

VARGA RUDOLF

RENDSZERVÉGKIÁRUSÍTÁS

**FILOZÓFIAI-ETIKAI PROBLÉMÁK A HETVENES-NYOLCVANAS ÉVEK MAGYAR
FILMJEIBEN**

© Varga Rudolf, 1998

Tartalom

VALÓDI MONDANDÓ A LÁTSZÓLAGOSSÁGRA ÉPÜLŐ JELENBEN

A film, mint hangulati egység
Virtuális és valódi
Visszajára fordult minden igazság?
Alattvalói tudat és ördögi kör
Hiányzik a hős
Meditációs bázisok a világ megváltoztatásáért

AZ ÉRTÉKEK ÉS A PERSPEKTÍVA ELTŰNÉSE

Itt már nem is érdemes élni
Kettős tudattal, nemfigyelve
A kétszínűség sokféle formája
Az „élni és élni hagyni” látszatbölcssége
Átverni a világot
A szeretet, mint maga az abszurd
A politikában nincsenek erkölcsi megfontolások
Uralkodják az igazságosság
Időtlen, iránytalan létezés
A metafizikai dimenzió megjelenítése
A másik ember iránti szeretet igénye
Viszonyvilágbeli bonyolultság
Tudatállapot-kivetülés, világhiány
A modell neve: az elidegenedett állam
Semmi sem az, aminek látszik
A szabadság tartalom nélküli öncéllá válik

NINCS TÖBBÉ VALAMIKOR ÉS VALAHOL

A történelem újra nullapontjára jutott
Akkor, mi is tulajdonképpen...?
A bőrön „letesztelt” filozófia létezése
Az élet nem áru

*

A felhasznált irodalom jegyzéke

*„Ahhoz, hogy a film olyan
igazi nagy művészetté váljék,
amely méltó rejtett lehetőségeihez,
a környező világ általános
átalakulására van szükség,
mely megteremti majd a film
számára életet adó szellemi légkört is.”*

Balázs Béla:
A látható ember,
A film szelleme

VALÓDI MONDANDÓ A LÁTSZÓLAGOSSÁGRA ÉPÜLŐ JELENBEN

A ki filmről próbál írni, beszélni, értekezni, tehát a verbális kommunikációt használja, az majdnem bizonyos, hogy rossz úton jár. Ez a könyv mégis megkísérli annak bevizsgálását, hogy etikai problémák felvetésén keresztül, filozófiai fénytörésben, hogyan tükröződik a történeti félmúlt, a rendszervég társadalmi tudata az igazán számottevő, húsz-huszonöt évvel ezelőtt készült magyar filmekben.

Ez a dolgozat nem vállalkozik az etikai-filozófiai kérdéskör teljes felölelésére, csupán a még ma is aktuális - az itt és most előtérben álló - , legdominánsabb kérdéseknek az utóbbi húsz-huszonöt év, művészeti produktumként kezelhető filmjeiben való manifesztálódását kutatja. Ezért a vizsgálat tárgyát csupán azok a filmek képezik, melyek valódi mondandót hordoznak, vagy legalább megpróbálkoznak azzal, és amelyek nem a formális logika, dramaturgia szabályai szerint építkeznek, amellyel már nem mutatható meg a valóság látszólagosságra épülő jelenünkben.

Ennek a könyvnek tárgya tehát minden olyan, az utóbbi időben készült magyar film, amely ténylegesen reprezentálja az élő félmúltat, és egyben vállalkozik az erkölcsi-világnézeti krízis, a tényleges valóság elemzésére, ugyanakkor, ezzel párhuzamosan autonóm művészi produktumként is kezelhető.

A film, mint hangulati egység

Elsőként adódó probléma tehát annak a kérdésnek a pontos meghatározása, mi tekinthető vizsgálódásom szempontjából reprezentatív filmalkotásnak, hiszen a későbbiekben elemzésre kerülő filmekon kívül a magyar filmkultúrának még számos jeles darabja létezik. Megpróbálok módszert találni bármilyen „ízlésterror” elkerülésére, elismerve azt, hogy egy filmnek, egy hangulatnak szavakkal való felfejtése, az abban látható törvényszerűségek megmutatása eleve kockázatos kaland. Pedig ez esetben - legalábbis az első megközelítésben - erről van szó.

Jeles esztéták sokat elmélkedtek már arról, hogy ha röviden összefoglalnánk a filmhatások központi mozgatóelvét, akkor szükségképpen egy hangulati egységnél kötnénk ki. A hangulat pedig az irodalomban és más művészetekben is csupán egyike azoknak a szükségszerű következményeknek, melyek a végső emberi konstellációk megformálásából adódnak. A film mimetikus valóságjellege, explicit hitelessége azzal a következménnyel jár, hogy minden kép, minden képsor elsődlegesen egy meghatározott és erős hangulati egységet sugároz. Más érv esztétikailag egyáltalán nem tekinthető hitelesnek. Csupán ez a kitétel teszi érthetővé azt a kiválasztást, egységesítést és megformálást, amelyet a rendező és az operatőr a színészi teljesítményeken, az ábrázolt tárgyak mindenkor komplexumán végrehajt. Elmondhatjuk tehát, hogy a filmben minden a vizuális hangulati értéken múlik.

„...a gondolatiság mintegy lappang a filmalkotás mélyén, és ez a sajátosság egy másirányú intenzitás felé vonzza a filmet.” - folytathatnánk a gondolatot más megközelítésben.^[1]

Az említett, másirányú intenzitás pedig sajátos elemzési módot kíván. „Film és filmművészet” című tanulmányában Szilágyi Gábor, az azóta már csupán internetes mutációban létező Filmkultúra 1982/6-ik számában így ír erről: „Az esztétika számára vannak filmek, amelyek kiérdemlik a műalkotás rangját, mások pedig nem. A szemiotikus ezzel szemben valamennyi filmalkotást a művészet tartományába sorolja. A film társadalmi státuszából, intézményrendszere jellegéből adódóan művészetként funkcionál: emberek egy, a társadalmi munkamegosztásban specializálódott csoportja a társadalmi tevékenységek széles spektrumát tükrözve, viselkedésmintákat, magatartásmoделleket, normákat és értékeket állít elő és intézményrendszerén keresztül biztosítja ezek terjedését (társadalmi fogyasztását), hatását. A film, amely a valóság leképezésének egyetlen, sokáig egyedülálló eszköze, technikája volt, mégsem a valóság objektív feltárásának irányába fejlődött, hanem a művészetek között kereste helyét, próbálta legitimizálni magát. Ennek oka elsősorban abban keresendő, hogy születése pillanatától a fikció lehetősége, a művészi alkotás és nem a leképezés jelenti az új eszköz vonzerejét.”

Ez a gondolat világít rá arra, hogy más filmfogalommal dolgozik a filozófia, mással az esztétika és megint mással a szemiotika. Mindenekelőtt tehát magát a film fogalmát kell pontosítani.

A film fogalmának behatárolásánál figyelembe kell venni Lukács Antal ide vonatkozó megállapítását. „A filmművészet egyik alapkérdése a művészi kép, illetve a művészi kép és a filmképi tartalom összefüggése. Már csak azért is érdemes ezt az összefüggést megvizsgálnunk, mert napjainkban nemegyszer lehetünk tanúi annak, hogy a fogalmi, eszmei absztrakció és a filmművészet világának érzéki konkrétsága a filmalkotások belső folyamatában az integrálódás helyett differenciálódik, sőt, polarizálódik. Ennek oka nem mindig a művészi általánosítás erőtlensége, hanem nemegyszer a film társadalmi, agitatív funkciójának előtérbe helyezése, az aktív és közvetlen politizálás vágya.”^[2]

Úgy gondolom, ez a vágy kívülről lett betáplálva a filmművészetbe. Nevezetesen: egy erőszakolt kultúrpolitikai elképzelés okán, miszerint a művekben megjelenő ideológiának

lehetőleg azonnal és minél erőteljesebben hatnia kell. A minősítés, a preferálás, a filmek megítélésének későbbi sorsa állt vagy bukott ezen a kérdésen, holott a torzításmentes alkotói szándék sokkal egyszerűbb és egyben bonyolultabb konstellációt feltételez. A film második forradalma című tanulmányában Bíró Yvette ezt így fogalmazza meg:

„A mű jelentésének megsokszorozódása, különféle jelentéssíkok egyidejű, egymás mellett haladó bontakozása miért volna feltétlenül hanyatlás, túlérlettségéből fakadó esztéticizmus jele? Miért kellene azonnal ideologikus, tartalmi értékjelzővel ellátni, amikor nyilvánvaló, hogy az említett intellektuális igény sokkal általánosabb érvényű szellemi erőfeszítést takar.

Éppen ezért a nyelv lehetőségei, a bonyolultabb szerkezeti formák iránti érdeklődés sem érdemli meg a formalizmus megbélyegző ítéletét... Állítólag Dziga Vertov mondotta: a filmnek megvan az a nagy lehetősége, hogy ne csak művészet legyen. Bölcs, távlatos gondolat - érthető, hogy Chris Marker, a cinema-vérité egyik atyja olyan nagy mohósággal kapott rajta. Ha ugyanis nemcsak művészet, akkor nyilvánvalóan több is annál: a világ elsajátításának eszköze, médium, mely a dolgok megismerésére és az emberek közötti kommunikáció bonyolítására szolgál. Az önmagára reflektáló, saját tevékenységét megkérdőjelező művész nem rendhagyó, izolált magatartás kifejezője. Ugyanaz a társadalmi igény szólal meg benne - ha felfokozottabban is -, mint azokban, akik számára a cselekvés elképzelhetetlen önvizsgálat, kritikus önszemlélet - az értelem tudatos előtérbe helyezése nélkül.”^[3]

De van itt más ellentmondás is - utal rá B. Nagy László A látvány logikája című könyvében - nevezetesen arra célozva, hogy az elvont gondolkodás síkjára vetítve a filmek elveszítik esztétikai sajátosságuk túlnyomó részét. Míg, ha a látvány keltette impressziók visszaadására törekszünk, a mű lényege vesz el a benyomások véletlenszerűségeiben. Tévhiedelem - állapítja meg B. Nagy -, hogy szemben a színházi előadással, egy filmalkotás mindig ugyanaz marad. Vagyis talán a film igen, de a szemlélője soha. Ebből vezeti le a szerző azt a gondolatmenetet, hogy az n-edik vetületben is eljuthatunk a mű hibátlan tolmácsolásához.

Milyen megoldás lehetséges tehát erre az ellentmondásos helyzetre? Ha a film nem más, mint képasszociációk szekvenciája, audiovizuális kód, mire való akkor a dekódolással vesződni? Azaz a kódra ellenkóddal válaszolni?! Mindezzel a legjobb esetben is csupán egy viszonylatot határozhatunk meg a mű és szemlélője között. Függvényrendszerekben pedig nem lehet megadni egy mű képletét.

Virtuális és valódi

Elemzésem mindezek alapján tudatosan nem foglalkozik olyan, a korabeli kritikák által korszakosnak kikiáltott filmekkel, melyek, bár eminens diákként mondták fel a leckét, hezitálásukkal, vagy ostobaságukkal a valóságra apelláltak, de a tények felmutatása helyett csupán azok elködösítéséhez járultak hozzá. A szakmájukat komolyan értő művészek pedig teszik a dolgukat, olyan intenzitással, melyet a gazdasági, politikai széljárás éppen megenged.

A művészi ábrázolás, a művészi igazság teljességéhez megspórolhatatlan társadalomkritikai elemek - , melyek minden esetben rólunk, a nézőkről is lerántják a leplet - természetes módon ellenérzésekbe ütköznek. Valljuk be: nem mindig fogadjuk jó szívvel a minket ért kritikát. Kimondva és kimondatlanul: manapság egyre inkább olyan igény érvényesül a filmművészettel szemben, hogy életünknek csak a napos oldalát, a pozitív vetületét mutassák be, lehetőleg könnyen emészthető, vígjátéki konstrukcióban, kulináris élvezetet nyújtsanak nekünk, ha már „be vagyunk fizetve” a moziba, a nem is olcsó jegyünkkel.

A fentiekből logikusan következik: a magyar filmművészet pénzügyileg gazdaságos, nyereséget termelő ipari ágazat egyhamar nem lesz. De erről bővebben majd a későbbiekben.

Mindez annál inkább nehéz kérdés, mivel a filmgyártás és a filmstúdiók működésének örök átmeneti állapota - , ha még létezik egyáltalán művészetpolitika - , nem kedveznek az olyan típusú filmeknek, melyek rámutatnak a korunkat reprezentatívan bemutató, igazi válság-jelenségekre, amelyek mind esztétikai, mindpedig társadalomfilozófiai értelemben keresik a valódi megoldást, a kiút igazi lehetőségét, melyek az élet erkölcsi egységének helyreállítását célozzák, s melyeknek etikai világképe igazi értékeket hordoz, érvényessége alátámasztható, és erkölcsi eszményképe az emberre van alapozva.

A rendszerváltozás utáni gyakorlat sem kedvez az olyan filmeknek, melyek a közelmúlt botrányai után a valóság mai modelljét adják. Ezért aztán ilyen film már nem is létezik napjaink magyar filmkultúrájában.

E könyv okfejtéseinek igazolására irányuló szándék: kimutatni azt, hogy a fentebb jelzett típusú filmek ítélező tükrök, melyekben elvont szinten, differenciált megközelítésben felmutathatóak a félmúlt domináns filozófiai problémái, amelyek még ma is továbbgondolásra érdemesek. Ezeknek a filmeknek a bennünk továbbcsengő visszhangjai és a tudatunkban továbbrezgő impulzusok viszik tovább a filmről alkotott képzetünket. Ancsel Éva gondolatmenetét követve^[4], ami korunkat elsődlegesen jellemzi: az az elszemélytelenedés, a frusztráció, az individuum cselekvőképeségének elvesztése, a kétségbeesés és annak kompenzálása, a tehetetlenség és kibúvókeresés, az apátia, az elfogadhatatlan valóság „elfogadásához” vezető út és a beletörődés. Nem csoda hát az értékítéletünkben jelentkező válság, a perspektívavesztés, a szabadság és a reális szabadság kétségessége, a transzcendencia utáni vágy, az atombomba kérdése, a kiválás, a kitűnés etikája, a választás és tévedés, a dogmatizmus és a személyi kultusz maradványai, a világ idegensége, a kockázat, a boldogság, a belső emigráció, a hatalom kérdése, az anonim élet, az alattvalói lét, a manipuláció, a kiszolgáltatottság, a tökéletes létre való törekvés, az identitásvesztés, az elidegenedés, a külső-belső hiány, a diszharmónia és boldogság-küzdelem, a lét igazolásának nehézségei, a személyiség felbomlása, a valódi morális értékek követelése, a becsapottság kompenzációja, az etikailag semlegesített körülbelüliség, az ismeretelméleti bizonytalanságok, a szellemi-etikai kontroll hiánya, a belenyugvás világképe, a látszatszabadság világa.

Az eddigiekben felvetett filozófiai kérdéseknek a kimutatása kizárólag olyan filmalkotásokban lehetséges, amelyek felmutatják jelenünk differenciált létviszonyait. Ez a kérdés tágabb

értelemben összefügg az egyetemes tudomány kérdéseivel, hiszen tudjuk, hogy a művészi forma és az etika között milyen sok fontos és bonyolult, még messzemenően tisztázatlan vonatkozás elemzése szükséges. Megkockáztatom tehát: az elszomorító helyzet ellenére a magyar társadalom általános szellemi, lelki és egzisztenciális állapotának megjelenítése lehetséges a filmművészet keretei között.

A megmutatás nehézsége a kettős, hármas könyvelés tettenérésénél kezdődik: a gondolom-mutatom-csinálom közötti, - sokszor észrevehetetlen - különbségek regisztrálásánál. Hiszen társadalmi, személyi érintkezésünkben a virtuális gyakran valóságosabbnak hat a valódinál.

Manapság, bizonyos élethelyzetekben az egyezményes hazugság, a látszatkeltés már szinte kötelező ahhoz, hogy szinkronban legyünk környezetünkkel, hogy ne váljunk különcökké, rugalmatlanokká, korszerűtlenné.

Mindez nem a mai magyar társadalom erkölcsi eltemetését, elítélését célozza, csupán a válság szimptomáinak megmutatására, a világnézeti - és az erre ráépülő napi praxisban realizálódó - lehetőségek megtalálására tesz kísérletet.

A filmmédium tehát, hol az erősödő, hol a gyengülő elvárások kereszttüzében járja a maga útját, bizonytalankodva ugyan, de teszi, amit tehet, és mihelyst arra lehetősége nyílik, esztétikájában megpróbálja felmutatni az etikumot. Teszi ezt olyan módon, hogy a mai lét érvényes alternatíváit és ezek filozófiai kategóriáit próbálja meg - amennyire lehetséges - a köznyelvre lefordítani, valamint a hétköznapi élet belső ellentétét felmutatni. Egyre erősödőben az a tendencia is, hogy a hiteles, belső valóságot már csak a tragikomédia keretei között lehet ábrázolni, és már csupán a tragikus hősök élnek végig igazán a triviális és rejtett konfliktusokat, mintegy saját maguk árnyékaként végiglebegve a mai világ abszurdba hajló effektusai fölött.

Itt kap gellert a szándék, hiszen mindez egyenesen vezet a filmben a meghatározatlan tárgyiasság formája felé, amely a mai fő csapásiránnyal homlokegyenest ellentétes. Mindez önmagában hordozza az immanens ellentmondást: ha, és amennyiben nem a szellemi csúcspont elérésére törekvő film kerül a ma még művészetnek nevezett mozgókép-műfaj csúcsára, úgy a hierarchiában talán végleg az olcsó szórakoztatás, a giccs szerzi meg a primátust. Izgalmas kérdés, hogy amennyiben a jövőben nem lehetetlenül el végképp a filmművészet, így a száz évvel későbbi történetfilozófia miként fogja értékelni a mai kor eklektikus műalkotásait?

Visszájára fordult minden igazság?

Megkerülhetetlen kérdés a mai magyar film szellemi arculatának meghatározása. Az elektronikus kommunikáció elterjedésével az úgynevezett filmfogalmunk is kiszélesedett. A közgondolkodásban ma már a film kategóriájába soroljuk az újabban egyre ritkábban előforduló, televíziós gyártásban készült munkákat, a videokazettán forgalmazott, és az interneten közzétett műveket is. Mindez még homályosabbá teszi a film szellemi arculatának, fogalmának képét. A negatív diszkrimináció elkerüléséhez mégis szükség lesz a későbbiekben a film és az elektronikus alkotások szétválasztására. Mindez talán némi kárpótlást is nyújthat a filmművészet számára, amely az elektronika elterjedésével egyenes arányban szorult háttérbe. A nyomába lépett, úgynevezett elektronikus művészet - elsődlegesen publicisztikai hangvétele miatt - azonban még nem képes betölteni a film háttérbeszorulásából származó űrt. Az elektronikus műhelyekben - adottságaiknál fogva - sajnos már gyakorlatilag nulla eséllyel készülnek igazán jelentős, filozófiai, esztétikai szempontból értékelhető művek. Állításom már pusztán a médium háttér-használati jellegét említve is helytálló. Mindezt tovább erősíti az, hogy az elektronika egyelőre kiszolgáló apparátusként működik a tömegkommunikáció egészében, amelynek elsősorban a tájékoztatás, a szórakoztatás, a napi események gyors kommentálása a funkciója, és csak esetlegesen a művészi produktumok terjesztése.

Ha mégis megjelenik az elektronikus médiákban egy-egy hazai, autentikusan tévéképernyőre, videóra, netán internetre készült film, az sajnos már csupán jelenségszinten mutat fel - ha egyáltalán felmutat - filozófiai jelentéssel bíró problémákat. Hogy ezek a műsorok kulináris hajlamukkal mekkora rombolást végeznek a még meglévő, így rombolható világképben, az egy másik tanulmány témája lehetne. Itt természetesen fokozottabban figyelembe kell venni a hatalmi elhelyezkedést, az elvárásokat. Olyan, mindenki által köztudott, periférikus, ám központinak álcázott kérdéseket vetnek fel ezek a művek, amelyek vizet ugyan nem zavarnak, igazi tudati kataklizmát, katarzist nem okoznak a fogyasztó számára, mégis teljes vertikumában átszövik mindennapjainkat. Az aktualitásból származó hevület olykor felerősödik és az elektronikus mű egy-egy problémát már látszólagos filozófiai fénytörésben mutat be. Sajnos azonban ez az esetek majd' mindegyikénél megmarad a moralizálás szintjén. Leegyszerűsítve mondhatnánk: a megvalósulás már hamvában holt, mivel a gyártó műhelyek számára semmilyen szempontból nem kifizetődő az emeltebb szellemiségű művek létrehozása. A negatív közönségfogadtatásról már ne is beszéljünk. Így inkább a semmitmondó ál-kérdésfelvetések korát éljük. A körülmények mindenképpen ezt preferálják. Így nem csoda, hogy már szinte csak véletlenül kerülhet ki az említett műhelyekből egy-egy értékes mozgókép. Ha nagyrítván valamelyik műhely, vagy alkotó mégis valóban izgalmas kérdést tárgyaló munkához lát, akkor annak látens, vagy kifejtett, tragikumát általában vígjátéki motívumokkal ellentételezzék az emészthetőség és a problémátlanítás érdekében. Nemeskürty István a magyar filmkultúra helyzetét elemző tanulmányában^[5] a magyar mozgóképművészet eddigi eredményeinek - a jelentős műveknek a raktározási, archiválási gondjairól ír. Megkockáztatom a kérdést: a jövőben lesz-e még mit raktározni, lehet-e még egyáltalán a mában született értéket menteni? Mindezek alapján, ha felvetjük a kérdést: „Valójában milyen helyzetben van a kortárs magyar filmművészet?” - erre első megközelítésben csak egy válasz adható. A világnézeti elbizonytalanodás és a döbbenetes iramú technikai fejlődés ellentmondásos pólusai között szinte elsikkad, jelentéktelenné válik nemzeti filmművészetünk.

Annak belátásához nem kell túlzottan nagy tájékozottság, hogy kijelentsük: az emberi érdeklődés hangsúlya a jövőről a jelenre tevődött át. Könnyen kiderülhet, hogy az a réteg, amelynek hagyományosan feladata a valóság egzakt megismerése, feltárása és továbbadása - , már nem az többé, mint ami a hatvanas-hetvenes években volt. Minden igazság visszájára

fordult azóta? Lehet. De sajnos ez az új réteg a filmművészetben ma még nem produkált magávalragadó, „zavarbaejtő” alkotásokat. Átmeneti korunkban természetes, hogy többféle értékrend él egymás mellett. Mindez új erkölcsi normákat, új értékrendeket, élet- és magatartásmintákat indukál, melyek részben a mindennapok realitáiban alakulnak ki, részben a politikai sugallatok által meghatározott, kinyilvánított normák nyomvonalán. Bonyolítja a helyzetet, hogy az élet és a politika változásai folyamatosan módosítják ezeket az elveket. Egyes vonások pillanatok alatt óriási hangsúlyt kapnak, mások - érthetetlen módon - háttérbe szorulnak. Kétségbeejtő a felismerés: a polgári társadalomból átöröklött erkölcsi értékrendek, mint például a humanizmus, a vallás erkölcsi normák, a magántulajdon tiszteletén alapuló társadalmi tudatviszonyok pozitív tendenciái nem, vagy csak nagyon korlátozottan vetődnek át az újonnan kialakuló társadalmi konszenzuson alapuló szemléletbe. Egyre inkább változó minősítéssel jelenik meg például a hazaszeretet. Napjainkban módosult tartalommal merül fel a „hogyan éljünk” fogalma. A leszakadó rétegeknél elsősorban „a miből éljünk” kérdésen van a hangsúly. Ugyanakkor szemtanúi lehetünk a gyors meggazdagodásnak egy eszeveszett és hektikus gyarapodást megelőző kiválasztotti körnél. Az ifjúság a végletes ellentmondások korában nem találja az értelmes élet mintáit. A helyzet annál drámaibb, minél inkább a közvetlen érdekek, vagy kényszerek befolyásolják az életstratégiákat, az életmód megválasztását az erkölcsi megfontolások helyett.

Mindezt összegezve elmondható: a mélyre hatoló, a művészi erővel és érvényességgel fellépő, gondolati igényességet megvalósító új magyar film megszületése ma még várat magára.

Alattvalói tudat és ördögi kör

A kételyek és bizonytalanságok közepette akadt azért néhány filmi pillanat, amely katartikus erővel mutatta fel bizonyos erkölcsi és emberi értékek érvényességét.

Hogy miért ez a várakozás, az a közelmúlt társadalmi, gazdasági változásaira visszautalva nyilvánvaló. A lerombolt struktúrák helyén a piacgazdaság szempont-rendszerét figyelembe vevő, új filmgyártási mechanizmust kell kidolgozni. Az átállás nehézségei a produktumokban ma jól tettenérhetőek. A visszautalás elsősorban a politikára irányul, mivel a művészet, különösen a filmművészet és a politika viszonya sohasem volt konfliktusmentes. Az együttműködés legfőbb alapelve, az egymásrautaltság kérdőjeleződött meg az utóbbi időben, nevezetesen a partnerség fogalma. Míg az „átkosban” a politikai intézményrendszer egyfajta támogatottságot várt a pénzéért, addig az új establishment nap mint nap nyomós jelét mutatja annak, hogy semmi szüksége az ilyenirányú egyetértésre, visszaigazolásra. Amennyiben mégis megnyílnak az adakozó zsebek, az szinte minden esetben kizárólag gazdasági, üzleti megfontolásból történik. Az új felfogásban a szponzor minimális elvárása, hogy támogatása jól látszódjék a filmben, vagy pedig a „támogatásként” nyújtott összeg többszörösét kapja vissza, lehetőleg minél gyorsabban.

Elmondhatjuk tehát: a művészeti közélet arculata, közérzete ha lehet, még ellentmondásosabb lett, mint az a rendszerváltás előtt volt. Mindez legnyomatékosabban a művekből derül ki, de az alkotók nyilatkozatai is sorra ezt reprezentálják. Amíg régebben akadtak néhányan, akik látni vélték az alagút végét, ma a vallomásokban, interjúkban szinte kifejezetten csak a pesszimista, a távlatvesztést tükröző megnyilatkozások szerepelnek. A rendszerváltást követő téves nézetek, a filmkészítők optimizmusa ugyanúgy, mint a társadalomé egyhamar alábbhagyott. Gyors volt a felismerés: az illúziókat ajánlatos mihamarább elfelejteni. Az új társadalmi fejezetben sem az értékteremtés uralja majd a piacot, hanem a szövevényes gazdasági, politikai haszonlesés vezérli az egyre ritkuló számú filmek gyártását. Szertefoszlott tehát az a remény, hogy az új rendszer az értékek támogatásával, a megrendelések ösztönzésével képviseli majd a társadalom értékeit. A „minden rosszban van valami jó” frázisa alapján hozadékként említhető az, hogy az alkotók, a műhelyek munkájába ma már politikai szempontból többnyire nem szólnak bele. Csak hát ezzel párhuzamosan a stúdiók is megszűntek, illetve oly módon alakultak át, amely a tényleges filmkészítést már alig-alig teszi lehetővé. Stílus- és ízlés kérdésekben pedig nem a politikai hatalom, hanem a piac ízlésdiktátuma érvényesül, és ez bizony vitatható színvonalú, illetve eszmeiségű alkotásokat eredményez. A minden áron való szórakoztatás, az ízlésficamok maradéktalan kiszolgálása a mecénás-keresés, az üzleti fogások következménye. Az ízlésromboló termékeket ma már nem tiltja semmi és senki. A fenti tények mögött meghúzódó szemléletmód a filmkészítőktől még fokozottabb szervilitást, alkalmazotti, alattvalói tudatot vár el, amellyel tényleges művészi teljesítményt elérni képtelenség. Érthetetlen, hogy a kulturális tárca, mint elsődleges „felettes szerv” meglévő eszközeivel miért nem próbálja meg jó mederbe terelve, befolyásolni ezt a képtelenségbe, teljes elsilányulásba vezető folyamatot. A tárca egyetlen gesztusa talán az volt, hogy a rendszerváltást követően a dobozba zárt filmek „szellemeit” kibocsájtotta. Ezzel - mint aki jól végezte dolgát - úgy tűnik, be is fejezte „áldásos” tevékenységét.

Míg korábban az alkotók tudatába már eleve bekódoltan ott volt a politikai öncenzúra, ma a mindenáron való eladhatóság lépett ennek helyére. Ilyen alapon pedig autonóm művészi alkotást létrehozni, valós társadalmi problémát feszegetni abszurdum. Didaktikus módon, utalgatással, célozgatással, lanyha asszociációk alkalmazásával nem lehet érvényes bírálatot mondani a máról. A direkt közlés, a mechanikus esetelemzés egy-egy dokumentumfilmben még

ma is megjelenik, csak hogy ez már nem az Egészre kiterjedő bírálat, csupán a valóság egy-egy szegmensére vonatkozik. Ha mégis autonóm művész szólal meg a filmvásznon, mára az is csupán a nézők egy számarányában jelentéktelen rétegéhez jut el a filmterjesztés totális elüzletiesedése miatt. Amennyiben a filmforgalmazás mégis segédkezik a mű érvényre juttatásában, akkor általában a kritika, vagy a nézői ízlés hiúsítja meg a révbejutást, mondván: az adott mű olyan szellemiséget, szemléletet sugall, melyet pillanatnyi érzékenységünk elviselhetetlennek tart.

És ezen a ponton lép be a legsúlyosabb effektus, az elhallgatás. Nevezetesen az, hogy a mai lehetőségek szabta körülmények között autonóm művészegyéniségek nem valósíthatják meg elképzeléseiket a hazai filmgyártásban. A saját világkép megteremtéséhez, megmutatásához, az egyéniséggé váláshoz alkalmatlan konstellációban csupán középszerű filmek születhetnek. Ennek elhallgatásával, kimondatlanságával a művészfilm elhalásának ördögi köre befejezettnek látszik.

Kérdés: működik-e még a társadalom feltételes reflexe olyan vonatkozásban, hogy észleli-e a hiány beálltát, és a hiány tárgyának pótlására, valamint az új válasz megteremtésére irányuló igényét konzisztens módon ki is tudja-e fejezni? Az egész kérdéskört az teszi még bonyolultabbá, hogy a művészfilm elhalásával párhuzamosan a hagyományos hollywoodi filmtípus viszont prosperál, és talmi ragyogásával elfedi az igényes filmalkotások agonizálását.

A vizuális kommunikációban látenszen még működik ugyan a normaszegő filmek forgalmazása (egy-egy szegényebb, kisebb nézettségnek örvendő tévécsatornán, amúgy mellékesen), de úgy gondolom, ez sem művészetpártolásból történik, hanem a jelzett típusú filmek sugárzási jogának olcsó megvásárlása miatt, mintegy „időkitöltő műsorszámként”. Mivel azonban hiányzik ezek bővített újratemlése, a belátható jövőben a kisszámú nézőközönség már ezek megtekintéséről is leszokik.

A kedvetlenség, az elbizonytalanodás mindezek okán érthetővé válik, és a fentiek kényszerű megértéséhez vezet. Az igénytelen befogadói szokások és a problémamentességet preferáló kultúrpolitikai elvárások több szempontból egybeesnek. A fejlődést már-már erőltetetten hangsúlyozó korunk a filmművészet vonatkozásában egyre inkább újfajta konzervatizmust készít elő, amely a régi dramaturgia kliséit alkalmazva már el sem jut a mélyebb értelmű ábrázolásig. Mindez gyorsuló ütemben vezet az elszürküléshez, az elszemélytelenedéshez, az átlag néző ízlésének kiszolgáltatásához.

Hiányzik a hős

Ezután a kitérő után nézzük meg: milyen világképről vallottak filmjeink korábban, a nyolcvanas években. Az itt következő szöveg kissé hosszadalmas citálását azért tartom indokoltnak, mivel pregnánsan fejezi ki azt a problematikát, amelynek megoldása még ma is várat magára:

„Volt olyan idő, mikor néhány jelentős társadalmi konfliktust átfogó filmünk vitájában a művészi önszemlélet és kritika már úgy érezte, hogy a magyar társadalom fejlődésének valóságos motorjává nőtte ki magát, s csak később döbbenhetett rá, hogy - bár szerepe e tekintetben jóval szerényebbnek bizonyult - amit létrehozott más irányba hatott, s más, nem lebecsülendő értékeket szült, kicsit meg nem értetten. Máskor, jelentős formai vívmányok születésekor azt hittük: megalakítottuk a „magyar iskolát”, valójában nem vettük észre, hogy a formai vívmányok mögött már felsejlik a gondolati eredetiség megcsappanásának fenyegetése, nem utolsósorban a valóságos műelemzések és a szakmai önvizsgálat hiányának következtében. Ezért furcsa lenne, ha most tévedéseinket ilyen gyorsan akarnánk korrigálni: nem hiszem, hogy felnőttünk a távlatához, s főként saját illúzióink áttekintéséhez.

Az elmúlt tíz év szinte magától látszik két jól körülírható korszakra bomlani: a Szegénylegények - Nehéz emberek - Hideg napok korszakára, tehát az első négy-öt esztendő nagy drámai kérdéseinek morális megközelítését választó alkotásaira, valamint a Szemüvegek, az Ismeri a szandimandit?, Sziget a szárazföldön, Staféta, Horizont című filmekben kibontakozó szociografikus látásmódot kifejlesztő alkotások korszakára. Ha az előbbiben az volt a művészileg fontos és jelentős, hogy egy nagy történelmi-társadalmi probléma egyéni választások elemzésében, morális dilemmaként merüljön fel, s így egy-egy ember totalitásának bemutatásában jelenjen meg, addig az utóbbi sorozatban - közelmúltunk filmjeiben - elsődlegesnek tűnik a környezetrajz, a miliő szociológiai felfedezése, találó láttatása, s a problémákról, amit a film be akar mutatni, már ezek a szociológikus képek is vallani tudnak... Kétségtelen, hogy pár év óta a szociológiai érdeklődés került előtérbe filmjeinkben, s az is megfigyelhető, hogy a nagy kérdések, etikai összefoglalások absztrakciója helyett alacsonyabb szintre tevődött át a művészi általánosítás síkja. Kovács András produkciójában mérve: a Falakban még nagy magatartásbeli rendszerekről volt szó, a Staféta már jobbra apróbb, életvitelbeli megoldásokat szemlél. Bizonyos, hogy az új gazdasági mechanizmus megjelenésével maga a társadalom szerkezete is kényszerítette a művészeket, hogy az átalakulás nyomában járva közelebb lépjenek a tényekhez. De már olyan szintézis, mint a Szerelem, figyelmeztet arra, hogy ez a formális felosztás, illetve az etikus szemléletű filmek száműzése nem tartható: leegyszerűsíti a fejlődés menetét.

A kérdés önkínzó pátosza mögött, mint ilyen esetekben mindig, egy tragikus vétség lappang: az etikai konfliktusok túlértékelésének néhány esete, ami aztán az elmúlt években tabuvá változtatta a köztudatban a magyar film legértékesebb tradícióját, anélkül persze, hogy valójában meg tudta volna szüntetni a szemléletmód továbblépését. Miben állt ez a „tragikus vétség”? Néhány jelentős alkotásunkban, mint például az Ítéletben, vagy a Magasiskolában, egy túlfeszített etikai alternatíva akarta hordozni egy nálánál jóval átfogóbb társadalmi-történelmi tendencia totalitását... Ugyanez mondható el a Feldobott kő szenvedélyességéről is: megint csak a látható konkrét társadalmi elkötelezettség és az általában vett, társadalmat változtató szenvedély közötti szakadékot kellett áthidalni - s ehhez a látható életanyag csak úgy szolgálhatott anyagul, ha egyúttal stilizálódott, kényszeredetten emelkedett olyan magasságokba, ahonnan később, a film spontán hatásának múltán fájóbb volt a zuhanás... A jól megragadott magatartásokban nem az etikai tézis, hanem egy teljes emberi sors dominál. Nem

a társadalmi mondanivaló kívülről ráerőszakolt pályáíve vezeti, hanem valami megragadó és a néző számára felfedezésnek ható öntörvényűség, valami frisset, újat, még nem látottat nyújtani képes élmény. De ne feledjük: e magatartás elemzésének filmtradíciója az egykori etikus szemléletmódra épül, ennek továbbfejlesztett formája. S talán ez lehet az a formai szervezőközpont, mely a mai vitákban feltűnt hamis alternatívák, az etikai, kontra szociológiai hangvétel végleteinek absztrakciójától segít eltérni.”^[6]

A fenti, hosszú idézet magva, legfontosabb sugallata közvetetten - a ma is legnehezebb kérdésre - a filmhős problémájára mutat rá. Mint harminc évvel ezelőtt, ma is hiányzik a hős, akit a néző a szívébe zár, akivel azonosulni tud. Ugyanakkor ez a személy pozitív magatartásmintául is szolgál, olyan etikai, szemlélet- és életmódbeli elvárásoknak is eleget tesz, melyek példaadók lehetnek. Ki tehát korunk hőse, aki környezetén, a káoszon felül tud emelkedni, aki a társadalmi, történelmi változásra érvényes választ úgy tud adni, hogy az nem csupán elméleti vetületben, hanem az egyén saját praxisában is megnyugtató módon visszaigazolódik?

Ki mer vállalkozni arra, hogy a mai - lényegében megnevezetlen társadalmi formában - etikailag, lélektanilag, egzisztenciálisan szorító ellentmondások közepette olyan szilárd viszonyítási alapot teremtsen, amely elegendő egy adott, a hős megjelenésében manifesztálódó életszféra esztétikai megjelenítéséhez? Tovább bonyolítja a helyzetet az, hogy a „rendszer-változással” egyidőben lejáratódott, érvényét veszített, korábban a napi használatra jól bevált közterek ma már semmire sem használhatóak. Örökké mutáns korunkban pedig új, aggálytalan életstratégiák még nem alakultak ki. A történelem során az egyre inkább eltorzuló, az emberi lényeknek az elidegenedésből való visszatérésének lehetősége egyre csökken. A nagy visszatéréshez elsősorban magának az embernek kellene lényegesen megváltoznia, amelyhez azonban egyelőre hiányoznak a pozitív, vagy éppen a szorító kényszeres feltételek. A probléma természetesen túlságosan nagy ahhoz, hogy ezt a terhet közvetlen ábrázolással a mai magyar film a hátára vegye. A művekben ezért gyakoribbak az indirekt megközelítések, például a hazai vizeken kalózkodó maffiózók, szélhámosok, az ügyeskedők triumfálásának, és/vagy bukásának ábrázolása, vagy azoknak a tömegeknek a kiszolgáltatottsága, szinte a szó szoros értelmében vett lezüllése, akik/amelyek nem tudták feldolgozni a „rendszer-váltás” adta új, sokkoló információk áradatát. Nem csoda hát, hogy a mai magyar filmben talán egyetlen igazán pozitív figura sem jelenik meg hősként. Helyette torz egyéniségek, a tehetetlenségtől és kiszolgáltatottságtól vicsorgó alakok, vagy ügyeskedő kényszerbanditák léptek a színpadra. Ezekben a „hősökben” pedig már szinte semmi emberi nem lelhető fel. Számukra az élet csupán egy nagy tőzsdeterem, ahol minden a pillanatnyi szerencsére, mások becsapására, kihasználására, egy cél és értelem nélküli gyors gyarapodásra irányul. Látszólag pofonegyszerű a fenti, minden szempontból kifogásolható magatartásmód elítélése, csak hogy a társadalom, a napi történések ezt a magatartásmintát igazolják vissza pozitív módján. Ezeknek a „hősöknek” a filmekben való megjelenése nem önmagában érdekes. Ők már csupán egy szemlélet következményei. Olyan szemléleté, amely felismerve a helyzet minden szabálytól való elszakadását, függetleníti magát az emberi normáktól, és öntörvényűen, a pillanatnyi érdekeknek alárendelve érvényesül. Az anyagi javak mindenáron való elérése az élet alapvető rendezőelvévé válik. A gazdagság megszerzése jelenti a révbeérést, a boldogságot, a felhőtlen életet. Ebben a szemléletben a szeretet, a barátság, a hivatás, a tudás, az emberség már mind tartalmatlan kategóriák.

Meditációs bázisok a világ megváltoztatásáért

Megállapítható tehát, hogy a mai magyar filmművészet etikailag elfogadható, pozitív eszközökkel küzdő hőstípust ezidáig nem tudott felmutatni, így kompromisszumként a „hős” szerepére megmaradt a kisember.

„A magyar filmművészet, melyre a két háború közti periódusban nem tudott hatni sem az amerikai, sem a szovjet, a francia, vagy más igényes emberábrázoló iskola, voltaképpen a felszabadulás után kezdett hozzá ahhoz, hogy a valóságosnak megfelelő hősokeket teremtsen. E hősoke természetesen mindig az adott kor eszményét testesítik meg, beléjük látott, vagy csakugyan sajátjuknak mondható erényekkel. Érdekes összehasonlításokra nyílnék alkalom akár csak - elnagyoltan - az ötvenes vagy hatvanas évek filmbéli főhősöit vizsgálva: de nem kevés érdekességet mutathatna fel egy ilyen elemzés a hetvenes évekből is.

Megfigyelhető például a - talán még a romantikától örökölt - profetikus jellegű, magányos és emberfelettire növesztett hőstípus fokozatos halványodása. Igaz, filmjeink korábban kedvelt modellje, hogy a sematizmus színpadias díszletei között próbálta meg - tűzoszlopként - valamilyen drámai helyzeten átvezetni a küldetését nehezen elismerő tömeget, hol pedig (a hatvanas években) a kiélezett történelmi helyzetnek régmúltjában tette ugyanezt. Helyét azonban, egy mindinkább erősödő tendencia nyomán, a korabeli jelen hétköznapijainak kisembere kezdi elfoglalni a mozivászonon ...az úgynevezett 'kisember' az egész világon mind meghatározóbb szerepet játszik az események alakulásában. Igaz, maga a fogalom nehezen illeszthető bele osztálykategóriákba, de talán nem véletlen, hogy éppen ezen a tájon, Közép-Európában, ahol a munkásoztály kialakulása sokáig késett, és megerősödésének fokozatai is mások, mint a klasszikusnak mondott polgári társadalomban, alkalmanként a városi kispolgárság, kézművesség, hivatalnoki és kereskedői réteg talán valós számarányánál is nagyobb szerepet kapott, és élhetett is lehetőségeivel, különösen, ha figyelembe vesszük (és ezt az oldalát a magyar társadalom történetének a falukutató-népies irodalom példamutatóan feltárta), hogy a mezőgazdasági proletariátus, de maga a parasztság is majdhogynem középkori elmaradottságban és jogfosztottságban élt.

Nem ok nélkül szondázza hát a művészet nálunk éppen ezt a 'kisember-figurát', próbálja felderíteni belső komponenseit, világnézetének, érzésvilágának, reagáló-rendszerének törvényeit és tartalmait, annak érdekében, hogy ha e kutatásban retrográdra akad, azt kritikájával kiegészesse, ha pedig értéket talál, magasba emelje.”^[7]

A filmek konkrét analizálását megelőző felvezetésben próbáltam körvonalazni az elemzés esztétikai nehézségeit, amely elsődlegesen egy alapos etikai elemzést tesz szükségessé. Ezt a műveletet csupán saját kockázatomra tehetem, mivel az általam ismert irodalomban nem sok használható információ, tapasztalat áll rendelkezésre a film területén az ilyen analízishez. Megfelelő tanulmányozási módszerként tehát az iskolás megközelítés helyett egy szabadabb vizsgálódási metodikát próbálok alkalmazni. Teszem mindezt annak a vezérelvnek alárendelve, hogy a magyar filmművészet pozitív jellemzői közül ki tudjam mutatni azt a törekvést, amely a társadalmi ellentmondások tudatosításának vállalására irányul. Sokakkal együtt vallom: a társadalmi ellentmondások tudatosítása biztosítja a művészetnek és a valóságnak azt a kapcsolatát, amely nélkül a művészet - így a film - részvétele a világ megváltoztatásában semmivé válik. Az pedig nem kétséges, hogy a történelmi léptékben szemlélt magyar valóság megváltoztatásához minden segítségre, így a filmművészet adta támogatásra is szükség van.

Kiindulásom alapja: a mai magyar filmekről - értsd ez alatt az utóbbi húsz-huszonöt év filmtermését - lehet etikai tendenciájuk szerint beszélni, sőt kell is beszélni róluk, mert a valóság napjainkban rendkívül élesen mutat fel sok olyan, a gazdasági, politikai viszonyokban

bekövetkezett változást, amelyeket elkerülhetetlenül szemlélni kell etikai megközelítésben is. Ez a kifejeződés kell, hogy központja legyen a tudati változásokat katalizátorként meggyorsító filmalkotásoknak, melyek mint meditációs bázisok valamilyen szinten rendszerezett formában az embereknek a környezethez és egymáshoz való viszonyát tükrözik vissza és az adott társadalmi konstellációk változását, illetve megváltoztatását szolgálják.

AZ ÉRTÉKEK ÉS A PERSPEKTÍVA ELTŰNÉSE

A következőkben elemzésre kerülő filmek összefoglaló jellemzője a perspektívavesztés, mindannak ellenére, hogy a kiválasztás szempontja nem ez volt, hanem a filmek filozófiai-etikai hozzáállása, viszonyulása jelenünk valóságához.

A perspektíva eltűnését és ennek következményeit számomra Szilágyi Imre gondolatai világítják meg a legpontosabban^[8]. A szerző Nicolai Hartmann kapcsán írja Az „örök” értékek nyomában című munkájában:

„A perspektíva eltűnése a valóság elvesztésének következménye, amelynek feltétlenül éreztetnie kell a hatását az erkölcsben is. Az emberek ugyanis a társadalom és önnön létük jövőjét problematikusnak érzékelik. Ily módon a valóságos időt nem tekintik az ember természetes, objektív mozgási és fejlődési terének, hanem csupán kudarcaik terrénumának, legjobb egyéni törekvéseik, füstbe ment vágyaik temetőjének látják. Szemükben tehát az idő már nem lehet az emberi fejlődés tere. Valóban más szférában kell keresni az evilági providencia és a predestináció lehetőségét. Az emberi tartalom tehát ‚kiszorul’ a világ reális lét-dimenzióiból.”

Itt már nem is érdemes élni

Amennyiben ez így igaz, akkor a filmekben megjelenő világképben sokszor értelmetlennek tűnő cselekvéseken nem kell különösképpen csodálkoznia a befogadónak. Petsching Mária Zita és Kéri László a nyolcvanas éveket érintő filmeket elemző tanulmányukban e filmek társadalomképéről írnak^[9]:

„Az 1957 óta tartó jólétnövekedés 1979-ben megtorpant, mert megszűnt a korábbi pálya a többletforrások bevonására, infrastrukturális adottságok felélésére épülő gazdaságszerveződés. Beszűkültek a tér, beszűkültek az elosztás, az osztogatás lehetőségei. Zavar támadt a társadalmi cselekvés színtereiben, és nem értették a történeteket. Mondták is, meg éreztük is, hogy váltani kell, mást kell csinálni, másként kell csinálni, de a szavak - a változatlan intézményi feltételek között - nem tudtak cselekvőerővé válni... A zavarodottság csak fokozódott. Elbizonytalanodás az ideológiában a pragmatizmus leple alatt, kiszámíthatatlan, folyton változó, a máról holnapra élést erősítő gazdasági szabályozók, elmaradt teljesítésű, válságot erősítő tervek, miközben újabb remények fogalmazódtak... Nincsenek nagy célok, apokaliptikus vágyak, egyszerűen csak túl kell élni valamit, lakást kell szerezni, el kell tartani az öregeket, taníttatni a gyerekeket, és ehhez mindent meg kell próbálni. Az egyéni túlélésre berendezkedő hisz az igazában, eszközeit célja szentesíti, hisz a tehetségében, hogy neki sikerül. „Képzeli, hát szertelen” - pedig hát nem mindenki tud vállalkozni. A vállalkozáshoz ma a pénzen, paripán és fegyveren túl kapcsolat, és kapcsolat szükségeltetik. De a kapcsolatokhoz is pénz, paripa, fegyver kell. Az információ a hiánygazdaságban megvásárolható hatalommá lett. Elérhető, vagy nem elérhető ez a hatalom - ezen áll, vagy bukik minden. És láttunk olyat is, aki áll, meg olyat is, aki belebukik. De mi lesz közben az emberekkel? A bukottal és a sikerrel? Talpra tud-e állni az előző, tudja-e élvezni a sikerét az utóbbi? A halálozási statisztikák válasza lesújtó, pedig még csak az elején járunk. A vállalkozó generáció még „fiatal”, még úgy tetszik, bírja, de bírja-e belül is, hogyan és meddig?”

A hetvenes-nyolcvanas évek filmjeiben megjelenő mindennapi lét legfontosabb jellemzője az érintkezések kiélesedő konfliktustelítettsége. A filmekben hallható dialógusok veszekedő, kiabáló felhangja, a semmiségeken összekapni kész, látszólagos kicsinyesség. Nem verre menőek a konfliktusok, mégis mindent felmorzsolnak az örökös torzszalkodások, melyek ellepik az egész világot, a hálózatosodást, az irodákat, a munkahelyeket. Az általános intoleranciaérzés az, amely állandósulva lebeg mindenek fölött. A türelem hiánya erodálja életünk titkos lényegét, szétrágja a rossz napokra tartalékolta reményt. Tökéletes tudathasadás jellemzi a társadalmat és az intimszférát. Az igazi értékek megszűnőben vannak. Nincs már barátság, szerelem, hit és jobbító szándék. Csupán gyanakvás van és az ebből származó, állandósult és kényszeres rombolás.

Ilyen körülmények között már nem csak, hogy nem lehet, de nem is érdemes élni. Sehol sincs kapaszkodó, nincs forrás a túléléshez. Az éltető energiák elapadnak, kudarc, bukás mindenfelé és a vereségeknek nincs önmagukon túlmutató tanulságuk.

Infantilis, idősödő, kényszerifjúságban megrekedt emberek a filmek hősei, akik kívülrekedtek azon a körön, ahol a dolgok történnek. Marginalizálódásuk mellékterméke, hogy nem kell felelősséget vállalniuk semmiért, állapotuk mindig csak átmeneti, viszonylagos. Az erkölcs fogalma elroncsolódva itt-ott még megjelenik, azonban az etikai kérdések értelmezésére már kísérletet sem tesznek. Lavinaszerű erővel válik „normálissá” az abnormalitás.

Miközben a filmek valóságsűrűjében ezt látjuk, a tudományos irodalom az értékválságot, az értékvákuumot emlegeti. A hetvenes évek végén a kutatók általában az értékváltás szükségességéről írtak. Az e tárgyban végzett vizsgálatok alapvető értékproblémaként az „üres

individualizáció” térhódítását rögzítik. Azt regisztrálják, hogy súlytalanná, használhatatlanná váltak a korábban oly fontosnak, nélkülözhetetlennek tartott viszonyulások. Ennek következménye, hogy boldog embereket már nem látunk, csupán vígjátéki alaphelyzetekben egy-egy pillanatra magukba feledkező emberi pillanatok. A párkapcsolatokban a promiszkuitás már nem jelképez semmit, hanem alapvető szokássá vált. A bensőséges kapcsolatok elértéktelenedtek, a szerelem eltűnt, a fogyasztói magatartás előtérbe kerülésével az emberi kötődések leértékelődtek. Az érzelemmentesség mellett a zavaros lelki-vájkálás még itt-ott előfordul.

Mindennek tükröződéseként a gyerekek riadt szemlélői a marakodó felnőtteknek. A magatartásmintákat gyorsan elsajátítva ők sem törődnek semmivel. A szerzett tudás, a tanulás már csak hiányában van jelen. Pótlására a sanda alkalmazkodni tudás, a szervilitás lépett, mint tudáspótlék.

A filmek szereplőinek világnézete értelmezhetetlen, érdeklődésük nyomomonkövethetetlen. Időnkénti, alkalmi kötődéseiket már csak egy-egy gesztus jelzi. Összefoglaló elem, amely a nyolcvanas évek filmjeit jellemzi, hogy a szereplők teljes érdektelenséget mutatnak a politikával szemben. A létező hatalom meglétét csupán jelzésszerűen felbukkanó intézmények közvetítik, melyek leggyakrabban kisszerű képviselőkben jelennek meg.

A függetlenség, a szabadság és autonómia iránti vonzódás jellemzi talán leginkább a szereplők életét, a kényszeres vágy a fogyasztói szuverenitás iránt, a szabadulni vágyás a szegénységtől. A filmhősök kitörni vágyása leggyakrabban a nőkre rak elviselhetetlen terhet. Némi túlzással elmondható, a korabeli magyar filmekben a nő csupán kihasználni, kirabolni való szabad prédaként, a világ rabszolgájaként jelenik meg. A processzus természetesen magában rejtje a lázadás lehetőségét, amely a mélyben látenszen mindvégig ott van, de valódi, változást hozó lépésekre a nők részéről sohasem kerül sor.

Körbetekintvén a nyolcvanas évek magyar társadalmát ért alapvető kihívásokon, felvetődik a kérdés: kik, milyen csoportok, milyen értékek lesznek egy égetően sürgős és fontos reformfolyamat cselekvő részesei, koordináló erői? A filmekben látott életmozzanatok csupán a saját egzisztenciális helyzet kényszerű javítására irányulnak, amelyből esélytelen a start a társadalmi felemelkedésre, felzárkózásra. Mondhatni, patthelyzetbe került a magyar társadalom, mivel a negyvenöt utáni pozitív politikai, társadalmi mozgások már nem folytathatók, már csak radikális változtatásokkal lehetne valamiféle egyensúlyt létrehozni. A patthelyzet tartóssá válik a társadalomban. A tömegek a máról holnapra való létre rendezkednek be. A látszattműködés, a díszletszerűség alapvető tényező, alaphelyzetté változik. Látszólag még mindennek van oka és okozata, azonban ezek egyre inkább összezavarodnak. A káosz, az odavetettség válik világméretűvé a valóságban.

A nyolcvanas évek filmművészete sem tud mást felmutatni. Egyetlen lehetőség, hogy az összevisszaságból találomra kiragadt mozgásirányt felerősítve, markánsabbá téve, hangsúlyosan mutassák be az adott tendenciát. Bár a klasszikus elvárásoknak megfelelően egyik filmben sem jelenik meg egységes szerkezetben a kor erkölcsi filozófiai rajza, de a későbbi korok számára nagyon sok tanulságos információval szolgálhatnak a nyolcvanas évek Magyarországon készült alkotások.

Kettős tudattal, nem figyelve

A rendkívül bonyolult és izgalmas képet adekvát módon kifejezni képes filmi közlésmód Jancsó Miklós kísérletén kívül, másutt, markáns módon nem is jelenik meg. Almási Miklós ezt a kérdést járja körül tanulmányában^[10]:

„Goromba egyszerűsítéssel: unalmasak filmjeink. S bár a szakma is érzi ezt a hátrányt, néhány átépítési kísérlettel, egy-egy megugró trendvonalról eltekintve, továbbra is rátelepszik filmszemléletünkre ez az elavult, unalmassá szikkadt köznyelv. Olykor egészen nyilvánvaló az ellentmondás: felfedezésszerű emberi-társadalmi konfliktusrajzok is szürke, unalmas közegben kerülnek vászonra. Nehézkesen alakulnak ki a helyzetek, lassú a kibontakozás, a néző bosszús fogalmazásában szólva alig történik bennük valami, többnyire csak a sztorik végén, ott viszont valami szörnyűség, ha nem melodráma. Hiányzik az indító feszültség: nem tudunk elhelyezni egy lebilincselő auktort: a témának jobbára csak a mögöttes rétegei izgalmasak, a látható közeg, amit a köznyelv ad tovább a nézőnek, többnyire eseménytelen, stílusosan egyhangú, hiányzik a belső dinamika, a látásmód állandó változása.”

A mélyben szociológiai tudatunk skizofréniája dolgozik -, gondolja tovább a filmi valóságot Almási Miklós - mely társadalmunk hétköznapijaiban is tettenérhető, s melyre a filmművészet is ráhangolódott. A hetvenes-nyolcvanas évek magyar társadalma valami furcsa kettős tudattal figyelte önmagát. És a film, amely az összes művészetek közül talán a legközelebb került a mindennapok köztudatához, szinte automatikusan vette át ezt a kettős látásmódot. A valódi megoldatlanságot az jelenti, hogy míg egyik tudatában érzékeli a súlyos konfliktusokat, a másikkal gyorsan kioltja az innen érkező impulzusokat. Az így keletkező hamistudat az oka annak, hogy olyan jelentős filmalkotók, mint például Schiffer Pál megdöbbentő életanyagért a társadalom perifériájára, a cigánytelepre kénytelen kivonulni, mint azt tette a Cséplő Gyuri című filmjében, feltételezve, hogy a korra nehezedő szociológiai hamistudat még el tudja képzelni, hogy ott, a faluvégi házakban történik valami.

A szociológiai tudat skizofréniája mégis majdnem funkciótlanul él tovább, fékezi, szürkíti filmjeinket, lassítja a köznyelv elodázhatatlan megújítását - írja Almási. - Persze, a kusza közlésmódnak is van vonzereje, főképp a fiatalabb nézőgeneráció szemében. A felnőttek rendmániájával szemben itt ráismerhetnek saját életvezetésük rendetlenségére, szabálytalanságára, ami - túl a zárt formák avultságának kritikáján - egyúttal valami lázadás-pótlékot is képes nyújtani.

A néző tájékoztató vonatkozáspontokat szeretne kapni ezektől a valóságközeli filmekről, mert saját életében elhomályosultak a támpontok. Így nemcsak azért fordul el ezektől az alkotásoktól, mert közepesre sikerültek, vagy mert nehezen emészthetők, hanem, mert a filmbeli butaság csak saját életének rendezetlenségére emlékezteti, anélkül, hogy valami segítséget kaphatna a látottaktól. E „divatban” a rendetlenség már formáló elvként fetisizálódik. Ezzel azonban nem azt akarom mondani, hogy vissza kell térni a „pedagógikus” ábrázolástechnikához, vagy a zárt forma, a hagyományos filmköznyelv más módon unalmassá vált világába. Ez a stílus az élet zavaros, még nem teljesen áttekinthető rétegeinek felfedezésével tört magának utat. Ma úgy tetszik, „felderítőként”. Erről az életanyagról és látásmódról nem mondhat le, hiszen magán- és közéletünkben sincs olyan rend, amelyet a nézők látni szeretnének.

Folytatva a kiemelkedő minőséget nyújtó dokumentumfilmek sorát, Gazdag Gyula Határozat című filmjében az etika egyre elmosódóbb fogalmával találkozunk. Az említett filmben a párt megyei első titkára mondja: „Etikailag, erkölcsileg és morálisan kell elmarasztalni Ferenczit!”, a téveszelnököt, amiért annak „polgári nézetei vannak”. Ez a hangvétel azt jelezhetné, hogy humoros, vígjátéki élethelyzetről van szó, pedig a filmben emberi sorsok, tragikus kérdések,

életek forognak kockán. Gazdag Gyula mindezidáig legrepresentatívabb filmjében, a Sípóló macskakőben is hasonló valóságmozzanatról, a társadalom legérzékenyebb pontjáról, az ifjúságról fest képet. A dokumentumfilm-elemekkel átszőtt dramatikus alkotás telis-teli van a korábbi nyugat-európai diákmozgalmakra való utalással. A magyarországi viszonyokra áttranszformált forradalmi alaphelyzet azért kap gellert, mert a magyar diákoknak nincs valóságos tapasztalatuk a nyomasztó társadalmi gondokról, sem a jólét közepette gyakorolt elnyomásról. Nem is az anyagi javak hiánya foglalkoztatja őket, mint inkább a ki nem elégült vágyaik, alapvető szabadságtörekvés-igényeik.

A film mégis pontosan tükrözi azokat az illúziókat, amelyek áthatották a hatvanas-hetvenes évek nagy nyugat-európai ifjúsági mozgalmait. A fiatalok csoportjai egy uralkodó értékrenddel fordultak szembe, de legtöbbször anélkül, hogy az uralkodó társadalmi intézményekkel is konfrontálódtak volna. Nyugaton a gazdaság prosperált, s ezért a hatvanas-hetvenes évek lázadásai sokszor kulturális, vagy utópisztikus politikai formát öltöttek. Az új életforma lehetősége átalakította a fiatalok érintkezésének kulturális szimbólumait, mindennapi formáit. De az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy a mélyebb ellentmondások rejtve maradtak a fiatalok előtt, s az ifjúság jelentős rétegei, főleg a falusi fiatalok és a városiak közül az alsóbb társadalmi rétegekből származók kimaradtak a „lázadásokból”. A kor ifjúsági mozgalmának főszereplői a diákok és a középosztályból származó fiatalok voltak, s noha a diákmozgalmak rákényszerítették a kormányokat módszereik felülvizsgálatára, mindez csak a hatalom stílusának enyhe finomodásához vezetett.

A hatvanas évek végének, hetvenes évek elejének ifjúsági problémája Magyarországon is csupán szűk társadalmi réteget érintett. Az úgynevezett beat-nemzedéket nálunk elsősorban a városi fiatalok alkották. Magyarországon is széles rétegek maradtak ki e szubkultúrájából, noha életkoruk szerint beletartoztak volna. Ezek a fiatalok alapvető értékeikben, emberi kapcsolataikban, hagyományos kultúrájukban rendültek meg. A hatvanas éveket jellemző erőteljes életszínvonal emelkedés, az iparfejlődés, a politikai demokratizálódás ellenére a korabeli ifjúság nehezebb helyzetben volt, mint más társadalmi csoportok. Problémáikra a politika csak késve reagált. Az ifjúsági probléma úgy fogalmazódott meg, hogy egy növekvő teljesítményű gazdaság bázisán - országos viszonylatban - létrehozható-e egy új „tűrőképeség” amely a dialógusra épül. A kérdésnek az ilyen módon történő felvetése nemcsak Magyarországon, hanem világszerte hozzátartozott a hatvanas évek, hetvenes évek teremtette illúziókhoz.

Az illúzió sajnos máig illúzió maradt. Jelentős fejlődés, előrelépés ezen a téren sehol sem mutatkozott. Mindez tágabb értelemben kihatott a gazdaságra is, aminek negatív eredménye már konkréttá és fenyegetővé vált. Ugyanez érvényes a mára is. Amennyiben a világnézeti, etikai nevelés, az oktatás nem kap megfelelő hangsúlyt napjainkban sem, az ifjúság „kezelésének” elrontott módszere hosszú időre állandósul és mindez a jövőben tovább növeli a munkanélküli fiatalok már ma is többszázszázalékos táborát.

Gazdag Gyula filmjénél maradva, Szörényi László gondolatai pontosan illenek a jelenség elemzéséhez^[11].

„A filmben megjelenített táborban legfőképp a munka fogalma torzult el. Eredetileg, a tábor szervezésekor a tanárok közösségszervező eszköznek szánták a munkavégzést, míg a gyerekek kivívandó, elérendő célnak. Az alapvető ellentmondás azonban mindvégig rejtve maradhatott volna, ha alkalmasint létezik egy tényleges, teljesíthető feladat. Csakhogy a filmi helyszínen a kukorica még nem hányta ki a címerét, a munka, objektív okoknál fogva elvégezhetetlen, a feladat így semmis, amit a vezetőség nem mer bevállalni.”

A film alapképlete tehát: a vezetők azt hiszik, hogy céljuk a közösség kialakítása, ami pusztán formális eszközökkel is elérhető. A vezetettek viszont választásra kényszerülnek: hajlandók-e a hazugságot vállalva értelmes céljaikról lemondani és a vezetők célját, a közösség kialakítását öncélúan elfogadni. A filmben mindenképpen a hazugság kerül a centrumba.

Valóságos és virtuális kerítések zárják el a fiatalokat a tábor melletti tótól, ahol tilos fürödni, a falutól, ahová tilos kimenni, a leánytáborból, ahová tilos bemenni. Miközben a munkatábor lágerré alakul, a szimbólumok változatlanok maradnak: az árbocra naponta felkúszik a zászló, a hangszóróból naponta harsog a DIVSZ induló.

A vezetettek a maguk részéről átszökdösnek a határokon, megfürödnek a tóban, kimennek a faluba, bebámulnak a leánytáborba, sőt átlépik az országhatárt. Negligálják a munkaversenyt, kigúnyolják az árokásást, a zászlórudat indián kízóoszloppá avatják és nem éneklük lemez után az indulót. A népi táncot kinevetik, a múltat lekicsinylik. Számukra a rom nem a nemzeti történelem jelképe, hanem elmúlt családok - az Árpádháziak, az Eszterházyak - érdektelen magánügye.

Magatartásukkal azonban akarva-akaratlanul manipulálók malmára hajtják a vizet. Álhit és cinizmus könnyen megfér egy gyékényen. Mert a vezetők hite is csak álhit. Ők maguk is csak képviselik a hazugságot, de nem nagy meggyőződéssel. A hazugság kívülről, felülről, messziről jön: a parancsnok csak felteszi a lemezt a lemezjátszóra, de amikor a vészféket meghúzza a vonaton, maga is szembekerül a hatalommal. A vezetők maguk sem kialakult, teljes személyiségek: a fiatal tanár iskolás fiúként kér eltávozt, hogy vajúdó feleségéről hírt kaphasson (és a parancsnok még az engedély megadása után is ellenőrzi, van-e egyáltalán felesége), a másik tanár és a leánytábor parancsnoknője éjszakánként kiszöknek a kukoricásba önfelédtt jódlizásra, a tornatanár boldogan játszik katonásdit, a parancsnok odaadón alakítja - adandó esetben - fehér lován a hadurat.”

A Sípóló macskakő középiskolásai mára már idősödő felnőttek, akiknek tevékenységétől nagyban függ az ország helyzete. De a filmben kifejtett, meghatározó ifjúkori élmények nem a produktivitás, a kreativitás felé orientáltak ezt a korosztályt. Nem költőinek szánt a kérdés: évtizedek távlatából szemlélve, mentségükre szolgál-e a filmben megjelenített, állandósult frusztráció? Került-e már felirat a filmben látott, üres felületükkel tiltakozó táblákra?

A kétszínűség sokféle formája

Amennyiben a közvetlen célok értelmetlenné és homályossá válnak, értelmét veszti a cselekedet is. Mindez figyelmetlenséget, hányavetiséget, odavetettséget eredményez. Ezt a jelenséget elemzi a megjelenésekor nagy visszhangot kiváltott tanulmányában Szabó Márton^[12]. Az idézett írás a jobb megértést szolgáló adalékként segítséget jelenthet a hetvenes-nyolcvanas évek világának, és a kort továbbgondoló filmi világnak a pontosabb értelmezéséhez:

„...a tudati tényezők a munkafegyelem ‚sorsában’ is komoly szerepet játszanak. Csak éppen nem abban a leegyszerűsítő értelmezési formában, hogy az egyes emberek hajlandók-e (avagy sem) fegyelmezetten dolgozni, hanem szokások kialakulása, magatartási minták terjedése révén. Ebben pedig a történelemből ránkmaradt felfogásoknak és a jelen (közelmúlt) objektív viszonyainak van döntő szerepük.

Öröklött hagyományaink több vonatkozásban sem kedveztek a szorgos, fegyelmezett és pontos munkavégzésnek... Fegyelemre méltó, hogy ez a korántsem haladó hagyomány 1945 után is folytatódott. Az ötvenes években azt hirdettük, hogy ‚a munka ma hősi tett’, a hetvenes évek elején ‚a hétköznapi forradalmiságát’, pedig a munka sok minden lehet, csak éppen forradalmi tett nem. A munkafegyelemnek - mint a kötelesség specifikus formájának - az azonosulás az érzelmi-tudati alapja. Elvileg a tevékenységgel vagy a munkahellyel azonosulhat az ember, illetve mindkettővel. Mi volt az, ami a tevékenységgel való azonosulást akadályozta nálunk az elmúlt évtizedekben? Mindenekelőtt az, hogy ez valamilyen formájú individualizációt jelent. Az embernek nemcsak odaadón kell szeretni és végezni saját munkáját, hanem már-már önzően büszkének kell lennie rá, valahogyan saját magával egynek kell éreznie, ami ráadásul mindig többet is jelent, mint egyszerű ‚termelési cselekedet’. Tudjuk, hogy ez a törekvés nem volt ismeretlen nálunk. Csakhogy egyrészt nem kedveztek neki a termelés tényleges folyamatai, másrészt az az ‚eszmei mező’, amelybe fel kívánták emelni a mindennapokat, többnyire idegen maradt az emberek számára.”

A tanulmány gerjesztette vitához írott hozzászólások tovább differenciálják a képet^[13].

Mindennapi közéletünkben, munkánkban fegyelmezetlenségek sorával találkozunk. Országok nem tesznek eleget fizetési kötelezettségeiknek, nemzetközi egyezményeket rúgnak fel. Kormányok nem tudják ígéreteiket, saját törvényeiket megtartani. Miniszterek, országos vezetők szavahihetősége válik kérdésessé. Vállalatok nem teljesítik szerződéses kötelezettségeiket. A munkavállalók igyekeznek bérükért minél kevesebbet teljesíteni. Fegyelmezetlenek - summázza a közvélemény a jelenségsort.

De hát mi is a fegyelem - vagy az embereket közvetlenül is érintő formája: a munkafegyelem -, ok vagy okozat? Nehéz rá válaszolni...

Ami a munkafegyelmet illeti: nagyon nehéz Szabó Márton leleplezéserejű diagnózisához bármit hozzátenni, pláne vitatni. Kor- és kórrajza csaknem teljes. De ha figyelmünket nemcsak az egyénre, hanem az egyént magában foglaló szervezetre is irányítjuk, s a szervezetek céljait is értelmezzük, megkísérelhetjük a fegyelem, fegyelmezési eszközök valamiféle tipizálását, optimalizálását is. Ha az egyén és a szervezet magatartása között a célokra keresztül összefüggést próbálunk keresni, a teljesség igénye nélkül a következő fegyelemtípusok feltételezhetők:

- rabszolgai (rab, szolga) fegyelem,
- katonai fegyelem,
- bürokratikus fegyelem,

- technikai (technológiai) fegyelem,
- eredmény-(jövedelem-) érdekelt fegyelem,
- tulajdonosi fegyelem.

E tipizálás természetesen önkényes, s egyes formái „fedésben” vannak egymással. Mindenesetre a fegyelem típusaira a szervezeti célok feltárásával markáns jellemzőket találhatunk.

Ennyit a munkafegyelemről. A Sípóló macskakőben felmerült másik fő alapkérdés a hazugság kérdése. Ennek társadalmi jelenségszintre emelkedéséről, illetve a hazugságból eredő következményekről a továbbiakban elemzendő filmekben még bőven lesz szó. A hazugság fogalmának egzakt módon körülírt etikai vetületéről Sissela Bok könyvében találunk támpontként kezelhető, eligazító gondolatokat^[14]:

„Csak egy világ van, s ez a világ hamis, kegyetlen, ellentmondásos, félrevezető, értelmetlen... Szükségünk van a hazugságokra, hogy győzedelmeskedjünk a valóság felett. Szükségünk van a hazugságokra, hogy élhessünk... Hogy a hazugság az élet szükségszerűsége, az maga is része a lét elborzasztó és kérdéses jellegének.”

Mivel a hamis szónak is sok a jelentése, még könnyebben összekeverjük a két területet. Mert bár a „hamis” azzal a szélesebb értelemmel bír, amely magában foglalja mindazt, ami hibás vagy helytelen, szűkebb erkölcsi értelmet kap, mihelyt személyekre alkalmazzuk...

Az alkalmazott etika tehát következetlennek tűnik, s így igen kevés erkölcsfilozófus érdeklődését kelti fel - teljesen függetlenül attól, hogy mit gondolnak az ismeretelmélet elsőbbségéről és hogy mekkorák a zűrzavarok az „igazság” jelentése körül. Végeredményben kurtán elbánnak a gyakorlati erkölcsi választással és ezen belül még inkább a hazugság kérdésével. Persze sokan említik a hazugságot. Gyakran használják példaként, és sommásan elvetik. Az ilyen elemzés azonban nemhogy nem segít, hanem egyszerűen elégtelennek tűnik azok szemében, akik nehéz problémákkal szembesülnek, azt kívánván eldönteni például, hogy vajon szabad-e hazudni abból a célból, hogy ne éljünk vissza a másik ember bizalmával, vagy azért, hogy egy beteg embert megkíméljünk a megrázó hírektől?

Életünket a kétszínűség e sokféle formája között éljük le. Gyerekkorunktól kezdve hozzájuk igazítjuk életvitelünket: egyeseket elhiszünk, másokat, pedig elvetünk. A végén esetleg még a kifejezett hazugság valamifajta gyakorlatát is eltűrjük, anélkül, hogy tudnánk, miképpen különböztessük meg ezeket a hazugságokat azoktól, melyeket kapásból elutasítunk. Eltűrjük például azokat a hazugságokat, melyekről azt hisszük, hogy csoportok vagy egyének „legfőbb érdekeit” szolgálják, amelyeket valakinek a védelmében mondanak, vagy amelyek az önvédelem céljait szolgálják.

Az „élni és élni hagyni” látszatbölcssége

A tisztesség fogalma, belső késztetettsége alapvető emberi igényként jelen van minden korban, minden korosztályban. A történelmi, politikai kapcsolatrendszer és jelenünk bonyolult létviszonyai azonban olyan zavart okozhatnak a fogalom tisztázásában, a magatartásminta megteremtésében, amely sokszor lehetetlen helyzeteket teremt.

„Bonyolult dolog a tisztesség: nem elég egyszerűen szenvedni és elviselni a hatalmasok ostorcsapásait, vagy megalázásait. - írja Almási Miklós Fábri Zoltán, Az ötödik pecsét című filmjéről^[15]. - Persze: így is megy a dolog, ez is egyik formája a tisztességnek, sőt, hosszú időn át ez volt egyik kitüntetett formája a keresztény etikának. A mártírok csak elszenvedték sorsukat. Aztán bonyolultabb lett az élet és a tisztesség. Már tenni is kellett valamit, sőt olyan áldozatokat is kellett hozni, melyek az egyéniség megnyomorodását hozták magukkal... Más szóval: a filmbeli azonosulás mechanizmusába bedobódva a néző maga is élje át a dilemmát. Azt a morális paradoxont, amit Gyuricza, az órás csinál végig... Az egyszerű emberek számára még megadatik a tiszta kéz - persze relatíve tiszta formában: az asztaltársaság mindegyikének megvan a maga kis házi bűnöcskéje... El tudja-e viselni a film ezt a szinte steril etikai szigort? Azt az egyre feljebb törő, egyre elvontabb gondolati tartalmat, mely a történelmi anyagból kibontakozik? Itt már szkeptikusabb vagyok: ott viseli el, ahol a nézőt kíméletlen erőszakosságával beleráncigálja a véres-szörnyű történésbe...”

Kétségtelenül igaz, hogy a filmkészítés módszere vitatható Fábrinál, de a végeredmény nem. Ez a film gondolati tisztaságával, bátorságával Fábri Zoltán életművének csúcspontján áll. Az alkotásban jelentkező etikai szigor nem hagy kibúvót. A nézőnek mindenképpen újra kell gondolnia életét. Ritka pillanat a magyar filmművészetben. A katarzist itt is, mint más, kiemelkedő alkotásokban a befogadó emberi létére való rákérdezéssel éri el a film. Ennek filozófiai vetületéről Szilágyi Imre a következőképpen ír^[16]:

„Az érték leírása önmagában még nem jelenti azt, hogy a probléma filozófiai. Filozófiai volta akkor tudatosodik, amikor a tudomány eszközei elégtelennek bizonyulnak a történelemben aktuálissá érett gondok megértésére, s ezért az emberi lét lényege homályos és átláthatatlan.”

A filozófiai-etika így válik a filmalkotásokon keresztül társadalomformáló erővé. A módszer legfőbb jellegzetessége a történetiség elvének alkalmazása az erkölcsi folyamatok értelmezése, valamint a következetes szemléletmód bevezetése. Ez utóbbi lényege az, hogy az erkölcsöt nem önmagába zárt, önértékű világnak, nem másból levezetett erőkként tünteti fel a filmalkotás. Ezek az erők pedig a szociális valóság feszültségeit, érdekeit tükröző, kihordó és megoldó tények. Mindezeket továbbgondolva elmondhatjuk tehát, hogy az erkölcsi eszme tartalma lehet igaz és hamis, a funkciója is lehet konzervatív, vagy haladó. A lényeg, hogy egyik sem lehet sem mindenható, sem elhanyagolható.

Az ötödik pecsét kapcsán csúcsteljesítményt említettem Fábri Zoltán életművében. Ez a kimagasló színvonal leginkább akkor mutatkozik meg, amikor a jelzett filmet összevetjük Fábri néhány korábbi vagy későbbi alkotásával, különösen a legutolsóként készített Gyertek el a névnapomra! cíművel.

A gondolati esés ez esetben meglehetősen szembetűnő, ugyanakkor érthetővé, elnézhetővé válik olyan megközelítésben, amikor elfogadjuk azt, hogy napjaink valósága csupán ilyen sekély életanyagot kínál az alkotás számára. Fábrinak a Gyertek el a névnapomra! című munkája megrekedt a publicisztikai hangvételnél. A filmbeli magányos hős célratörésének dramaturgiája emlékeztet a közepes amerikai filmek sematizmusára. Ez pedig csak kevés érzelmi és logikai árnyaltságot engedélyez, fehérre és feketére osztja a világot. A névnapozó

társaság tagjai korrupt hatalmaskodással, maffiózókra jellemző szövetkezéssel, a „kéz kezét mos” amorálisával érik el a nézőben az elutasító hatást. Mindez azonban sajnos csupán külsőségekben, kellékekben jelenik meg. Összegzésül elmondható: Fábri ez esetben nem tudott elég anyagot meríteni a társadalmi valóságból ahhoz, hogy igazán izgalmas filozófiai magasságba emelje mondandóját. A film sajnos megrekedt a magántulajdon - közérdek konfliktushelyzetének sekélyes tárgyalási színvonalán. A lehetőség mindvégig ott lappang a filmben annak értelmezésére, hogy az érdekek harmóniájával van dolgunk, melyben létezik a diszharmónia, az összeütközés, azonban a konfliktusok feloldására nem kap a néző megfelelő támpontot.

Élni és élni hagyni. Ez a látszatbölcsség egyfelől azt sugallja, hogy törődjünk csak magunkkal, a saját boldogulásunkkal, másfelől pedig óv attól, hogy beavatkozzunk mások dolgaiba. Elnéző közönyt kapunk cserébe. S így háborítatlanul úgy élhetünk, ahogyan tetszik, azt tehetjük, amit akarunk.

Az elmúlt korok társadalma ugyanúgy mint a mai, magánügyé nyilvánította a gazdagságot, éppen úgy, mint a szegénységet. Törvények százaival védte és védi a „tisztességet” titulált, de tisztességtelen eszközökkel megszerzett magántulajdont, amelyhez sokszor szenny és vér tapad. Hogy miként él, és megélhet-e egyáltalán a szegény, a kisemmizett ember? Ez csupán annyiban vált közügyé, amennyiben a koldusok, a szegények viskói és életmódja rontották, rontják a városképet, vagy „zavaró” tünetökként jelennek meg az utcákon. Hogy hozadékként csupán ennyi etikai felvetést tartalmaz-e Fábri Zoltán említett filmje, vagy önmagán túlmutató jelentéssel is bír? Ennek eldöntésében Kiss Endre gondolatai támpontot nyújtanak^[17]:

„Egy ember, de éppúgy egy emberi érdekcsoport, a legkifejezettebben pedig egy kor megalkotja etikai rendszerezését. Ez a rendszerezés annyira karakterisztikus, hogy arról a korra éppen úgy következtethetünk, mint a művészetéről, vagy akár a divatjáról. A fejlődés azonban tisztán evolúció, mégpedig nyilvánvalóan belső önmozgás eredménye. A kor etikai világalkotása egy meglévő konstrukcióból belülről, az immanens alkotó rendszerezés vonalán megszakítatlanul megy át egy újabb konstrukcióba. Az egyéni élet fejlődési folyamatában ez az evolúció korántsem annyira tiszta, ha a fejlődés itt, a kisebb stabilitás és a kevésbé átható feldolgozás a haladás immanens voltát szükségképpen felületesebbé teszi.”

Amikor tehát valamely társadalom erkölcséről beszélünk, nevezetesen arról, hogy egy adott társadalmon belül az erkölcs hanyatlik, vagy ellenkezőleg, tisztábbá válik, akkor azokra a változásokra gondolunk, amelyek az adott társadalomba tartozók viselkedésében, az ott megszokott helyeslésben vagy helytelenítésben következnek be. Ebből következik: az „erkölcs” szónak a mai szóhasználatban csak látszólagos tartalma van. Amikor a kereskedői erkölcs lezüllésén sajnálkozunk, arra gondolunk, hogy a régebben ritkán előforduló és szigorúan elítélt magatartások bizonyos körökben, bizonyos társadalmi rétegekben kiközösítéssel jártak együtt. A mai korban a kiközösítést, a társadalom peremére kerülést, a társadalmon kívüliséget egészen más helyzetek motiválják.

Átverni a világot

Dobrai György Vérszerződés című filmjének tárgyalása előtt vissza kell nyúlni a tíz évvel korábban készült Idegen arcokhoz - Szörény Rezső filmjéhez - mivel mindkét film szinte ugyanazt a problematikát, a fiatalok világképét elemzi.

Szörény Rezső említett filmjéről elmondhatjuk, hogy az leginkább a mai, általánosan megfogalmazott világkép tesztje. Ez esetben természetesen a világkép, a világszemlélet fogalmát radikálisan el kell választanunk a világnézet fogalmától. A kettő talán olyan viszonyban áll egymással, mint a kérdés és a felelet. A világkép azt tartalmazza, hogy milyen problémára vagyunk érzékenyek, a világnézet pedig azt, hogy miként felelünk a felvetett problémákra. Mára erősen megkopott a moralizáló problémafelvetés ereje, amely az ötvenes években készült filmekben szinte általános, volt és elsősorban az értelmiség gondolatvilágából származott. A moralizálás oldaláról azonban a társadalmi mozgások nem értelmezhetők. A moralizálás különösen akkor válik egyoldalúvá, amikor a hatalomhoz való viszony kérdése körül összpontosul. Ez pedig elsősorban az értelmiségi gondolkodásban érhető tetten. Az emberek nagy többségének azonban az értelmiségénél egyértelműbb a hatalommal való kapcsolata, amely semmiképpen sem morális kérdésként vetődik fel, így a szélesebb tömeget ez a felvetés általában hidegen hagyja.

Dobrai Vérszerződésében nem jelenik meg a korábban említett, dilettáns értelmiségi nyavalygás, ami azt is jelenti, hogy ezzel az kategóriával az idők során már leszámolt ez a réteg. Hiányzik a filmből az idegesítően okoskodó, a mindenáron való megértésre irányuló iparkodás is. Itt már mechanikusan, szenvtelenül követik egymást az események. Dobrai filmje látszólag nem törekedett többre a közönségszórakoztatásnál. Hogy mégis az elemzés tárgya lett, azt az indokolja, hogy a film főszereplőinek világképe, erkölcsisége akaratlanul is megvilágítja a „tegnapi ifjúság” egy rétegének tudatállapotát, amely számos kérdést von maga után. A film szereplői, „helyzetbe kerülésük” előtt nem különböztek számottevően az átlagos fiataloktól. Hogy ami történt, az éppen velük történt meg, lehet a véletlen játéka is. Így aztán magatartásukra nehéz valódi választ találni.

Szilágyi Ákos A félreértés fokozatai című kritikájában írja a filmről^[18]:

„... a néző a kommersz kalandhőst, mint a korszak emberének sajátos értékelését, a giccset, mint a valóságra vonatkozó sajátos esztétikai ítéletet fogja fel, jóllehet mindez a műben magában nem vált esztétikumká... Ám ez a felfogás legfeljebb esztétikai szempontból önkényes, minden más szempontból a mű pontos követése. Hiszen minden, amit látunk - legalábbis a filmben - itt és most játszódik: Magyarország a színhely, és magyar fiatalok a hősei. A két ifjú nem távoli, egzotikus világokba zuhanva válik kalandhőssé, hanem a saját hazájában, legközelebbi környezetében. Innen szakadnak ki, és ezt a társadalmat, ezt az országot élik át idegen világként. Ezért marad a konfliktus mindvégig erkölcsi személyiségükön kívül, avagy másként fogalmazva: ezért nincs erkölcsi személyiségük... Átverni a világot, kiugrani „normális hétköznapijaiból”, túljárni az eszén - ez a logika vezet a pusztulás felé. Nincsen rés, amelyen ők beférhetnének ebbe a világba. A másik oldalon azért kíséri végig őket reménytelen rohanásukban az elvont és heves kifelé vágyódás, egy költött „privát paradicsom” illúzióvilága, amely természetesen a „határon” túl van, s amelynek elért valósága - számukra - végül is a halál.”

A filmben látottak után minden morális háborgás nélkül vetődik fel a kérdés: milyen erkölcsi nevelésben részesültek a film szereplői az iskolában, a munkahelyen, a családban? Egyáltalán, az erkölcsi nevelés elméletének és gyakorlatának alapproblémája kialakítható-e a személyiség etikai lényegét érintő, maradandó változások nélkül, amelyek determinálják az egyén

magatartását. A pedagógiában tapasztalható fő törekvés az etikailag értékes, szilárd magatartásformák létrehozására nyilvánvalóan társadalmi igényből fakad. Annak érdekében, hogy ezeknek az elvárásoknak a gyakorlati erkölcsi nevelés megfeleljen, a jelenleginél mélyebben kell megismernünk az erkölcsi-társadalmi magatartás természetét, szabályozásmódját. Mindez konkrétan abba torkollik, hogy az erkölcsi nevelés feladata a társadalom által igényelt erkölcsi magatartási formák kialakítása lenne. Persze a fentiek alapján feltehetjük a kérdést: a pedagógia figyelembe veszi-e a romboló környezet, az ellentmondásos képet mutató társadalom viszonyait akkor, amikor ilyen igénnyel jeleníti meg az erkölcsi nevelés céljait.

A „Vérszerződés” fiataljai nem üvegburában, hanem valóságos viszonyok között viselik el bukásukat. Talán éppen azért, mert a steril, valóságidegen etikai nevelés tudomást sem vett róluk, az ő problémáikról.

A szeretet, mint maga az abszurd

Kézdi Kovács Zsolt *Visszaesők* című filmjének elemzését szintén távolabbról kell kezdeni. Vissza kell gondolnunk a Romantikára, amelyben nem nehéz észrevenni azt a belső filozófiai-etikai magot, amely a tartósabb érvényű közlendőt hivatott hordozni. Kézdi Kovácsnál az aktuális jellegű mozzanatokat mindig egy nagy erőterbe kell vonni ahhoz, hogy működésbe lépjen a mondandó. A kedves szomszéd című filmjében a rendező a „lakók” életéről szól. Okkal vélhetnénk tehát, hogy a film a lakáshelyzetről ad képet. A formális logika azonban itt is csődöt mond. A filmben valójában a lakáshelyzet ürügyén arról a deformálódásról van szó, amely az emberi kapcsolatokban létrejött.

A kedves szomszéd tanárjának sorsában Kézdi Kovács Zsoltot az érdekelte, hogyan teremti meg az alagsoriak társadalma egy ember kitaszítását, és aztán, hogyan reagál az általa megteremtett kivetettségre, amely jelen esetben homoszexuális formát öltött. A *Visszaesők* testvérszerelmét, a gyermekek ősi tabukat sértő életmódját az anya képtelen elviselni, de az etikai kérdéskör ezen jóval túlmutat. Ennek árnyalt megértéséhez Ancsel Évát idézem^[19]:

„Az embernek nem lehet tapasztalata semmilyen erkölcsi világrendről, vagyis olyan világról, ahol erkölcsi rend lenne. Mégis létrehozta és fenntartja azokat a fogalmakat, mércéket, morális indulatokat, amelyek csak egy ilyen világban lennének lehetségesek, avagy értelmesek. Még cselekszik is olykor e nem létező erkölcsi világrend polgáraként.

A filozófusnak csak arról lehet tudomása, hogy nem volt és nem lehet olyan etika, amely akár egyetlen alávalóságot megakadályozhatna. Ha ilyen akadály mégis létezik, azt nem a filozófia építi fel. Megtisztelőnek kell tartania, ha téglákat hordhat ilyen akadályok építéséhez. A filozófus mégis, minden időkben megpróbál újrafogalmazni egy etikát.

A jóról és a rosszról való tudás fáját ótestamentumi átok sújtja. Azok a filozófusok, akik megpróbálják ezt a fát Nietzsche módjára fejszével kivágni, azért teszik ezt, mert a hatalma alatt állnak. Azok a későbbi filozófusok, akik az úgynevezett metaetika finom, szinte elektromos szerkezettel működő fűrészeivel ismétlik meg a kísérletet, mintha csak egy démontól próbálnának szabadulni. Háttha meghátrál az éthosz, ha a morális kijelentések, fogalmak preparált állapotban kerülnek a logikai analízis mikroszkópja alá. Aki hallgatást parancsol az etika küszöbén, miként Wittgenstein, az is szakrális rítussal hódol előtte... Mert mit is jelent, avagy mit jelentene az erkölcsi világrend? Egyszerűen olyan világot, ahol az embereknek nem vak szeszély alapján jut szerencsétlenség vagy boldogság, hanem vétkeiknek, illetve morális érdemeiknek megfelelően. Ennek a tévhitnek paradox bizonyossága, hogy a balsorsot elszenvedők még büntudattal is megterhelik magukat anélkül, hogy meg tudnák nevezni a bűnt, amelynek következményeit viselik. Ez a büntudat nem valóságos bűn tudati lenyomata, variánsai mégis makacsul újratermelődnek. Történelmileg releváns formái maguk konstituálják a világ nem létező erkölcsi rendjét. Az ember ugyanis olyan világról akar tudni, amelyben van erkölcsi világrend, ahol tehát a boldogság és a szerencsétlenség is legitim. A tudattalan fogalmának használata itt azt jelenti, hogy az ember előbb alkot magának képzetet egy ilyen világról, semmint a szükséglet tudatosulna benne, s ez utóbb sem szokott megtörténni. Tudatosulásra csak akkor kerül sor, ha ama világkép összeomlik, vagy építménye megreped.”

Korábban a *Visszaesők* szereplői is megalkották maguknak képüket a boldogságról, de ezt a képet a valóság összetörte. Ösztöneik vitték őket „bűnbe”, a vérfertőzésbe, amelynek tilalma minden történelmi korra, minden földrész kultúrájára érvényes. Egyetlen társadalomban sem megengedett a nemi kapcsolat anya és fia, apa és leánya, valamint a testvérek között. A képet kissé árnyalja az, hogy a vérfertőzési tilalmak szigora függ bizonyos konvencionális

csoportokhoz tartozástól, amelyek tagjai egyes esetekben hallgatólagos feloldást adnak a törvény megsértéséhez. A modern genetika ugyan vitatja a vérfertőzésnek a biológiai ártalmasságát, az egészen sajátos érzelmi állapotra azonban nem találunk megnyugtató indokot.

Érdekes megfigyelni azt, hogy a nézőkben és a kritikusokban milyen fokozott érdeklődést vált ki az ilyen erkölcsi kérdésfelvetés. Egy kis túlzással az is mondható, hogy az erkölcsön a közgondolkodás szinte csupán az ilyen kérdések tárgyalását érti. A filmről Koltai Tamás ekképpen ír^[20]:

„Azt hiszem, ez a film igazi kihívás. Hogy értelmiségi nyavalygás helyett egy konok, tisztességében mozdíthatatlan ‚kezelhetetlen’ emberpárt ábrázol, akik ugyanakkor szembenállnak a társadalom bevett normáival. A film éppen arról szól, hogy a társadalom nem tud velük mit kezdeni. Ez a társadalom egyáltalán nem rosszindulatú - aligha van igazuk azoknak, akik szerint Kézdi Kovács az egyén jogait semmibevevő törvényt kiáltja ki bűnösnek -, csak a normáinak akar érvényt szerezni. A képlet egyszerűnek látszik: aki a normához tartja magát, az normális. Az ellenkezője devianciának minősül. ‚Normális vagy te?’ - csattan föl a Juli anyja, amikor tudomást szerez a féltestvérek viszonyáról, és Töröcsik Mari hangsúlyából kitetszik, hogy elsődlegesen nem a ‚biológiai ferdeséget’ kárhóztatja, hanem azt, hogy a lánya ‚nincs észnél’, nem gondol a falura, nem számol a következményekkel. Nem véletlen, hogy amikor György előző házasságainak csődjéről beszél Julinak, ő maga is azt mondja: ‚Nem voltam normális.’ Itt azonban a szó egészen mást jelent. György, egy közfelfogás szerinti ‚normális’ házassági viszonyban érezte úgy, hogy nem bírja tovább, öngyilkosságot kísérelt meg, s ez az abnormális tett valójában a törvényesített normák csődje elleni öntudatlan lázadással egyenlő.

Észre kell vennünk, hogy Kézdi Kovács szándéka távol áll a ‚nemnormális’ heroikus felmagasztalásától és romantizálásától. Az ő története korántsem hősi dráma, inkább a ‚szegények szerelmének’ mesei melodráma. A görög tragédiával való párhuzamot sem erőltetném tovább. Juli és György nem valamiféle magasabbrendű erkölcsiséget testesít meg a törvényhatósági testületek jelmezébe öltöztetett Végzettel szemben (ha így volna, újra csak a deviancia ab ovo fölmagasztalásához jutnánk), ők semmit sem támadnak a kettőjük viszonyára szabott morál másságával, ellenkezőleg, védekeznek, sőt menekülnek.

Alaphelyzetük meghatározója a társadalomból való kivetettség, aminek szimbolikus képsora a hosszú hajózás a folyón.”

Az elemzés végén ajánlatos újra visszatérni Ansel Éva gondolataihoz: sokan diagnosztizálták már korunk emberi viszonyait a közöny, avagy a kölcsönös ellenszenv túlerejével. De bármit gondolunk is erről, azt mégis kínosan új fejleménynek kell tekintetnünk, hogy Kafka életművében a szeretet, mint maga az abszurd jelenik meg.

A politikában nincsenek erkölcsi megfontolások

Az etikai kérdésfelvetés - jellegénél fogva - kontúrosan jelentkezik az olyan típusú filmekben, mint Rózsa János *A trombitás* című filmje. Számomra izgalmas összecsengés sejlik *A trombitás* mondandója és Descartes etikája között. Nevezetesen, hogy Descartes újból el akarja juttatni kora emberiségét a természetes, a józan észhez, az igazság magvaihoz, amelyeket szerinte csak úgy lehet elérni, ha mintegy lehántja róla az ember azt a gondolat-anyagot, amelyet a középkor feudális világa rárakott, és amely már nem felel meg az újabb, kialakuló társadalmak szükségleteinek^[21].

A Filmkultúra 1979/2. számában Csala Károly ehhez a kérdéskörhöz kapcsolódóan a következőket írja^[22]:

„Ha már mondanivalóról esik szó, ne restelljük egyértelműen közölni, mit értünk rajta - egyben rámutatva, mi is az, amit számonkérünk a filmtől. Itt is az az alaptéma foglalkoztatja Rózsa Jánost, aminek filmre fogalmazásán eddig munkálkodott: a fogékony életkorban az emberre zúduló ellentétes hatások vihara kioltja számos érzés, képesség, vágyakozás még tétova és gyengécske lángját, ami viszont nem aluszik ki, hanem fölerősödve, mint élettapasztalat egyértelműen meghatározza, hogy milyen ember lesz, milyen lehet a minden esetben ellenséges, csálódásokat hozó, kiábrándulást keltő helyzetben a megfigyelt hősből.

E gondolat jegyében, ennek érdekében választotta Kardos István és Rózsa János a kora kuruc-kort, ezeket a betyár-bujdosó hősokeket - azt a szennyet, amiből (a valóságos történelemben is!) nemzeti szabadságharcunk egyik legtisztább fejezete kerekedett ki végül is.”

Innen óhatatlanul adódik a gondolatátársítás Machiavelli fejedelmére, aki törvénytelen úton került hatalomra, amelynek egyenes következménye, hogy hatalomgyakorlása idején zsarnoki utasításokat kell adnia. Ám minden hiába, az ilyen trónbitorló fejedelmek végül is elbuknak. A politikai ténykedésnél nem léteznek erkölcsi megfontolások. E cselekvések jogosságát csupán a fejedelem és az alattvalók haszna határozza meg. Descartes felfogása szerint a nagyurak képesek előbb-utóbb ellenerőt kifejteni a fejedelem ellen. A machiavellizmus eszmeköre mindvégig ott lappang Rózsa János filmjében, sokszor már-már azt az érzést keltve, mintha elfogadná azt, mintha azonosulna azzal. Ebben a rejtett etikai csapdában vergődik mindvégig Rózsa János hőse, amíg meg nem fogalmazódik benne a megvilágosodás: különbözőek a mércék. Amit a mindenkori hatalom megenged magának, ugyanazért az egyént keményen megbünteti.

Mai állapotainkra vetítve a kérdéskört: a Rózsa filmje nem tesz mást, mint egy jellegzetesen értelmiségi életérzést transzponál a múltba. Felmentést, igazolást keres a perspektívatlanságnak, az általánosságok körén túlra sohasem merészkedő rossz közérzetnek, s az ebből fakadó passzivitásnak, amelyből kinél-kinél önpusztítás, vegetálás, deprimáltság, elidegenedés, kiüresedés következik. Ezt a világképet azonban csakis olyan modellen lehet szemléltetni, amelyben az értelmes cselekvésre egyik póluson sincs mód, ahol a sehová sem elkötelezett ifjúságot minden irányból csak manipulatív befolyások érik, ahol a zűrzavar, az embertelenség mindent elborít. Nem történelmi a film azért sem, mert az adott kor valóságos dialektikáját - mint zavaró tényezőt - a konstrukció megszerkesztésében egyszerűen kikapcsolja. 1697-et, a hegyaljai felkelés évét, a cselekmény időpontját úgy láttatja, mint a kurucmozgalom végpontját, mint egy folyamat lezárulását, a „nincs tovább” kilátástalanságának szimbólumát. Arról, hogy 1697 a valóságban legalább annyira kezdete, előkészítése is volt 1703-nak, a Rákóczi hazahívása előtt és közvetlen utána kibontakozó, nemcsak függetlenségi, de osztályharcot is vívó kuruc tömegmozgalomnak - arról a film nem vesz, „nem vehet” tudomást. Tételének eltökélt demonstrálásában ugyanis megzavarná, ha kiderülne, hogy akiket a történet

középpontjába állított, léteztek ugyan, de csak az ábrázolt kor perifériáján. Ami a történelmi valóságot illeti, könnyen bizonyítható, hogy nem azoknak volt igazuk, akik az átmeneti kudarcot mitizálták, növelték, világkép-meghatározó tényezővé tették, hiszen 1703 fordulata ténylegesen bekövetkezett, s az is nyilvánvaló, hogy a színrelépő népi mozgalom ereje akkoriban kezdett megérlelődni. Ugyanezt nem lehetett elmondani az ezerkilencszázhetvenes, nyolcvanas évek értelmiségi hőseivel kapcsolatban. A film szemléleti pesszimizmusának magyarázata ebben rejlik^[23].

Uralkodjék az igazságosság...

Vegytisztán etikai kérdésre, az egyén személyes szabadságának kérdéskörére épül a hetvenes években fétisként kezelt, értékeit azóta is megtartó Nincs idő című film, Kósa Ferenc filmje.

Kósa, mondandója kifejtéséhez bátran markol a jogfilozófiába. Állítása: törvény ott létezik, ahol megvan a valószínűsége annak, hogy a rendet fenn fogja tartani egy olyan hatalom, amelynek tagjai fizikai vagy pszichikai kényszert alkalmaznak azzal a céllal, hogy biztosítsák a renddel való konformitást, és megtorolják a rend megszegését. Ezt a gondolatot bontja ki Kósa, sokat vitatott, akkoriban problematikusnak minősített filmjében, sugallva: hallgatni nem szabad akkor sem, ha már illúziók sincsenek. Ha a politika és az erkölcs egybeesését még eszményként sem tudjuk elképzelni, akkor sem szabad cinkosnak maradni. Kósa Ferenc filmjében legfontosabbak az igazság-rétegek. A Nincs időben az élet, mint teljes érték jelenik meg, a személyi szabadság pedig végső eszményképként szikrázik föl. Kósa vállalkozásának lényege: le kell leplezni a moralizáló politikát, hiszen az csak saját igazolását keresi, azt is általában csupán utólag. A cél nevében szentesíti az eszközöket. Kósa ideáját talán egy kanti mondás értelmezheti legpontosabban: „Uralkodjék az igazságosság, habár a világ összes gazemberei egyszerre tönkremennének is.” Mit sugall tulajdonképpen ez az idézet? Semmi egyebet, mint azt: a politikai maximának nem szabad a boldogságból kiindulnia, hanem maradjon az a jogi kötelesség fogalmánál. Ha így járna el a politika, akkor Kant szerint nem lenne semmiféle viszály a morál és a hatalom között. De amíg ez nem teljesül, addig háború van.

A filmben jelenlévő többszörös áttételezés, az áthallások ellenére a tiszta filozófiai-etikai mondanivaló érintetlen marad. Az erkölcsi dimenzióra szűkített szabadságfogalom csupán formálisan szabad, absztrakt embert és formális, absztrakt értékeket engedélyez. Megmutatja az ígéret földjét, de nem engedi meg a belépést oda. Az ember tehát nem szabad. A szivárvány után csak futni lehet. A szabadság paradoxona örökké megmarad, mint az olyan utópikus szabadság, amely nem szabadság, hanem szükségszerűség.

Kósa filmjének tragikuma a kilátástalan kiútkeresésben rejlik, amely a félig börtönné, félig örültek házává lett világot nem elutasítja, hanem megváltoztatni akarja. A film, minden erénye ellenére a kultúrpolitikai ellenérzésen kívül a korabeli kritikából sem váltott ki egyetértést. Azt vetették az alkotók (Sára Sándor, Kósa és Csoóri) szemére, hogy a kor politikai gurujainak alteregóit teremtik meg a film főszereplőiben. Az ábrázolt magatartások rendszerét különösen problematikusnak találták az ítések, mondván: a börtönőrök Udvardi vagy Babella útját követhetik, a köztörvényesek választhatják a csendes önpusztító dacot, a látványos, hetyke öngyilkosságot, vagy az alkalmazkodást. Az „igazaknak” azonban nincsen választásuk. Nekik csak egy lehetőségük van, a végsőig vitt kitartás.

A Nincs idő „kommunistái” az ellenállást választották. Az alkotók üzenetének evokatív kicsengése egyértelmű kétségbeesést jelez. Jelentése: a körülményeknek való ellenszegülés a szabadság egyetlen lehetséges formája. Mindennek gondolati alátámasztását Ancsel Éva: Történelem és alternatívák című munkájában olvashatjuk^[24].

„Az alternativitás még nem szabadság, de annak alapja, feltétele. Az alternatív karakterű tevékenység csak meghatározott lehetőségek választása és realizálása esetében vezet el a szabadsághoz. Az alternativitás így lényegében közvetít az autonómia és a szabadság között, amennyiben az ember viszonylagos függetlensége passzív lehetőség, amely csak az alternatív cselekvésben dinamizálódik, vált át aktivitásba és telik meg tartalommal. Ezen keresztül vezet tehát az út a szabadsághoz, mindig attól függően, hogy milyen alternatívát választ az ember, és képes-e azt megvalósítani.

A szabadság folyamata tehát nem fogható fel még Hegelt „továbbfejlesztve” és korrigálva sem úgy, hogy kiindulópontján a szükségszerűség tudati felismerése áll, amely a hozzáértéssel történő cselekvésben minden közvetítő láncszem nélkül szabadsággá válik. A lánc hosszabb, összetettebb...

A filozófiai gondolkodás nagyszabású kísérletei azt bizonyítják, hogy hallatlanul nehéz - már-már megoldhatatlannak tűnő feladat - megragadni az etikum sajátosságát. E látszólag reménytelen vállalkozás állandó megújulása mégis arra vall, hogy ezt a problémát egyetlen korban sem lehet megkerülni vagy netán a metafizika körébe utalni...

A művészet történelmi lehetőségei nagymértékben attól függenek, hogy maga a társadalom enged-e alternatívákat, és milyen mértékben.”

A filmben jelenlévő „fanatikus” magatartásmód kritikáját szintén Ancsel Éva tárja elénk. Lényegében a fanatizmus is a mágiának egy sajátos eszmei-érzelmi változata, a valóság illuzórikus kiegészítése: reális erők, mindenekelőtt a belső szubjektív erők felfokozása, abszolutizálása által. Erre a hamis megoldásra is a gyöngeség készlet. Minél éretlenebbek tehát a viszonyok, amelyek közepette egy mozgalom fellép, annál nagyobb a fanatizmus jelentkezésének veszélye.

Mint korábban Fábri esetében rámutattam, Kósánál is megismétlődik a Nincs idő-t követő munkáiban a minőségromlás, a művészi csőd. A Nincs idő magaslatai után, ha jól értem a szándékot, Kósa az alkotó ember dosztojevszkiji méretű etikai tisztaságáról és szabadságáról akart filmet készíteni az elgázosodó világban Guernica címmel. A nemes szándék sajnos nagyon gyenge filmet eredményezett. A főszereplő szobrász megváltó szerepe jól pontosítható a filmbéli rossz, az egykori rendőrnagy amorális jellemével szemben. De sajnos ezen kívül semmi több nem jelenik meg a filmvászonon.

„A néző, látva az alkotó szándékának megvesztegető szépségét, cinkosául szegődhet és összekacsintással jelezve, hogy látja ám a ‚malheur’-t is, hallgatásba burkolózhat. Vagy - látva ugyanúgy a szándék szépségét - megelőzheti a félresikerültség észrevezésében és közhírre tételében az olyan - szintúgy nem kizárható - műkritikusokat, akik alig várják már, hogy a művészi csőd ürügyén diszkvalifikálják magát a szándékot. Vagyis, ellenállhat a szándék megvesztegető csábításának. Vállalva ezért akár az alkotó méltatlankodását, sértődését, netán mérgét is. Én az utóbbit választom, igyekszem mielőbb kimondani, hogy bár érzem, s értem a szándékot, csapnivalónak tartom a megalótsulást.

Mert Kósa Guernicája nagyon rossz film. Olyan rossz, hogy szívem szerint nem is írnék róla, ha nem félnék attól, hogy azok teszik majd ezt, akik ‚műkritika’ örvén akarnak a film mögött etikai vagy politikai hátsó gondolatokkal pálcát törni... Magasabb esztétikatörténeti ismeretek esetén Kósa filmjén, mint kórtani maketten lehetne illusztrálni Hegel esztétikájának allegóriáról és szimbólumról írott fejezeteit, továbbá azt, miért értéktelenebb művészi-esztétikai szempontok szerint az előbbi, mint az utóbbi. E kérdés kapcsán sikeres iskolai dolgozatokat lehetne írni a ‚tartalom’ és a ‚forma’ kapcsolódásának külsődlegességéről, meg arról, hogy ezek külsődleges kapcsolódása esetén miért nem érezzük az esztétikai elevenségnek, a megjelenítés sikerességének az élményét.” - idéztem Könczöl Csaba írását^[25].

Meglátásom szerint Kósa ötlete, szándéka nagy vállalkozást jelzett. El szeretne volna mondani, hogy az általános fegyverkezés már az ember fölébe nő és lassan már nincs erő a Földön, amely megállíthatja a teljes világegést. A művész számára ebben a helyzetben nincs más lehetőség, mint a jelzett világproblémára reagálni, leképezni ezt a monumentális világhelyzetet, az atomhalál fenyegetését. A realizálás azonban e film esetében alapvető melléfogással kezdődik,

amikor az abszolút elhivatottságú művészt állítja szembe a rossz oldallal, aki utóbb gyilkossá is válik. A világ fekete-fehérre felosztása nem elég a problematika megvilágítására.

A szobrász kényszeres értékmentő naivitásának magyarázatára Szilágyi Imre gondolatai nyújthatnak eligazítást^[26]:

„Látjuk tehát, hogy az értékekkel az ember nem léphetett kapcsolatba azonnal a filozófiai-etika szintjén. Azok először megsemmisíthetetlenül törtek utat maguknak az érzésben, amely tudtul adja és jelzi, hogy itt ‚valami elnyomhatatlan’ van. Ez az érzés tévedhetetlen, sajátos tulajdonság, sajátos törvény, egy világszemlélet.”

A film „nem kifejezetten pozitív” minősítése ellenére megállapítható, hogy rendkívül tanulságos az a módszer, melyet a rendező követ. Olyan, mondhatni általános tételből indul ki, amely az egész világra érvényes: a béke vagy atomhalál kérdése, amely a maga teljes elvontságában természetesen ábrázolhatatlan. Sajnos a filmcselekmény túlzottan didaktikus módon próbálja egy lélek felszárnyalásának és aláhullásának tragédiáját bemutatni. Annak ellenére, hogy a mű realiztikus, tárgyias stílusban készült, a lélekrajz, mint régi, rossz örökség indokolatlanul távol kerül a valóságtól, azáltal, hogy egy megszállott eszmeiséget képvisel, egészen a kudarcig.

A Guernica meg sem kísérli kizárni a tudati banalitásokat, az elnagyoltságot. Így jöhet létre az a pszichológiai képtelenség, melynek erőszakolt jellege végigkíséri a művet.

Időtlen, iránytalan létezés

Lányi András Valaki figyel című filmje árnyalt abszurditásával, új látásmódjával szinte felüdülésként hat a korábban említett filmek nehézkességéhez képest. Lányi filmjének főhőse mai, fiatal értelmiségi, de olyan, aki semmiben sem hasonlít például Bacsó Péter kreált, papírmászerű figuráihoz. Lányi hősének helyzete valóságosabb, teljes bizonytalansága - mint fő jellemzője - ténylegesen reprezentálja a hetvenes-nyolcvanas években az említett réteg életérzését.

Azért klassz, ha valaki ennyire tudja, hogy mit akar! című kritikájában Urbán Mária a következőket írja a filmről^[27]:

„Hogyan működnek a régi képletek Lányi új filmében? A krimivel ellentétben itt minden figura csak addig érdekes, amíg titokzatos. Az első körben, a bemutatkozásban... Az újabb és újabb lerótt körökben, amikor nyögik, vagy siránkozzák életüket, tehát összeáll a világ, amelynek feltárására Hősünk indult, egyre laposabb lesz a film. Ennek oka a jól ismert életek kisszerűsége, földhözragadtsága, amit mindenféle stilizálás nélkül egy-az-egyben látunk... A kitartóan, gyors akciókészséggel körbelihegett semmi azért nem válik a film mindent beborító vezéreszméjévé. A Hősnek még jócskán van dolga a krimi-történetben, kibogozandó gubancok várnak még rá, le és el kell számolni a megbízójával. Szerencséjére annyi a dolga, hogy nem derül ki róla is, mint az Íróról, hogy semmiféle eszménye nincsen.”

A látszólagos jelzések ellenére Lányi filmje mégsem az álproblémák filmje. A hetvenes-nyolcvanas évek látszatvalóságába ugyanis egyre-másra betör a káosz kiszámíthatatlansága és váratlansága. Már nincs jól látható út sem előre, sem hátra, csupán az időtlen és iránytalan létezés van. Ebben a helyzetben játsszák kisszerű, értelmetlen játszmákat a szereplők, privát látszatvilágukban. A távolságok ködén át talán már csak valami időtlen emberi lét tűnik értéknek.

És ha már áldilemmáról volt szó, meg kell említeni, hogy a mindennapi életben a tévnézetek esetében is érvényességi és fontossági sorrendről kell beszélni. A szubjektum dilemmáját ugyanis a valóságos helyzet torz tükrözése, vagy nem létező ellentmondások feltételezése hozza létre. Ha a polgári értelmiség képviselői például politikai dilemmáikról beszélnek - mondván, nem tudják mit tegyenek, mert a megvalósítandó társadalmi állapotra nincs elképzelésük, receptjük - ezzel nem tehetetlenségüket, inkompetenciájukat ismerik el, hanem csupán tényleges helyzetüket rögzítik. Más kérdés, hogy akik ily módon „objektív problémakörre” nagyítják saját gyöngeségükből, következtetlenségükből fakadó bizonytalanságukat, azok legtöbbször a cselekvés elmulasztását alternatíváját próbálják ezzel igazolni. Ez pedig az adott állapotok közvetlen igenlését is jelenti. Így válhat a dilemmák emlegetése a cselekvőképtelenség igazolásává. Erről a jelenségről, mint a hetvenes-nyolcvanas évek korhangulatáról szól Lányi András filmje.

A metafizikai dimenzió megjelenítése

Kardos Ferenc munkájának, a Mennyei seregeknek igazi revelációként kellett volna berobbannia a korabeli filmes állóvízbe. Ehelyett (a nézői fogadtatásról most nem is szólok) agyonhallgatással, akadékoskodással, elutasítással találkozott ez a nagyon izgalmas kísérlet, mely a befogadót a filmhez való viszonya által mindenképpen minősíti.

Az elvont tablón keresztül Kardos filmes módszerekkel válaszol Benedetto Crocénak^[28]:

„A szenzualizmusra, a racionalizmusra és a formalizmusra alapozott esztétikai koncepciók elvetése után úgy látszott, hogy nem marad más lehetőség, mint a művészetnek a valóság reprezentációjaként való meghatározása. Ám a történelem sem más, mint a valóság reprezentálása. Míg a tudomány ‚fogalmak képzése’, s míg a filozófia - a Herbarttól átvett meghatározás szerint - ‚a résztudományok homályban hagyott és egymásnak ellentmondó fogalmainak kidolgozása’, addig a történelem exponál, elbeszél, elbeszéli a fejlődés tényeit.” A történelem visszavezetésében Croce még nem veti el a történelemfilozófiát. A történelemfilozófia a fejlődés tudománya, s mint ilyen, törvényeket fogalmaz meg, míg a „történelem szoros értelemben... nem alkot törvényeket, hanem elbeszéli, ami megtörtént”. A művészet és a történelem azonosítása természetesen nem megy simán. A kifejezési eszközök síkján Croce nem lát problémát, annál inkább a tartalom síkján. Ezen a síkon be kell vezetnie a valóság és a lehetőség, a történetileg érdekes és érdektelen megkülönböztetését. A történelem a művészeti alkotással szemben - a történetileg érdekessel foglalkozik, nem azzal, ami lehetséges, hanem azzal, ami valóban megtörtént. Nem lehet tehát minden további nélkül azonos a művészettel, ám mégis művészet. A művészet egyik neve, amely ezért a művészet általános fogalma alá sorolható: úgy viszonyul a művészeti alkotások összességéhez, ‚mint a rész az egészhez’.

Crocénak már fiatal korában sem maga a történelem és a művészet azonossága volt a fontos, hanem a történelmi konkrétság jogainak védelme a kiüresítő absztrakciókkal szemben. A történelemnek a művészetre való visszavezetése ezt a célt szolgálta, mintegy eszközként kínálkozva a történelmi konkrétság követelményeinek kielégítésére.

Mindezek ellenére sokan kétségbe vonták, hogy egy ilyen típusú filmes kaland alkalmas módszer-e a filmben tárgyalt filozófiai-etikai kérdéskör elméleti megközelítésére. Önmagában már azt is megkérdőjelezték, hogy a film, mint médium egyáltalán alkalmas-e a metafizikai dimenzió megjelenítésére. Az égből pottyant, összeroncsolódott angyal ugyanis a keresztény vallásos mitológia régióiból érkezett. Létezését homály lengi körül. Az átütő erejű látomás ragadhatta meg Kardos Ferenc rendezői képzeletét, amikor eltávolodott a realista történelmi film műfajától és belépett a fantázia látszólag kötetlenebb, de valójában nem kevésbé szigorú törvények által korlátozott világába. A Mennyei seregek szürrealisztikus képei mindvégig az álom birodalmában bomlanak ki. A halál előtti, végtelenre tágult pillanatban Zrínyi Miklós találkozik angyalával, amely szembesíti saját sorsának, és a haza sorsának tragikus vég-helyzetével. Sajnos a képi lebegéshez nem illik a vontatott verbális dimenzió. Persze illene nagyobb fantáziával ítélkezni a mű fölött, hiszen a tudomány és a filozófia még ma is fáradságos munkával igyekszik tapasztalatunkban elválasztani a képzelte a valóságtól. Minden, ami velünk megtörténik, akár képzeletben, akár a valóságban, magával hozza a saját tartamát, kiterjedését és ezeket homályosan veszi körül egy tágabb értelemben vett, magasabb szintű reália, amely később beleolvad az ezután következő dolgok tartalmába és kiterjedésébe. Talán a kollektív tudatalatti örzi még a tájékozódási pontokat a történelmi térben és időben. A felmentő ítéletet az hozhatja, hogy a film dramaturgiájának nem kell követnie a tudományos elmélet igazolási módszerességét, átjárása van a transzcendencia világába. A képzeletben, a

lélekben játszódo összekapcsolásokat, az organikussá tételt elvégzi a megfelelő nézői intelligencia. A csodaelemek gazdag lehetőséget kínálnak a film számára, melyeket Kardos Ferenc kitűnő érzéssel hasznosított e hatalmas vízióvá nőtt munkájában.

A legalacsonyabb röptű méltatások idealizmussal vádolták az alkotót. A publikált kritikák közül talán Fábíán Lászlóé férközik leginkább a mű közelébe^[29]:

„A film látvány-élmény: érzelmi ráhangolódás lehetőségét is kínálja az elmondottakra.

Maradjunk azonban egyelőre a jelképnél, hátha alaposabb megközelítésünk elvezet az érzelmi ráhangolódás fogódzóihoz is. Gyanús ez a sebzett angyal. Ha valóban a költőt jelképezi, akkor az ideák világát kívánja szembesíteni a valósággal, vagyis olyasféle mérlegelésre készül, amelynél a valóság mindenképpen hátrányos helyzetbe kerül. Hiszen az ideák éppen hogy példaképek: elérni őket kötelesség, jóllehet lehetetlen.

...A film képes és mégis egyenes beszéd arról, hogy a nagyság - végső soron mindegy, művészi, politikai nagyságról van-e szó - elválaszthatatlan attól a környezettől, amellyel hordozóját sorsközösség fogja össze. Abból tehát, hogy ez a nagyság történelmileg determinált. Annyi a paradoxona, hogy értékében mégis túlmutat történelmi meghatározóin, akár távoli jövőt is asszociáltathat, mivel *conditio sine qua non*-jai között időtlen erkölcsi értékek is szerepelnek. Csakhogy mindig olyan célok elérésében kristályosodnak ki és kötődnek le az adott személyiséghez, amely célok az adott sorsközösségben nyerték el értelmüket.”

Hogy mindezek ellenére mégse legyen egészen megnyugtatóan lezárva a dolog, megkockáztatnám, hogy az ellenvetések csupán a megszokás kényszerének hatására jöhettek létre a filmmel kapcsolatban, ugyanis napi gondolkodásunkban megrögzötten azt feltételezzük, hogy a jövő hasonlatos lesz a múlthoz. Az idő azonban olyan dimenzió, melyhez nem férközhetünk hozzá kedvünk szerint. E tekintetben tehát különbözik a geometriától. A képzelettől meglódult látomás öntörvényűségével átléphet minden ésszerű szabályt, felrúghat konvenciókat saját világának, mondandójának érvényre juttatása érdekében, amennyiben - mint azt Kardos tette filmjében - saját, konzisztens logikai rendszert tud létrehozni.

A másik ember iránti szeretet igénye

Grunwalsky Ferenc Utolsó előtti ítélet című filmje kafeai közegben zajlik, bár a történet hétköznapi értelemben nem a megszokott, hiszen minden az álom síkján bonyolódik. A szereplők úgy járnak át egyik álból a másikba, mint a lakás szobáiba. E módszer mögött - gondolom - az a felismerés játszik szerepet, hogy a történelem, a politika, a társadalom változásai végül is az egyénben csapódnak le, ott összegződnek, s válnak értelmezhetővé, vagy értelmezhetetlenné. Egy doktriner felfogású társadalomszemléletben ez talán szentségtörésként hat, leegyszerűsítve mégis ez a hiteles valóság. Grunwalsky álomkezelése - formai jegyeiben - más mint amit Kardos Ferenc mutatott be a Mennyei seregekben, tartalmában azonban hasonló kaliberű és horderejű kérdéskört ölel fel. Bár az Utolsó előtti ítélet megállapításai, végső konklúziói nem annyira axiomatikusak, mint a Kardoséi. A művészi hozadék azonban itt is vitán felül áll. „Én nem vagyok ilyen” - mondja Grunwalsky filmjének hőse, mielőtt leveti magát egy magas ház tetejéről. Hát ide jutott az ember, hogy másságáért immár önmagát bünteti? Vagy ezek inkább nem létező bűnök és álmodott büntetések? Vagy a rossz közérzet valóságosan feltáratlan okai, melyek még a mélylélektanban sem nyernek magyarázatot, értelmezhetőséget? Ezek csupán tűnődések Grunwalsky filmje fölött, amellyel a hagyományos nézői, befogadói klisékkel nem sok mindent kezdhet az ember.

Nem szeretnék leegyszerűsítő megoldást alkalmazni, de gyanítom, a film kulcsa, ha bonyolultabb formációban is, a magány kérdésénél keresendő. Gyanítom, génjeinkbe oltott hajlandóság a másik ember iránti szeretet igénye, az idegenkedés az egyedüllétől. Mindezzel együtt belátható, hogy az emberiség nagyobbik része e kérdésben is megalkuszik, mivel nem találja tárgyát a szeretetadási igényének. Társas lény mivoltát így csak pseudo, virtuális formában éli meg, jobb esetben felületes formában, amelyet környezete, lehetőségei, számára megengednek. Amennyiben ezzel a szinttel nem elégszik meg, nem marad más, mint a magány vállalása. Ez Grunwalsky filmjének forráspontja.

Viszonyvilágbeli bonyolultság

Sós Mária mozgóképe, a Boldogtalan kalap hősei Grunwalskyhoz viszonyítva nem „értelemmel és tudománnyal bírók”, csupán saját életüket szeretnék elrendezni, de cselekvésük elé percenként akadály gördül. A cselekvés ugyanis sohasem egyszerű, mindenkor eleve a viszonyok sokaságát feltételezi, kapcsolja össze és rendezi. Ez a viszonyvilágbeli bonyolultság juttatja el a tehetetlenségig Sós Mária filmhőseit. Olyan bonyolult, sokrétű és összetett viszonykapcsolatok összességében léteznek, amelyben már bármilyen tevékenység ellehetetlenedik.

A Boldogtalan kalap boldogtalan szereplői nem látványos élethelyzetekben mérettetnek meg. Egyéni sorsukban nagyobb szerepe van az ösztönösségnek, szubjektivizmusnak, mint a hideg számításnak, objektivitásnak. Minden mozdulatukat körülengi az esetlegesség, a szerencsétlen végkifejlet jóslata. Talán ezért is nincsenek a Boldogtalan kalap hőseinek sztorijaik, kalandjaik, bár sejthető, hogy múltjukban sok „bűnös” történés lappang. Bánatuk, szenvedésük legalább is ezt feltételezi. Esetükben a szenvedés nem potenciális tudásforrás, ezért is van az, hogy nem segíti őket kitörni a bezártságból, és az erre irányuló kísérleteik annyira gyámoltalanok és bizonytalanok, hogy a szándék megvalósulni akarása csak még inkább összekuszálja viszonyaikat.

Csak ennyi volna? című elemzésében Erdélyi Z. Ágnes ekképp vélekedik a filmről^[30]:

„Epizódokat láthatunk három nő életéből. Mindhárman sajátos határhelyzetben vannak: éppen válófélben, vagy nem sokkal a válás után. A dráma, a családi földrengés már lezajlott; az új, a független élet még nem kezdődött (talán soha nem is kezdődik) el, s gyerekeik jogán vagy ürügyén a volt férjek is föltűnnek olykor. Nem könnyű, bár a választás lehetőségét magában hordó pillanat ez. Sós Mária hősei azonban nem akarnak választani. Cselekedeteikre, általában egész életükre a tehetetlenség és a kiszolgáltatottság jellemző, s ebben a kissé igazságtalan szereposztásban a férfiakra inkább a tehetetlenség, a nőkre pedig elsősorban a kiszolgáltatottság.”

Ritkán látni együtt ennyi tétova, unalmas, magának való, link férfit mint a Boldogtalan kalapban! Valahogy úgy tűnik: a nők a lehetetlen alanyok áldozatai. Megfásult rabszolgái a férfinak, akivel egyébként nem is élnek már együtt. Mindhárman leszámoltak felbomlott házasságuk illúzióival, és semmiféle újrakezdésben nem reménykednek már. Ezek az emberek nem tudnak beszélgetni egymással, nem tudnak mit mondani egymásnak, s még annyira sem ismerik a másikat, hogy érzelmes telefonhívásáról ne az jutna eszükbe: el kell vitetni a mentőkkel, hátha öngyilkos lesz. Emberi kapcsolatok csődjét, értékek elbizonytalanodását jelenti be a film, hangsúlyozottan a magánélet szféráját állítva középpontjába. E csőd azonban nem tragédiákban fogalmazódik meg, mert a Boldogtalan kalap nem egyszerű állapotrajz, hanem keserű és ironikus karikatúra, néhol szeretetteljes, néhol kegyetlen kép a sivárságról, a cselekedni nem tudásról, a földhözragadtságról. Túlságosan leegyszerűsíthetővé válik a kép: a magánéleti csőd okozói a férfiak, és rajtuk kívül még a mindennapok lelketnyomorító, idegeket felörlő nyűgei: a beragadó csengő, a goromba ápolónő, a munkára alkalmatlan munkahely, az életükre rátelepedő szomszédok. Csakhogy ez szintén nem ilyen egyszerű, jóllehet e jelenségek a Vera interjúalanya szerint a csipetnyi balkáni ízt árasztó ország hétköznapijaiban jelentős helyet vívnak ki maguknak.

A jó és a boldogság között nincs kauzális összefüggés, de kell, hogy ilyen legyen - írja Heller Ágnes^[31]. - Köznapi nyelven megfogalmazva: az erény nem nyeri el jutalmát, de kell, hogy elnyerje. Az ember nem azért erényes, hogy boldog legyen. De az ész nem tud belenyugodni és nem is nyugodhat bele abba, hogy mások, akik a jót teszik, ne legyenek egyúttal boldogok is.

Ahhoz, hogy a Boldogtalan kalap világában valamilyen biztonsággal el tudjunk igazodni, fogalmi zavarainkat kell önmagunkban tisztázni, csak akkor leszünk képesek ráhangolódni a film intim poétikájára.

Tudatállapot-kivetülés, világiány

A poétikai megközelítés az egyetlen járható út Zolnay Pál Sámán című filmjéhez is, amelynek bemutatásakor zavar, pszichózis alakult ki. A korabeli műítészek szerint a Sámán annyira körvonalazatlan jelentésű műalkotás, hogy szinte kényszeríti a nézőt a „metafizika ködlepte mocsaraiban” való bolyongásra. A műhöz prekonceptióval közeledő kritikák valójában persze a filmet nem tudták sem rossznak, sem közepesnek ítélni, mivel erre a filmre az efféle jelzők nem voltak használhatók. Így aztán az unalmasság jelzőjével riasztották el a műtől az eleve gyér számú érdeklődőt. Tény, hogy az ellenségeskedés, az áskálódás egy részére maga Zolnay adott alkalmat a film látszólagos rögtönzésszerűségével. Ugyanakkor nem adott fogódzót ahhoz, hogy a Sámán tulajdonképpen nem más, mint tudatállapot-kivetülés, szabad asszociációk áradása, látszólag mindenféle kauzális összefüggés nélkül.

A bezárt fiú - talán Zolnay alteregója - koncentrált figyelemmel szemléli a falakon kívüli, értelmetlen cselekedetekben tobzódó világot. Szerepe szerint ő a felső szférák földi összekötője. Tevékenysége intuitív, misztikus lelki folyamatokban merül ki. A film képi világa olyannyira bonyolultan szervezett, hogy szinte saját szemiotikai rendszert igényel. Zolnay nemcsak a történetmesélésről mond le, de azzal a lehetőséggel sem él, hogy egy vázlatosan felfestett, modellszerű alaphelyzetet teremtsen, amely később keretül szolgálna a jelek adásának. A három, egymás körül mozgó alak sem egymással, sem a világgal nem kerül a hagyományos értelemben vett valódi kapcsolatba. Párbeszédet nem folytatnak egymással. Így nem csoda, hogy az avatatlan, gyanútlan nézőt a látszólag céltalan ténfergés rendkívül irritálhatta. Csak ismételni tudom: valójában kevés volt a fogódzó ahhoz, hogy itt az emberi tudat ismeretlen tájait barangoljuk be. A film befogadásához nem árt például ismerni a husserli fenomenológiát: „...az emberi tudat végtelenségének lehetősége, annak lehetősége, hogy a ,végtelenség maga váljék tudatosan felismert munkaterületté’ - ha a tudatnak a végtelenhez való ,átállítódása’ a történelmi fejlődés viszonylag késői terméke is, s ha a végtelen világ a köznapi megismerésforma számára mindig csak mint horizont van jelen, s nem tematikusan benne rejlik a potenciálisan univerzális végtelen tevékenység.” - olvashatjuk Vajda Mihálynál^[32].

A filmben jelentkező világiány gondolköre - filmben korábban - sohasem látott erősséggel jelenik meg. Amit a vásznon látunk, az a filmrendező, a „teoretikus” világképe. Önmagában hordozza az elidegenedés jelenségbirodalmát, az etikai értékek világát Kanthoz hasonlóan az elvont „legyen”-re korlátozza. A Sámán - filmekben ritkán fellelhető - meghatározatlan tárgyiasságát többértelműsége adja, s utalja át szükségszerűen egy megszüntethetetlen meghatározatlanságba. E filmet nézve el kell fogadnunk a heideggeri megállapítást: a műalkotás értelemmel teli világ, amelyben az igazság megnyílik, de ugyanakkor rejtett is marad.

A modell neve: az elidegenedett állam

Kovácsi János Megfelelő ember kényes feladatra című opuszának tárgyalásakor először a társadalmi közeget kell megvizsgálni, ahol a film állami hivatalnok hőisével az események megtörténnek. A helyszín, az ország neve nincs pontosítva a filmben, így annak csupán modellértéke van. A modell neve: az elidegenedett állam.

Az elidegenedett állam céljainak, intézkedéseinek végrehajtására külön embercsoport létesül, s külön foglalkoztatási ágga fejlődik az éppen aktuális hatalom politikai és erkölcsi nézeteinek, az adott helyzetet elméletileg igazoló gondolatoknak a terjesztése. Az uralkodó ideológiai hatalom elsősorban a világnézet, a vallási nézetek, a legfőbb normák és eszmények, az uralkodó viszonyok védelmét szolgáló elméletek kidolgozásán és terjesztésén keresztül igyekszik elérni azt, hogy az egész társadalom gondolkodása a hatalom által létrehozott szabályoknak feleljen meg.

Az uralkodó hatalom természetesen nemcsak az emberek gondolkodását befolyásolja és irányítja, hanem a szellemi élet minden területét, így a művészetet és a tudományt is uralja. A társadalom fejlődése maga után vonja az emberek, a közösségek számára az elidegenültség viszonyainak kialakulását. A fejlődés menete azt eredményezte, hogy az emberek cselekvése által létesített intézmények objektíve az emberekkel szemben álló hatalommá váltak. A marxizmus dogmatikus felfogása mellőzte az elidegenülés, mint kategória elemzését. Elutasította az állam elidegenedésének kérdését a szocializmusban. Az állami embereknek (mint az elidegenülő hatalom hordozóinak) munkájukban, a hatalmi jogosultságoknál, az erőszak eszközeivel való rendelkezésnél fogva sajátos „tevékenységi módja” alakul ki. Ez végső soron azt eredményezi, hogy az állami alkalmazottak a polgárok érdekeivel szemben álló döntéseket és intézkedéseket hoznak, felelősség és ellenőrzés nélkül. Innen, az állam elidegenültségétől eredeztethető a társadalom egyéb viszonyainak elidegenülése is. Az állami életben ezért előbb-utóbb szerepet kapnak és befolyást gyakorolnak a szélsőségesen közösségellenes, a bűnöző, és bűnözéshez közel álló csoportok, társadalmi szervek, vagy fegyveres csoportosulások. Az állami erőszakkal és a hatalommal való visszaélés esetei gyakoriakká, rendszeressé, vagy intézményessé válnak. A történelem eseteinek sora bizonyítja, hogy a politikai viszonyokban a korrupció, a társadalmi értékek elvetése, az embertelenség, a bűnözés és a politikai irányítás összekapcsolódása (maffiák uralma) az állami tevékenység lezüllesztését és az állam bukását okozzák. A fenti konstelláció filmi kifejtése érdekében Kovácsi János mozgóképen próbálta megteremteni a maga jelrendszerét, és ezáltal mintegy saját magának állított értelmezési csapdát.

Kovácsi, filmjében szinte kötéltáncot járt a korabeli „három T-s” kultúrpolitika szakadéka fölött az akkor még tiltottnak minősített politikai, filozófiai-etikai mondanó kifejtése érdekében. A Megfelelő ember kényes feladatra az egyén és a mindenkori hatalom kényes viszonyának tisztázására vállalkozott. A politikai vetület, a megtűrés érdekében a helyszínek és rekvizitumok, valamint más, antropomorf jelek önkényesnek tűnő összekeverésével, összemossásával próbálja semlegessé tenni, a politikai cenzúra elől elrejteni a mondanivaló élességét. Az így létrejövő ezoterikusság viszont nem használ az üzenet pontos vételének.

Bíró Gyula szavait idézve^[33]: „...Kovácsi János filmje korunk intellektussal megáldott emberének (elsősorban, de nem kizárólag értelmiségének) egyik központi dilemmáját fogalmazta meg a hatalom - egyén - szabadság - manipuláció - karrier - moralitás igen bonyolult összefüggő kapcsolatrendszerében... Van-e lehetőség korunkban az ember számára, hogy kígyóként is emberi lény tudjon maradni?! A kérdésnek ilyen általános szinten történő megfogalmazása természetesen nem más, mint frázis. A film kezdő képsoraiban kvázidokumentum-

felvételeket láthatunk egy forradalmi megmozdulásról, annak látszólagos győzelméről, a fordulat évéről, a harcokról, a felkelés vezéréről, a Parancsnokról, majd a Parancsnok halála utáni temetési szertartásról. De mikor és hol játszódik a történet? Ki ez a Parancsnok? Lehet-e (kell-e?) valamelyik konkrét történelmi személyiséggel azonosítani?! A rendező azonban minden kétséget kizáróan jelzi, hogy nem valódi dokumentum felvételekről van szó, s hogy tér- és időszerkesztése nem kötődik semmiféle konkrét nemzethez, történelmi korszakhoz vagy politikai rendszerhez... Ez az elvontság, meghatározatlanság az idő- és térszerkezetben már önmagában is túlmutat egy konkrétan megragadható kulturális realitáson, vagyis a fantasztikum birodalmának határán mozog a kép. Ezt az érzésünket csak fölerősítik az egyéb művészi kifejezőeszközök, amelyek mind a névtelenség, a titokzatosság atmoszférájának megteremtését szolgálják... Többszörös csavart alkalmaz tehát Kovácsi János, mint ahogy a jó filmek többsége is ezt teszi, ugyanakkor filmjében egy lélektani folyamatot is ábrázol, mert itt nem csak arról van szó, hogy egy titokzatos mechanizmus miképp lepleződik le, hanem egy személyiségkép megváltozásáról is. A hős pontos, munkáját kiválóan végző hivatalnokból „sima mozgású gépememberből” gondolkodó, aktív egyéniséggé válik. Ő nem elvesztette, vagy netán megőrizte személyiségének igazi integritását, hanem ellenkezőleg: egy látszólag integráns személyiség megbomlása, megrendülése, olyan lelkipolyamatot indít el benne, amely alapja lehet egy valóban egységes, önálló személyiség kialakulásának.”

A Megfelelő ember... hivatalnokának sors- és jellemfejlődésében számomra tulajdonképpen a kirkegaardi modell sejlik fel^[34]. Mit jelent esztétikusan élni? És mit jelent etikusan élni? A kérdés tisztázásánál kiderül, hogy mindenféle esztétikai életfelfogás: kétségbeesés. Ezért az látszik a leghelyesebbnek, ha azzal a mozgással foglalkozunk, amely által az etika megjelenik. Aki esztétikusan él, az mindenütt csak lehetőségeket lát, ezek jelentik számára a jövő tartalmát, de aki etikusan él, az mindenütt feladatokat lát. Tudja, hogy minden attól függ, mit tud megtalálni az ember ezekben a viszonyokban, és hogy milyen energiával figyeli meg ezeket, de azt is tudja, hogy aki ily módon a legjelentéktelenebb viszonyok közt él, többet képes megélni, mint az, aki nevezetes események tanúja, sőt résztvevője volt. Minél mélyebben alapozta meg valaki etikai létét, annál kevésbé fogja szükségét érezni annak, hogy minden pillanatban a kötelességről beszéljen, hogy minden pillanatban azért aggódjon, vajon tudja-e teljesíteni vállalatát, vagy azt latolgassa, vajon mi is a kötelessége. Aki etikusan él, az megtalálta önmagát. Egész konkrét létét átítatja saját tudatával, nem engedi meg, hogy bizonytalan gondolatok garázdálkodjanak önmagában, és azt sem engedi meg, hogy a csábító lehetőségek elszórakoztassák bűvészmutatványaikkal.

Arisztotelész Politikájában részletesen jellemzi azt, hogy milyen hatást tesz a zsarnok uralma az állampolgárookra. Az ilyen politikai rendszerben a kiváló férfiakat nem engedik a kormányzáshoz. A kölcsönös bizalmatlanság légkörét a besúgók, kémek széleskörű alkalmazása tartja fenn. A türannosz uralkodási fogásai közé tartozik, hogy meg kell az embereket gyanúsítani egymás előtt, össze kell veszíteni a barátot a baráttal, a népet az előkelő osztállyal, a gazdagokat egymással. A zsarnokságnak három fő célja van: a független és önérzetes ember elnyomása, a kishitűekre való támaszkodás, valamint a kölcsönös bizalmatlanság és a tehetetlenség érzésének terjesztése.

A hetvenes-nyolcvanas évek Kelet-Közép-Európájában a hatalom országoként más-más mértékben centralizálódott. A kilátásba helyezett retorziók a művészeket, így a filmeseket is elgondolkodtatták, sokakban félelmet ébresztettek. Kovácsi János nem ijedt meg attól, hogy megfosztják egyéni aspirációitól. A megfelelő ember... című filmjével a hatalomnak a leggyengébbjére tapintott.

Semmi sem az, aminek látszik

Jancsó Miklósnál az etikai kérdésfelvetés, a „magánbűnök, közerkölcsök” fordulata más-más variációban, de mindig jelen van. Nevezhetnénk őt filmművészetünk legetikusabb alkotójának is. Alapvető, visszatérő témája a kiszolgáltatottság. Az emberi kiszolgáltatottság, a társadalmi elnyomatás jelképe nála - a már szinte emblematikusan visszatérő jelzés - a mezítelenség. Filmjeiben a mezítelen embert a vetkőzés kényszerével alázzák meg. Ez egyben a pusztaság létezés kiszolgáltatottsága elleni tiltakozás, a paradicsomból való kitaszítottság szimbóluma is. Visszatekintve Jancsó alkotói módszerére, ez a jelrendszer a Csillagosok, katonák óta van jelen művészetében.

A direkt etikai kérdésfelvetés legélesebben a Szerelmem, Elektra című filmjében jelentkezik, amellyel a korabeli hivatalos kritika nem tudott mit kezdeni. Jancsó elemzői közül Józsa Péter került legközelebb a lényeghez^[35]:

„...századunk valamennyi Elektra-feldolgozása - talán az egy Pineráét kivéve - alapvetően pesszimiztikus. Elképzelhetetlennek hitt tragédiák élményei és még nagyobb tragédiáktól való rettegés készítetik az alkotókat arra, hogy e mítoszok önmagukért beszélő, kész és közismert szimbólumrendszereiben tegyék fel újra meg újra, mindig a maguk módján az emberi létezés végső értelmére és lehetőségeire vonatkozó kérdéseiket.

Végül, hadd tegyem fel azt a triviálisnak hangzó kérdést: pozitív vagy negatív figura Elektra? Nyugodtan felelhetem, nem tudok rá válaszolni. Csak egyet tudok: Elektra ma is él, alakuló, egyszerre fenyegető és ígéretes világunkban, amikor ásatag rendszerek roppannak össze, halálraítélt életformák mállanak szét, s hol tétován, hol magabiztosan, ellentmondásosan és mégis egyértelműen, új szövevények, új életformák születnek, évezredes bűnök lepleződnek le, évezredes vágyak sűrűsödnek valósággá. Elektra itt van ebben a világban. Ott áll minden rettegő zsarnok előtt, mint eleven Tagadás. Nem felejt és vár. S amikor eljön Oresztész, mutatja az utat. De ott áll akkor is, amikor valami jóvátehetetlen történt, aminek szörnyűségét az ember mindig csak utólag ismeri fel. Ott áll kimeredt szemmel Klütaimnésztra holtteste fölött, és iktóztatva szemléli Oresztész véres kezében önnön felelősségét.

Elektra azt jelenti, hogy az ember tudja: ami van, azt már nem fogadhatja el, de még nem felel azért, ami lesz.

Elektra: az emberiség előtörténete. Azt jelenti: az ember még nem ura önmagának.”

A manipuláció, a félrevezetés kérdését járja körül Jancsó egy későbbi filmje, A zsarnok szíve, avagy Bocaccio Magyarországon. A mű cselekményszerkezete mindvégig a illúziókeltés technikájának bemutatására épül, annak illusztrálására, hogy a hatalom boszorkánykonyhájában hogyan készül el a végeredmény, amelyben már senki és semmi nem az, akinek, aminek látszik. A másodpercenkénti állítások következetesen cáfolják az előző pillanatban elhangzott kijelentéseket. Mihelyt a néző már-már elfogad egy hitelesnek tűnő állítást, Jancsó rögtön felfedi annak valótlanosságát és azonnal újabb, igaznak tűnő magyarázatot kreálva kibillenti bizonyosságából a befogadót. A következő szekvenciában erről is kiderül, hogy valótlan, és ez így folytatódik mindaddig, amíg egy valóban igaznak vélt magyarázatot is hitetlenkedéssel fogadunk. A látszat és a valóság összemosásának következményeiből, a megtévesztés csapdáiból, a hazugság labirintusából szinte lehetetlen, emberfeletti feladat kikeveredni.

Jancsó Miklós A zsarnok szíve című filmjében már-már agnoszcitizmussal határos módon vetődik fel a valóság elsajátíthatóságának kérdése, hiszen az ábrázolt világ semmiféle egyértelmű jelzést nem ad önnön lényegi meghatározottságairól. Jancsó szinte „ad abszurdumig”

viszi és a létezés attributumaként ábrázolja a relativizmust, hiszen annak a kornak és társadalomnak, mellyel az Itáliából hazatérő ifjú Gáspár szembesül, majdnem természetadta sajátságossága a látszólagosság, mai szóval mondva virtualitás. Ami az egyik pillanatban igaznak tűnik, az a következőben homlokegyenest önmaga ellenkezőjébe csaphat át, s az egyetlen bizonyos, de használhatatlan igazság az, hogy semmi sem azonos önmagával. Semmi sem az, aminek látszik. S még erről a kiforgatott igazságtartalom nélküli valóságról is kiderülhet, hogy nem is valóság, hanem a színészek által játszott szerepek halmaza, amely maga sem más, mint egy transzcendens hatalom kényének-kedvének alávetett képzet, bármikor befejezhető játék.

Jancsó filmje nem csupán a késő-kádári kor lényegi megfogalmazása. Annak árnyalt ábrázolása, hogy ahol elnyomás uralkodik, ott az engedelmisség és az emberi méltóság folytonos összeütközésben áll egymással. Aki nem szánta rá magát az erőszak elleni tiltakozásra, az különböző úton-módon igyekszik összeegyeztetni méltóságát a rá gyakorolt nyomással. Az olyan országokban, ahol az állam erősen szemmel tartja az állampolgárok életét, bizonyos magatartások premizálása és mások elítélése az erkölcsben beláthatatlan erejű rombolással jár. Ez a helyzet akkor, amikor nem az érdemet, hanem a befolyásolhatóságot jutalmazták, ha nem akkor büntetnek, amikor valaki vétkezik, hanem akkor, amikor kényelmetlenné válik. Érdemes itt felidézni Brecht szavait, aki elátkozta az olyan világot, amelyik hőseket követel.

A politikai rendszer és az erkölcs között ilyen összefüggésekről tett megjegyzéseink alkalmából érdemes visszatérni Montesquieu-höz, aki a politikai rendszerek három fő fajtáját különböztette meg. A monarchiát, a despotizmust és a köztársaságot. A monarchia törvénytisztelő egyeduralkodó, a despotizmus már nem törődik semmilyen törvénnyel, a köztársaság pedig demokráciára és arisztokratikus kormányformára oszlik, és ez utóbbi a félelemre támaszkodva megteremtheti azt, hogy az ember előbb-utóbb rossz állampolgár legyen és újra rabszolgává váljon.

Jancsó Szörnyek évadja című filmje zavarba ejtő módon ezt a félelmet sugallja. Ebben a filmben - az előzőekhez képest - már konzisztensebb művészi és filozófiai eszköztárral fejt ki mondandóját, bár itt is igaz az, hogy a film gondolati szövetének felfejtése az első megtekintés után szinte lehetetlennek tűnik. A Szörnyek évadja is a látszat és valóság összekeveredésének, a behelyettesíthetőségnek a filmje. A valóság megismerhetőségének kételye már a képi megfogalmazásban is jelen van a filmben. Ezt azzal éri el Jancsó, hogy a szereplők némelyikének duplikát alakja, valódinak látszó káprázata visszatérő módon megjelenik a mindenség - tévéképernyőn, ezáltal a tér megkettőzésének lehetőségét is megvillantja.

A Szörnyek évadja az emberiség és univerzum, az ember és Isten kérdéskörét a nemzeti létbe emeli be. A katasztrófa, a halál, az egyenlőtlenség, a haláltudat motívumai allegorikusan megjelenő figurákban öltenek testet, fogalmazódnak meg. A verbális közeg színvonala filozófiai-nyelvi minőséget teremt. A filozófusok közül Locke, Pascal egy-egy töredékes gondolata hangzik fel, költői szövegekkel, József Attilával, Adyval, Madách Imrével keveredve. Ezek összehasonlító elemzésére szakmailag hiteles, filozófiatörténeti analízis lenne szükséges, mint ahogy a Krisztusmotívum értelmezésének kibontására is.

A film végének biblikus üzenete, az özönvízjelenés baljósága az elkerülhetetlen katasztrófa előérzetét, jóslatát fakasztja fel a nézőben. Miközben bankettezik a társaság, az apokaliptikus végkifejlet megállíthatatlanul befejezi önmagát. Felvethető tehát: a Szörnyek évadja nevezhető a modern apokalipszis, a világkrízis filmjének, amelyben az emberi kapcsolatok válnak a létező dolgok legbizonytalanabbikává. Jancsó mintha Hamvas Béla gondolatait folytatná a filmvásznon^[36]: „Tegnap kinyújtottam a kezemet valaki felé, s nem vette észre, ma felém

nyújtotta ki valaki, és én vagyok az, aki nem veszem észre.” Valamikor Isten nevét hívtuk segítségül. Ma barátunk kezét keresnénk, de nincs barátunk. Hamvas pontos diagnózisa: a morál konvencionális hazugság lett, arra való, hogy a tudatlanokat elnyomják. Kapitalisták, demagógok, kizsákmányolók és csábítók osztoznak a világ uralmán. Az erkölcs, a tisztesség már az ostobaság jele és a nevetség tárgya lett. Az emberiség a maga bőrén érzi a retteget, a démonikust, a csömört, az elsorvadt természetérzést, a szociális idegenséget, a misztifikációra való hajlamot, a hazátlanságot. Az ember, amerre néz, mindenütt cinizmus, prostitúció, perverzió és elveszettség. Az Istenben való hitet mindenki elfelejtette, mert az nem segít, nem akadályozza meg sem a háborút, sem a munkanélküliséget. Ezek után fel lehet tenni azt a kérdést, hogy ha a modern ember tudata nem vallásos, akkor milyen? Világos, hogy nem a mélységélmény az uralkodó benne, hanem az empirikus, nem a transzcendentális éberség, hanem a világérzeti tompaság.

A Szörnyek évadja számomra mégis azt sugallja, hogy a világ helyzete soha nem reménytelen, mert sohasem azokon múlik sorsa, akik nem hisznek az életben, hanem azokon, akik hisznek benne. Mindenkor a vesztesek viszik tovább a világot. A történelem ezt már jó néhányszor bebizonyította. Tünékeny módon, mégis, mintha azt sejtetné Jancsó filmje: a krízis fokozása nem veszélyes és nem kártékony. Véleménye éppen ezzel ellentétes: siettetni kell a válság lefolyását. Nem konzerválni kell a mai világot, hanem odahatni, hogy minél hamarabb kivesse magából azt, aminek úgylát el kell vesznie.

Szilágyi Imre Hartmann kapcsán írta le az e témához kapcsolódó, pontos következtetéseit^[37]:

„A káoszról teremtő ember demiurgoszi hatalma természetesen kivételes rangra emeli az etikát. Örökké ezoterikus az értelem és a bevésés számára. Érthető tehát, hogy a bölcsességnek egy olyan ,természetes aditonja’, amely előtt még a legbölcsebb is alázatosan meglassítja lépteit. A Menon alapvető aporiájának elemzése után az sem hat meglepően, amikor azt olvassuk, hogy az etika az ,első és legaktuálisabb filozófiai érdeklődés az emberben’. Majd hozzáteszi, hogy ez a ,filozófiai gondolkodás eredete és legbelsőbb mozgatórugója, sőt talán minden emberi elmélkedése általában’...

A káosz konstatálása nem jelenti egyben kiváltó okainak tudatosítását is... A kaotikus világ határt szab a cselekvés mértékének, mert nem érinti az emberi élet egészét. Hartmann ezért csak egyik kérdésnek tekinti a ,mit tegyünk?’-öt. Az etikának nem elég erre válaszolni, mert ezzel pusztán az ember cselekvését érintette, a világban pedig mindössze azt, ami ,hatalmi területén legsürgetőbb számára, a létnek az a részlete, amely követelmény elé állítja, felelősséget ró rá, választásai, döntései felé fordul’...

Az ember metafizikai nagysága tehát a második kérdésen nyugszik. A cselekvés kényszere és a ,legyen’ elvárása ugyanis szűk aktualitása mellett ott a döntőbb alapkérdés: ,részt venni a teljességben’, fogékornak lenni a jelentős iránt, hogy befogadhassuk mindazt, aminek ,értelme és értéke van’.

Jancsó filmjének tétje tehát maga az emberiség. Szembefordul azokkal a nézetekkel, miszerint a nagy játék virtuális szabadságából jöhet létre a megváltás.

A szabadság tartalom nélküli öncéllá válik

Szándékosan hagytam utoljára a hetvenes-nyolcvanas évek filmjeit idéző felsorolásban Bódy Gábor munkásságát (a tanulmányban már eddig említett alkotók gondolatainak mintegy összegzéséül, és egyben egy új filmtörténeti bekezdés nyitányaként). Bódy, aki félbemaradt életművében módszeresen iparkodott tágítani a filmnyelv megújításának lehetőségein keresztül a filozófiai-etikai gondolkodás határait, első játékfilmjében, az Amerikai anizs-ban a történelembe transzponálva, a múltba áthelyezve is a jelenre vonatkozó, érvényes mondandót talált a huszadik századi ember totális értelemben vett önmegvalósítási késztetéséhez. És ennek ellehetetlenüléséhez újabb adalékokkal szolgált. Ennek a mondandónak koncepciózus végigvitele érvényes Bódy tragikusan megtört munkásságára, hiszen alapvetően ezt variálta a Psychében és a Kutya éji dalában is.

A Psyché első részében a személyiség történeti meghatározottsága volt a döntő momentum. A második részben a személyiség már kilép a történeti meghatározottság alól, egyénisége nyer történetileg általánosítható formát, de ez az általánosság leválik a személyiségről és újra önálló történeti szubjektummá válik. Galló Sándor az alkotóról szóló méltatásában írja^[38]:

„A hatvanas évek közepén kibontakozó deheroizáló szemlélet, ha negatív formában is, de még magát az elvet igazolta, még megfelelő tartalékokkal rendelkezett az individuum ‚szabadságharcához’, a nemzeti és egyetemes lét elsajátítása szempontjából, s megfelelő terepnek mutatkozott a művészet számára is, hogy a magára vállalt társadalmi küldetését betöltse.

A hetvenes évek közepére azonban megbomlik ez az egyensúly. A művészet törekvése, hogy felszabaduljon a közéletiség és a politika meghatározottsága alól, ugyanúgy aláássa ezt a viszonyt, mint ahogy amaz sem képes megfelelő tartalmat keríteni hozzá. Másrészt a társadalom intézményrendszere gyakorlatilag felkészületlen arra, hogy az új formák kibontakozását segítse. A történelmi elv módosulását mutatja az is, hogy a művészet terén már nem képes leszállni a köznapi tapasztalat szintjére.”

Hasonlóan bonyolult problémafelvetéssel találkozunk a Psyché második részében. Bódy itt a lét egyik alapkérdésének, a szubjektum-objektum viszonyának végleges válaszmegtalálására tesz kísérletet. Mégpedig úgy, hogy nem merevíti kánonná, dogmává saját, vélt igazát. Ha úgy tetszik - a zenei felépítésű filmben mindvégig - nem a „saját igazának malmára” hajtja a vizet, hanem képes egyszerre ábrázolni a filmben a mások vélt igazát is. A Psychében az egyén és a valóság viszonya mindig dialektikus módon ábrázolódik. Megjelenik az adott kor immanens valósága, másrészt a realitás meglevenítésének hiperbolisztikus jellege mindig a szereplők, illetve a rendező világhoz való viszonyát fejezi ki. Psyché alakjában feloldódni látszik a világ létmódjának kettős ellentmondása. Psyché ösztönös módon él a valóságban, saját hisztérikus törvényei szerint. A Bódy által megjelenített világban nincsenek egyértelmű eligazodási pontok. A szabadság a lét vezérlő elve, tartalom nélküli öncéllá válik, mert Tóth Laci, akiért Psyché szabad maradhatna, soha nem lehet az övé.

A Psyché után Bódy Gábor saját filmtörténetén belül új fejezetet nyit a Kutya éji dala című opuszával. Ez a film már az úgynevezett új érzékenység stílusirányzatának jegyeit viseli magán, melynek tudatos vállalását képzőművészeti, zenei, irodalmi utalások sora érzékelteti a filmben. Elmondható: Bódy ebben a filmjében minden szemiotikai mozzanatot saját mitológiájának rendel alá. Egy látszólag mellékesnek tűnő, Pilinszky Jánosra való utalás újabb jelentős árnyalattal módosítja a filmi képet: a valóságért folytatott küzdelemben magának az alkotónak kell hitelesnek lennie. Bódy filmjében a domináns szerep az alkotóé, és mélyen a génjeibe betáplált meghatározhatatlan bűnéé. A filmben a művész/álpap erkölcsi helyzetének

paradoxona kiterjed a hetvenes-nyolcvanas évek totális állapotára, a huszadik századi ember létezésének abszurd voltára.

Mint azt a film recenziói is „beazonosították”, a szinte az egész művön jelet hagyó rohanás, valahol Godard Kifulladásigjának futását juttatja a néző eszébe, de lehet, hogy ez csupán erőszakolt párhuzamkeresés, mivel Bódy filmjének a filmművészetben nincs előképe, és lehetséges, hogy folytatása sem lesz.



Az e fejezetben „leltárba vett” (vallom, nem önkényesen kiválasztott) filmekkel a hetvenes-nyolcvanas évek Magyarországnak - konkrét társadalmi szituációkban, azok ellentmondásaiban, összefüggéseiben megmutatkozó - törekvéseit kívántam tettenérni. Úgy gondolom, ha a bemutatott társadalmi jelenségek nem felszabadítóak az emberre nézve, hanem korlátozóak, mint azt a felsorolt filmek körülírták, bemutatták, úgy az egyéni cselekvés iránya csak a harc lehet. Továbbgondolásra érdemes ellentmondás, hogy tudatos, módszeres harcra, ellenállásra az elemzett filmekben nem láttunk példát. Ehelyett inkább csak az értékítéletek megformálása, felmutatása maradt, bár itt nem csupán a művek értékítéletét kellett megfogalmazni, hanem rámutatni arra, hogy ilyen személeti sajátosságokkal nem volt megvalósítható a félmúlt, a hetvenes-nyolcvanas évek jelentős társadalmi ellentmondásainak, filozófiai-etikai problémáinak tudatosítása és az a radikális változtatás, amely a valóság átalakítása, megváltoztatása szempontjából termékeny lehetett volna.

NINCS TÖBBÉ VALAMIKOR ÉS VALAHOL

Minden elemzésnek annyi az értéke, amennyire meg tudja közelíteni és fel tudja mutatni a valóságot. A vizsgált filmek alapján nem lehet kijelenteni: teljes mértékben „feltérképeződött” a félmúlt magyar valósága az etikai problémák fénytörésében. A tudomány és a művészet határterületén tett kutakodásom talán csupán a továbbgondoláshoz elegendő. Megkockáztatom: helyenként az értelmezés is vitatható lehet, mivel a filmművészeti alkotások olyan határozott arculattal rendelkező szellemi termékek, melyeknek kivetülési tendenciái sokszor függetlenek még az alkotók szándékától is. Az egyes művek tendenciái természetesen nem egyenlőek magukkal a művekkel, s ennek megfelelően az alkotások sorából kibontakozó fő, vagy összesített tendencia ugyancsak nem egyezik meg a filmtörténet által értéknek tartott művek tendenciájával.

A filmművészet - noha egyik legfontosabb mozzanata a valósághoz való viszony - csak a fejlődés vázlatát adhatja meg. És még a vázlatos áttekintésnél is figyelemmel kell lenni a filmművészet immanens törvényszerűségeire, formai változásaira. Ezért ez a kitekintés sem teheti teljessé az elemzést, nem adhatja vissza a filmművészet sokoldalúságát.

A történelem újra nullapontjára jutott

Még egy jelentős tényről kell említést tenni. Nevezetesen arról, hogy a filmmédia - nemrégiben betöltvén születésének kerek századik évfordulóját - válaszüthoz érkezett. El kell döntenie jövőjének irányát. Rövid ideig ugyan még ülhet babérjain (mint a magyar filmművészet is teszi), hivatkozva a hatvanas évekbeli kimagasló alkotásaival méltán kiérdemelt művészeti, erkölcsi, egzisztenciális érdemeire, de az ünnep nem tarthat sokáig. A magyar film múltját tekintve jogosnak érezhetnénk a problémátlan jövőt, de félő, hogy nem lesz ilyen egyszerű a kép. A jövő ugyanis örökösen módosul és bizonytalan, kiismerhetetlen holnapot fest maga elé. Nemeskürty István írja visszatekintésében^[39]:

„Zolnay Pál Fotográfia című filmjének forgatókönyvében és megtervezésekor egy eltemetett, művészi becsvágyaktól kínzott utazó fényképész kalandjait képzelte el, valóság, művészet, hivatás összeütközése a vásári fényképezés megalkuvó hétköznapijaiban... Mikor azonban helyszíneket és szereplőket keresett, ráakadt egy házaspárra, és általuk egy gyilkossági ügy került a középpontba. A filmet tehát tényleg az élet, annak esetlegességei és véletlenei „forgatták” - s ezektől vált jelentős alkotássá, illetve azért, mert a rendező ezeket a véletleneket szándékába tudta fogni. Elek Judit Egyszerű története már megtervezésekkor is a véletlenre számított, úgy forgatta le egy falusi szerelmespár életének néhány hónapját, hogy maga se tudta - a szereplők még kevésbé - „mi lesz a végén”, miként fog sorsuk alakulni. Csak annyit tudott, hogy a szerelmesek társadalmi körülményei annyira végletesek, egyben tipikusan jellemzőek a magyar falu bizonyos rétegeire, hogy mindenképpen drámai fordulatoknak kell majd történniük.

...Nem a filmek szereplői, hanem az esetlegesség, az élet, de mondhatnánk úgy is: a sors, a véletlen válik főszereplővé. Az emberek kiszolgáltatottak, a tőlük függetlenül rájuk szabott létfeltételek közül éppoly nehezen tudnak szabadulni, mint ahogyan azt sem ők határozták meg: megszülessenek-e és hová, milyen körülmények közé? Ennek a sajátosságos determinizmusnak, a schopenhaueri, leopardi pesszimizmus e kései hajtásainak némiképpen magyarázata a társadalmi körülmények változása. A hetvenes évek világgazdasági változásai látszólag megkérdőjelezték a marxizmus túlegyszerűsített és sematikus ismételt tételeit: a jobb és emberibb élet feltételeiért, egy szocialista életmódért vívott küzdelem módjait újra kellett gondolni. Sokan sodródnak - főleg fiatalok - a társadalom peremére, arra, hogy a leopardi hangulatból Nietzsche önhipnózisába meneküljenek, az Isten vagy az Eszme helyébe az embert téve a világegyetem középpontjába, a Marx és Lenin által felismert társadalmi körülményeket sem véve figyelembe - mert a nietzschei lázadásnak, mely igen gyakran torkollik fasizmusba, talán ez a lényege -, vagy erejük nincs, vagy tehetségükből nem futja, vagy nem is törekednek erre, éppen marxista alapneveltetésüknél fogva, hiszen már a marxizmus is az embert állította a világegyetem középpontjába, ámde a megfelelő és, ha úgy tetszik, szükségszerűen adott társadalmi és gazdasági feltételek között.

A nevezetes engelsi mondás: „a szabadság a szükségszerűség felismerése” helytelen értelmezése így kapott kicsit legyintő hangsúlyt, így válik egyfajta beletörődéssé, minek folytán az egyetlen megoldás a társadalmon kívülre vagy legalábbis a peremére kerülni.”

A marginalizálódás sem olyan okokból következett be a hetvenes-nyolcvanas évek magyar filmjeiben, mint tíz évvel korábban, amikor valamiféle szabadságkeresés hajtotta azt. A fogalom értelme időközben módosult, elhalványult és az idézett korra az etikai érdeklődés központjából kikerült. A magyar film 1981-ben című tanulmányukban jeles esztéták így viszik végig a gondolatot^[40]:

„Szabadság? Minek?” - kérdezi a szabadság szimbolikus hazájának fővárosában Hendrik Höfgen, a Mephisto főhőse, és leszalad a metróállomás föld alá vezető lépcsőjén.

Valóban: mi is ez a fogalom, amely az osztálytársadalmak történetében a rabszolgázadásoktól napjaink nemzeti megmozdulásaiig a jelképes vagy valóságos mozgatórugót jelenti? Mit takar ez a szó, amely egészen különböző vonatkozások közös tartalmát sejteti? Mit értünk rajta, hogy szinte a primér értékkategóriáik egyértelműségével rendeljük hozzá a pozitív értéket? Amikor Szabó István filmjének hőse a szükségességét mégis megkérdőjelezi, nem is asszociálhatunk más jelentést a szöveg vizuális környezetének, mint a pokolraszállást... A műalkotások esztétikumának egyik centrális tengelye az értékekhez való viszony. Ezért is kap olyan nagy hangsúlyt a művészeteken belül a dráma a maga konfliktusaival. Pedig az nem más, mint a preferenciák felülvizsgálatának belső tematikai ismétlése.

Az igazán jelentős művek konfliktusai az érdekösszeütközések mellett (bennük) az értékpreferenciák konfliktusai, hiszen a mű létrehozásakor vagy befogadásakor nem egy abszolút érték konkrét formaváltozásának vagyunk szemtanúi, vagy megalkotói, hanem ennek a történetileg változó viszonyítási alapnak az újjászületésénél bábáskodunk.

A társadalmi értékkonfliktusok a szabadságfogalom ambivalenciái, „kihordásuk” pedig a szabadság konkrét tartalmának a megvalósulása.”

A szabadságfogalom ellentmondásai, a társadalmi értékkonfliktusokon keresztül szükség-szerűen vezetnek el a krízishez, amely katalizátora az új minőség létrejöttének. Az analizált filmekben bemutatott erkölcsi krízis világjelenség, amely olvasatomban azt jelenti, hogy a történelem újra nullapontjához jutott, lépésekben mérve új fejezetnek kell elkezdődnie.

Az általános krízishelyzetről talán legtalálóbban Kornis Mihály tanulmányában találunk leírást^[41]:

„Akár csak korunk, keresztút elé érkezett a művészet is. Vagy végérvényesen a tömegkultúra eleve manipulált, alpárian happy közönyébe tagolódik, mint a fogyasztói társadalom bazári gatgetje, miközben trónfosztott, arisztokrata apja, a magasművészet zabigyereke elől kis társaságával klubszerű karanténba zárja magát az Olympos (nem citromlé, hanem hegy) csúcsán és nyelvi laborban particulariter képez jövőt a jólnevelt hegymászóknak - vagy a nagy bajból konstruktív következtetéseket levonva, az egymástól elrekesztett művészetrészek megpróbálnak pozitív kapcsolatra lelni egymással, hogy ily módon, bizonyos erkölcsi impulzustól hajtva megszólíthassák végre az elhagyott, új emberiséget.

Az ideológia által mindenkor olyannyira megvetett, úgynevezett erkölcsi impulzusra azért van feltétlenül szükség, mert ennek hiányában a magasművészet szinte valamennyi vívmánya a kultúra piacán technológiai újdonsággá redukálható, és akadály nélkül megvehetővé, illetve eladhatóvá válik, bármiféle aljasság számára... Bármeddig kérdezhetjük is magunkat, mi az, amit ma a művésznak vállalnia kell, ami elől nem szabad kitérnie, különben előbb-utóbb lídercként az arcába harap, és kiszakítja a fogával a nyelvét - a válasz mindig egy: a felelősség az, amit a művésznak itt vállalnia kell. Vállalnia kell a felelősségünket - mindenért. Kivétel nélkül mindenért és mindenkiért. A művész ma az igazság egyetlen makulátlan őre. Ezért neki akkor is ébren kell lennie, ha az nem kényelmes, mert ő az, aki a másokra vigyáz.”

Az erkölcsi-világnézeti válság, mint az előző fejezetben felsorolt filmek igazolták, megszülte a maga új művészi kifejezési formáját. A pusztulás allegóriája, a katasztrófa-előérzet, a széthullás, az atomizálódás, az erkölcsi tartalmak formalizálódása a kelet-közép-európai népek kultúrái közül talán a magyarban, ezen belül a magyar filmen volt a legteljesebb. A legújabb kor botrányai olyan szinten kompromittálták a megmerevedett, konzervatív intézményeket, hogy az azonnali, radikális változtatás kényszere már teljes intenzitással jelent meg a kollektív

tudatalattiban, az atomizált lelkekben. Egységes formában mégsem artikulálódott semelyik művészeti ágban - így a filmben sem - a rendszerváltozás azonnali szükségessége.

Hogy ennek okai mire vezethetők vissza? A hetvenes évekre a magyar társadalmi tudatban hosszú évtizedek, évszázadok rossz tapasztalatai nyomán kifejlődött egy sajátos negatív kapcsolás, nevezetesen a siker és az immoralitás kategóriáinak összekapcsolása. A másik ember sikerei mögött már sohasem a teljesítményt látjuk, hanem automatikusan valamilyen tisztességtelen motívumot: a hatalommal való cinkosságot, az erkölcsi feslettséget, a protekcionizmust. Ilyen konstellációban a siker már-már morális vétékké vált nálunk, melyet ajánlatos (volt) kikerülni. A magyar filmek szinte automatikusan eleget tettek ennek a torz erkölcsi parancsnak. Ebben a totális bizalomhiányra épülő válságban a filmek tanulsága szerint nem köttetett meg egy új, konszenzuson alapuló társadalmi szerződés.

„Kétségtelen társadalmi tendencia az izolálódás, az elzárkózás, a menekülés ‚befelé’, ahonnan viszont kifelé kellene menekülni - írja Losonczi Ágnes^[42]. - Mindenképpen teret ad az egyéni verseny, ahol a másik inkább akadály, mint segítőtárs. Alig vannak szolidáris kapcsolatok, a vágyott emberi autonómia éppen azért nem tud megteremtődni, mert hiányzik a ‚másik’ vagy ‚a mások’, az az emberi környezet, ami nem a kisajátító és megemésztő pokol, hanem az autonóm lét feltétele.”

Az elemzett filmek mindegyike - bár más-más módszerrel - az áttekinthetetlenségből, az irracionalitásból való kijutást célozta. A káoszból való kilábalásra kerestek fogódzókat, a tömegtársadalom manipulációs gépezetét próbálták megállítani, hacsak egy percre is - több-kevesebb sikerrel. Hogy mindebből a kor kisembere mit értett meg? Nem tudom. Azt mindenesetre megkockáztatom, hogy nagyobb közérthetőséget, rendszerezett gondolatokat, befogadható formákat várt a magyar filmtől. Hogy elvárása jogos volt-e? Erre megnyugtató választ adni nem tudok, mindez már egy másik tanulmány tárgya lehetne.

Akkor, mi is tulajdonképpen...?

E dolgozat végefelé járva újra kilyukadunk a film specifikumának kérdésénél. Újra muszáj feltenni a kérdést: AKKOR, MI IS TULAJDONKÉPPEN A FILM? Elsődleges megközelítésben eszközt, lehetőséget, kifejezésformát jelent, amely nem csak formai tekintetben, hanem filozófiai-erkölcsi vonatkozásban is kommunikációs bázissá válik. A vonat érkezésétől - a Lumiére fivérek közismert filmjétől - hosszú utat járt be a filmmédium. Kanyargós útjának mentén sok új esztétikai elv született. Számomra elsődleges, hogy a film a kultúra történetében először találta meg az „idő konzerválásának” lehetőségét, a valóságos idő megbontásának módszerét.

Az mindenesetre megnehezíti az általános filmelmélet körvonalazását, hogy a filmtörténet számos esztétikai elhajlásában egyszerre volt jelen a mágikus effektus és a dokumentarista elem. Ez a tény számomra átléphetetlen, megkerülhetetlen. Vizsgálatra, továbbgondolásra ad okot. Újabb nehézségeket jelent a jelenség vizsgálatánál, hogy míg a tudományban az elvont spekuláció, úgy a művészetben az antropomorf jelleg a meghatározó. A kettő összeötvözésének (összeötvözhetetlenségének?) kérdésére ma sem találok őszinte, megnyugtató választ. Mindez visszavezet e tanulmány első gondolatához: „Aki filmről próbál írni, beszélni, értekezni, tehát a verbális kommunikációt használja, az majdnem bizonyos, hogy rossz úton jár.” AKKOR, MI IS TULAJDONKÉPPEN A FILOZÓFIA? A filozófusok nyilván a tudományos jelleget hangsúlyozzák, mégis akad köztük néhány, akik ezt vitatják. Nemcsak a filozófia általános jellegéről térnek el a vélemények, tartalmáról is a legellentétesebb elképzeléseket találhatunk. Van, aki úgy véli, hogy a filozófiának kizárólag a lét legfőbb fogalmaival és törvényeivel, végeredményben Isten megismerésével van dolga.

A filmmel és/vagy a filozófiával kapcsolatban, egy gondolatmenetbe összekapcsolva a kettőt, megkockáztatható a kérdés: melyik a tudomány és melyik a művészet? Melyikük viszi tovább aktusaiban a gnoszeológiát?

Az egyelőre nyitottan hagyott kérdés megválaszolása előli kitérésre mindenesetre alkalmat adnak Susan Sontag gondolatai^[43]:

„A szemléletmódot, vagy ízlést a legtöbb ember a tisztán szubjektív preferenciák birodalmának tartja, azon rejtélyes, de többnyire érzéki vonzódások területének, amelyek nem állnak a ráció uralma alatt. Annyit ugyan elismernek, hogy az ízléssel kapcsolatos tudatos megfontolásoknak van némi szerepük abban, hogy emberek, műalkotások milyen reakciót váltanak ki belőlük. Ez azonban gyermekded állásfoglalás. Sőt, még annál is rosszabb. Mert aki az ízlést lebecsüli, önmagát becsüli le, hisz az ízlés irányít mindent, minden szabad - és nem gépies - emberi reakciót. Nincs, ami ennél döntőbb lenne. Az embereknek van ízlésük, vizuális, érzelmi ízlésük - sőt cselekvési és morális ízlésük is. Valójában még maga az intelligencia is valamiféle ízlés: szellemi ízlés. (Számolni kell a ténnyel, hogy az ízlés fejlődése rendkívül egyenetlen. Ritkaság, hogy egy ember, akinek jó a vizuális ízlése, ugyanilyen jó ízléssel válogassa meg barátait és eszméit is.)

Az ízlésnek nincsen rendszere és nincsenek bizonyítékai. De van is valamiféle belső logikája: a következetes szemléletmód, amely minden meghatározott ízlés alapja és életrekeltője. A szemléletmód, ha nem is teljesen, de majdnem megfogalmazhatatlan.”

A bőrön „letesztelt” filozófia létezése

Ha Susan Sontag gondolatai nem is nyugtatják meg a kérdésre választ várókat, segíthetnek fellazítani a mindenáron zárt filozófiai-etikai rendszerbe foglalt értékelést a filozófiai esztétika támogatásával.

„ - A filozófiai esztétika a viszonylag autonóm esztétikum és művészet tudománya - olvassuk Poszler Györgynél^[44]. - Ezért a jelenséggel, a viszonylag autonóm esztétikummal és művészettel együtt védeném a filozófiai esztétikát... Mert a művészet fontosabb, mint a magyarázata.”

Ne tévesszen meg tehát senkit az, hogy a felsorolt filmeknek elsősorban a formai jegyei kerültek elemzésre, ugyanis a formájuk egyben a tartalmuk is. Megkockáztatható, hogy a rossz forma, stílus egyben rossz erkölcs is. Az analizált filmekben végső soron filozófusként (de legalábbis közvetítőként) jelenlévő alkotók az alkotásaikban felmutatott üzenet alapélményét a köznap életükből emelték ki. Ezért az csak olyasvalamit reprezentálhat, ami velük is megtörtént, akár gyakorlati, akár lelki síkon. Cinizmus nélkül hajlok arra a válaszra, hogy minden társadalomnak olyan az erkölcs, amilyenre szüksége van létezéséhez.

Az elemzés tárgyát képező filmek egyértelműen bizonyítják: a hetvenes-nyolcvanas években értékvákuumba került a magyar társadalom, amelyben még nem körvonalazódott a kiút lehetősége. A társadalom tagjai már kiszakadtak a késő-kádári kornak szokás- és érték-rendszeréből, megtagadták annak normáit, de az új körülmények között még nem találtak olyan pozitív értékrendszerrel, melynek alkalmazása megnyugtató módon eligazító modell lehetett volna. Az értékvákuum egyik oka a mobilitás lefékeződése volt, melynek következtében a társadalom egyes rétegeinek számára csupán az élet vegetatív szintjének újratermelése maradt meg reális lehetőségként. A hivatalos ideológia által hangoztatott célok elérhetetlennek tűntek, s ez tovább fokozta a bizonytalanság érzését.

Hogy az értékvákuumnak a társadalom teljes lefedettségét adó jelensége mennyire ártalmas, meggyőzően közvetítik az elemzésben értékelt filmek. A szereplők nem találják helyüket a társadalomban, minél tartósabban élnek értékhiányban, annál inkább kiszolgáltatottá válnak.

Már a nagy politikai átrendeződés, az úgynevezett „rendszerváltás” előtt is recsegett, ropogott az egész ideológiai konstrukció, melyben kényszerűen éltünk, de ezzel párhuzamosan, szinte láthatatlanul, mondhatni a kollektív tudatalattiban létezett egy másik, a hivatalostól homlok-egyenest eltérő, valóságosabb világnézet, a bőrön letesztelt, a történelem során kialakult valós, mindennapi használatra involvált „filozófia”, amely ha nem is rendeződött kész struktúrába, nem manifestálódott filmekben vagy filozófiai tanulmányokban, „irányzattá” válni sem volt ideje -, mindezek ellenére elméleti és gyakorlati vetületében is létező volt, oly módon, hogy segítséget nyújtott a mindennapok megéléséhez. Olyan egészséges harcmodort, a túlélés képességét, készségét, annak kifejlesztését segítette az „átkos” karkai világában, irracionális viszonyai között, amely egyensúlyban tartotta az emberi lelket. A hatalmi betegségben nem szenvedő többség két lábbal állt a földön. A kelet-közép-európai politikai boom, ezt a patológikus, szívszélhűdéses egyensúlyt robbantotta szét és teremtette meg ennek helyére azt a filozófiai vákuumhelyzetet, amely a rendszerváltozást követően még ma is érvényes, és a szakemberek prognózisa alapján évtizedeknek kell eltelnie ahhoz, hogy a kapitalizmusként és szocializmusként aposztrofált rendszerek romjain egy új, érvényes filozófiai alaphelyzet körvonalazódjék ki Kelet-Közép-Európában.

A fogyasztói társadalomba hosszú sóvárgás után, minden átmenet nélkül csöppentünk bele. Ez pillanatokon belül megteremtette a maga torz, tévképzetes szemléletmódját.

Az élet nem áru

A világnézetek megélhetősége mindennapjaink próbaköve. Úgy vélem, gondolatkísérletem érvénye csupán akkor igazolódhat be, ha egy előre nem látható „történelmi baleset” nem viszi zsákutcába a „fejlődésnek” minősített, mai tendenciákat. Ez az a világnézeti vákuum, amelyben - tudományos szempontból - kivétel nélkül minden alapérték egzakt megnevezése, minősítése, pontosítása lehetetlen.

Az elemzett filmekben demonstrált gondolatkísérlet a késő-kádári korszak túlélési technikáit, az emberek hétköznapi használatra kitalált harcmódorát próbálta bemutatni.

(Feltételezem, hogy a felsorolt filmek által manifesztált világ egészen más lett volna, ha az alkotók tudják, sejtik azt, hogy ilyen közeli a változás. Erre azonban legszebb álmában sem mert gondolni senki.)

A vállalkozói magatartás egyik napról a másikra elterjedése, az egyéneknek hagyományos közösségeiből való kiszakadása olyan erővel jelentkezett a hetvenes-nyolcvanas években, hogy ez az időszak nálunk a polgári individualista értékrendszer reprezentált áttörésének tekinthető. Az „ember embernek farkasa” szlogen jegyében ki-ki igyekezett minél gyorsabban megszűnti saját pecsenyét, az új elvárásoknak megfelelően úgy helyezkedni, hogy az számára a túlélést biztosítsa. Széles rétegek körében vált fontossá a mindenáron való önmegvalósítási - ambíció a pangás évei után. Mintha energiazsilipet nyitottak volna fel, megkezdődött az önkizsákmányoló hajsza a munkában. A szűkös használati tárgykultúrával szemben pillanatok alatt kifejlődött a gazdagság státuszszimbóluma, az „aki kapja marja” agresszivitása. Visszatekintve ezekre az évekre úgy tűnik, hogy a gyors fejlődésből fontos lépcsőfokok maradtak ki az új értékrend elsajátításának viszonylatában. A piacgazdaság, a polgári kultúra értékeinek megszerzése ugyanis csak azok számára lehetséges, akik e szemlélet pozitívumait magukba építették. Csak ezek használatával lehetséges az új értékrendszer létrejötte. Elmondható, hogy a tudomány értékutatással nem sietett segíteni az új polgárságnak. A világnézeti, erkölcsi tudatformálás sürgető feladattá válik. A mai társadalom szükségleteivel összhangban álló értékrend újraértelmezése elnapolhatatlan feladat.

A „rendszerváltozás” utáni Magyarország sokat köszönhet a társadalomkutatóknak, azonban, hogy a történettudomány, a szociológia, a politológia, a szárnyaszegett filozófia mennyire reális, vagy irreális képet rajzol a körülöttünk lévő nagyon bonyolult folyamatokról, azok a köznap megfigyelő számára átláthatatlannak és sokszor érthetetlennek tetszenek. Mit tehet ilyen helyzetben a filmművészet? Az pillanatnyilag tény, hogy orientáló és visszajelző csatornaként jelenleg nem funkcionál, imázsteremtő hatékonysága is eljelentéktelenedett. Ennek lélektani gyújtópontja ott keresendő, hogy az átlagember mindenkor a fő trendhez, az erősebb többséghez szeretne tartozni gondolkodásában, megjelenésében, szokásrendjében - gondolva, hogy a többséghez tartozás, a többségi háttér számára is biztonságot nyújt. Nem mindenki képes túllátni a horizonton, felmérni azt, hogy az ember az élet nagy kérdéseivel szemben védtelen és tanácstalan. Ezen a tényen az egynapos bölcsességek, a frappáns szlogenek nem tudnak segíteni. A döntéshozók, a politikusok felelőssége, hogy kudarcukat beismerve levonják a konzekvenciákat, és látva, hogy tévedéseik sorozatosak, önként átadják a hatalmat - nem keresve egerutat, ahogyan az a napi politikai csiki-csuki játékokban látható. Időszerű lenne végre tudomásul venni, hogy az élet nem áru.

Munkám során az elemzett filmek helyzetfelmérési kísérlet alapjául is szolgáltak. Nem volt célom, hogy végérvényes következtetésekre jussak, hogy a felvetett problémák megoldására a gyakorlatban alkalmazható recepteket adjak, így végső konklúzió helyett csupán igények sugallása maradt, valamint annak a szorongató jelenségnek a megmutatása, hogy amennyiben a

hagyományos művészetek elvesztik közönségüket, az alkotók már csak a művészettörténetnek dolgozhatnak. Ha a filmkészítők nem akarják, hogy az informatika végleg felfalja őket, akkor új, átütő erejű műalkotásokkal kell definiálniuk a jövő filmképének, moziélményének különbözőségét. Ezzel párhuzamosan megnyugtató módon kell áthidalni a művészfilm és közönségfilm közötti szakadékot. Filmnyelvi kutatásokat kell beindítani, amelyek az „etikai-filozófiai sajátosság” kategóriájának filmi megfogalmazását szolgálják. Hiszem, hogy a mai helyzetben csak az a filmművészet tud megállni a lábán, amely olyan mozi-élményt tud létrehozni, amely mással nem helyettesíthető. A mai, reménytelennek tűnő helyzetet csak egy gyökeresen új szemléletű kutatómunka oldhatja meg, amely átértelmezi a filmképet, új dramaturgiai módszereket dolgoz ki, más megvilágításba helyezi a hős-konstrukciókat. Az új magyar filmnek valószínűleg a közönségkapcsolatból kell kiindulnia, amely szinte rituális helyszínné változtathatja a mozit. A filmi narráció megújítása csak mint az eddigi kísérletek, eredmények szintézise képzelhető el. A kutatások eredményeként olyan új, hazai gyártású filmeknek kell megszületniük, melyek korunk új filozófiai-etikai, esztétikai, szociális, politikai, tudományos és érzelmi folyamatainak elemzésére és összefoglalására vállalkoznak. A magyar filmművészetben kitapintható legfőbb hiány ma a mindenképpen izgalmasan megélt átmeneti korszak sajátosságainak dokumentálása, amely egyúttal kísérletet tesz arra, hogy segítse a kor emberét mindennapjai problémáinak megoldásában.

Ebben a helyzetben nem lehet megvárni, hogy mit hoz a holnap. Radikálisan új utakat kell keresni.

Úgy gondolom, egy bekezdés erejéig, érintőlegesen, fel kell vetni itt a filmkészítő szerepét és felelősségét is. A „rendezőnek” mindenkihez egyformán közel és egyformán távol kell állnia, hogy az „igazság” közelébe juthasson. Csak egyetlen parancsot fogadhat el: a mindenkori hatalom ármánykodásával szemben a mindenkori kifosztottak, becsapottak érdekeit kell képviselnie. Mindezt annak tudatában kell tennie, hogy (ha nem üzleti alkalmazottnak, vagy pártkatonának tekinti önmagát) ha megőrzi szabad gondolkodását, a perifériára szorul. A gondolatot ad abszurdum végigvive, csupán „eretnek” szerepbe kényszerülhet, amely önbeteljesítő módon egyet jelent azzal: mire végigjárja útját, leszakad a világról, önmaga démonává válik.

Mondhatjuk azt is: az itt felsorolt filmekre és a bemutatásuk után megjelent írásbeli értékelésekre támaszkodva megállapíthatjuk, hogy semmi lényegeset nem tudtunk meg a rendszervég világnézetéről és a fenti dolgozat nem más, mint a rendszervég levetett gönceinek bálás végkiárusítása. Mondható az is, hogy a mesterségesen teremtett káoszról „lólábként” csak egymásnak feszülő manipulációs erőket látunk, melyek egy nagyon is kétes, homályos irányultságú fejlődésre hivatkozással, csellel, hatalmi arroganciával, szívós dezinformálással rákényszerítik logikájukat a társadalomra és látszólagos legitimálásuk után azonnal törvényként hivatkoznak a „beetett” hazugságokra, hogy nyereségkoncentrátumukat tovább növelhessék. A tempó tovább fokozódik. „Beetetés” helyett ma már a hatalom árnyékában mesterkedő tömegmédiák jobbra erővel nyomják le a maszlagot az átlagemberek torkán. Mindennek alapja az a szisztematikusan kidolgozott és alkalmazott, mélyen konspiratív fogás, hogy a széles tömeget távol tartsák az elmélyült, tág értelemben vett világnézeti/etikai tudástól, így a „fogyasztó” maradék öntudatát végleg megszüntessék a legújabbkori rabszolgaság teljes kiterjesztése érdekében.

Összegezve a tanulmányban felvetett problémahalmazt, megkockáztatható: az úgynevezett rendszervég valójában nem cezúrája semminek. Visszatekintve az önmagát intézményesítő struktúraváltásra, ma már kontúrosan látszik: a rendszerváltás nem volt más, mint az egymást váltó elitek tipródása a koncert. Az új rezsimek csak retorikájukban tértek el egymástól, a

„manipulációs mókuserék” továbbra is megmaradt. Nem szabad tehát „a világok legjobbjában” illúziókkal tekinteni a jövő elé. A jog ma a világ mocskának „tisztára mosásáról” szól, a napi szóhasználatban a filozófia nem több, mint a manipulációs trükkök, a becsapás összefoglaló, bárhol alkalmazható taktikai elnevezése, a pillanatnyilag fennálló csalásszövevény magát legitimizáló varázsszava. Az úgynevezett reprezentáns, hamis demokrácia „szelíd” erőszakszervezeteivel elzárja az embert az önrendelkezéstől, így minden tisztátalan célja hiteltelenné vált. A hatalom boszorkánykonyháiból előkerülő kormányok önmaguk által kreált szerepükben teljes csődöt mondtak. Mindez nem szolgál másra, mint annak kényszerű beláttatására, hogy amit a pénz és a politika megérint, az tisztátalanná válik. A mai, nárcisztikus hatalom csupán önmagát nézi/látja az áttekinthetetlen világban.

Nincs többé valamikor és valahol. Már senki sem mondhatja, hogy a történelem nem ismétli önmagát. Egy speciális tulajdonsággal felruházott embercsoport, megkeresvén a történelmi hajszálrepedéseket, mihelyst módja, lehetősége nyílik rá, azonnal igyekszik megkaparintani a gazdasági, politikai, kulturális befolyást. Nem lehet nagyobb felismerése a kornak, minthogy - ha kell, saját eszközeivel is - meg kell semmisítenie azt, ami jelenleg triumfál. A legújabbkori luxusrabszolgaságból ki kell törnie a végsőkéig manipulált embernek. Vallom: a láthatatlan, de valóságos szálak áramkörei előbb-utóbb megtelnek energiával. A „nép” felébred hosszú, rossz álmából - felismeri: létezik a mai, elnyomó, gengsztermaffiáknál nagyobb hatalom - kezébe veszi a legfőbb igazság fegyverét, és saját sorsára maga mondja ki az áment.

A felhasznált irodalom jegyzéke

- 1.) Vászón és függöny (Magvető Kiadó, 1967)
- 2.) Lukács Antal: Filmesztétikai vázlatok (Magvető Kiadó, 1981)
- 3.) Bíró Yvette: A film második forradalma (Filmkultúra 1975/5)
- 4.) Ancsel Éva: Etikai tanulmány a tudásról és a nem-tudásról (Kossuth Könyvkiadó, 1986)
- 5.) Nemeskürty István: A magyar film helyzete (Filmkultúra, 1985/1)
- 6.) Vitányi Iván: Milyen világképről vallanak filmjeink? (Filmkultúra, 1973/4)
- 7.) Szabó György: A magyar film 1973-1977 között (Magyar Filmtudományi Intézet)
- 8.) Szilágyi Imre: Az „örök” értékek nyomában (Gondolat Kiadó, 1975)
- 9.) Petsching Mária Zita, Kéri László: A nyolcvanas évek a magyar filmművészetben (Filmkultúra, 1986/4)
- 10.) Almási Miklós: Megújul-e filmművészetünk köznyelve? (Filmkultúra, 1978/6)
- 11.) Szörényi László: Az ajtó zárva, vagy nyitva legyen? (Kortársunk a film, Múzsák Közművelődési Kiadó)
- 12.) Szabó Márton: A munkafegyelem mint társadalmi jelenség (Mozgó Világ, 1987/1)
- 13.) Egri Imre: Hipotézis a (gazdasági) szervezetek és egyének fegyelmeinek típusairól. Hozzászólás Szabó Márton tanulmányához (Mozgó Világ, 1987/3)
- 14.) Sissela Bok: A hazugság (Gondolat Kiadó, 1983)
- 15.) Almási Miklós: Az ötödik pecsét (Filmkultúra, 1976/4)
- 16.) Szilágyi Imre: Az „örök” értékek nyomában (Gondolat Kiadó, 1975)
- 17.) Kiss Endre: A világnézet kora (Akadémiai Kiadó, 1982)
- 18.) Szilágyi Ákos: A félreértés fokozatai (Filmvilág, 1983/5)
- 19.) Ancsel Éva: Éthosz és történelem (Kossuth Könyvkiadó, 1984)
- 20.) Koltai Tamás: Visszaesők (Filmvilág, 1983/10)
- 21.) Kalocsai Dezső: Descartes etikája (Akadémiai Kiadó, 1964)
- 22.) Csala Károly: A trombitás (Filmkultúra, 1979/2)
- 23.) Nyerges András: Magyar filmek mozija (Népművelési Propaganda Iroda)
- 24.) Ancsel Éva: Történelem és alternatívák (Kossuth Könyvkiadó, 1980)
- 25.) Könczöl Csaba: Vesztegetési kísérlet (Mozgó Világ, 1983/2)
- 26.) Szilágyi Imre: Az „örök” értékek nyomában (Gondolat Kiadó, 1975)
- 27.) Urbán Mária: Azért klassz, ha valaki ennyire tudja, hogy mit akar! (Filmkultúra, XXI/1)
- 28.) Kelemen János: Benedetto Croce (Kossuth Könyvkiadó, 1981)
- 29.) Fábíán László: A „vitéz hadnagy” halála (A Népművelési Propaganda Iroda és a Mafilm közös kiadványa, 1983)
- 30.) Erdélyi Z. Ágnes: Csak ennyi volna? (Filmkultúra, 1981/2)
- 31.) Heller Ágnes: Portrévázlatok az etika történetéből (Gondolat Kiadó, 1976)
- 32.) Vajda Mihály: Zárójelbe tett tudomány (Akadémiai Kiadó, 1968)
- 33.) Bíró Gyula: Megfelelő ember kényes feladatra (Filmkultúra XXI/9)
- 34.) Sören Kierkegaard írásaiból (Gondolat Kiadó, 1982)
- 35.) Józsa Péter: Adalékok az ideológia és a jelentés elméletéhez (Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979)
- 36.) Hamvas Béla: A világválság (Magvető Kiadó, Budapest)
- 37.) Szilágyi Imre: Az „örök” értékek nyomában (Gondolat Kiadó, 1975)
- 38.) Galló Sándor: Bódy Gábor (Filmkultúra, XXII/2)
- 39.) Nemeskürty István: A filmművészet új útjai (Magvető Könyvkiadó, Budapest)
- 40.) Karcsai Kulcsár István, Szilágyi Gábor, Szabó György, Réz András, Hirsch Tibor, Komár Erzsébet: A magyar film 1981-ben (Filmtudományi Szemle, 1982/1)
- 41.) Kornis Mihály: A krízis (Filmvilág, 1987/4)

- 42.) Losonczy Ágnes: Szemle után (Filmvilág, 1985/4)
- 43.) Susan Sontag: A pusztulás képei (Európa Könyvkiadó, Budapest)
- 44.) Poszler György: Az esztétikum integritása (Mozgó Világ, 1982/2)

Varga Rudolf RENDSZERVÉGKIÁRUSÍTÁS című könyve,
valamint korábban megjelent művei:

AZ UTOLSÓ VERS

(versek)

*

MÉGSE

(versek)

*

A MACSKA VISSZASZÖKÖTT A RÉGI HÁZBA

(tárcák, novellák)

*

VILÁGVÉGI CSÁRDA

(versek)

*

A VILÁG KÖZEPE

avagy az északi tájak poros dűlőútjain

(riportok, dokumentumok)

*

LEVELEKET ÍRATÓ BOGÁR

(filmforgatókönyvek)

megvásárolhatók a könyvesboltokban,

megrendelhetők a Bíbor Könyvkiadónál

(3531 Miskolc, Győri kapu 23. fsz. 2.

Tel./fax: 06-46-323-611/128 mellék)

valamint a Felsőmagyarország Kiadónál

(3526 Miskolc, Botond u. 17. Tel./fax: 06-46-329-191).