*Szelem, Szindbád, Szegénylegények*). Természetesen vannak jelentős, ráadásul 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 kitértelt darabja a szerző szerint *Az en XX. századom*: Enyedi Ildikó filmjének önálló elemzése, majd a kilencvenes évekről szóló áttekintésbe beleszótt – részben megismételt – gondolatok a film eredetiségéről 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 eltelt idő rövidegéből fakad, hogy míg a korábbi filmművészet folytatásokról elmélyült és igényes tanulmányokat olvashatunk, addig a kilencvenes évek magyar filmjeiről csak gyors (eredetileg vélhetően napilapnak készült) pillanatfelvételek, egyfajta – ahogy a szerző is megjegyzi – vázlatot kapunk. Ennek a vázlatnak a kijelölése, amely mentén az utóbbi évek magyar filmművészetét minden bizonytalanságnal elemzeni érdemes. Ilyen például néhány 1989 után készült film stílus- és szemléletmódbeli előzményének felvétele (*A kis* *Valentino* és az *Arnyék a havon* vagy az *Alombrivád* és a *Hagyvállógra*

FILMOLVASÓ

Knut Hickehner: Film- és televízióelemzés

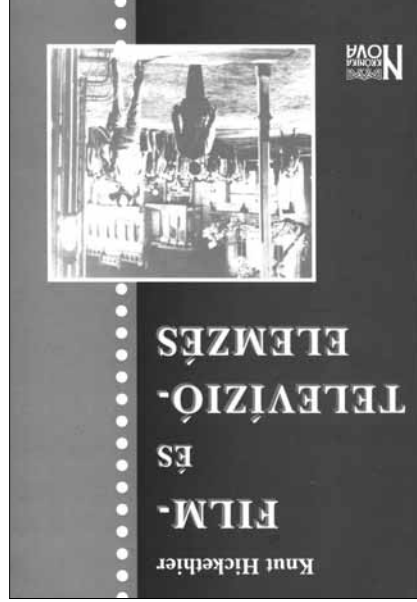
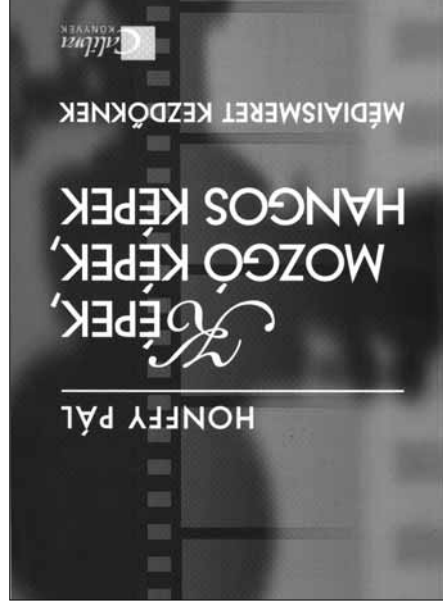
Krónika Nova Kiadó, Budapest, 1999.

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, is-kolan kívüli körülmény. A gyerekek már egészen kis koruktól kezdve nem mint „esztétikai szervezetszerű mozgóképpel” találkoznak a film-mel, a kapcsolatluk ennél sokkal közvetlenebb, mindennemaposabb. Egy- részt nemcsak a hagyományos filmművészet alkotásai közvetítik szá-mukra ezt a formát, hanem az audiovizuális kommunikáció legkülön-bözőbb típusai is, másrészt a filmek befogadása egyre ritkábban törté-nik moziban, a közeg ma már döntő részben a televízió, a videó, illet-ve a számítógép. A hordozó – és ezzel összefüggésben a befogadás módja –, valamint a műfajok és a műsorfajták szempontjából hihet-lenül nagy a szóródás, miközben a jelentés szerkezeti alapjai – a „nyel- vi 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 folytatódhat a jelentéskutatás egészen az adott médi-um természetének feltárásig – amely valahol a hatalom – elvont és gyakorlati – kérdésével szembeért. Ez utóbbi tudatosítása persze nem lehet közvetlen pedagógiai cél, noha – s lehet, hogy ezen a téren kon-zeratív vagyok – a kritikai attitűd közvetítését az oktatás alapvető fel-adatának 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 összetakarta „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 szemléletmódra 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 példány igazított igazított adaptációja – megnehezíti viszont az iradalomjegyzék 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 munkatárkonyvet 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 módszert: 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 fejezeteket 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 *Végtelen kép* után a rendező pedagógiai munkáinak sorozat fotókkal illusztrált forгатókönyvei alkotják. Ezt a csak iskolatervezőknek 1976-ban részben leforgatott *Filmiskola* című oktatófilm-sorozat fotókkal illusztrált forгатókönyvei alkotják. Ez a csak papíron létező epizódok leírása követi, az egész *Filmiskola*-anyagot pedig szinopszisok, megjegyzések és a lektori véleményekre adott válaszok keretezik. Mintegy függelékként zárja a kötetet Bódy berlini szeminariumainak dokumentációja. Ezek valóban csak dokumentálják az 1982-1984 közötti éveket – immár külföldi – pedagógiai tevékenységet, 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 mozgókép körül, a filmről-való-gondolkodásban ne csak a közködséggel vezessük be a nézőt, hanem egy belső, gyarkorlati, önmagát bizonyító programmal. A program a következő: bemutatni egy esztétikát – a médiumot – annak összes lehetőségével. Ezzel parhuzamosan segítéget adni közös, vizuális tudatunk tudatosításához, rendszeresítéséhez. (...) 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.” Mindezt 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 jelentes fogalomparájára épülő, többször kifejtett gondolatmenete (*Jelentesmúlajdonitások a kinematográfiaiban; Sor, ismétlés, jelentes; Filmnyelvész; a film nyelve, filmi gondolkodás*) ugyanakkor a saját rendszerén belül következetes, így alkalmas egy didaktikai – s nem pedig tudomány – program levezetésére. Nevezetesen: a mozgóképírás és -olvasás elajátítására, azaz egy olyan tágan értelmezett médiatanra, amely a vizuális kultúrát mint gondolkodásmódot elemzi, s csupán e gondolkodásmód részeként



foglalkozik a mozgóképet övező társadalmi és gazdasági kérdésekkel, hátérbe szorítása ha lehet, azóta még inkább: a televízió globálistizációjá, a multimedea egyre fokozottabbá a képi jelkommunikációs jelentésére helyezi a hangszült. S az a korosztály, amelynek Bódy is számta sorozatát (a 15–20 évesek) elsősorban ilyen jellegű mozgóképi üzeneteket találkozik. Am Bódy szemiotikája éppen innen, a jelolvasástól vezet a konkrét alkotások elemzése felé. Hiszen a képi jelnek az a sajátosságát próbálja behatárolni, amely megkülönbözteti többek között a nyelvi jelrendszertől. „A kép nem jel, nem is tárgy, hanem folyamat, amely rokon értelmű a »jelentéssel« – olvasható a mozgóképi jelentés ámyalt meghatározása a *Végtelen kép és nikk-rövidés* című írásában.

Az elméleti bázishoz szorosan kapcsolódik a *Filmskola* módszertani újonsága, amelyet a könnyen kezelhető videotechnikának és az interaktivitásnak köszönhetően igazán mostanra értelt meg az idő. A *Filmskola* első részét a következők közé gondolatil vezeti be a narrátor: „Valamit úgy értünk meg a legjobbban, ha csináljuk.” A mozgókép esetében igen mely értelmű elméleti hátere van ennek a kijelentésnek. A filmcsinálás – mindenfajta „előképzettség” nélkül – ahhoz az elményszerűen elsajátított tudáshoz juttathatja hozzá akár a kisiskola-sokat is, amely szerint egyfelől a valóság nyomatát örző filmkép sohasem véletlenszerű, akár akarjuk, akár nem, mindig tartalmaz „jelentés-tulajdonításokat” (ebből következik a dokumentumnak és a fikciónak a mozgóképnek nincsen nyelvtana és lexikona, azaz „bármiből” és „bárhogyan” létrejöhet a filmi jelentés. Eppen ezért kezdheljük „a filmek teljesebb megértését” az „írással és az olvasással”, holott még nem ismerjük a betűket meg a szabályokat. Csakhogy a betű nem más, mint „az esemény a filmen”, a szabály pedig „az esemény filmi tagolása”. Alighanem ez a tapaszlatat vihet a legközelebb a mozgókép sajátos természetének megismeréséhez.

Ráadásul – és ez több, mint szerencsés véletlen – e filmelméleti Kolombusz tojása nincs távol az elményszerű oktatástól. (Hogy az oktatáspolitikától mennyire áll távol, az már más kérdés.) A *Filmskola* ezért elő, a tanítási gyakorlatban jól használható, valódi tankönyv (és részben „tanvidé” – már ha a leforgatott három részt hozzáférhetővé lehetne tenni). Bódy közel negyedszázados ellképzele a mozgókép ismeretanyagát szemléletmódbeli közösséget mutat a Nemzeti Alapanyagfejlesztésnek kidolgozott mintha tudattal – sőt területével. A NAT filmes fejlesztésnek kidolgozott mintha tudattal – sőt területével.

sze nyilván tudatosan tették ezt –; Bódy életművének ez a szellete lap-pangó tudásként élt a mozgóképközponttatásnak ismét nekifeszülő filmek és tanárok fejében. Ez a tudás most a *Filmskola* forgatókönyveinek publikálásával felszínre kerül, s ami ennél is fontosabb, alkalmazható-vá válik. A klasszikussá mervevő „összes művek” kiadása aligha érhet el nagyobb sikert, mint amikor a kőszta fejtégyzések, szeretlen cédulák, indulatos levelek nem puszta a „nagyiságot” reprezentálják, hanem elevenen kapcsolódnak a jelen szellemi áramához. Hát még akkor, ha ez a kapcsolataféltétel nem a tudományok magaslatain történik, hanem a mindenkori körülményeknek legjobban kiszolgálható közoktatás-hoz, annak is egyik nehezen kezelhető családtagja, a film, a mozgókép, a média a szerző kedves szavával a kinematográfia – tanításához visznek közelebb. Bódy lép az „összes művek” piederzáljáról – egyenes a katedrara.

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

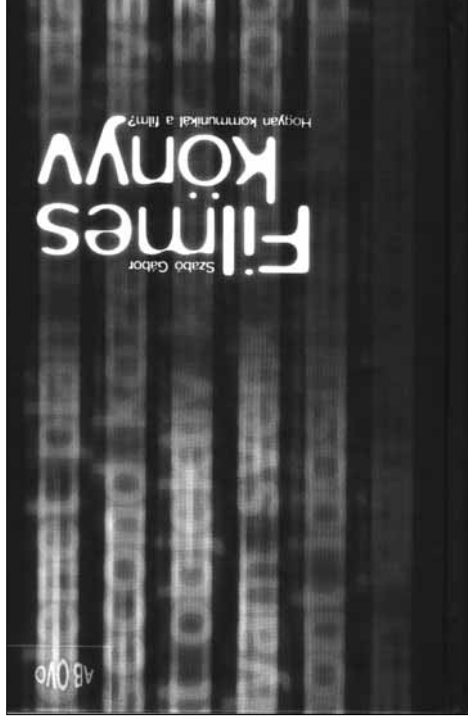
logikáját” keresi a mozgóképeken. Operatőr szakmájából követezően Szabó Gábor ugyanezt a logikát a másik oldalról, az értelmezés helyett az értelmezés oldaláról igyekszik nyomon követni. Tapasztalatait és gondolatait ezúttal könyv, pontosabban tankönyv formájában fogalmazza meg, meghozza „lendő és gyákorló filmeseknek”. Mindez meglehetősen riasztóan hangozhat; ábrákka, táblázatokkal zsúfolt, szakzsargonnal teli vaskos kötetet képzelünk magunk elé, afféle operatőr szakos felsőoktatási jegyzetet. Szerencsére szó sincs erről. *A Filmes könyv* karcsú, mindössze 150 oldalas, elegáns kiadvány, az egyes fejezetek nem hosszabbak két lapnál, ábra mindössze egy táblát, ható benne – kedves, öntromikus 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 telerakja 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 művészetek, s így (legyünk optimisták) a film esetében is – a szabályokon túl van, amiről már nem nagyon lehet vagy érdemes könyvet írni. Ed-

dig a határig vizont a szerző készséggel elkalauzol.

Tankönyvnek tehát csak igen idealista értelemben tekinthető a *Filmes könyv*, hiszen mennyire veheti komolyan a diák az anyagot, ha „az utolsó szó jogán” azt a tanácsot kapja: „hallgasson az 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 háttérben.” Nos ilyen, az „anyag” elsjajátása helyett egy szemléletmód kialakítását célzó értelemben tekinthető a kötet ideális – és sajnos igen

ritka – tankönyvnek.

A nyitottság, az oktatói-mesteri nagyvonalúság nem egyszerűen a szerző alkataiból, hanem – s ez az amely *szakmailag* igazolja a felszólítást a szakmai tudás odahagyását formai sajátságából követkekezik. Szerényen, zárójellek közé számúve húzódik meg a szerző „vallomása a módszerrel”, 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 „filmyelvi” legkisebb egységet? Szabó az elemi beállítási fogalmat vezeti be, amikor „a kamera egy adott plánból 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 kommunikáció ténét nem nyújt a *Filmes könyv*, a megoldás kulcsát azonban – a tájékozódás képességét a filmyelv nem létező grammatikai terében – kézbe adja. Egy önellenmondásos feladat megoldása egy-egy általán nem ellenmondásos könyvben.

S nem csak a „leendő és gyakorlati” filmeseknek szól; a szűkkeblű ajánlást érdemes kiterjeszteni a mozgóképp tanárra – meg persze valamenyi cinéphile-re – is. Rendkívül fontos, hogy a filmes kifejezőeszközök tananyagként se váljanak szabálygyűjteménnyé, amely aztán éppen a film nem elvont grammatikai törvénysszerűségeken nyugvó, csupán konvenciókra épülő „beszédmódja” teremti meg a lehetőségét annak, hogy használatra, „írásra” közben értsük meg jelentését. Pontosabban a jelentés mechanizmusát. Hiszen egy „filmmondató” könnyen megértünk (töképp a mozgóképp köznap, kommunikációs használatában, amelyre a filmmesztéka 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. Mэгhhozza 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 beszélgétsék. MTV, 1991–2000.

Kötetben: Kijárta, Budapest, 1998; *bővített*

kiadás: Palatinus, Budapest, 2000.

Vallomás és elemzés kettőssége vonja közös szellemkör alá az *Ezredvégi beszélgétsék* 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 beszélgétsék 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 helyzettértékeléseket. Az *Ezredvégi beszélgétsék*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 beszélgétsék a *televízió* számára készőlnek, s írásos, folyóíratóiban (jórészt a 2000-ben) megjelenő változataik csak mintegy az eredeti forma másodközlése. A műsor készőitől nyilvánvalóan minél szélesebb községhez próbálnak szőlni, s ez a gondolat nem idegen beszélgéto-társalkítól sem (legfőlejtőb a tévé műsorszerkesztőitől, akik újra és újralébegették az 1991-ben indult sorozat létét, rövidédb-hosszabb kihagyásokra kényserítve ezzel az alkotókat, az adás időpontját viszont sohasem mozdítják ki az éjtől körűli időpontból). Csak hogy a médium ebben az esetben nemcsak a beszélgétes „hordozója”, hanem egyúttal tárgya is, ráadásul legtöbbször kritikával illetett tárgya. A beszélgétes meténeben elég mulatságos, ugyanakkor „kortésto” paradoxonhoz vezetnek a médiumra tett közvetlen vagy közvetett megélgétsék. Balassa Péter, esztea még csak óvatosságra int: az élet mélyébb alapjáihoz akör júnunk el, ha el tudunk szakadni az életk vetített látványtól, azaz el-sősorban a tévé képvilágától; Vargha János, biológusban már önkritikusan rámutat az éppen zajtól, öt is érintő (pontosságban sűtő) tévéintertő-helyzetre mint természetellenes kommunikációra; Perneczky Géza, művészetörténész ironikusab: ő jelenlegi létállapotunkat passzív ül-



dogélesnek látja, olyasminek, mint a tévézés; a legirradikálisabb Eklert Dezső, építész, szerinte ugyanis a jelenlegi válságból az egyetlen kút mésztesen a három kérdéskörön belül nagyok a hangsúlyeltolódások: van, akinél a pályakép a beszélgetés foglalatá, mások inkább a tárgy-szerű elemzést helyezik előtérbe. A megszólalók gondolatainak értéke nem a műsor készítőin múlik, ezért sem gondolom, hogy minősítenem kellene az egyes beszélgetéseket. Az alábbiakat dicsőítik, 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 médiának való kiszolgálattartottságunkat 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 választadóra szegeződik, környezetből is csak annyit látunk, amennyi egy mellkép háttérből kivethető. 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 médialektikus önkortatozásról. A kérdéső, a beszélgetőpartner kihátrálása a szituációból hangsúlyeltolódáshoz vezet: az egyes epizódok nem kérdező és válaszadó párbeszédéről, hanem a válaszolók közötti párbeszédéről szólnak. A beszélgetésfüzérekké való monologok pedig már a sorozat alapszemszéméhez közeli feltekineték: létezik párbeszéd a látzólag egymástól távol álló tudományterületek és művészeti ágak, illetve tudományok és művészetek között.

A globális problémákról értelemten globálisan beszél: az egész-értelmi beszéd csak dialógusban képzelhető el. Ezen a ponton – a médiakritikához hasonlóan – ismét találkozik a műsor módszere a benne megfogalmazódó gondolatokkal. Fehér Márta, tudományfilozófus beszél az analitikus szemlélet csődjéről, meghozza az errevelévi 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 homolitikus (egészesleges) szemléltre volna szükség. Az egészes szemlélet pedig a dialógusban, a dialógus által táru fel: azokban a pillanatokban, amikor az építés és a zene, az író és a biológus, a világtörkutáró és a beccés fópát ugyanarra a kérdésre vonatkozó (ész)zmegfitygyelése újabb megvilágításba helyezi az egészet.

A beszélgetések interjúalanya alapvetően három kérdésöré épülnek: minnek tekinti magát, hogyan került kapcsolatba hivatalával, milyenek látja hivatása helyzetét a jelenlegi világban, mit gondol munkájának eredményeiről, problémáiról, kérdéseiről; végül

mi a véleménye az orszá, a térség, a világ ezredvégi állapotáról. Természetesen a három kérdéskörön belül nagyok a hangsúlyeltolódások: van, akinél a pályakép a beszélgetés foglalatá, mások inkább a tárgy-szerű elemzést helyezik előtérbe. A megszólalók gondolatainak értéke nem a műsor készítőin múlik, ezért sem gondolom, hogy minősítenem kellene az egyes beszélgetéseket. Az alábbiakat dicsőítik, 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 médiának való kiszolgálattartottságunkat 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 választadóra szegeződik, környezetből is csak annyit látunk, amennyi egy mellkép háttérből kivethető. 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 médialektikus önkortatozásról. A kérdéső, a beszélgetőpartner kihátrálása a szituációból hangsúlyeltolódáshoz vezet: az egyes epizódok nem kérdező és válaszadó párbeszédéről, hanem a válaszolók közötti párbeszédéről szólnak. A beszélgetésfüzérekké való monologok pedig már a sorozat alapszemszéméhez közeli feltekineték: létezik párbeszéd a látzólag egymástól távol álló tudományterületek és művészeti ágak, illetve tudományok és művészetek között.

A globális problémákról értelemten globálisan beszél: az egész-értelmi beszéd csak dialógusban képzelhető el. Ezen a ponton – a médiakritikához hasonlóan – ismét találkozik a műsor módszere a benne megfogalmazódó gondolatokkal. Fehér Márta, tudományfilozófus beszél az analitikus szemlélet csődjéről, meghozza az errevelévi 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 homolitikus (egészesleges) szemléltre volna szükség. Az egészes szemlélet pedig a dialógusban, a dialógus által táru fel: azokban a pillanatokban, amikor az építés és a zene, az író és a biológus, a világtörkutáró és a beccés fópát ugyanarra a kérdésre vonatkozó (ész)zmegfitygyelése újabb megvilágításba helyezi az egészet.

A beszélgetések interjúalanya alapvetően három kérdésöré épülnek: minnek tekinti magát, hogyan került kapcsolatba hivatalával, milyenek látja hivatása helyzetét a jelenlegi világban, mit gondol munkájának eredményeiről, problémáiról, kérdéseiről; végül

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 Laszló 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 kivaagyság 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

A kaput a paradigmaváltás fele a természettudományok transzcendencia-fogalma tájra a legszelésebre. 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 rendszerből való kilépés igényét. Lukács Béla a fizika tudományának nézőpontjából fogalmaz: „A transzcendenciainak a fizikában véteien sürtüségék és effélék a megfélelői, ahol az elmélet nem működik, de nem is kell működnie.” S nyilván nem véletlenül a viágürkurató Ferencz Csaba merészkedik a „legmészesebre”, 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 viszonyt, 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 legelőbbször 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 rezignálatlan, ki dühösen, ki borulátóan, ki reményel (ti. a végpontból merített reményel) nyugtázza a válság tényét. A válság globális – globális megoldás még sincs. Éppen a globális megváltozó ideológákba roppant bele a világ. Magunkra maradtunk – akárcsak a filozófiai gondolkodás, ahonnan elűntek az iskolák, a mesterek, s különálló személyiségek építik fel rendszerüket (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 recesszgní kezd, és ez nagyobb károkat okoz, mintha nem korlatoznák. En éppen ebbe fékitem a remény: lehet, teljesen hiú és nevétséges remény, hogy miután van ilyen korlatozhatatlan, feltartóztatatlan önéreje, akkor talán van értelme is. En még nem látom, nem tudom megjósolni. Önmagam tudom korlatozni és korlatozom is. Csernobil óta tudom, ennek semmi értelme. Itt, ahol a feleségemmel biológiai kértészetet úzóék, azon a napon, amikor a katasztrófa történt, az égből potyogott valami. Mit csináljak? Leokaszáljam a tüvet, és ráteritsem-e tárgyaként kis növényeimre vagy nem? Kimenjek vagy ne? Teljesen értelmelen! Abban a pillanatban az ökológiai mozgalom 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 kijöni, az nem az én dolgom. Ott nincs befolyásom. En igyekszem magamat, mint fogyaszó, mint állampolgar, mint ennek a Földnek a lakója nem átadni mindent fajta örültemék, ami nem belölem 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 korlatotlságot sürölja, tudom; nevétséges, merev, engem is veszélyeztet, mert kiszippant a normális világból: különlegessé válok, hülye öregur-ára, akin a gyerekek röhögnek, 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 táguló kör – *Filmvilág*, 1996/5.

jobbnak tartom, mint a nemlét. De nem szívesen lennék rabszolgá.”
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-
képeszítő, fájdalmas, neveléses és valószínűtlen.” (Balassa Péter)
Az ezredvéget talán megéljük beszélgetések nélkül is. Tudni róla
azonban csak akkor fogunk, ha a beszélgetés folytatódik.

