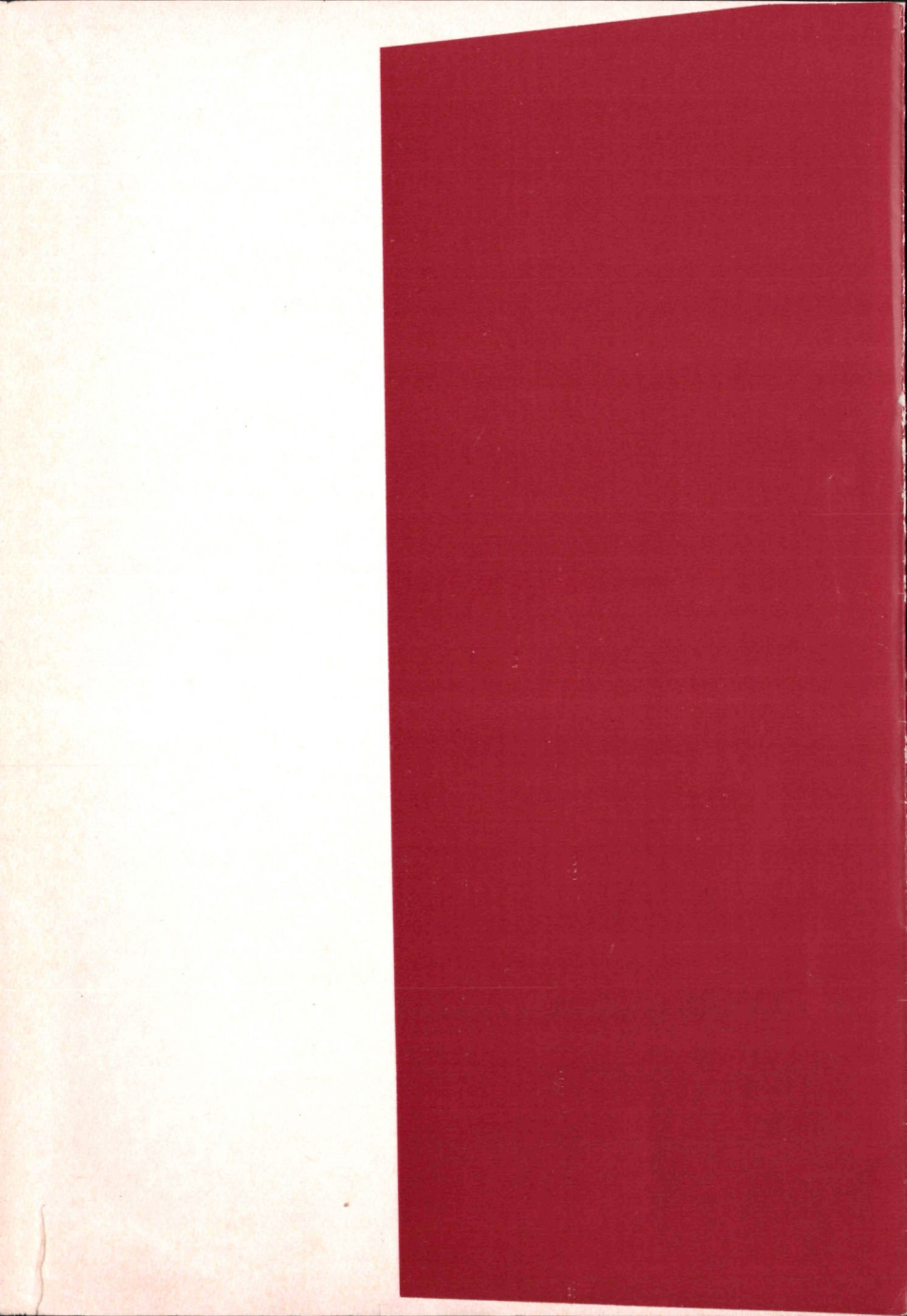


NEMES KÁROLY

A magyar
filmművészet
története
1968 és 1972 között





Nemes Károly

**A magyar
filmművészet
története
1968 és 1972 között**

FILMMŰVÉSZETI KÖNYVTÁR

60

MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET
ÉS FILMARCHÍVUM

NEMES KÁROLY

A magyar
filmművészet
története
1968 és 1972 között

BUDAPEST, 1979

**A kötetet megvitatták
és véleményezték
a Magyar Filmtudományi Intézet
és Filmarchívum filmelméleti
és történeti osztályának tudományos munkatársai**

Kézirat gyanánt!

**Felelős szerkesztő és kiadó
a Magyar Filmtudományi Intézet
és Filmarchívum igazgatója
HU ISSN 0428–3805**

BEVEZETÉS

A FEJLŐDÉS PROBLÉMÁI

A filmművészet jellege

A magyar filmművészet 1968–1972 közé eső fejlődési korszakának vizsgálatánál különös jelentősége van annak, hogy az előző fejlődési szakaszban (a hatvanas években) a magyar filmművészet részben önállósodott, részben pedig – éppen ennek az önállósodásnak alapján – a korábbinál sokkal inkább lépett változtató célú, cselekvő kapcsolatba a társadalmi gyakorlattal. Ennek az aktivitásnak középpontjában az állt, amit Marx más ideológiai formák mellett a művészet feladataként is meghatározott, amikor a jogról, politikáról, vallásról, művészetről és filozófiáról úgy beszélt, mint olyanokról, amelyekben az emberek a társadalmi ellentmondások tudatára jutnak és azt végigharcolják.¹ Ez az aktivitás megfelelt az önálló megismerés olyan követelményének is, amilyenről Lenin beszélt, amikor a mellett állt ki, hogy a valóság tükröződését „nem holtan”, nem „absztraktnan”, nem mozgás nélkül, nem ellentmondások nélkül, hanem az ellentmondások mozgása, keletkezése és megoldása örök folyamatában kell felfogni.²

Az önállósodásnak és társadalmi aktivizálódásnak természetesen megvoltak a maga ösztönzői és kedvező körülményei. Ezeknek egyike volt az a tény, hogy a hatvanas évek közepének társadalmi ellentmondásai megfelelték a (változtatásra kényszerített) filmművé-

szet jellegének, a film művészeti eszközei jobban tudatosították őket, mint a többi megismerési terület.

A valóságot megváltoztatni szándékozó megismerési területek nincsenek mindig abban a helyzetben, hogy sajátosságaik összhangban legyenek az adott társadalmi szituáció lényegét leginkább jelentő ellentmondások jellegével. Ez persze nem jelenti az alkotótevékenység szünetelését. Ez a fejlődés ellen hatna, hiszen megszüntetné az újabb ellentmondások adta lehetőség kihasználásának készségét, kiiktatná a kísérletezés stádiumát. Gyakorlatilag is lehetetlen lenne, hogy a különböző megismerési formák csak a számukra legkedvezőbb esetben kapcsolódjanak be a megismerésbe. De amilyen nyilvánvaló, hogy a megismerés tárgya nem felel meg mindig mindenfajta megismerési terület jellegének, úgy az is természetes, hogy a meg nem felelés időszakait a visszaesés jellemzi — nemcsak a korábbi csúcsteljesítményekhez viszonyítva, hanem abszolút értelemben is. A fejlődés vizsgálata azonban nem korlátozódhat csak a kimagasló eredmények számbavételére, hanem kutatni kell azokat a közbülső szakaszokat is, amelyek egy esetleges újabb felemelkedés okait megmagyarázzák, sajátosságait megértetik, lehetőségét feltárják.

A hatvanas években történt jelentős felemelkedés után a magyar filmnek a korábbi kibontakozás túlszárnyalásához újabb, rendkívüli lendületre lett volna szüksége. Ehhez a lendülethez már nem voltak olyan megfelelő körülmények, mint a hatvanas évek közepén, és a filmművészet jellegéből következő nehézségek is éreztették hatásukat.

A filmművészet változások iránti érzékenysége — amely többnyire pozitív eredménnyel mutatkozik

meg – nagyrészt abból fakad, hogy általában a valóságot a valósággal ábrázolja. Ennek alapján képes a valóság újabb és újabb jelenségeit azonnal bevonni az ábrázolásba. Ez azonban akadálya is lehet a művészeti megismerésnek és általánosításnak, mivel a jelenség, a látszólagos, nem választható el teljesen a lényegtől. Lenin szavaival: „...a látszó annyi, mint a lényeg egyik meghatározásában, egyik oldalát tekintve, egyik mozzanatában.”³ A jelenségnek van tehát leszígetelő hatása is az ábrázolásban. Egyrészt mert újdonságával és ebből eredő hatásával nemcsak kiindulópontja a lényeg feltárásának, hanem esetleg pótolja azt, a megismerésből, a lényeg kibontásából eredő élmény helyére áll. Másrészt mivel a jelenség a lényeg egy meghatározottságát jelenti, konkrét érzékletes (audio-vizuális) megjelenése a megismerés irányát is leszígetelheti. Hiszen a jelenség nemhogy nem felel meg mindig a lényegének, hanem sokszor éppen el is leplezi azt.

A fenti sajátosság kiegészül azzal, amit – némi túlzással – Arnold Hauser fogalmazott meg: „A film hajlékony, tetszés szerint alakítható, elhasználhatatlan forma, amely az új eszmékkel szemben semmiféle belső ellenállást nem tanúsít. Naiv, népszerű, a széles tömegek számára közvetlenül érthető közlési eszköz, a propaganda ideális hordozója...”⁴

Ami tehát a filmnek a valóság változásaira való gyors reagálását biztosítja, akadályozhatja vagy korlátozhatja is a lényeg feltárását. Különösen így történhet ez, ha a filmművészet a valóság bonyolult változásaival kerül szembe. A hatvanas évek végére a magyar film valóban szemben találta magát a szélesen kibontakozó társadalmi mozgás sokszor zavarbaejtő bo-

nyolódásával. *Ennek a társadalmi helyzetnek ellentmondásaira leginkább a pártdokumentumok mutatnak rá.*

A valóság változásának néhány ténye

A magyar filmnek a hatvanas években bekövetkezett lendülete kísérője, segítője volt annak az átalakulásnak, amelyet a párt X. kongresszusának egyik dokumentuma a következőképpen jellemzett: „Hazánk társadalmi fejlődésében, s ezen belül népgazdaságunkban, a szocialista építőmunkában új helyzet alakult ki az 1960-as évek elején. A mezőgazdaság szocialista átszervezésével a népgazdaság minden fő területén győztek a szocialista termelési és tulajdonviszonyok. A népgazdaság ugyanekkor kezdte túlhaladni az extenzív fejlődés lehetőségeit, és szükségszerűvé vált az intenzív fejlődési szakaszra való áttérés. . . . A pártnak szembe kellett néznie az új helyzet új kérdéseivel, és ki kellett jelölnie a további előrehaladás útját. . . . Lenin útmutatásai arra is figyelmeztetnek bennünket, hogy egyetlen nagy rohammal, kizárólag a párt tekintélyére, a proletárhatalomra és az öntudatos munkások lelkesedésére támaszkodva nem lehet a szocializmust felépíteni. . . . ezenkívül szükség van arra, hogy a dolgozók a szocializmus építésében anyagilag is érdekeltek legyenek. Az alapos elemzések, a számtalan megoldási módozat kidolgozása éveket vett igénybe, s végül az elhatározások a gazdasági mechanizmus reformjában öltöttek testet. A gazdasági reform alapelveit a IX. kongresszus jóváhagyta, s 1968.

január elsejével bevezetésre kerültek. Ezek lényege: a szocialista tervgazdálkodásnak – a közgazdasági szabályzók, az üzemek önálló vezetése, a dolgozókollektívák és az egyes dolgozók anyagi érdekeltsége útján történő – megvalósítása. . . . az új gazdaságirányítási rendszer eredményesen működik. . . . Ugyanakkor látni kell azt is, hogy a harmadik ötéves terv során néhány tényező kedvezőtlenül befolyásolta gazdaságunk egészséges fejlődését. . . . a reformnak, a gazdaságirányításra kidolgozott és bevezetett új módszernek megvan az a sajátossága, hogy népgazdaságunkban régtől meglévő problémáinkat sokkal élesebben mutatja meg, mint korábban láthatók voltak. . . . Változtatlanul helyeseljük a vállalatok nagyobb önállóságát, saját alapjaik és eszközeik növelését, a közhasznú kezdeményezéseket. . . . Vannak azonban olyan gazdasági vezetők, sőt vállalatok, amelyek a közösség érdekében nem törődve, olcsó eszközökhöz nyúlnak, és különböző manipulációkkal a népgazdaság vagy a vásárlóközönség rovására irányítják a vállalati gazdálkodást. Elítéljük a spekulációra alapozott jövedelemszerzést, a vállalati érdek szembeállítását a társadalmi érdekkel.”⁵

Az 1970-ben elhangzott visszatekintő értékelés számot adott az új alapok eredményeiről, de bizonyos visszás jelenségekről is. Ezek a visszásságok az elkövetkező években meglehetősen nagy figyelmet keltettek, sokszor kaptak helyet a párt dokumentumaiban és vezetőinek megnyilatkozásaiban. Visszatekintően minderről leginkább az MSZMP Központi Bizottságának 1972. november 14–15-i ülése adott pontosan számot, a X. kongresszusra hivatkozva: „. . . a kongresszusi határozat végrehajtása során problémák is

adódtak. . . . mindezek a nagyobb és kisebb problémák, hiányosságok, hibák nem a kongresszus határozatának nyomán, hanem a kongresszusi határozat nem mindenben kielégítő végrehajtása miatt keletkeztek. . . . Társadalmunkban, mint arra éppen a X. kongresszus mutatott rá, vannak ellentmondások, időnként feszültségek is jelentkeznek. Ez a fejlődésünkkel együtt jár és tükröződik az ideológiai életben is. Felszínre kerülnek zavaros eszmék, jobboldali és álbaldali, álradiális nézetek. A tudomány, a művészetek, az irodalom terén ez fokozottabb mértékben jelentkezik. Ehhez a képhez hozzátartozik az, hogy helyenként még a párton belül is jelentkezik ideológiai bizonytalanság, türelmetlenség, szubjektivizmus. . . . A pártéletről is elmondható az, ami az ideológiai frontról: itt is vannak bizonyos nem kívánatos jelenségek”⁶ A művészetek vonatkozásában mindezt kiegészítette az ülés határozatának egy tétele: „Az irodalom, a művészetek követik a társadalmi életben bekövetkezett változásokat és egészében a szocialista eszmeiség jegyében fejlődnek. Ugyanakkor a társadalomban meglévő ellentmondások esetenként eszmei bizonytalanságot okoznak, egyes alkotásokban mai életünk problémái felnagyítva, torzítva jelentkeznek, másokban pedig a társadalom, a nép sorskérdései iránt közömbösség tapasztalható”⁷

Az ideológiai problémákról természetesen már az 1972. novemberi KB-ülést megelőzően – és azt követően is – érkeztek jelzések. Egyik ilyen megnyilatkozás éppen az értékítéletek kialakításának nehézségeivel foglalkozva mondta: „. . . minden kornak bizonyos időre van szüksége ahhoz, hogy felismerje és kialakítsa értékítéleteit az új, még szokatlan jelensé-

gekkel kapcsolatban. . . . szembe kell fordulni azzal a nemzetközileg és idehaza is megtalálható „kritikai” törekvéssel, amely szinte ki akarja iktatni a művészeti – irodalmi – közgondolkozásból a marxizmusnak az esztétikai értékek megítéléséhez elengedhetetlenül szükséges fogalmait.”⁸

Végül még súlyosabb jelenségekről adott képet egy állásfoglalás: „. . . a társadalomtudományok terén az alapján véve pozitív fejlődés mellett visszás, tudományos közéletünktől idegen jelenségek, megnyilvánulások is észlelhetők. A társadalomtudományok művelőinek egy szűk köre a legutóbbi időben olyan írásokat hozott nyilvánosságra, illetve kívánt publikálni, amelyekben a marxizmus alapfogalmait és megállapításait, valamint mai társadalmunk egyes jelenségeit önkényesen értelmezve, a marxista elemzés látszatát keltve, vagy éppen a marxizmus pluralizálásának jogosultságát hirdetve, a marxista–leninista pártok, köztük az MSZMP elméletét és politikájának alapelveit veszi revízió alá . . .”⁹

Jellegénél fogva a valóság iránt nagyon érzékeny filmművészet – amelyet gyors reagálásai is sokszor késztetnek felszínességre – ebben a helyzetben természetesen nem lehetett folytatója a hatvanas évek közepén kibontakozó nagy lendületnek. A lendület nem tűnt el azonnal és nyomtalanul, de még a korábban legfontosabb támaszt adó irodalom is bizonyos egyoldalú ösztönzéssel szolgált a hetvenes évek elejére.

Irodalmi utalások helyett

A kor történelmi ismertetése felesleges – és nem feladata egy filmtörténetnek –, s az irodalomtörténeti vizsgálódás is mellőzhető. Mindkét területtel foglalkozott már saját tudományuk. A kitekintésben tehát csak egy fajta hatással kell foglalkozni.

Természetesen az egyoldalú irodalmi ösztönzésről beszélve nem arról van szó, mintha a hatvanas évek végén a magyar irodalomnak nem lettek volna eredményei. Csak prózai vonatkozásban Illyés Gyula: Kháron ladikján (1969), Hernádi Gyula: Téli sirokkó (1969), Karinthy Ferenc: Epepe (1970), Csurka István: A ló is ember (1968) című művei stb. azonnal ellentmondának ilyen állításnak. Inkább a kritikai tendenciák felerősödése érdemelt figyelmet. Nemcsak abban a formában, ahogy ezt legjellegzetesebben Konrád György: A látogató (1969) című regénye képviselte, hanem inkább a filmművészetre jobban ható rövidebb műfajokkal – például Rákossy Gergely vagy Moldova György novelláival, elbeszéléseivel stb. Ismeretes, hogy az irodalom gyakran még a valóságnál is jobban hat a filmművészetre, különösen, ami a valósághoz való viszonyt illeti. Hiszen a filmművészet nem, vagy nem mindig ad önálló esztétikai értékelést a valóságról, hanem nagymértékben felhasználja az irodalmat. Az alkotás konkrét folyamatában is, de még inkább a valóság szemléletét illetően.

(A kor irodalmi alkotásai tehát a filmművészet számára jelentős atmoszférateremtő erővel bírtak. Megmutatták, hogy meddig mehet el a filmművész a valóság ábrázolásában, illetve bírálatában. S a kort jól jellemzi egyetlen mű is, mint például Moldova György

Gumikutya című elbeszélése, mely már 1967-ben megjelent.¹⁰

Elég beszédesek a filmek és az irodalmi művek közvetlen összefüggései is. 1968-ban 21 játékfilm közül 9 készült irodalmi műből, 1969 20 filmjéből 5, 1970 21 filmjéből 7, 1971 20 filmjéből ugyancsak 7, 1972 20 filmjéből 11. Tehát az öt év alatt készült 102 játékfilm harmadrésze 39 irodalmi művet dolgozott fel. S ebben a számban nincs benne azoknak az alkotásoknak sora, amelyek forgatókönyvének elkészítésében nem egyszerűen író, hanem elsősorban irodalmi és nem filmművészeti tevékenységről ismert író vett részt. Azonban bármennyire beszédesek ezek a számok, mégis fontosabb, hogy a szellemi élet lendülete – amelynek művészeti vonatkozásban általában, és a filmművészet vonatkozásában különösen kétségtelenül az irodalmi terület a legjelentősebb kifejezője – egészében lefékeződött, és előtérbe kerültek a pártfórumok által ismételten emlegetett problémák. Igaz, hogy a filmművészet lendülete még jelentős tartalékokkal rendelkezett, de az 1968-as év – ha nem is éles választóvonalként – az átalakulás kezdetét jelentette a magyar film számára. A változás természetesen nem magyarázható meg a filmművészet elvontan tételzett jellegével és a szellemi életnek az általános utalásokkal való jellemzésével. Az átalakulás körülményeit jelentő helyzet legfontosabb vonásait azonban már előljáróban figyelembe kellett venni.

MENNYISÉGEK ÉS KÖRÜLMÉNYEK

A számok tükrében

Az 1968–1972 közötti fejlődési korszak 102 játékfilmjét összesen 50 rendező készítette. 1961 21 filmjét 18 rendező, 1969 20 filmjét 19 rendező, 1970 21 filmjét 21 rendező, 1971 20 filmjét 19 rendező és 1972 20 filmjét szintén 19 rendező rendezte. A legtöbb filmet (hatot) Keleti Márton készítette. Utána következik Palásthy György, Bacsó Péter és Jancsó Miklós öt-öt filmmel.

1968-ban 7, 1969-ben 8, 1970-ben 11, 1971-ben 9 és 1972-ben 6 író vett részt a forgatókönyvek elkészítésében. Legtöbbször Hernádi Gyula.

A riport-dokumentum és a népszerű tudományos filmek, rendezőik szerint (mivel mindkét területen részben ugyanazok tevékenykednek) együtt vehetők számba. 1968 35 dokumentumfilmjét és 27 népszerű tudományos filmjét 38 rendező készítette, 1969 18 dokumentumfilmjét és 20 népszerű tudományos filmjét 30, 1970 25 dokumentumfilmjét és 30 népszerű tudományos filmjét 32, 1971 19 dokumentumfilmjét és 22 népszerű tudományos filmjét 36, végül 1972 19 dokumentumfilmjét és 27 népszerű tudományos filmjét 32 rendező rendezte. A legtöbb dokumentumfilmet készítő rendező hetet, a legtöbb népszerű tudományos filmet alkotó rendező tizenhármát készített.

1968-ban 48 animációs filmet 19 rendező készített, 1969-ben 40-et 20, 1970-ben 65-öt 15, 1971-ben 61-et 17, 1972-ben 58-at 16 rendező készített. A legtöbb filmet készítő rendező tizenhármát alkotott.

A Balázs Béla Filmstúdióban 1969-ben 7 filmet 7 rendező, 1969-ben 7-et 7, 1970-ben 8-at 8, 1971-ben 7-et 7, 1972-ben 7-et 7 rendező hozott létre. A legtöbb filmet az adott időszakban (hármát-hármát) Szomjas György, Gazdag Gyula és Szalkai Sándor készítették.

Ez a több százat kitevő rövid- és játékfilmmennyiség természetesen nem elemezhető és nem is érdemel elemzést. Annak a néhánynak vizsgálatára, amelyet a filmkritikai és filmtudományos tevékenység már kiszűrt, s amelyek a korszak filmművészeti mozgását leginkább reprezentálják, a készülési körülmények és más befolyásolási tényezők számbavétele után érdemes sort keríteni.

Szervezeti változások

Az 1968–1972-es időszakban ténybelileg kevés szervezeti változás történt, de ezek hatása jelentékeny volt.

1968-ban a Művelődésügyi Minisztérium Filmfőigazgatósága megszűnt, helyette megalakult a Művelődésügyi Minisztérium filmművészeti főosztálya és mellette – a gazdaságirányítás új rendszerének megfelelően – a Magyar Filmtröszt. Az előző vezetésében Papp Sándort Újhelyi Szilárd váltotta fel, az utóbbi vezetője Kondor István lett.

1972-ben következett be ezen a szinten újabb vál-

tozás, amikor a filmművészeti főosztály és a Magyar Filmtröszt újra Filmfőigazgatósággá egyesült Kondor István vezetésével, aki Újhelyi Szilárdot már 1971-ben felváltotta.

A rövidfilmstúdiók és a négy játékfilmstúdió szerkezeti felépítése sokáig nem változott. A négy játékfilmstúdió vezetői: I. – Bacsó Péter (1968-ban váltotta fel Újhelyi Szilárdot), II. – Köllő Miklós, III. – Herskó János (aki 1970-ben külföldre távozott, s már nem lett utóda), IV. – Nemeskürty István. A híradó- és dokumentumfilm-stúdió vezetője Garai Erzs. A népszerű-tudományos filmstúdiót 1968-ig Deák György, 1970-ig Szurdi Márta vezette, 1970-től György István. A Pannónia Filmstúdió animációs részlegének vezetője végig Matolcsy György volt. A négy játékfilmstúdió csak 1972-ben szűnt meg, és létrejött a Budapest Játékfilmstúdió Vállalat (Nemeskürty István vezetésével) és a Hunnia Játékfilmstúdió Vállalat (ideiglenesen Révész Miklós, majd Soproni János vezetésével). A négy korábbi filmstúdiót összefogó filmgyár így Magyar Filmgyártó és Szolgáltató Vállalattá alakult át (Révész Miklós vezetésével), tehát a továbbiakban a stúdiók közvetlenül minisztériumi irányítás alá kerültek. Ezzel az egyes rendezők már nem közvetlenül a stúdiókhoz tartoztak, hanem központi állományba kerültek. A stúdiók állandó stábját a gazdasági szakembereken kívül a dramaturgok alkották és néhány rendező, mint tanácsadó.

Egyáltalán nem jelentéktelen, bár nem szervezeti tény, hogy 1972-re a filmgyári szolgáltatásban kb. ugyanolyan súlyt jelentett a televízió számára vállalt bér munka, mint a rövid- és játékfilmkészítés kiszolgálása.

Ugyancsak nem mellékes körülmény, hogy a mozi-előadások látogatóinak 1960. évi csúcsot jelentő számához képest (140 059 600) a látogatók száma 1972-re fokozatosan 74 391 500-ra csökkent. Ezen belül a magyar filmek 1960-as 34 900 000 látogatószámához képest 1972-ben – a fokozatos csökkenés következtében – magyar filmeket csak 11 681 000-en néztek meg. A két dátum között a mozik száma 4558-ról 3756-ra csökkent. Persze figyelmet érdemel az is, hogy 1972-re a televíziós előfizetők száma 2 084 669-re, az összműsoridő pedig 2856 órára nőtt. Ebből a játékfilm 259 órát képviselt.

A számok (amelyek lényegében a lehetséges keretet is jelölik) és a legközvetlenebb körülmények befolyásoló hatása természetesen nem vetekedhetett azokkal az ösztönzésekkel, amelyeket az egyetemes filmművészet vagy a magyar filmművészetet kísérő kritikai-tudományos élet jelentett. S ha az utóbbit érdemesebb is a filmalkotások elemzéséhez kapcsolni, az előbbi feltétlenül kiemelést érdemel.

AZ EGYETEMES FILMMŰVÉSZET BEFOLYÁSA

A lehetőségek csökkenése

Egy filmművész számára minden filmalkotás adhat ötleteket, sőt minden újítás kiválthat gondolatokat, nyilvánvaló azonban, hogy igazi hatást azok a filmművészeti irányzatok gyakorolnak, amelyek a valóság új szituációjával való szoros kapcsolat érdekében a fejlődés újabb szakaszát képezik, tehát alkotómódszer-beli megújulást hoznak, ábrázolási eredményekkel tűnnek ki. Ezért gyakoroltak jelentős hatást Ingmar Bergman, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, a francia új hullám, más oldalról pedig Andrzej Wajda, a fiatal csehszlovák művészek stb. alkotásai a hatvanas évek közepén. Az egyetemes filmművészet azonban nemcsak egyedi műveivel, hanem tendenciáival, változásaival is hatást gyakorló, sőt az új jellegű művek nyomán kialakuló filmkritikai tevékenységgel is.

A nyugati filmművészet a neorealizmus válsága után az elidegenedés probléma-komplexumához kapcsolódva újult meg. Ebben a megújulásban a külsőséges megjelenítés sémáitól a pszichológiai érzékenység felé lépett, s szinte az irodaloméhoz hasonló ábrázolási árnyaltságot és finomságot ért el. Így volt képes azoknak a belső konfliktusoknak a visszaadására, amelyek az ún. fogyasztói társadalmak jólétről tanúszkodó felszíne ellenére is bizonyították a kapitalizmus emberellenességét, kifejezték a belső korlátokat, a

pusztaságot, az atomizáltságot, a kommunikációs képtelenséget, az ideálok válságát stb., stb. Bár ez a téma a nyugati filmművészetben továbbra is megmaradt, a hatvanas évek második fele jelentős átalakulást hozott annak megfelelően, hogy a valóság is megváltozott. Az elidegenedés mint alapkonfliktus egy viszonylag konszolidált, stabilizált helyzetnek felel meg. Miközben azonban a filmalkotások a lélek torzképét rajzolták meg a kapitalista társadalomban, a világban meglehetősen fontos és súlyos események zajlottak. Vietnám, Közel-Kelet, Ciprus stb. mellett a polgárjogi mozgalom fellendülése Írországból és az Egyesült Államokban, a maoizmus kialakulása és nyomában a baloldali radikális mozgalmak terjedése, az 1968-as párizsi reprezentatív megmozdulás, mind olyan események voltak (s mögöttük olyan feszültségek halmozódtak fel), amelyek megfelelőjének semmiképpen nem lehetett csak a belső szegénységet és korlátozottságot tartani. Így a nyugati filmművészetek társadalmilag legérzékenyebb szárnya nem maradhatott meg az elidegenedésnél, hanem részben arra ráépülve az ábrázolás szférájába vonta az új problémákat, megpróbálta kifejezni az új helyzetet.

Azok a megmozdulások, amelyek az amerikai forró nyarat, a párizsi diáklázadást stb. eredményezték, nem hoztak létre valódi forradalmi szituációt. S bár később, a hetvenes évek elejének válságos időszakára jelentős lendületet adott a nyugati országok munkásmozgalmának, a fogyasztói társadalom hozta változásokat nem semmisítette meg. Mindezt felfogva és kifejezve a nyugati filmművészetben – az elidegenedés problémája mellett – két nagy téma alakult ki, de egyik sem ért el sem olyan irányzatnak tekinthető

zártsgot, sem olyan színvonalat, mint az újhullámos mozgalmak. Az egyik áramlatnak tekinthető csoport alkotásai a polgári világ felbomlását, intézményeinek (például a családnak), sőt az egyéni emberinek degradálódását mutatták be. A másik áramlatot azok a művek alkották, amelyek a baloldali radikális lázadások hatására, valamint Vietnam, a polgárjogi stb. mozgalmak befolyása alatt az emberi drámákban közvetlenül a társadalom visszaállását leplezték le.

Néhány példa megérteti, miért nem váltak ezek az alkotások koncentrált irányzattá, és miért nem alapozták meg a nyugati filmművészet olyan méretű lendületét, amely az ötvenes évek végén volt tapasztalható.

Bár már Michelangelo Antonioni is közeledett a téma felé, legjellegzetesebb kezdeményező Marco Bellocchio volt, *Öklök a zsebben* (1965, *I pugni in tasca*) című művével. Ebben a hős már nem egyszerűen idegbeteg volt, hanem idegbetegsége a gyilkosságig és a gyilkolás gyönyöréig vitte – a teljes gátlatlanságig jutott, egyszerűen családi helyzete megváltoztatása érdekében. Pier Paolo Pasolini *Teorema* (1968) című művében azt nyomozta, hogy miért adta a gyáros a munkásoknak vállalatát, miért szüntette meg kapitalista létét. S a nyomozás eredménye? Az emberi, családi felbomlás teljessége. *Disznóól* (1969, *Porcile*) című műve hősének szodomiaja az uralkodó osztály degeneráltságaként jelentkezett – párhuzamosan a háborús bűnökkel. Ettől a képtől nem idegen az sem, amelyet John Schlesinger adott az *Éjféli cowboy* (1969, *Midnight Cowboy*) című filmjében. Kis vidéki hőse csak naiv és korlátolt, de annak a világnak a figurái, amelybe belekerül, a perverziótól kezdve

mindennel kitűnnek. Peter Medak műve, A felső tízezer (1972, The Ruling Class) még talán ennél is tovább ment, amikor a magát Krisztusnak, Hasfelmetsző Jacknek képzelő arisztokratát mutatott be.

A polgári világ ilyenfajta szétesését, emberi felbomlását ábrázoló művek nem egyediek, nem véletlen példák. Luis Bunuel néhány filmje mellett sorolni lehetne még Luchino Visconti Elátkozottakját (1968, Götterdämmerung), Federico Fellini Satyricon-ját (1969), Vilgot Sjöman több más alkotása mellett Troll (1972) című művét, Bernardo Bertolucci Az utolsó tangó Párizsban-ját (1972, The Last Tango in Paris) stb. Valamennyi a degeneráltságról, a szinte örületig menő bomlásról ad számot.

Korábban az elidegenedés segített a fogyasztói társadalomban megjelenő kapitalizmus negatív esztétikai minősítéséhez. A továbblépés kívánta fokozás ennek a világnak – az emberellenes támadása után logikusan – a teljes erkölcsi-emberi felbomlásával támasztotta alá a művészeti ítéletet. Ezzel egyben az ún. jóléti társadalmak (a fogyasztói társadalmak gyakran kapták ezt az elnevezést) felett is kritikát gyakoroltak az alkotások. Már Marx kifejtette: „A magántulajdon oly ostobákká és egyoldalúakká tett bennünket, hogy egy tárgy csak akkor a miénk, ha bírjuk, tehát tőkeként egzisztál számunkra, illetve ha közvetlenül birtokoljuk, megesszük, megisszuk, testünkön hordjuk, lakjuk stb., egyszóval használjuk.”¹¹ A bírásnak ez a mániája – a polgári magatartás abszurdításának leleplezéseként – magával hozta a filmekben a gátlástalanságot és a szélsőséges magatartások minden változatát. Ez azonban természetesen csak egy sík volt, olyan, amelyik nem a társadalmi erőviszonyok mozgását emelte

ki, hanem végkövetkeztetésként erkölcsi bukást rajzolt fel. Más művek sorozata nagyobb figyelmet szentelt maguknak a társadalmi viszonyoknak, a társadalmi harcnak.

A két áramlatot leginkább Jean-Luc Godard kötötte össze *Weekend* (1966) című művével. Ennek házaspárhőse eljutott a teljesen gátlástalan gyilkossághoz és életformához, de a film megmutatta a hippitípusú lázadókat is, akiknek magatartása semmiben sem különbözött a polgárságtól. A rendező *A kínai* (1967, *La Chinoise*) című filmje pedig egy maoista francia csoport életét és akcióját mutatta be. Godard extrémebb művei mellett jellegzetesebbnek bizonyult *Bo Widerberg Adalen 31* (1969) című alkotása, amelyben a múlt munkásmozgalmi eseményeinek harcosága és emberisége idéződött fel, nem minden nosztalgia nélkül. Ennek az áramlatnak ugyancsak jellegzetes megnyilvánulása volt Michelangelo Antonioni: *Zabriskie point* (1970) című filmje. Ez, amellet, hogy teljes mértékben tagadta a kapitalista világot, az egyéni anarchisztikus lázadás terméketlenségét is leleplezte. Azt, hogy milyen színes volt ez az áramlat (ha úgy tetszik: mennyire nem volt egységes), André Cayatte: *Meghalni a szerelemért* (1970, *Mourir d'aimer*) című alkotása példázta. A mű egy tanárnő és diákja szerelmén keresztül kapcsolódott a párizsi 1968-as eseményekhez, megmutatva annak felszabadító hatását, de túlzásait és a kibontakozó ellenhatást is. Valamivel később – 1972-ben – Elio Petri: *A munkásosztály a paradicsomba megy* című filmje (*La classe operaia va in paradiso*) szinte összefoglaló műként jelentkezett. Nemcsak a diáklázadók arculatát villantotta fel, hanem a szakszervezeti munkát is, sőt

megmutatta az adott hatások között őrlődő munkás pszichológiáját.

Ezek a művek nem voltak kivételesek. Hosszú sorozat tagjai csupán. Hiszen még Hollywood is kisajátította magának a témát. Elegendő Stuart Hagmann: Eper és vér (1970, The Strawberry Statement) című művére gondolni, amely érzelmes történetté alakította a diáklázadást. Más és más módon sok film érintette ezt a problémát, Alain Resnais: A háborúnak vége (1966, La Guerre est finie) című filmjétől kezdve Dennis Hopper: Szelid motorosok-ján (1969, Easy Rider) és Stanley Kubrick: Mechanikus narancs-án (1970, Clockwork Orange) keresztül Paolo és Vittorio Taviani: Szent Mihálynak volt egy kakasa (1971, San Michele aveva un gallo) című filmjéig, vagy – megint más vonatkozásban – Mario Monicelli: Az ezredese-
ket akarjuk (1972, Vogliamo i colonelli) című alkotásáig.

Ezek a művek az adott rend bírálatainak, tagadásának nagyon sokféle változatát képviselték. Az a törekvés volt közös bennük, hogy megtalálták és filmművészetileg megfogalmazták a tagadást képviselő hőst. De éppen ez a törekvés nem volt elég sikeres.

Kétségtelen, hogy a nyugati filmművészet újhullámos irányzatai nagy hatással voltak a szocialista filmre, illetve szoros kölcsönkapcsolat alakulhatott ki közöttük. De nemcsak azért, mert a szocialista építés során nem ismeretlen az elidegenedés, még ha ez az elidegenedés mutat is eltérést a másiktól. A kölcsönkapcsolatnak sokkal inkább köze volt a viharos politikai mozgalmak után bekövetkező gazdasági építés új szakaszához, amikor részben az új helyzet miatti dezorientáltság, részben a társadalom mozgásával való

korábbi szoros (jelszavakkal kifejezhető) viszony után az új kapcsolatok keresése jelentett nehézségeket. Az elidegenedés léte mellett nem kisebb jelentőségű volt a szocialista film vonatkozásában az, hogy háttérbe szorultak a látványosan megmutatkozó, szélsőségesen antagonisztikus ellentmondások. Az előtérbe kerülő ellentmondásoknak az egyéni magatartásra gyakorolt hatása pedig egyre inkább tudati síkra tolódott át. Ez viszont megkövetelte az ábrázolás pszichológiai mélységét. Azt a módosulást, amely korlátozza az élet-szféra viszonylag egyszerű, alig koncentrált felhasználását. Mivel a társadalmi ellentmondások egyénre gyakorolt hatásai nem, vagy nem feltétlenül a felszínen jelentek meg, a köznapi élet eseményei önmagukban nem voltak elegendők az ábrázoláshoz. Szükségessé vált az ábrázolás módosítása.

Az ábrázolás módosításában a legfontosabb azoknak a magatartáselemeknek, cselekvéseknek a megtalálása volt, amelyek úgy fejezhették ki a belső élményeket, belső küzdelmeket, hogy nem veszítették el természetességüket, életszerűségüket. Belsőleg jelentős konfliktust élhetett meg a hős, anélkül, hogy élete külsőleg veszélybe került volna. A létproblémáknak ez a kiiktatódása hatott a művek drámaiságára. Hiába függött az adott konfliktustól esetleg a hős egyénisége, került veszélybe önmagához való hűsége, vált szükségessé nézeteinek feladása stb. — minden sokkal inkább az árnyalatok játékával vagy verbális eszközökkel fejeződött ki, s nem adta meg az élményszerűség intenzitását, a hatásgyakorláshoz szükséges fokot. Ennek a korlátozottságnak a megszüntetésében segítséget jelenthetett (bár inkább kölcsönkapcsolatról lehet beszélni) az emberi felbomlásra épült ábrázolás.

Nem a szocialista film esztétikai minősítésének meg-
alapozásával, hanem az ábrázolás drámaiságát, hatá-
sosságát fokozó szélsőségeivel.

A szocialista filmre sokáig jellemző volt egyfajta
túlzott szemérmesség, amely már álszeméremként je-
lentkezett. Természetesen nemcsak a szexuális jelene-
tekben, hanem az ábrázolás egészében. Andrej Tar-
kovszkij: Andrej Rubljov (1966) című alkotása vagy
Jancsó Miklós filmjei szerencsés példái voltak annak,
hogy az ábrázolásnak valóságosnak kell lennie, a tom-
pítás elvennie a drámaiságot. De csatlakozott hozzájuk
például Zivojin Pavlovic: Ha majd halott és fehér le-
szek (1968, Kad budem mrtav i beo) című alkotása,
amely az aktuális tematikában volt képes valóságos és
drámai képet adni.

A szocialista filmben részben ennek – a nyugati
filmművészeti hatásban is meglevő – ösztönzésnek a
következménye volt az a deheroizálás, amely nélkül
nem lehetett volna leszámolni sem az illusztratív-se-
matikus ábrázolás uralma idején oly elterjedt lakko-
zással, sem a melodramatikus vonásokkal. Egyrészt te-
hát ez a valóságosság elkerülhetetlen reakciója volt az
újhullámos irányzatok pszichologizáló világának, kor-
látolt lelki szférájának, másrészt viszont a szemlélet
változását mutatta a filmművészet egészében. A nyer-
sen valóságos részletek nemcsak hatásfokozó tényező-
ket jelentettek. Kényszerítették a nézőt, hogy vállalja
a szembenézést azzal a világgal, amelynek megváltoz-
tatására a művészek rá akarták bírni közönségüket.
Emögött érezhető nemcsak a filmművészet, hanem a
világ egészének szemléleti változása. Az olasz neorea-
lizmuson belül Steno (Stefano Vanzina) a Hűtlen
asszonyok (1952, Le Infedeli) című filmjében még

egyszerűen a hűtlenség emlegetésével igyekezett leleplezni a polgárság romlottságát. Federico Fellini: Édes élet (1959, *La dolce vita*) című műve már sztriptízt mutatott, sőt perverzióra is utalt. Továbblépni a polgárság kritikájában – ezen a vonalon – nyilvánvalóan csak úgy lehetett, ha a film vállalta a valóság szennyét, teljes erkölcsi konzekvenciájával. Ugyanígy, ha a szocialista film nem vállalta volna az emberi korlátozottság, a belső szegénység ábrázolását, nem teremthette volna meg a drámaiságot. Andrej Mihalkov-Koncsalovszkij: Az első tanító (1965, *Pervij ucityel*) című filmjében nem félt megmutatni vöröskatonahőseit, mint olyat, aki nem azért fordul szembe a bejjel, mert az feudális magatartást tanúsít, hanem azért, mert szerelmét rabolta el. Jiri Menzel a Szigorúan ellenőrzött vonatok-ban (1966, *Ostre sledovane vlaky*) olyan hőst ábrázolt, akit szinte szerelmi gerjedelmei tettek ellenállóvá.

A nyugati filmművészetnek nem sikerült ezt az ábrázolást összekötni egy szélesebb társadalmi analízissel. Így az ábrázolás változása és a változás alapján megvalósuló kölcsönkapcsolat a nyugati és a szocialista film között nyelvi vonatkozásban hatott, alkotómódszer-beli hatása nagyon közvetett volt. Ennek az áramlatnak távlata – a fejlődés már nyilvánvalóvá vált tendenciája alapján – meglehetősen csekély. Inkább csak fokozás és mennyiségi szaporítás lehetséges. Az áramlat művei érzékenyebbek a drámaiságra, a felnagyítás újabb és újabb ötleteket teremt, de nem nyitnak új aspektust a filmművészet és a valóság kapcsolatában, nem változtatnak a valóság esztétikai minősítésének lehetőségén. A kialakult kép pedig egyelőre nem fog teljes egyezést mutatni a valósággal: a polgár-

ság erkölcsi-emberi bomlása kétségtelen, de ez önmagában nem ingatja meg a kapitalizmust, még csak kétségessé sem teszi. A szocialista filmgyártás viszont az ábrázolás eme eredményeit hasznosította a deheroizálásban és a drámaiság megteremtésében. Ennek szemléleti következményei is voltak.

A szocialista filmnek a nyugati filmművészet másik áramlatával még nehezebb volt érintkezési pontot találni, mert hiányzott a megfelelő valóságalap, és a hős megteremtésének kísérletei más irányban folytak. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ezen a téren teljesen elmaradt a kölcsönkapcsolat. A szocialista filmen belül is megjelent annak a generációs különbségnek – vagy ellentétnek – a képe, amelytől maga a világ sem volt mentes. A munkásmozgalom korábbi eseményeire való nosztalgikus visszatekintés sem hiányzott.

A generációs különbségekről már Milos Forman néhány filmje képet adott, amikor az idősebb korosztály tagjai közül leleplezte az elvont elveket hangoztatókat. Jerzy Skolimovszki: Sorompó (1966, Bariera) című filmjében még erősebb kritikával illette az idősebb korosztályt, de nem kímélte a fiatalabbat sem, amely az idősebbek hősi eszméivel semmit sem tud kezdeni és csak a pénzt hajszolja. A szovjet filmművészetben gyakran jelent meg a háborús téma nosztalgikusan, ami nemcsak a hősiesség kifejezésére, hanem az emberiség megnyilvánítására is módot adott. Ennél azonban jelentősebb volt a háborúra való visszatekintés, például Andrej Szmirnov: Bjelorusz pályaudvar (1970, Bjeloruszkij vokzál) című művében. E film hősei katonaéveik tiszta bajtársiasságát és ideáljait a béke idejének bonyolult helyzetével vetik össze.

A generációs problémákon belül a szocialista filmművészet gyakran volt képes más konfliktusokat kifejezni (elegendő például Bacsó Péter: Nyár a hegyen című, 1967-ben készült filmjére, vagy a Kitörés című későbbi — 1970-es — alkotására gondolni). A nosztalgikus visszatekintések pedig nem egyszerűen a történelmet idézték meg, a politikai szempontok egyoldalúsága helyett az emberi közelítés sokrétűségét érvényesítették. A háborúban is embernek maradni, a mozgalomban is emberi teljességgel részt venni stb. kétségtelenül előrelépés volt a korábbi történelmi tablókhöz és a lelkesítő hősiességhöz képest. De bármennyire több az emberi teljesség, mint a hősiesség önfeláldozáshoz kötött, elvont példamutatása, mégis csak egy ahhoz hasonló általános képre enged következtetni, amely az emberábrázolásban erőtlen marad. A nyugati film és a szocialista film hőskeresésében válik legnyilvánvalóbbá a különbség, hiszen a nyugati film a világ ellen lázadó hőst keresi, a szocialista film pedig a világot egészében igenlő, de azt változtatni akaró hős megalkotására törekszik. Az emberábrázoláson belül ez a két változat találkozhat, de eltérései jelentős sajátosságokat szabnak.

A filmalkotások esztétikailag minősítik a valóságot. A haladó nyugati filmművészet elítélőleg, negatív minősítést adva, a szocialista filmművészet alapjában elismerően, pozitív ítélettel. Az ún. fogyasztói társadalmak konkrét érzékletes elítélése a hatásosan leleplező külsőségek hiányában meglehetősen nehéz. Ehhez a belső világ feltárása, az emberi bomlás tényeinek dramatizálása ad lehetőséget, illetve azok a lázadások, amelyek időről időre megjelennek. A szocialista filmművészet, az egészében való pozitív ítélet

mellett a változás és változtatás ösztönzése érdekében szintén konfliktust, lázadást mutat be. Nemcsak azért, mert nincsen dráma konfliktus és küzdelem nélkül, hanem mert a valóság semmiféle társadalmi szituációban nem ellentmondások nélküli. S a lázadás bemutatásában a nyugati és a szocialista filmművészet között sok közös mozzanat van. Nem volt (és nem lenne) természetesen akkor, amikor létezett (vagy ha újra létezne) forradalmi szituáció. Ebben az esetben a nyugati film a mozgalom kapitalizmus elleni egyenes vonalú kibontakozásáról adhatna képet, s ezzel merőben eltérne a szocialista film társadalmi körülményeitől. A forradalmi szituáció hiányában azonban a nyugati filmművészetben a lázadók szintén gyakrabban néznek szembe az önkeresés és az önmegvalósítás bonyolult problémájával, mint a társadalom átalakításának közvetlen feladatával. Ez pedig a szocialista hősnek is nagyon fontos jegye. A rokon vonás tehát abban mutatkozik meg, hogy nem egy teljes elvontságában megrajzolt forradalmi feladat és a végrehajtására vállalkozó, a szándék folytán már eleve felmagasztosult hőst kell ábrázolni. A világ átalakításának és az önváltoztatásnak bonyolult egymásba fonódása kapcsolja össze a két pólust, s a kibontakozó küzdelemben a belső meg hasonlások és korláto ltaságok legalább olyan szerepet játszanak, mint a küzdelem vállalása és végigvitele. Így, A munkásosztály a paradicsomba megy hőse emberi mivoltában alig különböztethető meg Bacsó Péter: Jelenidő (1971) című művének hősétől. Mindketten sokféle hatás között keresik az igazságot, sokféle befolyással küszködnek, és saját megváltozásuk is elkerülhetetlen. Egészében azonban az egyik mű egy negatív, a másik egy pozitív világ képét

adja. S ez nem a hősökön kívül, tőlük függetlenül történik. Ha ez így van, érthető, hogy miért jelent a hős központi kategóriát az ábrázolásban, de nyitott kérdés még a szocialista film által megvalósított esztétikai kép és a hős drámai jelentőségének összefüggése.

A hatvanas évek és a hetvenes évek nyugati filmművészetében központi problémává vált a kapitalista világ, a fogyasztói társadalom aktív tagadása — el-embertelenítő hatása, uralkodóosztályának emberi felbomlása, lázadásra készítő intézményei stb. folytán. Ugyanennek az időszaknak — illetve egy valamivel korábban kezdődő filmtörténeti fejlődési szakasznak — a szocialista filmben központi problémája a társadalom aktív vállalása volt. A nyugati film nem volt képes a lázadás hőseit egyértelműen pozitívvá minősíteni, hiszen atomizáltságuk, anarchizmusuk, belső korlátaik stb. lázadásuknak a forradalmi szituáció hiányából következő eredménytelenségéhez csatlakozott. A kapitalista világ negatívvá minősítését azonban így is megoldotta, bár a társadalom jelentős mozgásának hiánya gátat vetett a filmművészeti mozgásnak is. A szocialista film a szocialista társadalom pozitívvá minősítését nem tudta megoldani a hősök konfliktusának legalább részleges feloldása nélkül — abban az értelemben, hogy a hős nem semmisülhetett meg teljesen, mert ez ellentmondana a szocialista társadalom humanista vonásának, s ezzel a pozitív esztétikai minősítésnek.

A magyar film a nyugati és a szocialista film hatásaitól tehát nem mentesen, azokkal bizonyos tekintetben közös szférát alkotva jutott el az új ábrázolási problémákhoz, és próbálta azokat megoldani. Ez a folyamat párhuzamos volt más szocialista filmművé-

szetek keresésével, különösen Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Gleb Panfilov, Andrej Tarkovszkij stb. tevékenységével. Ilyen körülmények között a nyugati filmművészet eltérő sajátosságai miatt nem nyújthatott megfelelő segítséget, a szocialista film pedig azért biztosíthatott csak korlátolt támogatást, mert maga is a kísérletezés stádiumában volt, a magyar film előtt álló feladatokhoz hasonlóakkal birkózva.

Nem lehet azonban figyelmen kívül hagyni azokat a határokat, amelyeket ebben az időben a szocialista film megközelített. Akár Nyikoláj Mascsenko: Komisszárok (1970, Komisszári) című művéről van szó, akár Andrzej Wajda: Tájékp csata után (1970, Krajobraz po bitwie) című alkotásáról. Az első a szovjetunióbeli NEP-korszakról adott képet. Komisszárokat mutatott, akik meghasonlottak a burzsoázia uralmának restaurálásától való félelmükben. A második olyan komplexusokat érintett, mint az éhség okozta degradálódás, az antiszemitizmus, s a hősiesség atmoszférájában élő filmhős amiatti szenvedése, hogy egy németet sem ölt meg hazája elfoglalásakor. Ezek az ábrázolások az éles kritikából fakadó hatásukkal összecsengtek a magyar irodalom nyújtotta ösztönzésekkel, következésképpen nem hagyhatók figyelmen kívül. De a hatások bármelyikének vizsgálata célravezetőbb magukban a magyar film alkotásaiban.

Ugyanakkor a magyar film *változásainak vizsgálata az adott fejlődési szakaszban nem lehet totális*, bár a kiemelt síkon való vizsgálódás eredményeit gazdag anyaggal kell hitelesíteni (amely alkalmat ad más következtetések levonására is). Az 1968–1972 közötti szakasz *alig hozott formai vonatkozásban újabbat a korábbinál, viszont éles ideológiai változások*

voltak tapasztalhatók. S bár az elemzés nem szűkülhet le csupán erre, de ez mint legfontosabb – a maga művészeti áttételein keresztül az egész fejlődési szakaszra legjellemzőbb – koncentrárlőerő lehet.

A VÁLTOZÁS

A VÁLTOZÁS KEZDETE

A kiemelés haszna

A művészet meghatározója a társadalmi lét, más társadalmi tudatformák, a társadalmi atmoszféra és az adott művészeti ág tradíciói mellett az alkotó tehetsége, alkata, egyéni körülményei. Így általában nem lehet minden egyes filmet közvetlenül és egyenesen a társadalmi állapotból eredeztetni – még a művészet állapotára való utalással sem. Szükség van az alkotó személyiségének figyelembevételére, mint olyanra, amely szemléletileg és ábrázolásbelileg egyaránt meghatározza a mű és a valóság viszonyát és magyarázatul szolgál sajátosságaihoz is. Egyes alkotások mégis annyira közvetlenül kapcsolódnak a valóság adott szituációjához, még inkább a valóságban végbemenő változásokhoz, hogy ezzel a közvetlenséggel sokkal inkább a filmművészet bennük megvalósuló mozgására, változására terelik a figyelmet, semmint alkotóik jellemzőire.

A magyar filmművészetben 1968–1969-ben több mű jelezte, hogy valami új kezdődik, ami különbözik a hatvanas évek közepének lendületét kifejező, társadalmi aktivitásra készítő filmekről. Ilyenek a *Tiltott terület*, a *Fejlövés*, a *Próféta voltál, szívem*, az *Egy őrült éjszaka* vagy a *Fényes szelek*, a *Sirokkó*, az *Ítélet* és a *Magasiskola*. Ezekből néhánynak a kiemelése és főleg egyszempontú vizsgálata indokolt a

változás megvilágítása érdekében, de annak figyelembevételével, hogy e filmek egy-egy rendezői oeuvre olyan részei is, amelyek az alkotó többi művére hatással vannak.

Más világ, más hősök

Gábor Pál: *Tiltott terület* (1968) című filmjét a rendező Vészi Endrével együtt írta filmre, Vészi: *Füstszagúak* című novellájából. A történet alapja egy valóságban megtörtént gumigyári tűz volt.

A filmben a tűz csak a bevezető, a továbbiakban két vonalon bontakozott ki a cselekmény. Egyrészt Kis Benedek gépkezelő nyomoz egy segédmunkás után, akinek eltűnését inkább érzi, mint biztosan tudja. Másrészt a rendőrség, illetve az ügyész nyomoz, hogy a felelősök személyét, a tűz okát kiderítse. A film forrponjtjai éppen a két vonal kereszteződéseiben vannak. Kis sejti, hogy valaki mégis elveszett a tűzben. Az ügyész pedig sejti, hogy többről van szó, mint véletlen balesetről. A cselekményszálak bonyolódásával egyre inkább feltárulnak a mélyebb rétegek, amelyek ugrásszerűen viszik előbbre a filmet, újabb feszültséget teremtve. Egyik ilyen mozzanat, amikor az ügyész kideríti, hogy miért kellett Kis Benedeket leváltani a csoportvezetői tisztről.

Kis Benedek: „Az volt a véleményem, hogy a sok gépállást is be kell számítani a prémiumba. Ha kijönnek a szerelők, az már rögtön gépállásnak számít és levonásra kerül. Pedig tűzveszélyes anyagnál a gyakori leállás normálisnak mondható.”

A másik, amikor kiderül, hogy a gép nem teljes

felszereltséggel üzemelt, s így külön segédmunkás végezte a szellőztetést.

Kis Benedek: „... a legmodernebb nyugati gép volt. Tartozott hozzá egy automatika, amely az anyag hűtését biztosítja. Csak nem vettük meg ... Néhány hétig vártunk is rá, a gép összeállítása után.”

Ezt a főmérnök egészíti ki.

Főmérnök: „Az automatika műszakilag valóban hozzátartozott a géphez. De kereskedelmileg külön tételeként adták. Mi meg is rendeltük, a külkereskedelmi vállalat vissza is igazolta ... Aztán kiderült, hogy ez már meghaladja a devizakeretünket. Tehát mit lehet tenni? Semmit. Szegény ember vízzel főz. A gép megvolt, sokba került, termelnie kellett.”

A film a legtartózkodóbb modorban, minden hátszavadszat nélkül, szinte szárazon sorakoztatta fel az eseményeket. A feszültség a nyomozásból nem bűnügyi módon, hanem sokkal inkább lélektanilag keletkezett. Ebben különös szerepe volt Kis Benedek lefojtott játékanak, érezhető küzdelmének, hogy a benne munkáló indulatokat visszatartsa. Már az érzékelteti ezt, amikor az alvó embert különösen nagy vehemenciával zavarja el a romoktól. Utána következik a kutatás a munkásszálláson, az albérletben, végül a teljes megkönnyebbülés megünneplése feleségével az étteremben, s ez után a holttest felfedezése. Ekkorra azonban már nyilvánvalóvá válik, hogy nem Kis és társa a felelősek, akiket letartóztatnak, s akiknek majd bűnhődniük kell. De nem is egyszerűen a szellőzőautomata megvásárlásának elmulasztása okozta a bajt – bár ez, és a mögötte meghúzódó anyagiasság szemlélet – a legfontosabb tényező. Szerepet játszik minden. Az, hogy a meghalt munkásra

nem emlékezett senki, s hogy a liftben majdnem meghalt Székinét senki sem látogatta meg a kórházban. Tehát nemcsak a gazdasági aktus volt új, mint a dráma elindítója, hanem a közönyre váltódó, csak az anyagiak iránt fogékony magatartás is, amely lehetővé tette a drámát.

Mindez kihatott a hősrre. Kis tehetetlen áldozat lett, akinek pozitív vonásait éppen áldozat volta teremtette meg: a prémium igazságosabb elszámolására irányuló hiábavaló küzdelme, a valóságos helyzet-hez képest eltúlzott felelősségre vonása a baleset miatt, kutatása a sejtése szerint eltűnt munkás után stb. Ellene fordult a valóság, s tehetetlenné vált vele szemben. De ennek a valóságnak őt legyűrő tényeit nem misztifikálta a film, hanem nagyon is konkrétan utalt gazdasági és szemléleti gyökereire.

Gábor Pál művészetében ez a valóságvizsgálat nem maradt egyedi, de többi művének elemzése előtt a fordulat pregnáns jegyeit magukon hordozó néhány más filmet kell számba venni.

Bacsó Péter: Fejlövés (1968) című filmje esetében már a rendezői nyilatkozat rámutat arra a kapcsolatra, amely filmje és a Tiltott terület között fennállhat: „A sztori egy rendőrségi hírből származik. . . . A Fejlövés a fiatalságnak arról a ‚mélytengeri rétegéről’ kívánt hírt adni, amelyhez alig-alig jut el propagandánk és kultúránk. . . . Ennek a . . . rétegnek a valódi társadalmi mozgásokhoz fűződő kapcsolatai nagyon lazák, hamis tudattal élnek a világban, mind a közélet, mind egymás közötti kapcsolataikat illetően. . . . A Fejlövés forgatása során teljes dokumentáris hitelességre, tárgyyszerű száraz előadásmódra törekedtem.”^{1 2} Tehát megintcsak egy megtörtént esemény

az alap. A valóság elhanyagolt szférája jelenik meg. Méghozzá nagyon visszafogott ábrázolással.

Amilyen egyszerű, olyan brutális a történet. Egy fiú és egy lány, akik úgy érzik, hogy az élet nem hozhat semmit számukra, öngyilkosságra határozzák el magukat. Csatlakozik hozzájuk a fiú barátja is. A fiú valóban öngyilkos lesz, de barátja és a lány megriad. Menekülni, disszidálni akarnak, de végül a rendőrségre kerülnek.

A film főleg Jóska és Klári sorsát jellemzi. A lány ápolónőként ismerkedett meg és szeretett bele Jóska-ba. Majd otthagyja állását, már a sokadikat. De a fiúval csak egy kölcsönlakásban, futólag találkozhat. Anyja – akit a fiúkkal meglátogat – kurvának tartja, és ellenségesen fogadja. Jóska csak a munkahelyi műhelyben tudja elhelyezni a lányt. S maga is oda-kényszerül, mert apja az újabb autólopás miatt fel akarja jelenteni. Otthonról kiszorultak, Klári a munkahelyét is feladta. Közös jövőjüknek nincs lehetősége. Így Jóska a barátjától, Bélától – aki a kocsit is lopta – kéri el a benne talált pisztolyt. S Béla csatlakozik hozzájuk, egy új kocsit lopva. De amikor Jóska a kocsiban ráfogja a pisztolyt Klárra, az cédu-lát ír Bélának: „Ha ő megcsinálta, mi lépünk meg.”

Jóska halála után – amelyet éppen a minden dramatizálástól mentes ábrázolás tett igen drámaivá – Béla és Klári már zavarodott. Nem tudnak szabadulni társuk emlékeitől. A lány úgy lesz az erőszakoskodó Béláé, mint akinek már minden mindegy. Feladják a disszidálási tervet is. „Én nem tudok mást, csak élni” – mondja Klári. S a kis állomás várótermében szinte leroskadnak.

Klári anyjának nyomorúságos életével (a lánynak

öt testvére van), a műhely, a külváros világával szemben a halál erdős színhelye a nyugalmat, a békét képviseli. Különösen mert a durvaság nemcsak az elutasító családi környezetben fejeződik ki, hanem egymással kapcsolatban is. Például amikor Jóska nem tud felvilágosítást adni Béláról, az érdeklődő azonnal leüti. Klári Béla érdeklődésére, hogy hány férfi volt az életében, nem tud választ adni. Így csak ezt mondja: „Nem tudok egyedül élni.”

A Tiltott terület-ben megmutatkozó közöny és pénzhajszolás világa ugyanaz, mint a Fejlövés durvaságainak, elutasításának világa. A magukra hagyott fiatalok áldozatai az eseményeknek. Különösen Jóska az, aki szerelméért kívánna tenni valamit, de mindig falba ütközik, s a pisztoly megtalálásának alkalma egyenesen rávezeti az egész élet feladására. Róluk beszélve a rendező így fejezte ki a lényegét: „A magányba fulladnak bele. A valóságban is így történt, és én is így csináltam meg a filmben. Amikor közli a fiú meg a lány, hogy mi elmegyünk, öngyilkosok leszünk, akkor azt mondja a harmadik: veletek megyek. Mert még mindig jobb, hogy elmegy két emberrel, akik öngyilkosok lesznek, és ő is öngyilkos lesz velük, mint hogy egyedül csellengjen.”¹³ Az elveszettség, az erőtlenség, a tehetetlenség még erősebben jelentkezett Zolnay Pál: Próféta voltál, szívem (1968) című, Somogyi Tóth Sándor művéből készített filmjében.

Még egy összekötő mondat is van a Próféta voltál, szívem-ben, amely akár a Fejlövés-re is vonatkoztatható. Amikor a főhős, Szabados Gábor újságíró öngyilkossági kísérlete miatt kórházba kerül, azt mondja: „El kéne tiltani tőlünk a gyerekeket. Eltanulják.”

A Tiltott terület és a Fejlövés inkább a külső viszonyokra koncentrált, az "aktualitásra (beleértve a valóságos események és a filmrevitel közötti távolságot), azokra a hatásokra, amelyek közvetlenül szorították a hőseket. A Próféta voltál, szívem, hőse lelkébe pillantva többet fog át, bonyolultabb képet ad. Ez megfelel az értelmiségi, sőt alkotómunkát végző újságíróhősnek, akinek számára a világ eleve bonyolultabb, s akinek kudarca jellegzetesen leginkább a világ megváltoztathatatlanságából fakad. Ez viszi válságba.

Szabados Gábort a film azonnal az ideggyógyintézetben mutatja meg, de nem akárhogyan – szinte a padra zuhogó baltacsapások idézik meg őt e kertben, ahol beszélni kezd magáról. S ebbe az elbeszélésbe azonnal belefonódik Krisztina, a felesége, Gabi, a gyerekük, és újságírói munkája. Exponálódik rögtön a probléma is: „Doktor úr – mondja Gábor – hallott már arról, hogy valakit mellébeszélésért elítélnék tízévi börtönre? Pedig az igazságnak valahol meg kell lennie . . .” – Ezt várják Gábortól a lapnál: a mellébeszélést. A részleteket leleplező riportok érdekességét és sematikus vezércikkeket. Ez ellen és az így elért hírneve, dicsősége ellen lázad fel, pusztítva magát és környezetét. Ezt felesége ki is mondja, majd vidékre menekül a gyerekekkel, ahol karnagyként megbecsülik. Gábor előbb örül, hiszen tetszik a nőknek, és alkalom adódik a találkozásokra. Az a törtetés és sivárság azonban, amit maga körül lát a munkahelyén, az összejöveten (bálon stb.) oly mértékben deprimálja, hogy egyre inkább kételkedni kezd magában. Később ezt a főszerkesztő ismételt sürgetésére ki is fejezi: „Írjam meg a századik, az ötszázadik elvi cikket? És

ezzel elintéztam? Mit intéztam el? ” A feleségéhez menekül. Ezzel azonban nem szűnik meg a világgal és a saját magával való szembenézés kényszere, sőt éppen ellenkezőleg.

Előbb még ő gúnyolódik, amikor a zeneiskola diákjainak egyikét megkérdezi: „De mi a célod? ” „Ez” – mutatja a fiú a hegedűvonót. „Hát ebből baj nem lehet” – mondja ironikusan Gábor. Nem sokkal később azonban Krisztina hangja hallatszik: „Szeretném, de nem értelek. Tudod mit? Nem is akarlak érteni. Nézd, én soha nem tettem és ezután sem teszem, hogy okoljalak, hogy rajtad kérjem számon az életemet. De te próféta voltál, szívem, és nekem ezt ígérted. És mégis csak örületes, hogy el kell pusztulni melletted. Mert te csak megjátszod a világvégét, igazából nem akarsz belehalni semmibe.” Mindehhez hozzákapcsolódik Krisztina magáratalálása és sikere munkájában. Kenderesi Géza karnaggyal való szakmai – és emberi – kapcsolata. Így Gábor rádöbben, hogy a felesége képes valamire, megtalált valamit, amit ő nem, sőt hogy felesleges mellette. A gyerekével való visszatérése Pestre szinte menekülés.

A szerkesztőségi nézeteltérés, a konyhaszekrény szétesése, majd az ivásba való belefeledkezés stb. – már a romlás stádiumait jelölik. Betetőzi ezt felesége elutasító magatartása az otthon egyedül hagyott, rettegő gyerek miatt. Így kerül sor a nagy adag altatóra, majd a szerkesztőségi telefon után az elindulásra, végül a kórházra. Ekkorra már minden kibillent a helyéből. Mondja is Gábor: „Fal? Megérintettem, elmozdult.”

Bár Krisztina karnagyi munkáját, kórusa tagjainak szeretetét mint gyakorlatias, cselekvő magatartását a

film Gábor meghasonlásának ellenpólusául állította, a főhős mégis az újságíró maradt. A körülmények aktivitást követelnek anélkül, hogy ehhez megfelelő támaszt adnának, s így gyakran kevésnek bizonyul a tartás, az erő a visszariasztó jelenségekkel és a csalódásokkal szemben. A külső és belső események sajátos találkozásából adódó meghasonlás nem sommásan minősíti Gábort. Ebben a minősítésben kétségtelen szerepet játszik a környezet sekélyessége, az elavult, múltból megmaradt követelmények rendszere csakúgy, mint a feleség aktivizálódása, túllépése mindenféle nyavalygáson, de a meghasonlás alapvetően a lázadás következménye. Azé a tétova lázadása, amelyben Gábor csak a tagadásig jut el, az igenlés nélkül, mert ahhoz kötődni kellene, s ő az oldódás stádiumába kerül. Már rájött, hogy mivel áll szemben, de még nem érzi, hogy mi mellett kellene kiállnia. S az így totálissá vált tagadás saját tagadásához viszi. A meghasonlás, mint a hős megkülönböztető jegye, nem volt kivételes jelenség az 1968-as év magyar filmművészetében. Nemcsak aktuális életanyagban, hanem múltbeli – sőt történelmi – eseményekhez kapcsoltan is megjelent.

Jancsó Miklós – Hernádi Gyula írói és Somló Tamás operatőri közreműködésével készített – Fényes szelek (1968) című műve egyike volt a rendező legvitatottabb filmjeinek. A vita a Népszabadság hasábjain indult meg, de belekapcsolódtak más folyóiratok, leginkább a Társadalmi Szemle. Ez már maga is jelölte, hogy valami fordulatról van szó, nemcsak Jancsó Miklós művészetében, hanem a magyar filmben is. A viták – részben elavult – tételeinek felidézése itt felesleges, de a szerző állásfoglalásának idézése

nem: „A filmet azért készítettük el, hogy vitatkozni lehessen vele, illetve a film kapcsán ezekről a kérdésekről, s el lehessen gondolkozni arról: mi a történelmi szerepük azoknak az ösztönös forradalmi mozgalmaknak, amelyeket sok anarchikus vonás, de rengeteg jószándék és nagy lendület jellemez. Még egyszer hangsúlyozni szeretném, hogy a Fényes szelek nem konkrétan a NÉKOSZ-mozgalomról szól, s nem lép fel a konkrét történelmi valóság feltárásának igényeivel . . . Igaz, hogy ott voltam Párizsban 1968 májusában . . . , de ekkor már rég készen volt a Fényes szelek forgatókönyve. . . . Amennyiben . . . minden spontán, be nem teljesült, világmegváltoztató szándékú mozgalomban fölismerhetők bizonyos rokonvonások, a Fényes szelek a mai diákforradalmakról is úgy szól. Filmünkben nem egy fegyelmezett forradalmi mozgalmat, nem a párt történetét – vagy annak bizonyos korszakát – kívántuk feldolgozni, hanem éppenséggel egy nem kevésbé anarchikus jellegű, spontán megmozdulás kapcsán próbáljuk gondolkozásra készíteni a nézőt arról a problémáról, hogy mit kell tenni, hogyan kell továbblépni a forradalmi mozgalmak baloldali gyermekbetegségeinek leküzdése után.”

A film szinte modellező tanulmányozása egy valóságos szituációnak. Fiatalok egy csoportjának akcióját mutatja be az egyházi iskola tanulóinak meggyőzésére, s ebben a magatartásformák egész skáláját rajzolja fel.

A csoport jellemzése a hatalom erőszakszervéhez való viszonyulásukkal történik meg. Fekete Laci és csoportja feltartóztatják a rendőröket, akiknek veze-

tőjét, Kozma főhadnagyot azonban jól ismerik, és így a feltartóztatás barátkozásba csap át.

A csoport továbbmegy. Egyikük zászlót tűz egy keresztre, de levéttetik vele. Bejutnak az egyházi iskola udvarára, és vitára hívják a tanulókat. A személyiség szerepét a történelemben, a világ megismerhetőségét, a kereszténység és a kommunizmus kérdéseit vetik fel. De az egyházi iskolások még tanáraik távozása után is passzívak maradnak. Egyedül András kezd vitát Lacival, amelynek lényege, hogy Laci nem harcolt a németek ellen, s most a hatalom fegyveres szerveinek védelme alatt hirdet demokráciát, hív fel szabad vitára, ami ellentmondás. Laci azonban kitart nézetei mellett: „A marxizmus igazságának van akkora ereje, hogy önmagában hasson . . . A demokráciát nem lehet titokban csinálni.” – Végül az eszmei ráhatás fokozásaként a hivatásos zenészek és táncosok produkcióját veti be, hogy a szembenálló táborokat megbontsa és elérje az összeolvadást.

Laci meggyőzésre épített tervét a rendőrség öt, összeesküvéssel vádolt diák letartóztatására irányuló akciója keresztezi. Laci nem hajlandó segíteni a rendőröknek, félre is állna, de a radikálisabb Jutka leváltatja lemondás helyett.

Jutka nézete más: „Nincs demokrácia a demokrácia ellenségei számára. . . . Aki nincs velünk, az ellenünk van.” Az összeolvadás egyre inkább bekerítéssé válik. Könyveket hordanak össze. Egymás ellen uszítják a diákokat. Majd az ablakokat verik be. Végül már a főhadnagy figyelmezteti Jutkát: „A rossz eszközök deformálják a célt is.”

Ekkor jelenik meg a csoport felső vezetősége, amely a Laci által elképzelt demokráciát más oldalról

veszélyezteteti. Mivel Laci vezetővé válását annak idején ők hagyták jóvá, bele kívánnak szólni a leváltásába is. Nem ismerik el Jutka akcióját, hanem a gyűléssel Jutka és társai kizárását szavaztatják meg. Laci tiltakozására egyszerűen azt válaszolják: „Ahhoz, hogy mi csináljuk a történelmet, a hatalmat meg kell tartani, talán mindenáron meg kell tartani.”

Jutkáék elkeseredetten távoznának, de szabadon még ezt sem tehetik meg, mert a csoport tagjai vigyázón sorakoznak fel.

Erre az alapvonatra ráakódik egy másik, amit főleg Jutka képvisel.

Már akkor, amikor Laci le akart mondani, kifejezte kételkedő figyelmeztetését: „Te hülye, te ezt már soha életedben nem fogod abbahagyni.” Amikor az ő kizárására kerül sor, akkor érezteti, hogy mit jelentett számára a kollégisták csoportja, a hozzájuk való tartozás: „Nekem az életem volt ez a kollégium, ne csináljátok ezt velem. . . . Ha kizártok is, én akkor is kollégista maradok.” Erre a felettes szerv vezetője megvétőzza a döntést, de Jutka társaival most már dacosan elmegy. Egy templom felgyújtásáról ábrándoznak – hiszen az egyházi iskolások elleni támadásnál történt meg velük mindez –, de végül csak egy szalmacsomót gyújtanak fel. Ezután hangzik el Kozma jövőbeli fegyelemre és kötöttségekre utaló figyelmeztetése Jutkához: „Lesz ez még rosszabbul is, leszél te még kollégiumi titkár, még miniszter is.” A befejezés őket kettőjüket zárja össze, de az utolsó kép Jutkát egyedül mutatja, miközben hallani az indulót: „. . . holnapra megforgatjuk az egész világot.”

Nem egyszerűen egy anarchista csoport tevékenységéről van tehát szó, hanem arról, hogy a meggyőzés

naiv módszerének érvényesítési kísérletét felváltják az erőszakos eszközök. S ami legfontosabb, az egész belefoglalódik egy szélesebb szervezetet sejtető alakzatba, egy nagyobb feladatba, amelynek végrehajtásában a kis csoport, az ügy iránt egyébként is odaadó tagjainak részt kell majd venniük. A feladat tehát nem merül ki az egyházi iskolások meggyőzésében és megváltoztatásában, s a feladat végrehajtói nem csupán egy csoport tagjai. A világ megváltoztatásáról van szó, egy bonyolult, nagy, szervezett összességben, s ez sokkal kevésbé tetszetős akciót kíván, mint egy egyedi aktus, már csak azért is, mert meghatározott szervezeti kereteket is jelent, amelyeket vállalni kell.

Bármennyire is aktuális volt a film készítési idejében a szövetségi politika (az „aki nem ellenünk, az velünk” nézet), a fegyelmezettség vállalása, a szervezett együttcselekvés képessége a kibontakozó társadalmi lendület igazán hatékonyra tétele érdekében, a Fényes szelek nem egyszerűen erre buzdít, erre mozgósít, bár kétségtelen, hogy erre is utal. Drámaként azoknak a hősöknek a meghasonlását mutatja be, akik egyéni útjukat kívánták járni, egyéni elképzeléseiket akarták megvalósítani, és közben beleütköztek azokba, akik — talán nem is mindig helyesen — nagyobb jelentőséget tulajdonítottak a kialakult szabályoknak, mint maguknak az akcióknak, többre becsülték a centralizmust, mint annak demokratikus jellegét. A hatvanas évek megkövetelte egyéni aktivitás nem volt és nem lehetett mindig előre beszabályozott folyamat. Kibontakozásának könnyebb volt ösztönzést, mint teret és megfelelő formát adni. A beszabályozási kísérletek pedig magát az ösztönzést semmisítették meg. Ezért mondhatta a Fényes szelek egy külföldi

– tehát bizonyos fokig pártatlan – méltatója: „Jancsó... biztos hogy nem a történelmi epika, hanem álmainak költője, nem az új rendé, hanem az elveszett illúzióké.”¹⁵

A film – szemben Jancsó Miklós korábbi alkotásaival – a történelmi anyagban talált adekvát hordozóra. A sok elem: A NÉKOSZ-mozgalom megidézése, a baloldali radikális – főleg diák – mozgalmak befolyása az ábrázolásra, a számtalan pontosító, de némileg elvont jelzés ellenére sem vált koncentrált drámai anyaggá. A Szegénylegények (1965) például éppen azzal tűnt ki, hogy a történelmi anyag egyes elemeinek megfelelő hangsúlyozásával és az általános emberi mozzanatokkal való összefogásával nagyon pontosan adta vissza az új, ismeretlen szituációban való elveszettség élményét, azt, hogy az általános eszme nem elegendő a megfelelő orientációhoz stb. A Fényes szelek pedig, bár számtalan egyértelmű jelzést használt (a diákok bekerítésének koreográfiájától kezdve a ruhaszíneken keresztül az alaphelyzetek modellezéséig) ezek az érzéki felfokozás mellett csak az intellektuális közvetítést szolgálhatták, de drámai alapként kevésnek bizonyultak. Nem azért, mert hiányzott az egyéni hős, vagy az, hogy a cselekménylvonalat egyetlen személy hordozza, hanem mert a koncentráció nem volt elegendő. A mű par excellence filmi szerkezettel tűnt ki, s megfelelő módon tárgyasította a magatartásmodelleket, de nem vetette alá kielégítően egy tematikai egységnek. Ez vezetett azokhoz a vitákhoz, amelyek az értelmezés vitái, nem pedig az adott tartalomról kifejtett vélemények konfrontálásai lettek. Kétségtelen azonban, hogy az adott viszonyításon belül is kirajzolódott Laci és Jutka

(más-más módon való) meghasonlása. Ezt az élményt Kósa Ferenc: Ítélet (1970) című filmje még egyértelműbben ábrázolta.

(Jancsó Miklós következő filmjében, a Sirokkó-ban (1969) nem sikerült megvalósítania azt a célkitűzést, hogy egy horvát nacionalista lázadó merényletében és sorsában differenciáltan ábrázolja a tagadásban való közös nézetek és ugyanakkor a továbblépésben való különböző felfogások valóságos problémáját, illetve igazolja mindenféle hatalom elvetésének jogosságát. A film az alig több mint tíz beállítással, a sok folyamatos gépmozgással formai bravúr lett, de tartalmilag szétesett.)

A késői – 1970-es – dátum¹⁷ és a történelmileg jelentős személyiség – Dózsa György – egyaránt megmutatták, hogy a meghasonlás tendenciája erős és tartós.

A film a Diák menekülésével és azzal a kétségbeesett jelentésével kezdődik, hogy hatezer lovas közeleg. A bukás tehát kiemelt helyet kapott csakúgy, mint a Diák, Lőrinc pap és Dózsa György közötti ellentét. A Diák pánikjával, Dózsa a maga fatalizmusát állítja szembe: „Mert a háborúhoz ágyú kell, pénz, jószág, betevő falat, de nekünk csak az adatott meg, hogy nem kételkedhetünk a győzelemben.” Lőrinc viszont egy racionálisabb tételt hangoztat: „Nekünk mostanában már az is feltámadás, ha megválasztjuk, hogy mibe pusztulunk bele. Mert ha belészakadunk is, marad annyi erőnk, életünk, hogy megsebezzen őket. S akkor legalább tisztességgel halál a sorsunk.”

Ettől a tisztességtől Werbőczy megfosztja Dózsát, amelyhez persze szükség volt annak feltámadó kételyeire is.

Werbőczy: „Élned kell érettük . . . Milyen joga vállalsz fel 80 ezer életet? Nem gondolod, hogy a veszteseknek is van helyük a földön? . . . Ma már nem a lovadat temetik melléd, hanem az igazadat. Holnap még elmondhatod: amibe belesodrótatok, mocskos zűrzavar volt . . . Azt mondják majd, Werbőczy István szörnyeteg, vérbe fojtotta a szegények forradalmát. Holott mostantól kezdve te mondd ki az ítéletet. Mi csak végrehajtjuk.”

Ezután idéződik fel Dózsában a bevezető jelenet, amikor kitépette a Diák nyelvét, hogy ne mondhassa el a fenyegető hírt a hatezer lovasról. Lőrinc már ekkor ellenszegült: „Vagy visszahívod a Diákot, vagy én állok ki a sereg elé és elmondom az igazságot. Én nem a vereségtől félek, hanem ha győzünk. Ha egyszer is becsapjuk őket, soha többé nem hisznek nekünk.”

S most ennek a Diáknak őrizetére van bízva Dózsa, s tőle kérdezi: „Jól csinálom én? Úgy, ahogy kell? Mert mi magyarok mindig többet akartunk, mint lehetett, s egyre kevesebb jutott nekünk . . . Az én igazi vereségem az, hogy nem tudom mivel teszek jót . . . Hidd el, nagyobb harcban vagyok magammal, mint ezekkel.”

Mindez csak a meghasonlás kiteljesedése. Bevezeti Dózsa vívódása miatt, hogy nem a török ellen vezeti a sereget. Szinte csak bevonódik a belső ellenség elleni harcba a favágók megbosszulásakor, lassan döbbenve rá a forradalmi cselekvés vállalásának szükségességére. De ez a forradalom a reális lehetőségek hiányában megvalósíthatatlan, s ez ellentmondást szül: nem lehet a régi módon élni, nem lehet nem harcolni, de nem lehet győzni és megváltoztatni az életet. Természetes tehát, hogy Dózsa Györgyben a gyötrődés, a kétel-

kedés is megvolt, de sok más is. A végső meghasonlás hangsúlyozása más dolgok rovására történt. De ez a meghasonlás teljesen hiteles. Azzá teszi a film deheroizáló, a valóságot valóságosan mutató ábrázolási módszere, amelynek következményeként nem összecsapások, csatajelenetek tablója lett, hanem a forradalmárok arculatát mutatta meg. Mégis talán egy kicsit több volt az intellektualizálás, sőt filozofálás, mint amennyit maga az anyag diktált. Különösen mert Dózst ennyire elválasztotta azoktól, akiknek sorsáról valójában szó volt. Dózsa kiemelése hatott vissza dramaturgiailag, amikor meditációi cselekvései rovására kerültek előtérbe, és elkerülhetetlenül ezekben magasztosult hőssé – ez kísérte nemcsak a tüzes trónra, hanem már a harcba is. Így pozitívumát is nagymértékben ennek köszönhette.

Kósa Ferenc következő filmje, a *Nincs idő* (1972) technikai okokból évekkel a forgatókönyv megírása után készült el. Így ihletésével tulajdonképpen megelőzte az *Ítélet-et*, de maga a film nem érte el az *Ítélet*, még kevésbé a *Tízezer nap* (1965) színvonalát. A film annyira absztraktnak és sterilen boncolta a problémát, hogy szinte megszüntette a drámát.

A *Nincs idő* kommunista bebörtönzöttek 1929. évi éhségstrájkját vette alapul, de semmi nem maradt a hely- és időkoordinátákból. A helyszín egy börtön, amelynek igazgatója liberális intézkedésekkel akar sikert elérni. A foglyok énekelnek, barkácsolnak, régészeti ásatásokban vesznek részt stb. Ezzel a törekvéssel szemben áll a főfegyőr, aki viszont a terror eszközeit részesíti előnyben. Ezek között a körülmények között határozza el magát éhségstrájkra Gádor, Törő és Jáki, bebörtönzésük jogtalansága miatt. Jákit egy

megrendezett szökés közben lelövik, Törő a többi kötött rab között hal meg, Gádor pedig akkor omlik össze, amikor a látogatóba érkező miniszter kisajátítja társa ellenállását. Láadásuk tehát összeomlott, de túlmutatott a közvetlen érdeken. Az álhumanista magatartás és a kegyetlenség elleni tiltakozássá vált, és újabb láadásokat szült még a közönséges bűnözők körében is, akiknek egyike lemondott a spicliségről, egy másik pedig az őrtoronyban demonstrált.

A körülmények és magatartások valóságra való utalása annyira mesterkelt, a motivációk annyira hiányosak, hogy a film csak jelzések sorozata. A jelzésekből a küzdelem reménytelensége válik leginkább nyilvánvalóvá – bár ennek oldására történtek kísérletek –, továbbá a láadás mindenek fölé helyezése. Már a Nincs idő-ben is benne volt tehát az Ítélet meghasonlott hőseinek előérzete, 1967-ben, az irodalmi forgatókönyv megírása idején.^{1 8}

A valóság minősítése

A filmművészet – különösen a játékfilm – az emberi szférát vonja ábrázolási körébe. Elsősorban olyan ellentétek tudatosítására vállalkozik, amelyek a társadalmi lényeg és az egyéni magatartás között feszülnek, vagy legalábbis hatással vannak az utóbbira. De nem akármilyen értelemben, hanem úgy, hogy feltárásuk, érzékletessé tételük lehetőséget nyújt a kíváncsok magatartás tapasztalat formájában való átéléséhez. Ez az esztétikai minősítés révén valósul meg. Az új társadalmi ellentmondások teremtette szituáció érzékletes megjelenése egyben minősítését is jelenti. A valóság

változásának nagy érzelmi erővel való minősítése nemcsak lehetőséget teremt a műalkotás befogadója számára a közvetlenül nem tapasztalható dolgok megismeréséhez, hanem késztetést is. Dramaturgiaiilag ezt a hős-szituáció-cselekvéskomplexum hordozza. Ebből adódik az esztétikai minősítés és a dramatizálás igen szoros kapcsolata, a hős döntő szerepe a valóság esztétikai minősítésében. Az ábrázolás sajátosságaitól függően a társadalmi szituáció a valóságosság különböző szintjén jelenhet meg a filmben. Minél kevésbé van a maga teljességében jelen, annál nagyobb teret kap a hős belső élete, illetve közvetlen, szinte filozofikus kapcsolata magával az ellentmondással. Ilyen ábrázoláshoz akkor kap indítást a filmművészet, amikor a társadalmi szituáció lényegének visszaadása nem lehetséges egyértelműen végigvitt cselekvésekkel, egyértelmű magatartásformákkal.

A Tiltott terület hőse, Kis egyre zaklatottabban keresi a vélt áldozatot. Így az anyagiasság, amely az ő emberi magatartását is megszabta, szembesíti a legnegatívabb következménnyel. A Fejlövés fiataljai számára a valóságból csak az elutasító, a kapcsolatteremtést lehetetlenné tevő mozzanatok emelkednek ki. A közöny, a felelőtlenség részben a teljes megsemmisüléshez visz. Gábor a Próféta voltál, szívemben gyengesége folytán összetörik azoknak az ellenállásán, akik nem hajlandók a valóság követelte változásra. De ő nemcsak elbukik, mint Kis vagy a Fejlövés szintén gyenge hősei, hanem meg is hasonlik, mert törekvéseihez nem talál reális lehetőséget, illetve törekvései sem mindig mérték szerint valók. Ez vonatkozik Lacira és Jutkára is a Fényes szelek-ben. Ők nem buknak el, hiszen magatartásuk iránya megegyezik a valóság ob-

jektív mozgásával, de módszereik túl jók vagy túl rosszak hozzá. Dózsa Györgyről ebben a vonatkozásban már szó esett.

Kétségtelen, hogy a felsorolt hősök, akik áldozatként elbuknak, vagy küzdelmük belső meghasonlásba csap át, többé-kevésbé pozitívak. Ezzel arra apellálnak, hogy 1968-ban és utána a magyar filmben a kor kifejezői legyenek. Ez nem alaptalan, hiszen sok szó esett az új gazdasági mechanizmus keltette túlzott illúziókról, amelyek a változásokra, az aktivitásra és az ennek lehetőségét biztosító intézkedésrendszerre, valamint a demokratikus apparátusra vonatkoztak. Másrészt az anyagiasság, ezzel kapcsolatban a közöny, a társadalmi érdektől való elfordulás stb. megjelenésével torzulások is bekövetkeztek. De ha nem is volt alaptalan magának az ellentmondásnak a megjelenése, mindenképpen túlzott volt a hozzákapcsolt magatartás (áldozat, meghasonlás) pozitívvá emelése, pontosabban a pozitív vonások ilyen megalapozása.

Mindezt nem lehet elintézni a kialakult társadalmi hangulattal vagy a nemzetközi helyzettel (diákmozgalmak, csehszlovákiai események). Szerepe van annak is, hogy a korábbi filmtörténeti szakasznak voltak hiányosságai. Az új szituáció kiismerhetetlenségének élményét (Szegénylegények – 1965) vagy a felelősségvállalás hiányának problémáját (Hideg napok – 1966) megfelelő színvonalon vetette fel. A társadalmilag aktivizálódott hősök megrajzolásában azonban sok spekulatív vonás érvényesült a magyar filmben, nem egyszer szinte esszévé oldva a drámát (Kovács András: Falak – 1967). Az illusztrálás kiküszöbölése pedig éppen azzal – a filmművészetben ismert – módszerrel folyt, amelynek megfelelően a külső tények nagy bel-

ső visszhangra találtak. Így a hős érzékenyebb voltának, átélésének mértéke némileg pozitívumának is alapja lett. Az újabb lépés azután azt eredményezte, hogy a hős belsőleg érzékenyebben reagált a külső hatásokra. Ez megfelelt annak, hogy a megváltozott szituációban megnőtt a külső események jelentősége, s akár csak orientációs céllal is nagyobb teret követelt magának. Az adott összefüggésben – továbblépve az aktivizálódó hős valóságváltoztató aktusán mint kiindulóponton – a valóság egyre kevésbé kedvezett az aktivizálódásnak, s így egyre inkább kritikai elítélés tárgya lett.

Ha nem is ennyire egyszerűen bomlott ki ez a tendencia, alapvonala megfigyelhető a dokumentumfilmekben és dokumentáris ihletésű alkotásokban. Természetesen nem ez volt a magyar film egyetlen vonulata 1968–1972 között, de áttekintése kiindulópontul is szolgálhat más filmek vizsgálatához.

**DOKUMENTÁLIS -
ÉS KÖZVETLEN
ÁBRÁZOLÁS**

ÚJ A DOKUMENTUMFILMBEN

Az új generáció

1968-tól kezdődően a dokumentumfilm (nem véve külön ebben a műfajban a Balázs Béla Filmstúdióon belül készületeket) sajátos fejlődési irányt vett. Ebben az is egyre inkább szerepet játszott, hogy a Balázs Béla Filmstúdió külön szociológiai filmcsoportot követelő felhívása után — 1970–1971-től kezdődően — évi 150 000 forintos keretet kapott filmkísérletek beindítására, azaz olyan esetekre, amikor a téma nem enged hosszas előkészítést a tervezett filmről, csak a felvett anyag alapján lehet képet alkotni. A stúdió munkájában több szociológus és író is részt vett. A legjelentősebb művek szinte már témájukkal feltárják az így megalapozott irányzat lényegét.

Kiindulópontnak talán Csányi Miklós: *Boldogság* (1968) című művét lehet tekinteni.

Csányi Miklósnak alkalma volt végigtanulmányozni a hatvanas évek lendületének filmjeit. Így került az egyetem elvégzése után a Filmtudományi Intézetbe gyakornoknak. Majd a Filmművészeti Főiskola elvégzése után, 1968-ban a Magyar Televízió lett a munkahelye. Művészi tevékenységét már a szegedi Egyetemi Színpadon megkezdte, ezt folytatta amatőrfilmekkel. Főiskolai tanulmányai alatt is részt vett a filmgyártásban.

A film egy külvárosi lakodalom előkészületeivel

kezdődik, majd magát a lakodalmat mutatja meg, mint az ifjú pár életének nagy eseményét. Végül interjút hallani az ifjú párral, amely már elhelyezkedett új otthonában, és ott beszél vágyairól, álmairól. Ezek a vágyak éles kontrasztot alkotnak a nagy nekikészüléssel. Megmaradnak a lakás berendezésénél (néhány könyv, amely jól mutat a szekrényben stb.), mintha életük nem kezdődne, hanem véget ért volna, mintha nem megnyílnának a lehetőségek, hanem belekényszerülnének azokba a földhözragadt, sekélyes elképzelésekbe, amelyeknek valóra váltása a boldogságot jelenti számukra.

Ez után a kezdet után egyre inkább erősödött a kritika. Bár a kibontakozó irányzatnak főleg fiatalok voltak a képviselői, a fordulat általános érvényét mutatja, hogy György István, a népszerű tudományos filmek ismert rendezője – akinek művészetéből nem hiányzott a dokumentumfilm sem –, szintén hasonló filmet alkotott.

Az Egy darab élet (1970) című film bevezetőben a felszabadulás után eltelt éveket idézi (25 évet), eredeti híradórészletekkel. Majd 17 éves iskolai tanulók beszélnek kérdésekre válaszolva a munkáshatalomról – meglehetősen általánosan. Utánuk megjelennek maguk a munkások. A velük való beszélgetés már eleve nebb, s válaszaikban nincs semmiféle általánosság. A miénk a gyár, magunknak dolgozunk-féle kérdésekre egyáltalán választ sem adnak. A csapoló a munka nehézségéről vall. A lakatosbrigád-vezető a fizikai és szellemi dolgozók megkülönböztetéséről. A köszörős, aki párttitkár, a fizikai munka megbecsülését nem tartja kielégítőnek. A marós, aki pártbizottsági tag, a fizikai munkások keresetét kevesli, és igazságtalansá-

gokról beszél. Az alapszervezeti pártvezetőség együtt ugyancsak a fizikai dolgozók lebecsülésének kérdését veti fel. A szocialista brigád vezetője a csökkenő élet-szívonalat, a drágaságot, az egyenlőtlenséget, az igazságtalanságokat teszi szóvá.

Mindez a 25 éves fejlődés stádiumainak felvillan-tása után és a munkáshatalom emlegetésével kont-rasztban valóban az élet sűrűjét idézi — mentesen minden hamis pátosztól és lelkesedéstől.

Ifj. Schiffer Pál a Filmművészeti Főiskola elvégzése után, 1963-ban a Filmhíradó munkatársa lett. Innen lépett a riport- és dokumentumfilmek területére. Műveiben a valóság felfedezésével párhuzamosan je-lentek meg a kritikai tendenciák, amelyek igazán a Fekete vonat I. (1970) című alkotásában sűrűsödtek össze. (Ezt a művét Schiffer Pál Andor Tamás opera-tőrrel közösen készítette.)

A film a Szabolcs megyei ingázó munkások életéről és családi körülményeiről adott számot. Az utazás maga időrabló és fárasztó, de otthon a termelőszövet-kezetnek nincs elég lehetősége (cigányokat nem is szí-vesen vesznek be). Van aki 22 éve ingázik már. Így természetes, hogy a fáradtság és az idegesség feszült-sége gyakran oldódik az italban a vonaton, a koc-szában és otthon. A családok még szomorúbb képet mutatnak. Egyik hatgyerekes ingázó felesége szégyelli a szegényes lakást és be sem engedi a stábot. De nem panaszkodik. Egy másik házba bejut a stáb. Ott öt gyerek van. Fő ételük a krumpli. A tizenhat éves lá-nyuknak csak hat általános iskolája van, ezért nincs még munkakönyve, pedig szeretne dolgozni. De nem tud megjelölni semmit, hogy milyen munkára vágya: „Én akármilyen munkát el tudnék látni.” „Valami

vágyad nincsen?” — kérdez rá a rendező. S kiderül, hogy még álmai sincsenek. Más lakásban nincs villany, a férfi nem tud írni-olvasni. Ilyen és ehhez hasonló képek sokasodnak a családok sorsának felderítésével. Egyik helyen Lenint ábrázoló plakátot látni a lakásban, és a lakó az iránta való tiszteletről beszél. Befejezésül a Pestre induló vonat: veszekedés, ének, ivás, kártyázás, zenélés, alvás, részegek, hányás, piszok stb. — A fekete vonat!

A film legnagyobb értéke nem a nyomorúság felfedezése. Ebben talán túloz is, amikor csak az élet leg-sötétebb részét villantja fel, mindenfajta összefüggés-ből kiragadva. S talán némileg agresszíven is teszi ezt, hiszen nem véletlen, hogy a filmben többször hangzik el, hogy a meginterjúvoltak visszautasítják szegénységük feltárását. A legnagyobb érdem az, hogy a film hiteles emberi arculatokat bontakoztatott ki. S ezen belül munkavágyat, változtatni akarást stb. is, kontrasztban a nyomorúsággal, elmaradottsággal — az álmok hiányával. Nyilvánvaló, hogy még dokumentum-filmes eszközökkel is messzebb lehetett volna menni a művészeti általánosításban, s ezzel pontosabb, összefüggéseiben jobban kibontott képet lehetett volna adni ezekről a problémákról, de a fiatalabb generáció számára, a művészeti általánosítás nehézségei miatt a riportmódszerű felmérés kézenfekvőbb volt. A szélsőséges jelenségek önmagukban voltak élményszerűek, nem volt szükség dramatizálásukra. Megmutatásuk a fiatal művészek számára a valóság felfedezésével volt azonos. Az irodalmi szociográfia módszerét alkalmazták, ahogy az Illyés Gyula, Féja Géza, Darvas József, Erdei Ferenc stb. főleg 30-as évekbeli munkássága nyomán élt. Ugyanakkor ez a törekvés bizonyos

szembenállást is kifejezett azzal a szemlélettel, amely a gazdaságpolitika egészének helyességét védelmezve, a kritizálendő részjelenségekre sem figyelt fel (s amelyre azután az 1972 novemberi pártplénum vissza-utalt).

Mivel ezek a filmek zömmel a Fiatalok Balázs Béla Filmstúdiója tagjainak a stúdió keretében készített munkái, nem mellékes a stúdió állásfoglalása: „Úgy éreztük, tájékozódunk kell, hogy mik azok a legjellemzőbb, legfontosabb és életünk bizonyos ellentmondásait a legjobban közvetítő folyamatok, amelyeket meg kell mutatnunk . . . Mi nem akarjuk az anyagot dramatizálni, a szónak a szokott és hagyományos csúcspontszerkesztés értelmében. . . . Magyarországon létezik egy ún. vizuális hiány, és az emberekben a valóság egyszerű tényeiről sokszor a leghamisabb formájú elképzelések élnek. Maguk az egyes tények elvileg ismertek ugyan, de nem ismert ezeknek tárgyilagos, adatszerűen vizuális arca. Ezért bizonyos esetekben, bizonyos témáknál, először az egyes tények tárgyyszerű leírását, képi rögzítését kell elvégeznünk. Például hiába tudjuk azt, hogy Magyarországon x-ezer ember ingázik, ha nem ismerjük, hogy ez vizuálisan – konkrét, szisztematikusan rendszerezett apróságaiban – hogyan is néz ki. Ez azt jelenti, hogy ilyen esetben rögtön egy filmben nem lehet feltárni a strukturális összefüggések széles körét, országos háttérét stb. Ilyenkor el kell kezdeni maguknak a tényeknek, a vizuális építőkockáknak a lerakását is, és látszólag 'dramaturgia' hiányában hosszú ideig tárgyilagosan, nagyon kimerítően bemutatni a jelenségeket, sok ágában és sok jellemzőjében.”¹⁹

Ennek a nézetnek egész irányzat felelt meg 1970-

ben és a következő években is. Ismertetése egyben rámutat a problémák szélesebb körére és a játékfilmmel való kapcsolatra.

Szörény Rezső bölcsészkarai tanulmányait abbahagyva a televízióhoz ment dolgozni mint ügyelő és asszisztens. Innen került a Filmművészeti Főiskolára, amelyet 1969-ben végzett el. A Magyar Filmhíradónál kezdte filmművészpályáját.

A Kivételes időszak (1970) című filmjében a különféle viszonyítások kerültek előtérbe. A film, volt népi kollégisták találkozója körül épül, de igen sok kitekin-téssel. A múltat eredeti híradóképek idézik meg – a Győrffy-kollégium kiállításán beszélő vezetők ígé-reit is. Ezzel a hősi múlttal áll szemben a találkozó kiábrándult hangja. Bár az avantgardeizmus és narodnyikság kiküszöbölése miatt megszüntetett népi-kollé-gium-mozgalom tagjai ígéretet kaptak, mégis féltek múltjuk miatt. S nem volt alaptalan félelmük. Volt akit kitettek a katonaiskolából. Igaz, hogy túltengett bennük a nagyra hivatottság érzése, és a népi kollé-gium demokratizmusa sem volt sértetlen. Mégis – mindennek ellenére – lelkesen néznek vissza, és ebben a jelen néhány vonása játszik elsősorban szere-pet. Olyan vonások – sorolják –, mint az őszinteség hiánya, az eluralkodott formalizmus, a párt hivatallá válása stb. Van aki 1965-ben szólalt fel taggyűlésen utoljára. De van olyan is, aki a meneküléssel, a múltba fordulással szemben optimistán nyilatkozik.

Nem emlékfilm tehát a Kivételes időszak, hanem néhány ember számvetése: honnan indultak, mit vár-tak és mivé lettek, mit kaptak. Olyan helyzetfelmérés ez, amely a benne élők élményeiből kiindulva a jelen-

re irányul, de ami éppen ezért óhatatlanul sommás – ugyanakkor valóságos.

Ugyancsak valóságos az a kontraszt, amit Szomjas György mutatott a *Nászutak* (1970) című filmjében.

Szomjas György építész-mérnöki tanulmányokról tért át a filmrendezésre. A Filmművészeti Főiskolán 1968-ban kapott diplomát, de már 1966-tól asszisztensként dolgozott a filmgyárban. Főiskolai tanulmányai alatt is készített figyelemre méltó filmet Mándy Iván novellájából, *Diákszerelem* (1968) címmel. Ez az emberi elvárások sajátos tanulmánya volt. A *Nászutak* tulajdonképpen szintén az elvárásokról beszélt, de nemcsak egyéni síkon, hanem jelentős társadalmi viszonyítással.

A film apropóját az olasz Antonio autóbalesete, halála adta. Ez hívta fel a figyelmet – a társaságában levő magyar lányon keresztül – a lányoknak arra a csoportjára, akik vagy olasz férjet kívánnak, vagy legalábbis olasz szeretőt, illetve szórakozópartnert.

Az interjúk feltárják a fiatal lányok belső szegénységét, korlátoltságát, amely elvitte őket ahhoz, hogy egy vacsoráért vagy egy pár harisnyáért olasz férfiak szeretői legyenek, vagy versenyfutásba kezdjenek a velük kötendő házasságért. Mentalitásukon és a házasságot pártoló szüleik magatartásán keresztül – a nyugatra vágyakozásban – fejeződött ki a kontraszt: tulajdonképpen semmit sem kaptak és semmit sem várnak itteni életüktől, hiszen az anyagi biztonság nem jelenthetett számukra egyben tartalmas életet is. Így ennek várása, elérése, kiküzdése helyére a nyugatról, egy másik világról való álmodozások álltak. A film rámutatott arra a belső pusztaságra, amely ezeket a lányokat intellektuálisan jellemezte. Elég egyiknek

egy teljesen értelmetlen mondatát idézni olasz ismerőséről: „Édesapja van csak, aki Amerikában a maffia” (sic!).

Ez a kép összhangban van a Fekete vonat tizenhat éves kislányával, akinek a nyomorúságban már álmai sincsenek. A Nászutak nem nyomorgó szereplőinek vannak álmai, de milyenek?! S hogy ez nem csak rajtuk múlik, azt mutatja Szomjas György egy másik filmje, a Füredi Anna-bál (1972).

A bál főrendezője – interjúbán – dicsekedve beszél a bálról: „Talán egy kicsit olyan jellege van a dolognak, hogy lám, lám, ezek vagyunk mi. Ezt tudjuk csinálni. És egy kicsit a szívük . . ., a szívük megfájdul. Mondja, hogy ezt akarjuk? Azt, hogy lássák, hogy itt is van valami.”

Mi az ami itt van, amit mi tudunk csinálni?

Mindenekelőtt a nagy felhajtás. Hivatkozás a múlt hagyományaira, a tanács és a Hazafias Népfront bevonása stb. De főleg a bál és a szépségverseny a sok külföldi magyarral, akik itt akarnak tündökölni, és akiket ez hat meg Magyarországból. Az teszi büszkévé a résztvevőket, hogy kötelező az estélyi ruha, s arról álmodoznak, hogy lesz majd egy olyan művelődési otthon, amelybe nem százak, hanem ezrek férnek be.

Az előző filmben látható üresség és sekélyesség a Füredi Anna-bál című alkotásban kiegészült a hivalkodás és nagyzolás leleplezésével, a látszatteremtés mesterségének megmutatásával, sőt a nacionalizmus hevítette érzelmek kritikájával.

Az irányzatba szorosan beletartozó, de kevésbé látványos filmet készített Rózsa János (aki kora és filmművészeti tevékenysége szerint már nem nagyon illet

be a fenti filmeket készítő generációjába) Tanítókisasszonyok (1971) címmel.

Egyik oldalon az iskolaigazgató, a párttitkár és a tanácselnőknő megnyilatkozásaiból, a másikon a fiatal tanítónőkéből rajzolódik ki a helyzet súlyossága. A fiatal pedagógusoknak éppen csak az életük fenntartásához elegendő eszközöket biztosítanak, pedagógiai munkájukhoz nem kapnak segítséget, továbbfejlődésük kérdése fel sem vetődhet. Megfelelő társaságuk és szórakozásuk nincs. Magánéletük állandó pletyka, sőt önkényes hatósági beavatkozás tárgya. A hatóság nem a részegen rájuk támadó férfiktól védi meg őket, hanem azt kéri tőlük számon, hogy kikkel érintkeznek, kikkel szórakoznak stb.

A következmény tükröződik az egyik lány szavaiban: „Itt tanultam meg azt, hogy az embernek közömbössé kell válnia, egymással szemben is, és a főnökeivel szemben is, és egyáltalán bármilyen problémával szemben, másképpen nem tud itt maradni, mert csak piszkálják és sértegetik.” – Már ebből az összefoglalásból (a film utolsó előtti mondata) nyilvánvaló az, hogy mennyire eltért az így kapott kép attól, amit a hatvanas évek közepének filmművészeti lendülete adott: a társadalmi aktivizálódástól. Ezek a filmek éppen az aktivizálódás akadályait vizsgálták a társadalmi apparátusban és az egyénekben egyaránt.

Dárday István művészetének kibontakozása a magyar filmművészet fejlődésének későbbi szakaszára esett, de már ebben az időben is jelezte törekvését néhány alkotás.

Dárday István 28 évesen – több helyen végzett munka, azonkívül versírás és fényképezés után – 1968-ban került a Filmművészeti Főiskolára. 1973-ig,

amikor diplomáját megkapta, már két vizsgafilmje nemzetközi díjat nyert, diplomafilmjét pedig hazai díjjal tüntették ki. A főiskolai tanulmányai mellett igen aktívan tevékenykedett a Balázs Béla Filmstúdióban.

A Helyzetkép (1971) című művében meginterjúvált falusi fiatalok vallanak a továbbtanulás nehézségeiről, illetve a munkás- és parasztfiataloknak az értelmiségiectől, pontosabban a továbbtanulóktól való megkülönböztettségéről. A film nemcsak szavakkal fejezi ki a lenézés tényét, hanem érzékelteti ennek objektív alapját is: a műveltség hiányát, a magatartás érdekességét stb.

A Küldöttválasztás (1972) című alkotás a járási KISZ-vezetőséget és a kongresszusi küldöttet megválasztó gyűlés szünetében veti fel – a Helyzetkép című film ismeretében – újra a fizikai és szellemi dolgozók megkülönböztetésének kérdését. Itt azonban ez a probléma már más közegbe kerül, nem tűnik olyan súlyosnak, mint a falusi vizsgálódáskor. Az értekezlet sok formális mozzanata teremti meg azt az akusztikát, amely nagyon különbözik a falusi fiatalok csoportjától. Itt az eleven probléma iránti érdektelenség fejeződik ki. S a küldöttválasztás befejező részének összeborulósos, örömteli vége is azt hangsúlyozza, hogy nem várható elmélyülés az ilyen kérdésekben.

Vitézy László: Felvétel című filmje (1972) ugyan ezt az utat járja.

Vitézy László középiskolai tanulmányainak befejeztével fizikai munkásként dolgozott, majd a filmgyárban világosító és segédoperatőr lett. 1969-ben került a Filmművészeti Főiskolára (ottani tanulmányai közben módja volt egy világkörüli hajóutat tenni). A

diploma elnyerése után különösen megélnékült tevékenysége a Balázs Béla Filmstúdióban.

Dárday István és Vitézy László tagjai lettek egy korábban lazább, majd később szorosabb csoportosulásnak a Balázs Béla Filmstúdióon belül, amely rajtuk kívül Mihályfy Lászlót, Wilt Pált és Szalay Györgyit foglalta magába. Az utóbbi kivételével már a főiskolán együttműködtek (1973-ban végeztek), és életcéljuknak a dokumentumfilmet tekintették. Így tehát műveik nem különültek el teljesen alkotók szerint, hanem közös keresés és tünődés eredményei voltak.

A Felvétel első részében egy 18 éves munkás pártba való KISZ-ajánlásának megvitatásáról van szó. Majd a munkás beszél magáról, és befejezésül látni a párttaggyűlést is. A KISZ-ben élesen összecsapnak a nézetek, s az interjú érzékelteti, hogy nem alaptalanul. Többek között a munkás elmondja: „Megkérdezték tőlem, hogy nem akarok-e párttag lenni . . . rábeszélésre részben . . . de semmi erőszak nem volt . . . az életutat illetően . . . a pártnak milyen szerepe lehet. . . ha jellemzés kell rólam, ez már jó pont lehet.” A felvételi kérelmet a taggyűlésen egyhangúan hagyják jóvá. Legnyomatékosabbnak főnöke felszólalása hangzik: „Minél több ilyen tizennyolc éves kerüljön hozzánk.”

A film drámai ereje tehát megint a viszonyításokban válik nyilvánvalóvá.

(Természetesen az irányzat nemcsak ezeket a műveket foglalta magába. Voltak olyanok, amelyek nem említésre méltók, s voltak olyanok is, amelyek jelentősek, de helyesebb őket alkotóik játékfilmjeivel együtt tárgyalni, a művészeti arculat egységének megőrzése érdekében. Ilyenek főleg Gazdag Gyula filmjei, de Böszörményi Géza stb. alkotásai is. A visszautalás

lehetősége azonban megengedi bizonyos tanulság előzetes összegezését az irányzat hatásának kibontása érdekében.)

A dramatizálás az irányzaton belül tehát a következőképpen alakult. Kezdetben sem a csúcokra építés értelmében vett drámaiság, sem a művészeti általánosítás nem játszott nagy szerepet. Az alkotók azokat a jelenségeket válogatták ki, amelyek eleve felfokozottan hatottak, s egyúttal fel is tárták lényegüket. Nem törekedtek többre a lényegfeltárásban, mint amennyit a szélsőséges esemény amúgy is megmutatott magából. Emellett mód volt az emberi arculatok felvillantására, amelynek a hitelesítésben is fontos szerep jutott. A Fekete vonat, a Nászutak, a Füredi Anna-bál stb. ennek feleltek meg, bár némelyik már átmenetet is jelentett egy fokozottabb általánosítási törekvés felé. Az általánosításra azoknál a jelenségeknél volt szükség, amelyek nem elég maguktól értetődően tárták fel lényegüket, nem leplezték le negatív vonásaikat. Ez csak meghatározott viszonyításokkal, meghatározott szerkezetben volt lehetséges. Ezeknek a mélyebb összefüggéseiket jobban elrejtő jelenségeknek emberi közegéből a lényeget csak nehézkesen és igen hosszadalmasan lehetett kibontani. Az emberi megnyilatkozásokban ki kellett várni a megfelelő mozzanatot, de az életszerűség kockázata nélkül nem lehetett csak azt kiemelni. Így a filmek hossza megnőtt. A viszonyítások terjedelmes tömböket vetettek össze, igaz, nagyon tendenciózusakat. A Tanítókisasszonyok iskolaigazgatójáról nemcsak azt tudta meg a néző, hogy semmiféle segítséget nem adott az új tanítónőknek, hogy fiát és menyét is az iskolájában alkalmazta, hogy beavatkozott tanítónőinek magánéletébe, ha-

nem azt is, hogy Vaszilij Akszajev: Távol Moszkvától című művét említette meg mint annak bizonyítékát, hogy ismerős az irodalomban (természetesen az író megjelölése nélkül). Mint ahogy a tanácselnőknő is Rodolfo produkciójának ismeretét emlegette kultúráltságát bizonyítandó (bár a bűvész neve nem jutott eszébe). Ezek a jelenségek egymás mellé helyezve fokozták döbbenetessé a mindennapos képet, feltárták a lényeket anélkül, hogy az egyediség emocionális ereje elveszett volna. De az esztétikum tekintetében mindez nemcsak sommássá, hanem szinte félrevezetővé vált. Ez visszahatott az ábrázolásra, hiszen a film művészeti apparátusával ábrázoltak anélkül, hogy az esztétikai következményekkel számoltak volna.

Az életszerűség sokszor az által vált félrevezetővé, hogy egyes jelenségeknek csak a negatívumai másoknak csak a pozitívumai sorakoztak fel. A kialakított szerkezet olyan viszonyításokat eredményezett, amelyekben teljesen szélsőséges kép jött létre. Így a mindenáron való leleplezés tendenciája vált uralkodóvá és ez úgy érvényesült, mint az alkotók kizárólagos szemlélete, kizárólagos viszonya a jelenségekhez. Még a tudomány sem képes egyszerű, passzív, a szubjektumot teljesen kikapcsoló regisztrálásra. Még kevésbé képes erre a konkrét érzékletes életanyaggal és felfokozó hatású művészeti eszközökkel dolgozó film. Kétségtelen, hogy ez a negatívumsorozat következménye volt az egyre inkább terjedő kritikai szemléletnek – amely a tudományban és az irodalomban egyaránt megjelent (lásd a bevezetőt) –, de áttevődött a játékfilmbe is, annak megfelelően, hogy tulajdonképpen eredetileg innen kapott ihletést – a társadalmi ösztönzőkön kívül –, s végül is a kiterjedt emberi jelenségek,

amelyek a negatívumokat hordozták, igazán a játékfilmben voltak ábrázolhatók.

A játékfilmekben természetesen mássá vált a szociográfiai igényű riport jellegű filmek valóságfeltáró, valóságos problémákkal szembenező erénye. A dokumentumfilm, még inkább a riportfilm, eleve jobban őrzi kapcsolatát a valósággal. Valóságos életanyagot emel ki, többnyire nem túl nagyot, s az anyagot csak egy-egy tétel hordozására használja fel. Így a szélsőség esetében is eleve behatároltabb az ábrázolás, kisebb az általánosítás köre, mérsékeltebb a világot teremtő szándék. Mindez a játékfilmet is jellemezheti, bár ennek még a legközvetlenebb kapcsolat esetén is más a valósághoz való viszonya. A játékfilm számára is adott azonban az a lehetőség, hogy a drámai erőt a jelenségek szélsőséges vonásaival és ne a hős küzdelmével — még kevésbé belső küzdelmével — teremtsen meg. Ez már eleve korlátozza az ábrázolást a hősök magatartásának mozgatói szempontjából. Mert bár a film a cselekvési motívumokkal a valóságra utal, ezt nem egyszer csak külsősegesen teszi, nem pedig a hősben eszmei hatótényezőként működő eleven társadalmi erőként mutatja be. Ennek révén meg lehet ismerni a társadalmat, de nem biztos, hogy a társadalom esztétikai minősítése kielégítő lesz. Bizonyítékul szolgálnak a valósághoz szinte dokumentális közvetlenséggel kapcsolódó játékfilmek némelyike. Ugyanakkor, ha a közvetlen ábrázolással kitűnő játékfilmek nem is feltétlen jutnak el a művészeti általánosítás (ezzel az esztétikai minősítés) magasabb fokára, ha meg is maradnak egy adott hely és idő kötöttségein belül, de az új valóságközeg bevonásával, az új életanyag dramatisztikus lehetőségek kikísérletezésével előkészítenek

egy általánosabb érvényű (az adott helyen és időn kívülieket is érintő) ábrázolást. Sőt gyakran még merre határ sem húzható a játékfilmek két csoportja között.

JÁTÉKFILM ÉS VALÓSÁG

Gazdag Gyula

Gazdag Gyula dokumentumfilmjei kiemelkednek a hetvenes évek elejének e műfajú alkotásai közül. Egyrészt mert valóban kutató filmek, amelyek az egyáltalán nem nyilvánvaló lényeg feltárása érdekében nagyon sokat tettek, másrészt mert nem maradtak meg egy szűk körű ábrázoláson belül, hanem az összefüggések láncolatának egy pontjaként vizsgálták az adott jelenséget. Ezek a művek tehát egyáltalán nem törekedtek tartózkodó ábrázolásra, hanem a filmművészeti eszközök nagy aktivizálásával készültek. Csak így volt mód a filmek gazdagságát megteremteni.

Gazdag Gyula korán érdeklődni kezdett a film iránt. Már gyermekkorában sokat járt a filmgyárban (ahol anyja vágóként dolgozott) és gimnazistaként nyaranta már vágóasszisztensként tevékenykedett. A filmklubmozgalomba is bekapcsolódott, így a Filmművészeti Főiskolára – amelyet 1969-ben végzett el – már a filmművészet bizonyos ismeretével iratkozott be. Mint annyi fiatalnak, neki is a Balázs Béla Stúdió nyújtott segítséget első filmjei elkészítésében. Ezek közül kiemelkednek a következők: Hosszú futásodra mindig számíthatunk (1969), A válogatás (1970) és – az Ember Judittal közösen készített – Határozat (1972).

Schirilla György taxisoőr az akkori idők ismert figurája volt. Rendszeresen átúszta télen a Dunát, az Októberi Forradalom ötvenedik évfordulója tiszteletére Budapest–Moszkva futást rendezett stb. A Hosszú futásodra mindig számíthatunk című film azt a futását mutatja be, amelyet eredetileg szülőfaluja, Kenderes vezetőségének egy ötlete ihletett (presszót kívántak elnevezni róla, amelynek azonban végül Sportpresszó lett a neve).

Mennyiségileg kis, de nem jelentéktelen helyet foglalt el a filmben a község vezetőinek teljes érdeklensége Schirilla teljesítménye és személye iránt. Amíg ő fáradalmaival pihente ki félrevonulva, a többiek hozzákezdtek az ünneplés evés-ivás részéhez, teljesen megelégedve az ünnep apropójáról. Mennyiségileg a film nagyobb részét Schirilla futása és főleg megnyilatkozása adta. Teljesítményét az autó feltalálásával vetette össze, s valami rendkívülit látott benne. Fel sem tételezte, hogy még a minősített sportok eredményeinek is minimális társadalmi hatása van, s hogy azokat is sokszor a más – valóságváltoztató hatású – területeken való tevékenységre való képtelenség ösztönzi. Vállalkozását kifejezetten világrengetőnek tartotta. A film ezeknek a megnyilatkozásoknak tételeit élezte ki és vetette össze a futással magával, amely Schirilla kifáradásán kívül semmiben és senkiben semmilyen változást nem idézett elő. Éppen így vált nyilvánvalóvá, hogy az Októberi Forradalmat a Moszkvába való futással ünnepelni mennyire nem adekvát, sőt anakronisztikus cselekedet. De a film még azt is érzékeltette, hogy mennyi hasonló pótcselekvés vagy éppen kompenzálás létezik a megfelelő tevékenységek helyett.

A válogatás nem kevésbé komoly és mély képet adott a választott jelenségről.

Egy vállalat KISZ-szervezete beat-zenekart keres a kultúrházba. A KISZ-titkár van elsősorban megbízva a dolog elintézésével, bár saját szavai szerint nem szereti a beat-zenét. Kis csoport szerveződik a kiválasztás lebonyolítására, amelyben még a párttitkár is részt vesz – de senki nem kap benne helyet, aki a zenéhez értene. Az első szűrés elég mechanikus. A jelentkező 95-ből az elsőnek jelentkező 5-öt kell figyelembe venni. A válogatás során eleinte nemigen esik szó zenéről, hanem sokkal inkább a zenészek öltözkéről, magatartásáról stb. Felvetődik az a kérdés is (egy kultúrházban?), hogy mi lesz a zenekarok miatt odaszokó fiatalokkal. Ennek megoldását azonban későbbre hagyják. Azt, hogy a zenekarok bemutatkozása milyen hatást kelt, mutatja a közben táskarádiót hallgató fiatal képe. De végül a válogatás sikerül. A kiválasztott zenekar úgy játszik, mint bármelyik a legátlagosabbak közül, s a KISZ-funkcionáriusok a többi fiatal között példamutatóan táncolnak.

Ahogy a Hosszú futásodra mindig számíthatunk végig azt poentírozta, hogy sok másra kellene számítanunk, de ehelyett csak egy hosszú futásra lehet számítani, úgy A válogatás végig azt érzékelteti, hogy egy impresszárió fél óra alatt jobban megoldotta volna a válogatást, mint a nagyszámú, de hozzá nem értő, és vagy fontoskodó, vagy formálisan megnyilatkozó tagokból álló bizottság, amely a maga tekintélyével sokkal nagyobb dologra lett volna hivatott.

A poentírozások és viszonyítások mindkét filmben a legközvetlenebb társadalmi minősítést érvényesíteték. A jelentéktelen cselekvésekről kialakított illúzió-

kat leplezték le, ezzel az értékelését is megadták a magatartásoknak, sőt mintegy számonkérték a megfelelő cselekvéseket. A Határozat részben már más típusú mű volt. Pontosan visszaadta (több mint másfél órás időtartammal) a járási pártbizottság törekvését egy termelőszövetkezeti elnök leváltására – teljesen függetlenül a tagság véleményétől –, és ennek a törekvésnek a sikertelenségét. A demokrácia semmi bevételeire épült akció még olyan részletekkel is kiegészült, mint az idegen szavak helytelen használata (pl. „kontrax helyzet”), de nem egészült ki az elnök személyének megismertetésével. Csak gyanítható, hogy túlságosan a csoportérdeket képviselte – a társadalmi érdektől függetlenül, vagy esetleg annak rovására –, s ez válthatta ki a leváltását célzó határozatot, amelyet teljesen mechanikusan akartak érvényesíteni. Ebben az esetben tehát a mechanikus, erőszakolt külső beavatkozást hangsúlyozta, amely nem vette figyelembe nemhogy a demokrácia követelményeit, de az emberek legelemibb véleményét sem. Így alakult ki a kontraszt. Ezek az alkotások hatottak a rendező első játékfilmjére, *A sípoló macskakő-re*.

Bár *A sípoló macskakő* csak 1972-ben készült el, forgatókönyvét a rendező már 1968-ban elkezdte írni, majd Györffy Miklóssal társulva 1970-re elkészítették a forgatókönyv első változatát, és a forgatás 1971 nyarán megkezdődött.²⁰ Ez érthetővé teszi a címet is. Az 1968 májusi párizsi diákmegmozdulások után a macskakövek a lázadásra utaltak. (A sípoló gumi macskakövek gyártása pedig azt mutatta, hogy az üzleti szellem hogyan használ ki mindent, mivé lett a lázadás jelképe.)

Gazdag Gyula 24 évesen fogott a film rendezésé-

hez – a legfiatalabban a játékfilmet rendező magyarok közül –, filmjének hősei pedig átlagosan 17 évesek voltak. A film céljáról rendezője így nyilatkozott: „Szándékunk szerint a film – a könnyed, vidám nyári történet – egy nemzedék, a mai tizenhét évesek magatartás-vizsgálata. E fiatalok viszonya a cselekvéshez – az értelmes és az értelmetlen cselekvéshez –, a rossz pedagógiai módszerek csődje, a felnőttek világának jelenségei a tizenhét évesek szemszögéből. Azoknak a felnőtteknek a megidézése, akik nem tudják és gyakran nem is akarják megérteni ezt a nemzedéket.”²¹ Az értelmes és értelmetlen cselekvésre való utalás már érzékelteti a kapcsolatot az előző, illetve kísérő dokumentumfilmekkel, amelyekben az értelmetlen cselekvések szintén középpontban álltak. A sípoló macskakő akár dokumentumfilm is lehetne. A fiatalok nem színészek, s a felvételek során nemegyszer adódott – a rendező szerint – olyan helyzet, mint amilyet a film maga is mutat.

A történet igen egyszerű. Néhány gimnáziumi osztály fiataljai nyári munkára egy állami gazdaságba érkeznek kukoricát címerezni. Azonban a kukorica még nem hányta ki a címerét, így az a munka, amely az egész vállalkozás célját és értelmét adta volna, nem lehetséges. Ezt azonban hivatalosan nem közlik a fiatalokkal, s haza sem engedik őket. A formális fegyelem, az egyetemi felvételt befolyásoló jellemzés együtt tartja a társaságot, de az erőltetett sportversennyel nem lehet lefoglalni őket. Van, aki megszökik, vannak akik dolgozni mennek oda, ahová lehet, egy paraszthoz. Ezért a táborvezető hazaküldi őket.

A táborparancsnok figurája némileg karikaturisztikusra sikerült, de nem is ő a hangsúlyos személy. A

hangsúly azon van: hogyan reagálnak a fiatalok arra a helyzetre, amelyet nagymértékben a táborparancsnok teremt álszent magatartásával (ő nem kel fel időben, külön is főz magának, elolvassa a tanulók leveleit), apró és értelmetlen tiltásaival (nem szabad a tóban fürödni), erőltetett mozgalmaival (különféle versenyek) stb. Mindez a nyári szabad élet, az önkéntes vállalkozás ellen hat, párbeszédet követel tanuló és tanár között, és kiváltja a lázadások sorát. Ebbe belejátszik az, amit a hozzájuk közel kerülő fiatal tanár mond róluk: „Megérttem, hogy ti mindent ki akartok mondani és mondatni.” Pedig még ennél is fontosabb számukra az, hogy dolgoztak. Amikor a tábor franciaországi látogatójával beszélgetnek – aki demonstrálásról, manifesztálásról, sőt a vezető kényszerítéséről beszél –, akkor mindezzel tettük egyszerű tényét állítják szembe. S bár a francia rezignáltaknak és hit nélkülieknek tartja őket, a tábor parancsnokának reakciójából pontosan érződik, hogy mukájuk váltotta ki a legnagyobb hatást. Cselekvésük az, amely minden mást minősített, mert ezután egyaránt megváltoznak a táborban maradottak (a zászlófelvonáskor látni ezt) és a hazautazók (a fülkében). A sípoló macskakő legnagyobb hiányossága Gazdag Gyula dokumentumfilmjeivel szemben furcsa módon az, hogy csak a csoportmagatartás legáltalánosabb vonásait emelte ki egy némileg mesterkéltnek ható helyzetben. A dokumentumfilmek – a Hosszú futásodra mindig számíthatunk és A válogatás – egyéni arculatokat is mutatott, és így képes volt az ábrázolás sokrétűségével is hitelesíteni. A sípoló macskakő attól vált némileg spekulatívvá, hogy ezeket az egyéni arculatokat legfeljebb egyéni modorral pótolta a fiataloknál, s

nagyobb teret engedett a helyzetnek, mint a reagálásoknak. Ennél azonban fontosabb, hogy ennek a helyzetnek általános érvénye volt. A bürokratikus módszerek szólamokkal való álcázottsága, a lélektelen irányítás frázisokkal való takargatása — ez az, ami a fiatalok tiltakozását megérlelte. Tettük ilyen helyzetben vált lázadássá. S ez egyáltalán nem volt a kor magyar filmjeiben egyedi téma.

Gábor Pál és a lázadás témája

Gábor Pál Tiltott terület-et követő játékfilmjének, a Horizont-nak (1971) — amely előbb készült el, mint A sípoló macskakő — főhősét a harmadikös gimnazista Fried Péter játszotta. A film fiatal író, Marosi Gyula művét használta fel. S rendezője többek között ezeket mondta filmje szándékolt valósághitelével kapcsolatban: „A hazai dokumentumfilmek közül számomra mindmáig Gazdag Gyula Hosszú futásodra mindig számíthatunk című filmje a legjobb, mert a valóságot a lehető leghitelesebben rögzíti, de olyan módon megszerkesztve az anyagot, hogy a jelenség belső jelentéstartalmainak kiemelésével gondolatot közvetít. Valami ilyesmire törekszem én is, persze másféle módon.”²² Emellett a megnyilatkozás mellett azt is figyelembe kell venni, hogy Gábor Pál a Tiltott terület és a Horizont között két dokumentumfilmet készített. Pontosabban a Horizont-ot látva nem lehet ezt a tényt nem figyelembe venni.

A Horizont lázadással kezdődik. A főhős Karesz, aki ott hagyta a gimnáziumot, és anyja kívánságára egy vállalat belső kézbesítője lett, végighallgatja a

könyvelő szidalmait egy át nem adott irat miatt. Bosszúból minden éppen nála lévő iratot összetép. Ezután a személyzetis intelmeit is meg kell hallgatnia. „Érted is meghaltak” – mondja többek között az. De Karesz már ott tart, hogy ráfeleli: „Nem kértem, hogy meghaljanak értem.” A személyzetis erre majdnem megüti, de végül tanácsokkal látja el: menjen gyárba dolgozni. Ezzel a lázadással kikerül az „életbe”. Anyjának egyelőre nem meri bevallani, hogy már nincs állásban. Egy motorszerelő barátjával indul el másnap – mintha még mindig munkába menne – vidékre, és megkezdí az élet „tanulmányozását”. Megdöbbsenti azonban, hogy az útközben nagyképi szerelő milyen alázatos lesz az újgazdag kocsitulajdonos előtt, mert ezzel ér el nagyobb borravalót. Második élménye sem különbs. Egy teherautó lerakodásában segít a piacon, s csak azután jön rá, hogy valamiféle tisztességtelen dologban vett részt. Ezeknek az élményeknek, anyja biztatásának és egy hozzá közelálló lánynak, Ágnesnek a kérésére elmegy volt gimnáziumi osztálya iskolai összejövetelére, hogy segítséget kérjen elmaradt vizsgáinak letételéhez és tanulmányainak folytatásához. A tanár kemény prédikációját hallva és azt látva, hogy közben a tanárnő combját simogatja az asztal alatt, eláll eredeti tervétől. Dacból cinikusnak mutatja magát Ágnes előtt, azután fájlalja, hogy eltávolodtak egymástól. Így kerül a házmesterlány ágyába. Végül anyja nagy megdöbbsenésére mégis a gyárba megy, ahol – bonyolult alkalmassági vizsga után – a műhely söprögetésével bízzák meg. Eközben figyeli társát, aki a lábát edzve készül futballistának, mert nem lát más utat a kitöréshez.

A könyvelő szidja, a személyzetis neveli, anyja

állandóan intelmeket intéz hozzá, a személyzetis felesége — miközben a férjére várnak — a mozgalmi múltról beszél neki stb. S közben az özvegy szövőnő anyja semmire sem képes a fáradtaságtól, a maszekmunka-vállalás nélkülöz minden emberi tartást, a szövetkezet kocsját magánüzlet lebonyolítására használják, a tanár erkölcsi arculata egészen más, mint amit prédikál, a mozgalmi múltról a felnőttek nosztalgiaival álmodoznak, a gyárban senki nem törődik vele stb. Nem véletlen, hogy Karesz — akinek összetartozását Ágnessel egy líraian szép jelenet fejezte ki, amikor a lány a szabadban táncszerűen keringett a fiú körül — egyre kiábrándultabb és cinikusabb, s már a szerelem sem jelent értéket számára, ami korábban még vigasztalást hozott neki csalódásai közepette. Karesz világa és A sípoló macskakő három diákjának világa nagyon hasonlít egymáshoz. S ez a világ ellenállásra késztet, még ha ennek a lázadásnak nincs is perspektívája. Gábor Pál ezzel is szembenézett Utazás Jakabbal (1972) című, ugyancsak fiatal író, Császár István műveiből készült filmjében.

A Horizont-ba Gábor Pál még beépíthette azt a részletet, amelyet eredetileg a Látogatás (1969) című dokumentumfilmjével talált meg (amikor a szerelőt kísérve az autótulajdonos apja cigarettát kér Karesztől), az Utazás Jakabbal már más. Nem annyira a lázadásra készítő világot veszi számba, mint inkább magát a lázadást. Ezért nagyobb figyelmet fordít a hősök rajzára.

István — akinek nem sikerült egyetemre kerülnie — Jakobhoz csatlakozva tűzoltókészülék-ellenőrként járja az országot. Inkább szórakozásnak tekintik feladatukat, semmint munkának. Ezt az életet ritka talál-

kozások szakítják meg István szerelmével, az egyetemista Katával, illetve Jakab meglehetősen magányos nagyapjával (akinek falusi háza árán vette Jakab nagynénje a pesti lakást). Az első zökkenőt ebben az életmódban István betegsége jelenti. A másodikat Jakab unokaöccsének, Ferinek megjelenése. Az egyetemista Feri beképzeltsége lepereg róluk, de Kata figyelmeztetése, hogy István körbejár, mint a nyomtatóló, és nem jut sehová, mindkettőjükben nyomot hagy. Jakab érdeklődését ugyan felkelti egy lány, Ildikó, de nagyapja halálának híre egyelőre mindent elnyom benne. Viszont István rádöbbenését életük értelemetlenségére az Eszterrel való találkozás is segíti. Együtt kiabálják (a lány emlékeit idézve): „Minek, minek minden?” S a kisállomás esős ablakában István és Jakab már kiábrándultan nézik a legyeket. Jelképesnek tűnik számukra, ahogy nekirepülnek az üvegnek. Magukhoz hasonlítják ezt: nem ismerték az üveget, vagy erősebbeknek hitték magukat, de leesnek ők is. Feszültségük verekedésben oldódik, de megint összehozza őket egy égő tanya, amelyből a gyerekeket kell kimenteni és orvoshoz vinni. István a sofőrrel beszélgetve vonja le a következtetést az orvoshoz menet: „Én is, ha tanulhattam volna, most nem itt lennék. Mindegy, már megszoktam.”

A két fiatal egymásra talált egy nonkonformista lázadásban — abban, amelyet a tanulás hiánya miatt félresiklott életük mellett környezetük indokol: az alkoholistával szórakozó csapos, a kacérkodó, majd elfutó cigánylányok, a nagyapa pénzét elszedő, de róla rosszul gondoskodó nagynéni, a nagyképűsködő Feri, a bürokrata gondnok, aki a raktáros nélkül nem akar intézkedni stb. A környezet indokolja, de nem

igazolja a terméketlen lázadást. Egyrészt mert – mint Kata is, aki vidékre megy tanítani – van, aki hozzá tud kapcsolódni a világhoz, feltalálja magát benne. Másrészt mert egyetlen cselekvés (tűzoltás és mentés) többet ad a lázadózók számára, mint vagányságuk minden megnyilatkozása együttvéve. A terméketlen lázadás ugyanis nemcsak a világgal, hanem saját magukkal is szembefordítja a hősokeket. Egyre inkább redukálódik kapcsolatuk azzal a világgal, amely egyedül jelentheti szféráját kitörésüknek – de csak a változás révén. A lázadás témája így vált át a kitörés témájába, illetve összekapcsolódik a meghasonlás, a menekülés témájával.

Kardos Ferenc

A kiindulópont – ha úgy tetszik a támaszték – a kritizálható, kritizálandó mozzanatok sora, kiemelve a már ismert viszonyításokat és kontrasztokat. Kardos Ferenc ezen a módszeren belül elsősorban a Különösen szép este (1969) című filmjével csatlakozott a Fekete vonat, a Boldogság stb. című alkotásokhoz.

A Különösen szép este kifejezés akkor hangzik el, amikor a szilveszteri mulatságra egy háznál összegyűlő vendégek búcsút és köszönetet mondanak a háziaknak. Maga az este a nem fiatal korosztályhoz tartozók evésével, ivásával, nótázásával, beszélgetésével telik el – természetesen a megivott szesz mennyiségének megfelelően egyre emelkedettebb hangulatban. Dicsekvéseket is hallani arról, hogy nem kaptak lakást és ezért maguk építettek házat. Látni is a teljesen egyforma, szokványos házakat. A környezet és a maga-

tartás efféle sablonjaihoz azonban, szilveszteri köszöntésképpen, teljesen váratlan kívánságok társulnak: „... szocialista módon lássák el a dolgozókat...” „... a valódi forradalmat kívánom, hogy megvalósuljon...” Majd ezeket a köszöntőket is részeg éneklés és további ivás követi. A házak, a lakás, az életmód, a megnyilatkozások és a köszöntők annyira ellentétben állnak egymással, hogy az így keletekezett kontraszt teljesíti ki a magatartások minősítését is. De mindez csak bevezető a következő játékfilmhez, az Egy őrült éjszaká-hoz (1969).

Az Egy őrült éjszaká-t Kardos Ferenc nemcsak rendezte, hanem írta is. A szűk térre és kis időre zsúfolt cselekmény kamarajellege sajátosan jelképes világgá tette a csemegebolt helyszínét és alkalmazottainak magatartását. Milyen történet hordozza ezt a parabolát? A lehető legegyszerűbb.

Zárás előtt két sötét öltözetű úr többféle árut vásárol, majd súly- és árellenőrzést kér. Lajosnak, az elősiető üzletvezetőnek ellenőrökként igazolják magukat. S mivel az utánszámlálás során eltérések tapasztalhatók, így elrendelik a leltározást. A meglehetősen zsarnokian viselkedő üzletvezető minden dolgozót a leltárban való részvételre kényszerít. Az ellenőrök tájékozottsága viszont arról tanúskodik, hogy egy besúgó jelentései alapján kontrollálnak. Ki is derül, hogy Géza, az üzletvezető helyettese az ő emberük. Géza lopott a többiekkel, lopott a maga hasznára, és besúgó is volt. Ezt a jellemtelenséget használja fel a főnöke, hogy az ellenőrök ellen fordítsa beosztottját. De Géza ennél rafináltabb. Kiszabadítja az ellenőrt és segítséget nyújt neki, hogy pisztolyával fenyegetse és vallassa az üzletvezetőt. Az üzletvezető

segítségére érkezik felesége, aki a központban dolgozik, és gyanakodni kezd, hogy állellenőrökkel van dolguk. Remény ébred bennük, hogy sikerül megegyezniük velük. Elégetik a leltárfelesleget a kazánban, és megpróbálják ellenük hangolni a dolgozókat. Azok azonban nem állnak ki a főnökük mellett, így a két ellenőrnek módja van a napi bevétellel távozni. S másnap a rendőrség megjelenésekor mindenki nagyon reméli, hogy nem sikerül a sokat tudó állellenőröket megtalálni.

Ez a kerettörténet a legkülönbözőbb emberi viszonyokat és magatartásokat fogja össze. „Na, most végre megkapjátok a magatokét” – mondja a pénztárosné az üzletvezető helyettesének. „Csak nem gondolja, hogy véletlenül vagyunk itt?” – kérdezik az ellenőrök az üzletvezetőt, kiadva besúgójukat. „Nem utasíthatja őket” – mondja az ellenőr a leltározásra való felszólításkor az üzletvezetőnek. De az egyszerűen intézi el: „Önként fognak itt maradni.” Amikor rájönnek, hogy leltártöbblet van, akkor az is kiderül, hogy a dolgozóktól hiány miatt eszközöltek levonást. Elárulják, hogy az egyik lány a vezető barátnője volt, mire az egyik ellenőr is szeretkezik vele. Az üzletvezető elmondja hitvallását: „A társadalmon kívüli elemeknek semmi esélyük sincs. Be kell épülni . . .” Az egyik ellenőr kiegészíti az így kapott jellemzést, amikor a vezető kezébe kerül a pisztoly: „Maga ölt már embert, de már nem tudná megtenni. Túlságosan elpolgáriásodott a béke évei alatt. Valami egyenruha segítene, ugye?” Végül az ellenőri összegezés: „Egyikünk sincs hiba nélkül. Az apróbb tévedéseket, amelyeket önök követtek el, természetesen elfelejtjük, . . . de a vezetők visszaéléseit nem tűrheti a társadalom! A vezetők-

nek felelniük kell!” S mi következhet még ezután? Egyetlen beosztott lázadása reggel: „Elegem volt magukból” – mondja, és elrohan.

A kiszolgáltatottság, a megfélemlítés, a becsápás jellemezte emberi viszonyok közepette, amelyhez még a csalás is társult, a két hivatásos bűnöző álellenőr volt a legpozitívabb, mert az egész társaságban csak egyetlen becsületes akadt – az a lány, aki el is menekült közülük. Az Egy őrült éjszaka tehát egy őrült világ képét mutatta, amelyben mindenki csak a saját érdekével törődik, és nem vesz tekintetbe semmiféle más érdeket. Aki pedig különbözik az átlagtól, az menekül.

A filmek rendezői portrék által összefogott vizsgálata megtöri a kronológiát. Így az Egy őrült éjszaka az Utazás Jakabbal mellé sorakozik, jöllehet A sípoló macskakő-vet és a Horizont-ot is megelőzte, és sokkal közvetlenebb kapcsolatot mutatott a Fejlövés-sel, a Próféta voltál, szívem-mel. Ez indokolja Bacsó Péter és Zolnay Pál művészete további alakulásának vizsgálatát.

Bacsó Péter és a Kitörés

Kardos Ferenc célkitűzése más, több volt, mint amelyhez végül is filmjével jutott. Saját szavaival: „Munkahelyi kapcsolatokon próbáltam boncolni ugyanazt, amit ott családi kapcsolatokban vettem fel. Ehhez kölcsönvettem egy szatirikus alapötletet Gogoltól, a Revizor alapötletét. Ezt vizsgáltam meg egy szocialista üzemi struktúrában, kegyetlenül, nyíltan, különösebb realiztikus színezések és érzelmi

feltöltések nélkül. Milyen torzulásokat hordoz a mai magyar társadalom ebben a vonatkozásban? ... Ahhoz, hogy az a néhány általánosítás, ami egy ilyen műben létrejön, eléggé irritáló, eléggé fájó, eléggé igaz lehessen, bizonyos alaphelyzeteket végletes módon kell vizsgálni.²³ A gogoli alapötlet azonban túlságosan eluralkodott a filmen. Ami a módszert illeti, Kardos Ferenc szavai Bacsó Péter *Kitörés* (1971) című filmjét is illethetik. Nem véletlen, hogy Bacsó Péter nyilatkozata össze is cseng a Kardoséval: „Főhőse tehetséges munkásfiú, aki a maga egészséges módján karriert akar csinálni, ki akar törni, mert úgy érzi, hogy a keretek, amelyek között él, nem elég tágasak számára. A film az ő sorsában belülről, az egyes ember szemszögéből ábrázolja, hogy mennyire szükségszerű folyamat a gazdasági struktúra átalakítása, s mennyire elkerülhetetlen, hogy világos frontvonalak alakuljanak ki a társadalom mozgásképes, egészséges erői és a megcsontosodott konzervatív erők között.”²⁴

Laci, a film hőse bátyjával és annak feleségével él, s az utóbbihoz szerelmi kapcsolat is fűzi. Már ez is zavarja. Még jobban zavarja azonban, hogy a gyárban sokszor napokig nincs munka, illetve anyag. Laci végül is megunja ezt, elvesz egy határszállón lakó lányt feleségül, hogy disszidálhasson. Amikor ez nem sikerül, már a lány sem érdekli. Szabadulása után a gyár mérnökével kerül össze, aki bevonja a számítógéppel kapcsolatos munkába. Helyzete két vonatkozásban is megváltozik. Egyrészt egymásba szeretnek a szociológiai felmérést végző Annával, akiről kiderül, hogy az igazgató lánya. Másrészt a számítógép sok mindent leleplez, s ezzel kihívja a régi módszer képviselőinek ellenszenvét, akik módot találnak a mérnök Pray és

Laci eltávolítására. Laci a disznótenyésztést és a részegeskedést választja, így hamarosan elveszíti Annát. Züllése közepette találkozik véletlenül Prayjal, aki új munkahelyére hívja Lacit is, mondván: „Élni nem, hajózni muszáj.” (Navigare necesse est.)

Bacsó Péter Konrád Györggyel együtt írt filmje tele van kritikai mozzanatokkal. A gyáron belüli munkanélküliségről, az elavult módszerekről és munkaszervezésről számtalan szó esik. A bürokratikus és hatalmát féltő vezetés alakjai szinte karikatúráként jelennek meg. Laci még arról is beszél, hogy a televízióknak nem a slágereket kellene megszavaztatnia a közönséggel, hanem a törvényeket, hiszen azok nem védik meg sem Prayt, sem Lacit, amikor kényelmetlenné válnak a vezetés számára. (Bár a disznóhizlalás kifizetődőbbnek bizonyul a törekvő gyári munkánál.) – Persze Laci egyáltalán nem átlagos munkás. Teniszversenyt nyer, angolul tanul, nagyon céltudatos és kritikus alkat. S mint ilyen, „emeltségével” kicsit inkább alkalmat nyújt a hibák és hiányosságok felsorakoztatásához, semmint megszenvedné azokat. A befejezés – Utazás Jakabbal összezsengő – tanulsága így szintén csak elmélet marad. Igaz ugyan, hogy a tevékenység mindenekfelett való voltát a Kitörés is kiemeli, de Lacit ugyancsak a véletlen viszi el ehhez, nem a saját változása vagy az a kétségbeesés, hogy még méltó tárgya sincs a küzdelmének. Ez utóbbi egyáltalán nem mellékes. A magyar film külön is felfigyelt erre a témára.

Simó Sándor a gyakorló vegyészmérnöki pályát cserélte fel a Filmművészeti Főiskolával, ahol 1964-ben kapott diplomát. Rövid játék- és dokumentumfilmeket egyaránt készített, s az utóbbiakban egyre nagyobb érzékenységgel fordult nemcsak az aktuális problémák felé, hanem ahhoz a közeghez is, amely ezeket a problémákat hordozza. Első teljes hosszúságú játékfilmjét, a Szemüvegesek-et (1969) ő maga írta, második alkotását, A legszebb férfikor-t (1972) az írói múlt nélküli Erdős Zoltán írása alapján készítette. A probléma és a problémát hordozó közeg egysége miatt mindkét film nagyon sok mindent érint, de alapjában véve mind a kettő azzal foglalkozik, hogy alkotóképes, ambíciózus hőseinek hogyan fecsérelődik el az ereje a lakás megszerzésében, a bürokratikus akadályok leküzdésében stb. Tehát mennyire nem lehetséges számukra éppen azon a téren – a valóság alkotó változtatásán – küzdeni, amelyre képességük és képzettségük predesztinálja őket. Ennek megfelelő a filmek felépítése is. Világos alapvonal (a második filmre ez inkább érvényes), amely szinte szociológiai tesztre emlékeztet, és gazdag jelenségvilág, beleértve a hősök megnyilatkozásait is (amelynek verbális részéből az első filmben kicsit túl sok van).

A Szemüvegesek hősei Valkó László építészmérnök és felesége, Jutka, eltartási szerződés alapján laknak egy öreg néninél. Laci váratlanul megkapja első önálló megbízatását: egy lakótelepi ház megtervezését. Nagy ambícióval lát hozzá, hogy a lakások távlatilag is megfelelők legyenek. Ennek azonban gátat vetnek a megrendelő OTP anyagi elgondolásai.

Végül új tervezést bíznak rá, az eredeti helyett. Ez a folyamat természetesen nem ilyen egyszerű. Mutatják Laci kitörései. Főnökének: „Mondd, egy idő után mindenki ilyen cinikus lesz?” Mire az: „Nem, a hülyék, azok nem.” De ez még a főnök cinizmusára vonatkozik. László ekkor még lemond egy magánmegbízást, s visszafizeti a már kapott ötezer forintot. A fordulatot jelzi felesége vigasztalása: „Az is valami, ha fűrnak.” Laci: „Legyek mártír?” Lázad az OTP szempontjai ellen, a lakók mellébeszélése ellen, panasza megy a főnökéhez, de nem tud semmin változtatni. Ezt fejezi ki a film végén: „A maga módján mindenkinek igaza van.” Ennek a lázadozásnak és küzdelemnek a helyét azonban egyre inkább elfoglalja egy konkrét cselekvéssor: a néni meghal, de ők, kettejük számára csak egy kisebb lakást kapnak, az eredetit át kell adniok egy nagycsaládnak. Ez nem megy könnyen. Az utánjárás és berendezés rengeteg energiát követel, különösen, mert az új lakó mindenhez ragaszkodik – függetlenül attól, hogy az a lakás tartozéka volt-e vagy Valkóék tulajdona. Így be kell zárniuk, hogy a saját holmijukat elvihessék. S a film végén már kiszorulnak az álmok és ábrándok. Ülnek a kopott, sötét lakásban ketten, annak örülnek, hogy egyáltalán valamilyen önálló lakásuk van.

A legszebb férfikor hőse Alker Tamás, aki egy nagy napilaptól egy üzemi újság szerkesztőjévé csúszott le, s mivel elvált és lakását feleségének és gyerekének hagyta, albérletben lakik. Új szerelme csak akkor válhatna el férjétől, ha lakást tudna maguknak szerezni. A véletlen két évre elébe hoz egyet, de ennek megszerzéséhez egy nap alatt húszezer forintot kell összeszednie. Ez sikerül is, bár van, ami

közben nem sikerül. Például az, hogy a barátja legyen az új főmérnök, ami neki is megfelelőbb munkát jelentene. A végén azonban – már a kulccsal a zsebében – szerelme is habozni kezd, elsősorban a gyerekére gondolva, s Tamás a pénzhajsza után szinte összeomlik ettől.

Egy többre hivatott ember a periférián, s ebben nincs egyedül, Barátja a főmérnök helyettese lesz, mások már az ambíciójukat is elvesztették, s meglegszenek egy nyugati kocsival. Mindeközben Alker ki van szolgáltatva a használtbútor-kereskedőnek, az uzsorakamatra pénzt kölcsönző takarítónőnek stb. Olyan világ ez, amelyben a legtöbb tényleg csak a magánélet rendezése, illetve egy lakás lehet. Úgy is mint cél, s úgy is mint minden energiát, erőt lekötő tevékenység. S ha megvan a lakás, akkor véget ér a tevékeny élet is. A világról kapott eme kép mellett magától értetődő a kompromisszum témája.

*Belenyugodni
vagy megváltozni?*

Kovács András Falak (1968) című filmjével kiállt az aktív, felelősséget vállaló, cselekvő magatartás mellett. Azt a hőst emelte pozitívvá, aki félretéve minden egyéni, akár egzisztenciális érdeket, a közösségi érdekért harcolt. Következő játékfilmjéhez, a Stafétá-hoz (1971) képest ez a kiállítás már a múlté lett. Már a rendező utalt a változásra: „Engem valójában az érdekel: ez a generáció, a mai egyetemisták nemzedéke hogyan reagál a lehetőségekre és korlátokra, amelyek a társadalmi cselekvésben való részvételt

megszabják. . . . Némelyek — mint a főhős bölcsész-lány — pót cselekvésekben vélik megtalálni a cselekvés lehetőségét, mások — mint szerelmese, a fiú — bizonyos konformista megalkuvásban.²⁵ Ez a következő szituációban bontakozik ki.

Zsuzsa komolyan készül tanári hivatására az egyetemen, s éppen ezért kapcsolódik be egy szociológiai felmérésbe, amely a tanárok helyzetét, lehetőségeit vizsgálja meg. Ebben és egyáltalán aktivizálódásában sokat köszönhet Zoltánnak, akivel együtt jár és aki sokat tesz érte, de éppen ezért Zoltán szemében megmaradt kiszolgáltatott kislánynak. Ezért akar Zsuzsa szakítani vele. S ezért nem hisz igazán neki, amikor arról beszél, hogy lehetetlen a felmérés eredményeinek egyetemen belüli publikálása. Barabás adjunktus, a kiadvány tanárfelelőse azonban megerősíti ezt. Így kész elmenni Zoltánnal Leányfalura, bár élményei éppen nem erre — nem egy társasági kapcsolódásra — készítenék. A benne forró indulatok miatt száll szembe a társaság nyugatimádásával, amely egy Franciaországban járt színész felvételei kapcsán bontakozik ki. Zoltán azonban a vitában nem veszi komolyan, mint ahogy azt is gyermekes dolognak tartja, hogy Zsuzsa nem akar az egyetemen dolgozni. Bár Zoltán is tudja, hogy az egyetemi munkában csak a megalkuvás biztos, nem pedig az ezen az áron szerezhető lehetőség. A vita nyomán Zsuzsa elhatározza, hogy nem lesz Zoltán felesége, de a gyereket megtartja, mert neki is szüksége lesz valakire.

Zsuzsa némiképp változik a film folyamán. Az elején még így nyilatkozik: „. . . a gyáváknak mindig igazuk van, már csak azért is, mert az ő gyávaságuk is közrejátszik abban, hogy a dolgok rosszabbra fordul-

janak.” De egyre több olyan figura bukkan fel, aki nincs ellene a látszat- és részmegoldásoknak, s akik a nyílt cselekvés helyett inkább a kis lépések mellett vannak. Zsuzsa hangoztatja, hogy nem nyugatot kell utoléri, hanem a lehetőségeinket, mert a saját tehetetlenségünkkel van baj. Végül a gyerekről: „Kényszerhelyzetben érzem magam... a gyerek az egyetlen, aki a szabadságot jelentheti nekem.” De már nem biztos benne, hogy megtartja.

A szinte teljesen verbális kibontású filmben nem maguk a tények, hanem a tényeknek Zsuzsa és társai által való interpretálása szolgáltatja az élményalapot. A lázadás indítéka gyenge: egy cikket nem közölnek az idős professzorra való tekintettel, aki mellett viszont a lehetőségek érdekében Zoltán állást vállal. A cikk tartalma elvont (a pedagógiai önállóságról szól a középiskolákban). Így inkább Zsuzsa vérmérséklete a mozgató, semmint a környezet, s ezért van szükség a tények interpretálására is, hogy valamiféle kritikai élt kapjon a film, ha már drámai erővel nem rendelkezik. Nem véletlen, hogy a kompromisszum témájának Kovács András még egy filmet szentelt – A magyar ugaron-t (1972) –, amelyben azonban a kompromisszum problémáját már a múltból, eleve drámaibb hatású történelmi anyagból bontotta ki.

A Staféta-ban érvényesülő, sterilításra irányuló törekvés végül is spekulatívvá tette a filmet. A magyar ugaron legalább ezt elkerülte, sőt a problémát is kimozdította abból az elvontságból, hogy érdemes-e vállalni a kompromisszumot az ezen keresztül kihasználható lehetőségekért vagy jobb elbukni a reménytelen harcban. Kovács András külön megfogalmazta filmje lehetőségeit: „Ez a végletesen kiélezett törté-

nelmi szituáció – úgy érzem – alkalmas rá, hogy bizonyos morális kérdéseket, emberi magatartásokat feszültebb közegben, plasztikusabb megnyilvánulási formákban vizsgáljak. A film voltaképpen azt elemzi, hogy egy ilyen végletesen regresszív helyzetben milyen válaszok, milyen magatartásformák lehetségesek a progresszív oldalon álló emberek részéről... A magatartásoknak ez a skálája az aktív ellenállást vállaló népbiztos alakjától az emigrációt választó tanár figuráján át az öngyilkosságba menekülő fotósnő alakjáig terjed. ... Az a fajta ember hősöm, aki világosan látja az adott történelmi periódus fő vonalait, de felismeréseit különféle meggondolásokból nem tudja, nem meri cselekvésre váltani, tisztánlátása legfeljebb szavakban, véleményekben nyilvánul meg. Ez a magatartásforma az utolsó száz évben különösen jellemző a magyar értelmiség széles rétegeire. Ez a típus mindig nagyon hamar megteremti a maga számára az ideológiát ahhoz, hogy mikor miért nem lehet cselekedni, tettekre váltani az értelmes felismeréseket.”²⁶

A Tanácsköztársaság bukásának hangulatában Zilahy Kálmán tanár és vele együtt élő fényképész-húga elrejtene egy volt népbiztost, Pálost. Ez azonban nem jelenti, hogy Zilahy mindennel egyetértett volna, ami a Tanácsköztársaság idején történt: „Ezt az országot nem szabad többé politikusok kezére adni” – mondja. Az iskolai fegyelmi-ügyben, a nacionalista, antiszemita szólamok, az alkalmazkodók és a lázadók között azonban már nem tud ennyire bölcs lenni. A volt népbiztosnak el kell hagynia Zilahyék lakását, és hamarosan elfogják. A bíróságon Pálos más oldalról beszél a politikáról, mint ahogy Zilahy közeledett ehhez a kérdéshez: „A szervezetnek nem titkokra van

szüksége, hanem . . . nyílt politikai légkörre. . . . Ebben az országban mindenki okosan viselkedik, alkalmazkodik, s ebből az okosságból egy teljesen irracionális helyzet született.” A tárgyaláson jelenlévő Zilahy maga is találva érzi magát, különösen mert mire hazaér, hűgát holtan találja.

Ezt a cselekménysort tehát először Zilahy és Pálos vitája tölti ki a tévedésekről, a hibákról, a jövőről. Pálosnak megvan a maga logikája, amikor azzal vádolja Zilahyt, hogy „könnyű utólag okosnak lenni”. De Zilahy visszavág: „Csak utólag lehet okos az ember, ha eltítkolják előle a tényeket.” Hasonlóan logikusnak tűnik Zilahy vitája a később éppen az ő védelmére szoruló – zsidó tanár érdekében beadványt szerkesztő – Gergellyel, amikor az méltatlankodik: „. . . nem tudjuk elviselni, hogy mindenki tudomásul veszi, ami itt történik . . .” Erre válaszol Zilahy: „. . . értsétek meg, hogy kényszerhelyzetben vagyunk . . .” Húga azonban ezt a tehetetlenséget nem ismeri el: „. . . ne nyugtasd magad azzal, hogy semmit sem lehet csinálni . . .”

Bár kevésbé erőltetetten, de azért nem minden mesterkéeltség nélkül, az így teremtetett reakciók a hetvenes évek elejére is utalnak, sajátos modellként. A társadalmilag jelentős cselekvéstől való visszahúzódnak akkor is sokfajta, logikus kifogása született, amelyek még bölcsnek is tűntek a kompromisszum mértékének megállapíthatatlansága miatt. Talán ez az utalásos jelleg volt az, ami némileg gyöngítette az anyag öntörvényeire támaszkodó drámát. Bár ez a gyengeség összefüggött azzal is, hogy Zilahy túl pozitív értékelést nyert a filmben. Ehhez a körülmények elég sötét kontrasztot teremtettek, de kevés volt

hozzá a belső küzdelem. A külső elveszettség túlságos mértékben társult belsővel is. Zolnay Pál Próféta voltál, szívem című filmje e tekintetben eleve sokkal kidolgozottabb volt. Az Arc (1970) című művével azonban ő is a múlt felé fordult. Előzőleg azonban két másik – nem játékfilmjét kell megemlíteni.

A Kelj fel és járj (1969) című dokumentumfilm egy úgynevezett elfekvőosztályt mutat be. A mérsékelt fizikai ténykedésre – kézfelemelés, kulcskeresés stb. – és a szellemi tevékenységre készítés nemcsak örömet okoz az öregeknek, hanem aktivitásuk (bizonyos értelemben: cselekvő emberi létük) életüket jelenti. Ezért lehet a diadal szimbóluma a tübe fűzött cérna, ez a kis tevékenység, amely azonban az öreg néni számára a világgal való kapcsolatot jelenti.

Az Özvegy Farkasné (1969) című tévé-dokumentumfilmben a gádorosi tanyán élő magányos özvegy vall sorsáról, amelynek elsődleges meghatározója a 300 forintos nyugdíj. Mégis a tétlenségre panaszkodik elsősorban. Minden tevékenységből kiszorult, bár figyelemmel kíséri a termelőszövetkezet életét. (Szóvá teszi például, hogy a tanácsi vezető fia lett a termelőszövetkezeti elnök.) Passzív életében a legfontosabb az olvasnivaló, s legnagyobb vágya egy televízió. De folyóiratokra, olvasnivalóra nem elég a pénze. Pedig legnagyobb problémáján, a tétlenségen jutna túl segítségükkel.

Az Arc ez után a korlátozott tevékenységi szférát bemutató film után nem volt váratlan. Hőse, a Fiú megszökik a börtönből, de mivel körözik, az ellenállásban egyelőre nem vehet részt. Ugyanakkor tanúja harcostársai akcióinak. Sőt egy sikertelen akció miatt a Fiú teljesen kapcsolat nélkül marad. Igaz, hogy volt

társának nővére szerelemmel fogadja be, de a tétlenségben nem tud megnyugodni. Kapcsolatteremtési próbálkozásai a provokáció látszatát keltik. Letesz tehát a harcról, megpróbál beilleszkedni a civil életbe, ekkor felismerik és lelövik.

Zolnay Pál a következő módon helyezi el alkotását a többi között: „Minden filmemben a 'hogyan élni?' problematikája foglalkoztat. A 'Próféta voltál, szívem' hőse, Szabados Gábor sorsa azt mutatta, hogy a tudatosan visszavonult és visszahúzódó, de a csak szemlélődő magatartás zsákutcába torkollik. Új filmem központi alakja a figura tökéletes ellentéte. Fiatal ellenálló. Belesodródik egy családba. Itt keresi azokat a kapcsolatokat, amelyek nélkül élni nem tud. És a mozgalmi felső kapcsolat keresése emberi kapcsolat keresésévé változik át. Ettől a fiútól, aki ízig-vérig csupa tenni akarás, a kor megvonja a cselekvés lehetőségét, hiszen körözik, minden lépése életveszély.”²⁷ Az operatőr (Ragályi Elemér) szinte álomszerűvé, lebegővé változtatta a Fiú számára a világot. Valóságos csak akkor lett volna, ha változtatni lett volna képes rajta, ha cselekvően kapcsolódhatott volna hozzá. Szemlélődésre kárhóztatva csak a próbálkozások sora születhetett meg, hogy áttörjön a felszínen, a látszaton, a lényeg felé, amely megköveteli a cselekvést. Ez az érintkezési pont egyébként a Fotográfia-val (1972), Zolnay Pál következő játékfilmjével.

Egy üzletkötő és retusőr, valamint egy fotográfus elindulnak falura fényképeket csinálni. Bekopognak a házakba, megnézik a családi fényképeket, elbeszélgetnek a lakókkal, maguk is készítenek felvételeket, amelyekből a falusiaknak a retusált tetszik, nem a valóságos mivoltukat visszaadó. Közben feltárul az

egész élet, és viszonyuk is az élethez. Valóságosan, hiszen a beszélgetések, fényképezések valóságosak. A játékfilm magába olvasztotta a dokumentumokat.

A giccses fényképek jelentősége sokszor nagyon egyéni. Az egyik helyen ötven évvel az esküvőt követően – már a férj halála után – készül el az esküvői kép, összekopírozással és retusálással. Annak idején nem volt rá pénz. Azonban nem ezek az esetek dominálnak, hanem a magukat szebbnek látni akaró szereplők emberi élménye, amely összezsengett egy társadalmi törekvéssel is: az elleplezésnek az 1972 novemberi pártplénum által is leleplezett törekvéssel. De vannak olyan események, olyan mozzanatok, amelyekben a retusálás nem segít. A filmben ilyen az a fénykép nyomán feltáruló történet, amelyben az anya két gyerekeit megölte, majd öngyilkosságot kísérelt meg. Az elvált férj második felsége beszél először erről, majd maga a büntetését leült tettes is. Éppen az ő szavai nyomán kerekedik ki a teljes kép, amikor a volt férjére emlékezik: „... nem én vagyok a tettes... ő csak engem belekényszerített... A magavi-seletivel. ... Nemcsak féltékenységgel szekírozott, hanem a csontot is kétszer főzette ki velem. ... Annyira reszketett a valamiért, a vagyonáért vagy, vagy ami volt. Ez volt a mániája.” Nem lehet tehát mindent retusálni, van amivel szembe kell nézni, és tudomásul kell venni a megváltoztatásra indító kényszert. Van, amikor a fotográfusnak kell győzni a retusőr felett. Azzal az ellentmondással, amely a valóságot illetően a fotográfus és a retusőr között keletkezett, a korban más – és más típusú – alkotások is foglal koztak. Nem alaptalan tehát a Fotográfia-t úgy

tekinteni, mint alapvető és lényeges ellentmondást feltárót, s éppen ettől a filmtől visszatekinteni a valósághoz a közvetlen ábrázolás igényével kapcsolódó művek sorára.

MÚLÉKONY ÉS MARADANDÓ

Az általános tapasztalat

A filmművészet alkotásai különösen ki vannak téve a múlékonyságnak. A fényképszerű anyag olyan jelenségeket tesz ábrázolási közeggé, amelyeknek konkrétsága — de dokumentum jellegén alapuló bizonyos fokú önléte is — az aktuális jelentést hozza előtérbe. Ezzel határt szab a művészeti általánosítás fokának. Két vonatkozásban is számolni kell ezzel. Egyrészt a jelenség és a lényeg összefüggése miatt, tehát azért, mert az emberi jelenségek, megnyilatozások nem kapcsolhatók minden esetben a legmélyebb társadalmi lényeghez, segítségükkel nem feltétlenül tárhatók fel a legalapvetőbb társadalmi ellentmondások. A film pedig más művészeteknél nehezebben vonatkoztathat el a választott jelenség konkrét egyediségétől. Másrészt mert ez a konkrét egyediség sok, az adott helyre és időre vonatkozó mozzanatot tartalmaz, amelyeket az általánosítás nem tud megkerülni, de amelyek az általánosítást nemcsak zavarják, hanem idővel korlátozzák is. Ami az adott helyen és időn belül élő néző számára még az emberi lehetőségek feltárásának tűnik, az a filmmel később találkozó szemében a múlt esetleges mozzanatává válhat. Az általános emberi vonatkozás csökkenése pedig múlékonnyá teszi az alkotásokat. Ezt a magyar film útja és az egyetemes

filmtörténet változásai nyomán kialakult tapasztalat egyaránt igazolja.

Mindenekelőtt azokat a műveket tüntette el az idő, amelyek a valóság új jelenségeit egyszerűen mint aktuális hatáselemet olvasztották magukba, vagy a valóság ábrázolását didaktikusan kívánták megoldani. Az a közös szféra, amely a nézőket és az alkotókat összefogja, mindig új jelenségeket produkál. A velük kapcsolatos asszociációk, viszonyulások már azáltal élményt jelentenek, hogy a néző ismerősként üdvözölheti őket a filmben. Ennek azonban kevés köze van a művészeti általánosításhoz. A szempont nem esztétikai, hanem politikai, gazdasági stb., és az esztétikumra legfeljebb a filmművészeti formanyelv konkrét érzékletességéből adódó érzelmi hatás utal, meg valamiféle – dramaturgiát pótló – konstrukció, amely a tanulságot kívánja hangsúlyozni, nem pedig a valóság esztétikai minősítését oldja meg azzal, hogy a hősök, a konfliktusok stb. révén világot teremt. Egyáltalán nem véletlen, hogy a filmművészet története viszonylag kevés dokumentumfilmet és dokumentum jellegű játékfilmet őrzött meg. Az aktuális jelenségeknek az esztétikai céltól idegen szempontok szerinti felhasználása – a dokumentáláson túl – igen kevésbé eredményezett művészi értéket. Így a dokumentum jellegű művek közül főleg azok kerültek be a filmművészet történetébe, amelyek egy új valóság felfedezésének részesei, sőt kezdeményezői voltak az ember számára. Nemcsak a társadalmilag kívánatos magatartást mutatták be agitatív, hanem az emberről teljesebb képet adtak. (A fenti alkotásokhoz hasonlóan azok a filmek is elveszítették művészi jelentőségüket,

amelyek csak általános emberi magatartást példázó tanulságot tartalmaztak.)

Az általános — mint az egyes ellentéte, mint a tudomány által feltárt lényeggel azonos — különbözik a művészeti általánosítás folyamatának eredményétől. A művészeti alkotásfolyamat nem az általánoshoz, hanem — mint ahogy Lukács György ezt egzakt módon bizonyította — a különösséghez visz. Éppen ezért csökkenti a művészeti általánosítást az általános tanulságok illusztrálása. Az emberi magatartás elemei különböző szintű általános tanulságot hozdoznak (onnan, hogy a jó elveszi jualmát, egészen a harc vállalásának szükségességéig és tovább). Ezek — éppen általános érvényüknél fogva — a legkülönbözőbb helyzetekhez alkalmazhatók, a legkülönbözőbb helyek és időszakok jelenségeivel illusztrálhatók.

Egyáltalán nem véletlen, hogy a vizsgált — 1968–1972-es — szakaszban is megtalálható a filmművészeti általánosításnak ez a korlátozó változata.

A művészeti általánosítás

De ha sem a valósághoz legközvetlenebbül kapcsolódó művek, sem az attól messze eső általánost megidéző alkotások nem váltak történetileg jelentős filmekké, akkor milyenek azok, amelyeket a filmtörténet mégis felsorakoztat?

Alapvető szempontul az kínálkozik, hogy a jelentős filmalkotások már a legkezdetektől egyre többet mondtak el az emberről. Egyrészt mint olyan hősről, akiben kora törekvései, de korlátai is kifejeződnek. Másrészt mint olyanról, akiben a legáltalánosabb em-

beri vonások találkoznak a kor hatásával, pontosabban, aki a kor hatására változni képes anélkül, hogy feladná emberi mivoltát, tehát anélkül, hogy extrém esetté válna. Ez természetesen fordítva is történhet: szólhat a film a változásra való képtelenségről, a hős emberi mivoltának veszélyeztetéséről. A művészeti általánosítás mindig emberi mivoltában erősíti meg nézőjét azzal, hogy emberi lehetőségeket tár fel, hogy emberebbé teszi – sokszor meglehetősen támadóan – a műalkotás befogadóját. Ezt pedig lehetetlen egyszerűen az élettényekre bízni, vagy az általános tanulság demonstrálásával tenni. Ebben az esetben ugyanis vagy az emberi lehetőségek nem tárulhatnak fel, vagy a hitelesség vesz el. Itt van jelentősége a különösnek, mint az egyes és az általános sajátos egységének. Nem lehet csak az egyesnél megmaradni, de nem lehet attól teljesen elvonatkoztatni sem. Visszanézve Charles Chaplin, Szergej Ejzenstejn, Jean Renoir, Vittorio de Sica, Michelangelo Antonioni stb. műveire, úgy tűnik, hogy belőlük számtalan esetlegesnek látszó mozzanatot el lehetne távolítani, sőt jó lenne eltávolítani, mert akkor tisztábban érvényesülne egy tanulság, koncentráltabbá válna egy alaptétel. De ezek a mozzanatok nem véletlenek. Nagyon nagy szerepük van a mű világának megteremtésében. Az alkotás világa egészében felel meg a valóságos világnak. Nem egyes jelenségeit vonja be csupán az ábrázolásba, hanem ellentmondásainak, folyamatainak, tényeinek, eszméinek stb. bonyolult szövevényét teremti meg, a strukturális egyezés céljával. Szergej Ejzenstejn művei nem a Patyomkin páncéloshajón történt felkelés, vagy az Októberi Forradalom eseményeinek dokumentáris hűségű megjelenítései, de pontosan visszaadják a for-

radalom féltésének élményét a húszas évek közepén, az ún. NEP-korszakban. Általános, mindenkre jellemző emberi szinten, emberi élményként rajzolód-
nak fel bennük azok a meghatározottságok, amelyek a cselekvések motivációivá váltak. Mindezt olyan ha-
tások alkalmazásával érte el, amelyek egyedül voltak
alkalmasak az adott magatartás létrehozására az adott
társadalmi viszonylatban. E hatások nem a tényeken,
de nem is elvontságon alapultak, hanem nagyon gaz-
dag világot alkottak. A befogadó nem egyedi infor-
mációkat vagy tanulságokat merített belőlük, hanem
az emberiség életének tapasztalati tényeihez jutott a
művek világa által. Egy ténnyel, vagy egy általános
tétellel a néző nem lesz gazdagabb. A megélések
teszik azzá, annak megfelelően, hogy az alkotás célja
a változtatás — a néző, a valóság, sőt magának az
alkotónak változtatása is.

A valóságnak a filmalkotások által történő eszté-
tikai minősítése csak azon az alapon jöhet létre, hogy
az egyéni magatartást viszonyítják a társadalmi lé-
nyeghez, az emberi lehetőségek feltárásának céljával.
A magyar film ezt megelőző — a hatvanas évek
közepére eső — fejlődési szakasza rádöbrentett az
egyéni passzivitásnak és a felelősségvállalás visszautasí-
tásának szörnyűségére, s megpróbálta megrajzolni az
aktivitás, az önálló cselekvés nagyszerűségét azon az
alapon, hogy nélkül nem lehetséges társadalmi előre-
lépés. Az 1968-ban bekövetkezett fordulat után ez a
törekvés felbomlott, s bár részben továbbélt, új ten-
denciák is felbukkantak. Így a valósághoz legközvet-
lenebbül kapcsolódó műveket, amelyek leginkább
kutatták az új helyzetet, ebből a szempontból is meg
kell vizsgálni.

KERESÉS VAGY MENEKÜLÉS

A tény és a viszony

A film az esztétikai érték mellett mindig tartalmaz dokumentáris értéket is, annak következtében, hogy a filmművészeti alkotás folyamata a valóság rögzítésétől indul el. A filmalkotás tehát úgy veti fel a művészeti igazság kérdését, hogy ebben sajátosan benne van a valósággal való dokumentáris kapcsolat, az életből vett tényeknek fényképszerűen hű visszaadása értelmében. A dokumentáris hűség és a művészeti igazság sajátos kapcsolatban van a filmben, annak megfelelően, hogy a filmalkotás soha nem marad meg csak a tények ábrázolásánál. Még a híradóban sem tudja a néző pontosan megállapítani, hogy mi a tényleges valóság, és mit adott hozzá az alkotó, mi a tény és mi a képzelettel átítatott ábrázolás. (A legsablonosabb eseményben — egy államférfi fogadásában — is mutathat a kamera tömeget és spontán lelkesedést ott, ahol viszonylag kevesen vannak, és nagyrészt közönyösek. Bonyolultabb eseményeknél pedig a közvetítettség miatti módosulás még nagyobb.) Az alkotás elkerülhetetlenül rendszerre szervezi a mutatott tényeket. Azok a valóságban is rendszerben jelennek meg, de akkor a rendszer a tényeket felfogó egyén emlékeitől, élményeitől, asszociációitól függ. A filmben az alkotó más rendszert teremt, olyat, amely kapcsolódik a valósághoz (dokumentatív visszaadás), mert a fénykép-

szerű ábrázolás nem hangsúlyoz úgy, mint az emberi szemlélet. A közönség szokványos, az életben természetesen kialakult asszociációkhoz kapcsolódik, hiszen ezek érvényesek nagyjából az alkotóra is, de kiegészül a valóságváltoztató céllal, tehát túlmutat az előbbi kapcsolatokon. Ezt annak megfelelően teszi, hogy a filmalkotás nemcsak újat akar feltárni a valóságból a néző számára, hanem a néző helyét is kívánja jelölni az ehhez az újhoz vezető viszonyban. Következésképpen elkerülhetetlen az alkotó viszonya, amely az ábrázolás meghatározott célú rendszerre szervezésének alapja. A néző még a híradót sem tekinti egyszerűen a tények felsorakoztatásának, mivel abban igen sok képzeletszerűséget tételez fel. (Még inkább vonatkozik a bonyolultabb dokumentumfilmre és leginkább a játékfilmre ez a dolog.) Így az a különös helyzet jön létre, hogy a film kevésbé alkalmas a tények objektív alkotói beavatkozástól mentes felsorakoztatására, mint az irodalom, illetve a szociográfia. Ez nemcsak a tények valóságos kapcsolatainak köszönhető (elegendő a hol és mikor kérdésére gondolni, nem tekintve most a bonyolultabb összefüggéseket), hanem a hozzájuk kapcsolódó asszociációknak is. Az irodalom lehatárolási lehetősége – a szociográfiában vagy irodalmi publikációban – sokkal nagyobb. A szó az általánostól az egyes felé indít, szemben a képpel, amely az egyeditől az általánoshoz visz. A filmben mutatott egyszerű tárgy sem egyedi tárgynak tűnik fel (egy revolver nem egy revolvernek), hanem – hacsak nagyon törekvő ábrázolási módosulások meg nem akadályozzák – a tárgynak (a revolvernek), amely nagy nyomatékkal hívja fel magára a figyelmet, nemegyszer szimbólummá emelkedve, mint

valaminek (valamilyen nembelinek) a képviselője. Az emberi megnyilatkozások pedig — túl a hely- és időkoordinátákon, vagy éppen azokon keresztül — már eleve olyan társadalmi meghatározottságra utalnak, hogy emiatt a társadalmi egész jellemzőinek minősülnek. Éppen ezen a síkon jelentkezik a művészeti igazság kérdése, összefüggésben a műben feltáruló emberi lehetőségekkel.

A felsorakoztatott dokumentumfilmek egy része olyan jelenségekről adott számot, amelyek nem esztétikai élménnyel (bár persze érzelmi hatással), hanem általános tanulsággal szolgáltak. A Fekete vonat a vidéki iparosítás fokozásának szükségességére hívta fel a figyelmet, az Egy darab élet egy sor konkrét intézkedés megtételére, a Boldogság, a Különösen szép este a műveltség színvonalának emelésére stb. E filmek hősei — ha megengedhető dokumentumfilmben ez az elnevezés — áldozatai helyzetüknek, amelyből a valósággal szembesülve sem törhetnek ki. A nézők pedig a negatívumok felfedezésének döbbenetével reagálhatnak, de a döbbenet mellett — éppen mert a filmek dokumentáris hitelességgel és nem művészeti igazsággal szolgálnak — a kételkedés is megszülethet. Dokumentárisan kétségtelenül hitelesek ezek az alkotások. A megnyilatkozó emberek valóban léteznek, tényleg azt mondták, amit mondtak, úgy élnek, ahogy a film megmutatta őket. De nem önmagukban léteznek, hanem a kortárs magyar néző világának részeként (egy nem ott és nem abban az időben élő ember számára az ilyen filmek szinte semmit nem jelentenek), s e világ egészére vonatkoztathatók. Akkor pedig már szembetűnik a leegyszerűsítés, felvetődik a jelenség szükségszerűségének vagy véletlenségének, a társadal-

mi szituáció lényegével való kapcsolatának problémája, végül a művészeti igazság kérdése. Hiszen a film művészeti eszközeit az ábrázoláshoz alkalmazva nem lehet kielégítőnek tartani a csak dokumentáris hitelességet. S ezek a kérdések annak tudatában is feltehetőek, hogy a valóságról adott sötétebb kép jogosult volt, hiszen bizonyos csalódás fejeződött ki benne az új gazdasági mechanizmus keltette nagyon nagy várokozás után, és az alkotók szembeszálltak a csalódás valóságos alapjainak leplezési szándékaival.

A fentiekkel nemcsak dokumentumfilmek tűntek ki. A sípoló macskakő, az Egy örült éjszaka stb. ugyancsak az egyszerűen konstatáló filmek közé tartoznak. Tényként állapítanak meg negatívumokat, a film és néző közös világának jellemzőivé emelve azokat úgy, hogy a hősök jelentős része nem is lázad ellenük, hanem természetesnek fogadja el őket, mint fennálló állapotot. A lázadók gesztusa is szálnalmas és nélkülöz minden külső, de főleg belső küzdelmet. A dokumentáris hitelesség nem kielégítő volta itt még szembe-tűnőbb, hiszen a negatív képet karikatúrákká torzított figurák és extrém események hordozzák. A csalódottság lehetett adekvát élménye a kornak, de nem lehetett totális élménye, még kevésbé olyan, amely filmmé fogalmazva nem a társadalmi ellentmondás tudatosítására ösztönöz, hanem csak az ellentmondás egyes megjelenési formáit tárja a néző elé.

Ezért fontosak azok az alkotások, amelyekbe a néző nem egyszerűen az által foglalódik bele, hogy a mutatott tények valóságának része, hanem ember mivoltánál fogva. Mennyire magától értetődő, hogy a Füredi Anna-bál-ban megnyilvánuló magatartás anakronisztikus a társadalmi haladás nyújtotta emberi le-

hetőségekhez képest. Vagy mennyire szégyellni való a Tanítókisasszonyok-ban és a Hosszú futásodra mindig számíthatunk című filmben a vezetők gondolkodásmódja és cselekvése. Ezek azonban emberi mozzanatokként is közösek a nézővel. Saját magában is megtalálhat ilyen csökevényeket, de ezen túl sajátos tragédiaként megéli az ettől szenvedők sorsát. Tehát esztétikai ítéletet kap, az emberileg (ezen keresztül társadalmilag) leghatékonyabbtól való elmaradás érzékeltetése alapján. Ezt az emberre vonatkoztatott és társadalmi alapokon nyugvó művészeti igazságot nem pótolja semmiféle dokumentáris hitelesség, még akkor sem, ha olyan hosszadalmas kibontás biztosítja is, mint a Küldöttválasztás-ban vagy a Felvétel című filmben.

Nyilvánvalóak azok a nehézségek, amelyek a művészeti általánosítás efféle igényét kísérték a dokumentumfilmben és a játékfilmben. A Horizont szinte dokumentumfilm-sorozat, amelyet csak a hős azonos személye kapcsol össze, mint egy körkép darabjait. A Kitörés-ben már tapasztalhatók bizonyos spekulatív vonások a hős rendkívüli egyéniségében, mert enélkül nem lehetett volna nyilvánvalóvá tenni, hogy a lehetőségekkel élni csak változva lehet. Az emberi oldal kidolgozottsága azonban itt még feledtette a spekuláció veszélyét. Ez a Staféta-ban már nem sikerült. A hősök szócsövei az alkotónak, egyéni sorsuk és főleg e sors logikája nélkül. Ez a letisztítottság A magyar ugaronban a helyzetre hatott ki, amelynek sterilizálását az élettelibben megrajzolt hősök nem tudták feledtetni. A sterilizással szemben értek el eredményeket az olyan filmek, amelyekben a körülmények és a hősök nem kerültek ennyire mereven egymással szembe, és

nem a hősök által képviselt nézetek, hanem maguk a hősök csaptak össze.

A hősök viszonylatában ritkán fordulnak elő teljesen külső körülmények. Természeti katasztrófák, szélsőséges társadalmi helyzetek, háború, nyomorúság stb. esetében ez lehetséges. Ilyenkor a körülmények egyszerű kérdéseket tesznek fel, s a hősöknek egyszerűen kell válaszolniuk. Ami nem létprobléma, azt az életben nemigen jellemzi ilyen merev szétválasztás. A válaszhoz valójában az esetleges külső küzdelmen túl a belső harcot mindenképpen vállalni kell. Ez vonatkozik az interperszonális konfliktusokra is: mindig magával is vitatkoznia kell annak, aki mással vitatkozik. A Szemüvegesek és A legszebb férfikor kísérletet tett annak a bonyolultságnak visszaadására, amely kizárja a spekulációt, a steril ábrázolást. Ezeknek a filmeknek hősei – hasonlóan az Utazás Jakabbal című film figuráihoz – nem negatívumokat demonstráltak, nem esszébe illő, elvont problémákat tártak a néző elé, hanem az emberi világot igyekeztek feltárni, s azon keresztül – társadalmi szempontú esztétikai minősítéssel – megrajzolni a perifériára szorult, alkotóerejét pótcselekvésekben kiélő hős tragédiáját. Az Arc-ra ez olyan mértékben vonatkozik, hogy a környezet a film jelentős részében elveszíti függetlenségét, s mivel a Fiú nem tud vele lényegi kapcsolatot teremteni, átalakul a hős látomásává. A Fotográfiában mutatott világ pedig nem egy az egyben kerül a néző elé, hanem a hősök viszonyulásán keresztül, az ő élményeiken áttörve, tehát megint csak küzdelemre való készséggel.

A tényeknél való megragadásnak, a negatívumok kritikai körképben való felsorakoztatásának van egy

másik – a kor kifejezésén kívüli – tendenciája is, a menekülésé. Egy társadalmi szituáció lényegétől semmi nem visz távolabb, mint az az atomizált kép, amelynek darabjai nem állanak össze világgá, de kiadják magukat az egész jelentős és jellegzetes részeinek. Ez nem mond ellent a kor kifejezésének. Hiszen a kor negatív élményei elől való menekülés lehet ugyancsak kifejeződése a kornak, lehet tiltakozás ellene. Ám ebben az esetben még élesebben vetődik fel a művészeti igazság kérdése. Sőt az ilyen fajta menekülés – amely a kereséssel álcázza magát – már a filmművészeti mozgás lelassulására vagy éppen a stagnálásra mutat, amelyhez viszont általában a dekadencia jelei kapcsolódnak.

Mindezt nem lehet ennyire letisztítva szemlélni, ennyire elvont tendenciaként kiemelni. Számolni kell az ábrázolás nehézségeivel is. És ezt a szempontot kívánatos érvényesíteni a vizsgálatban.

Megismerés és kifejezés

A kialakult társadalmi helyzet indokolta a negatív jelenségek bemutatását, e jelenségek és problémák döbbenetének hatásforrásként való kihasználását. A kor igazán adekvát kifejezését mégis inkább azok a művek adták, amelyek a megismerést az embert magába foglaló világteremtéssel valósították meg. A hatvanas évek közepének magyar filmalkotásaiban a társadalmi mozgás lendülete sok problémát háttérbe szorított, mások viszont, amelyeket éppen a mozgás hozott magával, még nem váltak nyilvánvalóvá. Így a magyar filmművészet részéről logikus reakciónak tűnt a nega-

tívumok és problémák számbavétele akkor, amikor a mozgás lelassult, a lendület csökkent, és az új ellentmondások is nyilvánvalókká váltak. Mégsem ez a „kritikai leltár” volt az új helyzet esztétikai megfelelője, hanem a változásra való fokozottabb készítés azzal, hogy elítélték a változás hiányát és feltárták a cselekvés emberi lehetőségeit. A kornak e a kifejeződése összekapcsolódott a filmművészet önálló megismerési – esztétikai minősítési – funkciójának gyakorlásával, amellyel a csak információnál megmaradó vagy általános tanulságra törekvő művek nem rendelkeztek. Természetesen az esztétikai értékeket tartalmazó, a társadalmi szituációt esztétikailag felmérő művek is szembenéztek az ábrázolás nehézségeivel.

A hatvanas évek filmművészeti lendülete tulajdonképpen nem teremtett megfelelő továbblépési lehetőséget, nem nyitott távlatot a filmművészeti fejlődés számára a dokumentáris és közvetlen ábrázoláson belül. Az olyan művek, mint Szabó István Álmodozások kora (1964), Kovács András Falak (1967), Bacsó Péter Nyár a hegyen (1967), Kardos Ferenc Ünnepek (1967) stb. című filmje – s ezek voltak a legjobbak – egyrészt nagyon sok aktuális és helyi elemet használtak fel, másrészt túltengett bennük a verbalitás. A nézők számára a hatást a szóban közvetített problémák biztosították, s a drámaiságot azok az elemek hordozták, amelyeket mint élettényeket részben már ismertek és érzelmileg lereagáltak. Ezekben a filmekben nagyon kevés volt a nem akkor és ott élő emberhez szóló mozzanat, amely továbbra is – és máshol is – élményt jelent, megélésre készítet, emberrebb emberré tesz. Nem véletlen, hogy a külföldi – elsősorban nyugati – fogadtatásban is főleg a politikai

szempontok domináltak.²⁸ Ez összefüggött a dramatizálás hiányosságával, a filmek alacsony drámai színvonalával.

Az új és jellegzetes ellentmondások nem létproblémákat vetettek fel. Ez eleve megnehezítette a drámai hatás elérését, és a külső, reprezentatív, látványos összeütközések helyett szükségessé tette a belső küzdelmek ábrázolását. A magyar film ezt a közvetlen ábrázoláson belül kielégítő módon és uralkodó tendenciával nem tudta megoldani. Ennek több következménye lett. Az egyik – kísérő áramlatként – az, hogy a múltat használták fel, mivel ennek anyaga eleve drámaibb volt. (Hiszen a múltbeli anyag hozzákapcsolódott a létproblémákhoz – olyanokhoz, amelyek eleve nagyobb érzelmi reakciókat keltenek, eleve drámaibbak). A másik, hogy – később – a belső küzdelmet alakították (torzították) létproblémává, meghasonlott hősöket ábrázolva. A harmadik, hogy sokszor szélsőséges negatívumok zsúfolása pótolta a drámaiságot.

Mindez azonban bizonyos szempontból tekintve a keresés következménye volt. Olyan keresésre, amelyet – bár ábrázolási probléma megoldására irányult – nem lehet elválasztani a valóság szemléletétől, esztétikai megítélésétől. S ennek a megítélésnek már nem volt olyan szilárdsága, mint az előző korszakban. A bizonytalanság következménye a szétszórtság, a sokféleség lett, de nem uralkodó tendenciák nélkül és még kevésbé logika nélkül. Például az elvont, a szépségre törekvő, az emberség nagyszerűségét megmutató filmek sajátosan összetartoztak az erősen kritikai hangvételű alkotásokkal, a szörnyűségek felvillantásával. Ez legtisztábban az animációs és a népszerű-tu-

dományos film párhuzamában vált nyilvánvalóvá. De a játékfilmek között is tetten érhető volt, sőt nemegyszer egy-egy játékfilmen belül is megmutatkozott. A nem dokumentáris, nem a közvetlen ábrázolás útját járó játékfilmekben — amelyeknek alkotói azonban vissza-visszatértek a valósággal való közvetlenebb kapcsolathoz — szintén a cselekvés, annak lehetősége vagy akadályja volt a közös koncentrálóerő, akár mint lázadás, akár mint a lázadás lehetetlensége. Mivel művészeti erejében a nem dokumentáris utat járó művek jelentősebbé emelkedtek, külön elemzésüket ez is indokolja, de a két módszer közötti kapcsolat tagadása nélkül (hiszen ez sokszor egy alkotó munkásságán belül is megjelent). Merev határok a művészetben egyébként sem léteznek. A közvetlenebbül ábrázoló művek új életanyagokat vontak be ábrázolási közegül, új problémákat derítettek fel, s a művészeti általánosítás jelentősebb fokát elérő művek ezt felhasználták. Ha szélsőségek voltak is, azok a tendenciákat és nem a jelenségbeli teljességet illették.

A SZÉLSŐSÉGEK?

ANIMÁCIÓS ÉS NÉPSZERŰ – TUDOMÁNYOS FILM

A szépségek

A valóságtól való menekülésnek sok formája van. Ha a kritizálandó tények sorakoztatása lehet az egyik, úgy az igenlést kiváltó szépségek feltárása lehet a másik, különösen, ha ezek a szépségek társadalmilag viszonylag indifferensek. Kollányi Ágoston például korábban is szépséget mutatott – Ének a vasról (1963), Örök megújulás (1965) stb. című filmjeiben –, de azokban az alkotás küzdelme, illetve az örök mozgás és változás kapta a legnagyobb hangsúlyt. Takács Gábor Aranymetszés (1963) című műve még inkább a szépséget hangsúlyozta, de a törvényszerűségek felfedezését, az alkotás nagyszerűségét dicsérte. Az 1968–1972-es szakasz legjelentősebb népszerű-tudományos filmjei már egysíkúbbak lettek. Technikai tökélyrel és nagy művészi érzékenységgel tárták tárgyukat a néző elé, nem is mindig drámai hatás nélkül, de mindent legyőzött bennük a gyönyörködtetésre késztetés.

Gujdár József talán a legjellegzetesebb művet alkotta ebben az időben Stúdium (1969) címmel. A film egy gyertya égésének végigkísérése igen közről, szinte az égés mikrovilágának felfedezésével. Csodálatos világ tárul fel a nézők előtt, amely hol olvadó jégre, hol cseppkőbarlangra, hol vízfolyásra stb. asszociáltat. Semmiképpen nem haszontalan film ez: érzékenyebbé tesz, érdeklődést kelt a világ dolgai iránt, de

be is zár egy nagyszerű látványba. Ez vonatkozik némileg Schuller Imre – Deák György által ihletett – filmjére, a Requiem-re (1970) is.

Deák György eredetileg filozófusnak készült. Már a harmincas években részt vett a munkásmozgalomban. Mint kommunistát egy sztrájk szervezése miatt halálra ítélték, de az ítéletet életfogytiglani börtönre változtatták. A haláltáborokból szinte csodával határos módon menekült meg. A felszabadulás után az ifjúsági mozgalomban dolgozott. Innen került a filmszakmába. Tulajdonképpen ő teremtette meg a Népszerű-tudományos Filmstúdiót. Deák György javasolta Suki Benedek XV. századi kelyhének filmművészeti feldolgozását. Schuller Imre a rá való emlékezésül választotta ezt a témát. (Schuller Imre eredetileg a textilszakmában dolgozott mint technikus, majd a filmlaboratóriumba került, végül operatőrként, majd rendezőként tevékenykedett, főleg a népszerű-tudományos film-gyártás területén.) Filmje a kehely – szinte nonfiguratív – aranyragyogásával kezdődik, majd a zománcdíszítés részletei és a szobrok kerülnek sorra. A végére marad Krisztus élete. S a film csak befejezésül mutatja meg a kehely egészét. A ragyogásból alakok bontakoznak ki, amelyek életre kelnek, majd egy kálvária állomásai rajzolódnak fel, amelynek fájdalmán azonban győz az egész diadalmas szépsége.

Takács Gábor Világfák – életfák (1969) című filmje nem ennyire drámai. Inkább a képzőművészeti szépségek visszaadására koncentrál, semmint a világfák – életfák és származékaik (például feszület) tragikumlehetőségeire. Ez vonatkozik Kollányi Ágoston ebben az időben készült jelentősebb műveire is. A Virág és szekerce (1969) négy évszázad magyar nép-

művészetéről ad számot festett és faragott mennyezetek, karzatok, ládák stb. segítségével. A képzelet gazdagságának csodálatos pompája bontakozik ki a néző előtt, csakúgy mint az Udvarok (1970) című filmben, amely a Várnegyed, Óbuda és Pest különböző részeinek udvarait, építészeti emlékeit sorakoztatja fel. Ezek után igazán nem meglepő, hogy a két felvilágosító jellegű film, a Beszélgetés a számokról (1971), valamint a Tűz és víz (1972) is inkább látványossággal tűntek ki, nem pedig tudományos ismeretterjesztéssel.

Még Vass Judit Süss fel nap (1971) című alkotása is a szépségre koncentrált. Pedig ez nem következett sem a szituációból, sem a rendezőnő alkatából.

Vass Judit már a főiskola elvégzése előtt a filmgyártás több területén dolgozott. S amikor a népszerű-tudományos filmre koncentrált tevékenységét, 1967-ben elvégezte az egyetem pszichológia szakát is. Legjelentősebb művei az 1968–1972-es filmművészeti fejlődési szakaszra estek. Ezek között kiemelkedőbb volt a Befejezetlenül (1970). A film hatásában túllépte a dokumentumeszközökkel dolgozó népszerű-tudományos filmek körét. A film főhőse, Editke alkoholistanya és durva mostohaapja elől többször megszökött otthonról, végül állami gondozásba vették, ott azonban hiányzott neki a korábban megszokott szabadság. Lelki sérülései zárkózottá és bizalmatlanná tették és ez megakadályozta a kollektívában való magára találását. Kollégiumi társnői csak ezt a magatartást látták, és éppen fegyelmi eljárást indítottak Editke ellen. Ezután ők is és a szülők is megtekintették az Editkéről készült filmet, így feltárult számukra egy ember tragikus sorsa. A film befejezetlen, hiszen egye-

köre Editke sorsa is az, de már más szemmel nézi őt környezetete.

Ez után a film után került sor a Süss fel nap-ra, amely hároméves állami gondozottakat mutat be hat hónapos figyelés folyamatában. Az a feladat, hogy oldják merevségüket, fokozzák kifejezőkészségüket, erősítsék kollektív hajlamaikat. A játék, az éneklés, a mesélés végül is idillikus képet ad róluk, nyiladozó értelmük szépségének megmutatásával. Mintha az Editke sorsában megmutatkozó sok bonyolultság eltűnt volna, helyére az ember alakításának játékos könnyedsége került.

A szépségnek ezzel a halmozásaival egy időben az animációs filmben ugyanilyen mértékben a szörnyűségek sokszorozódtak, mintha valamiféle szándékos polarizálás hatott volna. Pedig nem tudatos szándék, hanem egy logikus ellenpólus következményei voltak megfigyelhetők.

A szörnyűségek

Dargay Attila — Jankovics Marcell — Nepp József Gusztáv-sorozata (1964-től) már a vége felé járt 1968-ra. De a Nepp József rendezte Gusztáv és a siker (1968) mégis említésre méltó. Gusztáv egy boxoló benne, aki kezdetben hobbyból, majd élettevékenységként hegedül. Rossz játékát az erő árnyékában mindenki elfogadja, sőt ünnepli. Amikor azonban már a boxolás nem támasztja alá a produkciót, teljes a sikertelenség. Már ez is az erőszak jelentőségére utal.

Gémes József eredetileg esztergályosként dolgozott, majd az Iparművészeti Főiskolán tanult, így ke-

rült a Pannónia-stúdióba. A forgatókönyvíró Bélay Istvánnal az abszurd adta lehetőséget használta ki, *Koncertissimo* (1968) című filmjében. A háromperces alkotás rendkívül frappáns: a közönség törekvően helyet foglal az előadóteremben, ahol azután az ismert hagyományos fegyverekből tüzet nyitnak rá. A gyanútlan-ság, a kiszolgáltatottság és fenyegetettség élménye koncentráció-dott ebbe a néhány percbe, pontosan érzékeltetve azt a passzivitást, amellyel legtöb-ben szemlélik a fegyverkezést.

Ugyancsak Bélay István írta, de Kovácsnai György rendezte a *Gloria mundi* (1969) című filmet, amelyben a pufók és ájtatos arcú kis angyalokról kiderül, hogy nem egyszerűen felhőkre, hanem atomfelhőkre könyökölnek.

Jankovics Marcell művészcsaládban nőtt fel és eredetileg építésznek készült. Egy véletlen segítette a Pannónia Filmstúdióba, ahol teljesen magára talált. *Hídavatás* (1969) című filmje ugyancsak az erőszakhoz, a pusztításhoz jut el: a szalagot képtelenség bármivel átvágni, csak a robbantás segít, amely megsemmisíti az egész hidat.

Ternovszky Béla képzőművészeti gimnáziumi érettségivel került a Pannónia Filmstúdióba, ahol először reklámfilmeket készített. *Modern edzésmódszerek* (1970) című műve a szörnyűségek sorozata. Az edzők kínzásokkal készítetik a sportolókat nagyobb teljesítményre: cápa elől kell úszni, tüzes súlyt kell ellökni, égő benzincsík sarkall futásra stb.

Ebben a sorozatban Reisenbühler Sándor és Vajda Béla is az erőszak ábrázolásához jutott el, pedig korábban a szépség feltárásának és a tréfás zsánerképeknek szentelték művészetüket. Reisenbühler Sándor a

Barbárok idejében (1970) nemcsak a fejlődést kísérte végig az ó-egyiptomitól napjainkig, hanem a nyomor és erőszak bemutatásával az egészet a barbárok idejének minősítette. Vajda Béla, aki az amatőrfilmezéstől jutott el a Filmművészeti Főiskolára és onnan a Pannónia Filmstúdióba, Életmű (1972) című filmjével csatlakozott az erőszakosságok ábrázolásához. A film hőse elültet és gondosan felnevel egy fát csak azért, hogy utána felköthesse magát rá.

Az animációs filmeknek erre a mezőnyére azonban legjellemzőbb az Iparművészeti Főiskoláról a Pannónia Filmstúdióba került Szoboszlai Péter Rend a házban (1970) című műve. Hőse egy házmester, aki a lakókról nyilatkozik, és elmondja elképzeléseit a későnjövők kizárásától kezdve egészen addig, hogy a ház börtönné alakul ált. Sőt utalás történik a megnevelhetetlen lakókra is, akiket el kellene pusztítani.

Mindezt a sok szörnyűséget a filmek felfokozott hatásokkal tálták a közönségnek. A házmester átalakuló figurájának asszociációt keltő hatása párhuzamosan a ház börtönné változásával, a történelem megnyilvánulása a kollázs sokszínűségében, a reneszánsz festményeket idéző angyalkák képe, a karikatúraszerű jellemzések stb. mind szinte megdolgozták a nézőt, rádöbbenve őt passzivitására, de főleg fenyegetettségére.

A népszerű-tudományos és az animációs film párhuzamában tisztán mutatkozott meg a kontraszt a szépség és a szörnyűségek között, a fenntartás nélküli átélés és megrázkódtatás között, de ez a kettősség — kevésbé tisztán — megmutatkozott a játékfilmekben is. Ám sokkal bonyolultabban, sokoldalúbban, kevésbé tendenciaszerűen. Ez annál inkább is így lehet,

mert a kontrasztteremtés (az animációs filmben nem-egyszer a humor, sőt fekete humor révén) már az animációs filmben is csak közvetítő szerepet játszott annak érdekében, hogy megfelelő élményhez vigye el a nézőt.

CSELEKVÉS ÉS EMBERSÉG

Ellentmondások és ellentmondásosság

Vannak társadalmi ellentmondások, amelyeknek tudatosításában a filmművészet megfelelőnek – akár a legmegfelelőbbnek is – bizonyul. Az ilyen ellentmondások által jellemezhető társadalmi szituációk válthatják ki a filmművészet lendületét, mélyíthetik el a filmművészet és a valóság kapcsolatát. Nem a jelenségbeli közvetlenség értelmében, hanem a lényeg feltárásában, a valóság megváltoztatásában való alkotó részvétellel. De természetesen vannak olyan ellentmondások is, amelyeknek a film eszközei alig vagy egyáltalán nem felelnek meg. Vagy mert a film által biztosított tudatosítási lehetőségtől jellegükben különböznek, vagy mert még oly kevésbé kristályosodtak ki, hogy a filmművészet önálló megismerési és megváltoztatási funkciójában nem találnak megfelelő orientációt. (Ebbe persze azt is bele kell számítani, hogy a film tömegkommunikációs eszközként funkcionálva bizonyos korlátozottságoknak is ki lehet téve a gyártás irányítói és lehetőségeinek biztosítói részéről.) Ebben az esetben az ellentmondások – különösen ha azokat a film biztos támasza, az irodalom sem tudja megfelelő szinten megragadni – a filmművészet számára ellentmondásosságot szülnek. Nem jönnek létre határozott lendületet, közös törekvést mutató irányzatok, megbomlik az esztétikai minősítés koncentrált-

sága és helyére másodlagos tényezők kerülnek (színészi vonzerő és egyéb hatásgyakorló mozzanatok). Ebben az esetben is szükség van valamiféle támasztékra a valóság ábrázolásához, és ezt ilyenkor főleg az általános emberi erők és értékek adják. Azok, amelyek minden korban pozitív ítéletet nyernek és ellentétpólusai lehetnek az ellenkező magatartás negatív megítélésének. Ezzel persze az adott jelenségből kibontakozó lényeg köre társadalmilag szűkül, s az így lokalizált ábrázolásban fejeződik ki a kettősség. Egyrészt a tárgyul választott jelenség rossz közérzetre, problémára utal, de a probléma megoldhatóságára is. Másrészt a túlzott egyediség miatt a megoldás relatívvá válik, mert az ilyen filmek nem a társadalmi mozgáshoz, szituációhoz, ellentmondásokhoz kapcsolódnak, hanem legjobb esetben azoknak valamiféle – a legáltalánosabb emberi magatartásokban tetten érhető – következményéhez. Az animációs filmek szörnyűségei is ilyen emberi torzulásokat ábrázoltak, amikor a házfelügyelő vagy az edző magatartását mutatták be. A népszerű-tudományos filmek szintén egy végső soron érvényesülő emberi alkotóerő következményét tárták a néző elé – természetesen annak társadalmi háttéré nélkül. A játékfilmek egy részében sem történt ez másképpen az 1968–1972-es szakaszban.

Mészáros Márta

Mészáros Márta sorsát egy ideig apja – Mészáros László szobrászművész – életpályája határozta meg. Már a harmincas évek közepén vele ment a Szovjetunióba, (ahol apja Rákosi Mátyás közvetlen környeze-

téhez tartozott) ahonnan csak a felszabadulás után nélküle tért vissza. Előbb asszisztensként gyakorlatilag vett részt a filmkészítés munkájában, és csak később végezte el a moszkvai Filmművészeti Főiskolát. Utána egy ideig Romániában élt, ahol szintén a filmgyártásban dolgozott. 1959-ben tért haza, s bár már 1954-ben készített dokumentumfilmet, művészete 1968-tól játékfilmekben bontakozott ki.

Az *Eltávozott nap* (1968) című első játékfilmjében minden megvolt, ami a sikert biztosíthatta: a Jancsó Miklós-filmek híressé vált operatőrije, Somló Tamás, az időszak legnevesebb beat-zenésze, Szörényi Levente, és ugyancsak népszerű táncdalénekesnője, Kovács Kati. Hozzájuk csatlakozott az ismert színészgárda, és az így megalapozott sikert még kiegészíthette a film hangvételének bizonyos szentimentalizmusa, annak megfelelően, hogy a szülők nélkül felnőtt, elhagyott és megtagadott fiatal sorsát mindenki eleve részvétellel nézte, sok érzelemmel kísérte. Mindez azonban nem feledtethette azt a változást, hogy az *Eltávozott nap*-ban a világ képét kiszorították az egyéni problémák, amelyek társadalmi meghatározóik nélkül lebegővé tették az ábrázolást.

Erzsi, a fonónő, aki a főtí gyermekvárosban nőtt fel, keresni kezdi szüleit, és egy levél nyomán megtalálja az anyját. Az anya azonban már megbánta, hogy írt neki, és arra kéri, hogy titkolja el férje előtt, hogy ő a törvénytelen gyereke. Mivel a lány nagyon sokat várt ettől a találkozástól — kötődést, tartást, mássá válást —, egy zavart nap után otthagyja anyja családját. A vonaton a minden mindegy hangulatában enged egy fiú csábításának, de hamarosan őt is ott hagyja. Már túl is van az egész dolgon, amikor egy

férfi keresi, aki szinte meghívhatja magát vele egy étterembe, zavaros elbeszéléséből felsejlik, hogy talán ő Erzsi apja. Erzsi azonban már nem képes a korábbi módon a kötődésre, és így életében nem jelent semmit ez a találkozás. Annál többet egy másik, a klubban egy fiúval. Kettőjük csókjával valami új és más kezdődik Erzsi életében, nyilvánvalóan egy más élet.

A filmben sok minden szolgálja Erzsi magatartásának motiválását, valamint annak társadalmi minősítését. A nevelőotthon formális megemlékezése, a munkásszállás hideg világa, a barátnő céltalan élete stb. – mind valaminek a keresésére indít. Az anya magatartása nyilvánvalóvá teszi, hogy Erzsinek a saját egyéniségét kell létrehoznia. Ennek sikerét jelzi a feltetelezett apa fogadtatása, majd a fiúval való egyenrangú találkozás, és ennek ösztönszerű rátalálásjellege. A rendező főbb célja az egyéniséggé válás megmutatása volt: „Ennek a lánynak a története addig tart, amíg eljut élete első határozott cselekedetéig, kezdi megtalálni a maga egyéniségét. S szerintem egy mai nő csak akkor valaki, ha van egyénisége. Kibontakoztathatja ezt jó családanyaként, jó háziasszonyként, jó titkárnőként, vagy bármilyen foglalkozást űzve – lényeg, hogy saját egyéniségét előbb önmagában tisztázza, s csak ezután válasszon párt, azután próbálja megtalálni egy másik emberrel való együttélés módjait.”²⁹ Az egyéniséggé válásnak azonban már a körülményei sem voltak kellően kihasználva. Erzsi sorsában alig lepleződnek le az elégtelen körülmények. A nevelőotthon formálissá vált gondoskodása még igen, de jelenlegi életének nem kielégítő volta már nem. Ezért jogos barátnőjének, Marinak a kérdése: „Minek csinálod ezt a felhajtást?” S ezért

félrevívó Erzsi válasza: „Falhajtást? Keresem a szüleit.” Ezt válaszolja egyszerűen, holott a rendezőnő szándéka szerint egyáltalán nem erről van szó. A következmény: annak a drámának a hiánya, amely az egyéniséggé válásból adódna. Csak a kezdőpont és a végeredmény van meg, köztük azonban hiányzik a dráma. A nagy fordulópontot – anya és lánya találkozását – nem sikerült ehhez kihasználni. A drámaiatlanságról beszélve az alkotó így nyilatkozott: „... napjaink konfliktusai nagyon ritkán érhetők tetten drámaian kiélezett formában. Az Eltávozott nap történetében sem lehetnek nyílt, nagy összeütközések, mert ebben az esetben vagy a lánynak kell megölni az anyját, vagy az anyának a lányát.”³⁰ Ez a felfogás eleve a leghagyományosabb ábrázolásra utal, és teljesen figyelmen kívül hagyja a belső világ, a belső küzdelem feltárásának a filmművészet által elért új eredményeit. Mészáros Márta következő filmjében tett kísérletet ennek korrigálására.

A Holdudvar (1969) az egyéniség kérdését annak elnyomása oldaláról fogta meg, s így eleve nagyobb lehetőséget teremtett a drámai mozgáshoz. Ez persze nem volt független Törőcsik Mari játékától.

A Holdudvar főhőse Edit, egy viszonylag fiatalon, baleset következtében meghalt közgazdász-funkcionárius özvegye. Bár fia, István elköltözött otthonról, mert nem találta meg a hangot apjával, és az nem engedte oda szerelmét, most mégis megdöbben, hogy anyja teljesen el akarja határolni magát volt életétől. Ebben apja emlékének meggyalázását látja. Szinte erőszakkal viszi le anyját a balatoni nyaralóba, és rábízza szerelmére, Katira. A két nő kényszerű együttése teremti meg a lelki dráma feltételeit. Kati min-

dent megtesz Istvánnak, akinek felesége akar lenni. Editet elkényeztetett úriasszonynak tartja, akinek lázadása szerint csak póz. Ezt meg is mondja neki. De Edit is kifejti véleményét Katiról és férjhezmenési ambícióiról. Felhívja a figyelmét Istvánnak az apjához hasonló tulajdonságaira és magatartására, a mindenki felett való uralkodási hajlamára és meg is győzi a lányt. Mire István megérkezik, Kati csomagol, s István pofonja – érvei helyett – bizonyosságot szolgáltatnak Edit igazáról.

A két nő együttese megteremtette a lelki dráma feltételeit, de nem ért igazi összeecsapáshoz. Hiányzott hozzá Edit korábbi elnyomottságának, illetve önmagáról való lemondásának igazi élménye. E nélkül lázadása valóban inkább szenvedésnek tűnt, semmint egy új, saját élet vállalásának, amelyet a férjéhez hasonló fiával való harcban kellene megkezdnie. S mivel István képviselőjében amúgy is Kati szerepelt, a film átcsúszott Kati István elleni lázadására, hogy megőrizze önmagát az Editéhez hasonló sorstól.

Az Eltávozott nap és a Holdudvar egyaránt sok utalást tett a nők helyzetére, problémáikra, a kíváncsok változásokra stb., de nem tárta fel annak az erőnek a forrását, amellyel a helyzet megváltoztatása, a problémák megoldása, önmaguk kialakítása sikerült. Így a siker véletlen tényező maradt, nem vált a társadalom által lehetővé tett, sőt megkövetelt, de még nagyon sok tényezővel akadályozott magatartásért folyó küzdelemmé. Ezek nélkül a társadalmi koordináták nélkül pedig csak a hősnők nagyszerűségének és a körülmények szörnyűségének külsőséges szembenállása maradt meg. E filmek a drámára alapozott esztétikai

minősítés helyett csak illusztrálták a női emancipáció tételét.

Az illusztratív jelleg a következő két filmben teljesen eluralkodott. A Szép lányok, ne sírjatok (1970) című mű hősnőjének felnövése az önálló párválasztásig, a férfiakéval egyforma szabadságig inkább megbékélés, semmint kitörés. Az egész olyan jelentéktelen, hogy csak alkalom a különböző beat-együttesek szereplésére. A Szabad lélekzet (1972) pedig csak váza egy egyetemista fiú és egy munkáslány viszonyának, amely végül szakítással végződik, mert a fiú nem meri vállalni a lány munkás voltát. Ez mutatja, hogy a film már nem a női emancipációról, hanem igen sommásan és főleg elvontan a társadalmi rétegek viszonyával foglalkozik.

A magatartások a két utóbbi alkotásban nem egy dráma cselekményének részesei, hanem a társadalmi problémák publicisztikai ízű – és éppen ezért bagatellizáló – megjelenítései. A valóságos ellentmondásokat kellő súllyal csak önálló filmdráma adhatta vissza, nem az illusztrálás. Ezt tette Sándor Pál filmje egy igen fontos társadalmi problémával kapcsolatban.

Sándor Pál

Sándor Pál Szeressétek Odor Emíliát (1969) című művel kapcsolatban a rendező maga körvonalazta elgondolását: „A századfordulón egy intézetbe megérkezik a lány, majd kihirdetik, hogy az eminensek felmehetnek Pestre a milleniumi ünnepségekre. Ez a nagyon tiszta, áttetsző világ egy pillanat alatt fejreáll.

Csak egy hirdetményt kell elolvasni és ez a napfényes szép világ kifordul a sarkaiból. Még a nagyon szoros emberi kapcsolatokat is fel tudja borítani egy érdek. Egy érdek, ami ezeket a lányokat a zárt világból a valóságos világ felé hajtja, mint mindenkit.”³¹

Az intézet és környezete valóban gyönyörű. (Operatőr: Zsombolyai János és a film színés.) S ezen még az olyan lázadások sem változtatnak, mint az ebédlő tányérainak összetörése, tiltakozásul a postagalamb elkobzása és megsütése ellen. Vagy mint Jolán elfutása a születésnapján kapott 15 perc szabadság alatt. Mindez nem bontja meg a formáknak és a formáltságoknak azt a harmóniáját, amelyet az igazgatónő annyira hangoztat azok előtt, akik lemondanak a kirándulásról Jolán születésnapjának megünneplése miatt: „Én csak helyeselni tudom, hogy a kisasszonyok ennyire ragaszkodnak egymáshoz, de azért vagyunk itt, hogy megtanítsuk őket arra, hogy érzéseiket megfelelő formába öltöztessék.” S bár a féltékenység, az utazni vágyás okán már majdnem mindenki gyűlöli egymást, tánc közben mégis kedvesen mosolyognak. Ezt a világot csak Odor öngyilkossága tudta megrendíteni belül és kívül egyaránt (kívülről a vihartépte dekorációk mutatják ezt).

Az egész erősen modellszerű. A választás éppen azért esett az intézetre, mert – mint ahogy a rendező nyilatkozatában mondta – kiválóan megfelelt egy modellhelyzetnek. Beszabályozott világ ez, ahol a formások lezorítják a feszültségeket. Nincs semmiféle durva erőszak (a besúgás, a szobafogság stb. rendszere mellett erre nincs is szükség). De éppen ez a szellemi terror okoz feszültséget, amely a kiválasztás önké-

nyességével tetézve robbanáshoz vezet. Ebben a világban a lázadás csak az áldozatvállaló tiltakozás lehet.

Mindez megfelelt a valósággal kapcsolatos egyfajta élménynek akkor, amikor egy nagy – s még nagyobb-nak képzelt – lendület alábbhagyott, de amikor a csalódások és kételyek általánosságban nem kaphattak hangot. Ebben a vonatkozásban nem fontos, de mégis érdeklődésre tart számot, amit az alkotó filmjéről mondott: „Számomra a Bohóc a falon és az Odor Emília nem volt más, mint próba annak bebizonyítására, hogy megtanultam a szakma alapelemeit.”^{3 2} Az ábrázolás pompája valóban feledteti, de nem szünteti meg a film sterilitását. A határvonal nem a tanárnök és a növendékek között húzódik, hanem az emberi és embertelen figurák között. Nórát az, hogy szerelmes, már eleve rokonszenvenné teszi, s az illettanárnő szinte ugyanolyan kioktatásban részesül, mint a lányok. Az igazgatónő pedig főleg azzal hív ki ellenszenvet, hogy a lázadó Odort is a kiválasztottak közé emeli. Ezzel megszünteti a lány nyugtalan természete által diktált, s a nemes küzdelem formájába öltöztetett tevékenységének alapját. Nem hagy más utat Odor számára, mint az érveket pótló halált. Odor Emília nem meg hasonlott hős, de halála a meg hasonlástól mentesítette. S ez nemcsak néhány más filmhez kapcsolta szorosán a Szeressétek Odor Emíliát című művet, hanem ennek a kapcsolatnak leplezéséről is árulkodott.

A Sáríka, drágám (1971) szinte ellenpólusa az előző filmnek. Lényegét legjobban alkotója foglalta össze: „... erősen önéletrajzi film... Főhőse egy frissen végzett, a pálya legelején álló filmrendező, akivel életének egyik válságos pillanatában ismerkedünk meg: elválík a feleségétől. A jellegzetesen magánéleti

konfliktus úgyszólván véletlenül ötvöződik néhány átfogóbb, közéleti problémával. A fiú véletlenül találkozik 14 éve nem látott, idős nagynénjével, aki egy tiszta hitű kommunista magatartásával, a szó legszebb értelmében végigélte a XX. századot, szinte mindenütt jelen volt, ahol valami fontos dolog történt a világ megváltoztatásáért: a század eleji Nagyváradról Párizsba, majd Spanyolországba, később a Szovjetunióba került, s a felszabadulás után tért haza Magyarországra. A film négy nap története, amit a fiú együtt tölt nagynénjével. Az öregasszony éppen felszámolja eddigi életformáját, a veteránotthonba készül, a fiú pedig tétován téblábol kusza életének zűrzavarában. Egy töretlen hit és egy tétova hitkeresés találkozása a történet, ez a huszonegynéhány éves filmrendezőjelölt, akinek még kevés a kapaszkodója a világban, keresi a hitét, kutatja, mi az, amiért lehet és érdemes élni. S közben állandóan ott van vele szemben – és mellette – egy öregasszony, aki hosszú életében mindig pontosan tudta, mit kell tennie, hol az ellenség. De az ő életformája ma már természetesen nem használható a fiú számára – ebben áll a két ember konfliktusa.”³³

A Szeressétek Odor Emíliát írója Simó Sándor volt, de a Sáríka, drágám munkájában már nem vett részt. Viszont 1972-ben – A legszebb férfikor-ban – hősét a pénz megszerzése indította el. A Sáríka, drágám hősét – Bóna Pétert – szintén a pénz megszerzésének vágya (a válás után még tízezer forintot kell fizetnie a volt feleségének) indítja el régen nem látott nagynénjéhez. Az azonban, bár házát és bútorait éppen eladja, hogy veteránotthonba menjen, pénzét a helyi zeneiskola bővítésére áldozza, s ebbe az ügybe nem

tűr beleszólást. A két világ szemben áll egymással, de a határok lassan elmosódnak. Péter meghívása nyomán szovjet vendégek és fiatalok jelennek meg a házban, és ez alkalmul szolgál Sáríka életútjának felelevenítése mellett – de azzal egységben – újabb megnyilatkozások sorához. Végül egymásra találnek Péterrel. Ezt segíti, hogy a szomszédék disszidálási kísérletért elítélt és megszökött fia éppen Sáríka pincéjében bújlik el, és ő is pénzt akar. Az öregasszonyt zavarba hozza ez a dolog: egyrészt szereti a szomszédait és régen ismeri őket, másrészt kötelességének érzi jelenteni a dolgot. Péter jelenléte segíti át ezen a zökkenőn (a fiút a rendőrök elfogják), s végül együtt mennek fel Pestre. A találkozás Sáríkával Péter számára olyan fordulatot jelentett, amely új világba kapcsolta be. Megismerkedik az otthonbeli veteránokkal. Mivel különös emberek, arra gondol, hogy filmet készít róluk. Néhány interjúval már rendelkezik is. Ezekből nyilvánvalóvá válik, hogy a veteránok nem megdicsőült és eltemetett nemzedék. Véleményük van a világról, s nem is csak elismerő, de hiszen nagyobb felelősséget éreznek, mert többet tettek érte.

Péter lázadozik, de nem lázad, és még kevésbé meghasonlott. Dühös nagynénjére, aki tisztes pozícióból, rendezett anyagi körülményekkel könnyen prédikál, majd világossá válik számára, hogy másról van szó. Kiderül, hogy nem a tízezren múlik a dolog (volt felesége, aki lejön utána a nagynénjéhez, ezt egyáltalán nem a pénzért teszi). Péter ügyeket akar elintézni, új életnek akart nekivágni, s kiderült, hogy nem tud kezdeni semmit a magáéval. Csak hányódott régi szerelme, barátai, felesége stb. között, mint a szomszéd fiú, aki elveszett a saját ostobasága által teremtetett körül

mények között. A Sáríkával való találkozás döbben-
tette rá, hogy végre tenni kell valamit.

A Sárika, drágám ennyiben nagyon hasonlít Szabó István hét évvel korábban készült *Álmodozások kora* című művére, bár Péternek még annyi terve sincs, mint Jancsinak, az *Álmodozások kora* hőségnek volt. De ő is csak cselekvően találhatja meg a helyét úgy, hogy felfedezi és változtatja a világot. A cselekvéshez mint a valósághoz való kapcsolódáshoz viszont eszmei alap, ideál kell. Ezért keresi a hitét Péter. S ebben a keresésben hat rá Sárika különös embersége. Ez nem elvont emberi jóság vagy szigor, hanem olyan tartás, amely a valóság vállalásából származik, abból a hitből, hogy a valóságon állandóan lehet változtatni (akár egy zeneiskola segítése szintjén), bár sokszor nehéz hozzá kapcsolódni (a szeretett család szökött fia esetében).

Hasonlóságok és különbségek

Nem lehet jogosulatlannak tekinteni azokat az ismétlődő utalásokat, amelyek rámutatnak a két filmtörténeti szakasz egyes művei közötti hasonló vonásokra. A hatvanas évek elejének és közepének keresése a hatvanas évek végén újra szükségsszerűvé vált. Egyrészt mert a valóság jelenségvilágához legközvetlenebbül kapcsolódó filmek nem nyitottak távlatot a továbblépéshez, másrészt mert a társadalmi szituáció – bár megkövetelte az ábrázolás módosítását – hasonló vonásokat tartalmazott. Nem véletlen, hogy a Sárika, drágám-nak közös vonásai vannak az *Álmodozások kora*-val, de az sem, hogy bizonyos szempontból Hers-

kó János N.N., a halál angyala (1970) című műve visszautalt Gaál István Sodrásban (1963) című filmjére. Igaz, az N.N., a halál angyalában csak holtak hiszik a hőst, de mindkét műben feltárul, hogy rokonai, barátai, ismerősei nem kielégítő módon viszonyulnak hozzá, mint a Sodrásban című filmben. Az N.N., a halál angyalában – Herskó János disszidálás előtti utolsó filmjében – e viszonyulások lényegében többszörös halálra ítélik a hőst (feleslegessé válik mint férj, mint tudós, mint vetélytárs stb.).

Megérdemelte-e a halált Korin György, a film negyvenhárom éves pszichológus szereplője? Tiszteletre méltó tudós, aki a nagyon elfoglalt emberek hajsztolt életét éli. Rohanásában egyre kiszolgáltatottabbá válik. A férj félreérti a helyzetet, amikor egyik nőbetegével foglalkozik. A menekülés közben elvesztett tárcsa miatt halottnak hiszik. Az „átlagos” emberi viszonyulások mögött összeesküvést sejt. S a valódi felfedezések (kollégái lenézik, tanítványai kinevetik, felesége megcsalja stb.) sok félrevezetőt is tartalmaznak. Így ő, némileg esetlenül, most már az igazság kiderítése érdekében rohan – rohanása jelképével, a gépkocsival a halálba, de már sokkal kevésbé reprezentatíven, mint a vélt halál esetében, hanem úgy, ahogy általában mindenki meghal: véletlenül.

A film egy pontján különösen nyilvánvalóvá válik, hogy nemcsak az ún. társadalmi viszonyokról, hanem az emberi viszonyulásokról van szó. Korin televíziós sorozatában a negyvenévesekkel foglalkozik, és jellemzésükhöz az autós előzés példáját használja: „Mi negyven és negyvenegynéhány évesek olyan sokszor előztünk már szabálytalanul ebben az életben, és olyan sokszor előztek meg minket szabálytalanul, és

annyiszor ütköztünk össze egymással különféle külső és belső szabályok és szabálytalanságok miatt, hogy azt hiszem, most, amikor ránk vár a feladat, hogy a társadalomban vigyázzunk, hogy csak szabályosan előzzön mindenki, itt az ideje hogy megnézzük: milyenek is vagyunk valójában.” S ezt leginkább a Korin Györgyre ráemlékező, és televíziós sikereit visszame-nőleg is irigylő két professzor másokra is utaló beszél-getése mutatja. Matheidesz professzor még azzal is megvádolja tudóstársát, hogy a Kossuth-díját is oda-adta volna ilyen sikerért, de a Kossuth-díjat még más időkben kapták. Matheidesz: „Azok az idők, kérlek, olyanok voltak, hogy mind azt hittük, hogy meg kell váltani a világot. Szemben veled és velük. Csakhogy mi nekimentünk a falnak, ami előtt te megálltál, ők meg elmentek mellette. Igenis, én irigylem Gyurit és irigyeltem, ha tudni akarod. Mert ő azt hitte, hogy még ma is érdemes nekimenni a falnak, még akkor is, ha gumiból van és az ember visszapattan oda, ahonnan elindult.” A hatvanas évek elején az emberi viszonyulások nem kielégítő voltának döbbenete mozgósítóan hatott. Az N.N., a halál angyala a tehetetlenség miatti kiábrándulást sejteti. Valaha: a mindent vállalás. Utána a szabálytalan előzések. Végül: a továbbjutás lehetetlensége. Ilyen különbségek is rejtőznek a hasonlóság mögött. A Sárka, drágám a tett mellett állt ki, az N.N., a halál angyala egy kiterjesztettebb vizsgálódásban a tett és a hit buktatóit kutatta. Az igazságkeresés a maga elvontságában nem lehetett ekvivalense a sok félreorientáló vagy éppen támadó tényezőnek, mint ahogy a szépségek sem a szörnyűségeknek. Mi az az erő mégis, amely felülemelhetett

ezeken a tényezőkön? Ezt az erőt a hatvanas évek végi magyar filmek egy része egyáltalán nem politikai, de még csak nem is társadalmi síkon kereste, bár a cselekvéstől nem szakította el.

AZ EMBERI ERŐ

Szép filmek és emberi drámák

Mészáros Márta, Sándor Pál, de még Herskó János filmjei is mutatták, hogy mennyire koncentrálódott az ábrázolás az emberre, pontosabban, mennyire távolodott a társadalmi szituáció jelentős ellentmondásainak közvetlen megidézésétől, bár azok hatását áttételesen visszaadta. Ez az ellentmondásos helyzetnek és a hatvanas évek végén a magyar filmművészet bizonyos folytonossági hiányának következménye volt (abban az értelemben, hogy az éppen adott ellentmondások nem a film eszközeinek feleltek meg a legjobban, a film mégsem mondott le tudatosításukról). De természetesen megnyilvánult bennük bizonyos keresés is, amelyet az új helyzet megkövetelt. Ennek megfelelően a belső ábrázolás újabb mélyítésére lett volna szükség. Ehhez viszont nem adtak elég alapot a hatvanas évek azon művei, amelyek témájukat is az időszerűségből merítették. Az ember belső világa társadalmilag meghatározott, és ebben a meghatározottságban igen nagy szerepe van a szellemi, az eszmei tényezőnek (persze anyagiaknak stb. is). Így az adott valóság megfelelő filmművészeti feldolgozása nem volt lehetséges a belső ábrázolás új szintje nélkül. Ugyanakkor az ember nem mechanikus összegeződése a társadalmi hatásoknak, tehát egyéni emberi szuverénitása, önálló szubjektuma nélkül drámája sem lehet, hiszen

a dráma szféráját éppen az adott társadalmi helyzet lényegéhez való viszonyítottsága adja, annak mindkét pólusával.

Az emberi és társadalmi oldal összefüggése azonban nemcsak az ábrázolás hitelességének kérdését veti fel, hanem az emberi dráma általános emberi érvényén keresztül a művészeti általánosításhoz kapcsolódik. Ezért vált kulcskérdéssé a hatvanas évek közepén az emberi és a társadalmi vonal kapcsolatának széles skálájú megvalósulása. Az általános emberibe való bezárkózás lehet elfordulás a valóságtól, de a társadalmi utalások túltengése még nem biztosítja a valóság változtatásának ösztönzésére képes művészi erejű ábrázolást. Az esztétizálóan szép filmek megjelenése azonban mindig azt a gyanút kelti, hogy nem vállalják a valóságot. A formai bravúrok előtérbe kerülése és túlzott önléte a tartalom korlátozódásával jár.

Szabó István Szerelmesfilm (1970) című művében halmozódnak a szépségek. Ez nem egyszerűen azért van, mert szerelemről szól. Közvetlenül a Szerelmesfilm-et megelőzően és vele párhuzamosan több film szólt szerelemről, anélkül, hogy az esztétizmus felé hajlott volna. Bo Widerberg Elvira Madigan (1967) című filmjében végig a szerelmeseket látni, többnyire csodálatos környezetben, de a film az osztályviszonyokról, illetve az ezek okozta drámáról ad képet. Ingmar Bergman Szenvedély (1969, En passion) című műve is szerelmet mutat be, de leleplezi az emberi pusztaságot is, a páros viszony nem kielégítő voltát stb. André Cayatte a Meghalni a szerelemért (1970, Mourir d'aimer) című művében a jobboldal ellentámadását festi meg a baloldali lázadásokkal szemben. Gleb Panfilov szerelmes hősnője a Kezdet-ben (1970,

Nacsálo) önmaga erőire dőbben rá munkája és szerelme kapcsán. Ezekhez a kortársi „szerelmes” filmekhez képest a Szerelmesfilm tartalmilag meglehetősen szegényes, pedig az eredeti elképzelés – ahogy a rendező megfogalmazta, hogy miről szól a filmje – nagyon sokat ígérő volt: „Két fiatal együttfelnevelkedésének története. A közösen átélt, átgondolt, átharcolt évek olyan közösséget, megbonthatatlan kapcsolatot teremtenek, amely örök értéként megmarad akkor is, amikor a szerelem tartalma, formája, a körülmények megváltoznak... Érzelmek nélkül nem lehet és nem érdemes élni.”³⁴ A rendező azonban ennél nagyobb jelentőséget tulajdonított a film megformálásának, illetve annak, hogy ebben Radnóti Miklóssal és József Attilával kapcsolatos élményeire és azok műveire támaszkodott. Ezt hangsúlyozta is szemben azokkal, akik Alain Resnais hatását vélték a filmben felfedezni, főleg Radnótira, illetve annak *Ikrek* hava című művére utalva: „De nemcsak egyes mondatok, az *Ikrek* hava szerkesztési technikája is rányomta a filmre a bélyegét. És, ha van ebben a filmben személyes élményem, úgy ez: ahogyan vissza-visszaszóltak bennem, a jelenetek elkészítésénél Radnóti, vagy egy másik nagyon szeretett költőm, József Attila sorai.”³⁵ Lehet nagyon tetszetős az *Ikrek* hava szerkezeti modellje, és József Attila *Óda* című versének képi megformálása („Csobog a langyos víz, fürödj meg! Sül a hús, enyhítse étvágyad...”), ezeken azonban önmagukban nem múlik a film valósággal való kapcsolata, sőt a filmdráma minősége sem.

Jancsi elindul Katához Franciaországba, tíz évvel azután, hogy a lány – akivel gyermekkorától együtt nőtt és élt – 1956-ban disszidált. Útközben felele-

nednek a múlt emlékei: a háborús gyermekkor, a bujkálás, a serdülő-évek, és a gyerekszerелеm, majd 1956, végül a végzetes mondat a telefonban: „Én elme-
gyek.” A közeledés újra nagyon élővé teszi számára Katát, pedig Jancsinak Pesten már majdnem menyasszonya van. Azután a Katával töltött tíz nap megmutatja azt a más világot, amelyben a lány most él, a kinti magyarok életét és lényét. Amikor elbúcsúznak, már tudják, hogy mással élük le életüket, de barátságuk fennmaradt. A mással élés azonban némileg rezig-
nált, megmarad a nosztalgia Kata iránt, illetve a múlt emlékei, élményei iránt.

Drámát a tíz év múltán való viszontlátásból nyilvánvalóan nem lehetett teremteni. Az utazás csak abban erősítette meg Jancsit, amit már úgyis tudott, amikor nem ment 1956-ban Katával: más világ a kinti az áttelepülő magyarok számára, mint az itthoni, ezer emlékekkel kötöz. Így a lány inkább apropója az emlékezésnek, annak, hogy vállalja mindazt, ami itthon van. Ennek a visszatekintésnek semmi köze nincs Jancsó Miklós Oldás és kötés (1963) vagy Herskó János Párbeszéd (1963) című művéhez, amelyek a hatvanas évek elején jelentek meg, bár megintcsak felfedezhető a hasonlóság. A Szerelmesfilm nem csinál számadást, önvizsgálatot, legfeljebb leltárt, így a drámaiság helyett az érzelmesség jellemzi. Ez fejeződik ki a túldíszítettségében, amelyhez természetesen nem Radnóti Miklósnak vagy József Attilának van köze, hanem valóban Alain Resnais hatvanas évek végi művészetének. Emberi erőről és nagyságról még csak nem is lehet beszélni. Egy tétel bizonygatásáról van szó. A szépségek halmozása is művi.

Az esztétizálásnak ettől a szélsőségétől mentesek

azok a filmek, amelyek ugyan az általános emberre apellálnak, de ezt az általános emberit nagyon konkrétan mutatják meg. Ebből az is nyilvánvalóvá válik, hogy más irányból – nemcsak a közvetlen, dokumentumszerű ábrázolásból indulva meg lehet közelíteni a valóságot, sőt talán a művészeti általánosítást illetően nagyobb eredménnyel. A dramatizálás hatásfokozó elemei nem feltétlen torkollnak esztétizálásba, ha az esztétikai minősítés célja művészeti koncepcióvá koncentrálódik. A csak szépségükkel kitűnő filmek helyét így veszik át az emberi drámák.

Elek Judit Sziget a szárazföldön (1969) című filmje előbb készült, mint a Szerelmesfilm, s témája is teljesen különböző, de abban megegyezik vele (a későbbi készülés miatt ezt a Szerelmesfilm-re kellene inkább mondani), hogy az emberi kapcsolatokról, az ez utáni vágyról szól. Az ötletet a rendezőnő adta, de a filmet Mándy Iván írta. Ez kihatott az alkotás módszerére is, amelyről maga az alkotó vallott: „A Sziget a szárazföldön forgatásánál úgy éreztem, akkor közelítem meg a film eszközeivel Mándy stílusát, ha teljesen dokumentumszerűen valósítom meg – az abszurditást.”³⁶ Ez az abszurditás a film drámájának alapja.

A film öregasszonyhősét a társtalanság ösztönzi a lakáscserére és a lakáscsere vágya készletti cselekvésre. A lakáscsere-kísérletek azonban csak keretét adják a történetnek, amely a néni viszonyulásaiból épül.

Kezdetben az asszony hajóskapitány papája, illetve annak emléke dominál. Az ismeretterjesztő előadást azért korrigálja, mert járt Konstantinápolyban az apjával. Lakásában a múlt relikviái veszik körül, amelyek apjára emlékeztetik. A piacon megvédi apját a két szomszédasszony vádjaitól – amelyek szerint a

papa elsüllyesztette volna a hajóját. Talán Molnár bácsit, a magárahagyott szomszédot is azért ápolja olyan szívesen, mert a papáról mesélhet neki. — A múlt időződik tehát állandóan, a fiatalság, a papával való együttlét boldogsága. Ám egyre több kép hangsúlyozza magányát — a téren a padon, otthon a sötétes szobában, majd Molnár bácsi halálakor és meggyászolásakor. Ebből a magányból, múltba zártságból bontakozik ki a lakáscsere gondolata, némileg a szomszéd által is sugallva. Megkezdődik a lakásnézések sora. A bezártság azonban nem enyhül (még fokozódik is a liftbe zártság alkalmával), csak akkor, amikor az ő lakását megnézni gyűlnek össze egyre többen. Vidám élet kerekedik, amelyben igen fontos háziasszonyi szerep jut a néninek. De azután még inkább egyedül marad. Újra életekbe pillant bele lakásnézésakor. Végre sikerül a csere, bár többet jelentene számára az a család a kisgyerekekkel, amelyik átköltözik az ő lakásába, mint az új hely önmagában, hiszen újra csak egyedül van, sötétes magányba zárva.

A néni mindenre reagál, minden aktivitást vált ki belőle, a legkisebبتől a legnagyobbig: az ismeretterjesztő előadás, a szomszéd betegsége, a látogatók, a gyerekekkel való találkozás lakásnézésakor stb. Mindebben a múlt élménye is benne van — a hajóskapitány papa mozgékonyasága, mindenhová eljutása, s ami ezzel szemben áll: a szigetre kerülés, bezáródás. Létezési formája a cselekvés, küzd a cselekvésért, amely nélkül helyzete egyre embertelenebb lesz. Ezért megfelelő reakálás a film a kialakuló — az aktivitás csökkenését hozó — helyzetre: nem lehet passzivitásban élni, nem lehet feladni a küzdelmet a cselekvésért, az emberekkel való kapcsolatért. S mindemögött hitele-

sített, drámát megelő emberi személyiség áll, nem mereven sorakoznak a múlt képei a jelen mellé, és nincs szükség költemények hosszas idézésére, hogy valamiféle hatás létrejöjjön. Igaz, ennek a magatartásnak motiváltsága szűk és meglehetősen elvont, csak emberi síkra szorult vissza, a korábbi sokféle társadalmi tényező összegeződése helyett, de a cselekvés jelentőségének érzékeltetése így is az aktuális valósághoz kötötte a művet, túl az általános emberi érintettségen. S ez vonatkozott egy másik öregasszonyfőhőst szerepeltető alkotásra is – Makk Károly *Szerelem* (1971) című filmjére.

A *Szerelem* félrevezető cím (s mivel Déry Tibor két novellája – a *Két asszony* és a *Szerelem* – van ötvözve a filmben, így nem is pontos). Nem, vagy nemcsak a szerelem az az erő, amely a filmben megmutatkozik, s amelyről a rendező is beszélt: „A fiatalabb asszony és idős, beteg anyósa kettősére épül a film: életük egyetlen értelme, hogy egy távol lévő harmadik, a férfi emlékét próbálják jelenvalóvá tenni. Pontosabban a fiatalasszony minden energiájával azt a kegyes hazugságot igyekszik elhitetni anyósával, hogy a fiának nincs semmi baja, jól van, hamarosan hazatér... (Utalásokból tudjuk meg, hogy a férfi börtönben van.)... Egy furcsa generációs viszony határozza meg a két asszony kapcsolatát. Egy régebbi, másféle világban felnőtt öregasszony és egy jelenkori, egészen más körülmények között kiformálódott fiatalasszony együttes, kultikus szertartása, valóságos istentisztelete egy távollevő férfiről, aki egyiknek a fia, másiknak a férje. Életük tartalma: beszélgetések róla, felidézése a vele kapcsolatos emlékeknek. Hallatlanul izgalmas pszichológiai folyamat, ahogyan a fiatalasszony las-

sanként belefárad a megszépítő hazugságokba, ahogyan a talán mindent pontosan tudó öregasszony néha kegyetlenül gonosz ezzel a nővel, aki pedig éppen a hazugságaival tartja őt életben minden orvosnál hatásosabban.”³⁷

Az anya élete el van zárva a világtól. Nem hagyhatja el fekhelyét, így a külvilággal csak menyén, a házvezetőnőn és néha az orvoson keresztül érintkezik. Ez a külvilág azonban hozzá csak megszűrve, de a nézőhöz közvetlenül érkezik: a fiút, Jánost koholt vádak alapján csukták börtönbe, menyét, Lucát elbocsátották tanári állásából, és most újságkihordásból él. Barátai elfordultak tőle, mert félnek. Mégis a barát szavai jellemzik legjobban a helyzetet: „Ami itt történik, azt ép ésszel nem lehet elviselni.” A körülmények tehát nem elvontak, hanem rendkívüliek, abszurdak, hiszen a közöttük élők tehetetlenek. Tehetetlenek, ami a külső cselekvéseket, a társadalmi viszonyokat illeti, de nem azok a maguk belső világában. Ezt az abszurd, örült valóságot azonban csak Luca viseli, az öregasszony elmenekül a valóság elől egy illúzióhoz – amely szerint fia Amerikában filmet készít. Pontosabban nem is ehhez, mert ezt talán nem képes kellően megalapozni a maga számára, hanem János gyermekkorához, megszületésének, létezésének öröméhez megy vissza, amikor még az anyjára volt utalva, közvetlenül hozzá tartozott, mellette nőtt, világa jelentős részévé vált, mássá tette őt is. Nem véletlen, hogy visszatekintéseiben nem válik el fiatalasszony voltának felidézése és a fiára gyermekként való emlékezés. Ennek a kapcsolatnak kettőssége – a valaha volt léte és aktuális emlékkénti ténye – mutatkozik meg fiához való jelenlegi viszonyában is. Kellenek a fogódzók

– a levelek, a hírek, a menyé általi bizonygatások –, de kell a viszony szellemisége is, hogy viszontlátja még fiát halála előtt, aki az ő fia, az ő életének része és értelme.

Luca ezzel szemben nap nap után megteremti Jánost – amikor levelet ír helyette az anyósának, amikor beszél róla, amikor az öregasszonnyal együtt várja. Számára szinte eggyé válik az anya és a fia, ezért is fordulhat meg a viszonylat azonnal anyósa tüdőgyulladásával és a beszélőre szóló értesítéssel. „Mít fogok mondani Jánosnak a jövő vasárnap a beszélőn?” – ez az első gondolata a hírre. Nem elvont hit jellemzi tehát az ő magatartását, hanem János anyja számára való megteremtésének aktivitása, és ezáltal János léte az ő számára.

Az emberek kapcsolata legemberibb módon meghatározott eszmék segítségével valósul meg. Ezekben az eszmékben összegeződnek a valóság megismerési tényei és megváltoztatásának igényei. A filmben tehát egyszerre van benne a helyzet ismerete Luca (és sejtése az anyósa) által, s a helyzet abszurditása elleni tiltakozás egyedül lehetséges módja: a belenyugvás hiánya. Mindezt, ami rendelkezésre áll – emlék, élmény, ragaszkodás, szeretet stb. – szembe kell szeegezni az adott helyzettel.

Ennek felel meg a film konkrét világa is (az operatőr Tóth János), amely egyszerre dokumentáris és szinte víziószerű. Az öregasszony szobáján kívüli világ a lehető legegyszerűbb. Az öregasszony zsúfolt szobája pedig nemcsak a saját emlékeinek és magatartásának megfelelő környezetét adja, hanem Luca átalakulását is indokolja. János léte itt élet és halál dolga. Luca odaadása, „színjátszása” János létének bizonyítéka –

sajátosan még a maga számára is. Hiszen János mint eszmei mozgatóerő hat, ez pedig nem lehet csak illúzió, ha olyan sok minden függ tőle. Mindez persze nem ilyen szétválasztható és merev póluspár a filmben, ezt már a színészi teljesítmények sem engedik meg. A két színésznő nem tételeket illusztrál, hanem széles skálán, sokszor pillanatnyi váltással élik meg János létét és a kétséget, hogy talán soha nem látják többé, a nagyszerű múltat, és az abból való merítés egyre fáradtságosabb voltát stb.

A Sziget a szárazföldön a tehetetlenség drámája. Az öregasszony halála a Szerelem című filmet is azzá avatja, de mindkettőben nagyon hangsúlyozódik az, hogy az emberi élet nem a pusztá létből áll, s az erre való korlátozás magát a lét emberi voltát veszélyezteti. A kapcsolatok, a cselekvések, a szükségesség szellemi tényezői az emberi volt kritériumai, és az ezekre való törekvés jelenik meg emberi erőként.

Huszárik Zoltán világa

Előrevéve Huszárik Zoltán egy későbbi filmjét – a Tisztelet az öregasszonyoknak (1972) címűt – azonnal nyilvánvalókká válnak a hasonló vonások Huszárik Zoltán világa és azok között a filmek között, amelyek az emberi dicséretét a tettel stb. kapcsolták össze, s így már nem is maradhattak meg az elvontságnál.

„Szeretném éltetni azokat – mondta Huszárik Zoltán –, akik itt múlnak el értelmetlenül a szemem előtt . . . Ezeknek az öregeknek semmi más nem adatt meg, csupán az emlékezés . . .”³⁸

A rövid dokumentumfilm az értelmetlen elmúlással

szemben nem értelmetlen életről tanúskodik. Öregeket, főleg öregasszonyokat mutat be, akik fényképek és filmek segítségével visszaidézik fiatal éveiket. E képek sok temetőt, sírkövet ábrázolnak. A háború sok áldozatot követelt, nagyon megpróbálta az életben maradottakat is. Meg kellett állniuk egyedül – a fájdalom ellenére. A ráncokat a keserves idők vészték arcukra. Csak a munka maradt meg, még az evés rövid pihenőideje is elvesztette örömét. A halottakkal való összetartozás ezért vált az öregasszonyok legerősebb élményévé. Ezt idézi a táj, a fotók, az emlékek, s ez visz a nyugodt, csöndes halálhoz – a mozdulatlansághoz, hiszen eddig mindig tevékenykedtek, törekedtek valami, még inkább valaki felé.

A tétlenné válás, az elmúlás tragédiája ez a film, de Huszárik Zoltán művészetében már megelőzte az elmúlás felmérése, a *Capriccio* (1969) című rövid (játék)filmjében.

A *Capriccio* a hóember életéről és haláláról szól. Karácsony előtt építették a gyerekek. S karácsonykor nemcsak a Mária-Jézus képpel látni, hanem habfürdőben, ünnepi készülődésben is, majd az angyalokkal. A Szilvesztert szintén megünnepli – pezsgővel. Az év elmúlása azonban már felidézi benne a halál gondolatát. Temetőt lát, s magát ravatalon. A csontvázarc nem is múlik el többé rövid életéből. Pedig még jön a vadászati idény a kürttel. A tavasz azonban egyre közeledik. S bár megpróbálja magába foglalni – madárkalitka van a törzsében – ez nem sikerülhet. Az olvadás utoléri, és egyre bizonyosabbá teszi a véget.

A színes film (Tóth János operatőr), a természetes (felhők, levelek, növények stb.) és nem természetes (lámpa, keménykalap, szobor stb.) tárgyak egész sorát

viszonyította a hóemberhez és vette körül velük, világot-teremtő módon. S ez a csodálatos világ múlik el, a hóember minden törekvése a fennmaradásra semmivé válik. Az elmúlásnak tragédiája ez, ahogy később a Szindbád (1971) című filmben is – bár ott már több más élménnyel átszőve, – vagy ahogy, a szintén több rétegű Tisztelet az öregasszonyokank című műben.

Krúdy Gyula felhasználása egy filmhez még a szokásosnál is jobban megköveteli az alkotói magyarázatot. Annál is inkább mert a korabeli kritika a művet egyszerűen csak az íróhoz való hűségért dicsérte. Holott egy 1911–12-ben megjelenő mű filmre vitelének 1971-ben – az író minden korszerűsége mellett – többnek is kell lennie. És több is volt, sőt Krúdyra is azért esett a választás, mert ez a többlet megvolt. „Krúdyt napjainkban én úgy értelmezem – mondta a rendező –, hogy a tudomány bizonyosságaival mind jobban feltárt életünket egy kissé visszahelyezi egykori szép titokzatosságába, ami nélkül hitem szerint nincs jelen és jövő. Nem feledkezhetünk meg a lét kicsiny jelenségeiből és megfigyeléseiből, apró örömeiből és fájdalmaiból összerakott életteljességről, a képzeletünk által előállított világról, a valóság ezerszínű feldíszítéséről. Krúdy erre törekszik, ezért enciklopédikus író. És azért modern, mert regényalakjai nem egyszerűen a sors alárendeltjei, hanem önmagukat megvalósító hősök. Ez az önmegvalósítás, ha más módokon is, korunk emberének szintén eszménye.”³⁹ „Szindbád modern Odysseus, . . . tetszik kereső nyugtalansága, mert konzekvensen elégedetlen azzal, amit az élet nyújt neki, fölébe akar kerülni, örökösen meg akarja haladni jelen adottságait és jelenlegi önmagát. Szindbád maga az állandó mozgás, hely-

változtatás, átminősítés.”⁴⁰ „Látszólagos melankóliája vagy pesszimizmusa ellenére is kedvteremtő mű, azt mondja, hogy az élet szép és élni érdemes . . . Ha már megszülettünk, s ha már tudomásul vettük, megértettük, hogy meg kell halnunk, akkor meg kell próbálnunk ilyen aktívan, ilyen teljesen élni, mint Szindbád . . . Ugyanazt mondom ezzel a filmmel is, mint az Elégiá-val, s mint a Capriccio-val.”⁴¹ Nemcsak Krúdy van tehát, hanem Huszárik is, s nemcsak a századeő, hanem a hetvenes évek eleje is.

A filmet egy Hang fogja össze, amely végigvonul a tizenkét, egymásba olvadó történeten. De a Szindbádot vivő kocsi legalább olyan összekötő elem, mint a Hang, a környezet és a magatartások. A fák alatt táncoló nők csakúgy, mint a temetőben váltott csók, a körmenet ugyanúgy, mint Majmunka vigasztalása, végül a halál a templomban. Mind legalább annyira egy világnak a részei, mint a fák, a virágok, a házak, a velőscsont stb.

Szindbád által teremtett világ ez, ahová be-betör egy másik, amely elől menekül. Mondja is: „Minden embernek előről kell kezdeni az életet.” „Nem szeretem ezt a mai világot. Azt mondják, átmeneti idők. Csakhogy én nem kívántam átmeneti időt . . . Már arra sem vagyok kíváncsi, hogy minek örülhet az ember, ha magyar.” Mindezt nemcsak a mulatságok utáni üresség támasztja alá, hanem a külvilág bepillanásai is – mosás az udvaron, a pincér panaszai stb. Szindbád nem is mer visszamenni az életbe, ahová barátja küldi: „Annyit értek az élethez, mint egy gyerek . . . Amint cselekedetekre kerül a sor, rögtön elhibázom a dolgot.” Menekülés, külön világ teremtése, magányosság, feleslegessé válás, halál. Ezzel kapcsolatban figyel-

met érdemel, amit Huszárik Zoltán hangsúlyozott Krúdy Gyulával kapcsolatban: „Krúdy eredetileg olyanféle természetű írónak indult – vagy olyanná szeretett volna válni – mint Ady. Ezt a közéleti vátesz-szerepet nem sikerült vagy csak félig-meddig sikerült végigélnie. . . . Aztán amikor Krúdy – valószínűleg személyiségéből fakadó, alkati okoknál fogva – ebből a közéleti szerepből kiszorult, roppant szellemi erejével egy örök beltenyészet, az érzelmi élet mikroklimájának vizsgálata felé fordult.”⁴² Ezt a mikroklimát visszaadandó a film némi szürrealisztikus jelleget öltött. Ez nemcsak a vágások logikai rendjének tagadásában érvényesül, hanem magukban a képekben is (operatőr Sára Sándor). Egyrészt bizarrságban (a hóba pisílt szív), másrészt a mikrovilágban (zsírfojt a leves felszínén), harmadrészt a jelenségek képen belüli, sajátos viszonyításában (meztelen nő a havon).

Érzelmeket mutat a film érzelmekre hatóan, de van egy mélyebb rétege is, amely kifejezetten drámai és nem lírai – a passzivitás, mint a tehetetlenség, mint a félelem következménye, s a feleslegesség, amely a periférián való lét önigazolására buzdít. Egészében a meghasonlott ember filmje a Szindbád, s benne a szépet meglátó, szépet teremtő ember bezártsága kifejezetten tragikus, még ha az elmúlás szelíd elégikus rajzot kapott is. Nemcsak Krúdy van tehát benne a filmben, hanem a hetvenes évek legelejének élménye is, mint bizonyos visszaszorulás a társadalmi aktivitásból a férfiúi – tehát emberi – vigaszkeresésbe, az emlékezésbe.

AZ ÖSSZEÜTKÖZÉSEK

Kitörés helyett

Az ellentmondásos helyzet megszülte az esztétizálást, de szerencsére a művek zöme túllépett ezen. Megfogalmazták ugyan a menekülés élményét, a befeléfordulását is – a múltba, az emlékekbe, az elvont emberbe –, de nem steril világot teremtettek, az emberi erőt is megmutatták, amellyel a menekülésre készettek szembefordultak a világgal, annak támadásaival. Ezek a támadások számtalan filmben kerültek előtérbe – ugyancsak nem elvontan, hanem forrásukat magukban az emberben is megvizsgálva.

Kézdi Kovács Zsolt már a felsorakoztatott műveket megelőzően megvizsgálta ezt a problémát egy rövid játékfilmben, a Szeretnék csákót csinálni-ban (1968).

Hőse egy tisztviselő, felesége dolgozik, két gyermekük van. A film a szokásos reggeli jelenettel indul: kapkodás, idegesség. Fia arra kéri, hogy tanítsa meg csákót csinálni, de ne közönségeset, hanem olyat, amilyet a festők-mázolók hordanak. Ez a kérés elkíséri a hivatalba, ahol gondoskodnak számára kávéról, és egyik kollégája megtanítja csákót csinálni. Ebbe a nyomasztó, megunt, örömtelen környezetbe – amely otthon és a hivatalban körülfogja – már eleve nem hoz új színt az sem, amikor kolléganőjével villamosra szállva a zöldbe megy. Talán csak a zákó és a melltar-

tó levételével kezdődne más, de akkor egy csomó fiatal fiú megzavarja őket. A férfit azzal vádolják, hogy bemocskolja a természetet, a nőt megsimogatják, s mindkettőjüket csak nagy nehezen engedik el. Megalázottan és keserűen kerül haza, ahol megtanítja a fiát csákót csinálni.

Ez az élet nem kínál még szép emlékeket sem. A mindennapok megunt robotja, az egyformaság csak a legkonvencionálisabb lázadásnak – a házasságon kívüli szerelmi kapcsolatnak – hagy helyet, amely csak nyilvánvalóvá teszi, de nem oldja a bezártságot, a kiúttalanságot. S nemcsak az emberi erő hiányzik, hanem még a minimális aktivitás, ambíció is.

Kézdi Kovács Zsolt további, az adott filmtörténeti szakaszban készült filmjei – a Mérsékelt égöv (1970) és a Romantika (1972) – mutatják, hogy a Szeretnék csákót csinálni nem véletlen kép volt a valóságról, hanem meghatározott szemlélet következménye. A Mérsékelt égöv féltékenységből – a véletlenség látszatával – gyilkoló orvosa korábban dogmatikus magatartást tanúsított. Tehát arcukat még társadalmi aktivitásában sem jellemezték az emberies vonások, s visszavonulása után ezek hiánya teljes torzuláshoz vezetett. A Romantika még keserűbb képet fest az emberről XVIII. századi élményanyagával. Az, aki lázad a vidéki kúriák mulatozó, dorbézoló élete ellen, a vadonba menekülve majdnem állati szintre kerül – olyan állati lényeket nyilvánít meg, amely ellen lázadni akart. A lázadás természetlensége egy táborba foglalja azokkal, akiket elítélt.

Ez azonban túlságosan szélsőséges – talán némileg torzított – kép. A támadások nem ilyen végzetesek,

még ha az ember fel is adja a küzdelmet. Gaál István *Magasiskola* (1970) című műve mutatja ezt.

Egy világtól elzárt solymásztelepen játszódik a film. Vadászsólymokat idomítanak a kártékony madarak pusztítására, hogy az ember számára hasznosabb egyensúlyt hozzanak létre a természetben. Ehhez dresszúrára, erőszakra van szükség. Ide – a Lilik által vezetett telepre – érkezik a Fiú, aki disszertációját a vadászsólyom idomításról akarja írni. Eleinte lenyűgözi a röptetés látványa, a hely atmoszférája. Érdeklődést kelt benne az itt élő egyetlen nő, Teréz is. Ám amikor jobban belelát a telep életébe, megriad annak erőszakos mechanizmusától és elmenekül.

Mészöly Miklós novelláját maga a rendező írta filmre. Művében egyáltalán nem csak a fiú magatartása, menekülése hangsúlyozódik. Szándékának megfelelően Teréz ugyanolyan fontos szerepet kap, s Gaál István megindokolta, hogy miért: „A legtragikusabb figurának Terézt érzem, ő az, akinek múltja van – nem véletlen, hogy erről beszél is – és nem éri be a solymásztelep filozófiájával. A Fiúnak, aki erre a telepre érkezik, van hová visszamennie, a telep vezetője, Lilik boldogságot talál munkájában –, de Terézt megérinti a lehetőség, az emberré válás lehetősége... a film tulajdonképpeni hőse Lilik. Miközben az ártalmas madarak irtására idomítja a sólymokat, lassan filozófiájával a sólymok szolgájává válik, holott a sólymoknak kellene az embert szolgálniuk. A kérlelhetetlen fegyelmezés, ami a telepen uralkodik, elfedi az eredeti célt, és az emberek egy embertelen függőségi rendszer részeivé válnak.”⁴³

A Fiú szemében halmozódnak a furcsaságok: Lilik szinte kóros ügybuzgalma, a nagy pontosság és fegy-

lem, Teréz mechanikus odaadása (hasonlóan a másokkal való kapcsolatához) stb. De ezeknél is különösebb, hogy Lilik a természetre ráerőszakolandó rendet az emberekre is kiterjeszti, meglehetősen szűk korlátokat vonva a tevékenységnek. Talán ezért utálják őt ennyire a környéken, s ezért olyan jellegtelen munkatársainak arca. Lilik mindent egy volt sólyma, Diana képességeihez szab, amelyet újra szeretne befogni. Egy a Fiúval közös lesen sikerülne is, de a fiú elengedi. Ez már lázadását jelzi, amit kis és nagy tények tovább erősítenek. A régi újságon látható Holdraszálás, a távoli vonatfüty, majd a viharban elhullott sólymok pogány-ünnepélyes temetése. Csak Teréz figyel fel távozási előkészületeire, mert ő is szívesen szabadulna, de nincs ereje a Fiúval menni.

Bár bizonyos leszígetettség, sterilitás van az ábrázolásban, nincs benne semmi naturalisztikusan torz. Lilik nem szörnyeteg. A világ, amit létrehoz, mégis embertelen, szörnyű. Sőt úgy szörnyű, hogy tulajdonképpen szembeszállni sem lehet vele, hiszen a tevékenység hasznos, gyakorlása valamiféle rendet kétségtelenül igényel. Mészöly Miklós novellája jóval korábban készült, s már Gaál István is előbb tervezte filmre vinni, de ez egyáltalán nem vett el műve aktualitásából. A film mint tiszta modell megfelelt annak, ami a hetvenes évek eleji valóságban is megvolt: az objektív ellentmondásokat igyekeztek csak szubjektív nehézségekként feltüntetni (fegyelmetlenség, a megfelelő odaadás hiánya, külön érdekek hajszolása stb.). Így első helyre került a rend, a fegyelem követelése, már-már akadályozva az egyént, hogy tevékenységi területét a maga világának tekintse. (Nem véletlen, hogy utána oly nagy jelentőséget kapott a demokrácia –

ezen belül az üzemi demokrácia – kérdése.) A Magasiskolá-nak ezzel a pontosságával túllépett Sára Sándor korábban készült Feldobott kő (1968) című műve túlzásain.

Ady Endre A föl-földobott kő című versének egyik szakasza így hangzik:

*„Mindig elvágjuk s nem menekülhet,
Magyar vágyakkal, melyek elülnek
S fölhorgadnak megint.”*

A Földobott kő gazdag anyagával, emberi, képi világával sok mindent megidéz: emberi nagyságot és emberi szörnyőséget. Az eseményeket a film a múltba vetíti, de élménylvonala a jelent hordozza.⁹⁷

Mi ez az élménylvonal, illetve milyen cselekmény váltja ki?

Pásztor Balázst apja alaptalan letartóztatása miatt nem veszik fel a Filmművészeti Főiskolára, ezért a földmérőkhöz megy dolgozni (benyújtott életrajzában apját halottnak hazudja). Itt ismeri meg a volt görög partizánmérnököt, Iliászt és feleségét, Irinit. A görög két kivágott szőlővesszővel megüti a főmérnököt, mert az hagyta, hogy kétszáz szőlőtövet vágjanak ki. Ugyanakkor a rádióból hallható koncepció per nem hív ki benne ellenérzést: „Ez az ember elárult mindenkit” – mondja. Balázs elkísérheti a görög házaspárt a tanyaközpont kialakításához is. A kezdeti gyanakvást az ünnepélyesség váltja fel – a Himnusz, a Talpalatnyi föld című film vetítése. De közben Iliásztól és Balázstól függetlenül elviszik a férfiakat, s a szövetkezetbe való belépés előtt ki sem akarják engedni őket. A parasztok Iliászra támadnak ezért, két

rendőr megjelenése pedig még tovább mérgesíti a hangulatot. Iliász elmegy kideríteni az igazságot, s a bosszú őt éri el, már csak holtan hozzák vissza. Irini nem veszi át a kitüntetést, de Balázs elfogadja a társadalmi ösztöndíjat, amelyet a tanyaközpontban való részvételéért kap. A főiskoláig azonban még két élménye akad. Egyik, hogy Irini elmegy Magyarországról, s a hatóságok Iliász korábbi fogságáról beszélnek, meg arról, hogy Balázst megpofozta (amikor az ellent akart állni a parasztnak). A másik, amikor az erdőirtás munkája közben cigányokkal is együtt dolgozik, s azok telepén tanúja annak, hogy tetvesség vádjával öreget, fiataalt, férfit, nő lenyírnak, sőt neki is menekülnie kell a fényképezőgéppel. Ezekkel az élményekkel indul a főiskolára, viszi a készített fényképeket, és eltűnődik: „Feledheted-e ezeket az arcképeket? Majd számonkérlek tőled a történelmet és igazságot. Kérd számon a történelemtől az embert és igazságot. És kérd számon magadtól is . . . hogyan is mondta a görög: nemcsak azt kell vállalni, amik vagyunk, hanem amik voltunk és lehettünk volna.”

Ebben már van mentegetőzés a film miatt. S még inkább megnyilvánul ez a filmhez kényszerűen erőltetett keretben, ami filmkészítést mutat be – a látott film készítését – s ezzel a régmúltba utalja vissza az eseményeket.

Sok minden zsúfolódik a filmbe: Balázs kompromisszuma Iliásznak az igazságért hozott áldozatával szemben, a haladás követelménye az egyéni emberi érdekekkel szemben, az emberiességi szempontok semmibevétele, fajgyűlölet stb. stb. Benne vannak a fiataalkori élmények (Sára Sándor falusi jegyző apját az ötvenes évek elején internálták, őt először nem vet-

ték fel a főiskolára, földmérőkkel dolgozott stb.), sőt talán elsősorban ez az elsődleges meghatározó. Ez az érzelmi indíttatás magyarázza a szélsőségeket is. A jellemzővé emelt és a táj felett uralkodó internálótábor. A Talpalatnyi föld képsorainak megidézését (a csend-örökkel). A mindenütt jelenvaló gyanakvás jeleneteit. Kétségtelen, hogy mindebben a görög figurája valamiféle ellenpólust teremt. Mondatai a film végén is visszacsengenek Balázsnak: „Én nem megszökni. Én megyek és hozom az igazságot.” Ő az, aki össze tudta kötni a haladás ügyét az emberséggel. De bizonyos értelemben az ő halála még sötétebbre festette a kapott képet. Ez nem önvizsgálat, nem a múlt felmérésének a filmje, hanem a múlt megtagadása is – ha a tagadás az embertelenségek elleni tiltakozásból is származik. A film minden része az ötvenes évek eleji építkezésekhez, szervezésekhez kapcsolódik, amelyek valamennyien jó célt szolgáltak, de a filmben negatívvá váltak. Annyira negatívvá, hogy mellettük a kompromisszumot vállaló Balázs pozitívvá változott. Ennek indoklását a film kétféleképpen oldja meg. Az egyik Balázs apjának erőltetett internálása, aki közreműködik egy vonat megállításában, hogy szovjet barátját üdvözölhesse. A másik, hogy Balázs a film végén fényképezni kezd. Így mint a kor tanúja hangsúlyozza különállását. Egy új generáció tagjának sommás véleménye ez arról a korról, amelyet kamaszként a közvetlen események hatása alatt élt át. Nem tagadható meg a filmtől az aktuális alap sem, nem annyira az embertelenségre, hanem Balázs magatartására gondolva. A legfontosabb az ő menekülése – vállalása, magatartásának kettőssége, amely miatt szembekerült Iliással, s amely miatt Irini is megtagadta őt.

A nagyon gazdag életanyag, a szemlélet sötétsége, s a konkrét, szinte történelmi kibontás problémákkal zsúfolta tele a filmet. Vele párhuzamosan – vagy valamivel később – több alkotás szinte tanulmányként modellezve mutatta be a valóságot, mindent megtéve, hogy a lehető legtisztábban és legkoncentráltabban hasson a nézőre, egy bizonyos irányban.

Tanulmányok

Már a Nincs idő meglehetősen zárt, tanulmányzerű alkotás volt. Magyar Dezső filmjei szintén ilyen jellegűek.

Magyar Dezső jogi diplomával asszisztensként került a televízióhoz, majd 1966-ban a Filmművészeti Főiskolára ment, amelynek elvégzése után az 1. stúdióban alkalmazták. Közben aktívan tevékenykedett a Balázs Béla Filmstúdióban. 1971-ben elhagyta Magyarországot.

Az Agitátorok (1969) című műve a filmgyár, a Balázs Béla-stúdió és a Filmművészeti Főiskola közreműködésével készült 1969-ben, az 1919-es Tanácsköztársaság évfordulójának apropójából. Tulajdonképpen egy intellektuális agitációs csoport 1919-es megalakulását mondja el, és annak sorsát ismerteti, elsősorban három résztvevőjének típusán keresztül. A filmben a viták, a megbeszélések dominálnak, tehát sajátos esszéjelleggel elmélkedett arról, hogy milyen volt a szándék és mi született belőle, hogy milyen kompromisszumok váltak szükségessé, hogyan találtak magukra a kialakult helyzetben az egyes résztvevők stb.

Már a bevezető részben is nyomatékot kapott a következő kijelentés: „Aki nincs velünk, az természetesen ellenünk van, de sokszorosan ellenünk van, aki csak ímmel-ámmal van velünk.” De ez nem az 1956 után Kádár János által hangoztatott tétel – aki nincs ellenünk, az velünk van – ellenpólusa, hanem inkább az odaadás hiányolása, az aktivitás lankadásának kifejezése. A továbbiakban az a feladat válik világossá az agitátorok számára, hogy nemcsak vitatkozniok kell, hanem adott esetben a frontra is kimenni. Az Agitátorok című filmen belül azonban elsősorban viták folynak. Ezeknek a vitáknak három legjellegzetesebb képviselője Szentjóbi, Botos és Bertalan. A vitákon kívül agitációt, ellenforradalmi akciót, bírósági tárgyalást, elfogott, ellenforradalmárok oldalán harcoló katonák színjátékkal való meggyőzését, toborzást látni (pénzbeli ígéretekkel is). A filmet meg-megszakítják az eredeti dokumentum-részletek. S az egész költői képpel zárul: a Lenin-fiúk egy anarchisztikus csoportja páncélautón visszatér. Egyikük a döbbsent járókelők között bemegy a már ellenforradalmárok által megszállt házba a gramofonért, és kijövet lelövik. A páncélautó pedig tüzet nyit és visszaindul.

A három kiválasztott típus képviselőinek sorsa merőben különbözik. Szentjóbi vagdalkozó kritikával indul, majd az ellenforradalmárok közé áll és kivégzik. Botos állandóan a cselekvés szükségességét hangsúlyozza, majd csoportot szervez, amellyel a román vonalak mögé hatol, végül valamennyien feleslegesen ottvesznek. Bertalan képviseli a megfontoltságot, a helyzet szüntelen elemzését, a lehetséges megoldások keresését. Ő a visszavonulókkal távozik.

Szentjóbi már kezdetben elégedetlenségét fejezi ki:

„... a munkások ugyanúgy dolgoznak vagy nem dolgoznak, mint régen. A lényegről viszont, hogy mi történik körülöttük, fogalmuk sincs, még annyi se, mint azelőtt.” „Kommunista . . . , hát mindenki kommunista, nem? Az a legkommunistább hivatalnok, aki mindent megígér, és amikor tenni kéne, még többet ígér.”

Botos kritikája különbözik ettől: „A mennyeknek országát csak erőszakkal lehet bevenni.” „Titokban, felelőtlenül bírálunk, ahelyett, hogy aktívan javaslatokat tennénk, az embereknek nem mondjuk szemükbe a véleményünket, hanem távollétükben pletykázunk, a gyűléseken hallgatunk, utána pedig fecsegünk. Semmibe vesszük a kollektív élet elveit, s helyette liberális fegyelmezetlenséget tanúsítunk.” „... a mi helyzetünkben az agitáció leghelyesebb formája maga a harc, a fegyveres és kíméletlen harc.”

Bár Bertalan megérti őket, szembe is száll velük: „Tulajdonképpen mit akar mondani? Hogy a forradalom nincs befejezve? S miért van úgy eltelve ennek a felismerésnek nagyszerűségétől? A forradalmat nekünk kell végigvinni.” „Akiknek gyakorolni kell a hatalmat, azok nem lehetnek olyan szabadok, mint voltak.” „Maga kommunista funkcionárius, ezért kötelessége, hogy a politika minden összefüggését személyesen is átgondolja. A munkás könnyűszerrel eldönti, jó-e neki a politika vagy sem . . . a bőrén érz . . . , de más a munkásosztály harca, és más a maga harca, aki áttekinti azt.” „Csak egyféle helyes forradalmi gondolkodás van, az, amelyik az adott helyzetnek legmegfelelőbb cselekvésre készítet. Ebben az értelemben a helyes gondolkodás annyiféle, ahányféle a forradalmi helyzet. Most és a jövőben ennek tudatában kell cselekednünk.”

Minden kommentár nélkül nyilvánvaló, hogy mennyire beszűrődnek ebbe a filmbe a nyugaton nagyon divatos baloldali radikális (maoista) eszmék, másrészt mennyire kifejeződött benne az aktuális helyzet, amelyben a lendület bizonyos csökkenése szektás-dogmatikus (ennyiben anarchikus) nézetek megjelenését is eredményezte. Az Agitátorok művi világával csak mesterkéltn kapcsolatot tartott az 1919-es Tanácsköztársasággal. Sokkal inkább esszé-szerű töprengésnek adott teret a forradalom nehézségeiről, s az egyén lehetőségeiről a forradalomban. S persze azt a félelmet is kifejezte, hogy a nehézségek szélsőséges keménységet szülnek.

Magyar Dezső következő filmje – a Büntetőexpedíció (1970), ha nem is volt esszé, nem vált szabályos játékfilmmé sem. Az előző műhöz hasonlóan ugyancsak politikus szituációhoz, a megtorláshoz kapcsolódott.

A némileg általánosított egyenruhák és a helyzet ellenére is a film az első világháború előtti időt és Szerbiát ábrázolta. A kiindulópont: egy szerb fiú lelő egy osztrák hadnagyot. Megindul egy csapat lovas – a büntetőexpedíció –, hogy ezt megtorolja. A film jelentős részében – bevillanó képekkel – a vonuló lovasokat látjuk. A bevillanó képek történelmi dokumentumfelvételek: az osztrák és a német császár, az orosz cár, katonai szemlék, de utcarészletek, szórakozások is. Beleszövődnek a vonulásba a szerb falulakói is – asszonyok a pópával, amint a katonák fogadására készülnek, egyházi zászlókkal. A vonulók között szintén van egy lázadó, aki felettese ellen fordult, és kivégzésére sor fog kerülni. A csapatban sok

fajta téma szóba kerül a hajóépítéstől egy jövőendő háborúig. Közben egy szerb megfigyelőt is lelőnek.

A falut elérve tágul az ábrázolás köre. Különböző – második világháborús és későbbi – nemzetiségű partizánokat, gerillákat, tüntetőket, diákokat, magát elégető buddhista szerzetest stb. látni. A tüntetés így az ellenállás-lázadás széles körére utal. Az ellene vezetett roham ugyancsak. A merénylő fiút csak nagy nehezen tudják lelőni, mert újra és újra a csapat ellen lovagol. Végül a megtorlás általános gyújtogatásba torkoll, amelyet kiegészítenek a második világháborúból ismert megtorlóaktusok képei.

A film tehát nem dráma, hanem demonstráció. A konkrét egyenruhák és szituáció kiiktatása, minden hasonló cselekmény belefoglalása olyan általános szintre emeli a lázadást és annak elnyomását, hogy az érvényességi kör nagyon kitér. Egyaránt vonatkozhat a fegyveres mozgalomra, a tiltakozásra, sőt a passzivitás elítélésére is. De magában foglalja – akár csak az Agitátorok – az emberi magatartások tanulmányozását is: miben vesznek részt, mennyit tűrnek el, milyen kompromisszumot kötnek, mikor láznak stb. Ezek a kérdések és a rájuk adott válaszok sorakoznak a csapat vonulása alatt képen, emberi alkatban, eseményben, magatartásban, szóban egyaránt.

Ha lehetséges, még ezeknél is tisztább tanulmányi modellként jelent meg Maár Gyula Prés (1971) című filmje.

Maár Gyula bölcsészdiplomát szerezve előbb tanítani kezdett, majd filmszakírói és szerkesztői tevékenység után vállalkozott arra, hogy harmincévesen beiratkozzék a Filmművészeti Főiskolára, s annak elvégzése után rendezőasszisztensként dolgozzék, illetve

filmforgatókönyveket írjon. Bár a Prés című közepes hosszúságú játékfilmje nem első műve volt, első jelentős alkotásának számítható. Ehhez is, mint több más kísérleti filmhez, a Balázs Béla Filmstúdió adott lehetőséget.

A Prés ugyanolyan elvontan utal egy emigráncsoporra, ahogy a Büntetőexpedíció az első világháború előtti helyzetre. Egy fiút készítenek fel otthoni akcióra, konkrétan egy sztrájk kirobbantására. Mivel lebukás esetén nem fedheti fel megbízóit, az előkészítés folyamán kell megedzeni mindennel szemben. A verés alatt nem is mondja ki a kulcsszót, de utána nem akar felkelni. A film a csoport női tagjának, Teréznek agitációját mutatja be, amellyel lelket akar önteni a fiúba, illetve meg akarja győzni. Legfőbb érve: „... aki kétségeiből visszatér, az már átesett a legnagyobb rosszon.” A fiú azonban azzal érvel, hogy a kétségeket csak az erőszak nyomta el. Teréz ezt az ellenállást annak tulajdonítja, hogy megkísértette a fiút az értelmetlenség. Ez a lelki rák, amely a miérték feltevésére késztet. Holott a feladathoz teljesen érdektelennek kell lennie. A hosszas ráhatás azonban eredménytelen marad, hiába egészül ki fenyegetéssel. Végül Teréz lelövi a fiút, de őt magát a parancsnok lövi le mint használhatatlant. Helyére új lány, a fiú helyére új fiúk állnak, akik ordítva futnak ide-oda a megfelelő parancsszavakra.

A körülmények extrémek. A szellemi terror (eltérően a Szeressétek Odor Emíliát című filmtől) közvetlen fizikai kényszerrel is összekapcsolódik. A filmben mégis kirajzolódik a lázadás megszületésének folyamata a manipulációs hatásokkal szemben, az egyéni integritás megőrzése érdekében. A fiú vállalja a célt,

de nem akar egyszerűen eszköz lenni. Ez a mozzanat köti össze a Prés-t az Agitátorok-kal, sőt mutat kapcsolatot közte és más filmek (pl. a Magasiskola) között is. Maár Gyula tulajdonképpen pszichológiai állapotként és folyamatként vizsgálta az egész problémát, annak megfelelően, amit a parancsnok végül Terézről mondott: „Alkalmatlan volt, túlságosan bonyolult...” — A hetvenes évek eleje talán ezért volt annyira ellentmondásos, mert a közös és vállalt cél némileg elhomályosította a cél felé törők bonyolultságát, emberi önállóságukat, egyéniségüket, és ebben az értelemben manipulálhatatlanságukat. Maár Gyula filmjében ezt a problémát igyekezett a legtisztább, legáltalánosabb formában tanulmányozni. Eltért a dokumentarizmustól. Erről hangsúlyosan meg is nyilatkozott: „Azt hiszem, minden érvet ismerek, ami a dokumentarizmus lehetőségét, a hamis konvenciórendszerek lerombolásában kifejtett üdvös hatását stb. illeti — cikkeket is írtam erről —, mégis valamiféle ellenszenvet érzek a dokumentarista irányzattal szemben. Az a filmes korosztály, amelyikkel a főiskolát elvégeztem, éppen akkoriban, négy-öt évvel ezelőtt, a Balázs Béla-stúdió keretei között emelte a legmagasabb színvonalra a dokumentarista irányzatot — amelynek azonban én elsősorban a korlátait, hiányait érzékeltem. Kezdetől fogva izgatott, hogyan lehet... mélyebb, összetettebb művészi konstrukciókat létrehozni... Számomra a stilizáció és a dokumentarista hitelesség ellentéte — elméleti prekonceptió.”⁴⁶

A skála tehát módszer szerint, de egyébként is igen széles az 1968–1972 közötti szakaszban, még akkor is, ha a dokumentáris műveket vagy az azokra emlé-

keztető közvetlenül ábrázoló alkotásokat különválasztjuk. A sokszínűség figyelemre méltó, és külön vizsgálódást érdemel.

A valóság megváltoztatása?

A filmtörténeti szakasz kezdetén még dominál a valóságról, negatívumairól adott kép (s ehhez hozzá kell venni a már előzetesen ismertetett filmeket is, amelyek szintén ilyen törvényszerűséget hangsúlyoznak). Később egyre inkább megjelennek a menekülések, erőtlén lázadások, persze nem szűnnek meg a negatívumok (például a szellemi terrorizálás) sem, amely ezeket kiváltja. Viszont egyre inkább helyet kap az emberi erő és tartás ábrázolása, az általános emberire apellálva, mégis kapcsolatban a társadalmi koordinátákkal. Ennek megfelelően nagyon különböző képet adnak a filmek. Egyesek (Feldobott kő) a negatívumok halmazát sorakoztatják fel a szocialista építés hibái alapján, amelyet egy félkapitalista világot ábrázoló film (a Talpalatnyi föld) élménytartalma jelez. Mások a társadalmi eseményeket a dekorativitással semlegesítik (Szerelmesfilm), belefoglalva a hős élménysorába, annak egyik tényezőjeként. Megint mások viszonylag elvont modelleket rajzolnak fel, hogy az emberi magatartást általában az erőszak viszonyában megvizsgálják.

Az egységesebb filmművészeti áramlat hiánya a valóságváltoztató erő létét kérdőjelezi meg. A filmtörténet mutatja, hogy azokban a szakaszaiban, amikor a filmművészet nagyon szorosan kapcsolódott a valósághoz, akkor viszonylag zárt, koncentráltan ható

irányzatok, sőt nem egyszer iskolák jöttek létre. A szovjet avantgarde csakúgy bizonyítja ezt a forradalom védelmével a NEP-korszakban, mint az olasz neo-realizmus és a hatvanas évek magyar filmművészete is. Ez nem konformitást jelent, hanem a valósággal való igen szoros művészeti kapcsolatot, azaz a filmművészet önálló esztétikai viszonyulását az adott társadalmi szituációhoz. Természetesen nem a kapcsolat teljes hiányára kell gondolni. A magyar film létrejött társadalmi érzékenysége, a filmgyártás állami irányítása stb. mindezt kizárja. De a többé-kevésbé meglévő kapcsolat nem pótolja a valóság változtatására való nagyon erős törekvést. Az igazi kapcsolatot nem kell keresni ilyen vagy olyan áttételben, utalásban stb., az nagyon is szembeszökő, sőt támadó. Nagy szerepet játszott a filmművészeti szétzilálódásban az is, hogy az előző korszak jelentős filmművészeti áramlata nem nyújtott megfelelő perspektívát a továbbfejlődéshez. Nagy volt a verbális eszközök súlya, túlzott az esszé-szerű ábrázolás jelentősége. Ezzel szemben igen kevés történt az önálló emberi drámák, filmdrámák kidolgozása érdekében az aktuális tematikában. A hősök gyakran csak szócsövekként nyilatkoztak meg (például Kovács András 1967-ben készült *Falak* című művében, és a hozzá hasonlóknban), s nem volt önálló emberi arcukatuk.

De a hatvanas évek filmművészeti lendületét képviselő alkotások pozitív oldalról kapcsolódtak a társadalmi mozgáshoz. Bár nem egy filmben a dezorientált, felelősséget nem vállaló hősök bukását és pusztulását mutatták meg, az aktuális témában sokkal inkább azok a hősök emelkedtek ki, akik képesek voltak az aktivitásra, a felelősség vállalására, a társa-

dalomban való helyük megtalálására stb. A kritikai él nem irányult szélsőséges problémákra. A filmművészeti ábrázolás inkább arra akart rádöbbsenten, hogy akkor is szükség van a cselekvésre, amikor a valóság nem kényszerít a létkérdések miatti harcra.

Eközben a társadalmi vonatkozások a legközvetlenebbül jelentek meg, az egyénekben. Éppen ez hozta magával a verbalitás túltengését. Így önálló emberi sorsuk, alkatuk, magatartásuk nem kizárólagos társadalmi meghatározói háttérbe szorultak.

Erre való reagálásként jelentek meg a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején azok a filmek, amelyek — a társadalmi helyzet hatása mellett — a filmművészeti mozgás következményeként új tendenciákat hoztak. Olyanokat, amelyek mintegy pótolták a hatvanas években hiányzókat. Ezért is kapott nagy súlyt a kritika, a negatívumok hangsúlyozása, sőt azok túlhangsúlyozása, s ezért önállósodtak az emberi arculatok és sorsok, sokszor olyan mértékben, hogy a társadalmi koordináták már kimaradtak belőlük.

Persze szerepet játszott itt egy új generáció (és hatása az idősebbekre), amelynek szemlélete már más volt. Sőt szerepet játszott az egyetemes filmművészet több ténye — köztük a szocialista országbeli alkotások —, amelyek a kritikának korábban szokatlan új fokát hozták.

Ugyanakkor az alkotások a filmművészeti keresésre törekedtek. A keresés ebben az esetben talán nem mutat olyan tiszta tendenciát, mint a dokumentáris vagy dokumentáris ihletésű művekben, de már azok tárgyalásánál szó esett róla, hogy — nem véletlenül — túlléptek a közvetlen ábrázolás keretein a művészeti általánosítás követelményei miatt. Mint ahogy ezek-

nek a műveknek a csoportjában is vannak olyanok, amelyek a dokumentáris ábrázoláshoz közeledtek, hogy más módszerű alkotásokkal együtt megkeressék a valósággal való kapcsolat lehetőségét.

A korábbi korlátozottságok felszámolására törekvő keresés, tehát nem egyszerűen egy passzív reagálás volt, hanem megcélozta a kor kifejezését, problémáinak feltárását, ellentmondásainak tudatosítását, tehát a valósággal való kapcsolatot. Éppen ennek nevében színesedett a kép. Ezt az egységes irányzat felbomlásánál szintén figyelembe kell venni.

A keresés csak részleges eredményeinek sok oka volt a már felsorolt meghatározókon túl. Ezek között igen nagy jelentőségű az, hogy a művészek termékenynek tartották keresésük eredményét, és annak végcéljaként könyvelték el még azokat a műveket is, amelyek torz képet adtak a valóságról (Egy örült éjszaka, Feldobott kő stb.) Ez megnehezítette a keresésnek valódi filmművészeti kísérletezésbe való átcsapását, megélénkítette viszont a filmelméleti és -kritikai tevékenységet, amely az 1968–1972-es szakasz változásait lereagálta és tendenciáinak eredményeire, de veszélyeire is figyelmeztetett.

A korszak más próbálkozásainak vizsgálata előtt érdemes a kritika és az elmélet területéről kiemelni néhány témát. Olyanokat, amelyek nem egyszerűen reagálások voltak a kialakult helyzetre, hanem az egész szituáció szellemiségét jellemzik. Azok az írások jönnek elsősorban szóba, amelyek a film és a valóság viszonyával foglalkoznak. Ez nem hozza magával a szigorúan értelmezett valóság–film kapcsolaton kívül eső vagy másodlagos eredmények tagadását. Az ábrázolás színvonala, rugalmassága, hatásossága nem, vagy

alig maradt el a korábbtól. Nem beszélve a színészi játék eredményeiről vagy a kialakult új operatőri-díszlettervezői iskoláról. Ezek számbavétele azonban külön művek feladata. Természetesen egy-egy kimagasló mű keletkezése nem semmisíti meg az általános törvényszerűségeket. Tehát uralkodó tendenciákról van szó, nem lexikális teljességről.

A FILMTUDOMÁNY SZÜLETÉSE

TÖRTÉNET ÉS ELMÉLET

Túl a filmkritikán

A magyar filmtudomány születését – legalább részlegesen – egy külön mű taglalja (Szerdahelyi István: A magyar esztétika története. Kossuth, 1976.) Ennek ellenére szükséges kitérni ennek a folyamatnak ismeretetésére azzal a közeggel kapcsolatban, amelyben a magyar filmtudomány fellendülése végbement. Nemcsak azért, mert ez a tudomány számára irányadó volt, hanem mert meghatározta a filmtudomány és a filmművészet aktuális kapcsolatát, befolyással volt a magyar filmművészet alakulására.

A társadalom, fejlődése bizonyos szintjén, minden felügyeletet gyakorol, ami tagjaival fogyasztási cikk, szolgáltatás, közlekedés, szellemi befolyás stb. formájában kapcsolatba kerül, hat rájuk. Természetesen ez a felügyelet tárgyatól függően más és más. Nyilvánvaló, hogy például a forgalomba kerülő cipők ellenőrzése más módon valósul meg, mint az áramszolgáltatásé, a politikai tevékenység ellenőrzése más képpen, mint a tömegkommunikációs eszközöké. A művészeti kritika is ennek a társadalmi kontrollnak a keretében tevékenykedik, bár a műalkotások a társadalom szempontjából való megítélésének nem ez az egyetlen és kizárólagos módja.

A filmkritikus tehát a társadalom képviselőjében kritizál, de persze a társadalomban – ha már nem is

antagonisztikusan szembenálló vagy ellentétes érdekű, de mégis – különböző csoportok és egyének léteznek, eltérő követelményekkel, nézetekkel, ízléssel stb. Mindezekben belül azonban van egyező mozzanat is. Nemcsak az általános emberi értelmében – amit a kritikának szintén képviselnie kell –, hanem az össz-társadalmi érdek értelmében. Ezt nem lehet semmiféle objektivitással (még kevésbé objektivizmussal) megkerülni, mert a műalkotás sem absztrakt megismerésként keletkezik, hanem a valóság megváltoztatása érdekében, a közönségre gyakorolt szellemi hatás céljával. Nagyon gyakran teljesen alaptalanul marasztalják el a kritikát azért, mert nem tartja magát valamiféle tiszta filmesztétikai szemponthoz. A műalkotások sem tartják ehhez magukat. Éppen ellenkezőleg, igen gyakran direkten politizálnak, de ha az esztétika síkján maradnak, akkor is nagyon sok filmnek több köze van például az irodalomhoz, mint a filmművészetéhez, a valóságról adott esztétikai ítélet önállóságát tekintve. Mindebből nemcsak a kritika jellegének meghatározottsága következik, hanem alapvető feladata is.

Természetesen a kritika érinti a filmművészet nyelvi stb. problémáit is. Ítéletet mond az alkotásról azzal is, hogy az egyetemes filmművészet által már megvalósított ábrázolási eredményekkel veti össze a konkrét alkotást, amely esetleg a filmművészet lehetőségeit nem használta ki megfelelő szinten. Ez a vizsgálati sík azonban nem különül el, mint ahogy a színészi játék, az operatőr művészete stb. megítélése sem feltétlenül önállósul. Sőt a filmkritikának éppen akkor van lehetősége és szükségessége, amikor a filmművészeti alkotások valóban felelősséggel és korszerű

szinten kapcsolódnak a társadalomhoz, törekszenek annak megváltoztatására. Ezért járt együtt a hatvanas évek elején és közepén a magyar filmművészet (és az egyetemes filmművészet) lendületével a kritikai tevékenység megélénkülése, amely a filmtudományhoz vezetett.

A filmkritika alapvető kérdése a film és a valóság kapcsolata, és szinte soha egyetlen bírálat sem vállalkozhat a műalkotás teljes gazdagságának kimerítő taglalására. A kritika a mű interpretálását a valóságváltoztató szándék szempontjából végezve bizonyos mozzanatokot hangsúlyoz, bizonyos összefüggéseket emel ki, bizonyos hatótényezőket taglal. A mű interpretálása viszont alapjában véve annak értelmezését jelenti. Az értelmezés nem lehetséges az értés kérdésének megkerülésével, nem lehetséges a mű jelzésrendszere problémájának felvetése nélkül, amelyet nyelvi-
leg, módszerbelileg, tehát aktuálisan és történetileg kell vizsgálni. Ez pedig már megköveteli a filmelméleti tevékenységet, vagy még ez előtt a filmtörténeti áttekintéseket. Ebben azonban nemcsak a filmkritikusi társadalmi megbízatás támasztotta követelmények játszanak szerepet, hanem az is, hogy a film történései és teoretikusai előtt megjelennek az ideológusok, azok a művészek és a hozzájuk csatlakozó kritikusok, akik a kialakult művészeti gyakorlat legközvetlenebb védelmezőiként hoznak létre eszmerendszereket, amelyek a gyakorlat igazolását, nem pedig tudományos vizsgálatát szolgálják. A Film- és Televíziós Művészek Szövetségének közgyűlései és értekezései, a filmfesztiválok és filmszemlék, az interjúk és egyéb megnyilatkozások lehetőséget adtak a művészek és nem művészek számára tevékenységük elméleti, sőt törté-

neti látszatú igazolására. Ezekkel a nézetekkel a kritika gyakran szegezett szembe olyan eszméket, amelyek nem voltak mások, mint a marxizmus alkalmazásai. A magyar film ilyen ideológusává vált (a szövetség főtítkári posztja miatt is) Kovács András, de ilyen ideológiai indíttatású volt már korábban az ún. Fényes szelek-vita.

1969 legelején (a Népszabadság február 16-i számában) Fekete Gyula A király meztelen címmel jelentette meg cikkét Jancsó Miklós Fényes szelek filmje kapcsán. Nem ez volt a Fényes szelek-ről szóló vita első cikke, de mindenesetre messzevivő változásokat hozott. A cikk szerzője a Fényes szelek-et egyszerűen történelmi beszámolóvá minősítette, s alkotóját felelőssé tette azért, mert nem a legsematikusabban, legsommásabban felfogott történelmi helyzetnek megfelelő művet alkotott, hogy különbségeket, sőt ellentmondásokat mutatott meg az egyes táborokon belül, sőt az emberi magatartások és reagálások sokféleségét is vizsgálta az adott társadalmi helyzetben. Közben egyáltalán nem vette figyelembe, hogy a film a művészeti általánosítással nem egyszerűen a múltról akar képet adni, hanem a jelenről és a jelenhez vezető útról is szól. Mindezt a cikk írója úgy tette, hogy a formai oldalt mereven elv拉斯ztotta — az így általa önkényesen kezelhető — tartalmtól, és eljutott a megállapításhoz: „Ne bolygassuk a spekulatív jelkép-rendszert.”

Mindig megvolt és meglesz a műalkotások tendenciák szerinti vizsgálata. Ennek létjogosultsága elvitathatatlan. Ez teszi lehetővé a valósághoz és egymáshoz való viszonyuk kikristályosítását, az alapvető jellemzők, mozgásirányok megrajzolását. A király meztelen

című cikk azonban a tendenciákat nem az elemzés következményeként állapította meg, hanem az alkotás egészének önkényes felbontásával a műnek tulajdonította. Ez a másik szélsőséges torzulás azzal szemben, amelyet általában inkább a művészek képviselnek. Fekete Gyula írása és a hozzá hasonló megnyilatkozások a mű gazdagságától tekintenek el, a forma elemeit hagyják figyelmen kívül. Más cikkek viszont – főleg a filmművészeké – a mű gazdagságának, sokfajta asszociációs lehetőségének alapján hárítanak el minden kritikát, hangoztatva, hogy a mű nem azt mondja, amit bírálókat tárgyává tesznek benne, az is benne van, amit hiányolnak belőle stb. Ezeknek az ideológusi magatartásoknak semmi közük nincs az ideológiához. Ezek a viták és megnyilatkozások a filmtudományi gondolkodás alacsony szintjét vagy éppen hiányát jelölték, s a filméletben különböző torzulásokhoz vezettek.

Torzulásokat jelzett már az 1968. évi pécsi Magyar Játékfilmszemle is, illetve a filmek és a valóság kapcsolatának az a túlzott leegyszerűsítése, amely ott Kovács András „cselekvő film” meghatározásában nyert kifejezést. A Filmkultúrában (1968. 4. szám) folytatódott vitában elsősorban Huszár Tibor próbálkozott meg a korrekcióval. Cikkében elmondta, hogy a filmnek aktív társadalomformáló erőnek kell lennie, de nem pótolhatja a politikát, s nem vállalhat minden feladatot magára. „A szocialista filmművészet... akkor töltheti be történelmi misszióját, ha a társadalmat önmaga megismerésére készíti, ha a politikával és a tudományokkal eleven kölcsönhatásban szüntelenül szembesíti az álmokat, a célokat és a valóságot, ha az illuzórikus tudattal, a babonákkal és hitekkal szem-

ben a társadalom valóságos tudatát ábrázolja. „Nem lehet tehát a filmművészet valóságváltató szerepének tételét minden egyes alkotásbeli mozzanat igazolására felhasználni, csupán azért, mert az alkotás is és a valóság is gazdag, s az egyik oldalon jelentkező minden egyes ténynek bizonyára a másikon is megfelelő valami.

Ugyanebben a vitában Huszár Tibor felvetette a film és a közönség kapcsolatának kérdését is: „Ha azt akarjuk, hogy a film a társadalmi cselekvés egyik formája legyen, biztosítanunk kell a filmek effektivitását is.”

A filmtudománynak tehát nemcsak elvont lehetőségei voltak. A filmkritika elégtelensége bizonyos összefüggések megmutatásában, az ideológusi magatartás nem kielégítő volta, sőt nemegyszer káros hatása, az új magyar film megjelenése nyomán keletkezett közönségdifferenciálódás problémái stb. is ösztönözték. Ennek következtében a magyar filmtudomány kialakulása az aktív véleménycserékben és vitákban ment végbe.

A magyar filmtudomány keletkezése filmtörténeti áttekintésekkel kezdődött, annak megfelelően, hogy az adott helyzet a filmművészet mozgásának, a korábbi állapot eredményeivel való összevetésnek a kérdését vetette fel. A hatvanas évek végén a filmművészetben bekövetkező változások, válságtünetek szintén a hatvanas évek közepének lendületét idézték meg, s a valóság és a film kapcsolatának meghatározásakor is azt tekintették kiindulópontnak. Ennek a filmtörténeti vizsgálódásnak azonban esztétikát teremtő hatása volt.⁴⁷

Bár ebben az időben az egyetemes filmtudomány-

ban egyre terjedtek a nem esztétikai – hanem strukturalista, szemiotikai stb. – irányú kutatások, a magyar filmtudomány jogos alapvető orientáltsága esztétikai volt. Egyrészt mert a magyar filmművészet a hatvanas években vált igazán – kiterjedten, áramlat-szerűen, a valósághoz önállóan viszonyuló és az egyetemes filmművészet szintjén lévő – művészetté, s ez éppen a filmtörténeti és esztétikai vizsgálódást követelte meg. Másrészt, mert a strukturális, szemiotikai, szociológiai stb. vizsgálati síkok összefogó eleme is az esztétika. Hozzájárult az esztétika primátusához az is, hogy nem lehet az egyetemes filmtudomány eredményeit egyszerűen mechanikusan átvenni (miként a filmművészetét sem), hanem a magyar valóság és művészet anyagán, körülményei között ezeket az eredményeket felhasználva lehet létrehozni a magyar filmtudományt. Az egyetemes filmtudomány absztrakció – a sok helyen folyó kutatás és vizsgálódás eredményeinek legáltalánosabb vonásait értve.

A filmtudomány mozgásának bázisa a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején azonban meglehetősen szűk volt. A Filmtudományi Intézet mellett a kiadók alkalmi vállalásai és a film-szakfolyóiratok elméleti igénye támogatta csupán. Ezek mellett inkább ösztönözték, mint támogatták a szaporodó filmklubok, a középiskolai oktatók próbálkozásai, az ismeretterjesztő rendezvények stb. Nem jött létre azonban filmtudományos közvélemény abban az értelemben, ahogy az pl. a szépirodalom terén már régen megtörtént. (Az irodalomnak, az iskolák különböző fokozataiban irodalmilag képzett érdeklődők, tanárok, szerkesztők, lektorok, kritikusok stb. nagy

számából adódóan széles tábor, sok folyóirata és egyéb kiadványai, s nagy hagyományai vannak.)

Most nemcsak filmtörténeti áttekintések születtek a kortársi magyar filmművészetről — amelyre korábban igen kevés példa akadt —, hanem a filmesztétika kezdetei is biztatók voltak. A magyar esztétika története kutatójának szavaival: „... ez az ágazat korántsem maradt el a többitől, s ha a részletkutatások, történeti elemzések tapasztalatait egy összegező, szintézisalkotó és kiegészítő vizsgálat egységes koncepcióvá építené, marxista filmesztétikánk újból olyan szintre emelkedhetne, amilyen színvonalat Balázs Béla teljesítményével reprezentált.”⁴⁸

Ezek a kezdetek azonban elméleti-esztétikai vonatkozásban még nem szakadtak el a meglehetősen közvetlen vizsgálódástól és vitáktól, még nem jutottak el az általánosítás megfelelő szintjére. A továbblépéshez később a magyar filmművészet válságtüneteinek konstatálásán túl⁴⁹ az vezetett, hogy a közönség egyre inkább elszakadt a filmtől, s a filmhez való viszonyában az egyetértés vagy egyet nem értés helyére egyre inkább az értés, illetve nem értés került. A továbbiakban ez vitt már nem annyira az egyszerű formanyelvi vizsgálódáshoz, hanem a modern filmművészet bonyolult jelzésrendszerének tanulmányozásához, majd annak belátásához, hogy a film és a filmművészet két külön terület. Ez pedig egybeesik a szociológiai stb. kutatások eredményét összegező egyik tétellel.

A filmtudományos közvélemény hiánya, az iskolai oktatás megrekedése, a közönség érdeklődésének csökkenése stb. következtében azonban a filmtudományi kutatás nem válhatott kiterjesztett tevékeny-

séggé. Ebben a törekvésben a válság tényét tagadó filmművészek egy része is korlátozta, ideológusként lépve fel a teória ellen. Mégis a filmtudománynak is van része abban az orientálásban, amely szerepet játszott a vizsgált filmtörténeti időszak eredményeinek megszületésében.

A hatvanas évek elején és közepén nem minden magyar filmalkotás volt igazán jelentős, színvonalas, korszerű mű. Sokat figyelemre méltóvá csak annak az ellentmondásnak fontossága és alapvető jellege tett, amelyet tudatosított. A probléma társadalmi jelentősége feledtette az esszészzerűséget, a verbális eszközök túltengését, a drámai hiányosságokat (amelyek később a továbblépésnek olyan nagy akadályává váltak). Ezek a művek a felvetett problémák fontossága miatt szférájává váltak az olyanoknak, amelyek a művészi általánosítás megfelelő szintjét elérve képesek voltak valóban filmdrámává válni és így esztétikailag minősíteni a valóságot. Fábri Zoltán Húsz óra (1964), Kósa Ferenc Tízezer nap (1965), Jancsó Miklós Szegénylegények (1965), Kovács András Hídeg napok (1966), Szabó István Apa (1966) stb. című alkotások éppen maradandóságuknál fogva hathattak a magyar film fejlődésére egy válságosabb időszakban. Akkor, amikor számtalan film színvonaltalansága azonnal felszínre került, mert az alapvető társadalmi problémák hiánya leleplezte bennük a verbális eszközök túltengését, a filmművészeti eszközökkel megteremtett dráma hiányát stb. Nem véletlen, hogy az ilyen színvonalatlan művek a drámai hatásosságot is egyre inkább a negatív jelenségek számának növelésével, sőt kritikai vagdalkozással kísérelték meg pótolni, ami végül nemegyszer a teljes tagadáshoz vezetett. A

filmtudomány, amikor a filmtörténeti vizsgálódásban egyre inkább helyet adott az esztétikának, egyre jobban kiemelte az elméleti oldalt, akkor filmművészeti alapjait kérte számon, az egyetemes filmművészet új módszereivel ismertette meg. A formai oldal bizonyos elszegényedésére nemcsak magyar írások⁵⁰ hanem még külföldiek is rámutattak. Egy svéd filmkritikus így írt: „Formai tekintetben – néhány kivételtől eltekintve – hiányzik a lendület, az egyéni hangsúly, a formakészség.”⁵⁰ Egy olasz pedig így nyilatkozott meg: „Az avantgarde-ról beszélve nem annyira a magyar film kifejező értékeivel kell foglalkoznunk, amely inkább egy kicsit szürke és alattomos realizmus...”⁵². Mindez összefüggött azzal a szintén tudományos megfigyelés alapján született figyelmeztetéssel, hogy a magyar film „cselekvő filmként” sem léphet egyszerűen a politika vagy a tudomány helyére. A válság tehát nemcsak tartalmi, hanem formai oldalról is megvilágítást nyert. A fenti okok miatt azonban a keletkező magyar filmtudomány mégsem vált elég hatékonyá. Nem támaszkodhatott egy filmtudományos közvéleményre, a sommás elutasítókkal pedig nem kerülhetett egy táborba. Segítették viszont fejlődését azok a filmalkotások, amelyekre pozitívumként utalhatott. Ezek a művészeti általánosítás megoldását célzó keresés már felsorolt művei mellett annak ugyancsak reményteljes állomásai voltak. Az alkotások zöme külön vizsgálatot érdemel, kettős tagolásban. A vígjátékokat azért kell külön tárgyalni, mert ebben az időben a magyar filmművészet fontos eredményét jelentették.

KOMIKUM ÉSVÍGJÁTÉK

A MAGYAR FILMVÍGJÁTÉK KELETKEZÉSE?

A hagyományok

Ha nem is mindenki azonosította – különösen a hangosfilm megjelenése után – a filmvígjátékot a filmburleszkkal, a magyar filmvígjátékban sokan és sokszor kifogásolták annak kabarészínházi kötöttségeit. Azt, hogy egyrészt túltengenek benne a verbális eszközök (szóbeli poénok) a film művészeti eszközei helyett, másrészt bírálták a vígjátéki színészi produkció zártságát, a film sajátosságainak való alárendelés hiányát. A filmvígjátékokat sokkal inkább a szórakoztatás eszközének tartották, semmint a magyar filmművészet fejlődési sajátosságai nem érvényesültek a vígjátékok területén. A szatirikus írásokhoz, kabaréhoz való kapcsolódás miatt a vígjátékok sokkal gyorsabban és pontosabban reagáltak bizonyos jelenségekre és fejeztek ki bizonyos hangulatokat, mint akár a dokumentumfilmek.

Hintsch György *A veréb is madár* (1968) című műve kifejti ezt. Holló Zoltán csodatisztítóját a vállalat vezetősége azért nem értékeli, mert a bemutató alatt alvó igazgató „Nono!”-ját félreértik. Ezzel elveszni látszik Holló szerelme, Szöszi is. Ezt betetőzi disszidált ikertestvére, Alexander Hello váratlan hazalátogatása. A lány azt hiszi, hogy Zoltán jelenik meg elegáns autóban, s amikor kiderül az igazság, már Alexandert tartja az igazinak. Zoltán csak úgy tud

bosszút állni bátyján, hogy annak Tourist Club-bélyegzőjével, útlevelével és kocsijával indul el Szöszivel a Balatonra. Majd Bécsben eladja a találmányát, sőt Sanyinak kiadva magát még annak házasságát is megjavítja. Végül megjelenik a saját pesti vállalatánál, hogy külföld számára megvegye a találmányt. A vállalat azonban ekkor már rádöbben a csodatisztító-szer értékére. Ebben a keretben több tényezőnek van szerepe.

Bemutatja, hogy egy jelentős teljesítményt nyújtó magyar értékelése és lehetősége messze elmarad a nyugati valutával megjelenő külföldi üzletemberétől vagy látogatóétól. Tehát már az alapvető konfliktus is sokak tapasztalatának és közérzetének felelt meg. S ez egészült ki az érvényesülés nehézségének, a munkahelyi méltánytalanságnak képen túl a mindennapi élet — nagyon hatásos — részleteivel, a szállodával, az étteremmel stb. Ez a tapasztalat kulminál Hollónak a film végén a vámtiszthez intézett szavaiban: „Mi itthon maradunk. De tessék bennünket is úgy kezelni, mintha csak hazalátogattunk volna!” A részletek alatt azonban nemcsak a mindennapi életszférát kell érteni, hanem az új gazdasági mechanizmussal kapcsolatos részleteket is, túl az alapvető konfliktuson. Például a találmány sorsa így intéződik, miután az első vezető tudomására jut, hogy a valutáris bevétel jelentősen emelkednék segítségével:

„I. vezető: Ha . . . mindenáron az állna szándékunkban. Csakhogy kartársak, kedves jó igazgató elvtársam, kockáztathatjuk-e a szolid, de biztos ráfizetést, egy ilyen kétes kimenetelű üzleti tranzakció reményében?

Holló: Miért lenne kétes kimenetelű? Hát saját szemükkel láthatták . . .

II. vezető: Hová jutnánk mi, vezetők, ha mindennek bedölnénk, amit a saját szemünkkel látunk.”

Vagy a bécsi vegyipari vállalat irodájában:

„Cégvezető: Budapestre visszautazni! Találmányt megvásárolni!

Holló: Keretszerződés? És ezzel már el van intézve? Szóval nem kell jóváhagyni?

Cégvezető: Jóváhagyni? Kivel?

Holló: Főmérnök. Főkönyvelő. Tervosztály. Beruházási osztály. Igazgatóság. Felettes szervek.

Cégvezető: Megfizetnek engem? Megfizetnek. És miért? Hogy döntsek. Ha ők döntenének, akkor miért fizetnének? ”

Az alapkonfliktus és az ezt közvetítő részletek tehát olyanok, amilyenek az adott időben és helyen nagy hatást gyakoroltak. Emellé kerül a szerelmi vonal. Nemcsak Szöszi, hanem az Alexander feleségével való pikáns jelenet is, amikor a Magyarországon maradt, semmire sem becsült „veréb” végre teret kap, hogy megmutassa kiválóságát, és ezt értékeli is.

Mivel a szereplők csak szócsövei a nagy visszhangot kiváltó alaptételnek és a részleteknek, emberábrázolásról a filmben egyáltalán nem lehet beszélni. A hősök csak karikatúrák. Ezért volt szükség Kabos László ismert kabarészínészre, aki a magyar közönségből – alacsony termetével, vörös hajával, és számtalan komikus szerep asszociációjával – már eleve nevetést vált ki.

A film nem jelent önálló viszonyt a valósághoz, s azt a képet, amelyet nyújt, nem lehet esztétikai minősítésnek nevezni. Ebben természetesen szerepe

van a kivitelezés színvonalának, továbbá azoknak a hagyományoknak és módszereknek, amelyekkel a film létrejött. S éppen ezek fogják össze más alkotásokkal. Például Palásthy György *Az örökös* (1969) című művével.

Az örökös-ben Drapp Tamás villamoskocsi-vezető külföldön – egy előtte ismeretlen rokonától – gyárat örököl. Geréb, a banktisztviselő rá akarja venni a gyár megtartására, hogy az a magyar állam számára hozzon profitot. Vállalata, párttitkára és szakszervezeti titkára is csatlakozik az agitációhoz, bár a kapitalista státusz problémákat is felvet. Végül az egész megbukik Drapp ellenállásán, aki nem akar kapitalista lenni.

Az, hogy megint csak az új gazdasági mechanizmusról van szó, kiderül abból a beszélgetésből, amelynek során a párttitkár – aki már ellenzi, hogy Drapp kapitalista legyen –, meg akarja győzni Gerébet:

„Geréb: Egyetért ön a reformmal?

Párttitkár: Tökéletesen.

Geréb: Tehát át kell alakítani a szocializmust.

Párttitkár: Úgy van, de nem kapitalizmussá.

.....

Geréb: Maguk idealisták nem veszik tudomásul, hogy az öntudaton kívül pénz is van a világon.

Párttitkár: De, tudomásul vesszük, úgy hogy a pénz az öntudaton kívül van.

Geréb: Az öntudatból nem élünk meg, a tőkét forgatni kell, kérem.

Párttitkár: A tőkét dönteni kell, kérem.”

Az új gazdasági mechanizmus, a gazdasági reform kapitalista tendenciákat is felszínre hozott. Az örökös

ezt reagálta le igen gyorsan, az alapkonzfliktushoz a közönségben visszhangzó részleteket csatlakoztatva. Beleszótt egy szerelmi históriát is. És Sinkovits Imrére bízta a főszerepet, akinek vígjátéki erejét a közönség már Keleti Márton *A tizedes meg a többiek* (1965) című filmjében megismerte.

Tulajdonképpen azok a jelenségek, amelyeket a filmek bemutatnak, kifejezetten keserű, lesújtó jellegűek: az itt élő magyarok hátrányos helyzetben vannak a valutavadászat miatt a hazalátogatókkal és külföldiekkel szemben, bizonytalanságok, hogy a pénzszerzésben meddig lehet elmenni, mennyire kell törődni az emberrel. E történetek azért lettek mulatóságosak, mert a szórakoztatóipar már régen bevált eszköztárát alkalmazták. A vígjáték műfajválasztásában az is szerepet játszik, hogy a magyar film az adott időben nem volt képes az adott problémák filmművészeti eszközökkel való dramatizálására. Nem véletlen, hogy éppen a vígjátékok és a dokumentumfilmek között vannak érintkezési pontok. Elég például *A veréb is madár* és a *Füredi Anna-bál* (1972) világára gondolni. A gyors reagálásnak ez bevált és megszokott módja volt — egy oldalról. Más oldalról viszont figyelembe kell venni a vígjáték önállótlanágát, amely abból eredt, hogy nem a valóság tényleges komikumait fedezte fel. A komikum valamilyen társadalmi álcázódás gyors és váratlan leleplezése, akkor, ha a leleplezés végigvitele felszabadító hatással jár. Persze a komikumra épült vígjátékoknak is vannak sémái, főleg az általános emberi dolgok szintjén. Bán Róbert *Mi lesz veled Eszterke* (1968) című filmje éppen ezt mutatja.

Eszterkéről, aki középiskolai tanárnő, elterjed,

hogy külön él és válik férjétől. Erre kollégái és ismerősei, akik valamennyien tiszteletre méltó (bár különböző hobbyknak hódoló) emberek, szinte megrohanják. Eszterke azonban a férjét szeretné visszakapni, és ostromlóin a saját sikertelenségét bosszulja meg. Végül megadja magát az első útjába kerülő férfinak, és betör annak családi életébe csakúgy, mint a férje jövődöbelije az övébe.

A válás híre katalizátorként működik és a szolid magatartások alól kibukkannak az igazi, nőre éhes férfiak. Sőt a továbbiakban e vágyhoz kapcsoltan az egyéni szerencsétlenségek, elfojtások stb. is felszínre kerülnek. Mindez azonban nem több, mint variációja a régen ismert témának. De a komikumra alapozottságon túl az emberábrázolásban is fölébe emelkedik a többi filmeknek. A jellemek kerülnek előtérbe, nem pusztán helyzetek vagy éppen tételek.

A komikummal való kapcsolat sem általában létezik tehát, az álcázódás társadalmi jelentőségétől nem lehet eltekinteni. Bizonyítják ezt azok a filmek, amelyekben a filmművészet eszközeivel feltárt komikum jelentős társadalmi ellentmondást tudatosított.

Dokumentumfilm és vígjáték

Gazdag Gyula Hosszú futásodra mindig számíthatunk (1969) című műve és a hozzá hasonló dokumentumfilmek is feltártak komikumot, mert leleplezték az önmagát nagyra tartó kisszerűséget, az ünnepélyes vállalkozások evés-ivásban kulmináló sekélyességét. Ezekben a megfigyelésekben szinte adva volt a komi-

kum feltárásának, a nevetésnek lehetősége azzal, hogy az egyéni magatartást, illúziót stb. összevetették, ha nem is a társadalmi lényeggel, de az egészséges emberi elképzeléssel ugyanazokról a dolgokról, amelyekről a filmek hősei is vallottak, illetve amelyekkel kapcsolatban cselekvően megnyilvánultak. A művészeti általánosítás irányába tett lépések a dokumentumfilmből kiindulva a drámai műfajban amúgy sem jutottak el a megfelelő szintű megoldásig. Talán éppen azért, mert a művészeti általánosítás új és új fokán a drámákból kimaradtak azok a komikus vonások, amelyek dominánsan jellemezték az eredeti jelenségeket. Sok nyoma van ennek a Szemüvegesekben csakúgy, mint a Sárka, drágám-ban, sőt a Fotográfia-ban. Ezért nem tűnik véletlennek, hogy egy rendező házaspár – Gyarmathy Lívia és Böszörményi Géza – a dokumentumfilmtől a vígjátékhoz jutott el.

A házaspár mindkét tagja vegyészdiplomával gyárban dolgozott, mielőtt a Filmművészeti Főiskolát elvégezték, és 1968-ban a Filmgyárba kerültek. Gyarmathy Líviát eleve a dokumentumfilm vonzotta jobban. Férje inkább rövid játékfilmeket készített, sőt színészként is dolgozott. Filmjeiket nem közösen rendezték, de íróként részt vettek egymás munkáiban.

Gyarmathy Lívia Ismeri a szandi-mandit? (1969) című műve nem volt előzmények nélkül való. Azt a kezdeményezést folytatta, amelyet Kardos Ferenc és Rózsa János Gyerekbetegségek (1965) című filmje képviselt magyar vonatkozásban, s talán leginkább Jacques Tati és Milos Forman az egyetemes filmművészetben.

Gyarmathy Lívia: „... én a magam részéről nagyon sokat tanultam a dokumentumfilmből. Még a

Szandi-mandi alapja is lényegében dokumentumanyag volt. A film majdnem minden figurájának volt élő modellje.” „A dokumentumfilm megtanít az alapos megfigyelésre, a mikrostruktúra megbecsülésére, a benne rejlő lehetőségek feltárására. A szinte építészeti eszközökkel megkonstruált nagy drámai szerkezetek mindig is idegenek volak tőlem, példaképeim, Tati, Forman, a cseh művészek nem szerkesztik, hanem a mindennapi élet apró rezdüléseiben, mikrostruktúrájában tetten érik azokat a motívumokat, amelyek saját gondolataik kifejezéséhez szükségesek.”⁵³

A vegyi üzembe nyári munkára egy csoport tanuló érkezik. Közöttük van Juli is, aki azonban könnyebb munkát kap, mert apja itt dolgozik az üzemben. Így ő a gyárban összeviszza kanyargó csöveket rajzolja le. Szinte velük együtt tér vissza erre a korábbi munkahelyére Piroska. E szereplők nem a film főhősei, csak lehetőséget adnak a dolgok és emberek felsorakoztatására. Míg Julit felesleges munkával bízzák meg, Piroskát, akinek alkoholista híre van, el akarják buktatni a balesetvédelmi vizsgán, hogy ne kelljen felvenniük. Ő azonban kívülről tudja a könyvet, és tudomásul veszi alkalmazása kritériumát: „Hazánkban az állami vezetés csak olyan dolgozókat alkalmazhat, akik fizikailag és szellemileg megfelelnek, vagyis balesetvédelemből le tudnak vizsgázni.” Ha munkájából, a mázolásból nem érezheti a maga szükségességét, ez kiderülhet számára az üzemi kiránduláson (a hajómodell-versenyen). „Mert fontos, hogy az ember érezze, hogy szükség van rá” – mondja Juli a mikrofont próbálva, amikor Piroska kénytelen odaadni magát Karesznek, a vállalat egyik vezetőjének, akitől azt

reméli, hogy valamelyik új házban lakást, illetve ház mesterséget kap.

A kirándulás és az arra való készülődés megmutatja, hogy kit mi érdekel igazán. Juli apját a futball és a szobrászkodás. Régi neves játékosok szobrait készíti el. A főmérnököt a hajómodellezés foglalja le. Olajos, a sofőr hobbyja a nő. Rutinosan kezd udvarolni Julinak: „Ismeri a szandi-mandit? Az egy világszám. Ugorjunk át a kerthelyiségbe” S már a lány combján van a keze. Ugyanilyen gyakorlottan veti le zakóját a zöldben, s nem akarja elhinni, hogy a lány nem hajlandó. Annak viszont Karesz tetszik, s az Olajostól tanult „közelítési módot” rajta próbálja ki.

Az üzemben persze nincs ekkora élet. Az ipari televízió szinte a gyár fintonát közvetíti, nem pedig munkáját. Ennek egy cső eltörése vet véget. Amikor leküzdik az üzemzavart, először látni igazi emberi arcokat a képernyőn, s olyan lendületet, amely csak a hobbynál volt tapasztalható.

Mindez egy nagyon pontosan ábrázolt környezetben megy végbe, ahol a pontosság nemcsak a tárgyi világra, hanem az emberi magatartásokra is vonatkozik. Ezek nem vesznek el hitelüket abban a viszonyításban sem, amelyben feltárják mélyebb rétegüket. Nyilvánvalóvá teszik a munka iránti érdektelenséget, annak mechanikus robot voltát, s a kényszert, hogy valami másban éljék ki magukat az emberek. Mindez kihat egymáshoz való viszonyukra is, amelyben ugyanolyan gépiesség tapasztalható, mint a munkában. A viszonyítás, amely ezt az ellentmondást végeredményként tudatosítja, állandóan átváltja a mindennapi, rokonszenvet ébresztő kis tényeket a szinte döbbenetes ellenkező végletbe. A vidám lányserег a

kapával kezd ismerkedni, majd vízből mentést tanul. Piroska felvétele kapcsán már kirúgásáról van szó. Az új lakótelep útjain alig lehet járni. A főmérnök hajómodellje iránti szeretete gyilkos dühvé változik, amikor rájön, hogy felesége megakadályozta az akkumulátor feltöltését. A film mintegy kivárja, amíg a jelenségek megmutatják másik arcukat is. Ezzel szinte ad abszurdum viszi mozgásuk tendenciáját, s a groteszkhez jut el. Tulajdonképpen ugyanez vonatkozik a Tisztelt cím (1971) című dokumentumfilmre is, amely pedig eleve nem vígjátéki hangvétellel készült, de a groteszk tetten érhető benne.

A film előbb képeket mutat a posta és a postások életéből. Majd néhány nyugdíjas búcsúztatását és megajándékozását villantja fel. Egyiküknél elidőz, s az visszagondol munkájára. Szerette, amit csinált, újra ugyanazt csinálná. Jó érzés volt számára, hogy várták. Most a pályaudvarra jár ki sétálni, hogy ne legyen egyedül. Külön részt szentel a film a klubnak, ahol idősödő énekesnőt, a volt távirásznőt (zongorista), a két postásból álló zenekart (harmonika és bőgő), s a táncot mutatja. A következő részben egy szintén öreg postás emlékezik, aki még Amerikát is megjárta, s most már az elmúlásról beszél csöndes megnyugvással.

Egymás mellé került tehát a munkára emlékezés és az emlékezés mesterségesen fokozott ünnepélyessége – a szórakozás szinte ezt leleplező némi primitívségével –, majd az életről való töprengés és a halál közelsége. Az együttérzés, a mosoly és a tisztelet váltják egymást, az ember, az élet sokoldalúságának megfelelően, s főleg azzal az alapvető ténnyel összhangban, hogy az értelmet a munka adta. Pihenés,

szórakozás mind nevetséges vagy szomorú ahhoz képest.

Böszörményi Géza fokozta a groteszket felhasználó ábrázolást az Illetlen fotók (1970) című dokumentumfilmjében.

A film falusi kultúrházak nyomorúságos állapotát tárja fel egy fotószakkör tevékenysége nyomán. Ezzel exponálódik az első produkció, ami a falusiaknak jut – a tűzoltózenekar (annak nemcsak játéka, hanem italozása is). A főszám azonban az autón közeledő Claudia, a sztriptíz táncosnő. A film megmutatja a produkció közönségét attól kezdve, ahogy egy szőnyegből kigöngyölik Claudiát és a nézők elé áll. De megmutatja azt is, hogyan utánozzák ezt másnap. Végül pedig egy új kultúrház épülő termeit villantja fel a film.

Az Illetlen fotók állandóan három tényezőt viszonyít: a kultúra terjesztésére hivatott helyiségeket és apparátust, az ezek elhivatottságának teljesen ellentmondó állapotot és produkciókat, valamint a kiszolgáltatott falusi közönséget. Mindezek egymást erősítve, leleplezve tudatosítják azt az ellentmondást, amely a kultúra terjesztésének szükségessége és ténye között megvan. Ez már magyarázatát is adja annak, hogy a rendező első, teljes hosszúságú játékfilmjében, a Madárkák-ban (1971), a két „madárka”: Ida és Rozi miért hagyja ott a falut és megy fel Pestre, gyári munkásnak.

Böszörményi Géza erről így nyilatkozott: „Egyikük, a bátrabb, rugalmasabb, jobb alkalmazkodó képességű megmarad az új közegben, a másik azonban hamarabb feladja és visszautazik . . . A filmben Rozi nem változtat az életformáján. Ida, . . . azonban moz-

galmasabb, érdekesebb és kuszátságában is feltétlenül tartalmasabb útra indul.” De persze ez sem valami rendkívüli út, ezért nem lett volna helyénvaló egy nagy dráma megteremtése. A kis tényeknek, a kis gesztusoknak kellett élményhordozóvá válniuk: „Azt szeretném megvalósítani, hogy filmemben a tartalmat ne elsősorban a dialógusok, hanem a gesztusok, mozgások, hangsúlyok hordozzák. Érzelmi jellegű, ún. szituatív és informatív párbeszédnek lesznek a filmben.”⁵⁴

Ida és Rozi tulajdonképpen elszöknek otthonról és együtt kerülnek egy kozmetikai gyárba segédmunkásnak, s annak leányszállására lakónak. Itt részesülnek az első kulturális ellátásban is – a táncórában. Majd kolléganőiktől az első oktatásban: hogyan kell férjet szerezni. A tánc a férjszerzéshez kell, a férj pedig a lakásszerzéshez. Az oktatás azonban nem elég. Feri elkápráztatja Idát egy lakás ígéretével, majd lerohanja a katonai behívó ürügyével, s a lány máris állapotos. Az anyjának azonban bemutatja a fiú – hogy az pénzt adjon az abortuszra. Rozi már ettől hazamene-külne, de Ida még belerántja egy kalandba: az idősebb Fülöpöt akarja behálózni, aki társával, Gyulával együtt koszorúkat köt és jól keres. Végül azonban éppen csak megmenekülnek a két kalandvágyó férfitől. Rozi ezek után hazatér, és Ida rábeszéli kollégájukat, a vőlegény Danit, hogy vele együtt legyen tanú Rozi házasságkötésénél. Terve sikerül, elcsábítja Danit, és így ő a városban fog élni.

Rozi és Ida különbsége már akkor megmutatkozik, amikor Ida leutazik Rozi esküvőjére, és abban az üdülőben száll meg, ahol Rozi dolgozik. Rozi viszi a táskáját is. Rozi szerint Idának kellett volna hazajön-

nie. Ida: „... engem érdekel, hogy mi van más-hol...” Majd a falat simogatva: „Lila, valami lila kellene.” S Rozi hoz egy lila lámpát.

A groteszk ebben az esetben nemcsak komikumot tár fel. A kitörés nehézségét érzékeltetve szembe kell nézni a kitörés okaival is. A rozzant falusi házakkal, a lakodalmi menetben feltárulkozó emberekkel, akik a temető sírjai között (a templom a sírok között áll) inni, táncolni, verekedni kezdenek, majd kitérőt tesznek egy disznó üldözése kedvéért stb. De megmutatja a film a városi élet jellemzőit is – a gyári környezetet, a munkásszállás világát, a férfiak magatartását, az érzelmek eltűnését a törtetésben. S Ida mégis többé vált, mint Rozi. Célkitűzései vannak, amelyeket végig is tud vinni, be tud illeszkedni anélkül, hogy teljesen feladná magát. Mindezen keresztül bontakozik ki az elmaradottság és főleg az elmaradottságban való megnyugvás, a változatlanság normálisnak álcázása, illetve ezek a mozzanatok komikumként lepleződnek le.

Ha az Ismeri a szandi-mandit? és a Madárkák a magyar filmvígjáték – nem hazai és egyetemes filmművészeti előzmények nélkül való – keletkezése átlomásának tekinthető, akkor ennek kettős vonatkozása is van. Egyrészt ezek a filmek valóban a filmművészet eszközeivel kapcsolódnak a valósághoz és tárják fel annak komikumát. Másrészt a film művészeti eszközeinek aktivizálását és ennek következtében egy új típusú vígjáték kialakulását olyan társadalmi ellentmondások tették lehetővé, amelyek nem egyszerűen megfeleltek a film művészeti eszközeinek, hanem megkövetelték azokat – a színházaskabarés feldolgozási mód helyett. A létrejött önálló

filmművészeti műfaj jellegzetességét a források magyarázzák.

A dokumentumfilm vizsgálatánál nyilvánvalóvá vált azok objektív leírásra való törekvésének sikertelensége, a művészeti általánosítás visszafogottságából származó ábrázolási elégtelenség. Ugyanakkor a vígjátéki dokumentumalkotásokban felvillant annak lehetősége, hogy az életből, az aktualitásból közvetlenül kiemelt jelenségből táruljon fel a lényeg, valósuljon meg az egyéni és a társadalmi viszonyítottsága, mint az esztétikai minősítés – a ténylegesen meglévő komikum feltárásának – alapja. Ezek a mozzanatok főleg akkor váltak nyilvánvalókká, amikor valamiféle álcázódás került előtérbe. A méltóságteljeség, a fennköltség külsőséges megteremtésének kontrasztja a kisszerűvel (a Hosszú futásodra mindig számíthatunk és a Füredi Anna-bál ünnepi aktusai), a jelentékenységi és jelentőség látszatának kontrasztja a belső ürességgel (Schirilla elképzelése tettének nagyságáról, a Tanító-kisasszonyok tanácselnöknőjének kioktatása és önleplezése) stb. Ezek a jelenségek nemcsak valóságosak voltak, hanem – a művészeti általánosítással – a legjelentősebb társadalmi ellentmondásokkal való kapcsolatuk is kiderült. Az Ismeri a szandi-mandit? természetes gyári közegében a leglelkesebben az a Piroska dolgozik, akit el akarnak távolítani az üzemből mint nem odavalót, a többiek életének jelentéktelen szektora a munka, s még a kollektív élet is a munka szféráján kívül talál helyet. A film szinte előrejelzése volt annak a nagyon sok problémát okozó helyzetnek, amelyet később éppen a termelés iránti érdektelenség, a mechanikus munka stb. teremtett. S nemcsak azt tárta fel, hogy a dolgozók érdektelenek,

hanem azt is (az üzemzavarnál), hogy a gyár semmi-féle teret nem nyújt képességeik kifejtésére, csak mint a gépek tartozékait veszik őket igénybe. Ezt az egyoldalúságot nem lehet olyan kulturális rendezvényekkel pótolni, mint a tánctanítás a Madárkák futószalag mellett dolgozó munkásnői számára. A munkához való emberi viszonyulás nem lehetséges az emberi élet feltételeinek hiányában. Az emberi viszonyok milyensége nem különül el az alapvető élettevékenységtől. A film fényképszerűsége azért kapott nagy jelentőséget ezekben a filmekben, mert lehetővé tette a látható jelenségek és külső viszonyok tartózkodó, hiteles bemutatását – a kifejezetten szép és modern vegyi gyárét, az új lakótelepét, a városi környezetét, a munkásszállóét stb. Ez a környezet egy emelkedettebb világ képét adja. De kiderül, hogy nem lehet elzárni a vízcsapot, hogy a házban lakónak lenni Piroska számára egyáltalán nem emelkedett aktus révén lehet, hogy az új gyár és lakótelep közelében szórakozni a régi gödrökhöz mennek és az ócska kocsmába stb. Hasonló jelenségek találhatók a Madárkák-ban is (például a menyasszonyát az árnyékszéknél őrző vőlegény az üdülő szép épülete mellett). Legfontosabbak azonban a pszichológiai hűséggel is visszaadott cselekvések, annak megmutatása, hogy a magatartások elmaradnak a külső környezet változásától és visszahatnak rájuk. A modern, hatalmas gyár mellett hajómodellt készítő mérnök számára az akkumulátor töltése jelent problémát, a táncolni tanuló lányok az elemi érintkezés szabályait sem ismerik. Lehetetlen megszabadulni a régi beidegződésektől, akár a templomra vonatkozik ez, akár a férjszerzésre. A filmek vállalták azt a feladatot, hogy egyszerre

mutatják be a néző világát — tárgyait és emberit egyaránt —, a maga közvetlenségében és az ezzel való azonosulás lehetőségével élve tárják fel ennek a világnak felemás jellegét, éreztetik ennek a felemásságnak a komikumát. Ezt nem lehetett verbális poénokra bízni. Viszont megvalósítani csak új szemlélettel volt lehetséges, vállalva a kontrasztok groteszkig menő kiélezését, azaz a burleszk hagyományainak felhasználását, egyesítését a dokumentarizmussal. Azt, hogy a filmesztétikai szemlélet már eljutott eddig, mutatta egy sajátos kísérletnek minősíthető mű, egy kalandos vígjáték is, Szász Péter *Kapaszkodj a fellegekbe* (1971) című műve.

Szász Péter

Szász Péter forgatókönyvírói és dramaturgiai munkája idején már több vígjáték megteremtésében vett részt, bár művészete nem csak a komikus műfajhoz kapcsolódott. Első rendezésében — *Fiúk a térről* (1967) — a drámai és a kalandos elemek mellett szintén megtalálható volt a komikum. A szovjet–magyar koprodukcióban készült kalandos vígjátékában pedig éppen ezek az elemek kerültek oly mértékben előtérbe, hogy eluralkodtak az egész alkotáson. Ezért az ajánlás: „Ajánljuk ezt a filmet a forradalom gyermekeinek, akik nevetni tudnak.” S a film nem véletlenül hivatkozik Jack Londonnak azokra a soraira, amelyek a bátor és álmodozó emberekről szólnak, akik a nehéz pillanatokban a felhőkbe kapaszkodnak, majd csodálkoznak azon, hogy győznek. Mindez megfelel annak, hogy nagyon sokan csodálkoztak és csodálkoznak

azon – és a tudományos művek sem magyarázták meg kielégítően –: miként győzhetett az Októberi Forradalom Oroszországban, hogyan sikerült ezt a csodát végigvinni. A csoda végigvitele bővelkedett tragikus, hősie, borzalmas stb. vonásokban, de nem hiányoztak belőle a komikus élmények sem. Például Grigorij Kozincev – Leonyid Trauberg Maxim-trilógiája (1934–1938) vagy Mihail Romm Lenin-filmjei (1937–1939) sem nélkülözték a komikus momentumokat, amikor a forradalmi mozgalom és a forradalom témájával foglalkoztak. A nehézségek aligha lennének legyőzhetők, ha az ember a velük kapcsolatos tehetetlenségén, a nekik való kiszolgáltatottságon nem tudná túltenni magát, kinevetve inadekvát magatartását, esetleges reménytelenségét.

A film összefogó témájában nincs semmi különösen vígjátéki. 1919-ben a Moszkvában tartózkodó Perczel János, a Magyar Tanácsköztársaság kulturális és népművelési ügyeinek referense a fronton át haza akar kerülni. Ehhez felhasználja a volt cár éppen öngyilkosságra készülő pilótáját, Vladimir Szavosztjanovot. Részt vesz a vállalkozásban a biztonsági szolgálattól Rocatelli Bence. Feltűnik a Chat Noir-alapítvány képviselője is, az újságíró Miss Milly Wimmerford. Bár a hazaszállítás sikerül, közben megbukik a Tanácsköztársaság, de ez nem teszi feleslegessé a forradalmárok elszántságát.

Elöljáróban érdemes a rendező segítségével felidézni azokat az időket, amikor az ő számára tűnt minden lehetségesnek. (Nem végzett Filmművészeti Főiskolát, nem is volt még akkor.) Munkásságáról így beszél: „Iskoláim után nyomban a rádiónál kezdtem dolgozni. Végigjártam az akkoriban lehetséges minden

munkakört. Korrigáltam a kinyomtatott műsort, rit-
portokat készítettem, zenei összeállításokat, hangjáté-
kokat szerkesztettem. Ez 1948-ban volt. És, mint
ismeretes, akkoriban minden lehetségesnek tűnt...
1952-ben Bacsó Péter rábeszélte, hogy menjek a film-
gyárba dramaturgnak. ... Írni, dramatizálni, kitalálni
kellett... később asszisztens lettem... És 1957 óta
ért bennem a felismerés, hogy elgondolásaimat ma-
gamnak kellene megvalósítanom.” S a filmről:
„... ezeknek az embereknek megvolt a tehetségük,
hogy nehéz helyzetekben – s ilyen a filmben és a
történelemben van elég – mulatságosan fogják fel a
dolgokat. Ez nem felismerés – ez faktum.”⁵⁵

Van a filmben tehát nosztalgia is azok iránt az
idők iránt, amikor még minden lehetséges volt. Van
benne vigaszkeresés is, mert a film készülése ide-
jén is voltak problémák, amelyek megoldhatatlanok-
nak tűntek, nehézségek, amelyek leküzdhetetlenek-
nek látszottak. Tehát egyáltalán nem csak a múlt
ról van szó. Ezt néhány kiemelés bizonyíthatja.

Amikor a messiánusok kolostora felett repülnek a
vodkával feltöltött gépen, Perczel így tűnődik: „Meg-
rohant egy bizonytalan érzés: vajon mi repít bennün-
ket, a vodka vagy a hit?”

Perczel sajtótájékoztatót ad külföldi újságírók szá-
mára, s a kínai tudósító is kérdést intéz hozzá:

„Kínai: Mi a véleménye, lesz kommunizmus Kíná-
ban?”

Perczel: Nincs ég, amely alatt ne lenne mező.

Nincs mező, amely felett ne lenne ég.

Nincs fa, amely alatt ne lenne árnyék.

Nincs árnyék, mely fölött ne lenne fa.

Csak az ember felett nincs ember,

és az ember alatt nincs ember.

És különben is, keleten kél a nap.

Újságíró (a kínai tudósítóhoz): Mit mondott?

Kínai: Lesz."

„Nem mindig az ésszerű dolgok a legokosabbak!"

– mondja Perczel a fogságban.

Az Ismeri a szandi-mandit? és a Madárcák is állandóan a lehetetlent villantották fel: lehetetlen, hogy a lakás(férj)-szerzés váljék valaki életének céljává a feladat rendkívüli nagysága miatt, lehetetlen, hogy képzett emberek csak a gépek részeként működjenek a gyárban, lehetetlen, hogy a XX. század végén a férfi–nő-viszony dominánsan csak egy nő tárgyi megszerzésére szűküljön le, lehetetlen, hogy egész lázadás kelljen a falusi maradi életből való kitöréshez szökéssel és egyebekkel stb. Mindez sokkal lehetetlenebbnek tűnt, mint átrepülni egy – még oly régi – repülőgéppel a megszállt területek felett. De fontosabb, hogy a nehéz szituációból való kikerülés azért nem tűnik abszurdnak (azért fogadhatja el a néző mint jelzést), amiért Piroska is megoldja a lehetetlennek látszót és Ida is. Perczelből és a többiekből is úgy következik ez: meg kell tenni, hiszen ennél nagyobb dolgok már megoldódtak, s különben van szolidaritás is (mint a Madárcák-ban Dani, az Ismeri a szandi-mandit? című filmben az összefogás az üzemzavarnál). Az egyes események lehetetlenek, de a rajtuk való túljutás emberi logikája nem az. Nem az a fontos, hogy megy-e vodkával a repülőgép, hanem az, hogy vodkát csak szögért adnak, amit viszont a kolostor falából kell megszerezni, s a kolostor az üldözők rohamától – tartószögek nélkül – nyilvánvalóan összedől. S ez tendenciaként vonul végig a filmen. Minden kiúttalan

helyzet nem csodaként oldódik meg, hanem logikus cselekvéssorral. A megoldásnak feltételei vannak, bár ezek a valóságra csak áttételesen utalnak. Le lehet lőni csúzlival a repülőt, de akkor életben maradnak a bent ülők, és a csúzlizótól elveszik a fegyverét azzal, hogy a háború végén visszakapja.

A Kapaszkodj a fellegekbe nem kisebb erővel állt ki a cselekvés mellett, mint vele párhuzamosan sok filmdráma. De ezt játékosan tette. Az illusztratív-szematikus ábrázolás következményeként a filmek világa nagyon elszegényedett. A Kapaszkodj a fellegekbe a gegek megteremtése tekintetében is sokat tett. Ez megfelelt annak a törekvésnek, amellyel szembesült a játékoság valóságban bekövetkező hiányának. A forradalom, a szocializmus építése társadalmi jelentőségüknél fogva emelkedett esztétikumot követeltek meg, de ezzel együtt a valóság is „elkomolyodott”, szinte kiszorult belőle a játékoság. A megbeszélések elfoglalták a csevegés helyét, a felvonulások a majálisokét stb., stb. Több film foglalkozott azokkal a hazug ünnepélyességekkel, amelyek éppen ilyen közegben keletkezhettek. Szász Péter műve teljesebb ábrázolásra törekedve visszatért ahhoz a hanghoz, amelyet a harmincas évek szovjet filmjei is magukénak vallottak — a forradalmat nem ügyként, hanem az életként kezelte. Eppen ez segítette ahhoz a filmet, hogy a forradalmárok sajátos, stilizált, áttételes világát teremtsen meg. Ennek jelentőségét nem lehet túlbecsülni akkor, amikor nem egy kortársi magyar film vagy csak nyers valóságdarabokat tálalt a néző elé, vagy mesterkéltn tanulmányi modellt teremtett. A hagyománytól elszakadó vígjátékok új utat kerestek, s a velük párhuzamosan készült — ebben az irányban sikeresen kísérletező — művekkel együtt az adott szakasz eredményei voltak.

**A FILMMŰVÉSZETI
ÁLTALÁNOSÍTÁS ÚTJA**

A VALÓSÁG ÉS A FILM VILÁGA

Hasonlóság és asszociáció

Az a hasonlóság, amely a film mozgófényképjellege miatt elkerülhetetlen, nemcsak előnnyel jár (különösen a megértés és hatásosság szempontjából), hanem bizonyos korlátozottságot is jelent. A valóság közvetlen megidézésének lehetősége csábít arra, hogy a film csak egy fajta közvetítést vállaljon, s a hatását magára a megidézett valóságdarabra bízva elhanyagolja az önálló viszonyt a valósággal, amely a művészeti általánosításban valósul meg. (A művészeti általánosítást mindig úgy értve, hogy az az alkotást az emberiség kibővített tapasztalatává teszi, felismeri emberi lehetőségeit, amikor a társadalmi lényeggel kapcsolatban bizonyos magatartásokat pozitív, másokat negatív esztétikumként él át.) A kritikai mozzanatok passzív felsorakoztatása a hatás alapjaként a dokumentáris jellegű művekben, az aktuális problémákra való utalás a kabarészerű alkotásokban stb. a valósággal való kapcsolatnak csak a látszatát keltik, de egy önálló művészet esztétikai funkciójaként nem valósítják meg azt. A valóság önálló esztétikai minősítésével tudatosított társadalmi ellentmondások nem részkapcsolatokat, nem utalásokat, kikacsintásokat, a csak az adott hely és idő emberének érdekelttségét jelentik, hanem feltételezik — az ember általános érintettsége alapján — a műalkotás külön világát. A műalkotás

csak strukturálisan tart kapcsolatot az élettel, külön világának sajátos belső szervezettsége és logikája van, amely sokszor a külsőséges hasonlóság tagadásáig is elmehet. A film mozgófénykép-szerű anyaga éppen ezért korlátoz, de ez nem jelenti a művészeti valóság-változtató funkció módosulását.

A filmalkotás külön világával kapcsolatba kerülve, abba belefoglalódva a néző ismerős jelenségekkel találkozik. Nem abban az értelemben, hogy az életben is láthatók mindezek (hiszen a film tárgyi világa – a fantasztikus műfajokat kivéve – ilyen vonatkozásban nemigen tartalmazhat újat), hanem a viszonylatokat és főleg az asszociációkat tekintve. A dolgokkal, eseményekkel, emberekkel (személyekkel) kapcsolatban az életben meghatározott, helytől és időtől függő, de általános mozzanatok is tartalmazó viszonyulások, jelentések jönnek létre. Azaz bizonyos jelenség meghatározott asszociációkat kelt. A filmek támaszkodnak ezekre a természetes asszociációkra, felhasználják a köznap életben kialakult képzettársításokat (amelyeknek jelentőségét mutatja, hogy a belső világ kutatása nagymértékben a képzettársításokat vizsgáló tesztekkel folyik). De úgy igyekeznek befolyásolni közönségüket, hogy a közös képzettársítási alaptól új irányba indulnak, más asszociációk kiváltódását szorgalmazzák, és ezt igyekeznek az összes hatótényezővel alátámasztani. Az új asszociációk iránya és igazolása nagy szervezettséget és koncentrálóerőt követel. Enélkül a mű szétesik és teret kap a belelátás, belemagyarázás lehetősége. Ezzel pedig megszűnik a műalkotás külön világa. A művészeti általánosítás kerül veszélybe, ha nem sikerül a filmben mutatott jelenségek bizonyos átértékelése és új – logikussá tett,

bizonyított – együttesük felfedező (új asszociációs irányt nyitó) erejének megteremtése. Ezért érdemel ez a folyamat, s egyáltalán maga az asszociáció nagyobb figyelmet.

A tárgy a művész részére még kevésbé elszigetelt és behatárolt, mint a mindennapi felfogásban. A képzelete segítségével teremtett kapcsolatok révén általánosítja, bontja ki azt, ami számára lényegesnek, jelentősnek tűnik. Természetesen a nézőnek is van képzelete az adott jelenségről, s ez a képzet sem mechanikus kép, s nem is asszociációs kapcsolatok nélkül való. Éppen erre apellál a művész, ha megpróbál más irányt adni – az adott jelenséggel kapcsolatban – a néző asszociációinak. Bizonyos értelemben a filmművészet története annak is története, hogy milyen mértékig támaszkodhatott az ábrázolás az asszociációkra – és milyen jellegű asszociációkra –, mennyiben volt képes túllépni a közvetlenül bemutatott tárgy vagy esemény szűkebb hatásán, jelentésén. Még a legegyszerűbb játékfilm sem lett volna lehetséges, ha a néző a filmben láttatott egyes mozzanatokhoz nem csatlakoztatja a saját életéből, a mindennapi valóságból származó szokványos tapasztalatait, asszociációit. Ha a nő felé kinyújtott férfikarok csak mozdulatot jelentettek volna a néző számára, nem pedig a vágyakozást, ha a csók csak egy önmagába zárt aktus, nem pedig a kölcsönös szerelem és vonzás kifejeződése, ha a kopottas öltözet nem utal szegénységre, a koldulás nyomorra stb., lehetetlen vagy legalábbis nagyon korlátozott lett volna a filmművészeti ábrázolás.

A filmművészet nagyon hosszú ideig úgy került el a fent leírt nehézségeket, hogy a jelenségeket a valóságban legáltalánosabban elterjedt asszociációkkal

mutatta be. Ennek megfelelő volt az elbeszélés, a komponálás stb. is. A modern filmművészetnek azonban egyre inkább vállalnia kellett az ettől való elszakadást. Nem abban az értelemben, hogy a művészetnek bizonyos fokig más irányba kell terelnie az asszociációkat, hanem mert nem használhatta ki őket akkor, amikor bonyolult és rejtett jelenségeket választott tárgyyul. Ismeretes, hogy az elidegenedés problémakörével foglalkozó művek még a korábbiakhoz képest is rendkívüli nehézséget jelentettek a befogadó számára. A belső elszegényedésnek, atomizálódásnak, a kommunikáció lehetetlenségének, az elembertelenedésnek leleplezése elsősorban a belső világ feltárásával volt lehetséges, hiszen külső megnyilatkozásai vagy egyáltalán nem voltak, vagy csak közvetetten, áttételesen fejeződtek ki. Az elidegenedésben tulajdonképpen sok minden visszájára fordult. A nemi aktus nem volt már a szerelem nagyszerű kiteljesítője, hanem szinte állati megnyilatkozás, és ez olyan élvezetekre is vonatkozott, mint az evés, nem beszélve a fogyasztói társadalom okozta egyéb torzulásokról (ide értve a terméketlen lázadások különböző abszurd módozatait). Ahhoz, hogy a néző az így kapott képet felfogja, már nem voltak elegendők a mindennapi életben kidolgozódott természetes asszociációi. A jelenségek a filmekben jóval túlmutattak magukon és a közvetlen asszociációkon is. Az ábrázolásba bevont kifejezetten intellektuális jelzések ismerete nélkül ma már a film többnyire érthetetlen marad. Az ilyen asszociációk régen kivételesek voltak, a modern filmművészetben viszont egyre inkább terjedtek. Ez annak is megfelelt, hogy a filmművészet felnőtt a többi művészetekhez, és megszerezte azt a képességet,

amellyel a többi művészet is rendelkezik. Ez a valóság változása nyomán következett be, majd az így módosuló filmművészet szemléletileg-alkotásbelileg nagyobb lehetőségekkel fordult a valósághoz és mélyebbre is tudott belehatolni. Mélyebben a publicisztikai tényfelsorolásnál és kritikai leltárnál, mélyebben a kabarészerű gyors reagálásoknál, sőt a parabolisztikus modelleknél is. Azonban mindezek nem választhatók el mereven. A jellemző vonások keverednek, segítik vagy gyengítik a mű hatásosságát, a művészeti általánosítást. Az e szempontból legtanulságosabb műveket érdemes külön megvizsgálni. Elkülönítésük teljesen feltételes, hiszen a tárgyalt alkotások közül nem egy szintén ide sorolható, csak alkotója portréjának teljessége, illetve a mű meglévő egyéb vonásai miatt kapott korábban – más, nagyon feltételesen és kifejezetten tanulmányi célból kialakított – csoportban helyet.

Fábri Zoltán

A nosztalgikus – magyar–amerikai koprodukcióban Molnár Ferenc regényéből készült – A Pál utcai fiúk (1968) után került sor egy Fábri Zoltán által már évekkel előbb tervezett filmre, az Isten hozta, őrnagy úr-ra (1969), Örkény István műve nyomán. Az Isten hozta, őrnagy úr eredetileg filmforgatókönyvnek íródott, s csak később – a megvalósulás elhúzódása idején – vált kisregénnyé, majd színdarabbá.

Szinte adalékként kívánczik az asszociációkról mondottakhoz az, hogy a korabeli kritika az Isten hozta, őrnagy úr-at azért marasztalta el, mert szerinte

csökkentette a mű általános érvényét a konkrét helyhez és időhöz kötéssel. Az ilyen nézetekkel akkor vitatkozó megfogalmazás szerint „... azt vetik a rendező szemére, hogy Örkény István históriáját a mániás őrnagyról, a hatalom lélektorzító hatásáról szóló Tóték filmváltozatát konkrét időhöz és helyhez kötötte, a második világháborús Magyarországhoz, s így 'leroskad – a Magyar Nemzet kritikusának szavával – a mélyebb tartalom, a mondanivaló, az ábrázolt koron túl is érvényes, évezredes igazság'. Valami hasonlót kérnek számon azok a kritikák is, amelyek az abszurd dráma groteszk jellegét állítják szembe a film konkrétabb ábrázolásmódjával, az utóbbi rovására.”⁵⁶

A hatalommal kapcsolatos megnyilatkozások nem voltak alaptalanok. Ezt nemcsak a kor már elemzett magyar filmjei, hanem akár Fábri Zoltán előző filmje is mutatta. A rendező A Pál utcai fiúk-ról is így nyilatkozott: „A Pál utcai fiúk története a gyermekvilágban játszódik, mégis erősen belevág abba a mondanivaló-sorozatba, amellyel a világ elé szoktam állni.”⁵⁷ Elegendő ezzel kapcsolatban egyetlen összevetést tenni a film és a regény között.

A filmben Geréb beszél: „Kell egy elnök és kész! ... Mégpedig olyan, akinek teljhatalmat adunk, és aki tudja, mit akar!”

A regényben Boka nyilatkozik erről, az elnök szükségességét a háborúhoz kötve: „Elnököt fogunk választani, mégpedig teljhatalmú elnököt, akinek minden parancsát vakon kell teljesíteni. Meglehet, hogy a dologból háború lesz, és akkor szükség van valakire, aki a dolgokat előre elintézza, mint az igazi csatában.”

Az Isten hozta, őrnagy úr érvénye valójában nem korlátozódott az időbeli kötöttség miatt a második világháborúra, kapcsolódott az aktualitáshoz is.

Tóték fronton lévő fia nagy megtiszteltetésnek és fontos eredménynek tartotta (a saját élete megóvása érdekében), hogy parancsnoka, az őrnagy elfogadta meghívását: idegkimerültségét az ő falujában, szülei vendégeként pihenje ki. A vendég azonban teljesen felforgatta a tűzoltóparancsnok Tót, Tótné és lányuk, Ágika életét – különösen mert Tót híres volt rendszeretetről, szokásainak állandóságáról. Az őrnagy nemcsak arra kényszerítette rá, hogy tűzoltósisakját a szemébe húzva hordja – mert zavarta a tekintete –, hanem álmatlansága miatt a családot éjszakai dobozkészítésbe is belevitte. Amint ugyanis nem úgy történt valami, amint ő szerette volna, rögtön levonta a következtetést: itt zavar, innen kinézik, és már ment is csomagolni. A szellemi terrornak ebben a légkörében (hiszen a postás, elkerülendő a rossz hírt, nem kézbesítette nekik a fiuk haláláról szóló értesítést) minden korábbi értékrend felborult, az életforma megváltozott. S mikor az őrnagy egy híd felrobbantása után még három napra visszatért, Tót nem bírta tovább és megölte.

A film az elvontságot nem annak érdekében alkalmazta, hogy a jelenséget általánosítsa vele, hanem a megváltozott világ kifejezésére. Az eltűnések, váratlan megjelenések, átalakulások és a megvalósításukhoz felhasznált trükkök azokat a körülményeket teremtték meg, amelyben hitelessé váltak a helyzet által kikényszerített abszurd magatartáselemek. Az, hogy Tót a plébános kanapéja alá menekül aludni, hogy munka közben szájába veszi a zseblámpát, nehogy

elaludjék, hogy bezárkózik az árnyékszékre stb. A cselekményt mozgó konfliktus (ti. hogy az idegbeteg, uralmi mániás parancsnok kegyének megnyerése közben a család elembertelenítő hatások alá kerül) nem váltódott fel a társadalmi ellentmondásra, amelynek tudatosodását segítette. Arról az időszokról van szó, amelyről visszatekintve a párt dokumentuma többek között úgy beszélt, hogy jelentkezett benne a „bizonytalanság, türelmetlenség, szubjektivizmus.”^{5 8} Következésképpen jelentkezett a félelem a szellemi függőségtől, pontosabban attól, hogy valaki vagy valami (egy helyzet) olyasmibe kényszeríthet, amitől fel kell adnia az embernek önmagát, sőt eljuthat az abszurd cselekvésekhez is. Nyilvánvaló, hogy ebbe alapos hatással belejátszott a baloldali radikalizmus által ihletett nyugati divat, de nem ennek a sokat vizsgált problémának a boncolása szükséges, hanem a művészeti általánosítás Fábri Zoltánra jellemző törekvéseinek vizsgálata.

A Húsz óra (1964) visszatekintése után az Utószon (1966) a felelősség kérdését vetette fel, A Pál utcai fiúk-kal azonban módosulás volt tapasztalható Fábri Zoltán filmművészetében. Ez — a gyermekfilm fékező hatásától mentesen — az Isten hozta, őrnagy úr-ral vált teljesen nyilvánvalóvá, de nem lezárttá. Az Isten hozta, őrnagy úr kifejezte a művészeti általánosítás nehézségét, egy új ellentmondás tudatosításának problémáját, s utat jelentett olyan árnyaltabban fogalmazó mű felé, mint a Hangyaboly (1971) és a célkitűzését kielégítően érvényesíteni nem tudó Plusz mínusz egy nap (1972). Ez utóbbiakról beszélve tette fel egy olasz filmkritikus Fábri Zoltánnak a kérdést: „Hiszi-e, hogy egy ezer kilométer távolságban lévő

olasz ember – a maguk kultúrájának és szociálpolitikai valóságának igen szegényes, a maguk világát sokféleképpen megszürt ismeretének birtokában – alapjában meg tudja érteni azt a problematikát, amelyet ön a filmjeiben felvet?” S Fábri Zoltán válaszában éppen azt hangsúlyozta, hogy „egy társadalmilag konkrét világ, ha emberi tartalmánál fogva alkalmas a szélesebb körű általánosításra, az ábrázolásban nem veszíti el érthetőségét.” A továbbiakban pedig hangsúlyozta, hogy az alkotásban ez a legfontosabb elem, és bevallotta, hogy a valóságot időnként kissé elvontan ábrázolja. Ugyanebben az írásban a rendező nyilatkozott filmjeiről.

A Kaffka Margit-mű alapján készült Hangyaboly-lal kapcsolatban: „A dogmatizmus és a hatalmi vágy mindig megtalálja az alakilag kifogástalan eszközöket, hogy fölébe kerekedjen azoknak, akik a haladást képviselik. Szándékosan forgattam a filmet lassú ritmusban, hogy kifejezzem, a nagyobb emberi tragédiák a világon mindenütt a színpalak mögött játszódnak le úgy, hogy a felszínen minden normálisnak és szabályosnak látszik.” Virginia nővéréről – akit abnormalis vonzalma Magdolna nővér iránt korlátoz a haladás követelésében, majd öngyilkosságba is kerget: „A dogmatikus hatalomnak megvan a képessége, a lehetősége arra, hogy egy emberi gyengeséget bűnné alakítson át, ha szüksége van arra, hogy valakit a vádlottak padjára ültessen...” A kritikus a következő összegezést adja: „A film tehát arra a végkövetkeztetésre jut, hogy mindig a 'hatalom' győzedelmeskedik. Ugyanez a tétele Jancsó Miklósnak is, aki egyenlőségjelet tesz a hatalom és az erőszak közé az ő pesszimista antropológiája keretében. De úgy vélem,

hogy ön, Fábri Zoltán, nincs Jancsó Miklós gyökere-
sen pesszimista álláspontján.” Fábri Zoltán: „...Bi-
zonyos, hogy a szocializmus jelenlegi szakaszában
óriási nehézségeink vannak, de fenntart minket egy
eszmény, amely a demokratizmuson alapszik, amely
nélkülözhetetlen, mint a levegő...”⁵⁹

A nyilatkozatból, de még inkább a filmből nyilván-
való, hogy Fábri Zoltán Hangyaboly-a nem a század-
előőről szól (Kaffka Margit regénye 1917-ben jelent
meg). A kaffkai mű főhőse Erzsí, a film másik szálát
erősíti. A zárdá haldokló főnökkasszonyának az a kí-
vánsága, hogy utóda a fiatal Virginia legyen, akit
betegsége idején meg is bíz az ügyek intézésével. Az
idősebb apácáknak természetesen nem tetszik ez, és
mindent megtesznek, hogy bebizonyítsák: a fiatal
kézbe kerülő vezetéssel a bűnös világiass szellem hatol
be a zárdába. Virginia viszont Magdolnát szeretné
főnökkasszonynak, aki még gyakorlatlan, de az ő
segítségével megállná a helyét. Ehhez már terveket is
készít, amelyek kivitelezéséhez szükség lenne Helén-
kének a rendbe való belépésére, hogy öröksége a
zárdára szálljon. Terveit egy Magdolna iránti különös
vonzalom is irányítja. Helénke azonban szerelmes, és
megszökik a zárdából, az után, hogy Erzsí megérteti
vele: a szerelem szép és természetes dolog. Magdolna
sem óhajtja vállalni a felelősséget, sőt megrémül,
amikor Virginia bevallja neki érzelmeit. Így végül az
ismételt szavazásnál rákényszerítik Virginiát az ellen-
fél támogatására. Nincs más kiútja, mint az öngyilkos-
ság. Ez számára nem menekülés, hanem tiltakozás a
szellemi terror és a manipulálás ellen.

A Hangyaboly nagyon emlékeztet Sándor Pál Sze-
ressétek Odor Emíliát (1969) című filmjére, de sokkal

differenciáltabb képet adott a világról. Nemcsak több típus felsorakoztatása által, hanem az alapvető ellentmondás jellegzetesebb interperszonális konfliktusokká váltása útján is. Így nemcsak tiltakozást fejezett ki, hanem félelmet, meghasonlást, lefegyverzettséget stb. is, annak megfelelően, hogy nem elvont hatalmat érzékeltetett, hanem sok konkrét személyiség törekvéseit, magatartásait. Ennek következtében a dráma élesebb lett. S a filmnek az a legnagyobb erénye, hogy egy rejtettebb problémát, egy lappangva, szinte csak atmoszférikusan jelentkező ellentmondást volt képes nagy drámai erővel tudatosítani. A következő film hasonló törekvésből született, de nem érte el a Hangyaboly színvonalát.

A Plusz mínusz egy nap Bodor Ádám két novellája nyomán készült, s Fábri Zoltán így vall róla: „Ebben a filmben egy férfi huszonöt év után kilép a börtönből. 1944-ben vaskereszttel tüntették ki, egy évre rá ugyanazért, amivel kiérdemelte a kitüntetést, életfogytiglan fegyházra ítélték. Miért érdekel ez a téma? Azért, mert ha látszatra határesetnek tekinthető is, valójában nagyon általános. Mindenkiel megtörténhet. Azokra a helyzetekre gondolok, amelyben az egyén egy drámai történelmi pillanatban meghatározott dilemma elé kerül. S döntésével kapcsolatban felvetődik a 'kétoldalú' felelősség kérdése. Ebben a helyzetben érdekes megfigyelni a viselkedést, a választás lehetőségeit, az átlagember tettének 'jogosságát', annak az embernek, aki a többséget képviseli. Nem érdekel az átlagon felüli ember, akinek nagyobb öntudata, nagyobb műveltsége, nagyobb politikai fogékonysága lehetővé teszi, hogy a súlyos helyzeteket megfelelően tudja megítélni és megoldani. Az ilyen ember éppen

ezek miatt a tulajdonságok miatt a legtöbb esetben hőssé vagy mártírrá válik. Ezek az emberek azonban kisebbséget alkotnak. Az átlagember drámai helyzetben, súlyos dilemma elé kerülve, nehezen képes helyesen dönteni, ha nem képes elkerülni a döntést. Nincs meg az ítélőképessége és az ereje ahhoz, hogy vállalja a felelősséget, amihez a nagy emberi magatartások hősiessége és elszántsága kell. Az átlagember általában nem akar egyebet, mint átvészelni a súlyos időket. De éppen közepszerűségénél, éppen gyenge ellenállóképességénél fogva, a félelem miatt, amely a választás elkerülhetetlensége miatt eltölti, végül eleget tesz bizonyos társadalmi követelménynek, s ezzel saját romlásának okozójává válik . . . Baradla Géza, az a férfi, aki huszonöt évvel ezelőtt azt tette, amit saját közössége megkövetelt tőle, és ezért kitüntetést is kapott. Egy magyar faluban három partizánnak bukkant a nyomára és agyonlőtte őket. A parasztok megtorlásként Géza hat, gyilkossághoz szokott katonáját ölték meg. Mire Baradla bosszúból felgyújtatta a falut. Most kiszabadul a börtönből és nem tud mit kezdeni magával és az életével. Még nem tudja megérteni, hogy mi történt vele. Huszonöt éven át kérdezte ezt önmagától, de nem tudott rá válaszolni . . . Elveszett ember: a börtön végérvényesen tönkretette. Csak a félelem él és működik benne, az a félelem, hogy ebben a világban tenni kell valamit . . . Most Baradlát az a rögeszme gyötri, hogy újból találkozni kell azokkal, akik ellen tettét elkövette. Visszatér tehát abba a faluba, amelyet felégetett. Ezt azért teszi, hogy ott megbocsátást, felmentést kapjon. Nem kapja meg, mivel az emberi emlékezet szubjektív. A parasztok ámbár emlékeznek az esetre, nem akarják

azt felidézni . . . Az egyetlen, aki elfogadja a szembe-
sítést, az egyetlen, aki nem fél a visszaemlékezéstől,
annak a fia, akit Baradla akkor megölt. Az ifjú
rátámad Baradlára, hogy bosszút álljon, de megbilin-
cselve elviszik, Baradla pedig, mivel amnesztia útján
szabadult, élvezi annak a társadalomnak a törvényes
védelmét, amelyet megsértett. Ezen a ponton Baradla
teljes vereséget szenved . . . Baradlát gyötörte a szám-
adás kényszere, amelyet azonban nem tudott végre-
hajtani . . . Bizonyos, hogy Baradla sorsa egyéni sors,
de szerintem valami egyetemest jelképez. Mindaz, ami
vele történik, következmény. Következménye az el-
hibázott döntésnek. A felelősség tehát az övé. De
valóban csak az övé? . . . Ez a film konkrétan tárgyal
egy 'társadalmi' bűnt, amelyet a fasizmus alatt követ-
tek el, és amelynek egyéni és társadalmi következh-
ményei vannak. De a mi történetünk más korszakot is
felmutat, amelynek szintén megvoltak a maga bűnösei
és áldozatai. A bűnösök akkor is ugyanúgy – kritikát-
lanul – teljesítették annak a kornak pillanatnyi 'tár-
sadalmi követelményeit'. És ma áldozataik velük
együtt élnek . . . Az ember, amikor eleget tesz egy
deformált 'társadalmi követelménynek', önmagát
alázza meg. Személyisége olyan mélyen megsérül,
hogy nehezen tud szabadulni tette következményei-
től. Ez a probléma egyike volt azoknak, amelyek
legjobban érdekelték engem, amikor vállalkoztam rá,
hogy elmeséljem ezt a történetet. A másik az, hogy a
társadalmat fenyegető legnagyobb veszély, az erőszak,
mindenütt ott van megbújva a valóságban, ott is, ahol
elképzelni sem tudnánk a létét.”⁶⁰

A film ennél tulajdonképpen nem gazdagabb. Ba-
radla öngyilkosságra gondol, majd egy levél nyomán

keresi fel volt bajtársát, aki már leülte a büntetését, és beilleszkedett az életbe. Obrád nem érti, hogy volt parancsnoka miért akar visszamenni abba a faluba, miért akar emlékezni. De mivel Baradla megfizeti, elkíséri. Már a falu kocsmárosa sem akar emlékezni. Baradla volt szerelme pedig meghalt, csak hűgával és annak mulatozó társaságával találkozhatnak. A társaság tagjai homályosan emlékeznek a múltra, de nem hiszik el Baradlának, hogy a tűzhöz köze lett volna. Sőt még annak is tanúja, hogy Obrád nemcsak könnyen beilleszkedik a társaságba, hanem a fiatalasszonynál is sikere van. Ez a kudarc viszi el Baradlát Obrád megöléséhez és a magányos távozáshoz. A filmben többek között benne van tehát az érdektelenség miatti újabb büntett is, sőt a lefegyverzettség, a tehetetlenség az ilyen támadásokkal szemben, egyáltalán a hitetlenség, hogy az életben ilyen megtörtenhet.

Mindez egy kissé elvont modellé teszi a filmet, bár vannak benne életszerű szituációk is és törekvés az emberábrázolásra. Baradla érzései, gondolatai a néző szeme láttára keletkeznek és vezetnek el a cselekvéshez. De nemcsak erről van szó, hanem a többi szereplő hétköznapi tapasztalatokkal, megszokásokkal megalapozott magatartásáról is. A jelenségek mindig a legtermészetesebb, legmagátólértetőbb módon tűnnek fel, s szinte észrevétlenül váltódnak át a megszokottaktól különböző, más asszociációkba. Ebben pedig éppen az emberi sík előtérbe kerülése segített. A már elemzett filmek – és az egyetemes filmművészet kortársi alkotásai – megmutatták az emberi vizsgálati sík előtérbe kerülését. Sokszor annyira előtérbe került ez az oldal, hogy szinte

teljesen kiiktatódtak a társadalmi meghatározók. A Plusz mínusz egy nap az emberábrázolással próbálta elkerülni ezt a csapdát, de nem került el némi spekulációt. De lehetővé vált a megélés és az esztétikai ítélet (minősítés) létrejötte. A néző Baradlában is magára ismerhetett (a szó művészeti felfogása értelmében). Nem mint partizánvadászban és gyűjtogatóban, hanem mint sekélyes és megfelelő döntésre képtelen emberben, aki azonban általános emberi tulajdonságokkal is rendelkezik csakúgy, mint ahogy a vele szemben érvényesülő elvárást is jellemzik más szituációkkal közös vonások. Ezeket az emberi vonásokat aláhúzza Obrád változásra való képessége, kitörő embersége, amely egyszerre mutat hasonlóságot és különbséget Baradlával, de ugyanakkor minősíti is annak embertelenségbe süllyedését.

Néhány évvel korábban Gyöngyössy Imre két testvérré vetítve vizsgált meg ilyen – közös alapokat nem nélkülöző – különbségeket Virágvasárnap (1969) című filmjében.

Gyöngyössy Imre

Gyöngyössy Imre vidékről került a budapesti egyetem bölcsészkarára. Rendezett irodalmi kiállításokat, végzett irodalmi dokumentációs feladatokat, foglalkozott tolmácsolással. Közben verseket, sőt verses drámát, majd drámát írt. Végül jelentkezett a Filmművészeti Főiskolára, ahol 1961-ben kapott diplomát. Teljes hosszúságú játékfilmjeit megelőzte dramaturgi, filmírói és kisfilmrendezői tevékenysége. A Virágvasárnap első teljes hosszúságú játékfilmje.

Az indulás kettősségét nem lehet figyelmen kívül hagyni. A lelkesítő kibontakozás időszaka nála nagyon hamar megtört és csak nagyon nehezen jutott hozzá a művészeti képességei kibontakoztatásához, de egyáltalán emberi egyensúlyának helyreállításához. Közben sokfajta élmény és tanulmány ötvöződött benne. Alkotása forrásain túl említést érdemel, hogy kezdettől Kabay Barnával dolgozott együtt (aki 1973-ban végezte el a Filmművészeti Főiskolát), hogy igénybe vegye egy fiatalabb korosztály szemléletét is.

Baradla többszörösen kirekesztette magát a közösségből és elbukott. Gyöngyössy Imre is az egyén és a közösség kapcsolatát kereste: „Mindig is a végső, nagy kérdések érdekelték, talán ez a tulajdonság jött velem a filmszakmába a költő pályakezdésből. A Virágvasárnap voltaképpen arról a kérdésről szólt, amely egyaránt érvényes a világtörténelemben – és az egyszer élő ember számára. Szerintem a személyiség–köztség problematika a jövő legnagyobb kérdése, nem véletlen, hogy a kommunizmus eszméje és célja olyan társadalom megteremtése, amelyben a személyiség a legszabadabban és legteltesebben élheti ki önmagát – a közösség számára és hasznára.”⁶¹ A film nem általában adja ezt, s nemcsak ezt: „A hiteles történelmi tény: Simon pap Somogyban volt káplán, s őskeresztényi alapon rokonszenvezve a kommunisztikus elvekkel, közel került a Tanácsköztársaság társadalmi és filozófiai igazságához, ezért a ’rendteremtő’ Prónay-különítményesek a marcali kommunistákkal együtt a legbrutálisabb módon kivégezték. Valódi történelmi személyiség a másik hős, a szintén mártírrá lett kommunista tanító, Urénusz János, s az adatok szerint a két férfi jó barátságban volt egymással. (A

Virágvasárnap történetében – testvérek.) Erről a két emberről írtam egy forgaókönyvet még 1958-ban, ... Amikor most, tíz évvel később elővettem a témát, másként közelítettem meg: a nép ajkán élő legendán keresztül igyekeztem úgy állítani modern emlékművet a Tanácsköztársaság minden névtelen hőségének, hogy abban az én mai hitem, kétségeim és reményeim tükröződjenek.”⁶²

A filmben a parasztok véleménye megszlik, egyesek szerint Simon pap a nyitottkapusok szektájának a vezére, testvére, a tanító pedig a kommunistáké, mások szerint egy és ugyanaz az ember mind a kettő, hiszen a tanító halálos sebet kapott a háborúban, tehát nem élhet. A püspöki titkár szeretné megelőzni a nyomozókat Simon papnál, de elkésik. A papot nem sikerül megtalálni, így hívei ellen fordulnak. Garai matróz biztatására fel akarják gyújtani a házaikat. Erre azok a kastély ostromára készülnek. Simon pap megakadályozza a vérontást, bár rájön, hogy nem ez a módja az erőszak elleni harcnak, hiszen Garai matrózt a csendőrök fia és felesége láttára korbácsolják meg. Mégis tesz egy kísérletet: a szegényekkel együtt elmegy a püspöki palotába, hogy a püspök mondjon le javukra a harmincezer holdjából húszról. A püspök egy ebéddel akarja elintézni az egészet, de megsejti, hogy a pap még veszélyesebb, mint a nyíltan harcra buzdító testvére. Közben győz a Tanácsköztársaság, s a két testvér között ekkor robban ki az ellentét. A pap tűzre vetteti a fegyvereket, a testvére pedig a szemébe mondja: „Veszélyesebb vagy, mint az ellenforradalmárok.” Bekövetkezik az ellenforradalmi megtorlás: mindenütt legyilkolt gyerekek és férfiak, megalázott asszonyok. A nép nem áll

ellent, csak imádkozik. Simon pap ekkor látja be testvére igazát, s hogy azt mentse, az ő nevén (Urénusz) jelentkezik a francia tisztnél. Azonban együtt ölik meg őket.

Bibliai hivatkozások, imádkozások vannak az egyik oldalon, harcra buzdítás a másikon. De emellett az eretneknek bélyegzés, az üldözés, szemben velük pedig a szolidaritás. Ez nem jelent teljes polarizálást. A népet valóságosságában látni: tévelygésében, csodavárásában, eszmélésében, nekilendüléseiben és megtorpanásaiban. Mindez úgy fonódik egybe, mint a verssorok. Az ábrázolás is ezt húzza alá. Nemcsak a kínzás és kivégzés pokoli jelenetei, hanem az istentisztelet, a körmenet, a katonák visszatérése a háborúból stb. Örömek, bánatok, nekibátorodások, félelmek váltakoznak ebben a sötétes világban, amelybe csak kis időre hoz derülést a nép saját erejére való rádöbbenése.

Valóban jogos a két hős egynek tételezése a filmen belül. Olyanok, mint egy ember töprengő, kereső, tévedő, igaz útra találó énjei. S éppen ennek révén fejezi ki a film, hogy mennyire nehéz megtalálni a helyes utat, szolgálni a jó ügyet, egygé válni a néppel, elkerülni a magányt. Azt a magányt, amire nem a vereség kárhoztat (éppen akkor mutatkozik meg a szolidaritás), hanem a tévedések, pontosabban az eltévelyedések, amelyek oly gyakoriak az út keresése közben. A Virágvasárnap nem egyszerűen esztétikai minősítés alapjává tette az egyén és közösség viszonyát, hanem kifejezetten ebben a kapcsolatban teljesedik ki a magatartás pozitívuma. A film képes volt annak érzékeltetésére is, hogy a néphez akkor is fel kell nőni, ha azt a szolgaság és a szegénység megnyomorította, sötét-

ségbe zárta, mert a nép sohasem mozdulatlan, s változásra készítésének törvényszerűségei vannak, amelyeknek megsértése a közösség megsértését jelenti. Ez a mozzanat kiterjesztetten megtalálható a következő, Meztelen vagy (1971) című műben is.

Gera, a film hőse búcsúlevelet ír bátyjának, Demeternek, aki már egyáltalán nem cigányéletet él, hanem a fővárosban lakik és értelmiségiként dolgozik, fajtája problémáiról tudományosan gondolkodik. Gera viszont visszatérve a putrik világába így búcsúzik: „Szakítottam magammal és veletek. Az írással, a díszcigánysággal, az intellektuális vitákkal, a szalonokkal, amiknek érzékeny szelleme annyira tudott azonosulni a putrik szellemi nyomorával. Az ellenzéki handabandázással, a folklórral, a marakodó ciganistákkal, a megváltó ötletekkel, a divatos szociológusokkal, a belvárossal . . . Még a bőrrömet is le akarom vetni. Az ösztön hajt csak, hogy könnyörtelenül megismerjem őket és magamat.”

Gera fehér barátjával, Lénárttal érkezik meg a cigánytelepre. Az itt lakók nem fogadják szívesen őket, nem tudják, mit akarnak. Egyetlen bizalmasukká Dina, a kamaszlány válik, aki még a roma krisztről, a cigány törvényről is hajlandó nekik beszélni. Gera ugyanis úgy gondolja, hogy a törvényt megismerve sok mindent megtud a cigányokról. Közben figyelik a telep életét Dina anyjánál lakva. A cigányok szeretnének a faluba jutni, de az nem fogadja be őket. Leghevesebb az elvágyódás Dinában, aki könyörög Lénártnak, hogy vigye el. Amikor Lénárt elutasítja, öngyilkos lesz. (Cukorbajosként teleeszi magát édességgel.) A Dina elsiratására való készülődést vendégek érkezése szakítja meg, akiket Demeter kísér. Igazi ci-

gánytort ígér a vendégeknek, akik turistamódra fényképezgetnek, nézelődnek. Ez felháborítja Gerát, aki törni-zúzni kezd – feldönti a tor kellékeit. A film vége Gera víziójaként játszódik le: kiköltözik a telep-ről, de érte jönnek, hogy megismertessék a roma krisszel, ha beismeri bűnösségét. Most válik igazán nyilvánvalóvá, mennyire nem értették meg Gera szándékát. Arra emlékeznek, hogy a múltban azért ítélték el valakit, mert az sorsukat panaszolva a nyilasokat hozta rájuk, és azok elhurcolták a cigányokat. Gerában is ellenséget látnak. S minél jobban hangsúlyozza, hogy a felemelkedés nem a civilizáció külső jegyeinek átvételét jelenti, hanem belső megújulást, kivágják a nyelvét és a folyóba taszítják. Lénártot viszont a falusiak lökik a meszesgödörbe, mert az elűzött cigányok helyett folytatja a faluban a cigányház építését. A film végén azonban az asszonyok életre keltik a két fiút.

A film és rendezője⁶³ tehát a megváltásproblémáról vall: „Engem alapvetően a megváltásproblematika érdekel, a szó praktikus és filozófiai értelmében: felszabadíthatja-e az egyik ember a másikat, az emberek közötti kapcsolatok teremthetnek-e – és miként – valódi, belső, felszabadító emberi kontaktust... Nyilvánvaló, hogy nem a szó teológiai értelmében használom a megváltás fogalmát, hanem az itt és ma élő ember szemszögéből: mit jelenthet az egyik ember a másik számára, az egyik nép a másik számára, az egyik földrész a másik számára – úgy vélem, ez századunk második felének egyik alapproblémája... A film alapvető, egyértelműen igenlő állítása: teljesen oda kell adni önmagunkat a közösségnek, amelyben élünk, amelyből vétettünk.” Másképpen nem lehet-

séges annak felemelése, s Gera élesen fejezi ki ezt a követelményét a cigánysággal szemben: „Hiába akarsz kievickélni a másik feje tetején! Koszos, tetves cigány maradsz, akit nem engednek felszállni a buszra. Aki nek neve sincs, csak 'te, cigány!' De igazuk van. Míg a buszon ülő parasztra akár egyről is rámászhatsz a kosz, én se engednék magam mellé ülni olyat. Vakaróznom kell . . . Miért nem koszolódsz ki te is? Neked is megad az állam mindent, hogy kikoszolódhass!” Itt válik igazán nyilvánvalóvá – amit a rendező nyilatkozatában is hangsúlyozott –, hogy ez nem cigányfilm, nem a cigányok sorsával, hanem mindenki ügyével foglalkozik, mert mindenkire vonatkozik a változás szükségessége, de az is, hogy ezt követelni nem kívülről kell.

Ahogy a Virágvasárnap nem volt történelem, úgy a Meztelen vagy nem cigányfolklór és egzotikum. A folklorisztikus elemek is az általánosítást szolgálják. Nem szimpla modellek ezek a filmek. Nagyon sajátos témájukkal, nagyon különös világukkal érzelmileg felfokozva és így a nézőt bevonva beszélnek a haladás problémájáról, amely csak együtt lehetséges, s éppen ennek az együttnek mély tartalmát tárja fel a két film. (Lénárt így fejezi ki: „Nincs számomra más lehetőség, csak te, a másik ember.”) A dalok, a be villanó festmények, a siratás stb. azonban mégis annyira eluralkodnak a filmekben, hogy végül zárttá teszik azokat, eluralkodik rajtuk a látványosság. S a mindezeken hordozta jelzések, jelentések – éppen az extrémítás miatt, illetve az abból fakadó letisztítottság miatt – absztrahálják a művek nyelvét. Ez másképpen vonatkozik Jancsó Miklós két filmjére.

Az Égi bárány (1970) a sikertelen Sirokkó-t (1969) követte és szintén magán viselte a keresés jegyeit. A Sirokkó hatalom elleni támadásának azonban már nem volt nyoma benne, nagyon is differenciált képet nyújtott tárgyáról. A két filmet a rendező maga is összevetette, igaz, csak abban látva kapcsolatokat, „hogy amit ott valóban nem sikerült elég világosan és egyértelműen elmondanom, azt ennek a filmnek néhány motívumában megpróbálom újrafogalmazni.”⁶⁴ A film 1919-ben játszódó cselekményéről és indításáról szintén a rendező beszél: „A vörösök fogságban tartanak egy nyilvánvalóan őrült, megszállott papot, aki habzó szájjal átkozódik ellenük. Mégsem bántják, mert nem akarnak ellenhatást kelteni a bigottan vallásos parasztokban. Szabadon engedik az átkozódó papot, hallgatólag barátjával együtt, aki feltehetőleg tanácsadója, felbújtója az eszelős prédikátornak. Ezek ketten meggyilkolnak egy vöröskatonát, majd Horthyék teljes győzelme után a szélsőséges megtorlás, a totális represszió vezető szószólóivá, úgyszólván ideológusaivá válnak, szembeszállva olyan papokkal is, akik mérsékletre intenek, vagy támogatták a Tanácsköztársaságot. A film végén kiderül, hogy talán nem is volt megszállott őrült ez a pap – sőt talán nem is volt pap –, csak felhasználta a reverendát és a Bibliából kölcsönzött szlogeneket sátáni céljai érdekében... Szándékunk szerint nem más ez a történet, mint a paranoia egy változatának társadalmivá vált folyamata. Felhasznál egy irracionális ideológiát – a vallást –, amely évezredes hagyományai, az emberekbe mélyen beleidegződött sztereotípiarendszere ré-

vén rendkívül hatékony ... Napjainkban szerte a világon aggasztóan terjed az irracionális, újjaszerveződtek, teret hódítanak az irracionális erők: a vallás, a nacionalizmus, a nagyhatalmi sovinizmusban megnyilvánuló imperializmus, a jobboldali anarchia. A világ nagyobbik felében egyáltalán nincs megoldva az emberek részvétele a politikai és gazdasági döntésekben, s ennek következtében szükség van istenre, s az irracionális mindenféle válfajára. A filmben konkrétan egy régebbi korhoz nyúltunk vissza, mert – úgy véljük – jobban kielemezhetők egy jelenség komponensei a születés pillanatában.”⁶⁵ Nyilvánvalóan nemcsak a világban, hanem Magyarországon is tapasztalható volt, ha nem is a szélsőségek sora, de a demokrácia hiányossága (a gazdasági, politikai döntésekből való kimaradás) csakúgy, mint a nacionalista és vallásos menedék, amelynek leleplezése az Égi bárány fő célja.

A vöröskatona meggyilkolása után megjelenő darutollas fehértiszt a megszállott Vargha páter áldását nyeri el elvéhez – „Aki minket támad, az örök törvényt támadja” –, és akciójához, amely a foglyok elővezetésével és egy levetkőztetett kislány előtt a kínai kivégzés módszerének ismertetésével kezdődik. (100 részt lehet az emberi testből lemetszeni anélkül, hogy az áldozat elveszítené az eszméletét.) Közben folynak a vörösök kivégzései, Vargha páter összead egy halálraszánt párt, hogy gyerekük törvényes legyen, majd meg is kereszteli a gyereket. Van, akit vízbe fojtanak, s a fojtogató az utolsó kenettel halhat meg utána, mert újra megjelennek a vörösök. De nincs idejük semmiféle tevékenységre. Hiába veti ellen egyikük – „A forradalom elbukott. Ezek ölni fognak” –, a

parancsnok ragaszkodik az induláshoz. Ezzel végképpen elszabadul az ellenforradalom örülete.

Lovas csendőrök, katonák, fehér inges civilek jelennek meg. Istenre hivatkoznak: „Isten segítségével győztünk. Nagybányai Horthy Miklós a vezérünk.” A gyilkolás mulatozással párhuzamosan folytatódik. Feltűnik egy másik fehértiszt is, a darutollas ellentéte, véznább termettel és tétova járással. Hegedül a kivégzendő, levetkőzött nő mellett. A lakoma közben már nemcsak az istenre való hivatkozás hangzik, hanem a nacionalista jelszavak és dalok is („Ezer esztendeje annak, hogy a magyarok itt laknak . . .”). Az egyházi zászlók mellett Vargha páter már karddal járkal, s frissen toborzott különítményesek gyakorlatoznak. Vargha páter lelövi paptársát, aki a vörösökkel rokon-szenvezett. Végül megkereszteli a fehértisztet, aki mindehhez a hegedűkíséretet adja. A lakoma, tánc, kivégzések, vallásos szónoklatok és nacionalista dalok kiteljesedéseként estefelé máglyák lobognak a halálba vonulók előtt. Annak lángjaiban hamvad el minden jobb törekvés, és azok az ártatlanok is, akiket elvakított ez a látszatteremtés.

Reggelre Vargha páter indulna tovább, társa azonban a fehértisztet követi, aki lelövi a páttert, hiszen már feleslegessé vált. A távolodó vonaton ketten mennek tovább a „Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarorszáág” trombitahangjai mellett.

A film jelzései egyszerűek, talán túl egyszerűek is. A ködösítés a szó szoros értelmében vett jelzés, a bibliai idézetek, egyházi rekvizitumok (kereszttek, zászlók stb.) ugyanúgy általánosan ismertek, mint a nemzeti-színű zászlók, szalagok és a nacionalista dalok. Ugyanilyen kézenfekvő, egyszerű jelzés a megalázó mezte-

lenség vagy a halottakat elhamvasztó máglya. A magatartások is viszonylag egy síkon mozognak, pl. a daliás darutollas fehértiszt erőszakos megjelenése, gyilkos törekvései, vagy Vargha páter, aki felcseréli a keresztet a karddal, és maga is öl. A páter társa, aki később a fehértiszthez csatlakozik, háttérben maradásával a legmegszokottabb eszközökkel rajzolja meg az ún. szürke eminenciás alakját. Még a hegedülő fehértiszt alakja a legösszetettebb, illetve jelzésrendszere bonyolultabb. Hangszeréről ugyanis csak intellektuális asszociáció árulja el, hogy a többiek az ő „zenéjére táncolnak” (sőt néha tiltakoznak is ez ellen, mint a darutollas). Ezt egy kulcskép is megerősíti: amikor a cigánylány a fehértisztnek átadja magát (meztelenül, csókkal), akkor már nincs szükség a „zenére”, már mindenki „táncba” kényszerült. Le lehet tenni a hegedűt (fel lehet hagyni a nacionalista dallamokkal) és át lehet venni a kísértőtől a kardot. Nincs már szükség leplezésre.

De ha mindenütt a közismert és elterjedt jelzések vannak, akkor hogyan visz új asszociációs irányba a film, hogyan kerekedik ki leleplezőereje?

Egyrészt a viszonyításokkal, ahogyan egymás mellé sorakoznak a vallásos és nacionalista megnyilatkozások az árulással, gyilkosságokkal, megalázásokkal. Ezek teszik a győztesek számára lehetővé Isten diadálának és a haza feltámadásának ünneplését, illetve minden tettükre mentséget kapnak ezeknek a szent eszméknek a nevében. A legyőzöttek pedig látszólag nem személyes bosszú és megszállottság áldozatai, hanem a fennkölt dolgok elleni támadásban buknak el, emiatt kell, hogy a halálba menjenek — elvakítva, mert álcázódik számukra az igazság. A ködösítés és

hamisítás áldozatai is, s ez lefegyverzőbb, mint a nyílt erőszak.

Másrészt ezek a jelzésrendszerek nem durván halmozódnak, és letisztítva érvényesülnek. Egy drámai anyag tartozékai, nem pedig egy tanulmány sorai. Elegendő ehhez idézni a film bevezető részét. Békés, zöld tájat lehet látni halászhálókkal, panorámázva végigtekintve. Lövések hallatszanak halkán, majd erősödve. Közben kopott és elhagyottnak látszó épületek tűnnek fel, majd megnyergelt lovak. A Geyer Flórián-dalt hallani trombitán. (Később éneklő is egy lány, aki parancsnoka kérdésére elmondja, hogy ez a dal a német parasztháborúban született. A parancsnok megtiltja neki a következő sor éneklését: „A harcunk most az egyszer elbukott... , de az unokám majd győzni fog.” A természeti kép után jelenik meg felírva: 1919. Majd egy meztelen lány a tóban egy lóval. Utána a parton katonaruhába öltözik. Tehát a békés, szelíd táj a lövések által feszültséget kap. Ebbe szövődik bele a trombitán előadott dal harci színezete és siratóhangulata. A kettősség kiteljesedik a táj szépségéhez csatlakozó lány szépsége által, és azáltal, hogy a hangulatot megtöri a katonaruha. Természetesen a dinamikusabb részeknél a különböző mozzanatok összevonódása és maguk a mozzanatok mozgalmasabbak és bonyolultabbak, de az akciók mindig a magatartásokat juttatják előtérbe, közülük is kiemelve Vargha páterét.

Kétségtelen, hogy a magyarországi helyzet sem volt mentes (a később nyíltan tárgyalt) elhallgatásoktól, a nehézségek leplezésétől, s ebben a folyamatban a frázisok is helyet kaptak. Az Égi bárány-ban ez az élmény is benne van, de az a fájdalom is, hogy szerte a világon olyan könnyű a népet becsapni és annyi ször-

nyűség jár ezzel. Jancsó Miklós – ugyancsak Hernádi Gyulával (Magyarországon) készített – következő filmje, a Még kér a nép (1972) az ellentmondások elkenése ellen lépett fel, az ellentétek konfrontálásáért. S ezzel szinte közvetlenül utalt az 1972. novemberi pártplénumon tárgyalt problémákra. Ez a plénum a hibákkal és a hibák okaival foglalkozva vállalta az ellentmondásokat, nem leplezte azokat.

A rendezőnek a filmre vonatkozó két megnyilatkozásából is érdemes idézni: „... alapján ez is egyszerű történet. A múlt század végi agrárszocialista mozgalmakból indul ki a film, azok formáit, rítusait és jövőbe vetett hitét eleveníti meg. Középpontjában egy agrárszocialista csoport áll, amely összeütközésbe kerül először az uradalmi intézővel, majd a katonákkal, a pappal, a gróffal, s mindegyikkel szemben győzedelmeskedik, kivéve a legvégső összecsapást, amikor a hadsereg lemészárolja a fellázadt agrárproletárokat. Ennek ellenére a film egyértelműen optimista kicsengésű.”⁶⁶ „A dialógusokat szinte történelmi hűséggel emeltük át korabeli vallomásokból, bírósági jegyzőkönyvekből, éppen ezért nagyobb szerepe lesz, mint eddigi filmjeinkben. Annál is inkább, mert ennek a forradalmi csoportnak, hogy önmagát kifejezze, hogy forradalmiságát kinyilvánítsa, a legfontosabb eszköze a szó, a vallomástétel feszültsége.”⁶⁷

Hernádi Gyula Nagy Dezső kutatásait és talán leginkább a Szántó Kovács János alakjára vonatkozó anyagot használta fel. Ennek ellenére természetesen nem valamiféle konkrét eseményt megidéző filmről van szó. Az események sora általánosított magatartáselemekből áll, s a megnyilatkozások azért lehettek történelmileg hűek (de nem dokumentárisan ábrázol-

tak), mert az eredeti lázadás meglehetősen szűk magatartásskálát ölelt fel.

A film elején a jogot követelő mezőgazdasági munkások csoportja nem veszi át a járandóságát Mikecz intézőtől. Lázadásuk még szinte csak érzelmi, így nagyon rászorul az önbiztatásra (Csak együtt . . .”) és a támaszkeresésre („Engels üdvözlete”). Nincs még szilárd szervezeti keret, sem program. Indulatok és követelések uralkodnak. Így az ellenállás – az intéző provokációja (a csendőrökkel felgyújtatja a járandóság-gabonát) robbanáshoz visz, megégetik az intézőt, elzavarják a csendőröket.

A megérkező katonák nem tudják letörni az öntudatosodó csoportot („Szocialista eskü”). Felszabadulásuk lendületüket csodálatos táncba emeli, amelynek forradalmi tartalma van („Marseilleise”). A nők szép meztelensége kifejezi ártatlanságukat és természetességüket. Így a kadét eldobja a pisztolyt, amivel rájuk kellene lőnie. Egy másik teszi ezt meg. De a lány véres tenyere – sebesülése – csak fokozza a lázadás hangulatát: piros kokárdává válik a vér. A parancsot megtagadó és lelőtt kadétot életre kelti az egyik lány csókja – azaz a szolidaritás ereje. A győzelem kiteljesíti a boldogságot. Galambok, tánc, meztelen fürdés, ártatlanság, béke, öröm, s a magukba vetett hit ereje.

Majláth gróf jön, hogy helyreállítsa a rendet. Békét hirdet, hiszen a győzelem láttán nemigen tehet mást. De a prédikációs fogás nem oldhatja fel az ellentéteket. Ahogy egyikük mondja: „A langyosakat kiköpi szájából az úr.” A gróf meghal, hiszen próbálkozása eleve halott volt. A békésnek álcázott próbálkozás bukása újabb próbálkozást vált ki: katonák lendülnek lovaglásba, de főleg papok jelennek meg. De ez csak

az elkülönülést erősíti. Piros kokárdák virítanak. A katonákat karikás ostorral kergetik. Az egyik munkás már tudásról beszél. S összefogó erőként szinte állandóan látni a kenyeret.

Belső differenciálódás is végbemegy a csoporton belül. Egyikük, Bálint arról beszél, hogy a „szocialista ember megnyílik minden gondolat előtt”, de a pap hiába olvassa nekik a pásztorlevelet, nem akarják meghallgatni. Felgyűjtják a templomi zászlókat, majd magát a templomot is. Hiszen mindez csak a manipuláció megnyilatkozása, amivel szemben a szocialista eszmeiséget kell szembeállítani („Szocialista litánia”). Lassan tehát az egész mozgalom ideológiai, politikai térre tér át a gazdaságról. A megmozgatott apparátus már nem az alapkövetelményekkel foglalkozik.

Persze az ösztönös lendület addigi könnyű győzelmei nem kovácsolták egybe megfelelően a csoportot. Az öreg Hegedüs tiltakozik, s belemetsz kezébe a bárdal. Bálint arra int, hogy a sajátjuknak tekintsék őt is, és úgy búcsúztassák („Szocialista Miatyánk”), s búzába meríti a kezét, hogy az egységet deklarálja. Az egység megszilárdítása mondatja ki Pongráczcal, hogy „eljött a mi időnk”, s Rácznével: „A föld azé, aki megműveli.” Ez már politikai program.

Azonban máris újabb manipulációnak vannak kitéve. Petko—Szautner Aladár tiszt tíz percet ad arra, hogy a munkások és katonák között levő gyerekek elvonuljanak. Ez a lovagiasság is csak félrevezető gesztus. A pántlikásan vonuló munkások nem is figyelnek fel rá. Annál kevésbé, mert egy katona átáll hozzájuk. S közben nem veszik észre, hogy egy vonat százat hoz helyette. Csak akkor figyelnek fel, amikor már a munkásdal és a Radetzky-induló birkóznak egymással. De

még ekkor sem gyanítanak veszélyt, hiszen a májusfa körül együtt ünnepelnek a katonákkal. A kürtjelre azonban azok hirtelen kiválnak, és már ropog is a sortűz.

Rosszul felmért erő, érzelmi lendület, megmámorosító, könnyű győzelem, s az éberség hiánya jellemző. A siratás lehetősége marad csak, de még ez sem, hiszen ez kész agitáció, s jön a győztes hatalom ünneplése és a leszámolás. Papok, katonák, nők, egyházi zászlók, integetések, katonazene. S mellettük a fehér szalagos, árulóvá lett, megbánó munkások. Akik nem cserélik fel fehér szalagra a vörös kokárdájukat, azokról letépi és elvezetik őket. Meghasonlottak is vannak: aki a családját emlegeti, aki már nem hisz („... én már nem tudom felfogni az eszme követelményeit...”). A gitáros szinte egyedül jelképezi a kitartást, amikor a kételkedőt leszúrja („Hej, hej, búra termett idő...”), de őt is lelövik. Ezzel mégsem szűnik meg az ellenállás. Bálint az öregemberről beszél, aki diófát ültetett, pedig tudta, hogy már nem élvezheti a gyümölcsét. Most már tisztázódtak a frontok, most már tudják, hogy ez csak a harc kezdete. A véres sebek vörös kokárdákként virítanak. A munkások fegyvertelenül, de becsülettel és tisztán (fehér ingben) állnak a hatalom képviselői előtt. Majd véres, meztelen testük felett a katonatiszt iszogat. Mégis ebből a csatavesztésből kinőhet a győztes háború. Jelképe, a vörös ruhás nő egymás után teríti le pisztolyával a gyilkosokat, s fegyverét piros pántlikásan emeli végül a magasba. Az új nemzedék viszi tovább a harcot. Ennek megfelelően nincs „vége” felirat sem.

A jelzések többnyire azonosak az Égi bárány-éval, illetve azokkal az általános asszociációkkal, amelyek

mindenkiben meghatározott képzeteket váltanak ki. A magatartások azonban még az Égi bárány-énál is inkább koreografáltak, azaz a csoportok helybeli mozgása — szétszóródása, kavarodása, összeolvadása stb. — jelzi a viszonylatokat és a cselekvések (tánc, fürdés, illetve ölés stb.) az állapotokat. Mindez nagy nyomtatékkal egészül ki a dalokkal, illetve a verbális megnyilatkozásokkal.

A cselekménybe természetesen sok mindent bele lehet látni, az ábrázolás gazdagsága miatt, de legfontosabb mégis az ellentétek elkenése elleni tiltakozás, a manipuláció és prédikáció elvetése. Az, hogy szembe kell nézni az ellentmondásokkal, és az ellentéteket konfrontálással kell megoldani. Eltérően Kósa Ferenc *Nincs idő* (1972) című filmjétől — amelyben hasonló mozzanat szintén volt — a *Még kér a nép*-ben a forradalmiság, a forradalmi magatartás szükségszerűsége válik nyilvánvalóvá emberi síkon is (a *Nincs idő*-ben az eleve felételezett, differenciálatlan és mindenható). Éppen ez adja a film nagy drámai erejét: csoportos és koreografikus mozgása ellenére nem vonatkoztat el az emberi élményalapoktól, hanem nagyon is azokra építve indítja az asszociációs sorokat, így a tanulság (helyesebben: az ellentmondások tudatosítása) érdekében sem vált absztrakttá az ábrázolás, az események nem tartották meg természetes izgalmukat és feszültségüket, miközben általánosabb szintre emelkedtek.

A befejezetlenség

Bár volt az 1972. novemberi pártplénumnak a magyar filmművészet fejlődésére kiható ereje, természetesen

ez a hatás nem jelenhetetett meg úgy, hogy minden egyes alkotó művészetében azonnal fordulat következett be. Egyrészt mert nem, vagy nem feltétlenül volt szükség fordulatra, másrészt mert ha lett volna is, akkor sem engedelmeskedik ilyen mechanikusan a művészeti terület a külső hatásoknak. Olyan fordulattal tehát, amilyet az 1968-as év többnyire egyéni vonatkozásban is jelentett, 1972-ben nemigen lehet számolni. Az átmenet, a változás észrevétlenebb volt, a tendenciák módosulása lassúbb. Minden viszonylagosság ellenére azonban a különböző törekvések összevetése jogosult. Különösen ezeknek a törekvéseknek objektív eredményeit számba véve.

A dokumentarista törekvésekben megjelent egy kritikai élezettségű ábrázolás. Ellenpólusként az emberi erőre apelláló elvontabb ábrázolás is feltűnt. Tehát a szociográfiai jelleget a kamaradráma-szerű zártság, sőt az esszészerű, absztrakt, steril ábrázolás is kísérte. Ezekkel párhuzamosan helyet kapott a magatartások átértékelése is. Fábri Zoltán a szellemi terror ellen tiltakozott filmjében, és bebizonyította, hogy a közönségen kívül, annak ellenére az egyén nem létezhet. Gyöngyössy Imre már az imádságos megoldások ellen fordult, és a változás szükségességével való szembenézés mellett állt ki. Jancsó Miklós leleplezte a manipulációt, megmutatta a nacionalista stb. kódosítás árthatmas hatását és a konfrontációk szükségességét.

Az utóbbi művek valamennyien szélsőséges szituációt, kiélezett helyzetet, súlyos drámát állítottak a néző elé. Ebben a pozitív hősök sem maradtak kritika nélkül, de a negatív hősök sem váltak az emberi tagadásává. Az élmények áradását az eszköztár gazdagsága, az ábrázolás többértősége biztosította. A lírai

törekvések ugyanúgy helyet kaptak ezekben a művekben, mint a csoportmagatartás megrajzolásának új útjai. Ennek a gazdagodásnak forrását jelentették a dokumentáris vizsgálódások csakúgy, mint az emberi síkot előtérbe állító ábrázolások. Így tehát, ha jellegében — feltételesen — el is lehet különíteni az alkotásokat, végső soron együttesükben kell vizsgálni a hatvanas évek végi — hetvenes évek eleji magyar filmművészet filmjeit. Csak ez az együttes vizsgálat mutathat rá az alapvető jellemzőkre, bár az elemzés sajátosságainál fogva csupán egy összegezés vázlata lehetséges.

VÁLSÁG ÉS VÁLTOZÁS

MÚLT ÉS JÖVŐ

Az önállósodás csapdája

A részletes – bár csak bizonyos szempontokra szűkített – vizsgálódás elkülönítette egymástól azokat a műveket, amelyek időben összetartoznak. Érdeemes ezért az áttekinthetőség érdekében egymás mellé sorakoztatni a különböző csoportokat, időegységek szerint. A csoportosítás szempontjául szinte magától kínálkozik a dokumentum és dokumentum jellegű, a tanulmány jellegű, a modellszerű és a művészeti általánosítás más – talán közbülső útját járó – alkotások elkülönítése (feltételelesen elhagyva az animációs és népszerű-tudományos filmeket, amelyek amúgy is meglehetősen tiszta tendenciát képviseltek).

1968:

Boldogság
Tiltott terület
Fejlesztés
Próféta voltál, szívem

Fényes szelek
Eltávozott a nap
Szeretnék csákót
csinálni

1969:

Hosszú futásodra
mindig számíthatunk
Különösen szép este
Szemüvegesek
Kelj fel és járj
Özveggy Farkasné
Sziget a szárazföldön
Ismeri a szandi-mandit?

Egy örült éjszaka
Holdudvar
Szeressétek Odor Emíliát
Capriccio
Agitátorok
Isten hozta, őrnagy úr

Virágvasárnap

1970:

Egy darab élet
Fekete vonat
Kivételes időszak
Nászutak
A válogatás
Illetlen fotók

N. N., a halál angyala
Szerelmesfilm
Magasiskola
Büntetőexpedíció

Ítélet
Arc
Égi bárány

1971:

Tanítókisasszonyok
Horizont
Kitörés
Sárka, drágám
Tisztelt cím
Madárkák

Staféta
Prés

Szerelem
Szindbád
Kapaszkodj a fellegekbe
Hangyaboly
Meztelen vagy

1972:

Határozat
A sípoló macskakő
Füredi Anna-bál
Utazás Jakabbal
A legszebb férfikor
Fotográfia
Tisztelet az öregasszonyoknak

A magyar ugaron

Plusz mínusz egy nap
Még kér a nép

Bár már ezek az alkotások – jelentékenyséjük alapján – egy nagyobb mennyiségből szűrődtek ki, a továbbiakban csak a legjellegzetesebbeket alapul véve, a következő, bennük felfedezhető tendenciákat lehet felsorakoztatni.

Az egyik tendencia – elsősorban a dokumentumfilmek nagy számában – a valóság negatívumainak feltárása. Ezek kisebb mértékben a gazdaság területét, alapvetően az emberi magatartás elmaradását mutatták meg. Elmaradást attól, amelyet az emberiség általában elért, és a társadalmi viszonyok szintén megköveteltek. Ezek között a negatívumok között a legsúlyosabb nem a sekélyesség, hanem annak álcázása.

A dokumentumfilmekhez többé-kevésbé közel álló – vagy kifejezetten dokumentáris módon, de leg-

alábbis a legközvetlenebbül ábrázoló – művek által hordozott tendenciák természetesen bonyolultabbak. Ezekben is megtalálható a számadás az újonnan megjelent valóságos negatívumokról. Ennél jelentősebb azonban azok meghasonlásának megmutatása, akik nem tudtak magukra találni, már csak a környezet nem kielégítő változása miatt sem. Ugyancsak jelentős a perifériára szorult alkotókésztség, a helyét nem találó tevékenység vagy egyáltalán a bezáruló, lehetőséget és perspektívát nem mutató világ képe. Ugyanakkor a játékfilmek is nyújtják a tevékenységre vágyó, törekvő ember nagyszerűségének élményét.

A legközvetlenebb valóságábrázolást tehát ebben az időben elsősorban a valóság kritikájának tendenciája jellemezte. A sekélyességek, a beszűkült lehetőségek kritikája csakúgy, mint a terméketlen lázadások megmutatása, de nem az utóbbi volt a jellemző.

A dokumentum és dokumentáris ihletésű művektől a legtávolabb állt – ábrázolási sajátosságai szerint – azoknak a filmeknek a csoportja, amelyek szinte tanulmányyszerű tisztasággal teremttették meg a sokszor mesterkelt szituációt, hogy a valóságot (modellezve) megismerjék. Természetesen itt nem lehet éles határt vonni, hiszen ez általános módszerbeli jellemző. A sterilitás foka, az absztrakt – sőt nemegyszer a spekulatív – jelleg a döntő. Ezek a jellemzők mintegy következményei voltak annak a nehézségnek, amely az új helyzetben a filmművészeti ábrázolás előtt áll, azoknak a problémáknak, amelyeket a filmművészeti általánosítás felvetett. Nem véletlen, hogy jellegzetesen inkább 1969-ben, mint 1968-ban jelentek meg ezek a művek.

Az ábrázolási sajátosságok ebben a csoportban leg-

inkább abból adódtak, hogy a filmművészet megtorpant az új szituáció társadalmi ellentmondásainak megfelelő tudatosítása előtt. Így a kapott kép nagyon színes, a skála nagyon széles lett.

Tapasztalható volt a valóságtól való esztétizáló elfordulás csakúgy, mint a spekulatív jelleg olyan foka, amely nemcsak az ábrázolás hitelét, hanem magát az alkotást is lerombolta. De ezen túl — és a negatívumok sorolása mellett — nagy helyet kapott a szellemi függőség témája, és valamivel kevesebbet a kompromisszum problémája. A szellemi nyomás elleni küzdelemnek inkább áldozatait mutatták a filmek, nem azokat, akik aktívan szembefordultak vele. Ha a dokumentáris ihletésű művek közvetlen ábrázolása nem egyszer korlátozó tényezőként jelentkezett, ez még inkább elmondható a második csoportban előforduló, parabolisztikus jellegű filmekről, mivel ez a viszonylagos ábrázolási teljességet is megakadályozta.

A harmadik (szintén csak nagyon pontatlanul és feltételesen elhatárolható) csoport nagyobb ábrázolási teljessége ugyan nem iktatta ki a negatívumok sorakoztatását (a közvetlenül kifogásolható tények és a meghasonlott hősök értelmében egyaránt), de nagyobb teret engedett az emberi erő, a szorító helyzet elleni aktív tiltakozás bemutatásának.

Csoportoktól függetlenül (amelyek mindig mesterkélték) egyrészt megfigyelhető a negatív élmények túltengése, másrészt az emberi erőre való hagyatkozás, s csak kisebb mértékben a társadalmi forrású aktivitás dicsérete.

Kétségtelen, hogy (eltekintve a szélsőséges és túlzó művektől) a választott filmművészeti fejlődési szakasz alkotásai ezzel a negatív képpel kifejezték a kort, pon-

tosabban ennek a negatív képnek valós alapja volt. Kedvezőtlen külpolitikai események halmozódtak, nyilvánvalóvá vált az új gazdasági mechanizmussal kapcsolatos túlzott elvárások illúzió volta, a gazdasági lendület mellett számos nehézség jelentkezett, nem sikerült az egyéni felelősségvállalásra, aktivitásra a tervezett mértékben mozgósítani, a gazdasági ösztönzők nem oldottak meg sok problémát, és mindehhez szubjektív hibák is hozzáadódtak. A kor tehát – elsősorban viszonyítva, összehasonlítva – jelentős negatív hatást gyakorolt.

Ugyanakkor a korábbi szakaszban alapot kapott és elterjedt a film művészeti önállósága a valósággal való viszonyban anélkül, hogy ezzel egyidőben a filmművészet fejlődésének megfelelő perspektívája nyílt volna. „Cselekvő filmként” a filmművészetet szinte minden más művészet helyére állították anélkül, hogy a film valóságot esztétikailag kifejező, minősítő gyakorlata megfelelő művészeti megismerőtevékenységgel alátámasztást nyert volna. Az irodalom vonatkozásában – amelynek lendülete a hetvenes években szintén alábbhagyott – egyik kutató így fogalmazta meg ezt a problémát: „Az biztos, hogy jelenkori irodalmunk és a valóság között – hogy divatos kifejezést használjak – szignifikáns, azaz jelentéssel rendelkező, egészében nem esetleges, nem véletlenszerű a kapcsolat. Egyébként a művészet mindig, mindenképpen valóságtükröző, valóságra reagáló. Más kérdés, hogy a tükörképen az alkotó szubjektív elfogultságai, indulatai elnyomják-e a valóság feszítő lényegét, hogy pusztán jelenségszinten kapunk-e lapos valóságinformációkat, avagy – s ez az igazi művészi eredmény! – az alkotói egyéniség képes úgy behelyezkedni a világba, hogy

önmagát kifejezve abban, az élet dolgairól mondjon értelmet és érzelmet mozdító (alakító!) művészi igazságot. Jó újra és újra idézni a szigorúan fogalmazott goethei igazságot: a költő (író, művész) amíg 'pusztán kevés szubjektív érzését szólaltatja meg, nem nevezhető költőnek, de költő, mihelyt képes magáévá tenni és megszólaltatni a világot is. És akkor kimeríthetetlen lesz, és mindig meg tud újulni, míg a szubjektív természet hamar kimeríti belsőjének sovány készletét, és végül tönkreteszik saját manírjai.'^{6 8}

A művészeti igazságról, illetve művészeti általánosításról van tehát szó. A dokumentumfilmek gyakran maradtak adósak az ábrázolás világgá formálásával, a steril, absztrakt tanulmányok az általánosítás olyan útját keresték, amelyen más megismerési területekre apellálhattak. Azonban a magyar film önállósodása, amely a hatvanas évek legfontosabb filmművészeti ténye volt, már nehezen engedett visszalépést. A lehetőségeknek és követelményeknek ebben a kettősségében emelkedtek pozitívvá a meghasonlott, magukat feláldozó hősök — még inkább negatívvá minősítve ezzel azt a környezetet, amely szenvedésüket kiváltotta. Ez meghatványozta a negatív képet. Ugyanakkor különös jelentőséget adott — legalábbis egyes alkotásokban — a hősök tetteinek, a cselekvő magatartásnak.

Az 1968–1972 közötti magyar filmtörténeti szakaszban a leginkább perspektívát nyitó és a kor kifejeződésén túl a művészeti megismerést is leginkább érvényesítő alkotások azok voltak, amelyekben a pozitív esztétikai ítélet az aktivitáshoz, a vállaláshoz kötötten jelent meg. Ezek sem lakkozták pozitívvá a vi-

lágot, de nem engedtek a "szélsőséges hangulatnak, s főleg differenciáltan ábrázoltak.

A hatvanas évek közepén nagy lendületű volt a társadalom mozgása, élénk volt a szellemi élet. Ez a lendület hajtotta a filmművészetet is, nagy energiákat szabadítva fel a művészeti felfedezés számára. Válság-e, ami utána bekövetkezett, vagy egyszerűen a keresés újabb stádiuma?

A valóság és a filmművészet között bekövetkezett bizonyos szakadás következtében feltétlenül válságnak lehet tartani. Válság abban a tekintetben, hogy a filmművészet az új szituációban nem talált rá a lényeges társadalmi ellentmondások tudatosításának új módjára. Nem véletlen, hogy formai tekintetben ez a szakasz az előzőkhöz képest alig hozott valami újat. S ezen mit sem változtat az egyetemes filmművészet hanyatlása, az irodalom visszaesése, az egész szellemi élet lanyhulása, stb., mint befolyásoló és mentő körülmények. Az okok csak megmagyarázzák, de nem semmisítik meg az okozatot. Mint ahogy a részeredményekkel sem lehet behelyettesíteni az alapvető viszonyt.

Döbbenetes a Fekete vonat-ban az a kislány, akinek már álmai sincsenek. Ugyanúgy, ahogy mélyen lesújtó a Tanítókisasszonyok rezignáltsága. Megragadó a Sziget a szárazföldön, a Szerelem című filmekben megmutatkozó emberi erő. Ritkán rajzoltak meg olyan árnyaltan belső életet, mint a Szindbád-ban. Kétségtelen, hogy az Ismeri a szandi-mandit? – másokkal együtt – jelentős tett volt a magyar filmvigjáték megteremtésében. S a Még kér a nép a felfedezés erejével állt ki az ellentmondások helyes megoldása mellett.

Azokat a formai erényeket, amelyekkel ennek a szakasznak filmjei kitűntek, már nem is szükséges részletesen sorolni. Darvas Lili alakítása, az operatőri és díszlettervezői munka új szintje, az abszurd, a groteszk kihasználása stb. valós eredmények. Mindez bár nem múlja felül – ezért nem kíván külön elemzést –, de méltóképpen sorakozhat a korábbi szakasz eredményeihez (s ezzel kapcsolatban elegendő csak olyan filmekre gondolni, mint Kósa Ferenc Tízezer nap (1965), Jancsó Miklós Szegénylegények (1965), Kovács András Hideg napok (1966) stb. című műve). Ez azt bizonyítja, hogy a magyar film – társadalmi érzékenysége mellett – nem veszítette el formai erejét sem.

A válság mégis bekövetkezett. S ennek okát nemcsak az ábrázolás oldalán, hanem elsősorban a szemléletben kell keresni. Az önállóság elérése is elsősorban szemléletileg hatott ki. S ez egy olyan szakaszban történt, amikor az átláthatatlan ellentmondások – bizonyultságuk és manipuláltságuk miatt – szinte minden területen megtorpanást okoztak, ellentmondásoságként hatottak vissza a filmművészetre. A folytatás már lehetetlen volt, a továbblépésnek még nem voltak meg a feltételei. A tarkaság, a sokszor egymásnak ellentmondó, egymást gyengítő tendenciák ennek a következményei. Mindezt jól mutatta a vitákkal terhes filmélet.

Ebben a helyzetben minimális hely jutott a keresésnek. De a keresés jelen volt, bár akadályozta a művészek jelentős részének azon felfogása, hogy mindaz, amit csinál, kitűnő és megfelelő. A keresés éppen ezért nemcsak a valósághoz való új, alkotó viszony kísérletezéséből állt, hanem abból is, hogy elszakad-

janak azoktól az ábrázolási sémáktól, amelyek egészen a szélsőséges tagadásig mechanikusan ismételték negatív ítéletüket a valóságról. Ez ugyanúgy megnehezítette a keresést, mint azok a művek, amelyek a hitelesség hangoztatásával a tények pozitivistá felsorakoztatását állították szembe a művészeti általánosítással. Mégis több műnek sikerült összekötni az emberilehetőségek felismertetését a világról adott differenciált képpel, ha ezek a művek nem is feltétlenül a valóságot a legközvetlenebbül ábrázolók közül kerültek ki. De az előző – a hatvanas évek közepén zajló – szakasznak volt egy ilyen tanulsága is: a megrekedés az akkor és ott ábrázolásnál, az általános emberi dolgok csökkent figyelembevételé mindig a művészeti általánosítás hiányosságának is jele.

Természetes, hogy egy ellentmondásos helyzetben a művész igyekszik visszahúzódní, és maga helyett a tényeket előtérbe állítani. Az 1972 utáni időszak mutatta, hogy ennek a módszernek fékező hatása még milyen sokáig érvényesült, s milyen nehezen vált képessé a magyar film újra és önálló esztétikai ítéletek formájában vállalkozni a véleménynyilvánításra és annak igazolására (hitelesítésére). Nem ráhagyatkozni az „ilyen van”-ra, az „így történt”-re, hanem feltárni a mélyebb összefüggéseket is az ember megváltoztatása szempontjából és szolgálatában.

Természetes, hogy egy ellentmondásos helyzetben a művész igyekszik visszahúzódní, és maga helyett a tényeket előtérbe állítani. Az 1972 utáni időszak mutatta, hogy ennek a módszernek fékező hatása még milyen sokáig érvényesült, s milyen nehezen vált képessé a magyar film újra és önálló esztétikai ítéletek formájában vállalkozni a véleménynyilvántartásra és

annak igazolására (hitelesítésére). Nem ráhagyatkozni az „ilyen van”-ra, az „így történt”-re, hanem feltárni a mélyebb összefüggéseket is az ember megváltoztatása szempontjából és szolgálatában.

Nem lehet tehát az 1968–1972 közötti filmművészeti fejlődési szakaszt teljesen befejezettnek tekinteni. Az 1972-es év nem jelent olyan határvonalat, amely alkalmat nyújthatna igazi összefoglalásra. A változás ez után kétségtelen, de a kapcsolat sem hanyagolható el a következő szakasszal. A befejezetlenség így elkerülhetetlenül egy nem teljes összefoglalásban nyilvánul meg.

1977. június.

FÜGGELÉK*

*A Függelék Bibliográfia és Filmográfia részét Erdélyi Z. Ágnes készítette.

JEGYZETEK

1. Karl Marx: A politikai gazdaságtan bírálatahoz. Előszó. Marx és Engels Válogatott Művei II. (Kossuth, 1975) 6–7. oldal
2. Lenin: Filozófiai füzetek (Szikra, 1954) 171. oldal.
3. Lenin: Filozófiai füzetek (Szikra, 1954) 109. oldal.
4. Arnold Hauser: A művészet és az irodalom társadalomtörténete II. (Gondolat, 1969) 381. oldal.
5. Kádár János előadói beszéde az MSZMP X. kongresszusán. (Kossuth Könyvkiadó, 1970.)
6. Kádár János előadói beszéde az MSZMP KB 1972. november 14–15-i ülésén. (Társadalmi Szemle, 1972. 12.)
7. Az MSZMP KB 1972. november 14–15-i ülésének állásfoglalása. (Népszabadság, 1972. XI.17.)
8. Aczél György Kulturális politikánk és a változó valóság című írása (Társadalmi Szemle, 1971. 11.)
9. Az MSZMP KB mellett működő Kultúrpolitikai Munkaközösség állásfoglalása. (Magyar Filozófiai Szemle, 1973. 1.)
10. A példák idézve Moldova György Az elátkozott hivatal című gyűjteményes kötetéből (Magvető, 1972.)

11. Karl Marx: Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből (Kossuth, 1962.) 72. oldal.
12. Zsugán István interjúja Bacsó Péterrel a Filmvilág 1968. 14. számában.
13. Szekfű András interjúja Bacsó Péterrel. Interjúk magyar filmalkotókkal (Filmtudományi Intézet, Könyvtár, 1971. Ké. sz. 211. 15)
14. Zsugán István interjúja Jancsó Miklóssal (Megjelent a MOKÉP Fényes szelek című osztogatóján a film bemutatása alkalmával.)
15. Ugo Finetti: Venti lucenti. (Cinema Nuovo, 1970. 206. sz.)
16. A film eredeti forgatókönyvében (MAFILM I. Stúdió, 1969. 159. old., 12. kép) Marko Proudhont idézi hosszan, és erősen azzal a hangsúllyal, hogy minden hatalom szükségszerűen erkölcsstelen és zsarnoki. A film végleges formájában sem Proudhon neve, sem a hatalom általában zsarnokságként való hangsúlyozása nem kapott helyet. Sokkal inkább a szabadság korlátozása került a figyelem középpontjába.
17. Kósa Ferenc – Csoóri Sándor Ítélet című film-novellája az Új Írásnak már 1968. 9. számában megjelent.
18. Kósa Ferenc a Film Színház Muzsikának (1972. 20.) adott nyilatkozatában beszél erről.
19. Balázs Béla Stúdió vezetősége: Vitabevezető az elnökségi ülésre. – A Magyar Film- és TV-művészek Szövetsége elnökségének ülésére, 1971. I. 29-én.
20. Az adatokat Gazdag Gyula rendező adta meg.
21. Zsugán István interjúja Gazdag Gyulával a Filmvilág 1971. 15. számában.

22. Zsugán István interjúja Gábor Pállal (Filmvilág, 1970. 23.)
23. Szekfü András interjúja Kardos Ferencsel. Interjúk magyar filmalkotókkal (Filmtudományi Intézet, Könyvtár, 1972. ké. sz. 211. 15.)
24. Zsugán István interjúja Bacsó Péterrel. (Filmvilág, 1970. 14.)
25. Zsugán István beszélgetése Kovács Andrással a Filmvilág 1970. 16. számában.
26. Zsugán István interjúja Kovács Andrással (Filmvilág, 1973. 1.).
27. B. Varga Zsuzsa beszámolója az Arc forgatásáról a Film Színház Muzsika 1970. 8. számában.
28. Legjellegzetesebb és legkifejezőbb példája a magyar film politikai szempontú fogadtatásának Giovanni Grazzini cikkel a Corriere della Sera 1969. XI. 9. számában.
29. Zsugán István interjúja Mészáros Mártával a Filmvilág 1968. 11. számában.
30. Zsugán István idézett interjúja a Filmvilág 1968. 11. számában.
31. Sándor Pál nyilatkozata MAFILM Tájékoztató 1969. 1–2. számában.
32. Zsugán István interjúja Sándor Pállal a Filmvilág 1970. 17. számában.
33. Lásd Zsugán István idézett interjúját. (Filmvilág, 1970. 17.)
34. Székely Gabriella interjúja Szabó Istvánnal a Filmvilág 1969. 21. számában.
35. Pongrácz Zsuzsa interjúja Szabó Istvánnal. (Filmvilág, 1971. 9.)
36. Zsugán István interjúja Elek Judittal a Filmvilág 1969. 4. számában.

37. Zsugán István interjúja Makk Károllyal. (Filmvilág, 1970. 11.)
38. Körmendi Judit Alkotók – vallomások című írásából. (A Filmfesztivál című alkalmi, a Miskolci Filmfesztiválon megjelenő újságban, 1973. V. 10-én.)
39. Sas György beszélgetése Huszárik Zoltánnal a Film Színház Muzsika 1969. 35. számában.
40. Zsugán István interjúja Huszárik Zoltánnal. (Filmvilág, 1970. 18.)
41. Geszti Pál beszámolója a Szindbád-ról. (Film Színház Muzsika, 1971. 20.)
42. Zsugán István idézett interjúja a Filmvilág 1970 18. számában.
43. Szekfű András interjúja Gaál Istvánnal. Interjúk magyar filmalkotókkal. (Filmtudományi Intézet, Könyvtár, 1971. Ké. sz. 211. 15.)
44. Sára Sándor Szekfű Andrással folytatott beszélgetésében vall erről. Interjúk magyar filmalkotókkal. (Filmtudományi Intézet, Könyvtár, 1971. Ké. sz. 211. 15.)
45. Lásd Szekfű András idézett interjóját. (Filmtudományi Intézet, Könyvtár, 1971. Ké. sz. 211. 15.)
46. Zsugán István interjúja Maár Gyulával a Filmvilág 1974. 4. számában.
47. A művekről és a művek témájáról a Bibliográfia számot ad.
48. Szerdahelyi István: A magyar esztétika története. (Kossuth, 1976.) 411–412. oldal.
49. A magyar filmművészet válságáról vallott nézetet legszélsőségesebben Lukács Antal – Nemes Károly Röpirat a magyar filmművészet helyzetéről (Magvető, 1970) című műve képviselte.

50. Lásd Szerdahelyi István már idézett *A magyar esztétika története* című művét. (Kossuth, 1976.)
51. Jurgen Schmidt cikke az *Aftenbladet* 1969. február 23-i számában.
52. Giovanni Grazzini cikke (illetve cikkének második része) a *Corriere della Sera* 1969. november 4-i számában.
53. Eöry Éva írása Gyarmathy Líviáról a *Filmvilág* 1970. 9. számában, illetve Cs. I. interjúja Gyarmathy Líviával a *Film Színház Muzsika* 1972. 31. számában.
54. B. Varga Zsuzsa interjúja Böszörményi Gézával. (*Film Színház Muzsika*, 1971. 10.)
55. Zsugán István beszélgetése Szász Péterrel annak készülő filmjéről. (*Filmvilág*, 1970. 1.)
56. Rényi Péter cikke a *Népszabadság* 1969. XII. 25-i számában.
57. Lelkes Éva interjúja Fábri Zoltánnal a *Film Színház Muzsika* 1969. 11. számában.
58. Kádár János már idézett előadói beszéde az MSZMP KB 1972. november 14–15-i ülésén. (*Társadalmi Szemle*, 1972. 12.)
59. Bruno De Marchi beszélgetése Fábri Zoltánnal a *Vita e Pensiero* 1973. 3–4. számában.
60. Lásd Bruno De Marchi már idézett interjúját Fábri Zoltánnal a *Vita e Pensiero* 1973. 3–4. számában.
61. Gyöngyössy Imre nyilatkozata a *Népszava* 1970. XII. 25-i számában.
62. Zsugán István beszélgetése Gyöngyössy Imrével a *Filmvilág* 1969. 5. számában.
63. Zsugán István interjúja Gyöngyössy Imrével. (*Filmvilág*, 1971. 18.)

64. Péterffy András cikke a Film Színház Muzsika 1970. 29. számában.
65. Zsugán István interjúja Jancsó Miklóssal. (Filmvilág, 1970. 15.)
66. Zsugán István interjúja Jancsó Miklóssal a Filmvilág 1971. 21. számában.
67. Jancsó Miklós nyilatkozata a Film Színház Muzsika 1971. 39. számában.
68. Erki Edit beszélgetése Pándi Pállal az Új Tükör 1977. 23. számában.

BIBLIOGRÁFIA

Könyvek

Magyar filmográfia. Játékfilmek 1945–1969. (Szerk. Luttor Márta, Molnár István) FTI, 1973.

Filmográfiai közlemények 1972. (Szerk.: Luttor Márta) FTI, 1972.

Tárnok János: A városi filmszínházak közönsége 1972-ben. FTI, 1973.

B. Nagy László: A látvány logikája. Szépirodalmi, 1974.

Keresztury Dezső: A szépség haszna. Tanulmányok. Szépirodalmi, 1973.

Nemes Károly: Hol tart a magyar filmművészet? (Napjaink kérdései) Kossuth, 1971.

Nemes Károly: Sodrásban. A magyar film 25 éve 1945–1970. Gondolat, 1972.

Rényi Péter: A vita folytatása. Szépirodalmi, 1972.

Szekfű András: Fényes szelek, fűjjátok! Jancsó Miklós filmjeiről. Magvető, 1974.

Vitányi Iván: Második prométheuszi forradalom. Magvető, 1971.

Kisebb kiadványok

Gyertyán Ervin: Jancsó Miklós (Filmbarátok Könyvtára) Népművelési Propaganda Iroda, 1976.

- Gyertyán Ervin: A szocialista vígjáték jellege és problémái (Filmtudományi Szemle) FTI, 1976.
- Karcsai Kulcsár István: Új hősök, új alakítások (A színesi játék megújulása a felszabadulás utáni magyar filmművészetben Filmtudományi Szemle) FTI, 1975.
- Molnár Gál Péter: Törőcsik Mari (Kortársaink a filmművészetben. Filmbarátok Kiskönyvtára) FTI – Népművelési Propaganda Iroda, 1974.
- Nádasy László: Fábri Zoltán (Kortársaink a filmművészetben – Filmbarátok Kiskönyvtára) FTI – Népművelési Propaganda Iroda, 1974.
- Nemes Károly: Szocialista film, szocialista hős (Filmtudományi Szemle) FTI, 1975.
- Nemes Károly: Dramatizálás a modern filmművészetben (Filmtudományi Szemle) FTI, 1973.
- Szalay Károly: A mai magyar filmkomédia néhány kérdése (Filmtudományi Szemle) FTI, 1976.
- Zalán Vince: Mind közelebb a valósághoz (Filmtudományi Szemle) FTI, 1975.
- Zalán Vince: Az 1970-es évek első felének tendenciái a magyar játékfilmművészetben (Filmtudományi Szemle) FTI, 1976.
- Zalán Vince: Az ifjúság ábrázolása 25 év magyar filmjeiben. FTI, 1970.
- Máriássy Judit – Máriássy Félix: Imposztorok (Szerk.: Ember Marianne) (Ötlettől a filmig) Magvető, 1970.
- Tanulmányok a magyar animációs filmről (Szerk.: Horányi Özséb és Matolcsy György) (Filmművészeti Könyvtár) FTI, 1975.

Tanulmányok, cikkek

- Almási Miklós: A páston innen és a páston túl. (Kritika 1969. 4.)
- Almási Miklós: Jelentések az életformáról. (Filmvilág 1969. 16.)
- Almási Miklós: A harmadik magyar új hullám. (Filmvilág 1969. 23.)
- Almási Miklós: Prolongált vita a film metamorfózisáról. A pécsi vikend szünetjeiről. (Kritika 1969. 12.)
- Almási Miklós: Ünnepi gondokról – munkaruhában. (Filmvilág 1970. 6.)
- Almási Miklós: Ha a hit az egyetlen fegyver. (Ítélet) (Filmkultúra 1970. 3.)
- Almási Miklós: A hitelesség korszakai. (Filmvilág 1971. 13.)
- Almási Miklós: Változó pozíció – változatlan célok. (Filmkultúra 1971. 3.)
- Almási Miklós: A „hagyományosságba” rejtőzött modernség. (Filmvilág 1972. 7.)
- Almási Miklós: Film – művészet – társadalomformálás (Kritika 1972. 4.) Hozzászólás Ujhelyi Szilárd meditációjához.
- Almási Miklós: Hogyan találkozhat a morális igény a szociológiai szemlélettel? (Filmkultúra 1972. 5.)
- Berkovits György: A tények útvesztőjében. A BBS filmjei. (Filmkultúra 1972. 1.)
- Ember Marianne: A filmkultúra ára. (Kortárs 1969. 7.)
- Ember Marianne: Tíz éves a BBS. (Kortárs 1971. 12.)
- Eörsi István: Mit mossunk el? Válasz M.G.P.-nek. (Filmkultúra 1969. 2.)

- Eörsi István: A Filmkultúrában olvastam. (Élet és Irodalom 1969. 3.) (A filmátvételtől)
- Fábián László: Elég „érdekesek”-e filmjeink? (Filmkultúra 1970. 1.) (Válasz Almási M. Kritika 69/12-beli cikkére)
- Fehér Ferenc: A feldobott kő. (Kortárs 1969. 7.)
- Fekete Éva. Munkások a filmvászonon. (Kritika 1970. 1.)
- Füleki József: Harmadik helyen a mozi. (Filmvilág 1969. 14.)
- Füleki József: Jó jelek Miskolcon. (Filmvilág 1971. 12.)
- Füleki József: Gondolatok a filmkritikáról. (Filmvilág 1971. 21.)
- Füleki József: A mai valóság vonzásában. (Kortárs 1971. 6.)
- Füleki József: Elkötelezett tárgyilagossággal. Megjegyzések az újabb magyar dokumentumfilm-terméshez. (Filmkultúra 1972. 4.)
- Gyertyán Ervin: Fejet hajtsunk-e az ellocskizmus előtt? (Filmkultúra 1969. 1.)
- Gyertyán Ervin: Fényes szelek. (Filmvilág 1969. 4.)
- Gyertyán Ervin: Hol tartunk a nemzeti filmidióma kialakításában? (Filmkultúra 1969. 4.)
- Gyertyán Ervin: A filmkritikus két lelke. (Filmvilág 1970. 20.)
- Gyertyán Ervin: Stíluszabadság és eszmei elkötelezettség. (Filmvilág 1970. 24.)
- Gyertyán Ervin: Tíz éves a BBS. (Filmkultúra 1971. 1.)
- Gyertyán Ervin: De minek? (Filmvilág 1971. 3.)
- Gyertyán Ervin: Film és szórakozás. (Filmvilág 1972. 4.)

- Gyertyán Ervin: Kritika és filmkritika. (Filmvilág 1972. 21.)
- Hanák Péter: Az idő rostájában. Jancsó történelem-szemléletének vitájához. (Filmkultúra 1972. 1.)
- Hankiss Elemér: A Jancsó-filmek motívumrendszere. (Filmkultúra 1972. 2.)
- Hegedüs András: A felelősségről többféle változatban. (Filmkultúra 1971. 4.)
- Hegedüs Zoltán: Piac és művészet. (Filmvilág 1971. 4.)
- Józsa Péter: Gondolatok az Égi bárányról. (Valóság 1971. 9.)
- Józsa Péter: A filmélmény szociológiájához. (Filmkultúra 1972. 3.)
- Kovács András: A valóság ellentmondásainak felelős kutatása az új magyar film különféle irányzataiban. (Filmkultúra 1969. 1.)
- Kovács András: „A művészet értelme a konfliktusok tudatosítása és végigharcolása.” (Filmkultúra 1973. 1.)
- Lackó Miklós: A könyörtelen humanizmus hagyománya. Jancsó Miklós történész-szemmel. (Filmkultúra 1971. 2.)
- Lázár István: A tények feltárása vagy kommentálása? (Filmkultúra 1969. 6.)
- Lázár István: Rövidfilm 68. (Valóság 1969. 7.)
- Lázár István: A dokumentum igazsága. (Filmvilág 1970. 18.)
- Lázár István: Előre vagy vissza? (Filmvilág 1971. 4.)
- Lázár István: Ingázó kamera. (A BBS új filmjei) (Filmkultúra 1971. 3.)
- Lázár István: Tartalmas negyedórák. (Filmvilág 1971. 20.)

- Lázár István: Helyzetek és képek. (Filmvilág 1972. 7.)
- Keszi Imre: Mit is jelent a bartóki modell? Hozzászólás a tipológiavitához. (Filmkultúra 1969. 3.)
- Maár Gyula: Egy kezdő rajzfilmíró jegyzetei. (Új Írás 1969. 5.)
- Mészöly Miklós: A tettenérés dialektikája. A cinéma direct útmutatásai. (Filmkultúra 1969. 2.)
- Molnár Gál Péter: A mese jogáért. (Filmkultúra 1969. 1.)
- Molnár István: Filmműveltség és műsorpolitika. (Filmvilág 1969. 15.)
- Mód Aladár: Film és ideológia. (Valóság 1971. 12.)
- Nádasy László: A dokumentarizmus néhány kérdése. (Valóság 1969. 9.)
- Nádasy László: A bűvös kör. Tér és idő filmen. (Filmvilág 1969. 14.)
- Nádasy László: Hol vannak ma a „nehéz emberek”? Egy dokumentumfilm keletkezéstörténetéből. (Filmkultúra 1970. 1.)
- Nádasy László: Fábri Zoltán (Új Írás 1971. 2.)
- Nemes Károly: A fejlődés okozta gondok. (Filmvilág 1969. 19.)
- Nemes Károly: Ami történik, s ami mögötte van. (Filmvilág 1971. 10.)
- Nemes Károly: A „szociográfiai film” társadalmi és művészeti szükségessége. (Valóság 1973. 11.)
- Nemes Károly: A magyar film utolsó nagy hulláma. (Kritika 1975. 12.)
- Novák Zoltán: Megjegyzések Hankiss Elemér: A Jancsó-filmek motívumrendszere c. cikkéhez. (Kritika 1972. 10.)
- Perneczky Géza: A szépség mítosza, a harmónia szét-

- törése, a köznapok költészete. Magyar filmképek stílusváltozatai. (Filmkultúra 1968. 6.)
- Rényi Péter: Kérdő kor – kérdéső film? (Filmkultúra 1969. 3.)
- Rényi Péter: Az ellenforradalom fenomenológiája (Filmkultúra 1971. 2.) Égi bárány
- Rényi Péter: Feszültségek a magyar filmben. (Filmkultúra 1971. 4.)
- Rényi Péter: Vissza vagy előre az irodalomhoz? (Filmvilág 1972. 2.)
- Sas György: Miért akarnak újat? (Filmvilág 1970. 3.)
- Sükösd Mihály: A mozgó történelem modelljei. (Filmkultúra 1969. 1.)
- Szabó Miklós: A fanatizmus rítusai. Az Égi báránytól a Még kér a nép-ig. (Filmkultúra 1972. 2.)
- Szántó Erika: A legfiatalabb magyar filmművészet. (Filmvilág 1969. 10.)
- Szalay Károly: Gondolatok a filmkomikumról. (Filmvilág 1969. 13.)
- Szalay Károly: Sablonok és kitörések. Jegyzetek a mai magyar vígjátékról. (Filmkultúra 1971. 1.)
- Szigethy Gábor: A több értelmű filmkép és a filmművészet nyilvánossága. (Valóság 1971. 9.)
- Vitányi Iván: Pályakezdőink valóságlátása. (Filmkultúra 1969. 3.)
- Vitányi Iván: Művészet, szórakoztatás és a televízió. (Valóság 1971. 9.)
- Újhelyi Szilárd: Filmművészet és művelődéspolitikai irányítás I. II. (Kritika 1972. 1. – 2.)

Viták

- Fehér Ferenc: A forradalmi hatalom parabolája és pantomimjátéka Fényes Szelek. (Filmkultúra 1968. 6.)

- Gyertyán Ervin: Fényes szelek. (Filmvilág 1969. 4.)
- B. Nagy László: Fényes csalatás? (Élet és Irodalom 1969. 6.)
- Héra Zoltán: Modell és valóság. (Népszabadság 1969. febr. 9.)
- Fekete Gyula: A király meztelen. (Népszabadság 1969. febr. 16.)
- Fehér Ferenc: A Fényes szelek-ről és a viták hangneméről. (Népszabadság 1969. febr. 23.)
- Gyurkó László: Egy film ürügyén. (Népszabadság 1969. febr. 26.)
- Sipos Gyula: Miről szól valójában a Fényes szelek? (Népszabadság febr. 28.)
- Olvasói levelek a febr. 19., 25., márc. 1-i számban.
- Rényi Péter: Egy film és egy vita. (Népszabadság 1969. márc. 2.)
- Illés László: Öntörvényű-e a jelképiség? (Új Írás 1969. 4.)
- Sinka Erzsébet: Fényes szelek. (Kritika 1969. 4.)
- Almási Miklós: A páston és a páston túl. (Kritika 1969. 4.)
- Somlyó György: Még egy szó a Fényes szelekhez. (Filmvilág 1969. 6.)
- Gyurkó László – Konrád György – Sükösd Mihály – Vitányi Iván: Fényes szelek. (Valóság 1969. 3.)
- Sükösd Mihály: A mozgó történelem modelljei. (Filmkultúra 1969. 1.)
- Kenedi János: Töprengések a filmátvétel gyakorlatáról és filmműveltségünkről. (Filmkultúra 1968. 5.)
- Eörsi István: A Filmkultúra-ban olvastam. (Élet és Irodalom 1969. 3.)

- Kenedi János: Még egyszer a filmátvételtől. (Filmkultúra 1969. 3.)
- B. Nagy László: Illúziók, elvek, tények. (Filmkultúra 1969. 4.)
- Gyürey Vera: Érdekes film – unalmas filmoktatás. (Filmvilág 1969. 2.)
- Nemeskürty István: Filmet fogtunk, de nem enged. (Filmvilág 1969. 3.)
- Honffy Pál: Az új tantárgyról. (Filmvilág 1969. 4.)
- Péter László: Élmény vagy tananyag? (Filmvilág 1969. 4.)
- Moré Mihályné: Érdekes filmeket – érdekes filmoktatást! (Filmvilág 1969. 5.)
- Szekér Endre: Tegyük élménnyé a tananyagot! (Filmvilág 1969. 7.)
- Bölcs István: Fogalmak célok, eszközök. (Filmvilág 1969. 9.)
- Gyertyán Ervin: A film „tananyaga”. (Filmvilág 1969. 11.)
- Nádasy László: Gyermekeink és a mozi. (Filmvilág 1969. 20.)
- Török Sándor: Gyermekfilmet – gyermekmozit! (Filmkultúra 1972. 6.)
- Honffy Pál: Válaszúton a filmoktatás? Pedagógusok kerekasztala. (Filmkultúra 1972. 2.)
- Zay László: A pécsi filmesztétikai tanácskozások elé. (Filmkultúra 1969. 5.)
- Pécsi Ferenc: Tévéhíradó – filmhíradó. (Filmkultúra 1970. 6.)
- Bokor Péter: Szükség van-e a filmhíradóra? (Filmkultúra 1971. 1.)
- Soproni János: Még egyszer a filmhíradóról. (Filmkultúra 1971. 2.)

- Bikácsy Gergely: A „bukott” filmek nézőiért. (Filmkultúra 1969. 1.)
- Ember Marianne: A filmkultúra ára. (Kortárs 1969. 7.)
- Zalán Vince: Filmgyártásunk „tudathasadása”? (Filmkultúra 1969. 4.)

Interjúk

- Miért imposztorok az Imposztorok? (Máriássy Félix) (Filmvilág 1969. 2. – Pongrácz Zsuzsa)
- A líra és az ironia jegyében (Máriássy Félix) (Filmkultúra 1969. 3. – Szabó István)
- A Sirokkó forgatásán (M. Vlady, J. Charrier, Jancsó Miklós) (Filmvilág 1969. 4. – Pongrácz Zsuzsa)
- Az első magyar fantasztikus film (Fejér Tamás, Kuczka Péter) (Filmvilág 1969. 15. – Pongrácz Zsuzsa)
- Karinthy Frigyes – filmen (Révész György) (Filmvilág 1969. 18. – Pongrácz Zsuzsa)
- Szerelmesfilm (Szabó István) (Filmvilág 1969. 21. – Székely G.)
- A Magasiskola forgatásán (Gaál István) (Filmvilág 1969. 16. – Zsugán István)
- A realizmus parabolái irodalomban és filmben (Gaál István, Mészöly Miklós) (Filmkultúra 1970. 4. – Zs. I.)
- Egy örült éjszaka (Kardos Ferenc) (Filmvilág 1969. 17. – Zs. I.)
- Ismerik-e Gyarmathy Líviát? (Gyarmathy L.) (Filmvilág 1970. 9.)
- Szép magyar komédia (Banovich Tamás) (Filmvilág 1970. 12. – Eöry Éva)

- Mi a filmsztori szerepe? (Herskó János) (Filmvilág) 1970. 2. – P. Zs.)
- Szemtől szembe egy új film alkotóival (Dobozy Imre, Várkonyi Zoltán) (Filmvilág 1970. 3. – Székely Gabriella)
- Éjszakára hajnal, Szabadság, Született 1945-ben (Bokor Péter, Bokor László) (Filmvilág 1970. 6. – Székely G.)
- Fiatal operatőrök – munkájukról (Zsombolyai János, Kende János, Ragályi Elemér) (Filmvilág 1970. 10. – Székely G.)
- Politikai pikareszk és mese (Szász Péter) (Filmvilág 1970. 1. – Zs. I.)
- Hogy az ember ember lehessen (Kovács András) (Világosság 1969. 8–9. – Erki Edit)
- Arckép egy fiatal mártírról (Zolnay Pál) (Filmvilág 1970. 4. – Zs. I.)
- Elkészült az Ítélet (Kósa Ferenc) (Filmvilág 1970. 5. – Zs. I.)
- A Szerelem forgatása közben (Makk Károly) (Filmvilág 1970. 11. – Zsugán István)
- Szép lányok ne sírjatok! (Mészáros Márta) (Filmvilág 1970. 13.)
- „A film a szociálpszichológia kitüntetett szemléltetési módja” (Mérei Ferenc, Vas Judit) (Filmkultúra 1970. 1.)
- A Kitörés forgatása közben (Bacsó Péter) (Filmvilág 1970. 14. – Zs. I.)
- A társadalmi mobilitás „itt és most” (Bacsó Péter) (Filmkultúra 1970. 6.)
- A Staféta forgatása közben (Kovács András) (Filmvilág 1970. 16.)

- Fiatalok és még fiatalabbak (Sándor Pál) (Filmvilág 1970. 17. – Zsugán István)
- A Szindbád forgatása közben (Huszárik Zoltán) (Filmvilág 1970. 18. – Zs. I.)
- Beszélgetés a Liszt-filmről Keleti Mártonnal (Filmvilág 1970. 19. – Pongrácz Zsuzsa)
- Homérosz és a vázaképek (Bodrossy Félix, Devecseri Gábor) (Filmvilág 1970. 19. – Székely Gabriella)
- Készül a Halhatatlan légiós (Somló Tamás) (Filmvilág 1970. 21. – Zsugán István)
- A Horizont forgatása közben (Gábor Pál) (Filmvilág 1970. 23. – Zs. I.)
- Készül az Éleslövészet (Kenyeres Gábor) (Filmvilág 1970. 24. – Zs. I.)
- Készül az Égi bárány (Jancsó Miklós) (Filmvilág 1970. 15. – Zs. I.)
- A „karate trilógia” vagy az ellenforradalom természetrajza (Jancsó Miklós, Hernádi Gyula) (Filmkultúra 1971. 1. – Zs. I.)
- Krimi és szatíra után (Bácskai Lauró István) (Filmvilág 1971. 2. – Pongrácz Zsuzsa)
- Film és pszichológia (Vas Judit) (Filmvilág 1971. 3. – P. Zs.)
- „Visz a vonat, megyek utánad...” (Szabó István) (Filmvilág 1971. 9. – Pongrácz Zsuzsa)
- Groteszk madárcák (Böszörményi Géza) (Filmvilág 1971. 10. – Sz. G.)
- Játék a banalitással (Böszörményi Géza) (Filmkultúra 1971. 5. – Zs. I.)
- Készül a Sípoló macskakő (Gazdag Gyula) (Filmvilág 1971. 15. – Zs. I.)
- „Passzív kamera”? (Gazdag Gyula) (Filmkultúra 1972. 1. – Zs. I.)

- Pszichológiai pontosság szociológiai hitelesség (Simó Sándor) (Filmvilág 1971. 17. – Zsugán István)
- Készül a Meztelen vagy (Gyöngyössy Imre) (Filmvilág 1971. 18. – Zs. I.)
- A Hangyaboly-ról és a filmgyártásról (Fábri Zoltán) (Filmvilág 1971. 19. – Zsugán István)
- Történelmi mozgások ritusai (Jancsó Miklós) (Filmvilág 1971. 21. – Zsugán István)
- Utazás a Holt vidékre (Gaál István) (Filmvilág 1971. 23. – Létay Vera)
- Volt egyszer egy család (Goda Gábor, Révész György) (Filmvilág 1971. 24. – Pongrácz)
- Elidegenítés a gondolatébresztés jegyében (Kovács András) (Filmkultúra 1971. 2.)
- Film az improvizáció fegyelme alatt (Zolnay Pál) (Filmkultúra 1971. 3. – Ember Marianne)
- A filmnyelv eszközei a tudomány szolgálatában (György István) (Filmkultúra 1971. 6. – Ember Marianne)
- Elkészült a Romantika (Kézdi Kovács Zsolt) (Filmvilág 1972. 4. – Zs. I.)
- A romantika időszerűsége (Kézdi Kovács Zsolt) (Filmkultúra 1972. 5. – Varga Vera)
- A János vitéz – rajzfilmen (Jankovics Marcell) (Filmvilág 1972. 7. – Zsugán I.)
- A nyers valóság poézise (Zolnay Pál) (Filmvilág 1972. 9. – Zs. I.)
- „Élni a szabadsággal, amit a valóság felkínál” (Zolnay Pál) (Filmkultúra 1972. 6. – Ember Marianne)
- A Macskajáték forgatása közben (Makk Károly) (Filmvilág 1972. 12. – Zsugán István)
- Harminckét nevem volt (Keleti Márton) (Filmvilág 1972. 13. – P. Zs.)

- Petőfi és a mai gimnazisták (Kardos Ferenc) (Filmvilág 1972. 15. – Zsugán István)
- Dobozba zárt háború (Bokor László) (Filmvilág 1972. 17. – Pongrácz)
- Plusz mínusz egy nap (Fábri Zoltán) (Filmvilág 1972. 20. – Zsugán)
- A nő ma és holnap (Mészáros Márta) (Filmvilág 1972. 21. – Zsugán)
- Cselekvésre várva (Simó Sándor) (Filmkultúra 1972. 2. – Zsugán)
- Passiójáték az értelmiség dilemmájáról (Gyöngyössy Imre) (Filmkultúra 1972. 3. – Zsugán István)
- Látogatás rendezői műhelyekben (Bacsó Péter, Fábri Zoltán, Gábor Pál, Kardos Ferenc, Lugossy László, Makk Károly, Várkonyi Zoltán) (Filmkultúra 1972. 5.)
- Látogatás rendezői műhelyekben (Gaál István, Gyarmathy Lívia, Gyöngyössy Imre, Mészáros Márta, Rózsa János, Simó Sándor) (Filmkultúra 1972. 6.)
- Szereti-e a dokumentumfilmet? (Zolnay Pál, Kardos Ferenc, Sipos István, Pintér György, Gaál István) (Filmvilág 1969. 24. – Székely G.)
- Rajzfilmgondokról őszintén (Macskássy Gyula, Reisenbüchler Sándor, Matta János, Nepp József, Gémes József) (Filmvilág, 1969. 22–23. – B. Varga Zsuzsa)
- A legújabb magyar új hullám 1–2–3–4. (Sára Sándor, Gábor Pál, Elek Judit, Gyöngyössy Imre, Gyarmathy Lívia, Rózsa János, Simó Sándor) (Filmvilág 1969. 3–4–5–6. – Zsugán István)
- Az önállóság kérdőjelei. A hármas stúdió különvéleménye (Herskó János, Sára Sándor, Sándor Pál, Szász Péter, Szabó István) (Filmkultúra 1969. 2.)

- Betölti-e hivatását a dokumentumfilm? (Zolnay Pál, Magyar József, Kardos Ferenc, Szemes Marianne, Csányi Miklós, Gazdag Gyula) (Filmkultúra 1969. 5. – Bernáth László)
- Mit tehetünk a dokumentumfilm felzárkózásáért? (Garai Erzsí és Szurdi Márta hozzászólása) (Filmkultúra 1969. 6.)
- Balázs Béla Stúdió 1970. (Filmvilág 1970. 3. – B. Varga Zsuzsa)
- A „cselekvő” filmről, a fiatalok nemzedékéről, a bírálat igényéről (Újhelyi Szilárd) (Filmkultúra 1970. 1.)
- Filmgyártásunk technikai felkészültsége (Gaál István, Illés György, Pintér György) (Filmkultúra 1970. 3.)
- Filmgyártásunk technikai felkészültsége II. (Barna Tamás, a MAFILM főmérnöke, Dobrányi György, a Magyar Filmlaboratórium főmérnöke) (Filmkultúra 1970. 4.)
- A korszerű híradófilm feladatai (Borsodi Ervin, Fehér Tamás, Gazdag Gyula, Konrád György, Márkus György, Mihályfy László) (Filmkultúra 1970. 4 – Kenedi János)
- Mit szolgál a vígjáték és a szatíra? (Bácskai Lauró István, Kardos Ferenc, Palásthy György, Rényi Tamás, Sándor Pál) (Filmkultúra 1971. 1. – Kenedi János)
- „A magyar filmekben felvetett problémák ... érvényesek az egész világon” (Lukács György) (Filmkultúra 1971. 1. – Kovács András)
- Hogyan lehet a film hatékony formáló erő? Írók nyilatkoznak az új magyar filmről (Csoóri Sándor,

- Gyurkó László, Mészöly Miklós, Weöres Sándor)
(Filmkultúra 1971. 4. – Ember Marianne)
- Írók a filmvígjáték lehetőségeiről (Csurka István,
Eörsi István, Fekete Sándor, Hubay Miklós, Szücs
Jenő) (Filmkultúra 1971. 3. – K. J.)
- Hogyan változott a külföld érdeklődése filmjeink
íránt? (Dósai István) (Filmkultúra 1971. 3. –
Zsugán István)
- Hogyan lehet a film hatékony formálóerő? Írók
nyilatkoznak az új magyar filmről. (Lengyel Jó-
zsef, Mátyás Iván, Orbán Ottó, Pilinszky János)
(Filmkultúra 1971. 5. – Ember Marianne)
- A társadalmi folyamatok láthatóvá tétele. Beszélgetés
a BBS vezetésével (Gazdag Gyula, Grunwalsky
Ferenc, Mihályfy László, Szomjas György) (Film-
kultúra 1971. 5.)
- Ismeri Ön a televíziót? (Kovács András, Zolnay Pál,
Makk Károly, Mihályfy Imre, Szinetár Miklós)
(Filmvilág 1971. 3. – Székely G.)
- Hakni vagy újfajta filmezés? Rendezők a televízió
lehetőségeiről. (Radványi Dezső, Sándor Pál, Schif-
fer Pál, Zolnay Pál) (Filmkultúra 1972. 3. –
Ember Marianne)
- Változott-e és miért a dokumentumfilm az elmúlt
évtizedben? (Elek Judit, Gazdag Gyula, Szomjas
György, Dárdai István, Gyarmathy Lívia) (Film-
kultúra 1972. 4. – Zsugán István)
- Változó közönségigények – átalakuló mozihálózat. A
filmforgalmazási osztály vezetőjének nyilatkozata
(Gergely Róbert) (Filmkultúra 1972. 5. – Bernáth
László)
- Filmátvételiünk struktúrája. Beszélgetés a MOKÉP

ig.-helyettesével (Dr. Peregi Gyula) (Filmkultúra 1972. 2.)

„Az elkerülhetetlen ellentmondásokat nyíltan bemutatató filmek hasznára váltak a valóságnak” (Pozsgay Imre a Társadalmi Szemle főszerkesztő-helyettese) (Filmkultúra 1972. 6.)

Forgatókönyvek, filmnovellák

Csoóri Sándor – Kósa Ferenc: Forradás. Magvető, 1972.

Bacsó Péter: Jelenidő. Szépirodalmi, 1975.

Máriássy Judit: Imposztorok. Magvető, 1970.

Szabó István: Szerelmesfilm. FIJ. 1970.

Kovács András: Egy film forrásvidéke (Staféta) (Tankönyvkiadó, 1972.)

Kovács András: Extázis 7-től 10-ig (Szövegleírás) Valóság, 1969. 4.

Hernádi Gyula – Jancsó Miklós: Még kér a nép. Valóság, 1971. 12.

Tanítókisasszonyok (Rózsa János dokumentumfilm-jének hangszalagja) Valóság, 1972. 4.

Örkény István: Macskajáték Filmkultúra, 1970. 5.

Zolnay Pál: A retusőr Filmkultúra, 1971. 3.

Grünwalsky Ferenc: Adottságok és lehetőségek – Adatgyűjtés egy tervezett filmhez. Filmkultúra 1971. 4.

FILMOGRÁFIA*

Gábor Pál: Tiltott terület (1968)

Írta: Vészi Endre, Gábor Pál

Fényképezte: Zsombolyai János

(V.E. „Füstszagúak” c.

novellájából)

Játékfilm

Egy üzemi baleset kapcsán a felelősséget tárgyalja a film. A műanyaggyárban tűz üt ki, több milliós kár keletkezik. A tüzet Kiss Benedek (Bánffy György) keverőgépe okozta. A nyomozás során azonban kiderül, hogy a külföldről vásárolt géphez tartozó automata szellőztetőt nem vették meg, s gyakran egyéni érdekek is közrejátszanak a mulasztásokban. S mivel a szerencsétlenség emberéletet is követelt, Kiss Benedeket és Hoffer művezetőt (Vadász Zoltán) letartóztatják. A vádirathoz összegyűlt anyagok azonban tartalmazzák a kérdést is: ők felelősek-e egyedül a történetekért?

*A Filmográfia csak a kötetben tárgyalt filmeket tartalmazza. (Egyes – Balázs Béla Stúdióban készült – filmek leírásához az alapot Fekete Ibolya – Szabó Balázs 1976-ban a pécsi Közművelődési Filmhétre összeállított filmográfiája adta.)

Bacsó Péter: Fejlövés (1968)

Í.: Bacsó Péter, Zimre Péter F.: Zsombolyai János
Játékfilm

A film cselekménye megtörtént eseményt dolgoz fel bírósági jegyzőkönyvek alapján. Három kallódó, értelmes életcélt nem találó, a társadalomba beilleszkedni nem tudó fiatal, Jóska (Müller József), Béla (Horváth Károly) és Klári (Kovács Kati) céltalan csavargásra indulnak lopott autóval. Jóska félíg-meddig a menekülés hajtja közējük, hiszen apja feljelentéssel fenyegetőzik. Betérnek Klári szüleihez, vidéken – idegenkedéssel és tartózkodással találkoznak. Hősködéstől és valamiféle eltorzult tettvágytól hajtva elhatározzák, hogy öngyilkosok lesznek. Jóska, aki a legérzékenyebb közülük, végre is hajtja az öngyilkosságot. Klári és Béla nem tudják – vagy nem is akarták – megtenni. Disszidálni készülnek. Nem sikerül, s a határmenti faluban szinte megkönnyebbült nemtörődomséggel fogadják a megérkező határőröket.

Zolnay Pál: Próféta voltál, szívem (1968)

Í.: Zolnay Pál, Szécsényi Ferenc, F.: Szécsényi Ferenc
Somogyi Tóth Sándor
(S. T. S. azonos c. regényéből)

Játékfilm

Szabados Gábor újságíró (Darvas Iván) ideggyógyintézetben kezelik. Orvosának elmondott történeteiből, önvizsgálatából kirajzolódik egy jellegzetes értelmiségi lelkiállapot képe. Szabados körül minden összekuszálódott: felesége (Berek Kati) nem bír tovább élni vele, tehetségtelen és képmutató emberek veszik körül, ő pedig céltalan filozofálásokra, szellemeskedésekre, népszerűségelházasásra, kalandokra pazarolja

el tehetségét. Valaha forradalmi tettekre készülődött és a „fényes szellők” nemzedékének lendületében élt. Most megalkuvónak érzi magát, hogy feladta korábbi „prófétaságát”, világmegváltó eszméit. A valamit tenni kívánó, de a megváltozott világban helyét nem találó ember feszültsége robban végül öngyilkossági kísérletbe.

Jancsó Miklós: Fényes szelek (1968)

Í.: Hernádi Gyula

F.: Somló Tamás

Játékfilm

A felszabadulás utáni évek történetfilozófiai kérdéseit vizsgálja a film – a NÉKOSZ-mozgalom elemzésén keresztül. Egy vidéki város kollégistái elhatározzák, hogy vitát kezdeményeznek a helyi rendi gimnázium növendékeivel. Provokatív fellépésük megrendíti, s passzív ellenállásba kergeti a gimnazistákat. A kollégisták belső konfliktusa itt kezdődik. Titkáruk, Laci (Balázsovits Lajos) felismeri, hogy emberi kapcsolatok létesítése nélkül – parancsszóra – nem fogják elérni céljukat. Kozma főhadnagy, egykori társuk (Kozák András) letartóztatási parancsa néhány kollégista ellen megakasztja a jól induló kapcsolatokat. Lacit társai oportunizmusáért leváltják. Az új vezetőség támadást indít és az erőszak módszereihez folyamodik, Jutka (Drahota Andrea) vezetésével. Az önkényeskedésnek a megjelenő központiak (vezetőkük Tóth Benedek) vetnek véget. Ők már nem a tagsággal, hanem a vezetőkkel tárgyalnak, s manipulatív módszerekkel elérik Jutkáék leváltását.

Jancsó Miklós: Sirokkó (1969)

Í.: Hernádi Gyula

F.: Kende János

Játékfilm

A harmincas évek elején Marko Lazar horvát nacionalista merényletet követ el egy szerb vezető ellen. Utána Magyarországra szöktetik és kitüntetik. Itt — elzárttságban — sem biztonságban, sem jól nem érzi magát. Különös emberek veszik körül és különös dolgok történnek. A hatalmat hibáztatja ezért a helyzetért — elutasítva annak minden formáját. Anteval, a másik vezetővel sem egyezik. Ez végül Marko halálát okozza. Ante öli meg, de nevét — hírét — felhasználják a mozgalomhoz.

Kósa Ferenc: Ítélet (1970)

Í.: Csoóri Sándor

F.: Sára Sándor

Játékfilm

A forradalmi etika vizsgálata a Dózsa-forradalom elemzésén keresztül. Dózsa György (Bessenyei Ferenc) már a levert parasztháború után, a börtönben ülve kényszerül önvizsgálatra, szembenézésre, tetteinek, illetve forradalom tetteinek számbavételére. Visszaemlékezéseiben megelevenednek a forradalom dicsőséges, áradó lendületű eseményei, a közben is feltámadó kétségek, a viták, amelyeket Lőrinc pappal (Koltai János) és a Deákkal folytatott. A számvetés megerősíti hite igazában, Verbőczynek (Major Tamás) aki nem erőszakkal és fenyegetéssel, hanem „meggyőzéssel” akarja elérni, hogy Dózsa tagadja meg a forradalmat, nem sikerül megvalósítania célját. Dózsa a tüzes trónt választja.

Kósa Ferenc: Nincs idő (1972)

Í.: Csoóri Sándor

F.: Sára Sándor

Játékfilm

A Horthy-korszak börtönében három kommunista, ellenállásának kifejezésére éhségsztrájkba kezd. A liberális börtönigazgató, Udvardi (Lohinszky Lóránd), aki „meghitt” ünnepségekkel, művészetpártolással, – nem tudatosan bár – de éppen a rendszer embertelenségének lényegét fedi el a rabok előtt, tehetetlenül áll ezzel szemben. Beosztottja, Babella (Szilágyi Tibor) viszont az erőszakhoz folyamodik. Kallós, aki nem politikai, hanem köztörvényes életfogytiglanra ítélt, együtt raboskodik a kommunistákkal, lassan, és nem tudatos elkötelezettségből, hanem ösztönös emberségből kilép eddigi elszigeteltségéből és elkezd nemcsak magán gondolkodni. A fokozódó erőszak és a kommunisták kitartása még az olyan primitív emberek ellenállását is életre hívja, mint Veréb (Madaras József).

Csányi Miklós: Boldogság (1968)

F.: Ráday Mihály

Dokumentumfilm

Falusi esküvőt mutat be a film groteszk túlzásaival együtt. Majd az ifjú párt faggatja nem sokkal az esküvő után, közös életük céljáról. A válaszokból sekélyes, kisszerű, igénytelen értékrend bontakozik ki.

György István: Egy darab élet (1970)

F.: Neményi Ferenc

Dokumentumfilm

25 éves fejlődés után annak felmérése, hogy milyen

egy gyár élete. Interjúk munkásokkal, társadalmi vezetőikkel. A problémák megfogalmazása.

ifj. Schiffer Pál: Fekete vonat (1970)

F.: Andor Tamás

Dokumentumfilm

Az ország különböző részein dolgozó, ingázó szabolcsi munkások helyzetével foglalkozik a film. Azt kutatja, hogy ez az életmód milyen következményekkel jár életükben. A péntek éjszakai hazautazás során és az otthon töltött hétvégén készült interjúkban, személyes megnyilatkozásokban kísérli meg a film megközelíteni ezeket a kérdéseket, egyúttal felhívni a figyelmet e tragikus konfliktusokat felszínre hozó életmódváltás emberi és társadalmi következményeire.

Szörény Rezső: Kivételes időszak (1970)

F.: Jankura Péter, Kenyeres Gábor

Dokumentumfilm

A film az egykori népi kollégisták találkozóján készült, ahol egymás és önmaguk számára próbálják megfogalmazni jelenlegi helyzetüket, kapcsolatukat, konfliktusaikat a világgal, a társadalommal. A beszélgetés folyamán különböző életutak és magatartások szembesülnek egymással. Valamennyiükben közös azonban, hogy az annak idején megszerzett értékrend, a társadalmi cselekvésbe vetett hit folytonosságának lehetőségét keresik.

Szomjas György: Nászutak (1970)

F.: Koltai Lajos

Dokumentumfilm

Körkép a pesti „digózó” lányokról. Egy Budapestre rendszeresen ellátogató olasz fiatalember halálos ki-
menetelű balesete után a film sorra felkeresi a fiatal-
ember nagyszámú menyasszonyát, egész baráti körét.
Az interjúkból, a kamera előtt megjelenő különböző
típusokból képet kapunk arról: milyen szemléletmód,
milyen ideálok szülik a lányok magatartását, életfel-
fogását.

Szomjas György: A füredi Anna-bál (1972)

F.: Koltai Lajos

Dokumentumfilm

A nagy hagyományú balatonfüredi Anna-bál „ku-
lisszatitkait” mutatja be a film. Megszólaltatja a részt-
vevőket (nemegyszer a honvágyat itt kiélő amerikai
magyarok) és a fontosságuk teljes tudatában cselekvő
szervezőket. A nyilatkozatok és a bemutatott részle-
tek a rendezvény mesterkéltségét, tartalmatlanságát
világítják meg, az úrhatnám pózolás változatait sora-
koztatják fel.

Rózsa János: Tanítókisasszonyok (1971)

F.: Ragályi Elemér

Dokumentumfilm

Három képesítés nélküli tanítónő vállal munkát egy
Békés megyei faluban. Mi akadályozza beilleszkedé-
süket, hogyan ütköznek bele évszázados falusi előíté-
letekbe és korrupt „hatalmasságok” érdek-összefonó-
dásába – hogyan kezdi ki lelkesedésüket a megmere-
vedett falusi struktúra?

Dárday István: Helyzetkép (1971)

F.: Vitézi László

Dokumentumfilm

A film során egy kis falu fiataljai lehetőséget kapnak arra, hogy – láthatóan majdhogynem először – közösen megtárgyalják problémáikat, a közösségi élet hiányát, létrejöttének akadályait. A szenvedélyes, sok elfojtott indulatot és elégedetlenséget felszínre hozó vita során szinte először kénytelenek közösen végiggondolni, mi az oka a gimnazisták és a munkásfiatlok közötti feszültségeknek, amelyek minden jó szándékú kezdeményezés ellenére megakadályozzák egy jól működő KISZ-alapszerv megteremtését. A megoldás felé talán éppen az ilyen együttes beszélgetések indítanak el.

Dárday István: Küldöttválasztás (1972)

F.: Vitézi László, Pintér György

Dokumentumfilm

A Helyzetkép-ben látott fiatalok egyike részt vesz a KISZ-kongresszust előkészítő járási küldöttértekezleten. A film azt vizsgálja, hogy egy valóságos probléma – amelynek létezéséről olyan meggyőzően árulkodott a falubeli fiatalok szenvedélyes vitája – továbbjut-e a falu határain, eljut-e azokra a fórumokra, amelyeknek éppen e problémák számbavételével, a megoldásokat célzó javaslatok kidolgozásával kellene foglalkozniuk?

Vitézy László: Tagfelvétel (1972)

F.: Pintér György

Dokumentumfilm

Hogyan él egy pártalapszervezet azzal a lehetőséggel,

amely szerint 18 éves kortól lehetséges felvenni valakit a pártba? A filmben egy 18 éves munkásfiatal tagfelvételének eseményeit követhetjük nyomon. Az alkotók egyúttal azt vizsgálják, hogy miként értelmezik ennek az alapszervezetnek a szintjén a párttaggal szembeni elvárásokat, követelményrendszert.

Gazdag Gyula: Hosszú futásodra mindig számíthatunk (1968)

F.: Jankura Péter

Dokumentumfilm

A társadalmi események tartalmának és jelentőségének téves értelmezéséből, a közéletiség mibenlétének félreértéséből, a kritikátlan szereplési vágyból paradox helyzetek állnak elő. Ilyen jelenséget örökített meg a film a kenderesi Sport-bisztró és Schirilla György közreműködése kapcsán.

Gazdag Gyula: A válogatás (1970)

F.: Jankura Péter

Dokumentumfilm

Egy ipari nagyüzem KISZ-szervezete rádióközlemény útján beat-zenekart keres azzal a céllal, hogy sikerüljön együtt tartania fiataljait. A közleményre váratlanul nagyszámú együttes jelentkezik. A film a „megfelelő” zenekar kiválasztásának folyamatát követi nyomon, amely egyúttal annak a folyamata is, hogy hogyan merevül formálissá, hogyan szerveződik feladattá az eredetileg egyszerű ötlet.

Ember Judit – Gazdag Gyula: A határozat (1972)

F.: Jankura Péter

Dokumentumfilm

A film a tsz-demokrácia kérdésével foglalkozik egy olyan esetet vizsgálva, amelyben a tagság véleménye ellenszegül az elnök leváltására hozott járási határozatnak. A határozat végrehajtására irányuló kísérlet eseménysorában, az érintettek viselkedésében egy rendkívül kiélezett helyzetben kerülünk szembe a demokratizmus kérdéseivel.

Gazdag Gyula: Sípóló macskakő (1972)

Í.: Györffy Miklós, Gazdag Gyula F.: Andor Tamás
Játékfilm

A tizenéves nemzedék magatartás-vizsgálata. Fiatalok utaznak építőtáborba, de minthogy a kukorica még nem hánysta ki címerét – nincs munkájuk. A táborvezető (Paulinyi Zoltán) rosszul értelmezett pedagógiai elvektől vezérelve eltitkolja ezt a fiúk előtt, viszont minden módon igyekszik fenntartani – a tábori élet ceremóniáival, látszatdemokratizmussal – a közösségi élet, a tartalmas együttlét látszatát. A tábor érthetően egyre romló légkörében különböző magatartások, a cselekvéshez és a demokratizmushoz való viszony különböző változatai bomlanak ki. A film egyértelműen a fiatalok őszinte igényei mellett foglal állást, s bemutatja az igények elfojtásának lélekölő, széttülesztő folyamatát is.

Gábor Pál: Horizont (1970)

Í.: Marosi Gyula, Gábor Pál F.: Zsombolyai János
(M. Gy. „A tejesfiú” c. novellájából)

Játékfilm

Milyen elvárásokkal, előítéletekkel, szemléletekkel találkozik és ütközik meg egy felnőttétét most kezdő fiú (Fried Péter), aki munkás akar lenni és tudatosan keresi a helyét? Anyja (Orosz Lujza), aki maga is munkás, „jobb sorsot” szánt a fiának, s miután az otthagyja a gimnáziumot, egy irodában helyezi el. A fiú unja az irodát, s mert – jogtalanul – kirúgják, céltalanul cselleng a városban. Egy autószerelő (Madaras József) arra tanítja, hogy legfontosabb a pénz. Szívességből segít egy teherautó kirakodásában, majd rájön, hogy tisztességtelen üzletben vett részt. Szerelme (Marossy Szilvia) rábeszélésére visszamenne a gimnáziumba, de volt osztályfőnöke rideg fölényessége elriasztja. Mindez megérleli az elhatározását, s egy nap bevallja anyjának, hogy gyárba megy dolgozni.

Gábor Pál: Utazás Jakabbal (1972)

Í.: Császár István, Gábor Pál F.: Kende János
(CS. I. azonos c. novellájából)

Játékfilm

Egy magatartás kritikus vizsgálata. A konformizmus és a hétköznapiak elleni tiltakozásul István (Husztai Péter) tűzoltókészülék-ellenőrként járja az országot színes egyéniségű barátja, Jakab (Ion Bog) oldalán. Az életforma vonzó, és valóban tartalmazza is számtalan érdekes találkozás és kaland lehetőségét, azonban Istvánnak rá kell jönnie, hogy a társadalomból való

kilépés, a hétköznapiaktól való menekülés hosszú távon nem lehetséges.

Kardos Ferenc: Különösen szép este (1969)

F.: Horváth Lajos

Dokumentumfilm

Szilveszter-estén ünneplik egy családi-házasság telep lakói, hogy végre túljutottak az építkezés nehézségein. Visszaemlékeznek az építkezés kezdetére, elmondják gondjaikat, terveiket, reményeiket. Az egyforma házak, egyforma életformák monotóniája, a beszűkült látókör ház-centrikussága, illetve ezek, s ezzel együtt a tartalmatlan szórakozás kritikája a film.

Kardos Ferenc: Egy őrült éjszaka (1969)

Í.: Kardos Ferenc

F.: Kende János

Játékfilm

Szatíra egy társadalmi jelenségről: „kísérleti alaphelyzetet akart teremteni: hogyan viselkednek az 'ellenőrök' és az 'ellenőrzöttek', ha a céljuk voltaképpen közös: a húsfeldolgozó körüli túlekedés” (B. Nagy László)

Bacsó Péter: Kitörés (1970)

Í.: Konrád György, Bacsó Péter F.: Zsombolyai János

Játékfilm

Főnyad Laci (Oszter Sándor) disszidálási kísérlete miatti börtönbüntetése után egy gyárban dolgozik. Megismerkedik a gyár igazgatójának lányával, Annával (Lendvai Kati) és egymásba szeretnek. Az igazgató (hajdan maga is munkás) ellenzi a kapcsolatot. Pray mérnök (Liska Tibor) felismeri a fiú tehetségét és elhelyezi a számítógép-központban. Laci nem válik

megalkuvóvá a „karrier”-től. A televízióban a gyár rossz üzemszervezéséről, az egyéni érdekekből fakadó hibákról nyilatkozik. Miután helyzete tarthatatlanná válik a gyárban, felmond, Annával együtt elköltözik, s mert pénzre van szükségük, sertéstenyésztéssel kezd foglalkozni. Anna, akinek inkább csak divatos elvei, mint valódi gondolatai vannak, elhagyja. Az elkeseredett Laci találkozik az időközben máshova került Pray-jal, aki új, tartalmas munkalehetőséget villant fel előtte.

Simó Sándor: Szemüvegesek (1969)

Í.: Simó Sándor

F.: Kenyeres Gábor

Játékfilm

Valkó László építészmérnök (Bujtor István) a fiatal magyar értelmiség jellegzetes képviselője. Munkájában és magánéletében egyaránt harcol a megalkuvás, a középszerűség, a szűklátókörűség ellen. Helyzete nem könnyű, mert a megmerevedett szakmai és életvitelbeli gyakorlat nem mindig fogadja kellő rugalmassággal a felelősen és józanul gondolkodó, de a pillanatnyi állapotokat feltétlenül meghaladni kívánó, s az akadályokkal szemben türelmetlenül ingerült fiatalmebert. Valkó azonban nem nyugszik bele egykönnyen vereségeibe.

Simó Sándor: A legszebb férfikor (1971)

Í.: Simó Sándor

F.: Zsombolyai János

(Erdős Zoltán novellájából)

Játékfilm

A film főhőse Alker Tamás (Latinovits Zoltán) ún. „megcsúszott” 40 éves értelmiségi hirtelen lehetsé-

get kap arra, hogy megpróbálja újrendezni életét. Ehhez mindössze nagyobb pénzüsszegre lenne szüksége, s a film a pénzszerzés folyamatát kíséri végig, módot adva egy széles társadalmi keresztmetszet bemutatására.

Kovács András: Staféta (1971)

Í.: Kovács András

F.: Ragályi Elemér

Játékfilm

Milyenek a fiatalok, akik a felnőttektől átveszik a stafétabotot, és milyen konfliktusokkal jár együtt az átvétel, illetve az átadás?

Zsuzsa (Bencze Ilona) egyetemi hallgató és szenvedélyesen cselekvéspárti. Cikket ír az egyetemi lapba az oktatásügyben szerzett tapasztalatairól, de a lap szerkesztőjének óvatoskodása miatt a cikk nem jelenhet meg. Zsuzsa fő konfliktusa azonban szerelme, Zoltán (Bálint András) magatarása miatt bomlik ki. Zoltán éppen végez az egyetemen és elhelyezkedési problémák előtt áll. Elfogad egy egyetemi állást, mert azt érzi realista magatartásnak, ha a „klikken belül” próbál tenni valamit. Zsuzsa, aki elveit és gondolkodását valaha Zoltántól tanulta, alku nélkül akar élni, és elhagyja a fiút.

Kovács András A magyar ugaron (1972)

Í.: Kovács András

F.: Illés György

Játékfilm

A forradalmi cselekvés lehetőségeit vizsgálja a film, amely a Tanácsköztársaság bukása után játszódik. Zilahy tanár úr (Latinovits Zoltán), aki óráin Ady gondolatait, a forradalmiság eszméit oltotta tanítványai szívébe, a fehérterror napjaiban nem lát

lehetőséget a cselekvésre. A házában bujkáló kommunistával (Horváth Sándor) folytatott beszélgetései, tanítványainak meg nem alkuvása, s húga (Drahota Andrea) öngyilkossága végül elvei átgondolására készítetik.

Zolnay Pál: Kelj fel és járj (1969)

F.: Ragályi Elemér

Dokumentumfilm

Az elfekvő a köztudatban a halál előszobája. A film megrázó erejű képekkel mutatja be az itt élők magányosságát és a szenvedésen, betegségen, öregségen felülemelkedő élethez való ragaszkodást, bizonyítja az élethez való jogot.

Zolnay Pál: Özvegy Farkasné (1970)

F.: Mátrai Mihály

Televíziós dokumentumfilm

Özvegy Farkasné tanyán él, soványka nyugdíjával, magányosan. Világéletében tanyán élt és világéletében látástól vakulásig dolgozott. A filmben nem történik más, mint az, hogy elmondja az életét. Ez az élettörténet azonban maga a történelem, s egy küzdelmes emberi sors felemelő szépségű dokumentuma.

Zolnay Pál: Arc (1970)

Í.: Köllő Miklós, Zolnay Pál

F.: Ragályi Elemér

Játékfilm

1944-ben játszódik a film. Körözést adnak ki a fiatal kommunista (Zala Márk) ellen. A körözés elzárja a mozgalmótól is, tétlenségre kényszerül, pedig szenvedélyesen tenni akar valamit az egyre fokozódó terror ellen. A kényszerű passzivitás meggondolatlan tet-

tekbe sodorja, s végül lelövik. „A mártírium csak a romantikus szemléletnek, s messziről visszatekintve felemelő és szép dolog. Annak az embernek a számára, akit mártírhalálra ítélnék egy rossz kor körülményei, ez a lehető legrosszabb, a legkegyetlenebb választás kényszere, amit mégis vállalnia kell, hogy ember maradhasson.” (Zolnay Pál)

Zolnay Pál: Fotográfia (1972)

Í.: Zolnay Pál, Székely Orsolya F.: Ragályi Elemér
Játékfilm és dokumentumfilm

Két fiatalember, a Fotós (Zala Márk) és a Retusőr (Iglódi István) az országot járják, az emberekről készített fényképek eladásával keresnek pénzt. A valósággal való szüntelen találkozás nap nap után újabb élmények, tapasztalatok elé állítja őket. Szembe kell nézniük azzal, hogy az embereknek nem a valóság objektív, hanem idealizált, retusált képe kell, s megismerhetik mindazokat a körülményeket, amelyek ezt a szemléletet termelik, s érthetővé teszik. A Fotós (aki a valóságot ábrázolja) és a Retusőr (aki kiszolgálja az igényeket) konfliktusában a művész, a művészet funkciójának, konfliktusainak, emberekhez és a valósághoz való viszonyának kérdései fogalmazódnak meg.

Gujdár József: Stúdium (1969)

Í.: Gujdár József F.: Gujdár József
Filmköltemény

Képtanulmány, képköltemény a közvetlen közletről fényképezett gyertya égéséről, a csillogó, különös formákba dermedő viaszról, a lángról, az izzó kanócvégről.

Schuller Imre: Requiem (1970)

F.: Schuller Imre

Rekviem

Deák Györgynek, a népszerű-tudományos műfaj hazai megteremtőjének ajánlották az alkotók a filmet, amely nem más, mint egyetlen XV. századi gótikus kehely páratlan szépségeinek aprólékos ismertetése, az emberi alkotás csodájának bemutatása.

Takács Gábor: Életfák – világfák (1969)

Í.: Takács Gábor

F.: Vancsa Lajos

Népszerű tudományos film

A famotívum vándorlása és jelentésváltozása a különböző kultúrák művészeti emlékeiben, az ókori asszíroktól napjainkig.

Kollányi Ágoston: Virág és szekerce (1969)

Í.: Kollányi Ágoston

F.: Andor Tamás

Népszerű tudományos film

Magyarország némely falusi református templomában eredeti állapotukban maradtak fenn kazettás mennyezetek, kórusok szószékek. A festő asztalosok XVI–XVII. századi „parasztbarokk” remekműveit mutatja be a film.

Kollányi Ágoston: Udvarok (1970)

F.: Vancsa Lajos

Népszerű tudományos film

A régi korok építészetének szép, hangulatos „tartozékait”, az udvarokat mutatja meg a film a budai Vár pompás udvaraitól kezdve a pesti bérházak kopott, de meghitt hangulatú udvaraiig. Majd új lakótelepeket

látunk, a mai kor építészetét, ahol udvar hiányában a gyerekek játszótéren játszanak.

Kollányi Ágoston: Beszélgetés a számokról (1971)

F.: Tiefbrunner László

Népszerű tudományos film

A történelem során a különböző kultúrákban különböző számrendszerek alakultak ki. Az általánosan használt tízes számrendszer mellett napjainkban egyre nagyobb szerephez jut az elektronikus számológépek-nél használt kettes számrendszer is.

Kollányi Ágoston: Tűz és víz (1972)

F.: Tiefbrunner László

Népszerű tudományos film

Pusztító tüzek félelmes látványa során mutatja meg a film az égésnek, az oxigénnel való egyesülésnek kémiai alapjait. Az ún. gyors égés mellett az élő szervezetekben lejátszódó lassú égés során a tápanyagok széndioxiddá és vízzé oxidálódnak. Ennek a bonyolult folyamatnak az alapelveit mutatja be a film második része.

Vas Judit: Befejezetlenül (1970)

F.: Herskó Anna

Dokumentumfilm

Editről, a film szereplőjéről már néhány évvel korábban, gyermekkorában is készültek felvételek. Ezeket nézi most 16 évesen. Korábbi önmagával kell szembenéznie, azóta megtett útját számba vennie.

Edit szülei elváltak, anyjával, vagy állami gondozásban élt. Anyja többször volt elvonókúrán. Milyen

terhekkkel érkezik Edit a társadalomba, hogyan próbál körülményeivel és önmagával megküzdeni?

Vas Judit: Süss fel nap (1971)

F.: Bodrossy Félix

Dokumentumfilm

A film egy lélektani kísérlet hathónapos szakaszát mutatja be. A családi kapcsolatokat nélkülöző állami gondozott gyermekek merevségét próbálják feloldani, érdeklődésüket és kifejezőkészségüket fejleszteni élményeken és kifejezési formákon keresztül. Látjuk a folyamatot, ahogy a gyermekeket elvezetik a firkálástól a rajzig, a dadogástól a tiszta beszédig, a valóságos élményeknek képekben és dalban való kifejezéséig, környezetükkel való kapcsolatuk oldásáig.

Nepp József: Gusztáv és a siker (1968)

Í.: Nepp József, Dargay Attila, F.: Bacsó Zoltán
Jankovics Marcell

Rajzfilm

Az ember legyen abban szorgalmas és kitartó, amihez tehetsége van, csak így számíthat sikerre.

Gémes József: Koncertissimo (1968)

Í.: Béla István F.: Harsági István
Rajzfilm

Elegáns autókon, a kötelező nagystélyi öltözékben érkezik a közönség a fényesen kivilágított koncertpalotához. Az ünnepélyes hangulatban megkezdí bevonulását a zenekar, amely azonban ezúttal katonák-ból áll. Hegedűtokban, hónuk alatt hozzák hangszereiket: a kézi-, és könnyűfegyvereket. Majd felállítják a nehézütegeket is. Egyelőre ritkább, aztán sűrűbb

lövöldözés kezdődik. A közönség e furcsa hangolás-ban nem talál semmi szokatlant. Az érkező karmes-tert is nagy tapsal köszönti. A karmester felemeli a pálcáját. Senki sem ugrik oda, hogy lefogja a kezét. Ő beint és az egész koncerttermet hatalmas erejű robba-nás röpíti a levegőbe.

Bélai István: Gloria mundi (1969)

Í.: Bélai István

F.: Hornyák Pál

Animációs film

Händel: Messiás c. oratóriumának zenéjére barokk templomfreskókat, felhőkre könyöklő angyalkákat lá-tunk, majd az egyik felhő lassan felveszi az atombom-bafelhő alakját, s a mosolygó angyalkák most már onnan tekintenek alá.

Jankovics Marcell: Hídavatás (1970)

Í.: Bélai István

F.: Bacsó Zoltán

Animációs film

A fölösleges, tartalom nélküli formalitások pusztító hatását mutatja be karikírozva a film. A szakadék fölött híd épül. Boldogan mászkálnak rajta az embe-rek. Hirtelen két autó érkezik, megrakva hivatalos emberekkel, akik kiürítik a hidat és felfeszítik az avatószalagot. Avatási ünnepség, szokásos külsőségek. A szalagot azonban nem fogja a polgármester ollója. Egyre dühödtebben, egyre nagyobb apparátussal fe-szülnek neki – s a szalag nem szakad el. Végül dinamittal robbantják szét, a robbanás azonban magát a hidat is megsemmisíti.

Ternovszky Béla: Modern edzés módszerek (1970)

Í.: Nepp József

F.: Henrik Irén

Rajzfilm

Az edzők különös kegyetlenséggel kergetik a versenyzőket. Cápákkal sürgetik az úszókat, tüzzel a futókat, forró golyóval biztatják a súlylökőket stb.

Reisenbüchler Sándor: Barbárok ideje (1970)

Í.: Reisenbüchler Sándor

F.: Harsági István

Kollázs

Az 1968–69-es progresszív diákmozgalmakhoz kapcsolódik a film. „Különböző fotókat helyez egymás mellé, amelyek egy-egy képkivágaton belül az értékek különös hierarchiáját hozzák létre. Itt már nemcsak képeket, képsorokat állít szembe, nemcsak „horizontálisan” komponál, hanem egy képen belül is különböző fölérendeltségi viszonyokat hoz létre. A vertikális kompozíciót erősítik a hang- és zörejeffektusok, amelyek egyszersmind elmélyítik a látottak jelentését.”

Vajda Béla: Életmű (1972)

Í.: Várnai György

F.: Csepela Attila

Animációs film

Groteszk egy emberről, aki egy életen át türelemmel gondoz és nevel egy fát, amelyre végül felköti magát.

Szoboszlay Péter: Rend a házban (1970)

Í.: Szoboszlay Péter

F.: Henrik Irén

Egy házfelügyelő meditációja a ház átalakításáról és a lakók megneveléséről. – Közben látni az átalakulást. – A végeredmény: legjobb lenne egy börtön.

Mészáros Márta: Eltávozott nap (1968)

Í.: Mészáros Márta

F.: Somló Tamás

Játékfilm

Szőnyi Erzsí fonónő (Kovács Kati) a Fóti Gyermekvárosban nőtt fel. Önálló emberré válva elhatározza, hogy megvalósítja régi vágyát, hogy tartozzon valakihez. Felkeresi anyját (Horváth Teri), de az nem meri vállalni, továbbra is élete szégyenfoltjának tartja új férje előtt. Megismerkedik egy fiatalemberrel (Juhász Jácint), aki vele akar élni, de Erzsí másként gondolkodik, s nem hajlandó elvei feladására. Valódi szülők helyett egy részeges szabó potyaebédért előadott érzelmes történetével kell megelégednie. Míg végül találkozik Gáborral (Kozák András), akiben talán mégis megtalálja azt, akit keres.

Mészáros Márta: Holdudvar (1968)

Í.: Mészáros Márta

F.: Kende János

Játékfilm

A film középpontjában Edit (Törőcsik Mari) alakja áll, akinek férje, a híres közgazdász halála után szembe kell néznie múltjával és választania kell: milyen életet él ezután. Férje mellett nem tudta megvalósítani önmagát, változtatni pedig nem volt ereje. Ugyanez a kötöttség, függőség kezd újratermelődni fia, István (Balázsovits Lajos) és menyasszonya, Kati (Kovács Kati) viszonyában. A lánynak van ereje a szembeszállásra – és elhagyja a házat.

Mészáros Márta: Szép lányok, ne sírjatok! (1970)

Í.: Zimre Péter

F.: Kende János

Játékfilm

Zenés film, népszerű beat-zenekarok közreműködé-

sével. Juli (Jarka Schallerova – Sir Kati) faluról jött fel Pestre dolgozni. Vőlegénye, Savanyú (Zala Márk) üzemi munkás, aki legtöbb idejét barátaival, köztük Juli bátyjával tölti. A fiatalok fő szórakozási helye az Ifjúsági Park. Itt ismerkedik meg Juli Gézával (Balázsovits Lajos), az egyik zenekar bennfentesével, akinek kedvessége, életstílusa elkápráztatja. Elhagyja Savanyút, s kétnapos kirándulásra megy Gézával és a zenekarokkal. Gézának azonban csak kalandot jelentett a lány. Savanyú megbocsát Julinak és feleségül veszi.

Mészáros Márta: Szabad lélegzet (1972)

Í.: Mészáros Márta, Bacsó Péter F.: Koltai Lajos
Játékfilm

A fonógyári munkáslány, Jutka (Kútvölgyi Erzsébet) az egyetemi klubban megismerkedik az egyetemista Andrással (Nagy Gábor), s egymásba szeretnek. Jutka eleinte egyetmistának hazudja magát, s majd Andrásnak ugyan bevallja, hogy nem az, de a fiú kérésére annak szülei előtt továbbra is egyetemistának mondja magát. Egyre jobban nyomasztja azonban ez a hazugság.

Sándor Pál: Szeressétek Odor Emíliát (1969)

Í.: Simó Sándor, Tóth Zsuzsa F.: Zsombolyai János
Sándor Pál
Játékfilm

Odor Emília (Szabó Gabriella) egy vidéki leánynevelő intézetbe érkezik. Függetlenségre vágyó egyénisége számára szűk az intézet képmutató és szigorú rendje. Összeütközésbe kerül az igazgatónővel (Bulla Elma). A millenniumi ünnepekre az intézet néhány jó

magasviselőtű lányt kíván delegálni a fővárosba. Minden lány arra vágyik, hogy ő legyen a kiválasztott. Az igazgatónő taktikából Emíliát is kijelöli. A lányok irigységgel és gyűlölettel fordulnak a kiválasztott ellen. Emília nem tudja ezt elviselni – utazása előestéjén öngyilkos lesz.

Sándor Pál: Sárka, drágám (1971)

Í.: Tóth Zsuzsa, Sándor Pál

F.: Ragályi Elemér

Simó Sándor

Játékfilm

Péternek, a fiatal rendezőnek (Kern András) sürgősen pénzre van szüksége zilált élete megoldásához. Meglátogatja régen látott, munkásmozgalmi múlttal rendelkező nagynénjét, Sárkát (Patkós Irma) – tőle reméli megkapni a szükséges összeget. Együtt-tartózkodásuk, beszélgetéseik, konfliktusai számtalan különbséget fednek fel magatartásukat, világhoz való viszonyukat illetően. Kiderül, hogy a „régibútordarabnak”, „munkásmozgalmi emléktárgynak” hitt Sárka gondolkodik világosabban és becsületesebben arról a világról, amelyben él. Péter a pénzt ugyan nem kapja meg, de a megismert emberi értékekkel gazdagabban, általuk megérintve, talán kissé átfórmálva is – távozik.

Herskó János: N. N., a halál angyala (1970)

Í.: Biró Zsuzsa, Herskó János

F.: Zsombolyai János

Játékfilm

Önvizsgálat a negyvenévesekről – önironikus, szórakoztató formában. Dr. Korin György (Gábor Miklós) befutott pszichológus. De nem az igaz alkotómunkán, hanem az önreklámozáson fáradozik. Tévedésből ha-

lottnak hiszik, s ez robbantja ki a konfliktust: kiderül, hogy a kollégák, vetélytársak, barátok, tanítványok, szeretők kinevetik, nullának tekintik, megcsalják. Vagyis: az üres életforma csak üres reagálásokat váltott ki.

Szabó István: Szerelmesfilm (1970)

Í.: Szabó István

F.: Lőrincz József

Játékfilm

Hogyan befolyásolja a történelem alakulása egyéni sorsok alakulását? Hogyan köt össze és választ el egyéni életeket? Kata (Halász Judit) és Jancsi (Bálint András) együtt élték meg gyermekként a háborút, a felszabadulást, a felszabadulást követő éveket. Szerelmük, együvé tartozásuk a legkisebb gyermekkortól kezdve eldöntött dolog volt számukra. Kata 1956-ban elhagyja az országot, s Jancsi – immár tíz évvel később – hozzá utazik Franciaországba. Folytatható, fenntartható-e még a szerelem, összeköti-e még valami a két embert?

Elek Judit: Sziget a szárazföldön (1969)

Í.: Mándy Iván

F.: Ragályi Elemér

Játékfilm

Magányos öregasszony (Kiss Manyi), egykori hajóskapitány lánya éldegél a kopott, forgalmas belvárosi bérházban. Lakása régi bútorokkal, emlékekkel, cse-csebecsékkal van tele. Kétségbeesett, igyekszik kapcsolatokat teremteni, emberi melegséget érezni maga körül. A házban élőkkel évtizedek alatt kialakult, megszokottá vált állandó, de tartalmatlan kapcsolatai nem elégítik ki – változtatni akar az életén. Lakás-csere-hirdetést ad fel, s hamarosan feltűnnek a leg-

különbözőbb cserepartnerek. Az öregasszony körül pezsegni kezd az élet, s ő egy rövid pillanatra el is hiszi, hogy mindez érte történik.

Majd lezajlik a csere, s csecsebecsei között egy budai villában ott ül az öregasszony – magányosabban, mint valaha.

Makk Károly: Szerelem (1971)

Í.: Déry Tibor (Szerelem és

F.: Tóth János

Két asszony c. novelláiból)

Játékfilm

A film a hűségről szól, az egy embert, és rajta keresztül egy eszmét vállaló kitartásról. Luca (Törőcsik Mari) férje (Darvas Iván) az 1949–50-es politikai perek áldozata. Az asszony teljes bizonytalanságban van: nem tudja, János él-e, állását elveszti, barátai elhagyják. Férje magatehetetlen édesanyját gondozza, s a fiát váró öregasszony életben tartásáért megjártssza, hogy férje Amerikában sikeres filmrendező.

Huszárik Zoltán: Tisztelet az öregasszonyoknak (1972)

F.: Jankura Péter

Filmköltemény

Tiszteletadás az öregasszonyoknak, akik küzdelmes életet éltek, akik férjeiket, fiaikat vészítették el a század háborúiban. „... tisztelet jár azoknak, akik elhagyottan, a sír szélén, a temetés fejfalefödő pillanatában is, összeroppant gerinccel, golyvával, köszvénnel, s ki tudja, hányféle testi és lelki nyavalyával, de tartják maguk! Ez a tartás – a művészé és „modelljeié” – viszi túl Huszárik rekviemjét az elmúláson a poézis öröklétébe.” (B. Nagy László)

Huszárik Zoltán: Capriccio (1969)

F.: Tóth János

Filmköltemény

Mint előző filmjében (az Elégiában), ebben a műben is „egy világ múlik el, pusztul el végérvényesen, valamiképpen mégis fölragyog, az időtlenségbe párolódik” (B. Nagy), s mindezt az újjászülető természet dús vegetációja övezi és ellenpontoszza. Az elmúlás, az elveszített bensőség groteszk rekviemjére a túlélés fölc sillanó, bizakodó öröme válaszol.

Huszárik Zoltán: Szindbád (1971)

Í.: Huszárik Zoltán (Krúdy
Gyula novellái alapján)

F.: Sára Sándor

Játékfilm

Szindbád: Latinovits Zoltán. „Krúdyt napjainkban én úgy értelmezem, hogy a tudomány bizonyosságaival mind jobban feltárt életünket egy kissé visszahelyezi egykori szép titokzatosságába, ami nélkül hitem szerint nincs jelen és jövő. Nem feledkezhetünk meg a lét kicsiny jelenségeiből és megfigyeléseiből, apró örömeiből és fájdalmaiból összerakott élet teljességéről, a képzeletünk által előállított világról, a valóság ezerszínű felderítéséről. Krúdy erre törekszik, ezért enciklopédikus író. És azért modern, mert regényalakjai nem egyszerűen a sors alárendeltjei, hanem önmagukat megvalósító hősök. Ez az önmegvalósítás, ha más módokon is, korunk emberének szintén eszménye.” (Huszárik Zoltán)

Kézdi Kovács Zsolt: Szeretnék csakót csinálni (1968)

F.: Ragályi Elemér

Rövidjátékfilm

A kisszerű elvtelenségek sorozatát olcsó trükkökkel kompenzálni próbáló férfi egyik szürke napjának története.

Kézdi Kovács Zsolt: Mérsékelt égöv (1970)

Í.: Kézdi Kovács Zsolt

F.: Kende János

Játékfilm

A jómódú körorvos (Somogyvári Rudolf) erdei vadászházában él feleségével (Törőcsik Mari). A férfi a felszabadulás után aktív, tehetséges ember volt, egyike azoknak, akik cselekvően részt vettek az új élet megindításában. Később azonban szembekerült a fejlődéssel, nem értette meg, hogy a régi módszerek elavultak. Sértődöttségét, félreállítottságát, elégedetlenségét agresszivitásban éli ki. Féltékeny a hozzájuk érkezett vendégre (Kozák András), aki valaha felesége évfolyamtársa és szerelme volt, s szinte kiprovokálja a két ember újra egymásra találását. Majd érzelmeiben megbántva agyonlövi a férfit.

Kézdi Kovács Zsolt: Romantika (1972)

Í.: Bereményi Géza (azonos című novellája alapján)

F.: Kende János

Játékfilm

A XVIII. századi történet fiatal hőse, Linczényi Kálmán (Szeghő István) felvilágosult eszmékkel tér haza a wittenbergi egyetemről atyja (Szirtes Ádám) nemesi udvarházába. Kálmán teljes életre vágyakozik, szeretné tudását használni, de tétlenségre szorul: nincs rá szükség a vadászó, mulatozó, szellemi értékeket nem

becsülő nemesi életformában. Passzivitása indulatba csap át: romantikus lázadással kiszabadítja az apja pincéjében raboskodó betyárt, Zsibót (Madaras József), s közéjük áll. S mert a betyárok nem romantikus igazságtevők, hanem közönséges rablók, közülük is elmenekül. A természetbe kénytelen menekülni, üldözöttsége, kiszolgáltatottsága eggyé válik az állatokéval. A civilizáció elvetése nem jelentett szabadságot.

Gaál István: Magasiskola (1969)

Í.: Mészöly Miklós, Gaál István F.: Ragályi Elemér
(M. M. azonos című regényéből)

Játékfilm

A solymásztelepre fiatal mezőgazdász (Ivan Andonov) érkezik, hogy tanulmányozza a vadászsólyom-idomítás módszereit. A telep vezetője, Lilik (Bánffy György) megszállottja ennek a munkának. Madarait úgy neveli, hogy egyszerre fokozza fel bennük természetes ragadozó ösztöneiket és fojtja el őket. Embereit is katonás fegyelemmel állítja ennek a munkának a szolgálatába, fellép minden „anarchia” ellen, még a magánkapcsolatokban is. Az állatok között uralkodó biológiai, természeti körülményeket akarja az emberi társadalomra is érvényesnek elfogadtatni. Meghatározza az emberek helyét, megvonja szabadságuk szűkre szabott, s csak a célt szolgáló határait. Elsorvaszt maga körül minden normális emberi kapcsolatot.” (Gaál István) A fiú felismeri, hogy a Lilik képviselte vakfegyelem a fasizmus forrása, nem bírja elviselni a légkört, s otthagyja a telepet.

Sára Sándor: Feldobott kő (1968)

Í.: Sára Sándor, Csoóri Sándor,

F.: Sára Sándor

Kósa Ferenc

Játékfilm

„Egy önérzet története.” (B. Nagy László) Pásztor Balázs (Balázsovits Lajos) egy falusi vasutas fia. Az ötvenes évek elején filmrendezői szakra jelentkezett, de mivel apját bebörtönözték egy jelentéktelen szabálytalanság miatt, nem veszik fel a főiskolára. Földmérői állást vállal. Munkája során sok vidéken jár, sokféle embert megismer. Barátságot köt a hazájából idemenekült görög partizánházaspárral, Iliással (Todor Todorov) és Irinivel (Nadezsda Kazassian). Nagyon tiszteli a megalkuvást nem ismerő, egyenes jellemű Iliászt.

Egy alföldi tanyaközpont kialakításánál dolgoznak. Ezekben az időkben az embereket erőszakkal is próbálják termelőszövetkezetekbe tömöríteni. A felbőszült tanyasiak úgy érzik, Iliász kétszínű játékot űzött velük és agyonverik a dologban teljesen ártatlan görögöt.

Balázs munkája során cigányokkal kerül össze. Méltatlannak érzi helyzetüket, emberséggel közeledik hozzájuk. Egy napon fertőtlenítőosztag jelenik meg a telepen és brutális eszközökkel látnak munkához: nullásgéppel kopasztanak le fiatalt és öreget. A tiltakozó Balázssal nem állnak szóba. A fiatalember fényképezőgéppel örökíti meg a szegyenletes jeleneteket. Évek múlva mint rendező, első filmjét a küzdelmes évek során megismert emberek emlékének szenteli.

Magyar Dezső: Agitátorok (1969)

F.: Koltai Lajos

Játékfilm

Sinkó Ervin Optimisták c. regényének adaptációja.

1919-ben egy intellektuális agitációs csoportot szerveznek. Ennek tagjain keresztül csapnak össze a különböző nézetek, szembesülnek a magatartások: az ellenforradalmárrá váló destruktív, az anarchistáé és a kommunistáé.

Magyar Dezső: Büntetőexpedíció (1970)

Í.: Dobai Péter

F.: Ragályi Elemér

Játékfilm

Egy merénylet megtorlására megindul egy büntetőexpedíció – egy csapat katona. A merényletet és másokat megölik, a falut felégetik. De közben a belső ellentétek is nyilvánvalóvá válnak és a merénylet indítékai is.

Maár Gyula: Prés (1971)

Í.: Maár Gyula

F.: Koltai Lajos

Játékfilm

A történet a harmincas évek elején játszódik egy félig illegális fasiszta kiképzőtáborban, valahol Magyarországon. Az elnyomó szervezet belső terrorjának és pszichológiai drilljének analízise, megosztottságának struktúraelemzése.

Hintsch György: A veréb is madár (1968)

Í.: Kállai István

F.: Hildebrand István

Játékfilm

Vígjáték a külföldimádatról. A 15 éve disszidált Holló Sándor (Kabos László) mint amerikai üzletember ér-

kezik haza. Itthon maradt ikertestvére, Zoltán (Kabos László) dühösen fogadja dicsekvéseit, mikor egyébként is sok kellemetlensége van: vegytisztító találmányát elutasították. Mikor látja, hogy Sándor még szerelmét, Szöszit (Piros Ildikó) is megkörményekezi, dühbe jön, elveszi testvére útlevelét, csekk-könyvét és ő utazik el Szöszivel, hogy amerikai turistaként élvezze a Balatont. Bécsbe is elmegy, s ott Sándor feleségével szórakozik. Uzleti fortélyllyal azt is sikerül elintéznie, hogy találmányát – amelyet mint külföldi üzletember ajánl fel – itthon elfogadják.

Bán Róbert: Mi lesz veled, Eszterke? (1968)

Í.: Müller Péter

F.: Herczenik Miklós

(Bárány Tamás: Uzött vad című

kisregényéből)

Játékfilm

Vígjáték a férfiak és nők kapcsolatáról. Eszterkét (Halász Judit), a kisvárosi tanárnőt fűvel-fával csalja a férje (Tahi Tóth László). Egyik szeretője, Alizka (Moór Marianne) a lakásukba is beköltözik. Ennek már híre megy, s a férfikollégák sorra jelentkeznek Eszterkénél vigasztalóul. Eszterke azonban az összes lovagot bezárja a lakásba és elmegy sétálni. Megismerkedik Felkaival (Garas Dezső), aki kiküldetésben van, s együtt töltik az estét. Eszterke úgy érzi, Felkaival újra tudná kezdeni az életét. Összecsomagol, elutazik a férfihez – s a feleségével és gyermekeivel békésen ebédelő Felkai rémülten csapja be az orra előtt az ajtót.

Palásthy György: Az örökös (1969)

Í.: Bános Tibor, Köllő Miklós

F.: Forgács Ottó

Játékfilm

Drapp Tamás (Sinkovits Imre), a Metró kocsivezetője hatalmas amerikai vagyont örököl. A Hagyatéki Bank ambiciózus tisztviselője, Geréb Róbert (Latinovits Zoltán) rá akarja venni arra, hogy tartsa meg az amerikai gyárat és így biztosítson állandó profitot a népgazdaságnak. Fantasztikus elképzelései megvalósítására egész haditervet dolgoz ki. Drapp Tamás egész környezetét megbolondítja. De Drapp nem váltja be a hozzá fűzött reményeket. Kijelenti, hogy nem hajlandó kapitalista kizsákmányoló lenni, ragaszkodik tisztességes, egyszerű de harmonikus életformájához.

Gyarmathy Livia: Ismeri a szandi-mandit? (1969)

Í.: Böszörményi Géza

F.: Somló Tamás

Játékfilm

Gyengéd, szatirikus rajz az emberek közötti kapcsolatokról, az emberek és a munka viszonyáról – egy nagy vegyi üzem kavargó életén keresztül, amelyet a nyári gyakorlatra érkező diáklány, Juli (Schütz Ila) csetlés-botlásain keresztül ismerünk meg.

Gyarmathy Livia: Tisztelt cím (1971)

F.: Koltai Lajos

Dokumentumfilm

Nyugdíjas postások vallomásain keresztül a hivatás- és munkaszeretetről, s a munkát abbahagyók gyakran formális, csak kötelességszerű megbecsüléséről szól a film.

Böszörményi Géza: Illetlen fotók (1970)

F.: Koltay Lajos

A fotószakkör fényképeiből kiindulva egy vidéki művelődési otthon rossz állapotának felmérése. S a produkciók – tűzoltózenekar, sztriptíz – bemutatása. A falu képeinek felvillantása. És reménykedés, hogy megváltozik ez a helyzet.

Böszörményi Géza: Madárkák (1971)

I.: Böszörményi Géza,

F.: Ragályi Elemér

Gyarmathy Livia

Játékfilm

Groteszk vígjáték. Szereplője két butuska vidéki lány

(Bánsági Ildikó, Schütz Ila), akik tele illúzióval felmennek Budapestre. Egy kozmetikai gyárban helyezkednek el, a gyár leányszállásán laknak. Rövidke próbálkozásaik során rájönnek, hogy a városban nem tudnak másképpen meggyökeresedni, csak ha sikerül férjet fogniuk, akinek lakása is van. A film lényegében a férjkeresési akcióról szól. Kétfajta magatartás, a lányok ügyefogyottan jóindulatú, tisztességes, de lassú gondolkodásmódú viselkedésmódja kerül szembe a városi életforma bonyolultabb követelményeivel. Végül egyikük visszamegy a falujába, s ott megy férjhez, másikuk viszont Pesten talál magának párt.

Szász Péter: Kapaszkodj a fellegekbe! (1971)

I.: Szász Péter, Julian Szemjonov F.: Szécsényi Ferenc

Játékfilm

Kalandfilm, vígjáték, 1919 májusának utolsó napjaiból. Szamuely Tibornak Budapestre kell repülnie. Akkoriban azonban a gépeknek még 200–300 kilo-

méterenként le kell szállniuk tankolni. S mert az út kockázatos, a gép zavartalan útját fedezni kell. Egy fiatal magyar kommunista, Perczel János (Darvas Iván) vállalkozik a feladatra. Az egyetlen alkalmas pilóta viszont Iljics Szebasztianov, Vlagyimir (Gunnar Cilinszkij – Avar István) a cár tisztje volt, s most, bár nem politizál, idegen a szovjethatalommal szemben. Végül sportból mégis vállalja a feladatot. Kalandos, izgalmas az út, hol fehérek, hol vörösök, hol anarchisták fogják el a két utast. Hol János menti meg Vlagyimir életét, hol az Jánosét. Pedig köztük is vannak ellentétek: Vlagyimir a cári világban nőtt fel, János meg már fiatalon a Galilei-kör tagja volt. Végül ez a hit és emberség megbékül Vlagyimir realitásérzekével. Mire gépük a sikeres feladat elvégzése után Magyarországra érkezik, a két ember között igazi barátság születik.

Fábri Zoltán: Isten hozta, őrnagy úr! (1969)

Í.: Fábri Zoltán

F.: Illés György

(Örkény István Tóték c. drámájából)

Játékfilm

Abszurd komédia, amelynek mottója: „És olyan erőhatalom van-e, amely az emberrel az utolsó morzsáig megetethetné ember voltát?” Tót Lajos (Sinkovits Imre), a leghétköznapiabb kisember házába vendégnek érkezik az őrnagy (Latinovits Zoltán), fia felettese. Feleségével és lányával (Fónay Márta, Venczel Vera) mindent elkövetnek az őrnagy kényelmének megteremtéséért, csak hogy a fronton tartózkodó fiuknak minél több előnyt szerezzenek. Szó nélkül túrik az őrnagy minden megalázó gesztusát, felforgatják életük normális rendjét – nem tudva, hogy mindezt már

hiába teszik, mert a sors szerepét magára vállaló postás (Dégi István) megsemmisítette a fiuk halálhírért tartalmazó levelet. Tóth, aki világéletében „engedelmes” ember volt, egy idő után nem bírja tovább elviselni a megaláztatások sorozatát.

Fábri Zoltán: Hangyaboly (1971)

Í.: Illés Endre, Fábri Zoltán

F.: Illés György

(Kafka Margit azonos c. regényéből)

Játékfilm

A zárda főnöknője haldoklik, hamarosan új vezetőt kell választani. A közeli választás megbolygatja a zárda életét. Két tábor áll egymással szemben: az, amelyiknek Virginia, a felvilágosult szellemű apáca (Töröcsik Mari) áll az élén, s az idős, konzervatív apácák jelöltje, Leona (Makay Margit). Virginia Magdalénát (Vass Éva) szeretné főnöknőnek, aki hosszú világi élet után választotta a rendet, s akinek gyakorlati tanácsaival, műveltségével Virginia felvirágoztatná a zárdát. Már el is készítette az épület felújításának terveit: egészséges hálószobákat, tantermeket szeretne, könyvtárat, laboratóriumot. A választáson újra kellene szavazni, mert a legtöbb szavazatot egyenlő arányban kapta Virginia és Leona. Az öreg apácák azonban nem várják meg a második fordulót: bizonyítékokat keresnek Virginia ellen, s ezzel elérik: önként lemond a további versengésről. Virginia mindenbe beleegyezik, majd öngyilkos lesz. Halálát a rend új urai szívrohamnak állítják be, terveit, iratait pedig a zárda pincéjébe kerülnek és minden marad a régiben.

Fábri Zoltán: Plusz-mínusz egy nap (1972)

Í.: Fábri Zoltán, Zimre Péter

F.: Illés György

(Bodor Ádám novelláiból)

Játékfilm

A fasizmus természetrajzát kutatja a film. Baradla Géza (Anatol Constantin) háborús bűnös, kommunisták meggyilkolásáért és egy falu felgyújtásáért letöltött 25 év után szabadul a börtönből. Felkeresi korábban szabadult bajtársát és cinkosát, Obrádot (Bencze Ferenc), hogy vele látogasson el tettének színhelyére. Baradlában él az igény, hogy rendezze kapcsolatait a világgal, de – minthogy meggyőződése, hogy azt tette, amit kellett – úgy érzi, elszámolnivalója van a faluval, s hajlandó megbocsátani lakóinak. Obrádot mindez már nem érdekli, ő a maga primitív szintjén beilleszkedett az életbe, s jól is érzi magát. Baradla nem tudja ezt elviselni: megöli és elégeti Obrádot.

Gyöngyössy Imre: Virágvasárnap (1969)

Í.: Gyöngyössy Imre

F.: Szécsényi Ferenc

Játékfilm

A Tanácsköztársaság idején Marcali községben megtörtént valóságos esemény a film alapja, amely balladai hangvétellel ábrázolja a nyitottkapusok vezérének, Simon papnak (Frantisek Velecky – Sztankay István) és kommunista fivérének, Urénusz tanítónak (Tóth Benedek) drámai küzdelmeit. Céljuk egy volt, de mindketten más úton közelítették meg. Mindketten a fehérterror áldozataivá váltak.

Gyöngyössy Imre: Meztelen vagy (1971)

Í.: Gyöngyössy Imre, Kabay Barna F.: Kende János
Játékfilm

Gera, a Pesten értelmiségi életet élő divatos cigányfestő (Oszter Sándor) visszatér falujába. Tudatosan vállalva társai sorsát, új életet akar kezdeni. Meg akarja ismerni a cigánytörvényt. A cigányok bizalmatlanul fogadják, rossz emlékeik vannak prófétáikról. A filmben dokumentatív hitelességű részletek, a cigányfolklor meglevendő elemei szolgáltatják az alapot a forradalmi értelmiségi magatartáson való elmélkedéshez.

Jancsó Miklós: Égi bárány (1971)

Í.: Hernádi Gyula F.: Kende János
Játékfilm

A kelet-európai fasizmusok genezise és természetrajza, amelyet a film e rendszerek egyik fő segítője és támogatója — a vallás — jelképrendszerével ábrázol.

Jancsó Miklós: Még kér a nép (1972)

Í.: Hernádi Gyula F.: Kende János
Játékfilm

A forradalom zsoltára. A századforduló első szocialista parasztmozgalmainak, mezőgazdasági sztrájkjainak állít emléket. A forradalmi agrárproletár-mozgalom kialakulását, kibontakozását, növekedését, majd bukását és felszámolását kíséri végig a folklór, a vallás, a munkásmozgalom jelképrendszereivel ábrázolva.

THE HUNGARIAN CINEMA BETWEEN 1968 AND 1972 by KÁROLY NEMES

The author claims that the rise of the Hungarian cinema in the midsixties was due to the fact that the conflicts of contemporary reality suited to the specifications of cinematic representation while in the early seventies reality became so complex that depiction of reality through reality itself proved to be superficial.

In the introduction the social reality of the given period (the new economic reform and its evaluation at the 1972 party meeting), the decline of contemporary Hungarian literature (as basis of many films), the reorganization and statistic survey of film production and the influence of foreign cinema on the Hungarian one are examined.

The change in the Hungarian cinema is demonstrated in the analysis of six films where the heroes with identity crisis become positive figures just because of their sensibility.

Since contemporary reality does not encourage activity, it becomes the subject of criticism as proved by the analysis of the documentaries of a new generation of film directors working in the Studio

Balázs Béla and of several features of other directors. It raises the problem of aesthetic generalization: the new social situation requires more encouragement for the transformation of the given reality by disapproving of the absence of any change and by revealing the possibilities of human activity. However, these films fail to do so and replace dramatism by the more dramatic events of the past, by the distortion of the inner conflicts of the heroes into existential problems and by a concentration on the negative phenomena.

The extremes of cinematic representation are revealed both in animation (the polarity of beauty and evil) and in feature films (general human virtues as the only support). The retreat from reality into general human virtues with some formal virtuosity (films of Márta Mészáros and „Love Film” of István Szabó) is opposed to the concrete depiction of these general human values (the films of Judit Elek, Zoltán Huszárik, Károly Makk). The escape from reality is even more obvious in some other films with parables and models analysed in some detail.

Referring to the possible reasons of this decline, the author describes how the Hungarian „science of the cinema” was born and determines the tasks of film criticism.

A separate chapter deals with the comedies: those based on the music-hall tradition are opposed to those making use of the specific possibilities of cinematic representation. Returning to the problem of generalization in the cinema, the author emphasizes the role of associations in the differentiated and deep critical representation of reality and illustrates his

point with a thorough analysis of some films of Zoltán Fábri, Imre Gyöngyössi and Miklós Jancsó.

In the final summary three tendencies are distinguished in the Hungarian cinema of the period concerned: 1. the demonstration of the evil sides of reality, the awful reality being opposed to human beauty, 2. identity crisis as a result of socially ignored creativity, 3. creation of models as a semi-aesthetic escape from reality. Their common failure is their praise of an activity with non-social inspiration. That is the crisis of the Hungarian cinema has resulted from a gap between reality and film art.

The study ends with a complete bibliography and filmography.

**КАРОЙ НЕМЕШ:
ВЕНГЕРСКОЕ КИНОИСКУССТВО
В ПЕРИОД 1968—1972 ГГ.**

Автор утверждает, что подъем венгерского кино в середине шестидесятых годов объясняется тем, что конфликты действительности того времени соответствовали специфике кинематографического изображения, а в начале семидесятых годов действительность стала настолько сложной, что ее изображение с помощью самой действительности оказалось поверхностным.

В ведении характеризуются социальная действительность данного периода (новый экономический механизм и его оценка на собрании ЦК компартии в 1972-ом году), спад современной венгерской литературы (как основа многих картин), переорганизация и статистика кинопроизводства и влияние зарубежного кино.

Изменение в венгерском кино показывается в том, что герои с духовным кризисом изображаются положительными всего лишь в результате своей чувствительности. Это доказывается анализом шести картин.

Поскольку действительность данного периода не способствует действию, она становится предметом критики в кино, как это видно в документальных картинах нового поколения режиссеров, работающих в студии им. Бела Балаша, и в некоторых художественных фильмах других кинематографистов. Это

поднимает проблему эстетического обобщения: новое общественное положение требует повышенного побуждения к преобразованию действительности осуждением отсутствия этого преобразования и выявлением возможностей человеческого действия. Но эти картины не отражают этого требования и заменяют настоящий драматизм более драматичными событиями прошлого, искаженным изображением внутренней борьбы героев как проблемы их существования и нагромождением отрицательных явлений.

Крайности этого изображения показываются и в анимационных и научно-популярных картинах (противоположность красоты и ужасов), и в художественных фильмах (общие человеческие достоинства как единственная поддержка). Автор противопоставляет уход от действительности в мир общих человеческих ценностей и формальное бравирование (картины Марта Месароша и „Картина о любви“ Иштвана Сабо) конкретному изображению этих общих человеческих достоинств (картины Юдит Элека, Золтана Хусарика, Кароя Макка). Уход от действительности еще виднее в некоторых других фильмах-параболах, анализированных автором.

Перечислив возможные причины этого спада венгерского киноискусства, автор познакомит нас с рождением венгерского киноведения и определяет задачи кинокритики.

Кинокомедии обсуждаются в отдельной главе: комедии, рожденные эстрадной традицией-, противопоставлены тем, которые построены на специфике кинематографического изображения. Автор, возвращаясь к проблеме кинематографического обобщения и подчеркивает большую роль ассоциа-

ций в чутком критическом изображении действительности, доказывая это в подробных анализах нескольких успешных фильмов.

В окончательном суммировании три тенденции отличаются в венгерском кино обсужденного периода: 1. показ отрицательных аспектов действительности противопоставлением ужасов действительности человеческой красоте, 2. внутренний кризис в результате игнорированной творческой силы, 3. создание парабол и моделей как псевдо-эстетический уход от действительности. Общая черта всех трех тенденций заключается в том, что они хвалят действие, вызванное не общественным побуждением. В конце концов кризис венгерского кино данного периода объясняется его отрывом от действительности.

К работе прилагаются библиография и фильмография.

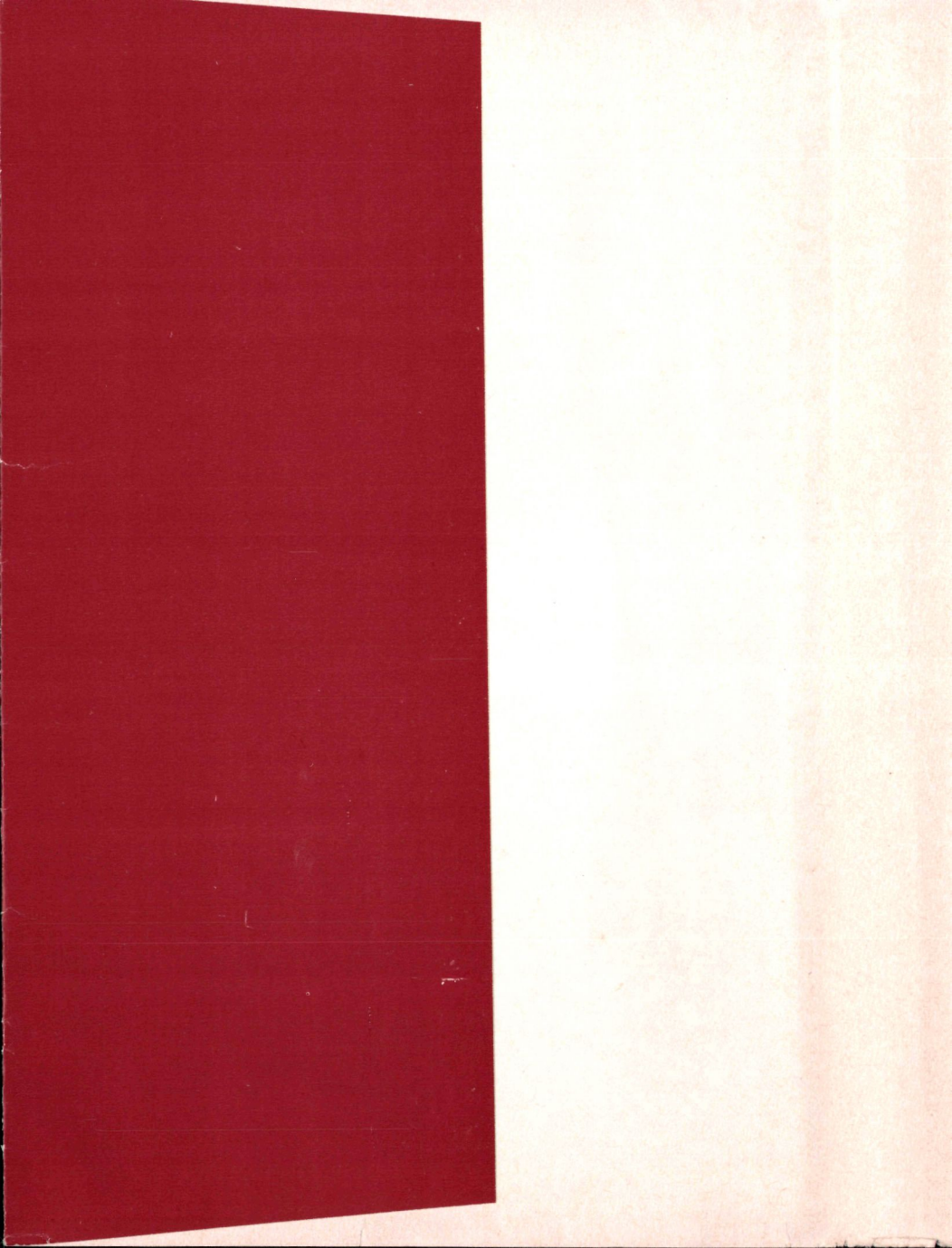
TARTALOMJEGYZÉK

<i>A fejlődés problémái</i>	7
A filmművészet jellege	7
A valóság változásának néhány ténye	10
Irodalmi utalások helyett	14
<i>Mennyiségek és körülmények</i>	16
A számok tükrében	16
Szervezeti változások	17
<i>Az egyetemes filmművészet befolyása</i>	20
A lehetőségek csökkenése	20
<i>A változás kezdete</i>	37
A kiemelés haszna	37
Más világ, más hősök	38
A valóság minősítése	54
<i>Új a dokumentumfilmben</i>	61
Új generáció	61
<i>Játékfilm és valóság</i>	76
Gazdag Gyula	76
Gábor Pál és a lázadás témája	82
Kardos Ferenc	86
Bacsó Péter és a Kitörés	89
Simó Sándor	92
Belenyugodni vagy megváltoztatni?	94

<i>Műlékony és maradandó</i>	103
Az általános tapasztalat	103
A művészeti általánosítás	105
<i>Keresés vagy menekülés</i>	108
A tény és a viszony	108
Megismerés és kifejezés	114
<i>Animációs és népszerű-tudományos film</i>	121
A szépségek	121
A szörnyűségek	124
<i>Cselekvés és emberség</i>	128
Ellentmondások és ellentmondásosság	128
Mészáros Márta	129
Sándor Pál	134
Hasonlóságok és különbségek	139
<i>Az emberi erő</i>	143
Szép filmek és emberi drámák	143
Huszárik Zoltán világa	152
<i>Az összeütközések</i>	157
Kitörés helyett	157
Tanulmányok	164
A valóság megváltoztatása?	171
<i>Történet és elmélet</i>	179
Túl a filmkritikán	179
<i>A magyar filmvígjáték keletkezése?</i>	191
A hagyományok	191
Dokumentumfilm és vígjáték	196
Szász Péter	206

<i>A valóság és a film világa</i>	213
Hasonlóság és asszociáció	213
Fábri Zoltán	217
Gyöngyössy Imre	227
Jancsó Miklós	234
A befejezetlenség	243
 <i>Múlt és jövő</i>	 249
Az önállósodás csapdája	249
<i>Jegyzetek</i>	261
<i>Bibliográfia</i>	267
<i>Filmográfia</i>	284
Angol nyelvű összefoglalás	323
Orosz nyelvű összefoglalás	326

Készült 300 példányban, 16,36 (A/5) ív terjedelemben
79 78/1353 Veszprém megyei Nyomda Vállalat
Felelős vezető: Danóczy Balázs igazgató



Nemes Károly

A magyar filmművészet története
1968 és 1972 között