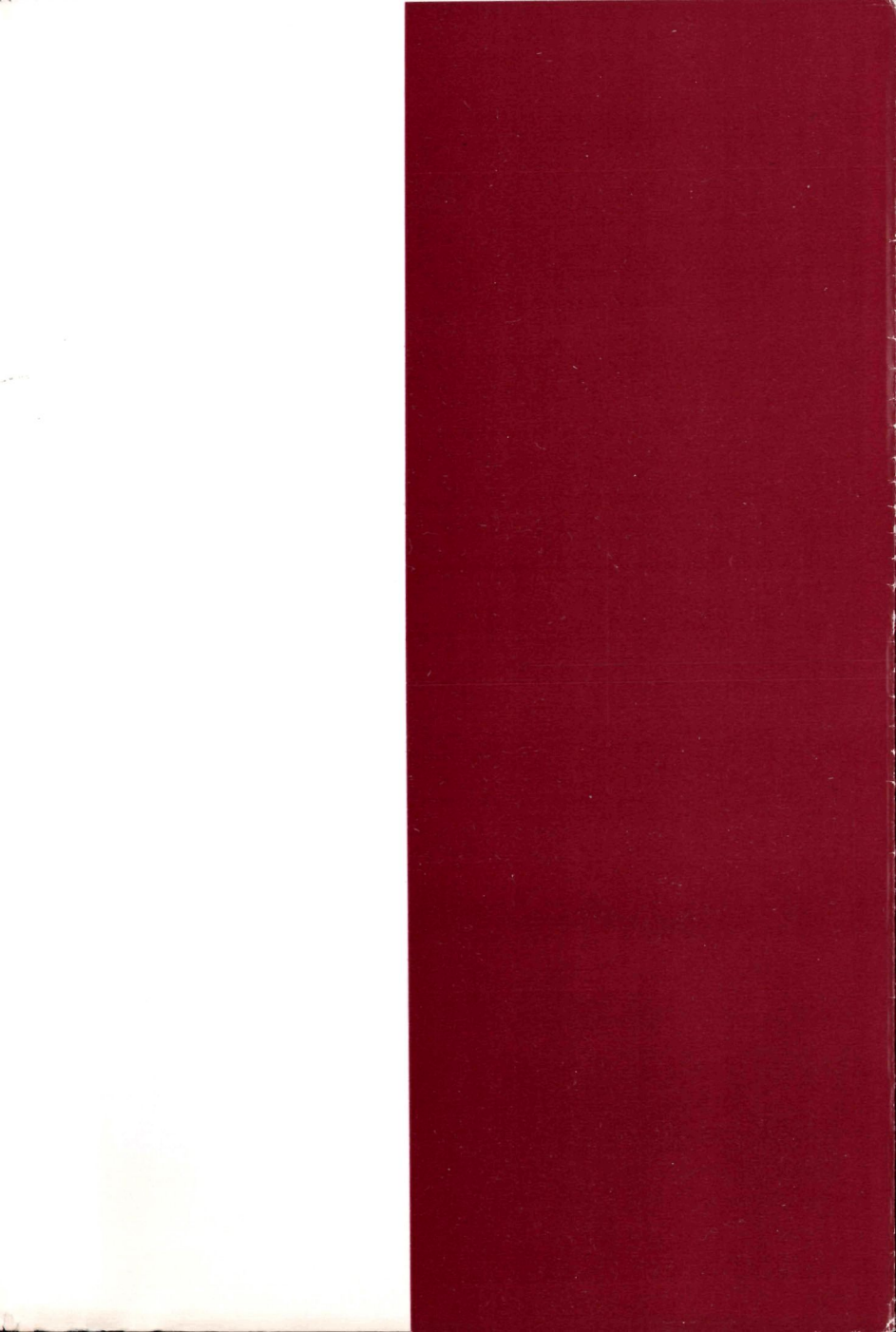


Szabó György

**A MAGYAR FILM
1973-1977 KÖZÖTT**





Szabó György
A magyar film
1973-1977 között

FILMMŰVÉSZETI KÖNYVTÁR

63.

**Magyar Filmtudományi Intézet
és Filmarchívum**

Szabó György

**A MAGYAR FILM
1973-1977 KÖZÖTT**

Budapest, 1980

A kötetet megvitatták
és véleményezték
a Magyar Filmtudományi Intézet
és Filmarchívum
Filmelméleti és Történeti Osztályának
tudományos munkatársai

Kézirat gyanánt

HU ISSN 0428—3805

Felelős kiadó
a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum
igazgatója

BEVEZETÉS

A magyar filmtörténetírás jelenlegi periodizációja szerint az éppen e sorok írásakor köztulajdonba-vétele harmincadik évfordulóját ünneplő hazai filmgyártás máig — a jelenig — nyúló korszakának kezdetét 1968-ban jelöli meg. S egyetérteni látszik abban, hogy az ezt megelőző tíz év a magyar filmművészet nagy felívelésének, kivirágzásának időszaka volt. A magyar filmművészet a szocialista társadalom építésének csakugyan e fázisában lett világhírű.

Nem lehet e megállapítás igazát kétségbe vonni. Mégis, óvakodnunk kell attól, hogy a hatvanas évek eredményeit bármilyen módon abszolutizáljuk; s még inkább, hogy ismétелhetetlen aranykornak kiáltsuk ki. Helyesebb talán beérni annyival, hogy — a társadalmi forma azonosságán belül — a két korszak (a folyamatosság által összekötve) sokban más, egymástól eltérő, és rangsorolás helyett inkább azonosságukat, valamint különbségeiket érdemes vizsgálnunk.

Mindkét évtizedben azonos társadalmi formáció mutatkozik, igaz, de a társadalom valóságának egész problematikája már nem szükségszerűen ugyanaz.

Országunk egyébként is termékeny, fejlődő korszakát éli ekkor; de éppen ezzel a fejlődéssel jár együtt egy sor — korábbi ismeretlen, vagy alig ismert — új elem felbukkanása is. Egy sor olyan sajátosság, melynek tükröződése a műalkotásokban törvényszerű; ennél fogva maguk a műalkotások is törvényszerűen mások. Már a magyar filmművészet 1968—1972 közötti időszakát elemző — s ezideig egyetlen — tanulmány, Nemes Károlyé is rámutat arra, hogy „a hatvanas évek végére a magyar film . . . szemben találja magát a szélesen kibontakozó társadalmi mozgás zavarbaejtő bonyolódásával”¹, és hogy a „jellegénél fogva a valóság iránt nagyon érzékeny filmművészet — amelyet gyors reagálásai is sokszor készítenek felszínességre — ebben a helyzetben természetesen nem lehet folytatója a hatvanas évek közepén kibontakozó nagy lendületnek.”²

Természetesen ezúttal nem keríthetünk sort arra, hogy magát ezt a „nagy lendületet” a maga realitásában közelebbről elemezzük, s ne itt vizsgáljuk azt sem, vajon a felszínesség mindenképpen velejárója-e a „gyors reagálásoknak” (kivált, ha ilyen felületes reagálások a gyakran eszményített hatvanas években úgyszintén szép számmal akadnak), hiszen e megfigyelésnek a lényegét mindenképpen elfogadhatjuk; nevezetesen, hogy a magyar filmművészet a hatvanas évek végére új, korábbi ismeretlen momentumokat felmutató, vagy mélyében hordozó társadalmi valósággal találta magát szemközt, és ha ezt — használjuk az idézet szerencsés jelzőjét — „zavarbaejtőnek” le-

hetett mondani, akkor abba nyilvánvalóan belejátszhatott az is, hogy a korábbi „nagy lendület” dinamizmusában alkotóink éppen a realitás bonyolódására, a részben új problematika felbukkanására, valamint annak kifejezésére nem voltak felkészülve kellően. Más szóval: erősen feltételezhető, hogy a magyar filmművészet érzékelő rendszere, valóságismerete késedelmeskedett akkor, amikor nem időben vette észre, hogy már másfelé kell tekintetét fordítania, ha ugyancsak érteni és megnevezni akarja azt a világot, amelyben él.

Vegyük csak a hatvanas évek magyar alkotásainak egyik fő tartalmát, azt a problematikát, melyet „a hatalom és az erkölcs” kérdéskörében jelölhetünk meg. Történelmünk ismeretében kétségbe vonni sem lehet, milyen — korábbról elintézetlen — gondok halmozódtak fel benne, és hogy mind következetesebb elemzése, éppen ezért, az analízisben megnyilatkozó társadalmi öneszmélés, valamint önvizsgálat miatt, szükségszerűnek mondható. Nem szabad elfelejteni viszont azt sem, hogy ez a csakugyan reális tartalom a hetvenes évek elejére mind elvontabb (és mind látványosabb) lett; és hogy végül a jelen szemszögéből vizsgált történelem megközelítésének már-már kizárólagos, ugyanakkor modoros módszerévé egyszerűsödött. E pillanatban pedig szükségképpen el is távolodott — mint problematika — korától, szinte „esztétikumma” párlódott, ráadásul fonák módon majdhogynem nosztalgikus színezetet vett fel, hiszen jó alkalmat kínált egy spekulatív helyzet (filozófiai

szemlélődés) drámai lehetőségeinek mutatós kinagyítására. Olyasmire, amit a köznapi jelen — legalábbis az e problémakörben vizsgálódók számára — nem látott felmutatni.

Maga ez a folyamat természetesen nem vonhatja kétségbe a filmművészet alkotóinak analitikus-morális igazát, elkötelezettségét, a szándék és megvalósítás emberségét. Művészi eredményességét sem. De nem szabad elfelejtenünk, hogy — akarva, akaratlanul — egy korábbi elintézetlen probléma-bokor dolgában igyekezett ez a „hatalom és erkölcs” dilemma rendet rakni, amikor vagy a „parancsra tettem” általánosan emberi polémiájára keresett szocialista választ, vagy a személyi kultusz, és a belőle való nehéz, ellentmondásos, és gyakorta következtelen kibontakozás konkrét és elvont gondjait szembesítette a nézővel, s ezáltal harcos támogatója volt (a magyar szellemi élet egészével szinkronban) a szocialista demokráciáért kibontakozó küzdelemnek. Csakhogy filmművészetünk mintha nem vette volna észre időben, hogy ennek a kibontakozásnak az elemzését mindinkább a köznapi jelen tárgykörében kellene talán végeznie, hogy a retrospektív és mind absztraktabb jelleg mintegy „evaporálja” a konkrét és az „itt és most” társadalmiságában állást foglaló tartalmat, úgy válik „egyetemessé”, univerzális képletté, hogy a parabolisztika uralkodik el benne, ennél fogva az „üzenetek” mindinkább magánjellegűek és (a „helyi színektől” megfosztva) szürkék, kisvártatva pedig — mesterkélt-ségük miatt — unalmasak lesznek.

Talán nem járunk messze az igazságtól, amikor ennek a szellemi igénytelenségnek és modorosságnak a következményéül, a tartalom kiüresedésével és társadalmi „érdekességének” csökkenésével párhuzamosan (annak mintegy ellentétpárjaként), az e témakörben született magyar játékfilmek fokozott színezését, a modoros mondanivaló hatástalanságának ellensúlyozására szánt esztétikai művességét figyelhetjük meg. Célratoróbb, a látvány erejét előtérbe helyező dramaturgia, drámai helyzetteremtés, a jelképeességét szívesen aláhúzó operatőri munka, melyben kivált a tájképnek és a csoportmozgatásnak jut nagyobb szerep, s végezetül — de nem utolsósorban — a dinamikusabb rendezés mind olyan irányban dolgozik, hogy a magyar filmművészetet kiemelje korábbi (mondjuk így:) verizmusából, pontosabban szólva abból a realistának hitt stílusból, melyben a film tulajdonképpen még egy-egy történet „külső” és „belső” díszletekbe helyezett színpadiasságának mintegy „leképezése” volt. A film kifejező-megjelenítő nyelvezetének ez a rendkívül erős minőségi változása a hatvanas évek nagy nyeresége, és szerencsére átvészelte az „esztétizmus” formai funkcionálisizmusának veszélyeit is, bárha a hetvenes években szerepe csökkent.

De nem is lehetett kétséges, hogy a képi művesség mindinkább ön-tetszelgő bravúrossága némileg alábbhagy, sőt, a hetvenes évek közepén, a mind fejlettebb úgynevezett dokumentarizmus „művészietlen” tárgyiaságával szembesül, és — túl-éretten — válságba jut, ha a mindig meghatározó tartalmi oldal felől kö-

zelítve e jelenséghez, azt szögezhetjük le, hogy a színesebb, hatásosabb, itt-ott mesterfokú nyelvezetre bízott absztrakt „hatalom-erkölcs” mondanivaló elszegényesedésével ez logikus következménynek tetszik. Hiszen mindig elsősorban az determinálja egy mű életképességét, művészi tükröző erejének fokát és a sikerét is, hogy mit és hogyan tud közölni a társadalmi realitásból, hogy milyen az a „veritas artistica”, amely megnyilatkozik benne és általa. Érdeemes megfigyelní — ezzel összefüggésben is — azt a folyamatosan magabiztosabb tendenciát, mely már a hatvanas években, ha bátortalanul is, próbálgatta lehetőségeit egy szikárabb, „funkcionalistább” (és gyakorta fekete-fehér) „tudósítói” stílus irányában, jobbára olyan riportázsokban, melyek a jelbeszéddel és kifejező eleganciával homlokegyenest ellenkező módon, a köznapí élet (és a benne mutatkozó visszásságok vagy természetes jelenségek) látszólag egyszerű rögzítésével szándékozik közvetlenebb kapcsolatot találni a közönséggel. Mégpedig a csakugyan sikeres esetek legtöbbségében „direkt beszéddel”, óvakodván attól, hogy zsurnalizmusba tévedjen.

E törekvésben nem nehéz felfedeznünk azt a szándékot, mely a jelen problematikáját a parabolák elvontságából és visszatekintő tematikájából a hétköznapiok konkrétumai közé akarta visszahelyezni. Nem igaztalan annak feltételezése sem (hiszen adatok bizonyítják), hogy ez a törekvés a néző igényeivel is — alkalmanként — találkozni tudott. A mozi legalábbis mindinkább ilyen estekben tudta csak igazolni fórum

jelleget. Egy-egy (líraiságában is hű, pontos, megindult) tudósítás a vonaton ingázókról, vagy a később oly sűrűn (és már-már ugyancsak „esztétizmussal”) szondázott cigányéletről, vagy az újítok bürokratikus kálváriájáról (kivált, ha ezt a televízió milliókhoz közvetítette) legalább olyan érdeklődést váltott ki, mint mindaz, ami — jobbára „kosztümösen”, történelmi koordinátákba helyezve — az emberi kiszolgáltatottság, elnyomatás, megalázottság megannyi generáliájáról szólt, és (in abstracto) az antihumánus gépezetek manipulációját leplezte le, gondolatilag mind fáradtabban, formailag mind nagyobb (és spekulatívabb) leleménnyel. Ennek a teendenciának a jelét láthatjuk abban is, hogy ez a „Sachlichkeit” nemcsak egy-egy tudósításban, hanem a játékfilmek dramaturgiájában is fokozatosan előretört, vagy hogy legalábbis ennek jelei mutatkoztak, akár még valamilyik lakás vagy „játészó” szobrászműhely egyes használati vagy dísz tárgyainak „kifényképezésében” is. (Tehát szokatlan kihangsúlyozásában, alkalmanként az egész képmezőt egy-egy kancsóval, szerszámmal, „profán” — ma úgy mondanánk — „ready-made”-del kitöltve.) Igaz, később ez a tárgyiasság is kifejlesztette a maga manírjait, főleg folklorisztikus jelleggel; maga a mozdulat azonban, ez a tartalomformában közönségesért nyúló gesztus mindenképpen figyelemre méltó, főleg annak az a-szinkronitásnak a leküzdésében, mely a hatvanas és hetvenes

évek fordulóján a magyar filmművészetben — hazánk társadalmi valóságához képest — mindinkább szembeötlő volt.

Magyarországon ugyanis (de talán nem tévedünk, ha azt állítjuk — hiszen szellemi autarchia sincs —, az egész világon) időközben változtak bizonyos tartalmak. A hidegháború egész kontinensünket apokaliptikus pusztulással fenyegető évtizede után, a hatvanas években, fokozatosan kibontakozott a békés egymás mellett élés politikája, mely nálunk szerencsésen a konszolidáció folyamatával is egybeesett; a nyugodtabb körülmények pedig — a hetvenes évek elejére — mintha általánosságban is oldani kezdték volna a korábbi szorongásokat. Más vetületben és másféle tónusban kezdtek az emberi lét nagy problémái mutatkozni; az elidegenedés keserű folyamatainak hasonlóképp keserű analízise mindenesetre alábbhagyott. E folyamat nem nélkülözte — például Vietnamban esetében — a drámaiságot, de kétségtelenül pozitív irányba mutatott, mindenekelőtt annak a következetes magatartásnak a hatására, mely a szocialista országokat jellemezte, s amely — mint külpolitika — természetesen a belső fejlődés kivetítődése is volt.

Ezt a fejlődést gyakran csak az életforma bizonyos változásaival szokták azonosítani. Nyilvánvaló azonban, hogy például a tudományos-technikai forradalom olyan közhasznú praktikus produktumai, mint a televízió, mely nálunk a hatvanas években kezdte kifejteni szerepét s vált a hetvenes évekre tömegkommunikációs eszközzé, egyszerre fogható fel esetünk-

ben konkrétan és szimbolikusnak is, hiszen nemcsak egy műszaki találmányt jelent, de életszínvonal-mutatót, tehát gazdasági jelképet is, mégpedig úgy, hogy pontosan beleilleszthető abba az összefüggés-rendszerbe, mely hazánkban az építőmunka adott szakaszán rajzolódik ki. Akár példázatunkból általánosítva is, e periódusban az figyelhető meg, hogy a konszolidáció befejeztével a hangsúly mindinkább a termelés, hatékonyság, értelmes munka és szabad idő kérdéseire terelődik át. Ez természetesen bizonyos fordulatot jelent a korábban kevesebbet vizsgált (és kibontakoztatásához kevesebb feltételt kapott) magánélet-szféra irányában is, benne a személyiség, az életeszmény és életcél problémáival. Kielezett társadalmi helyzetek, döntéskényszerek és válságok nincsenek, a romantikus dramaturgia mind kevesebb látványos ellentétet találhat; ez azonban korántsem jelenti azt, hogy — még ha más viszonylatokban és méret-arányokban is — az „emberi lényeg” ne kerülhetne alkalmanként súlyos drámai szituációkba, vagy — ennek fonákján — komikus-abszurd helyzetekbe.

„Abban a bizonyos „átmenetinek” mondott korban, amelyben élünk — írja 1968-ra éppen tíz évvel később egy magyar filmkritikus —, az emberi sorsok ritkán sodródnak látványosan heroikus összeütközésekbe, a választás csapdái ritkán fenyegetnek végletes helyzetekkel. Napjaink a banális kis munkahelyi villongások, banális családi és szerelmi konfliktusok ellenére — ha a világméretű fegyverkezést, az atom-, hidrogén- és neutronbombákat kizárjuk

tudatunkból — az alapvető létbiztonság látszólag egyhangú közegében telnek. A jelenidejűség egymásra torlódó apró mozzanatai nem segítenek felismerni a lényeges és a lényegtelen közötti különbséget, a társadalmi mozgás erővonaláiban a későbbiekben majd vörös izzással világítót, a születés, a szerelem, a szakítás, a hivatás, a halál, az emberi kapcsolatok formátlannak tetsző gomolygásában az elektromos kisülést előidéző energiákat. A boldogtalan Versinyin alezredes mondja egy helyütt Csehov Három nővérében: 'Igen. Elfelejtenek bennünket. Ez a sorsunk — semmit sem tehetünk elene. Azt, ami nekünk komolynak, jelentősnek, nagyon fontosnak tetszett, idővel elfelejtik vagy jelentéktelennek látják. És ebben az a legérdekesebb, hogy mi nem is tudjuk, mit tartanak majd nagynak és fontosnak, és mit kicsinynek és nevetségésnek.'³

Csakhowy ezek észleléséhez, megragadásához, ábrázolásához a társadalmi tartalom egészének módosulásával *egyszerre* mozgó, másfajta módon probléma-érzékeny, kifejezőeszközeit a más mondanivalóhoz igazító művészi figyelem, valóságismeret és olyan szellemiség szükséges, mely időben képes túlhaladottá váló szemléletét az egzigenciák szerint módosítani.

Ez a módosulás (igaz, a késlekedés miatt talán a szükségesnél több fiaskóval) a hetvenes évek elején megkezdődik ugyan, de váratlanul nemcsak az elengedhetetlen (és tulajdonképpen folytonos) megújulás „szakmai” kérdéseivel találja szemközt magát, hanem

néhány olyan technikai, valamint filozófiai problémával is, melynek jelentkezésére felkészülve nem lehetett.

Vegyük először az egyszerűbbet, azt a technikai tényt, hogy éppen az úgynevezett útkeresés idején, amikor amúgyis fájdalmas volt szakítani a korábban annyi nemzetközi elismerést hozó parabolisztikus stílussal, derült ki, hogy a *mozgóképek* nem a filmművészet privilégiuma többé, hanem végérvényesen bejutott a lakásokba, tehát a legkisebb közösségekbe is. Ez pedig — világszerte — a mozinézők számának hirtelen csökkenésével járt együtt.

Ez a csökkenés akkor is bekövetkezett volna, ha a mozikban egymást érik a legszélesebb körű érdeklődésre joggal számot tartó művek. Nálunk viszont éppen ez volt az az időszak, amelyre ez nem volt mondható. „A mozinézőterek rohamos kiürülése”, melynek kezdetét egy tanulmány 1968-ra teszi,⁴ ennél fogva több körülmény kedvezőtlen interferenciájának a következménye, és egyaránt tartalmaz kritikai, valamint technikai elemeket. Minderre a fentebb filozófiainak mondott probléma is reá rakódik. A magyar filmművészetnek néhány év alatt — és éppen virágjában — hirtelen nemcsak önnön lépés-vesztésének konzekvenciájával kellett szembenéznie, nemcsak a filmforgalmazás (a televízió elterjedésével különösképp kieleződő) problémáinak gondjait kellett észrevennie, hanem számolnia kellett bizonyos érték-átalakuló egyetemes világszemlélettel is, mely nálunk éppen ebben az időszakban kezd megmutatkozni. Távol áll-

jon tőlünk, hogy ezt az egyetemesnek mondott érték-
átalakuló világszemléletet a nagyvilágra terjesszük
ki, s ne vegyük tekintetbe a különféle társadalmi
rendszerek minőségi különbségeit, kivált pedig azt,
hogy a szocializmus és a kapitalizmus társadalmi
problematikája alapvetően nem hasonlítható, még
kevésbé mosható össze, valamiféle univerzalizmus-
ban; de a törvényszerű különbözőségek ellenére is,
részben az életforma és szemlélet változásainak függ-
vényében, egy sor sajátos jelenség tűnik fel főleg az
iparilag fejlődő országokban, mindenekelőtt a koráb-
bi konvenciók módosulása terén. Egy sor kérdés,
melyre az adott társadalom, struktúrájától függően, a
maga módján próbál válaszolni; a kérdések viszont a
városiasodás, a korábbtól különböző termelési esz-
közők, társadalmi és magánéletbeli feltételek és kö-
vetelmények, s megannyi más tekintetében rugalmas
változtatásra ösztökélnek. Ezt a sürgetést lehet —
egyoldalúan — válságnak is tekinteni vagy érezni,
hiszen a világképet alapvetően meghatározó eszmé-
nyek némelyike csakugyan válságba kerül (bizonyos
összetevőket tekintve más a felfogásunk például — a
társadalmi-gazdasági változások hatására — a há-
zasságról, hiszen immár nem elemi meghatározó
mondjuk falun a földbirtoklás kérdése, stb., ha úgy
tetszik tehát, a párválasztás „osztálytársadalmi” kri-
tériumai végül is krízisen mentek át), visszaszorulnak
a teleologikus életeszmények, feltűnnek viszont he-
donisztikusak, és így tovább. A dialektikus elemzés
ugyanakkor kimutathatja, hogy legalább annyi új

érték is születik ebből az átalakulásból, amennyi (mint korábban igaznak vélt érték) elpusztul, vagy üres formalitássá válik. Végére is, mondjuk az, amit egy korábbi — szektás — szemlélethez mérve, annak válsága árán, a korábbihoz képest sokkal gyakrabban emlegetünk, mint „személyes boldogulást”, s amit egy adott időszakban jórészt szükségszerűségből, a társadalmi ideál elhanyagolhatónak vélt, vagy egyoldalú (eszményítő) közösségben-oldódással volt képes feltételezni csupán, az a hetvenes évek elejének talán legtöbbet hangsúlyozott áhítása lesz (nyilván visszahatásként is). Amennyiben pedig ez az óhaj nem a közösség ellen nyilvánul meg, hanem — nagyobb összefüggésekben — éppen ennek érdekében tevékenykedik, vitathatatlanul pozitív fejlemény. Válságos tehát a jelenség, egyik oldalán, a másikon viszont annak éppen ellenkezője; és ennek dialektikáját felmutatni — most már az emberi viszonylatok szövevényében, a „bonyolult korban” (mely minden kor benne élő emberének bonyolult) — bizonynyal maga is művészet.

Most már példák nélkül, általánosan szólva, a hetvenes évek eleje mindenesetre e dialektika újbóli felkutatásának igyekezetével telik el, és szerencsére ez az igyekezet nem lanyhul akkor sem, amikor az első (filmművészetünket az adott jelen társadalmi valóságának problematikájával szinkronba hozni igyekvő) próbálkozások jobbára mind kudarcot vallanak. Szerepe volt ebben az állhatatosságban annak a folyamatosságnak is, mely a magyar szocialista film-

gyártásban kezdettől fogva megmutatkozott és — mint alapvető tendencia — a *társadalomkutató igényesség* mellett kötelezte el azt.

Időközben amúgyis mind többen jutottak arra a felismerésre, hogy a közönség visszahódításának (az elengedhetetlen művészi hatásnak) első feltétele a szó teljes értelmében vett *érdekesség*, mely egyszerre jelent tartalmi-formai igazságot, erőt, megnevező gondolatot csakúgy, mint pontos dramaturgiát, szakmai biztonságot, jó kivitelt, mindenekelőtt pedig fordulatot cselekményt, akár az eszmék, akár a történések szintjén. Ez az érdekesség-igény ráadásul a hetvenes évek elején okkal kapcsolódhatott össze a filmszakma mindenütt megmutatkozó nagy megelégnélésével, mely — fölvéve a televíziózás által odadobott kesztyűt — éppen ezidőben tért át panaszról aktív cselekvésre, és kritikusan megújította tematikáját, valamint kifejező-eszközeinek táráát is, elsősorban a feszés, fordulatos, markánsabb művek létrejöttének érdekében. Ez az önkritikus, cselekvő szellem a kapitalista filmiparban mindenekelőtt a kommersz-kultúra erősödését hozta (például a katasztrófa-filmekben, stb.), de a mozgókép-színházak látogatottságának emelkedése, a film helyzetének újbóli erősödése kétségtelenül némi élénkítő hatással volt a szocialista filmgyártásra, így hazánkéra is.

Ebben a helyzetben, megannyi probléma gyújtópontjában, a magyar filmművészetnek újból akarva-akaratlanul szembe kellett néznie saját szerepével, helyével és értelmével is. Változó világban változtat-

nia kellett (még ha ez a módosulás öntudatlanul történt is) önértékelésén, saját funkciójának és befolyásának gyakorta túlzó megítélésében. Ez a kritikus és korántsem könnyű folyamat először egyébként az irodalomban zajlott le nálunk, még az ötvenes évek végén, amikor a literatura fokozatosan visszavonult a közvetlen politizálás mezejéről, annak felismerése nyomán, hogy a korábban magára vállalt intervenciók (mint igazi szféráján kívüliek) az adott történelmi szakaszban már feleslegesek. Más természetű, de lényegében a saját szerepét ártértékelő mozzanatok figyelhetők meg a képzőművészetnél is, immár a hatvanas évek nagy stílusváltásainak mélyén. Módosult, ha megint más értelemben, a zeneművészet. Egyedül a filmművészet vélte úgy, szinte a hetvenes évek közepéig, hogy tiszte és kötelessége elsősorban a társadalom alakulásának állandó *mérlegelése*, mintegy *véleményezése*, mely mindinkább annak glosszázására szűkült le; ahelyett, hogy — e tágas értelemben publicisztikainak mondható feladatvállalást korszerűsítve — egyre inkább a társadalom alakulásának összetevőit próbálta volna *tükrözni*, és véleményét így, széljegyzetelés nélkül magában a *műalkotás értékerejében* fejezte volna ki.

De nemcsak a művészet és a politika viszonyában volt szüksége filmművészetünknek saját helyzete bemérésére, hanem a művészet és közönség, sőt — és mindenekelőtt — a művészet és a társadalmi valóság relációjában is. A fő kérdés nyilvánvalóan mindig az, milyennek minősíthető ez utóbbi viszony; hogy a rea-

litás alakulását késve, netán érzéketlenül követi-e, vagy szinte benne él; és hogy van-e kellő hite, ön-bizalma, főleg pedig ezernyi összetevőből fakadó ere-je ahhoz, hogy lényeges mozzanataiban ragadja meg és mutassa fel ezt az emberi valóságot.

I. A PARABOLÁTÓL AZ ALLEGÓRIÁKIG

1. A PARABOLISZTIKUS IRÁNYZAT KIFULLADÁSA

a) *Jancsó Miklós útja*

Mint a bevezetőben már utaltunk rá, a hatvanas évek magyar filmművészetének felívelő korszakából a legtöbb esztétikai értéket annak az irányzatnak az alkotásaiban lelhetjük, amely (történeteit jobbára a történelmi múltba helyezve) a *hatalom és az erkölcs* problematikáját vizsgálta. E rendkívül fontos és az egész világon visszhangot kiváltó, gyakran költői analízis mestere Jancsó Miklós volt, aki szinte pályája kezdetétől fogva idegenkedett a szokványos valóság-megközelítési módszerektől, s már az *Oldás és kötés*, (1963) avantgarde-jeleneteiben, valamint az *Így jöttem* (1964) dramaturgiájában megmutatta módszereinek néhány jegyét. Ennek stiláris következményei a *Szegénylegények* drámai mesterművében jutottak először érvényre (1965), majd hasonló erővel nyilatkoztak meg a *Csillagosok, katonák* (1967) nem is egy jelenetében, hogy alkalmazójuk a *Csend és kiáltás* (1968) mind karakterisztikusabb nyelvezetének beteljesítésével a *Fényes szelek* (1968) elementáris erejű alkotásáig jusson el. Ez a film ugyanakkor éles polémiákat is kivált. Jancsó Miklós, termékeny és dinamikus évtizedében, két filmet rendez még, a *Sírokkó*-t

(1970) és az *Égi bárány*-t (1970); ezeket 1971-ben a *Még kér a nép* követi. A nagy sorozat azonban hirtelen megszakad, vagy legalábbis lelassul: csak 1974-ben születik újabb mű, a *Szerelmem Elektra*.

E filmeket — s bennük a rendező alkotói útját — részletesen elemezte már a hazai és a külföldi kritika; és ha az értelmezésekben természetszerűleg jelentős eltérések is vannak, belőlük a pályáiv napjainkig tartó része végül is summázható.

Az általunk tárgyalt időszakra ennek az ívrészletnek egy *lehajló* ága jut. Jancsó Miklós a hetvenes években — ahogy azt a róla szóló monográfiában Gyertyán Ervin oly meggyőző módon kifejti⁵ — a marxista történelemszemlélet és egy strukturális látásmód modellező leírását házasítja össze. Ezzel a modellszerkezettel — írja —, Jancsó a tipizálás egy újszerű és sajátos formáját teremtette meg, amely szemben a klasszikus, az engelsi meghatározással, nem a hősökben, a jellemeiben kutatja fel a tipikumot — hiszen Jancsó teljes érdektelenséget tanúsít mindenfajta lélekrajz, jellemábrázolás, egyéniség és egyénítés iránt, ami hősei filmbeli funkcióján túl valamiféle emberi teljesség felé mutatna. Nem is elsősorban a helyzetekben — a szó történelmileg meghatározott értelmében — kereste ezt, mert legyenek ezek bármennyire konkrétak filmjeiben, végül is csak a kulissza, a háttér, az illusztratív példa szerepét töltik be, hanem a történelmi mozgás formáiban, a történelmi cselekvés mechanizmusában. Egyik nyilatkozatában így tanúskodik ennek a szándéknak tuda-

tosságáról: Ha figyelmesen olvassuk az elmúlt kor-
szak történelmi hagyományait, arra a következtetésre
juthatunk, hogy minden eseményt vissza lehet vezet-
ni néhány alapvető matematikai egyenletre. Ha Cae-
sar szövegeit tanulmányozzuk, világosan következik
azokból, hogy az ókori rómaiak a leigázott törzsekkel
szemben ugyanazokat a módszereket alkalmazták,
mint a mi időnkben a fasiszták. Két évezred folya-
mán a módszerek nem változtak, csupán a technika
változott. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az
emberiség ugyanolyan, mint kétezer évvel ezelőtt
volt, de kétségtelenül találunk itt nyugtalanító hason-
lóságokat.”⁶

Mint a monográfus helyesen megfigyeli, Jancsó
Miklóst jóideig ez a „néhány alapvető matematikai
képlet” foglalkoztatja; ezt járja körül s ennek absztr-
akciójába helyettesít be alkalmanként más és más
kort, seregletet, hogy mindegyre ugyanazt a végered-
ményt kapja. E demonstrációs — deduktív — mód-
szer „ars”-a, művészete ennél fogva magának a *le-
vezetésnek* az eredetiségében és hatásosságában rej-
lik, a „modellteremtés” újszerűségében és meggyőző
erejében; így biztosítva azt, hogy alkalmanként töb-
bet mondhasson el e „képlet” mögé rejtezett elnyo-
mói mechanizmusról, mint amennyit más alkotói
módszerek révén elmondhatnánk róla.

Tanulságos Jancsó Miklós metódusában az a kriti-
kai elem is, amely a problematika-megközelítés útjai
közül elsősorban a legszélesebbre, leginkább hasz-
náltra, a — mondjuk így — hagyományosra vonatko-

zik. A rendező forradalmi újítása abban áll, hogy fokozatosan, de mind felszabadultabban veti el a szokásos alak- és helyzetteremtés egész eszköztárát, hogy látványosan és következetesen szakítani tud minden eddig ismert dramaturgiával, és hogy helyette igazolni tudja saját eszköztárának, saját dramaturgiájának (s természetesen saját kifejező-rendszerének, nyelvezetének) jogosságát, sőt, esztétikai hitelét. Igaz, a vámon elveszik a lélekrajz, a szerepek — akárcsak a történetek — a tézis uralma alatt állnak, a figurák egymáshoz való viszonyítását is kizárólag az határozza meg, milyen feladat ellátását szolgálják egy adott — előre kigondolt — szituáción belül, és ennek következtében sehol nem is nyilatkozhatik meg (vagy csak igen szűk korlátok között) az „egyedi”, különben nem lenne behelyettesíthető a képlet; a réven viszont, ennyi áldozat árán, szabad lehetőséget kap a képzeletdús „bizonyításra”, a levezetés költőiségére (s e költőiséget mindegyre kérdőjelező kegyetlenségre, a végzet-szerűség folytonos hangoztatására, akár még a pusztai szél süvítésével is). Az összképet, gazdag invencióval, a vér és az érzelmek színeinek vibrálása teszi drámaivá: egy szentimentális lélek keserűsége és rettenete nyilatkozik meg benne és általa, egy komor világ felpanaszlója, zokogó kortanú, aki szívesen találna biztos fogódzókat, keresne vigaszt, megnyugvást, ideológiát, mely elcsitíthatná kételyeit, célt és értelmet adhatna a létnek. Ám — akárcsak a szecesszió korának kedvelt jelképiségében a Végzet, mely egyúttal Enigma is — újra és újra elsötétíti ég-

boltozatát ez a talányosan mosolygó, baljós Képlet, az ember által emberek elnyomására minden alkalommal feltámadó Mechanizmus, a kiszolgáltatottság Gépezete, melyben úr és alávetett egyaránt a Sors megválthatatlanságának foglya.

Mindez — mely esetleg egyik „olvasata” csak Jancsó Miklós parabola-filmjeinek — a hatvanas évek kiemelkedő produktumaiban viharos erővel és művészi szuverenitással nyilatkozik meg, nem véletlenül azért, mert ezeknél a mű mindig egységes egész, a bonyolult és talányos is tiszta logikával ábrázoltatik, s ennek nem mond ellent az a tény, hogy maga a logika költői. (De hiszen ez poézis, és nem tudomány.) 1968 után azonban mintha a nyelvezet (és mögötte: a képlet-módszer alkalmazásának) bizonyos átalakulását figyelhetnénk meg. A monográfus Jancsó Miklósnak ezt a nagy korszakát az *Égi bárány* című alkotással tekinti befejezettnak. „Később módosul, felbomlik a modellező jelrendszer — írja —, átnő egy szürrealista ábrázolásmódba, amelyben Jancsó strukturális szimbolikáján egy meghatározatlanabb és ötletszerűbb, s olykor primitívebb szürrealista allegorizmus uralkodik el, amely már indokoltabbá teszi azokat a kritikákat, amelyek 'filmkábitószert' látnak elragadó képeiben, s olyan — kétségkívül túlzott — állításokra ragadtatják magukat, mint az egyik francia kritikus, aki szerint 'minden értelem eltűnik, az élvezetek kedvéért'. Minden értelem nem tűnik el — a jancsó-i alapgondolat minden filmjéből kiviláglik —, de az értelemszerű olvasás egy talányos, a rejtvényfejtés izgal-

mát kínáló, vagy az intuitív ráérzés közvetlenségére számító, érzelmi-hangulati befogadás — vagy elutasítás — lehetőségének adja át helyét, a racionális hatást kultikus-misztikus azonosulássá változtatva.”⁷

Fontos megfigyelés: a parabolisztikus irányzat kifulladásának és elbizonytalanodásának jelei regisztráltak benne. Amit leír, voltaképpen a mégoly poétikus racionalista megismerés, valamint megnevezés lehetőségeiben való kétely, s a nem-racionalista metódus előtérbe helyezésével a már-már irracionalista elemek kíváncsi próbálgatása kezdődik meg egy olyan életműben, mely a „nyitott mű” irányába látszik haladni. Ez a „nyitottság”, mely esetünkben a mítosz beáramlását — éppen a ráció gátjainak kiiktatásával — mindinkább lehetővé teszi, a hatvanas évek filozófiai és alkotói irányzatai közül azokkal van szinkronban, amelyek mintegy megszüntetik vagy erősen lecsökkentik a mű objektív tartalmát, hogy ezért a mű értelmezhetőségének végtelenségét kapják cserébe; a lehetséges minimumra csökkentik tehát az „információt”, hogy annál sokoldalúbb és parttalan lehessen maga a „jelentés”. Minél kevesebbet „közöl” tehát maga a mű, (vagyis: abszurdumig véve a dolgot, tulajdonképpen semmit nem „jelent”), annál többet „láthat bele” — képzelete, vérmérséklete, hangulata szerint, akár óránként változva is — a műélvező, aki ily módon úgyszintén szuverén teremtető lesz: elveszti az alkotó (műben megnyilatkozó) iránymutatását, interpretálását, világ-magyarázatait, majdhogynem nézőpontját is, hogy cserébe képlé-

keny és önnön kénye-kedve szerint formálható anyagot kapjon. Ennek a képzőművészetben, zenében, irodalomban (sőt, bizonyos próbálkozások révén még az építőművészetben is) akkortájt oly egyetemesnek mutató nyugati áramlatban⁸ egy sor relativista filozófiai elképzelés nyilatkozott meg, a német egzisztencializmusban összetalálkozva a poétikus-talányos Zenbuddhizmussal; s egyaránt meghatározott alkotói szellemet, elképzelést, de metodikát is.

Jancsó Miklóst természetesen vakmerőség volna ezzel az időközben jószerével nyom nélkül elvonult áradattal közvetlen kapcsolatba hozni; az „informale” egyébként is a hidegháborús évtized nyomán keletkezett „kétségbeesés artisztikuma” volt, a magányát képzelgésben oldani reménylő szubjektumé, mely a világ-értelmezések pesszimizmusa elől saját külön eváziójában mert reménykedni csupán. Hazánkban az „absztrakton túli absztrakt”, néhány próbálkozástól eltekintve, amúgy sem fejtette ki hatását. Bizonyos egymásra-rímélések azonban mégiscsak figyelmet érdemlőek, mind gondolati-érzelmi, mind pedig módszerbeli téren. Az „informale” ihletése végül is — kisebb-nagyobb mértékben — sok jeles alkotónál (így például a *Teorémában* Pier Paolo Pasolininál) is kimutatható, s talán nem is a másik féltekén magát egy időben szinte egyeduralkodónak mutató „informalénak” a termékei kapcsán, hanem a bennük munkálkodó filozófiák következtében, melyek a személyiségek társadalmi korlátozottságának és hatás-képtelenségének vigasztalására a „belső világ” végtelen-

ségét kínálták fel. Az ajánlat mélyén keserű és kiábrándult történelem-szemlélet (tehát: társadalomszemlélet) húzódott meg. Az idő szerepe átértékelődött. Benne a személyisége is. A fenomenológiai redukció kizárólag az „itt és most” világában hajlandó mozogni, s egyszeri, megismételhetetlen *gesztusban* — mint akcióban — véli megtalálni az ön-realizálás abszolút szabadságát.

Ha az „aktuális tapasztalat” művészi invenció-módszerét helyezzük bele a Jancsó Miklós-i „képletbe”, és arra gondolunk, hogy forgatásainál — a mindent meghatározó generális tételt leszámítva — nem „az objektív totalitás régi ábrázolásából” indul ki, s nem tételezi, hogy „a valóság eleve létező számunkra”, hanem éppen ennek az „aktuális tapasztalatnak” az erő-mezején, „a cselekvésben levő energiák dinamizmusa” szerint dolgozik és jelenít meg; ha nem felejtjük, hogy dramaturgiájában történeteinek egészét veszi, eleve elrendelt „közepont” nélkül, közlőnek, csakugyan fogunk találni néhány rokon-vonást a „nyitott mű” poétikájával. A Jancsó-i *improvizáció*, a *gesztus* mindenesetre szembeötlő; és ehhez képest, magához a filmi aktushoz viszonyítva voltaképpen egyremegy, mikor, hol és hogyan játszódik le magának a filmnek a „sztorija”, valamint, hogy lehet-e egyáltalán fő- és mellékszereplőket találni benne, van-e a műnek világos, könnyedén körülhatárolható jelentése, vagy inkább talányos üzenet, és így tovább. A „gesztus-film” (akár az Action-Painting) szuveren-

nitását hangsúlyozza, humán-reflexióit közvetíti, (Stendhal nyomán) átfogó módon használva a szót: a stílusát közvetíti, csakugyan „totális értelemben”.

Mivel pedig a Jancsó-i film voltaképpen *stílus*, tartalmi töltetét is csak e stílus elemzése felől találhatjuk meg, hiszen más megközelítések révén (a tartalom és forma mesterkélt szétválasztásával) közelebb hozzá nehezen juttathatnak. Éppen az „üzenet” talányossága, vagy inkább sejtelmessége jelzi, hogy valamilyen példabeszéddel van dolgunk, melynek „értelmét” és „érzelmét” képtelenség a szokásos „történetre”, vagy az ideológiai „eszmerendre” lefordítani a mű egészének *egyszerre* való érzékelése nélkül. Hiszen maga a „képlet” voltaképpen közhely. Ha a hatvanas évek nagy filmjeit csupán a hagyományos módon próbálnánk összegezni, legfeljebb annyi tanulság maradna a kezünkben, hogy mindig is léteztek az ember elnyomására és megalázására való gépezetek, és hogy ezek működését szemlélve (játszódjék maga a történet akármelyik korban is) csak szorongást, meg felháborodást érezhet a néző. Igaz, van e summázatnak is történelmi-társadalmi értéke, célzatossága, állásfoglalása, ha úgy tetszik, pártossága is, mégpedig egyértelműen haladó; ámde mindez csak jelzése lehet tulajdonképpen annak a problematikának, mely a filmek szervességében (hol jól, hol tanmese-szerűen, hol friss ötletességgel, hol pedig fáradt ismételtetéssel) mutatja meg magát, és az alkotói nem-racionalizmushoz hasonlóan a szemlélőtől is ugyanúgy nem-

racionalista befogadást, értelmezést, sőt aktív közreműködést igényel.

Jancsó Miklós műveinek „fruictiójában” sincs tehát dramaturgiai rangsor, a mű „mezején” minden, ami a képen látható és hallható, egyszerre és dramaturgiai középpontok nélkül azonos fontosságú, a gépmozgások, hangok, látvány-szerkesztés, szövegek, arcok, jelképek, mozdulatok, koreográfiák, zajok, színek, tájak, helyzetek hosszan kitartott szekvenciáiban, ahol egyetlen szál vagy alak követése rögtön degradálná szemünkben az egészet, az *egész* kép- és hang-zápóra viszont (s ebbe a szövegek is beletartoznak), a teljes apercepció követelménye szerint, lehetetlenné teszi, hogy ne „nyitott” módon engedje a néző hatni magára az alkotást, ne agyával, szívével, minden érzékszervével, „totális” lényével engedje át magát (vagy ne így idegenedjen el, egész személyiségével tiltakozva — s innét a tiltakozások szokatlanul erős intenzitása — a mű megtekintésekor.)

Ám, ha ezek az alkotások a stílusban közvetítik is magukat, ez még nem jelenti azt, hogy bármi módon besorolhatók lennének az „informale” áramlatába. Amennyi a hatvanas évek egyes elképzelésével az öntudatlan hasonlóság, sőt rokonság, legalább annyi a különbség is. Jancsó Miklós művei (a dedukcióból következően) tulajdonképpen absztrakciók, de nem absztraktok, még kevésbé absztrakton-túliak. Ennélfogva a mű maga az új-avantgarde esztétikai szótárában alkalmazott „opera aperta” típusától is idegen: *bir* objektív tartalommal, mégha ez a megszokottnál szé-

lesebb mezőn járható is körül, és van objektív jellege is, nevezetesen, hogy nem értelmezhető mondjuk homlokegyenest másként, mint ahogy azt alkotója értelmezi. A filmek tragikus elemeit nem foghatjuk fel például komikusnak, és fordítva; de nem interpretálhatjuk önkényesen, vagy nem cserélhetjük fel egymással kedvünk és képzeletünk szerint a Victor Hugo-i groteszk-leírásban már szereplő „alpárit” és „fenségeset” sem. Magyarán szólva: nem láthatunk bele, amit éppen csak akarunk, vagy szeretnénk, hanem csak az alkotó által adott lehetőségeken belül kutatjuk az értelmezés különféle módozatait, alá vagyunk vetve egy személyiség önkényének, mely célzatosan sulykol belénk bizonyos tanulságokat, az általa oly világosan megfogalmazott képletről. S ha távol is áll tőle a pedagógiai szándék, mégis nyilvánvaló, hogy *monotóniája* (melyet a tézis megjelenítésében ritka változatosságú invenciójának szín-skálája sem képes eltakarni) tulajdonképpen *közlő egyhangúság*, a kifejezés (ha úgy tetszik: az ön-realizálás) konoksága párbeszéd-igénnyel párosul; hogy a Jancsó-i életmű kapcsolatot — közönséget — keres.

Ez a dialógus a hatvanas években — minden nehézség ellenére — mintha el is kezdődött volna. Nem érdemes fetisizálni, semmilyen értelemben, a mozi-látogatottság statisztikai adatait; és esetünkben amúgy is inkább csak jelezhetnék, de pontosan nem tükröznék azt a szerepet és jelentőséget, melyet a hatvanas években Jancsó Miklós filmjei nyertek. Mégpedig egy időre úgy, hogy ez a szerep és jelentőség fokozatosan

emelkedett. Az áttörést a *Szegénylegények* drámája hozta, s ettől kezdve kivált a magyar szellemi élet legérdeklődőbb, legmozgékonyabb köreiben állandó érdeklődés mutatkozott produktumai iránt; sőt, ez a figyelem elég gyors ütemben terjedni is kezdett a közönség szélesebb köreiben, a „Jancsó-film” pedig (igaz, sokféle értelmezésben) fogalommá vált.

Visszatekintve, úgy tetszik, hogy legérzékenyebbnek ez az — ismételjük — növekvő publicitás termékszetszerűleg a hazai problematikára mutatkozott Magyarországon; illetve azokat a műveket fogadta csakugyan megkülönböztetett figyelemmel, amelyek a „képletet” távolabbi vagy közelebbi történelmünk valamelyik periódusára alkalmazta. A betyárvilág felszámolására különleges hatáskörrel felruházott kormánybiztos, Ráday Gedeon intézkedéseinek likvidációs gépezete került szembe a *Szegénylegényekben* Rózsa Sándor romantikájával; s ahogyan ez utóbbi történelmi szükségszerűségből mindinkább alulmaradt (és bukását rokonszenvünk kísérhette), úgy erősödhetett fel a nézőben a nemzeties érzés keserősége, mégha ezt maga az alkotás kritikai irányba kényszerítette is. A népi kollégiumok fénykorában, tehát a második világháború utáni, úgynevezett koalíciós években induló *Fényes szelek* történelem-értelmezése azonban már a zajos fogadtatás ellenére sem sorakoztatta fel olyan egyértelműen a közönséget, és a várt dialógus inkább hangzavarrá változott. Bizonyára szerepet játszott ebben az a tény, hogy ezúttal egy sokkal *közelebbi* időszak került az immár jellegzetes

szemléletmód lencsége alá, de az is, hogy a „képlet” alkalmazása ezúttal különféle elemek bekapcsolásával (így a folklór szerepének növelésével, még inkább a film forgatásának időszakában felerősödő nyugati diákmozgalmak problematikájára való alludálással) már elindult abba az irányba, mely a tézis „időtlenítésének” érdekében kimozdul a *Szegénylegények*nél még konkrétan tetsző történelmi koordinátákból, hogy tudatosan vegyítsen össze a reális korban természetesen összeegyeztethetetlen formai motívumokat, így Elektra klasszikusan induló történetének végén például piros helikoptert. Ábrázolás-technikai és ideológiai újítások keveredtek össze tehát, mindinkább egy *minőségileg* más képlet-levezető eljárás és szemléletmód, művészi metódus kifejtére utalva, és ez be is következett, mégpedig annak feladása árán, hogy a mű maga — mint parabola — szervességét elveszítve, az *allegória* felé kénytelen közelíteni. És a meghökentetés, a kifejezés pontosságának, a kegyetlen szerkesztésnek korábban dramaturgiai következetességét, hely- és időegységét (ahogy az a pusztai vallatásnál következetesen történt) a szokatlanul és hangsúlyozottan nem egymáshoz illő — és a szürrealizmusban kiérlelt — eszmei-eszközbeli elemekkel cseréli fel, abban reménykedve, hogy ezek közlő (vagy, stílusosan szólva, „képlet-levezető”) ereje hasonló, sőt, újabb *tudat-alatti* szférákat ingerelve, még erősebb lesz.

A parabola, mint hagyományos meghatározása

mondja, a tanító mese egyik válfaja, és a mindennapi élet viszonyaiból merített, valamely erkölcsi vagy más igazságot példázó elbeszélés. Még az abszurd alkalmazásban is megkövetel bizonyos törvény-rendet tehát; jelesül, hogy — akár bármilyen mesében — önálló, és a maga lábán megálló *történetet* kell kerekítenie, melyben a mégoly fantasztikus összetevőknek is szigorú *logikával* kell egymásba-épülniük; a tanulságot pedig éppen e konzekvencia által hitelesítve tudjuk csak levonni. Magából a művészi következetességből nyilvánvaló az is, hogy a példázat, mint olyan a mű *egészében* van elrejtve; és minél természetesebb, szervesebb maga a mű, minél kevésbé látszik belőle a tanulság, minél távolabb vagyunk a közvetlen didaxisztól, annál hatásosabb lesz, elgondolkodtatóbb, esetenként katartikusabb. Ebbe a végül is realizisztikusan épített modellbe csak nagy kockázat vállalásával lehetséges megkísérelni olyan momentumok beiktatását, melyek magának a mesének (a történetnek) logikájából nem következnek, és mintegy kivezetik az áramot egy jól zárt, keringő rendszerből, vagy — színházi hasonlattal élve — „kikacsintanak” a nézőtérre, „érzékeltetik” és „hangsúlyozzák” azt, amit tulajdonképpen rezzenéstelen arccal, és a darab öntörvényű világának szuverenitása iránti teljes bizalommal szabadna csak eljátszaniok.

Mert ezek az idegen, intarziaként beékeltelemek már: *allegorikusak*. A tanulság életszerűségében meg-

nyilatkozó „poli-szenzust” kettős-értelműsége fokozák le, szinte „egy-az-egyben” lefordítandó metaforává, melyben ez és ez a tárgy vagy mondat csupán azt jelenti, amit az alkotó szándéka szerint jelenthet, és semmi mást. Ha a madár szól — Tompa Mihálynál — fiaihoz, a vers „információ-gazdagsága” (hogy divatos kifejezéssel éljünk) minimális; hord üzenetet, de ez az üzenet nélküli a szimbolikus közlések értelmi-érzelmi több rétegűségét, az adott aktualitáson felülemelkedő költészetét.

Részletesebb elemzésnek kell majd eldöntenie, miért fordul Jancsó Miklós művészete, és éppen a hetvenes évek elején, az allegóriákkal való „feldúsítás” lehetőségei felé, és miért nem választja a másik utat, mely — éppen ellenkező irányban — a realisztikusabb „levezetésekhez” vezetné, esetleg olyan pontig, hogy maga a tételeesség is eltűnik. Annak feltételezését mégis megkockáztatjuk, hogy éppen maga ez a sokat emlegetett „képlet” kényszerítette erre, szinte már önnön tézisének foglyaként, és hogy kísérletezésének ilyen természetű folytatásába belejátszott talán azon elképzelés is, hogy a nagyközönség ezeket az allegóriákat könnyebben érti. A korábban oly finoman megtalált drámai egyensúly azonban (a tartalom és megjelenítés közt) váratlanul megbomlott, az eklektika a műveket egyre nehezebben követhetőkké tette, és az allegorikus elemek szürrealisztikus kapcsolása a nézőnek csakugyan talányos labirintust kínált.

b) *A Szerelmem, Elektra*

A Szerelmem, Elektra (1974) előtörténetében tehát megfigyelhető a művész újitó-szándéka, bizonynyal annak felismerése nyomán, hogy a történelmi tapasztalatokból leszűrt képlet, mely végül is felívelő korszakát meghatározta, monográfusa szavaival élve, „az önismétlés, a mondanivaló újraelmondásának veszélyét rejti magában”, és „a művészi tematikának és módszernek ez az állandósága... óhatatlanul szűk határok közé szorítja filmjeinek kutatásai körét”.⁹ Másik oldalról viszont ott állhatott, mint tapasztalat, az az érv is, hogy éppen ez a tematikai-módszerbeli állhatatosság adja magát a „jancsóizmust”, ettől eltérni értelmetlenség volna. Ráadásul, forgassuk-nézzük akárhogy, végül is a század egyik fő *tartalmá*ról van szó a karakterisztikus, immár világhírű mondanivalóban, a „hatalom és erkölcs” dilemmája örök; ismétlése, újra meg újra való elkiáltása emberi-művészi kötelességünk. Hiszen egzisztenciánk értelme forog kockán benne.

Időközben azonban az a közvetlen társadalmi közeg, mely Jancsó Miklós műveinek fogantatásában a hatvanas évek Magyarországon meghatározó módon játszott közre, erőteljesen megváltozott. A konszolidáció időszakában, amikor nemcsak a magyar történelem korábbi korszakainak komor tapasztalataival kellett szembenézni (és, ami még nehezebb: leszámolni), hanem a közvetlenül e kort előző úgynevezett személyi kultusz embertelenségével is, a Jancsó-i pél-

dáztok párhuzamosan mozogtak a históriával, eszmeileg (de felhevültség tekintetében is) mintegy szinkronban voltak vele; sőt, majdhogynem küldetést teljesítettek be, részeként annak a filmművészetnek, mely más jeles alkotásaiban is (így Kovács András *Hideg napok*jában — 1966 — például) következetesen erre a munkára fordította energiáinak legjobb részét. Remélhetően ez a hozzájárulás is (a maga reális arányai között, természetesen) segíthetett abban, hogy a történelmi szükségszerűségből megindult folyamat mind több területen kibontakozhassék, és diadalra jusson; s e tekintetben sem hagyhatjuk említés nélkül a magyar filmalkotók érdemeit. Így Jancsó Miklóséit sem, aki ily módon szinte annak kifejtéséhez járult hozzá, teljes művészi átéléssel, ami éppen saját „képzetének” lába alól fogja kihúzni a talajt, s utalja majd a retrospektív kategóriába azt. Más kérdés, hogy ennek a folyamatnak a következtetéseit éppen a „hatalom és erkölcs” torzulásai ellen oly konzekvensen felépítő műhely nem vonta le időben, vagy — pontosabban szólva — nem radikálisabban vonta le, hanem csak kisebb változtatásokat hajtott végre. Ám ezek, így, negatív következményekkel jártak, ahhoz segíthettek hozzá, hogy az elnyomói mechanizmus leleplezésének monotóniája kisvártatva fölös repetíciónak hasson, s ugyanakkor — ezzel összefüggésben — vesztítsen művészi erejéből is.

Különféle okokból támadt alkotói bizonytalanság játszhatott közre tehát abban, hogy a Jancsó-i parabola a hetvenes évek elején kifulladásra látszik, s hogy

az allegorizmus modorossága felé fordulva próbál megújulni. Nem véletlenül veszi észre a kritika, hogy „a *Sirokkó*ból bizony kilóg a szerzői szándék, a for-gatókönyvi voluntarizmus lólába . . . Előző filmjeiben Jancsó a történelem valóságos strukturájának művé-szi modelljeire törekedett, ebben a filmjében már csak önmagát, saját régebbi filmjeit ‚modellezi‘. S a modellek modellje már, tényleges modell helyett té-zissé, parabola helyett allegóriává válik . . . De a leg-szebb és legigazibb tézis is művészilag értéktelenné, sőt, önmaga cáfolatává válik, ha a szándékoltságot, a művészi apparátus hiteltelenségét és ellentmondásos-ságát érezzük mögötte.”¹⁰

Ez idő tájt kezdődik tehát és bontakozik ki Jancsó Miklós drámai küzdelme önnön „jancsóizmusa” el-len, napjainkig; és e küzdelem első fázisa nyilvánva-lóan az elbizonytalanodásé, a mind izgatottabb kiút-keresésé. Gyertyán Ervin maga is hasonló drámaiság-gal — bár némileg túlozva — írja le a *Sirokkó* utáni három film summáját: „Az *Égi bárány*ban a jelképek, a metaforák, az allegóriák buja vegetációja lepte be folyondáraival, és rejtette el, zilálta szét a modell-szerkezetet. A *Még kér a nép*ben — elsőnek Jancsó filmjei sorában — a szürrealizmus is bevonul művé-szi eszköztárába, itt már mesei fordulatok is jelent-keznek — a meggyilkolt tiszt életre támad egy pa-rasztlány csókjától, a lőtt seb rózsává, a patak vize vérré válik, stb. A *Szerelmem, Elektrá*ban pedig a tör-ténelmet — amelynek szerkezeti vizsgálatától Jancsó elindult — nyíltan is felváltja a mitológia vállalása

(noha Jancsó egy átértékelt és önálló mitológiát teremt az ősi mítosz talaján is, ugyanúgy az örök és időszerű összefüggéseit keresve a mitikus anyag mitikus felfogásával, mint megelőzően a történetiben). De hát az eredeti mítosznak ez a modern mítosszá átértelmezése nem változtat azon, hogy Jancsó a 'mítoszromboló' megérkezett a mítoszteremtéshez."¹¹

Igaz, ebben az átalakulásban, a mítoszok felé haladva, Jancsó Miklós kifejező nyelvezete fokozatosan gazdagodik, mintegy ellentétéül annak, hogy maga a mondanivaló mind szerényebb lesz. Alkalmanként úgy tetszik már, a képteremtő *ars* bravúrja kerül a főhelyre, a tétel lejátszásának mesterhegedűsi fogásai lesznek fontosak: a „variációk egy témára” ennél fogva mind káprázatosabbak ugyan, de mindinkább — mindennemű kegyetlenség-effektus ellenére — andalítóak is. A jelenség mögött, noha maga az alkotói műhely ezt nem vallhatja, s talán még saját magának sem vallja be, feltehetően annak érzete munkál, hogy időközben, a hatvanas évek nagy társadalmi *consensus*ának szétfoslásával, az elnyomói gépezet rettenetének újra meg újra való felidézése, a hatalom és erkölcs tragikus dilemmájának ismételt megjelenítése már veszített a magyar társadalmi közegben, aktualitásából, a közvetlen múltból félmúltba húzódott vissza, az újabb nemzedékeknek talán még hátrébb. Szekfű András, aki alapos elemzésében 1972-ig követi nyomon Jancsó Miklós pályaképét, könyvének legvégére a rendező és forgatókönyvírója, Hernádi Gyula közös nyilatkozatának azt a részét helyezi,

mely mintegy visszamenőleg is megvilágíthatja a szerzőpáros alapvető történelmi élményét. „Életünket meghatározó tényező volt a személyi kultusz időszaka — olvashatjuk az 1972-es, eredetileg *Vigiliában* megjelent nyilatkozatban. — Minden filmünk tulajdonképpen egy dologról szól: a becsapás és félrevezetés művészetéről, a hatalom visszaéléseiről. Az intézményről, amely elszakadhat eszméitől, és végül már az övéit sem kíméli. Ez a hatalom, akár egyházi, akár világi, egyforma eszközökkel dolgozik. Mi emlékeztetni akarunk a sztálinizmusra, amely mély nyomot hagyott nemcsak bennünk, hanem az emberek többségében. Nehogy jöjjön még egyszer egy újabb nemzedék, amelyik már nem emlékszik erre, s amelyikkel megismételhetik. Tesszük ezt azért, mert hiszünk a szocializmusban, mert marxisták vagyunk, és tudjuk, hogy a szocializmus mindig képes progresszív módon megújítani önmagát.”¹²

A hetvenes évek mintha e hitet látszanának igazolni Magyarország társadalmi tudatában: mind megszébbre tűnik az időben a „becsapás és félrevezetés” durva korszaka, s a róla (rajta keresztül pedig az általános, „akár egyházi, akár világi” mechanizmusokról) szóló példabeszéd ismételtetése egyre kevesebb figyelmet tud kiváltani. A közeg módosulása nyilvánvalóan visszahat magára a „képlet-alkalmazásban” megmutatkozó művészi ideológiára is; a *Szerlemem*, *Elektra* értelmezésében ezért akad olyan vélemény is, miszerint a mű maga már „önironikus”, sőt „a művész beugrató játéka eddigi fetisizálóival,

dogmatizálóival.”⁴³ Kétségbevonhatatlannak látszik egy ilyen interpretáció jogosultsága is, fontosabb azonban maga az a meghatározó erejű tény, ami magában a mű témaválasztásában nyilvánul meg, jelesül, hogy Gyurkó László azonos című drámáját ülteti át.

Gyurkó László munkája — mint annyi más esetben — ezúttal is irodalmi átdolgozás, és saját korának problematikájának egyik legfontosabbjára igyekszik választ adni. Ezért a közismert klasszikus történetet úgy módosítja, hogy Elektrát Oresztésszel állítja szembe, hogy egyfajta „következetesség”, valamint „megalkuvás” össze-szikráztatásával az élet nevében ez utóbbinak adjon igazat, oly módon, hogy azt — mai szóval — sajátos „történelmi kompromisszumnak” mondhatnánk. Pándi Pál így írja le a színmű lényegét: „Elektra megszikkadt a hosszú gyűlöletben, lelke megkeményedett és meggörcsösödött a bosszúvárársban. Oresztészt váró, Agamemnon gyilkosának a halálát áhító várakozásában elvesztette magát az életet. Érzelmek közül egyetlenegy maradt csak meg, a visszaütés vágya, az igazságszolgáltatás vágya. Elektra lelke összeszáradt a nagy idő nyomása alatt. Amikor apja gyilkosát holtan látja maga előtt, amikor magáénak érezheti az erkölcsi és fizikai győzelmet, s magát a hatalom részesének — akkor hirtelen kiütköznek a lélek és látás korlátai Elektra magatartásán. A bosszú megszállottja már ő, mindenkit felelősnek tart a történelemért, képtelen a különbségtételre. Ölni, csak ölni akar. Nagy színpadi hatása van annak a jellem-

érzékelhető megoldásnak, amelynek lényege az, hogy a zsarnok ellen harcoló Elektra a zsarnok halála után úgyszólván megismétli a zsarnok szavait a városlakókról, a népről. Aigisztosz mindenkit disznónak tart. Elektra szemében mindenki bűnössé és büntetendővé sötétül. Elektra a nagyszerű igazságakarás, a hajlíthatatlanság jelképeként áll előttünk a dráma első felében, de amikor Oresztész karjai közt aláhanyatlik, már eltávolodott tőlünk. Már nem az igazság megszállottjának látjuk, csak megszállottnak.”¹⁴

A *Szerelmem, Elektra* darabjában tehát érdekes — és a korra oly jellemző — dilemma van felvetve, és jellemzően van megoldva is. Ez a megoldás előre vetíti a hetvenes éveket, s a maga közvetett módján jelzi azt is, hogy a Jancsó Miklós által, korábbi filmjeiben található problematika, immár más, minőségileg különböző megközelítést igényel, mintegy rámutat arra, hogy a merev „hatalom-erkölcs” romantikája alól kiszaladt a talaj. Az irodalmias alapanyag választásának gesztusa azt sugallja tehát, hogy a rendező reálisan érzékeli is e változásokat; ugyanakkor viszont — filmjében — nem a Gyurkó László által ajánlott megoldáshoz akar eljutni, hanem az alternatívák szorítójából, ebből a nehezen felvállalható „vagy vagy”-ból a mítosz „másik dimenziójában” keres kiutat.

A filmen a zsarnok Aigisztosz látványos módon ünnepeleti meg — a Vezérrel, tanácsadójával, és udvarával együtt — uralomra-jutásának tizenötödik évfordulóját. Tizenöt évvel ezelőtt ölte meg ugyanis

testvérbátyját, Agamemnont, és alattvalói azóta rab-ságban élnek, némán tűrik kiszolgáltatottságukat, megaláztatásukat. Egyedül Agamemnon lánya, Elektra nem tud és nem akar felejteni: küldetésének, élet-céljának tekinti az igazságért vállalt harcot és eltö-kélten várja bujdosásra késztetett öccsét, Oresztészt, aki majd leszámol a zsarnoksággal. Aigisztozsz lelke mélyén szorongva néz a jövőbe, de éppen az ünnep-ség napján egy ismeretlen férfi jó hírrel lepi meg: Oresztész halálhírével. Elektra elkeseredésében le-szúrja a hírhozót. Az ifjú azonban nem hal meg, s Elektra felismeri benne testvérét, Oresztészt. A zsar-noki uralom megdől. Annak vitája azonban, hogy mi történjék ezután, hogyan és milyen úton jusson el a nép a szabadsághoz és a boldogsághoz, megosztja Elektrát és Oresztészt. Nem dől el a vita: egy piros helikopter érkezik, mely — talán az örök forradalom jelképeként — magasba emelkedve egyelőre a talá-nyok régióiba viszi el a megoldást. (Író: Gyurkó Lász-ló és Hernádi Gyula. Operatőr: Kende János.)

Maga a legalábbis ideológiai tekintetben oly kor-jellemző Gyurkó-darab lényege is megváltozik tehát ebben a filmben, a kompromisszumok szükségszerű-ségét hirdető eszmerend (mely amott klasszikus kön-tösbe öltözött), emitt a lebirhatatlan újrakezdés, az „örök forradalom” népmesei utópiájává módosul, nem a köznapi élet realitásainak szükségszerűsége fe-lé fordítja tekintetét, hanem az égboltozatra, a fik-cióra, már-már vallásos elragadtatással. Jancsó műve e tekintetben zseniális válasz tehát éppen arra a szín-

darabra, melyet alapul választott; azt tagadó és e meseben meghaladni remélt válasz. „Egy éteri permanens forradalom guevarásított mítoszát kapjuk bevezetésül” — idézi Fekete Sándort Gyertyán Ervin¹⁵, és találó értelmezésnek tetszik ez, amennyiben a racionális interpretáció lehetőségei ezúttal még egyáltalán fennállanak. „A jelképek túlburjánzása, mértéktelen halmozása, a kompozíciók, amelyekben egyszerre négy-öt síkon különféle szimbolikus cselekvések, figurák, tárgyak jelennek meg, nem értelmezhetők 'geometrikus' felbontásban, csak mint kavargó komplexum. Mint karnevál, ha úgy tetszik — állapítja meg kritikájában Rényi Péter. — Eszmeileg ennek megfelelője, hogy Jancsó — és nyilván Hernádi, a társalkotó is — nyíltan vállalja az eddig szégyenlősen takargatott utópizmust: mint színes mesét, mint a képzelet szép játékát, mint óperencián túli fantáziavilágot, ahol minden lehetséges . . .”¹⁶

Értelmezzük bárhogyan is, tegyünk e képzeletvilág megidézéséhez bármilyen előjelet, voltaképpen egy jeles alkotóművész (és munkatársi gárdája) egyfajta válaszáról van szó a korra, ahol mind a drasztikus „hatalom-erkölcs” szembeállításának lehetősége, mind pedig az a parmanens forradalmiság-lehetőség elvész, mely ezt a művészetet immár egy évtizeden át éltette. Logikus út vezet innét majd a *Vizi privati, pubbliche virtù* kiábrándult-megrendült forradalom-búcsúja felé, oda, ahol mind a lázadó ifjúság, mind pedig az elnyomó („öreg”) gépezet hasonlóképp ironikus-fájdalmas színezetet ölthet, s ahol rokonszenvünk (a vég-

jelenet nagy — rituális — szerelmi hármásában) a hamvába holt szép reménységet, e forradalmiságot búcsúztatja, jelenjék meg immár bármilyen eltorzult, öncélú formában is. De az út nem is vezethetett talán másfelé, abból a mutatós és alapjában véve romantikus érzelmi-gondolati pozícióból, ahonnan a Jancsó-Hernádi szerzőpáros, megannyi lilomos elképzeléssel, még a hatvanas évek közepén elindult.

c) *A Jancsó-i művészet hatása*

A Jancsó Miklós nevéhez kapcsolódó, szemléletileg és azzal szoros egységben) nyelvileg újat teremtett opus — éppen sajátosságaiból következően — olyan egyedi és ismétелhetetlen, hogy közvetlen másolásával és utánzásával sem idehaza, sem külföldön nem találkozhattunk. Ez azonban nem zárhatja és nem is zárja ki annak lehetőségét, hogy kisugárzó hatása sokhelyütt érzékelhető, s alkalmanként kimutatható is. Mindenekelőtt annak az „alap-képletnek” a hangsúlyozása nyomán, mely a „hatalom és erkölcs” kérdései iránt tőle függetlenül is érdeklődő magyar filmművészetben szükségképpen talált visszhangra. Az elnyomó gépezet mechanizmusának vizsgálata, úgynevezett többféle „sors-kérdéssel”, tehát a magyar történelem nagy problémáinak kérdésével összekapcsolva, nem köthető kizárólag a Jancsó-i műhely munkásságához; a Jancsó-i megközelítés néhány jellegzetessége viszont a fiatalabb rendezők munkásságában

szemléltatást a vitathatatlanul attraktív és szuverén mester eszköztárának kisebb-nagyobb fokú átvételére mutatnak.

A hatás-elemek finom átírásáig sem találunk viszont mást, mint a hatás *másodlagosságát*. Jancsó Miklós művészete iskolát teremteni nem akart nem is tudott, éppen mondandójának karakterisztikus egyéni kifejezése miatt; ám e kifejezés forma-nyelvének momentumai (kivált az expresszivitás fokozását kínáló módozatokban) így is óhatatlanul beszivárogtak a fiatalabb (és a maguk még csak formálódó műhelyében hasonló drámai erő-megjelenítést kutató) rendezők filmjeibe, a hetvenes évek elején.

Így mindenekelőtt a felfokozottság lírájának jeles magyar képviselőjének, Gyöngyössy Imrének újabb alkotásaiba. Gyöngyössy Imre kalandos — és előbb szépirodalmi kísérletekkel fémjelzett — pályán jutott el a mozgóképig. Korai verseiben és drámájában (*Csillogok órája*) a népballada ihletettjének látszik, erős hajlandósággal a jelképes tragikus sors-absztrakciókra, az élet és a halál kérdéseinek véres-könnyes esztétikumának felmutatására. Stílusát ennél fogva sajátos expresszionizmus határozza meg, mely igyekszik legegzetesen népies fogantatású lenni, s ezért mindezenekelőtt a népművészetben, paraszti szokásrendben fellelhető szimbólumok révén, a látvány hatásosságának előtérbe állításával fejezi ki magát. Kivált a *Meztelen vagy* (1972) cigány-történetében nyilatkozott meg ez, s még inkább a *Szarvassá vált fiúk* tragédiájában (1974), ahol egy történelmi esemény átírásával

a lét, az emberi sors tragédiájának felmagasztosítását kísérli meg.

A történet maga reális helyzetből indul, abból a vitából, melyet a sátoraljaújhelyi börtön kommunista foglyai folytatnak 1944-ben arról, hogy bevárják-e a közelgő frontot, vagy megkockáztassák a kitörést: ez bizonytalan kimenetelűnek látszik, és feltehetően sok emberéletet követel majd. A vita végére azok kerülnek többségbe, akik a majdnem lehetetlent választják, és megkezdik az akciót. A fasiszta fegyveresek brutalitása, valamint a polgári lakosság gyáva közönye miatt a kísérlet megbukik; a résztvevők jó része menekülés közben pusztul el, többen pedig a börtönben megrendezett vérfürdőnek esnek áldozatul. (Író: Gyöngyössy Imre és Kabay Barna. Operatőr: Kende János.)

Ha csak ezt a száraz tematikai összefoglalást tekintjük, a film egyike lehetne az ellenállási filmek nagy sorozatának, mégha abban különösen fatalista epizódot jelentene is. A mű alcíme azonban mindjárt a film elején arra figyelmeztet, hogy ami következik: „Képsorok versben és zenében”, vagyis hogy a történet maga *áttételes* lesz, poétizált, s a film közben megjelenő egyes fejezetcímek (mint: „Éjszakák”, „Tüzek”, a sajtóhibás „Requiem Hungaricum”, „Virág az ember”, „A tűz szimmetriái”, „Még Giotto nyájára emlékezem”, „Fény”) a balladai lírizmus érdekében szabadlják tovább az alkotást, zenei és versfutamokra.

Ennek az anyagon eluralkodó szerkezetnek maga az alaptörténet tulajdonképpen csak ürügy, általánosabb

tartalmak kifejezésére. És ezek már időtől-tértől függetlenek, a *szubjektum* értelmezésének vannak alávetve, s ugyanúgy nem mentesek némi hermetizmustól a szemléletmódban, mint Jancsó Miklós munkái. Már mintha a film első részében, ahol maga a vita zajlik, az eszmei összecsapás, valamint a személyiségek drámája helyett a kamera inkább a realiztikus helyzet jelképes lehetőségeit kutatná (mezítelen szerelmespár — revolverrel — a cellában stb.), majd pedig (mihelyt a magyar foglárokat németekre cserélik át, az őrszemélyzet fegyvereit pedig puskáról géppisztolyra), a börtönben is „szépet”, idillikust kereső tekintet teljes egészében átadhatja magát az apokaliptikus borzalom közeli figyelmeztetésének. Szerepe van ebben a film egyik figurájának, a rab festőnek is, aki színes látomásaival mintegy elővetíti ezt a borzalmat; s még inkább a kitörést követő nagy vadászat adta lehetőségeknek, ahol elszabadulhat és kiteljesedhet a minden halálrebbenésre vércse módon lecsapó (és azt az utolsó mozzanatig szinte fructióval rögzítő) *esztétizmus*. Ebben a zárójelenetben ugyanis az üldözöttek és lemészároltak hekatombája, s az e fölött érzett megrendülés annyira általánossá emelkedik, hogy már az Ember és a Természet egyetemes, összefonódott sorsa tárul elénk e végpusztulásban. De ezt az allegorizmus példázatának rácsán keresztül vagyunk kénytelenek végignézni, olyan direkt utalások halmazatában, melyek valamilyen „szépséget” csillantanak meg — magában az öldöklésben. Nyulak, fácánok, őzek, szarvasok, férfiak és

nők tekintetét, s éppen akkor, amikor a halál érintésére rándul, majd megdermed, izgatott kíváncsisággal kapjuk lencsevégre; szinte a „halál fenségét” akarjuk tettenérni, mintha csak a „halálárt való létezés” tételei vezérelnének bennünket. A korábban oly eszményítő-keresztényi erotika például, mely a film első negyedében egy-egy jelenet beállítását átlengette, itt egyfajta pán-szadizmusban oldott pogány egzisztencializmussá fordult át, s ezt nehezen képes ellensúlyozni néhány erőltetett — szimbólumnak szánt — utalás arra, hogy az élet *mégsem* legyőzhető, hogy az Asszony éppen e gyilkos napon szül, hogy vallásos allúziókat kapunk Jézus Krisztusra, aki mégiscsak feltámadott; és egy Ifjú Pár az általános világégés közepette mégis a termékenyítő aktusba fog.

A képes beszédnek ez a halmozása, mely motívumainak egymásra-erőltetésében sem nélkülözi a közhelyeket, sőt a giccsset, egyfajta látványoskodás nyílt manifestálódása tehát, azé az esztétizmusé, mely a hetvenes évek elejének egyik jellegzetes hazai jelensége volt, és a konkrét társadalmi valóságtól való elszakadás, valamint a Jancsó-i műhelyben oly megejtően kikísérletezett vizuális beszéd egymásra találásából keletkezett. Szükségképpen mutat ez a részegség némi társadalmi eváziót is. Ópiumot, melyben a *kép maga* lesz széppé, függetlenül annak tartalmától, s ahol — Vergilius egyik sorát kölcsönvéve — a „*rumque ignarus*”, tehát a dolgok, a tények igazi tartalmát nem ismerő „*image gaudet*”, tehát azok külső megjelenésében tud gyönyörködni csupán. Innét e

művek *hermetizmus*a, mely esetünkben folklorisztikus-lírai, s a mélyén olyan ismereti, valóság szondázási kényelmességre vagy fogyatékokosságra utal, melyek újfent a magyar filmművészet bizonyos ágazatainak aszinkronitását igazolhatják. (Mindez, analóg módon, a magyar költészet néhány életművében is lejátszódik.)

Kétségtelenül gazdag Gyöngyössy Imrének e tobzódó műben megmutatkozó nyelvi leleménye, képzelete megjelenítő-erejének eredeti tehetsége; mindez azonban egyelőre még bizonyos eklektikával is párosult ezúttal, meglehet, annak következményeül, ami az alaptörténet jellegének és reá épített himnikus-elragadtatott poétikának a kettősségéből következik. A „Képsorok versben és zenében” végül is nem adhat felmentést a valami módon következetes szerkesztés, még kevésbé az egységes nyelvi anyag használatának művészi parancsa alól. A mű legmélyén valami cristiano-eroto-populistico elragadtatottság hevülete érződik, melyben a személyes megnyilatkozás szükség-szerűségének akaratisága és a teremtető ember dicsérete, a pusztítás sötét erőinek gyűlölete egyaránt ott gomolyog. Mindez, a felszínre jutva, már — némi öntetszelgéssel — felemás módon tud megnyilatkozni csupán: az alapul választott történelmi történet realiztikus alkotói módszerek felé csábít, a tulajdonképpen nem tisztázott, poétai önvallomás tüze pedig a vulkáni expresszionizmust részesítené előnyben. E kettősség összebekítése még a spekulatív mérlegelés útján sem sikerülhetett. A börtönlázadás valós, *akkor és ott* ösz-

szetevőinek elnagyoltságát, a nyelvezet verizmusának kimódoltságát nem tudják feledtetni „a költőiség” expresszivitásának önkényei, és fordítva. *Egy nyelv* a tej, a sajtár, a bögre, és Kodály, valamint a Halotti Beszéd, a galagonya és a kökény, a leégett *gunyhó*, és megint *egy nyelv* a börtönbeli zuhanyozó női mellébe és potrohokba feledkezett, kiábrándító nyelvezete; mint ahogy más a film ideológiai vitasíkjának meglehetősen lapos életrekeltése, és így tovább. Végül is mintha egyfajta alkotói *önkéntesség* lenne dolgunk, mely szuverenitását nem a valóság feltárása, hanem önnön lényének, mint alfának és omegának az expressziója révén akarná hitelesíteni.

Még inkább megmutatkozott ez Gyöngyössy Imre következő filmjében, a *Várákózk*-ban (1975), ahol már ez a nyers, fékezhetetlen expresszivitás is eltűnik, hogy helyet adjon egy kimódolt, csupán csak allegóriákból összerakott történetnek, melyben sem a szereplők karaktere nem világlik ki, sem a szituációé, de még a rendezőé sem, annyira áttételes, „balladai”, erősen politikai, és határozott korra utaló jelrendszere ellenére is, már-már „absztrakton túli absztrakt” a háborúban fiát veszítő Anya története.

Feltartóztathatatlanul közeledik a Háború a Város és benne az elegáns Villa felé (a jelzésekből — mint sapkarózsa — tudjuk, hogy a második világháború ez), ahol két idős asszony él, az Anya és Dajka, mégpedig kettejük viszonyában az utolsó pillanatig valami időtlen „nagyságos asszony—cseléd” relációt fixálva. Mindketten az Anya három katonafiának hazaér-

kezését várják. Menekülők áradata vonul el, feltűnik az egyik fiú orvos-menyasszonya is, aki azt szeretné, hogy a Mama meneküljön. Az Anya azonban vár, noha mindinkább gyanítható (s a szereplők egy része biztosan tudja is), hogy a három Fiú bizony nem tér vissza immár soha. Egy este sebesült fiatalembert találnak a kertben, akit az Anya sajátjának hisz. Szökevények bújnak meg a Villában: az Anyának már három „fia” van, boldog. De ezek nem maradnak sokáig. Vörös csillagos katonák harcolnak a kertben, egyiküket találat éri, a Dada élete árán bevonszolja a szobába, ahol meghal. A belépő Anya most már érzi: végképp egyedül maradt. (Írta: Gyöngyössy Imre és Kabay Barna. Operatőr: Kende János.)

A soványka történet jelképessége nyilvánvaló; de — túl a megjelenítés, kivált pedig a kerti csata felidézésének meglepő sivárságán — a ballada „képletének” mesterkéltségébe, közhelyeinek fáradt egymásra következésébe képtelen cselekvően bevonni a nézőt, akit talán az Anya múltszázadian „nagyasszonyos” attitűdje is irritál. Mintha egy vidéki földbirtokos özvegye támadna föl, hogy karitatív jóságával szépségtapaszt ragasszon megannyi sebre, bűnre, pusztulásra, s eközben örök példázattá emelkedjék, már-már örületig fokozott fájdalmával, kitartásával, és a „megszedett életfa” időtlen allegóriája legyen. A szándék azonban, ennyire „eloldott” társadalmi-történeti koordináták között, ennyire emberi cselekménytől mentesen, valós konfliktus nélkül, egyfajta szentimentális demonstrációban, szinte semmi vissz-

hangot nem tudott kiváltani a közönségből, s a hetvenes évek egyik legkevésbé látogatott magyar produktuma lett.¹⁷

Gyöngyössy Imre útja ily módon válságos irányba fordult, és — a hetvenes évek elejének magyar filmművészetét tekintve — problematikájával bizonyos értelemben e krízisben *tipikusnak* is mondható. Művészi megújulása, az alkotásban mind jelentékenyebb szerepet vállaló társával, Kabay Barnáéval együtt, néhány év után szerencsére a *Két elhatározás* című filmben (1977) bekövetkezett (erről később még szönlunk majd); és — figyelemreméltó módon — éppen korábbi manírjainak levetkezése árán következett be. A „jancsóizmustól” a „dokumentarizmus” felé fordultában.

Ez a fordulat egyébként, tárgyalt időszakunk tekintetében, a magyar filmművészet egészére is jellemző lesz.

Amit a Jancsó-i műhely adhatott és adott a hazai pályatársaknak, az mindenekelőtt a művészi kifejezés felszabadításának lehetősége volt. Jancsó Miklós új kifejező-nyelvezetet teremtett, s a hasznosítható lényeg, e teremtésben, nyilvánvalóan nem a nyelvezet egyes momentumainak lemásolása, átvétele, utánzása vagy átírása volt, hanem maga az alkotói gesztusban megnyilatkozott szuverenitás példájának értelmezése. Jancsó Miklós lett az első magyar filmrendező, aki kemény harcban, tehetségével, megnevező erejével, mondandójának hitelével ki tudta vívni alkotói szabadságának viszonylagos teljességét, bel-

ső és külső kötöttségek nélkül dolgozhatott, s akaratát ily módon rákényszeríthette arra a közegre, mely mecénása volt.

Ezt a szuverenitást természetesen többféleképpen lehetséges értelmezni, s még inkább, többféle módon lehet alkotói példázatnak tekinteni. Jancsó Miklós művészi kibontakoztatása és vitathatatlan rangjának megszilárdulása például éppen egybeesik azzal a világszerte megfigyelhető folyamattal, melyben a film rendezője a korábbinál sokkal nagyobb szerepet kap; melyben a film maga mindenekelőtt — egy-egy rendezői egyéniség önhatalmú megnyilatkozása lesz. Ez a fejlemény jelentős előrelépés a filmnek, mint szuverén művészetnek a megteremtése felé (és szerencsés esetben végleg elvágja az irodalmiasság korábban oly gyakran óvott köldökzsinórját); ugyanakkor mindig, és alkalmanként újra meg újra csak mint *lehetőség* nyilatkozik meg, és eleve az alkotói tehetség függvénye marad. Fonák módon nem is *egy* tehetségé: a tapasztalat bebizonyította közben, hogy az egyetlen személyre alapozott és annak egyeduralkodói szerepét elismerő alkotómódszer a filmművészetben hozhat létre ugyan érdekes „vallomásokot”, személyes megnyilvánulásokat, a művészeti ág természetéből következően azonban ez a szuverenitás (mely hamis kinövéseiben a kritikától a „rendezői önkény” megbélyegzését kapta) tulajdonképpen mindig is korlátozott, hiszen a filmkészítés maga *csapatmunka*, és benne nem is egy (használóképp egyszerre a koncepciót szolgáló és alakító) művészegyéniiség közreműködése

szükséges. Az író, az operatőr, netán a zeneszerző vagy a vágó feladatait is elláthatja egyazon személy (ami egyébként majdnem képtelenség), és a film még akkor is *kollektív* produktum marad, márcsak a szereplők, meg a technikai közreműködők miatt is (a kísérleti filmeket nyilvánvalóan leszámítva). Ily módon a rendező inkább „*primus inter pares*”, mint diktátor; összegző, koordinátor, s a mű egészének szempontjából meghatározó jelentőségű személyiség, de maga is része ugyanakkor egy — mai szóval élve — *team*-nek, mely termékét egy egész emberi kollektívumnak — a nagyközönségnek — készíti, és nyújtja át.

Ennek a sokféle értelemben vett kollektivitásnak a felismerése majd a hetvenes évek elején kezd nyilvánvalóbbá válni a magyar filmkészítők körében, ahol — mint a *Szarvassá vált fiúk*, vagy a *Várakozók* esetében láttuk — az allegorizmus téveszméjének idején nem volt szokatlan még a Jancsó-i *gesztus* önkritikátlan átvétele, és utánzása sem.

De akad másféle hatáselem is, mindenekelőtt nyelvi-formai. (Nemcsak Magyarországon; hiszen például a Taviani-testvérek által rendezett *Allonsanfan* című olasz film sem született volna meg Jancsó Miklós műveinek inspirációja nélkül.) Főleg *történelmi* témákban látszik az általa feltárt eszköztár alkalmazása kikerülhetetlennek; kivált, ha a történelmi téma másutt is egy-egy képlet *demonstrációjára* egyszerűsödik. Így mutat rokonságot a Jancsó-i történelem-megjele-nítéssel az a mű — a *Hajdúk* (1974) —, melyben Kardos Ferenc tesz kitérőt (jobbára mai filmjeinek, vagy

analitikus történelemszemléletének világából) a tétel-szerűen romantizált XVII. századba, annak is a leg-elejére, a Bocskay-szabadságharcot közvetlenül előző időszakba, hogy végigkövessen egy Jancsó filmtörténeteikhez hasonlóan vékonypénzű cselekményt.

A módszer itt sem más, mint amott. Adva van egy tétel (a „két pogány közt egy hazáért” küzdő szegény-legények példázata), melynek demonstrálására a véres kalandok egész sorát fűzzük fel; ezek azonban tapodtat sem viszik előre a cselekmény lényegét, és jobbára illusztrációra szolgálnak, a dramaturgiai előrehaladás hiányának feledtetésére a legkülönbébb látványos megoldásokat halmozzák, s éppen ezért őrizhetik meg — sterilen — magát a tézist. Egy kis csapat arra vállalkozik, hogy az országban uralkodó bizonytalan körülményekkel nem törődve, elhajt a dalmát tengerpartra egy magyar ökrökből álló gulyát, hogy ott azt fegyverre cserélje át. Az út teli van akadályokkal: meg kell küzdeni a kóbor rablóbandákkal, ki kell játszani a megszálló török éberségét, félre kell húzódni az osztrák katonák elől. Ennyi akadályt azonban még az elszánt és vad kis csapat sem tud legyőzni, az osztrák túlerő végül is győzedelmeskedik; de a hajdúk, nehogy a gulya az ellenség kezébe kerüljön, az állatokat a mocsárba ölik. (Írta: Kardos István. Operatőr: Kende János.)

Mindez ugyan a magyar beatmuzsika egyik megteremtőjének, Szörényi Leventének a zenei aláfestésével jelenik meg előttünk; de nem kevés — túl a szerkezeti egyezésen — a Jancsó-i hatáselemek jelenléte

sem. A pusztaság, a körbeforgó lovak, a kegyetlenség „meghökkenés-színházának” kellékei pontosan illeszkednek — mint motívumok — a tételes struktúrába, s hasonlóan tetszik a szereplők megrajzolatlansága, valamint nyughatatlan mozgatása is.

Igaz, e rokonság ellen akadnak tiltakozó kritikai hangok, így mindenekelőtt Lázár Istvánéi, aki tagadja a közvetlen leszármazást; ugyanakkor viszont — fonák módon — némi kapcsolatot mégiscsak kénytelen elismerni. „Akadhatnak — írja a filmről —, akik majd Jancsó-utánzatot emlegetnek. Merőben tévesen. Mert a tágas, egyszerre a végtelenbe nyíló, és szigorúan határolt teret a pusztá adja? (Amit ezúttal is Kende János fényképezett, a lombtalan évszakok pasztelljeivel, szigorú egyszerűséggel...) Mert egy-két jelenetben a szereplők szinte koreografált mozgással keringenek egymás körül? Szép testű lovak és pendelyes lányok feltűnése? De Jancsó egész leképezési rendszere és dramaturgiája mélységesen más. Ami kölcsönzés tőle a *Hajdúk*-ban akad, éppen ezért jogos; egyes filmi eszközök közhasználatúvá válását jelzi, semmi mást. Nagyon is egyéni, próbálatlan film-típus, filmstílus az, amivel Kardos Ferenc jelentkezett. S hatalmas feladat lehetett állatok és emberek seregének tartós együttmozgatása, a filmnek nemcsak külsőségeihez szükséges „összjátéka”, amiben igazán ritkán hívja segítségül a vágás illúzióteremtő trükkjeit. Ezért is érthető, hogy a rendezés az apró részletekben talán kevés egyéni leleményt mutat, s ha nem vette észre idejében, hogy a bevallottan célul tűzött kalan-

dossághoz nem elég a néhány harctéri és egyéb összcsapás — folyamataiban is kidolgozottabb, az éppen csak felvillanó különféle egyéniségeknek nagyobb játékkeret engedő cselekményre lett volna szükség.”¹⁸

De hiszen majdnem szóról szóra a Jancsó-i stílus építőkockáinak leírását kapjuk! Hosszú vágások, tömegmozgatás, kalandos epizódsor, körben forgó dramaturgia, pusztai tér, koreografált akció, pendelyes lányok, szép testű lovak, látványos összcsapások... kizárólag „az apró részletekben talán kevés” az „egyéni lelemény”. Vagyis éppen az, amivel Jancsó Miklós általában feledtetni tudja mutatós akciókkal elfedett cselekménytelsőségét, vázlatosságát, „képletességét”. Ilyen „dúsító” lelemény híján viszont ennek a módszernek a fogyatékoságai óhatatlanul jobban kiütözköznek. Ilyen például az a jelenet, melyben a Közép-Európai „western” hősei egyik árulójukat megbüntetik: felgyújtják a tanyáját. A fészker, az istálló, a lakóépület a képen egyszerre és teljes egészében ég, tökéletes *művi* oxidációban, hogy lenyűgöző lehessen maga a *látvány*, mintegy esztétikumná nemesedjék, figyelmeztető-mutatós jelképpé, melyben ennél fogva a díszítő funkció lép előtérbe, a dekoratív jelleg maga alá nyomja a funkcionálisat.¹⁹ De hát végül is csakugyan illusztrációról van szó ebben az esetben is, annak bizonyítására, hogy — legalábbis a mű tézise szerint — a forradalmat végeérhetetlen áldozatok (és majdnem hazard végcél) hosszú menetelésének alfájában és omegájában is elképzelhetjük, olyan már-már önmagába visszatérő görbe vonalban modellezve,

melynél a cselekvés értelme maga a cselekvés csupán, „két pogány közt”, némi nemzeties önsajnálattal.

Kardos Ferencnek ez a munkája azért is meglepő, hiszen életművének eddigi építkezésébe nehezen illeszthető bele, különösen a *Petőfi '73* kísérlete (1972) után, és az *Ékezet* (1976) fanyar-ironikus jelenkori elemzése előtt. Nem arról van-e szó tulajdonképpen, hogy egy karakteres alkotói műhely vonzása érződik itt, Jancsó Miklóse, mely a maga erős kisugárzásával akaratlanul körébe tudja vonzani, ha csak átmenetileg is, a fiatal rendezők egyikét-másikát, s úgy, hogy maguk az alkotók is akaratlanul engedelmessé válnak e hatásnak? Olyan erejű emanáció esetében, mint amilyen a Jancsó-i életműé, dőreség volna képtelenségnek tartani bizonyos hatások létét. Sőt, igazából meglepő, hogy ilyen kismértékű és átmeneti az a közvetlen befolyás, amit ez az *oeuvre* magyar kortársaira gyakorol. Úgy tetszik, a Jancsó-i út egyedi és tulajdonképpen követhetetlen, egy-egy személyiséget csak átmeneti időre tud befolyása alá vonni; s inkább közvetett kapcsolatokról van szó inkább, mindig egy-egy *történelmi* jelenet koreográfikus beállításánál, vagy a kegyetlenség epizódjainak teátralizálásánál, mint ahogy azt Gábor Pál *A járvány* című filmjének (1975) néhány beállításában (főleg a katonák felsorakoztatásánál és mozgatásánál), valamint az első filmes Szomjas György *Talpak alatt füttyül a szél* (1976) című folklorisztikus hazai „western”-jénél (a pusztai főbetyár megrajzolásánál) észlelhettük. A hetvenes évek közepére azonban még az ilyen közvetett hatás is elenyé-

szik: a *Ki látott engem?* (1977), vagy a *Sámán* (1977) zavaros szimbolizmusa — tehát e két jellegzetesen nem realiztikus utat követő filmmesszé, napjainkból — más szerkezetet, más felfogást, más stílust követ, és legfeljebb az Ady-film falusi jeleneteinél, az elnyomó gépezet megjelenítésénél (és némi folklorisztikus rituáléban) fedezhető fel az elmúlt évtizedben felívelt Jancsó-i művészet szellemének néhány másodlagos (rosszul is alkalmazott) jegye.

Az általunk tárgyalt időszakban tehát a hatvanas évek egyik legsajátosabban hazai irányzatának elhalását látjuk, a parabolától az allegorizmusig hajló ág végét. Jancsó Miklós egy ideig külföldön alkot; s visszatérte után, 1978-ban elindított filmtrilógiájában — mely a forgatás előtt kiadott irodalmi könyv szerint²⁰ a már ismert módszereket követi —, Magyarországon dolgozik.

2. A TÁRSADALOMKRITIKAI KÜLDETÉS-TUDAT VÁLTOZÁSA

A hatvanas évek gazdag időszakában keletkezett Magyarországon az az irányzat is, mely — történeti előzményeit néhány korábbi kísérletben lelve föl — részben az ötvenes évek egyhangú és gyakorta idealizáló, sematikus verizmusának ellenhatásaként is, de még inkább a társadalom új helyzetfelmérő igyekezetével szinkronban az egyszerű (és jobbára mindig limitált, mindig egy-egy átfogó tartalom részleteinek tükörcserepét adó) verizmustól az általánosítás költői

lehetőségei felé fordult. Mégpedig elsősorban annak a szellemiségnek a jegyében, amely a felszabadulás után kialakult népi értelmiség sajátja volt, a „fényes szelek” időszakából sokféle megpróbáltatáson át is megőrzött elkötelezettség-tudattal, a szolgálat hitével és vállalásával, kultúrájában — ennek következményeül — a bartóki „tisztá forrás” életvizének lankadatlan keresésével. Gondolati és érzelmi őseit így mindenekelőtt a tömeg forradalmiságának vallóiban jelelhette meg, a Dózsát magasba emelő jobbágyi-paraszti mozgalmak ideológiájában, a paraszti életformából annyi szenvedés árán kicsiszolt művészetben, hogy e kötődés által (mely nem volt mentes ugyanakkor eszményítő vonásoktól sem) annyiféle eltévelyedés, politikai-emberi zsákutca után világosan és következetesen tarthassa magát a közösség érdekeinek önzetlen képviselőéhez.

Jellegzetesen politikai fogantatású alkotói irányzattal van dolgunk tehát, annak az ideának a jegyében, melyet annak idején elsőül Petőfi Sándor fogalmazott meg, a nép beemeléséről a hatalom sáncai közé; és ennek a gondolatnak természetszerűleg megvannak a maga kulturális következményei is. A filmművészetnek e tekintetben a küldetése különösen fontos. És nemcsak azért, mert — a többiekhez képest — fiatal, majdhogynem zseni művészet még, és e „beemelés” kötelezettségében bőven akad behoznivalója (kiváltképpen a „fehér telefonos” előkorszak után), hanem azért is, mert mint a legszélesebb tömegekhez szóló művészet (s így, lenini értelemben, a legfontosabb)

korábbi soha nem ismert lehetőséget kínál a nép és alkotó-művészei között a tanulságos párbeszédhez.

Tagadhatatlan, hogy ebben a rokonszenves elképzelésben már a dialógus szereplőinek tételezésekor is van valami romantikus. Mindenekelőtt a „nép” és a „művész” felállásának és folytonos kölcsönhatásának elképzelésében, annak a közvetlen kapcsolatnak a reménylésében, mely artikuláltabb társadalmi helyzeteknél (mint amilyen hazánké a hatvanas, s még inkább a hetvenes években) ilyen alapképzetben megnyilatkozni már nem tud, ahol tehát ez a kölcsönhatás is több áttételen keresztül valósul meg csupán, ha egyáltalán — alkalmanként — realizálódik. Arról már nem is szólva, hogy mind a *nép*, mind pedig a hozzá mégoly hű, annak elkötelezett *művész* fogalma is egyre differenciáltabb, mint ahogy változik a két fogalom egymáshoz való viszonya is. Érdekek és értelmezések szövevénye mutatkozik a valóságban, s valószínűleg mindig is mutatkozott (már Petőfi életrajza, akár a szabadszállási kaland bizonyíthatja ezt).

A társadalmi tagolódás felismeréséhez hasonló — ezzel párhuzamos — folyamat játszódik le természetesen az alkotói tudatban is: a reális felé közelít. A múlt század még szívesen hasonlította költőit népvezérhez, lángoszlophoz, szívesen ruházta fel akár prófétai küldetéssel is, mint Isten felkent követét, az Ige egyedüli birtokosát, magasabbrendű lényt. Ez a mítosz időközben jócskán megfakult. Magyarországon, ahol a művészetnek az ország társadalmi helyzetéből következően (akárcsak a hasonló szerkezetű országok-

ban) nagyobb politikai szerep jutott, mint például a polgári úton járó országokban, csak a XX. század közepén, pontosabban (mint már említettük) 1956 után sikerült olyan körülmények közé jutni, hogy ez a szerep okkal csökkenhetett, és olyan arányokat kezdett öltetni, melyek a hivatásos politika, valamint a műalkotás *in se* politikussága közti egyensúlyt célozzák.

A felszabadulás utáni — és több helyütt, így a volt népi kollégiumok mozgalmában is megfogalmazódott — friss igény, mely az ország értelmiségét (és benne alkotóművészeit is) ilyen felvilágosító-vezérlő szolgálatban kívánta látni, s alkalmanként (talán Szabó Dezső nyomán) némi prófétai heroizmust is kínált, a magányos vagy meg nem értett hős áldozatát magasztalta fel, nos, ez az igény végeredményben módosulni kényszerült. Németh László egész életműve a „prófétai hős — értetlen sokaság” bibliai dilemmájára épül fel, a megváltói áldozat tragikumának értelmére és keserűségére; s nem véletlenül bukkan fel ez a töprengés (Dózsa példájából kiindulva) a közösségi sors kérdéseivel foglalkozó filmdrámákban sem. Abban az irányzatban, mely a magyar irodalom idevágó tapasztalatait a szabadabb körülmények között éppen akkor akarta a filmművészet eszközeivel, e felülmúlhatatlanul nagyhatású eszköztárral új valóságára alkalmazni, amikor az ilyen jellegű dramaturgiák visszaszorulóban voltak.

Valószínűleg ennek a két, ellentétes irányú szándéknak a következménye, hogy ez a tendencia, mely a magyar kultúra más ágazataiban nagy hagyomá-

nyokra tekinthet vissza, igazából csak egy maroknyi alkotót mondhat magáénak; ám ha művek számát tekintve nem is áll az élen, *minőségi* jelentősége nyilvánvaló: a „magyar iskola” egyik igen jellegzetes, és tehetséggel teli, filmtörténetileg figyelemreméltó komponense.

a) *A „filmballada” és meghaladása*

Ha Jancsó Miklós művészetét — legalábbis a hatvanas években, s a hetvenes évek elején — némileg leegyszerűsítve „filmbalettnak”, akkor ezt az élet- és létkérdéseket mindig a magyar társadalom problematikáján át megközelítő, és e tapasztalatokba ágyazva stilizált válaszokat kereső művészetet „filmballadának” nevezhetnénk el. Drámai-lírai-epikus műfajnak tehát, mely hangsúlyozza költőiségét, de lehetőleg nem téved a mese jelrendszerébe. Már alapképlete, a népművészetben oly tisztán kialakult konfliktusrend hangsúlyozza feltűnően erős társadalmi irányzatosságát: jobbára a kegyetlen uraság és a vele szerelme, vagy egyéb okból összeütközésbe került szegény leány (ritkábban: betyár) tragikus históriáit dolgozza fel, téveszthetetlen irányú indulatossággal, s mindig az emberiség mellett foglalva állást. Előadásmódja ennek következtében szaggatott, drámai, alkalmanként tudatosan „homályos”; ebből fakad megrendítő ereje is.

A ballada lexikon-meghatározása szinte szó szerint

illik mindenekelőtt a *Tízezer nap* (1965—67) című filmre, melyet a Magyar Filmművészek Szövetsége játékfilm és filmkritikus szakosztályának tagjai 1968-ban, a filmipar államosításának huszadik évfordulóján titkos szavazással az akkor elmúlt két évtized tucatnyi legjobb alkotása — a „Budapesti 12” — közé vettek fel. Egyetlen család — Szélesék — történetébe van sűrítve e filmen az az út, melyet a magyar parasztság három évtizeden át megtett, és melynek ábrázolása a hősi momentumok személyességének, valamint a nagy történelmi tablóknak a változtatásával alakul ki. (Író: Gyöngyössy Imre, Csoóri Sándor, Kósa Ferenc. Operatőr: Sára Sándor.) Az *Ítélet* (1970), melynek már forgatókönyve is heves vitát váltott ki, Dózsa Györgyöt idézi, pontosabban a legyőzött parasztvezér és Werbőczy párviadalát, benne a magát népéért feláldozó hős tragikus gesztusának értelméről. (Író: Csoóri Sándor, Kósa Ferenc. Operatőr: Sára Sándor.) A *Nincs idő* — 1972-ből — mintha hasonló problematikát járna körül, igaz, ezúttal a húszas évek elejének egyik hazai börtönében, ahol a nép ügyének képviselőit felváltva próbálja a forradalom zászlajától eltántorítani az erőszakos főfegyőr, a durva elnyomás és terror híve, valamint (és ez a veszélyesebb) a pszichológiai eszközökkel dolgozó, szívesen humanitárius színben tetszelgő börtönigazgató, aki még a vértanúság lehetőségétől is megfosztaná kommunista foglyait. (Író: Csoóri Sándor, Kósa Ferenc. Operatőr: Sára Sándor.)

Ez a feszes, rendkívül keményen szerkesztett, a pá-

toszt mindegyre iróniával lefogó alkotás, melynél csak egy formai ötlet, a fekete-fehér és színes képek változtatása érződik mesterkéltnek, adott történelmi koordináták közé vetíti vissza problematikáját, de tulajdonképpen létrejötteinek időszakára, a forradalmiság lehetőségeinek és korlátainak dilemmájára utal, teli panasszal és keserűséggel. Egyik összetevőjeként ott a magasztos hős keresésének és megtalálásának vágya, másik összetevőül pedig mindaz, ami ezt a keresést, rátalálást lehetetlenné, már-már groteszkül képtelenné teszi, lerontva minden olyan lehetséges pozíciót, melyben a heroizmus (és benne: a néppel való találkozás feloldódása) jutalma lehet minden szenvedésnek, megaláztatásnak, kínnak. Maga a megváltói attitűd kerül itt keresztre tehát, akárcsak Dózsában; rettentő kereszt ez, beleszúrva a modern szofisztika és manipuláció talajába. Elkerülhetetlennek mutatkozik, végzetnek, sorsnak, akár a tüzes trón; tragikusnak, akár egy balladai jelkép.

A kérdés most már csak az: nem éppen maga a problémafelvetés sémája hordja-e magában ezt a végkifejletet? Más szóval: hogy nem éppen abban lelhető-e a film kilátástalanságot összegző következtetése, hogy maga a dilemma van történetietlenül, kimódoltan felállítva? Legalábbis ez a gondolat ötlük fel az immár általunk vizsgált időszakhoz tartozó *Hószakadás* (1974) kapcsán, melyben van egy olyan, ezt a problematikát folytató érdekes szellemi párviadal is, a csendőrpárancsnok, valamint a főhős között. Ugyanakkor mintha már e dilemma meghaladása is mutat-

koznék, hiszen ez az „*intellektuális machináció*”, mely minden esetben a forradalmiság hitének és kötelességtudatának aláásását célozza Kósa Ferenc alkotásainak balladai szélsőségei közt, itt már másodlagos jelentőségűvé húzódik hátra, hogy az előtérbe (és a történet arányai is ezt sugallják) a jelképes alakká emelt Csorba Márton honvéd minden szofistákat felülülő *természetes emberségének* hangsúlyozása kerüljön. Rousseau-i hangsúlyozás.

A *Hószakadás* filmművészetünk egyik legdrámaibb képsorával indul: a második világháború magyar katonái küzdenek végig benne egy esztelen terepfutóversenyt, melynek fődíja az eltávozás. Az emberföltöti erőfeszítést igénylő próbatételt Csorba Márton honvéd állja legjobban, hazautazhat tehát, ha csak néhány napra is. Odahaza, a hegyek közt azonban csak nagyanyját találja. A szülői házban tudja meg, hogy apja, akiről azt a hírt költötték, hogy elesett a Donnál, valahol a havasokban bujkál. S noha a havasok világa már hadműveleti területté van nyilvánítva, tehát statárium fenyegeti azokat, akik oda a lábukat beteszik, főhősünk — nagyanyjával együtt — nekivág az apa megkeresésének. (Anyja ugyanilyen céllal már korábban útnak indult.) A tábori csendőrök elfogják Csorba Mártont, parancsnokuk briliáns demagógiával próbálja lelkét megtörni; de ugyanakkor sorra öleti körülötte a katonaszökevényeket. A halált főhősünk végül is véletlenül ússza meg. Kiszabadulva, felér a csúcsra, megtalálja apját. A férfiak az anya keresésére indulnak, a nagymama pedig visszamarad, útbaiga-

zítónak. Közben — egy tűzharcban a csendőrökkel — Marci apja életét veszíti. Az elkeseredett fiú megrohmozza a tábori csendőrök barakkjait (ahol korábban ő is fogságban volt), de bosszújával már elkészt: az erdei tisztáson nincsen senki. Lassan hullni kezd a hó. (Írta: Csoóri Sándor, Kósa Ferenc. Operatőr: Sára Sándor.)

Ez a tartalmi ismertetés azonban (mert csak cselekményváz) nem sokat tud érzékeltetni a mű hangulatából. De problematikájából sem. „A japán Fukazava Zarándokének című regényét több mint tíz évvel ezelőtt olvastam, s azóta izgatott, hogy lehetne ebből magyar filmet forgatni — nyilatkozik a rendező 1973 végén. — Fukazava regényében meghúzódik az a régi szokás, hogy az öregemberek, akikre már nem volt szükség a családban, akik úgy érezték, hogy feleslegesek, a hegyek közé mentek meghalni. Nos, ez a fajta halál nemcsak Japánban, hanem az erdélyi székelyeknél is dívott, a tordai bűdösbarlang egyike volt ezeknek a temetkezési helyeknek. Szeretném azonban hangsúlyozni, hogy a Hószakadás, melynek forgatókönyvét Csoóri Sándorral közösen írtuk, a Zarándokéneknek csupán rokona, nem pedig adaptációja... Fukuzava tisztán lírai, epikus megközelítési móddal élt, míg a Hószakadásra a balladai, drámai hangvétel lesz a jellemző... vagyis: a Hószakadás műfaja filmballada, amely szerkesztési elveit tekintve a magyar népballadákhöz áll legközelebb.”

Kiderül azonban, hogy igazából ez a balladai gondolat csak alap, melyre egy másik téma rakódik, s ez

módosítja a hangsúlyokat is. „A film cselekményét a II. világháború végére tettük — folytatódik a nyilatkozat —. A színhely: valahol Észak-Erdély hegyei között. Témája pedig elsősorban nem a halál, hanem az embereknek és a háborúknak a viszonya. Még pontosabban: hogyan hatolt be a háború a nagyon szegény hegyiemberek életébe, illetőleg, ezek milyen erőfeszítésekkel próbálták megőrizni emberségüket egy végletekig elembertelenedett világban.”²¹

Érdemes figyelni a többszámokból nyilvánvaló általánosítást: „az embereknek és a háborúknak” a viszonyában, az úr és a szegényember ellentétének szikrái közt, fenséges-örök tájon, végül is a humanitás megőrzésének *egyetemes* problémájáról van szó; és ehhez a kiindulópont, a halál előtti kivonulás rituálé, szinte csak hangulati-költői háttérül szolgál.

„Az emberi mérték természetessége áll szemben egy embertől és ezért a természettől is idegennel — sumházza a filmet Almási Miklós. — Ebben a balladai hangvételű történetben a valóságelemek sem nyers tényyszerűségükben kerülnek vászonra, alig észrevehetően stilizálódnak, népmesei elemekkel telítődnek — anélkül persze, hogy elvesztenék súlyos tényyszerűségüket. S így van ez a hősökkel is. Az alkotók számára az emberek *lényege* a fontos, ezt igyekeznek megragadni a rájuk rakódott, háború által rájuk kényszerített szerepek és hazugságok, egyéni aljaságok és kényszerű hősiességek mögött. Így aztán ebben a közegben, akik ’jó’ — természettől fogva azok. Mint az az öregasszony, aki mióta az eszét tudja, fenn

él a hegyeken... Ez a balladai szemlélet nem ítélkezni akar elsősorban: legfeljebb jó és rossz embereket bemutatni. S mint említettük, a 'jó emberek' valahogy természetből fogva azok — akkor is, ha olykor embertelen tettekre kényszerülnek, mint ez a katonája, aki gyilkolt. Mások pedig, mint pl. a tábori csendőrök főnöke, a rossznak született, rossz ember maradt — pedig szinte csak rokonszenves gesztusai vannak. Nem akar szadista módon ölni... S mégis hiába akar 'jó' lenni — minden, amit tesz, gonosszá, embertelenné változik, talán mert a történelem 'rossz' oldalán áll és végig ki is tart ott — ha meggyőződés és lelkesedés nélkül is. Ez a dialektika emeli meg a film emberábrázolási közegét. A népmesék egyszerű 'jók-rosszak' felállítását így menti át a film egy sokrétegű, látszatoktól, szerepektől, borzalmaktól átszőtt világba."

Almási Miklós kritikája egyértelmű elismeréssel végződik: „A szimptómák, szociografikus mozzanatok után jó volt találkozni a magyar film régi erényeit ébresztő alkotással — az egészet feltárni akaró gesztussal.”²²

Amennyire el lehet fogadni a film eszmei leírásának összegzéseit, annyira nehéz volna osztani ezek megítélését, hiszen mindaz, amit a bíráló leír, magában hordozza a mű esztétikumát zavaró momentumok egész sorát is. Mert csakugyan az „emberi lényeg” először Marx Károly által középpontba állított értékrendjének kutatásáról van szó e műben, de ehhez a film némi — „természetelvű” — determiniz-

mussal közeledik, a szereplők „eleve veleszületett” tulajdonságait sejteti meghatározónak; ennek alapján (a társadalmi eredőket mintegy háttérbe szorítva) osztályoz tehát, használja a „jó” és a „rossz” kategóriáit. Kérdéses ennek következtében, hogy ez a „dialektika”, amikor „megemeli” a film emberábrázolási közegét, vajon nem tetézi-e manicheisztikus látásmódját még ezzel a „megemeléssel”; és hogy ez a „megemeltség”, mely esetünkben feltehetően sajátosan himnikus stilizációt jelent, nem távolodik-e el még inkább azoktól a társadalmi koordináktól (mégpedig a balladás, költői tantörténet irányába), melyek pedig egy ilyen konkrét történelmi indíttatású, korhoz-helyhez kötött elbeszélésben bizonyos fokig mégiscsak megkívántatnának.

A filmben tulajdonképpen csak jelző kulissza szerepe van a tér- és időutalásoknak; Csorba Márton története akár az első világháborúban, de bármikor másutt és máskor is játszódhatna. Hiszen kalandja, igyekezete, drámája örök, akár a Természet, mely véle majdhogynem egyenrangú szerepet kap; s ennek az öröklétnek az aspektusából tekintve csakugyan örök a „jó” és a „rossz” kategóriája (valamint megtestesülése) is. Ám ez már vallásos jellegű szemléleti szféra, mely fölött valamilyen istennek kell lebegnie; és meg is találjuk őt, a Natura képében, a fák, hegyek, a „természeti szép” pantheizmusában, ahol az Ember is szerves rész csupán, nem pedig uralkodó szuverenitás. A „jó” és a „rossz” fogalma — ennek következtében — a „természetessel” és a „természetelle-

nessel" esik egybe, és (távol a szociális mérlegelés lehetőségétől) immár szubjektív értékelés dönthető arról, mit is tartsunk alkalmanként „természetesnek”, és mit ne tartsunk annak. És — végül — arról is, hogy e két kategória közül a rokonszenveset a népiesség (és népiesség) milyen értelmezésével, milyen tartalmával töltjük meg.

A *Hószakadás* Tamási Áron tiszta hegyi levegőjét árasztja, de a nagy mester világának játékosságát, furfangosságát (s egyáltalán: humorát) még véletlenül sem idézi. A film tónusa méltóságos, megindult, már-már teátrálisan komoly. A „természeti szép” fenségét kizárólag az emberi praktikák vásári tragédiája zavarja meg: ez élet és halál, a „balta” és a „géppisztoly” küzdelme inkább csak múltó epizód ezen a színtéren, oda nem illő, groteszk bonyodalom, mely a havasok örökléte és végtelensége felől tekintve tulajdonképpen bagatell. Itt, ebben a keserű „időtlenségben”, ebben a kontemplációban mintha maga a korábban oly lázas, nyughatatlan, dinamikus hivatástudat is csitulna viszont, rálegyintene a földi hívságokra, és a történelem mocskáról az órával-sorssal nem mérhető lét ragyogására fordítaná tekintetét.

Ez a példázat egyszerre búcsú és vallomás tehát; búcsú a „közügy” tömegvonzásokban való expressziójától, és vallomás a „magasabbrendű létezéshez”, ehhez a tulajdonképpen közömbös és hideg egzisztenciához, mely egyedül tiszta, jó, erkölcsös; és aminek *részeként* lehet csak ugyanilyen maga az ember is. Ez a poétikus-komor gondolatmenet mintegy a *Küldetés*

(1976) értékfirtató kérdéseihez mutat már, ehhez a különös riporthoz, mely a *Hószakadás* kápráztató színes természeti képei után, néhány rövid filmbejátszástól eltekintve, fekete-fehérben kizárólag egyetlen arcra és egyetlen személyiségre koncentrált.

A társadalmi küldetéstudat érzete és kifejtése nem múlt el tehát, de ebben a nézőpontátvetésben jelentősen átalakult.

b) *A jelképeség zsákutcai*

Miközben Kósa Ferenc „megszüntette megőrizi”, s ezáltal túlhaladja — megújulva — korábbi stílusát (s benne szemléletének egyik fajta kristályosodását), közvetlen munkatársai közül az operatőri munkában mesterfokra jutott Sára Sándor is nagyjátékfilm rendezésébe kezd, s a *Feldobott kő*-vel (1968) egyértelmű kritikai sikert arat. A mű — írja róla egyik kritikusa — a „szerzői filmeknek abba a típusába tartozik, amely az alkotó saját élményanyagából, élettörténetéből építkezik (nem véletlen, hogy ő az egyik forgatókönyvíró is Csoóri Sándor és Kósa Ferenc társaságában), s amelyek elszaporodását fiatal művészeink pályakezdésében az utóbbi időben már kezdtük sokallni is. Sára azonban nem egyszerűen egy újabb változatát készítette el azoknak az ifjúkori életrajzfilmeknek, amelyek a személyi kultusz okozta sérülések leltározásával a korszak művészi meghódítása és feltérképezése előtt megteremtették már sematizmusát, ha-

nem ennél jóval többet nyújtva, ars poeticává, ember-szocialista hitvallássá emeli és általánosítja a gyötrelmes tapasztalatait; a maga filmi eszközeivel teszi meg azt az egyszerre gyöngéd és szenvedélyes vallo-mását az ember és az embertestvériség mellett.”²³

Ugyanez a kritikus ugyanannak a rendezőnek a kö-vetkező filmjéről már egészen másképp ír, s e hang-nemváltással megintcsak nincs egyedül. A *Holnap lesz fácán* (1974) más módszert követ, mint a *Feldobott kő*, mely az „önéletrajziséget” konkrét történel-mi-társadalmi élményanyagból virágoztatta ki. Itt már előrekonstruált tartalommal van dolgunk, mely az elidegenítő „tantörténet” közegébe „emelődik át”, parabólaszerű lesz, mintegy ironizálója mindannak, ami a „balladás” filmekben oly komolyan és elmélyül-ten szólalt meg. S ami most, tételességével, illusztrá-ció-jelegével (mely esetünkben meghatározónak bizo-nyult), a hetvenes évek közepére már helyrehozhatat-lanul megkésettnek mutatkozik.

Ugyanakkor ez az ironizálás — a személyi kultusz korszakának torzulásaiból általánosítva — megkérdő-jelezi magát azt a küldetéstudatot is, mely pedig a felszabadulás után eszmélő egész nemzedéknek egyik legszebb és legértékesebb „ars poeticája” volt. Keserű bírálattal, egy álkollektivistát rajzol meg, aki volta-képpen demagóg és diktátori, amikor a közjó és a nép érdekeit hangoztatva kaszárnyai állapotokat vezet be egy adott közösségben. Vele szemben ugyanakkor képtelen reális erőket felvonultatni, ezek létezésében nem is hisz talán, granulált — szemcséire bontott —

„tömeget” tételez csak, a „haggyatok békén magamnak élni” kispolgáriságát általánosítja, s így voltaképpen magát a kultusz szenvedő alanyait is elmarasztalja, ami jogos lehetne, de csak akkor, ha valamit érzékeltetni tudna abból a valóságos történelmi erőből, amely a személyi kultusz durvaságait mégiscsak viszaszaszorította.

Ennek az analitikus látásmódnak a híján azonban a tetszetősen felállított „egyenlet” végül is megoldhatatlan maradt, a dramaturgiai következetlenség uralkodott el, a jelképeség igénye allegorizmus kísérlettelé laposodott; a film „üzenete” pedig időszerűtlenné vált, s a néző rokonszenvét sem tudja megnyerni.

Kis sziget szolgál búvóhelyül előbb egy szerelmes házaspárnak, majd egy tudósnek is. De kisvártatva felfedezik a helyet a kempingezők, mind nagyobb a tömeg; s a zűrzavarban a nagy szervező, Kozma, hozzászól, hogy a szervezetlenséget megszervezze, közös tornákat és szórakozásokat rendel el, kaszárnyai állapotokat teremtet. Tüstént a hajbókolók udvartartása is kialakul körülötte. Kozma uralma csak a nyár végére bukik meg. (Író: Páskándi Géza, Sára Sándor, Operatőr: Sára Sándor, Jankura Péter.)

A bírálatból kitetszik, hogyan vetődik fel a másutt — e „balladás” irányban — művészi hitellel megjelenített tartalmak — mint: a „hős és a tömeg” kapcsolatainak, a „közösségért való önfeláldozásnak” a „demagóg szofisztika elkeseredett bírálatának”, a „velünk született jónak és rossznak”, s egyáltalán, az emberségnek-erkölcsnek a kérdései, mindig belehe-

lyezve egyfajta természet-elvűségbe — hogyan fordulnak fonákra, s maradnak *kívül* a reális társadalmi problematikán. „Sára Sándornak ez a — Páskándi Gézával közösen írt — filmalkotása annak a világszerte divatos tematikának magyar megnyilatkozása — olvashatjuk —, amely Rousseau sajátos reneszánszával párosulva magát a civilizációt, a modern életet ülteti a vádlottak padjára. Nyugaton ez az irányzat... egy általános kulturpesszimizmus megnyilatkozása, s voltaképpen azt a célt — vagy azt a célt is — szolgálja, hogy a modern élet elvetésével és az ősi állapotok idillizálásával, tisztaságának kultuszával a társadalmi struktúra kritikáját kerülje meg, a társadalom bírálatát helyettesítse és manipulálja. Sáránál nem erről van szó, s legfeljebb fogalmazásbeli ügyetlenségből, a koncepció végiggondolatlanságából fakad, hogy helyenként az 'intézményesdi' jogos bírálata nem határolódik el elég hangsúlyosan ettől a romantikus és naív intézmény-ellenességtől. Sára hősei felsült magánykeresésében éppen hogy társadalomkritikát kívánt adni, érezhetően a személyi kultusz modelljének, mechanizmusának érvényesítésére törekedve, az üdülőtáborra átváltozó sziget pitiáner feltételei között; középpontjában a malomalji népvezér korlátolt, a magánélet jogait lábba! tipró közboldogításával, intézményesítő-rendteremtő mániákus túlbuzgalmával, a 'vezért' körülvevő szervilizmussal, a demagógiává váló szólamokkal, a suta és elfojtott lázadások reménytelenségével, stb. Csakhogy... csakhogy ez a magányos sziget a mai Magyarorszá-

gon kerül el, amelyben ugyan korántsincs minden
rendben, amelyben bő tere van még a szatirikus ábrázolásnak, de a személyi kultusznak ez a mechanizmusa már régóta nincs érvényben. S ez a történelmi elkésettség nem publicisztikai ellenvetés a részünkről, hanem a film esztétikai tényezővé váló adottsága, meghatározottsága, amely annak hitelét kezdi ki.”²⁴ Ez a tézis-ábrázoló, és végképp megkésettnek tetsző módszer nem tudja majd elfogadtatni magát a szemléleti ellentétpárhuzamban, nevezetesen abban a „heroikus pesszimizmusban” sem, mely a *Nyolcvan huszár* (1977) kosztümös „Sziszfusz-mitosztát” előnti.

A hetvenes esztendőkből, kivált az évtized vége felé, végképp kiüresedettnek, mesterkéltnek és túlhaladottnak látszik tehát annak a „megemelő közegnek” az alkalmazása, mely ez időre feltárta már az esztétizálás benne rejlő veszélyeit; és mindenekelőtt a mélyén munkáló *eszmék* révén a nemzeties önsajnálát „heroikus pesszimizmusának” tévútjára terel megannyi jószándékot, tehetséget, igyekezetet. Mivel pedig *in abstracto* egyetlen valóság-megközelítési módszer sem zárható ki a filmművészet alkotói metódusai közül, nyilvánvaló, hogy elsősorban ezeknek a hamis, sok tekintetben egy korábbi problematika nosztalgikus felidézésére csábító ideáknak van szerepük abban, hogy a deduktív irányzat nem egy (részteiben annyi figyelemreméltót mutató) alkotása a parabolától az allegóriáig jutott el, s abban — egyelőre — meg is rekedt.

c) *Különféle allegóriák*

Egészen más irányból, más tartalmakkal, de lényegében hasonló allegorizmusához jut el az a költői magyar iskola is, mely a társadalmi megváltás lehetőségét a közösen elszenvedett múlt tanulságainak lírai felmutatása révén reméli. Ennek az irányzatnak sajátos egyénisége Szabó István, aki a maga gyakran szürrealistának nevezett stílusában mind nyilvánvalóbban a közösségi összefogás és megértés érzelmi biztonságát keresi, hogy annyi rettenet, megaláztatás, kegyetlenség, borzalom pokoljárása után magamagának is, nézőinek is végre megnyugtató menedéket találjon a kollektív humánus melegében. Rendkívüli szuggesztivitása pedig abban rejlik, hogy — legutóbbi művét kivéve — ez a „menedék-keresés”, sőt, e menedék *megtalálása* mindig személyes ügy, az alkotóművész világának legbelsejéből fakad, és nélkülöz minden — jól vagy rosszul beépített — pedagógiai momentumot; noha nyilvánvaló, hogy vallomásai ugyanakkor félreérthetetlen, elkötelezett üzenetek is, teli ritka melegségű társkereső, együttes felszabadulásra hívó mondatokkal.

Ez a *tartalom* már főiskolai vizsgafilmjében (*Koncert*, 1961) megmutatkozott, s játékos költőiségevel tüstént feltűnést keltett. „Élő figurákat látunk — írja róla monográfusa, Karcsai Kulcsár István —, eredeti látásmódot észlelhetünk, sok apró megfigyeléssel, ötlettel tarkítva. Mindenki játszik ebben a filmben (ahol egy zongora áll a Dunaparton), nemcsak az, aki va-

lóban mestere a hangszernek, az is, aki csak egyszerűen a játék örömét keresi, és a körülállók őt is megtapsolják. Ez a játékosság, a gondtalan öröm összehozza az embereket. A pesti embereket, akik megvédik az eső elől ezt az örömet adó hangszert.”²⁵

Később fokozatosan sötétedni kezd az induláskor még oly derűs kép, sőt, egy időre el is komorul; bizakodó alap-színe azonban el soha nem vész. A rendező szemlélete ugyanis mihamarább látókörébe vonja a *Koncertben* megnyilatkozó embertársi szeretet elmentét-párját is, a pusztító gyűlöletet (melynek megtestesülése a gyilkosság, népirtás, háború), hogy érzéseit a nosztalgia, valamint a szorongás között ossza meg (*Variációk egy témára*, 1962; *Álmodozások kora*, az első nagy-játékfilm, 1964; *Apa*, 1966). Öröm és bánat, szerelem és pusztulás, a kitörölhetetlen, csodás és rettentő közös múlt emlékképei merülnek fel a *Szerelmesfilmben* is (1970), hogy a *Tűzoltó utca 25* (1973) megrendítő erejű látomássorozata ennek a nyughatatlan és ugyanakkor mégis merengő költészetnek minden értékét egyesítse.

„Házunk a múlt egy darabja, az emberek, akik itt laknak, a múlt emlékeinek szövevényeiben élnek, életük legnagyobb döntéseit a háborús évek követelték tőlük, emberségük döntő próbái elé is akkor álltak — mondja a film mottója. — Talán ezen az éjszakán elbúcsúznak végleg ettől a háztól, és ettől a múlttól.” A *Tűzoltó utca 25.* számú ház ugyanis — a film készítésének jelenében — lebontásra ítélt öreg bérkaszárnya. A lakók, akik együtt éltek meg e ház falai között

a háborút, az üldöztetést, majd a felszabadulást, az ötvenes évek igazságtalanságait, az ellenforradalmat, ezen a fülledt nyári éjszakán nyugtalanul álmodnak; köröttük a bontást végző munkagépek dolgoznak éjszaka is. Álmaik (és bennük látomásaik) akaratlanul is felszínre hozzák azokat az emlékképeket, melyeket pedig a legszívesebben mind elfelejtenének; és amikor majd a ház összeomlik, s lakói visszatekintenek rá, nem tudjuk, sikerül-e csakugyan itt hagyniok álmaikat. (Író: Szabó István. Operatőr: Sára Sándor.)

Mint látnivaló, jellegzetes keret-történettel van dolgunk, melyben az általa befogott emlékanyag, látomásfüzerek egész sorának van elsődleges szerepe. „Jellegzetes körpanorámázások, a körképből kinéző fejek közelképei, így elhangzó monológok, Szabó István stílusának jól felismerhető motívumai tűnnek elő. Idő és tér egybemosódik, Ausztráliába, Amerikába szakadt figurák beszélgetnek pesti emberekkel, régen meghaltak az élőkkel. Mindez az álmok logikája szerint zajlik. Emlékezzünk a szürrealisták álom-vonzalmára! Csakhogy Szabónál ezeknek az álmoknak nemcsak a belső logikája, hanem a realizmusa is megvan, olyan tényekre utalnak, melyek valamilyen módon mindnyájunk élményét jelentik. És jelentik természetesen Szabó István gyermekkorából visszakisértő emlékeinek, szorongató álmainak realizálását is. Így kapcsolódik be a filmbe az egyéni élménykör hitele, minden művészi alkotás alapvető próbája” — írja a filmről Karcsai Kulcsár István.²⁶

Ennek az álom-kavargásnak a megjelenítése a magyar filmművészetben mind ez ideig egyedülálló gazdagsággal sikerült. A maga nemében tökéletes megjelenítő-erő párosul benne a képzettársítások nem racionális logikájával, az onirikus lét lebegésével, a sejtelmesség lírai megfogalmazásával, a derű s még inkább a bánat, az elmúlás költészetével. A film mégis kivált némi kritikai vitát, elsősorban e kép-burjánzás mögül időnként elősejlő eszmei-gondolati tisztázatlansága és alkalmanként tételelessége miatt. E bírálat kiindulópontja annak a kettőségnek a felismerése volt, hogy Szabó István e műben vegyesen alkalmaz — mint álom-képet — valóságosan megtörtént eseményeket és képzeletbelieket. Ha viszont a mű alaptétele az, hogy — Gyertyán Ervin megfogalmazásában — „a történelemből senki sem vonhatja ki magát, s a történelem sohasem válhat teljesen múlttá”, és ha — írja bírálatában — ezeket az álmokat „egy realiztikus ábrázolás elemeként is, élettényként is fel kívánja fogni”, akkor „az álomban — minden áttételezettsége és átköltöttsége ellenére is — megnyilvánuló élet tényeire is fel kell figyelnie.” A kissé bonyolultan megfogalmazott kifogásban néha annak a teátrálisan tetszelgő önsajnálathoz is aláhulló szemléletmódnak a fogyatékoságairól lehet szó, mely az üldöztetés és a bűntudat asszociációit úgy hozza előtérbe, hogy azok szinte egyoldalúnak mutatják nézőpontját. „Az ihletett kézzel megformált, néha torokfojtogató álom-masinéria mögül ki-kilóg az alaptétel erőltetett illusztrálása — olvashatjuk a kritikában. — És ez a

formabiztonság, ez a vizuális képzelőerő sem takarhatja el azt az intellektuális szűkösséget, rálátáshiányt, amellyel Szabó a megidézett korhoz közeledik, s amely figuráit egysíkúvá teszi, mondanivalóját pedig ellaposítja, közhelyek páncélzatába szorítja.”²⁷

Az 1973-as műben ezek a defektusok csak alig-alig vehetők észre, s végeredményben eltörpülnek a film egészének eredetiségéhez, megjelenítő-erejének egyetlen pillanatra sem lanyhuló sodrásához képest. Tanulságos viszont, hogy a három évvel később született *Budapesti mesékben* (1976) mégis ezek a fogyatékoságok kerültek előtérbe, s jutottak többségbe; noha a film maga ezúttal sem szűkölködik költői invencióban. Ám a máskor oly megejtő Szabó István-i poézis ezúttal (és éppen ezeknek a tételelességből származó hibáknak a hatására) nem tudja elfogadtatni magát.

A film — noha egyetlen képével sem idézi meg konkrétan a magyar fővárost —, jellegzetesen budapesti történelemből indul ki. Egy sárga villamosról szól, mégpedig talán éppen arról, amely — ahogy Karcsai Kulcsár István könyvében olvashatjuk — „egyszer egy napon éppen felfutott a Margit-híd közepére, amikor hatalmas robbanás után felrepült a híd.” A szerelvény „először teljesen elmerült, aztán úszni kezdett, lefelé a Dunán, vitte, sodorta a víz sokáig a mélyben, míg egy szélesívvű fordulóban a felszínre került. Utazott még keveset a fák, erdők és hegyek között, végül egy megáradt szakaszon a hul-

lámok partra vetették s ott eldőlt a homokon egy töltés mellett, melyről rozsdás síncsíkok meredtek az égre.”²⁸

Íme, a film előzménye: magával a korábbi Szabó István-művekből (így mindenekelőtt az *Apából*) ismert sárga villamossal a töltés mellett találkozunk; úgy is mondhatnánk, hogy már mint költői metaforával. A mindvégig reális keretben (erdőn, mezőn, stb.) leforgatott *mese*, hús-vér — de személyiség-nélküli, típust jelképező — embereivel kezdettől fogva azt sugallja, hogy amit látunk, csupa-utalás történet, melyben az, ami a szemünk elé kerül (és egy-az-egyben naturális), mindig mélyebb tartalmat hordoz; noha, mivel ez a tartalom mindvégig *általánosságban* mozog, e tartalom megfejtése inkább csak a sejtések szintjéig lehetséges. „Felbukkan egy Fényes nevű fiatalember, és a mamája, felfedezik a villamost. Ezt persze már mások is megtették. Az összeverődött emberek sínre rakják és tolni kezdik a védelmet adó, életet jelentő villamost. A sínpár végén ott kell lennie a remiznek, a városnak, ami az életet jelenti.”²⁹ De folytassuk az ismertetést egy kritikusabb összefoglalóval, melyből kitetszik, miként valósul meg a költői elképzelés erről a „villamos-útról”: „Először, mikor nagyon kevesen tolják és élvezik még a kocsit, nem parancsol nekik senki, mindenki szíve szerint igyekszik előremozdítani az ügyet, vagyis a villany nélküli villamost. Aztán amikor többen lesznek, egy szemüveges tudós, orvos-féle, kifinomult, de vezetésre gyöngé lény lesz a vezetőjük. Fölveszi a kör-

nyék háborús sebesültjeit is a villamosra. De így nagyon is elszaporodik a villamos-lakók száma: verekedés, valóságos új háború lesz a túlzott népsűrűségből, ellentétes akaratokból. Az új lakókat kiverik a villamosból, minden menne a régi rendben, de a régi lakók követik a vezetőt, a jámbor értelmiségit, és egyszer, amikor az erdőbe megy, agyonverik, fölakasztják. Egy ideig ekkor egy művész, egy festő féle a legfőbb irányadójuk, de egyszer, amikor a sín elfogy a villamos alól, ő fekszik oda a hiányos részre, hogy egy fatörzset szilárdan tartson, míg a villamost áttolják fölötte, és a súly halálra nyomja. Csak a szerelme akar emiatt öngyilkos lenni, levágják a kötélről, de a megrázkódtatástól elveszíti a szeme világát. A többiek szót se ejtenek a festő haláláról. Mennek tovább a villamosukkal, melynek ezúttal egy kis katona, egy kis dühös katona lesz a vezetője. Ezt a kormányzást azonban végképp nem tűrik a civilizált élet más formáihoz vonzódó villamoslakók. Megverik, az erdőbe kergetik a kis katonát. Közben hull a hó, tűzvész tombol a villamos útjában: újra kell festeni az egész alkotmányt. Aztán úgy látszik, véget ért az útja: egy újabb folyónál megszűnnek a sínek. Nincs tovább. A lakók azonban tovább mennek villamos nélkül is: most már tutajjal. De egy iszonyú felhőszakadás gondolkodásra készteti őket: egy munkás azt mondja, legjobb lenne visszamenni a jó öreg villamoshoz, szétszedni, darabonként átszállítani a vizen, és az új országban összeszerelni; a szorgalmas, ügyes szerelő vezetésével mindez sikerül. A szerelmesek közben

megszületett csecsemői nagyra nőnek, eléri a sokat emlegetett *Remizt* is, de tovább kell menni, s végül a város előtt összefutnak a más tájakról, más gyalogos, szorgalmas lények tolta villamosok csoportjával.”³⁰

Ne akadjunk fenn a bíráló kissé karikírozó tartalom-ismertetésén: jól tükrözi azt a zavart és tétova zaklatottságot, ami a nézőt eltöltheti. A *Budapesti mesék* (író: Szabó István, operatőr: Sára Sándor) végül is egy sor áttett értelmű jelenettel, s típus-alakkal dolgozik (ilyenek: a Tablós, az Énekes, az Ablakos, a Doktor, a Kopaszodó, a Katona, a Színeket tudó lány, stb.); ugyanakkor viszont az általuk kialakított jel-, jelzés- és jelképrendszert nem lehet, de talán nem is szabad „konkretizálni”, teszem azt a történelmi események nyelvezetére egy-az-egyben lefordítani. Magyarország legújabbkori történelme ez, és mégsem az; ha akarom, örök és egyetemes érvényű példázat a folytonos újrakezdésről, születésről, halálról, küzdelemről, emberi létről; sőt, netán még a Sziszifusz-mítosz derűs változata is (hiszen a cél tulajdonképpen elérhetetlen, hacsak nem az „a küzdés maga”). „Nincs érzésem a szimbólumokhoz — mondotta 1970 októberében a rendező —. Arra törekszem, hogy az arcok, élethelyzetek, emlékképek önmagukért beszéljenek.”³¹ Nyilatkozatából az első mondatot feltétlenül oszthatjuk, de hasonlóképp elfogadhatjuk annak második részét is. Az arcok, élethelyzetek, emlékképek a *Budapesti mesék*ben csakugyan önmagukért beszélnek: a verekedés verekedést jelent, a villamosfes-

tés villamos festést, és így tovább; csak éppen az nem derül ki belőlük, hogy — ha már ilyen mélyebbre, többre utaló szerkezetbe kerültek — mi a mélyebb tartalmuk és értelmük. Akármennyi ugyanis a cselekmény a filmben, *történettel* végül is nem rendelkezik. *Egyetlen* allegóriára másfél órás (pontosabban: 2398 méter hosszú) filmet építeni egyszerűen képtelenség. (Ugyanez *etűdnek* — mint ötletnek — valószínűleg megfelelt volna.)

Ráadásul ennek az allegóriának a jelentéstartalma sem tisztázott, hacsak nem a leginkább általános (és tulajdonképpen banális) töltetét nem vesszük, vagyis azt, hogy az emberek — legyen közöttük alkalmanként bármennyi ellentét is — végeredményben egymásra vannak szorulva; és: hogy az élet előrehalad. Más megfogalmazás szerint „szépség és igazság-valóság nincs összhangban, nem áll egyenlő magasságban Szabó István új filmjében. Pontosabban: szebb a film, mint amilyen gazdag gondolatilag.” Ennek egyik okát a már idézett Tornai József abban látja, hogy „kis villamoskocsink társadalma nem egész létét fenyegető s megkérdőjelező küzdelmeken keresztül jut el önmaga magasabbrendű formájáig, vagyis céljáig, hanem spontán fejlődésen át. Ezért, hogy nem önmagát változtatja meg időről időre, hanem csak vezetői kicserélésére van szüksége. Nem mintha ezek a vezetők két táborra tudnák szakítani ezt a kis társadalmat: elég az egyik megölése, a másik önkéntes áldozata, a harmadik elűzése, majd a negyedik diadalmaskodása, alkalmassága, s csoportunk biztosan vezérli az élet

útjain villamosát. Szabó István szerint tehát az egy társadalom lehetősége és föladata, hogy külső-belső tárgygyá tett megvalósítási eszközét, azaz azt a formát, melyben él és küzd, megőrizze, ápolja, hű legyen hozzá. Ehhez a kitartáshoz és hűséghez majd megteremnek időről időre a megfelelő vezetők is. A legfontosabb a villamosban való hit, az a hit, hogy vele eljuthatunk a városba, más ugyanilyen villamosban hívó embertársainkkal együtt.”³²

Bizonyára nem véletlen az utolsó mondat vallási frazeológiára utaló fogalmazása: voltaképpen ez a már-már gyermeki hit az, ami a nézőben a filmből megmarad, és ez — úgy tetszik — találkozik a rendező szándékával is. „Mesefilmet szerettem volna készíteni — nyilatkozta a mű forgatásának befejezése után Szabó István —. Amikor az ember filmet tervez, mindig gondol egy bizonyos fajta közönségre vagy valakire, akinek feltétlenül meg kell majd értenie ezt a történetet. Ennél a filmnél én egy mai kisgyerekekre gondoltam, s forgatás közben is arra törekedtem, hogy egy mai gyerek is megérezzon valamit belőle.”³³ Lehet, hogy innét hát a film pedagógiai-didaktikus jellege, konkrét időt, teret, történelmet elpárologtató allegorizmus. Innét a *tanító* célzat, mely egy szerény gondolati vázra a *hangulatok* téziseit rakja fel, hogy — feláldozván a művészi erőt — megjelenítsen egy életmozzanatot.

Hasonló hangulatiság uralkodik Maár Gyula talányos filmjén, mely a művész-hivatás oldaláról tekint egyetemesebb kérdések felé (*Déryné, hol van?* 1975),

ahol Déryné alakja és története inkább csak ürügy a színészi (és általában: az alkotói) sors drámájának firtatására. (Írta: Déryné Széppataky Róza naplójának, valamint Pilinszky János szövegeinek felhasználásával Maár Gyula, operatőr: Koltai Lajos.) A halk tónusú, titokzatossággal teli, lassú áramlású film egy lélek analízise, de a kor atmoszférájának hű megteremtése mellett a rendezőt szemlátomást az általánosítható tanulságok kutatása köti le, annak a majdhogynem megfoghatatlannak és ábrázolhatatlannak mondható titoknak a megfejtési igyekezetében, hogy vajon mi készíti a nyughatatlan lelkeket a biztos — polgáris — jövőből is a művészet örök bizonytalanságába. (Töröcsik Mari, a film főszereplője, e filmben nyújtott alakításáért Cannes-ban 1976-ban megosztva a legjobb női alakítás díját nyerte el.)

Egyfajta „történelmi tanmesévé” egyszerűsödik végül Révész György filmje, a *Ki látott engem?* (1977), mely Ady Endre alakját volt hivatott megidézni. Ez a produktum azonban, talán az allegorizmus kiüresedésének végső pontján, tárgyalt korszakunk egyik legkevésbé sikerült alkotása lett. (Író: Hubay Miklós. Operatőr: Szécsényi Ferenc.) „Egyfelől túlzott, közhelyes és zavaros stilizálás, másfelől felületes, kidolgozatlan ábrázolás: eme két véglet közt vergődik a filmbeli gondolat” — írja az egyik kritika.³⁶ Egy másik a módszer átgondolatlan, rossz kezeléséből eredő komikumot fejtegeti. „A jelentésrétegek tisztázatlansága állandóan stilustörést okoz. A jelképiség felé hajló részletek nincsenek összhangban a történetiséggel,

a század eleji cigányzenés vonatindítás a feminista lányok elsőáldozó-ruhás amerikai kavalkádjával, a gondosan szecessziós orfeumberendezés a hangsúlyozottan díszletszerű helyszínekkel, a hiteles úri szakállak Töröcsik Mari (a parasztfiú anyja) stilizált fehér gyászruhájával, a realista színészvezetés a songok gyanánt közbeszóló versidézetekkel.”³⁵ A film irodalmi forgatókönyvének szavával élve, „elemelt stílus” mutatkozik itt, határozottan meseszerű elképzelés megvalósítójául,³⁶ vagyis újra feltűnik a *megemelt közeg*, minden esztétizmus táptalaja. De olyan esetekben, ahol a jelképiség inkább csak az allegória szintjén vergődik, ilyen dústítás majdhogynem törvényszerű.

II. A MŰLT MÁSFÉLE MEGKÖZELÍTÉSEI

Egy társadalom és kultúrája mindig saját korának problematikája felől nyúl történelméhez; így hozzá való viszonya tulajdonképpen jellegzetesnek mondható. Semmiképpen nem látszik elhanyagolhatónak, e tekintetben, a magyar filmművészet feltűnő érdeklődése Magyarország közelebbi és távolabbi múltja iránt; sőt, egyenesen e művészet egyik *legfőbb* karakterisztikumának mutatkozik ez az érdeklődés, mégpedig a műfajok mindegyikében, kivált az utóbbi két évtizedben.

Ennek okai bizonyára a magyar társadalom mai kultúrájának és szellemiségének problematikájában keresendők, hiszen annak mintegy kivetítődései; és egy sor olyan kérdés megválaszolását, vagy legalábbis analízisét célozzák, mely — úgy látszik — a jelent izgatja ugyan, de könnyebben felvethető a múltban, távoli idő-koordináták közt.

A kérdések egy része amúgyis magához a történelemhez kötött, és a magyar társadalom jelenig vezető periódusának feltárandó előzményeihez tartozik. Időrendben visszafelé haladva, a filmekből úgy látszik, sok minden elintézetlen a mai magyar társadalom fél-

múltjából, mindenekelőtt a személyi kultusz időszakából, melyhez csak félve és egy-egy összetevő, egy-egy epizód megjelenítésével nyúlunk; erős viszont (mind a személyes felelősség, mind a kollektív erkölcs oldalát tekintve) a második világháború kritikája. Még felszabadultabb és szuverénebb filmművészetünk, ha a két háború közötti magyar társadalom elmentmondásait tárja fel; s olyannyira az, hogy itt már a sablonjai is kialakultak.

Még távolabbra hátrálva, mondjuk a századfordulóig, az úgynevezett „boldog békeidőkbe”, szembeötlőbbek ezek a sablonok. A múlt század, vagy az annál is régebbi bármely időszak pedig jobbra a mese, és a demonstráció illusztratív anyag lesz csupán: vagy az idill képe bomlik ki, egy romantikus szemléletmód összes kellékével, gondolatilag igénytelenül, vagy anti-romantikus tételé, melyben csak a külsőségek történelmieket, s a lényeg mindig egy-egy időszerűnek tartott tézis „levezetésében” van.

Filmművészetünk ennél fogva nem ismeri a történelmi drámát (melynek megteremtése, úgy tetszik, így a magyar televíziós művészetre hárult), a távolabbi múltat vagy a „szórakoztatás”, vagy az alkotói „önigazolás” szabad mezejének tekinti, ahol kényekedve szerint működhet. Annak felderítése viszont, vagy legalább annak felderítő-szándéka, hogy a magyar (és a közép-európai) történelem, mely századunkban többszörös tragédiával terhes, hogyan és miért kanyarodott erre, hogyan és mire jutott, nem mutatkozik. Elegendő csak egyetlenegy kérdés-komp-

lexumra, például a szabadságharc idején már teljesen nyilvánvaló „nemzetiségi problematikára” (s annak reális történelmi tudatunkban való tükröződésére) gondolni. A magyar filmművészet a távolabbi időben nem végez analíziseket, nem törekszik a múlt komplex és realista szemléletére, inkább csak olyan képeskönyvet lát benne, melyben tetszés szerint lehet elandalodni vagy felháborodni, de amelyet intellektuálisan átvilágítani lehetetlenség.

A *régmúltat* megidéző filmek egyfajta tudati igénytelenséget és szubjektívizmust mutatnak, az analitikus igény hiányát, s ezzel együtt azt is, hogy a magyar szellemi élet más szektoraival (így például a történettudománnyal) kapcsolatai igen felületesek. Mintha a magyar film — a közgondolkodás kényelmes részével egyetértésben — óvakodnék attól, hogy bármit is a valóság érdekében módosítson a korábbról kialakult történelemszemléleten, azon az egymásra rakódott sematikus nézet-renden, mely valahol a századvégen kezdett kialakulni, s a felszabadulás utáni szektás nacionalista irányzatoktól még külön is ártó besugárzást kapott. Egyik oldalon — főleg az ifjúságnak, az úgynevezett „gyerekfilmekben” — változatlanul tovább él tehát az idillikus-nacionalista szemlélet, melyben a hamis tudat önelégülten tükröztetheti önmagát, a másik oldalon pedig (a „sors-tragédiákkal”) ugyanezen tudat narcisztikus keserűségében igazolódhat.

Igazságtalanság volna azt állítani, hogy mindez csak hazai sajátosság, hiszen a világon százezrekre készül-

nek hasonló „képeskönyvek” és önkényes értelmezések; a jelenség maga azonban ettől függetlenül is elgondolkodtató, és (említettük már) a filmművészet szférájánál szélesebb körű, társadalmi problematikára utal. Legfeljebb azon lehet csodálkozni, hogy a magyar filmművészet, mely más tekintetben (és akár a *félmúlt* elemzésénél is) oly bátran és eredetien tud szembefordulni a maradiság pozícióival, itt ennyire engedékenynek mutatkozik.

Ha művészi értéket ezeknél a *régmúltat* idéző filmeknél nem is találunk, időtlen következetességet feltehetlenül. A *törökfejes kopja* (rendezte: Zsurzs Éva, (1973) miben sem különbözik tehát például az 1977-es (Mátyás király halálát követő években játszódó) *A csillagszeműtől*, noha rendezője más (Markos Miklós); és lényegében hasonló történelemszemléletet hordoz Várkonyi Zoltán mindent megszépítő *Fekete gyémántok* két részes produkciója is. (1976). Egyik dramaturgiai tényező ezekben az esetekben mindig a „tisztá nép” és magyaros furfangja, rebbenő tekintetekben, virágénekekben, kikeményített pruszlikokban, túlszínezett természeti képekben realizálva ezt a tisztaságot; a másik pedig — mindig kiszámíthatóan — az idegen vagy az uraság, akinek ördögi praktikáit egy-egy magasra emelt zászló, meg az erkölcsi igazság győzi le. Régmúlt történetünk ily módon teli van tűzről pattant menyecskékkel, deli-kobzos-vitézekkel, hetyke bajuszkákkal, meg körmönfont elnyomókkal, vérengző agyalágyultakkal, netán nagykapitalista „gyökértelenekkel”, akik — mint Berend Iván eseté-

ben — a jóságos magyar kizsákmányolót akarják tönkretenni. Romantika, kaland, képszerkesztés, minden ezt a primitív képletet szolgálja, ezt a valóságos történelemmel legalább atekintetben feltétlenül ellentétes képletet, hogy históriánk igazából negyedannyi győzelmet, diadalt és cserkészi erkölcsiséget sem tud felmutatni, mint amennyit ezek a produktumok előcsalnak.

Az általunk vizsgált időszakban is akad e szemléletnek zenei „letétje”, a daljátékból készült *Csínom Palkó*, (1973) mely — Keleti Márton és Mészáros Gyula rendezésében — a magyar operett második világháború utáni népiesítő tendenciájából jó pár évvel korábban keletkezett, és lényegében hasonló karakterisztikumokat mutat (mégha egészen más közegben is), mint a hetvenes évek elején még magát teljes pompájában képviseltető magyar operettfilm (*Csárdáskirálynő*, 1971. Rendezte: Szinetár Miklós). Ugyanakkor ennek ironizáló kritikája — Gazdag Gyula kísérletének sorsa a bizonyíték rá — csak igen nehezen jut érvényre, és még a hetvenes évek vége felé (*Kétfenekű dob*, 1977) is csak felemás megoldásokhoz jut.

Jól mutat rá e megkésett szemléletmódban és stílusban legalábbis magyarázható evázió-igények parancsára *A csillagszemű* egyik ismertetése, mely az azonos című film alapjául szolgáló *regény* keletkezését így írja le: „Volt egyszer, hol nem volt egy jótollú, agyafúrt eszű, nagy tudású íróember, aki az öt-

venes évek elején elunva a távol-keleti nyelveken művelt lektorkodást — vagyis hivatali íróasztalát — elindult a Duna mentén írói szerencsét próbálni. Amint ment-mendegélt Visegrád felé, fülébe jutott a hír: a Szépirodalmi Kiadó évi terve kissé emészthetetlenül sikerült és kenyéradó gazdája most humoros írásokkal szeretné az olvasó emberek — és az aggódó kulturpolitikusok — gondterhelt arcát mosolyra deríteni. Nosza leereszkedett tüstént emlékezete feneketlen kútjába és felhozta onnan egy régi, víg kedélyű mesehősét, akiből egyszer már majdhogynem filmhős, sőt színpadi játékfigura lett. Azután meg se állva a visegrádi alkotóházig elkezdte írni az igazságtevő juhászbojtár végnélküli, csudálatos kalandjait. Így született meg Mátyás király hajdani rezidenciájának romos tőszomszédságában Kolozsvári Grandpierre Emil kalandos meseregénye, *A csillagszemű*, melyet az író a népmese időtlenségéből, adott történelmi korba, Mátyás király halála és a mohácsi vész közötti zűrzavaros időbe' helyezett. Az 1954-ben megjelent regény megérdemelt sikert aratott a mesére nagyon kiéhezett fiatalok, sőt öregek körében is, és az évek során több kiadást ért meg. Ami nem jelent kevesebbet, minthogy a szegény, igazságkereső juhász csillagszemének ragyogása mindmáig nem homályosult el.”³⁷

Mindenféle értelemben pontos a mű születésének datálása a „mesére nagyon kiéhezettek” említésekor. Csakhogy majdnem negyedszázad telt el közben, a kalandkeresés útjai is másfelé vezetnek.

a) *Látvány és kaland*

Természetesen a magyar filmgyártásban is előfordulnak alkalmanként olyan munkák, melyeknél a múlt csak „kosztüm”: sem példázat nem akar lenni, sem andalító mese, hanem egyszerűen csak „sztorikeret”, egy-egy fordulatos cselekmény játéktere, és nem ok nélkül mindig valamelyik népszerű irodalmi alkotás „leképezésével” be is éri. Ilyen a hetvenes évekből *A dunai hajós* például (1974), mely Jules Verne azonos című regényéből készült, és fáradt romantizmusával komótos eseményeket fűz össze, vagy ilyen a friss és dramaturgiailag igényesebb *Kísértet Lublón* (1976), mely Mikszáth Kálmán regényét dolgozza fel. Ez utóbbiban (s ez magyarázhatja viszonylagos közönségsikerét) viszont sajátos átalakító tevékenység néhány jegyét is megfigyelhetjük, mindezekfölött ironiájában, amikor a figyelem középpontjába egy filozofáló rendőri nyomozót állít, egy huszadik századbéli szakmai megszállottat, aki a királyok, apácák, csalók, szépasszonyok nagy kavargásában is, minden bürokratikus nehézségen átbökladozva, meg tudja őrizni *kisemberi* hitelét. (Igaz, ehhez hozzájárult — mint az egyik kritika említi is³⁸ — a film dialógusainak könnyed „modernizálása”.)

Részben e történelmi „kalandfilm” sajátosságaival rendelkezik a Jancsó-i hatások körében már említett, tragikusra hangszerelt *A járvány* is (1975), mely mai író közreműködésével ugyan, de hasonlóképp „XX. századian” vetít rá jelenkori problematikát egy történelmi cselekménysorra, nevezetesen — esetünk-

ben — az Észak-Magyarországi 1831-es kolera-lázadás históriájára. Van itt bonyodalom bőven, vér, gyilok, felkelés, már-már áttekinthetetlenül; a lényeg azonban mintha a nagy kavargásba belehelyezett értelmiségi hős korunkból oly ismerős tépelődésének folyamata lenne. Ez a folyamat azonban mintegy beékelődik csak a filmbe, intarzia marad, részben azért, mert magának a történelmileg reális eseményeknek (és környezetnek) az elemzése általában elmarad, s inkább a teátrális megoldások kerülnek előtérbe (nem kis mértékben éppen Jancsó Miklós nyomán), részben pedig, mert ez az értelmiségi problematika e díszletek között szándékoltan más korszakból „odavetítettnek” látszik, s így maga is hiteltelen marad.

Észak-Magyarország, 1831: pusztít a kolera a falvakban. Balás János doktor azonban megállapítja, hogy a legtöbb pusztítást maga a rossz védekezés okozza, jelesül a kiosztott gyógyszer (a bizmut), melyet túl adagolnak. A vesztegzár s e mérgezés híre felháztítja a parasztokat, feltörik a földesúr magtárát. A földesúr végez az egyik fosztogatóval, mire a népharag ellene fordul; de Balás doktor megmenti őt. Az erőd falai közé szorult urak azonban nem bíznak meg az orvosban, aminthogy a parasztok sem. Hiába marad az erőd ostroma után a betegekkel, megkínózzák. A lázadás végül alulmarad a túlerővel szemben, véres megtorlás következik. Balás a foglyokkal tart, s amikor azokat egy kolerás faluba terelik, velük megy a biztos halálba. (Író: Maróti Lajos, Gábor Pál. Operatőr: Koltai Lajos.)

A történetbe szerelmi szál is vegyül: de a legfontosabbnak nem a személyes sorsok, társadalmi mozgatóerők, kor-szellem ábrázoló mozzanatok figyelmeztése látszik, hanem — említettük már — az a dilemma, mely a film orvos főhősét a két fél közti ingadozásban foglalkoztatja, s végül drámai választásra készíti. E dilemmában viszont jellegzetes, majdhogyanem Camus-i problematikát lelhetünk, sajátosan körünkbeli értelmiségi-dilemmát, melyet csak morális síkon lehet megoldani, öngyilkos-gesztussal, amikor is a *választás* egyszerre magasztos és reménytelenül kiúttalan.

Ez a tan-dráma így érintkezési pontokat mutat a nemzeti sors-tragédiákat kibontó alkotásokkal is, de csak filozófiai tekintetben, a „heroikus pesszimizmus” nézetrendjében; maga azonban érzelmvilágának tengelyébe nem a magyarság kérdését teszi, hanem „in abstracto” a küldetéstudattal elátkozott intellektualitást, hogy annak tragédiáját — realiztikus elemei ellenére is erős jelképiséggel — mintegy internacionalissá szélesítse ki. „Mint korábbi, mai témájú filmjeimben, történelmi filmekben is csak realista módon tudok fogalmazni, függetlenül divatoktól és ellendivatoktól — nyilatkozta a rendező. — Tény, hogy a történelmi film különleges helyet tölt be a magyar filmgyártásban, amit — s ez ismét bebizonyosodott a *Járvány* külföldi ankétjain is — már a határokon túl is megértének és értékelnek. Különösen Jancsó és Kósa munkássága után, vagyis a történelmi para-

bola, illetve a népi művészet által ihletett forradalmi romantikus látomás műfajában (hogy csak durván, elnagyoltan jelezzem a két utat) nálunk történelmi filmet csinálni szakmailag különösen kockázatos feladat. Nos, ezeken kívül marad a harmadik, hagyományos műfaj, a romantikus történelmi kalandfilmé, s itt nem a gyengékre, a leporello-filmekre gondolok.” A riporter ekkor megkérdi, hogy a *Járvány* ezek szerint egy negyedik típusú út-e? „Nem tudom, hogy ez negyedik út-e; egyszerűen csináltam egy realista történelmi filmet, amelyik szerintem nem tartozik sem az egyik, sem a másik, sem a harmadik tipushoz.”³⁹

Elfogadhatjuk az utolsó mondatból azt az állítást, miszerint a mű a három tendencia közül egyikhez sem tartozik, hiszen *mindhárom* eklektikája. Ennek a keveredésnek stiláris, de szemléleti szervetlenségét a kritika jól mutatta. „Hosszan lehetne vizsgálgatni — írja Lázár István —, hogy *A járvány* hol tekinthető dokumentarista értelemben is hitelesnek, s hol tér el attól, amit az ábrázolt kor viszonyairól és eseményeiről tudunk... *A járvány* súlyosan leegyszerűsíti a frontokat... nem elég hiteles és nem elég meggyőző... Így nem történt, nem történhetett, s viszont jelképeség, 'megemeltség' sincsen ebben a kordon-áttörési kísérlettel csak elkezdődő, hosszú 'forradalmi' rohangálásban és hangzavarban...” A bírálat hangja fokról fokra válik ingerültebbé. „Nem is e filmmel vitázom már — olvashatjuk —, ha hangot adok aggályomnak, hogy most, amikor regény- és filmirodalmunk e mai — meggyőződésem, hogy látszó-

lagos — szüzse-, történet-, cselekményhiányának idején kapóra jön a történelem, mely kimeríthetetlen tárháza annyi kalandos és magasztos, nevetséges és vad, abszurd és jelképertékű életnek, sorsnak és esetnek, akkor olyan divat eluralkodása fenyeget, ami felhívítja csak külsőségeiben vagy egyes motívumaiban tartalmazza a helyes törekvést a történeti tudat átalakítására, új nemzeti önismeret kialakítására. Akkor a történelem kiélezett helyzetei, két pogány között három hatalom közt, ezer baj közt vergődő, utat kereső és utat tévesztő egyéniségek alakja, a különféle mozgalmak ügye ügyből, amit hűen felidézni, tanulságul kínálni szolgálat, *űrüggyé válik*. Olykor pusztá művészkedésre, máskor igazán fel nem vállalt korproblémák sematizált, tehát elferdített, tehát dezorientáló ábrázolására.”⁴⁰

Más, ugyancsak a realiztikus eszközök irányába forduló, célkitűzésükben legalábbis valósághű igényű történelmi filmek sem tudják megóvni magukat az elmélyültség és életismeret fogyatékoságaiból származó tételeesség (következésképp: mesterkéltség) csábításaitól; s ennek következtében — igaz, különféle mesterségbeli szinten — mindegyre valamilyen prekonceptió csapdájába esnek, mondandójuk tételeességét pedig (kivált, ha az sekélyes is) szükségszerűen esztétizáló módszerekkel kívánják eltakarni. Ilyen például *A királylány zsámolya* (1976), mely a második világháború forgatagába helyez bele néhány elvakított magyar fiatalembert, hogy e tipikus csoport magatartásából igazolhassa a maga téziseit. Ennek érdeké-

ben „modell-helyzetet” dolgoz ki és játszát végig: a harcbevett fiatalok előbb azt hiszik, rajtuk múlik majd a haza sorsa, majd kiábrándulnak a katonáskodásból, fölismerik megcsalátásukat, szembeszállnak a németekkel és egy magyar vörös alakulathoz csatlakoznak. Mindez, mint jelképes út, s fordulat, nyilvánvalóan megfelel a magyar történelem mozgásvonalának; de mint *reális történet*, főleg a mű vérszegény, erőltetett drámaiságú közegében, inkább csak óhajtottnak mondható. (Író: Dobozy Imre. Operatőr: Hildebrand István.) „Fejér Tamás rendezői munkáját vizsgálva úgy tűnik — írja egy kritika — hogy a kifejezően megoldott jelenetek ellenére, a téma átcsúszása egy belsőleg izgalmas problémakörből egy cselekményileg is látványilag külsődlegesen talán jobban érvényesülő, ám megszokott vonalra, a rendezés lendületét, mélyebbre hatolását is megtöri. S ez nem azért van így, mert a gondolati mélység helyett látzólag a kalandosabb elemek kerülnek előtérbe, mint-hogy a kettőnek — eszmének és kalandnak — nem szükséges feltétlenül ellentmondásba kerülni egymással, hanem az eredeti gondolat elhalása miatt.” Egy másik bírálat így fogalmaz: „Hiába a lejátszódó események gondolati hitele, ha hiányzik mögülük az árnyalt sorsokon, szituációkon, a valóság gazdag motívumain lemérhető élethitel. Ugyanez vonatkozik a film képi világára is.”⁴¹

Különös paradoxona ezeknek a filmeknek, hogy miközben szinte hajszolják a cselekményességet, a *művészi* gondolat hiánya miatt mind egyhangúbbá és

sablonossá, végső soron unalmassá, kiszámíthatóvá válnak, s így a közönség érdeklődését sem tudják kiváltani. A *kaland* ennek következtében ugyanúgy *dekoratív* funkciót ölt magára, mint tette azt (más tónusú filmekben) megannyi jelképes beállítás, koreográfia, tétel-illusztráció; és maga is — lefokozva — *stílus-elemmé* válik, egyikévé a jól-rosszul követett esztétizmusnak.

Ilyesmi történik meg a hetvenes évek egyik legpuritánabban fényképezett filmjével is, a „politikai krimi” műfajába sorolható *Kopjások* című produktummal (1975), mely a két háború között alapított ellenforradalmi titkos mozgalom leleplezését célozza. (Író: Palásthy György, Berkesi András, Kardos György, Operatőr: Forgács Ottó.) A valóságos adatokra támaszkodó történetben — mely előbb regény alakjában jelent meg — schol nincsen semmi „művészi”; az *egész művisége* azonban annyira nyilvánvaló, hogy szinte maga ez az anti-esztétizálás csap át ellentétbe. Az egyik kritika papírosfigurákat, sematikus helyzeteket említ, s a filmben — mely „egyetlen percre sem köti le igazán figyelmünket” — annak bizonyítékát látja, hogy „alkotói elképzelések, koncepció és mérce nélkül csak kudarc lehet a végeredmény”.¹²

Egyik oldalon az alkotói koncepció, mint *prekoncepció*, a másikon mint *non-koncepció*: íme, a magyar történelmi filmek Szcillája és Kharibdisze; alig-alig jut át közöttük szélesebb vizekre egy-egy alkotás. A sikertelenség fő okát (túl az alkalmanként megmutatózó szakmai — tehát főleg rendezői és írói, drama-

turgi — hibákon) elsősorban a valóság-ismeret fogyatékoságaiban találhatjuk meg, ebben az igen összetett jelenségben, mely a konkrét tényanyagban való eligazodás hiányára, és a materiát átvilágító-analizáló gondolati, művészi erő gyengeségére egyszerre mutat. A szellemi restség, kényelmesség talán a *művész* fogalmának hamis értelmezéséből is fakad, az alkotói szuverenitás múlt századi és napjainkban újraéledő félreértelmezéseiből nyeri igazolását, az „összötönosság” és az „én-kifejezés” területeire szűkítve le elsősorban magát a rendezői ars poeticákat; de gyakran még ezek a szűk értelmezések is maszkok csupán, hogy az egyszerű rutinmunkát vagy a szakmai konformizmust eltakarják. Mindenesetre érdekes, hogy a nemzetközi és magyar szellemi élettel, a gondolat széles spektrumával, ezek a produkciók nem találnak igazi kapcsolatot, mintegy üvegházi termékek; és hogy a gondolati igénytelenséghez ráadásul sok sablonmegoldás is csatlakozik, mind a helyzetek és jellemek kidolgozatlanságában, mind teátrális színészvezetésben, mind pedig a bombasztikus fényképezésben. Nem véletlen tehát, hogy ilyen alkalmakkor a *prekonceptió* szinte a maga kiszámítottságában, csupaszon mutatkozik meg, a szemünk láttára tesz erőszakot történelmen, lélektanon, logikus — humán — cselekményen, s válik illusztrációs képeskönyvvé, melynek kimódoltságát (szerencsére) a néző tüstént észreveszi.

Az elemző erőfeszítés hiányát és a tételeesség korlátlan uralmát igazolhatja az a tény is, hogy alkalman-

ként ezek a negatívumok egy-egy olyan filmben tűnnek fel, amelyek a *közel múlt* valamelyik korszakát is kizárólag tézis-demonstrációra használják fel, függetlenül attól, élnek-e még a taglalt periódus szemtanúi, és hogy a történeti igazság voltaképpen milyen is? Vegyük például *Az idők kezdetén* című filmet (1975): a koalíciós idők ellentmondásos körülményeit volna hivatott bemutatni, középpontjában a hajdan illegális kommunista ifjómunkás, Deák Zoltán alakjával. De mintha a történelemkönyvek sablonjait, meg a szovjet polgárháború szélsőséges eseményeit kapnánk, ideológiai körutazásban, élet-idegenül; mindenesetre a mű jelképesnek szánt eseményei távol állnak a realizmustól. Maga a tartalmi leírás sokat ebből a mesterkéeltségből nem mutat, hiszen minden „probléma” érintve van benne. Deák Zoltánnak, aki egy gyár üzemi bizottságának lesz a titkára, előbb, szinte magára maradván, az anyaghiánnyal kell küzdenie, majd a sztrájkra készülődő munkásokkal (hiszen a számukra élelmiszert szállító vonatot kirabolták), de harcot vív a tőkés igazgatóval, valamint — ahogy az ismertetés szövegében találjuk — „a megaluvásra hajlamos szoc. dem. vezetőkkel” is. „Saját szakállára csereüzletet köt vidéken és élelmiszert hoz. Közben szerelmes lesz Verába a BESZKÁRT-nál dolgozó ifi munkáslányba, de a körülmények minduntalan elszólítják mellőle.” Így keveredik egy vidéki városba Nagy Zsigához, aki külön „proletárdiktatúrát” alapít; s mert a túlkapások ellen szót emel, főhősünk a párt küldöttével együtt börtönbe kerül. Zsigát köz-

ben leváltják, helyébe Deák Zoltán kerül, aki „a városka határában megtalálja a párt küldöttjének, Gallainak holttestét. A reakció ölte meg!”⁴³ (Író: Hollós Ervin, Köllő Miklós, Rényi Tamás. Operatőr: Zsombolyai János.)

A kritika — ennyi „politikum” láttán — óvatos: talán nem is volt tárgyalt időszakunkban olyan film, melyet ennyire elnéző bíráló fogadott volna. Holott maga a produktum, szélsőséges alak- és helyzetremtő igyekezetével együtt is, a hetvenes évekből a leginkább sematikusnak mondható; romantikusan „megemelt” főhősével „lejátsszat” egy sor tételt, s eközben könnyű szívvel függetleníti magát a valóság tényeitől. Különösen csinálnak hat Rényi Tamás filmjében az inkább spanyol anarchistákra jellemző epizód, mely a kisvárosi túlzásokat hivatott ábrázolni, és annak bizonyítására született, hogy (jóval későbbi tanulság!) a szektás túlkapások kizárólag az ellenség malmára hajtják a vizet; de hasonlóképp csupa didaxis a többi jelenet is, utánérzés, színpadiasság, elnagyolt jellemrajz, halvány dialóg. S mindez párttörténet-jelleggel! Érdemes visszaidézni, hogy siklik át a kritika a nyilvánvaló fogyatékok között, hogy azokat véletlenül sem érintve, mielőbb a személyes emlékek kevésbé veszedelmes talajára érjen: „Mindvégig a politikum áll a zsúfolt és mozgalmas cselekmény előterében, átszűrve persze Zoli nyughatatlan szubjektumán — olvashatjuk a legrangosabb magyar filmkritikai folyóiratban —. De talán hangsúlyozhatnám a kölcsönösséget is: úgy mutatja be a film Zolit,

ahogyan átvonul a történelmi eseményeken, és úgy mutatja be a történelmi eseményeket, amiként azok Zoli személyiségén áthullámzanak. Van azonban ebben a dramaturgiai módszerben valami epikus keresztmetszetszerűség, mi minden sűrítő szándék ellenére kissé szétesővé teszi a drámát. Hiszen végtére is Deák Zolin nem tapasztaltunk különösebb jellemfejlődést, legfeljebb az események előbbre haladásáról beszélhetünk, amelyek Zolit magukkal sodorják. A film drámai csomópontjait ott tapintom ki, ahol tanúi lehetünk a döntéseknek, amelyekkel a forradalom által produkált helyzetekre, azokban a napokban, haladék nélkül reagálni, válaszolni kellett. Az önálló döntések forró pillanatainak elvállalása — a tévedés felelősségével és kockázatával: ez Zoli drámája és egyben a film hozzánk intézett üzenete. Élő tanúja vagyok, hogy akkortájt, abban a bonyolult világban, többször volt szükség az önálló elhatározásra és cselekvésre, mint napjainkban, pedig azóta előbbre tartunk a nagykorúságban. De hát segíthet-e vajon a személyes közlekedés egy filmhez, ha a néző által is átélt élményanyagot kínál? Ebben nem feltétlenül hiszek. A kritikus sem igen tetszeleghet ellenőri szerepben annak megállapítására, hogy vajon megegyezik-e mindaz, amit a film ábrázol, tulajdon történelmi és emberi tapasztalataival. Egyáltalán, az ebből következő egyetértésnek vagy ellenkezésnek igen nehéz az esztétikai megfogalmazását adni. Mondjuk például annak a helyeslésemnek — kiváltképp, ha vacsora után viszonylag jóllakottan ültem be a filmhez a mo-

ziba (íme, a közvetlen átélés paradoxona) —, hogy igen, én is ennyire éhes voltam annak idején, mint amilyennek most a filmen Zolit látom.”⁴⁴

Film és kritikája egymásra rímel. Különösen, ha (és ez legyen immár a történész paradoxona) a filmcsinálás és filmnézés *kalandja* helyettesíti a filmbéli *igaz* kalandokat.

b) *Eszménykereső kísérletek*

„Vajon miért van annyi gyermekhős a második világháborút felidéző, legújabbkori magyar irodalmi művekben? Talán mert ők tisztább tekintettel vehették szemügyre a körülöttük lévő világot, amelynek a felbomlása ment végbe éppen akkor, amikor a gyermeknek a rendet, megbízhatóságot, az erkölcsi értékek állandóságát kellett volna élményként kapnia? S ehelyett a gyermeki tekintetek előtt a környező világ kegyetlen értelmetlensége látszott; kívül pusztulás és pusztítás, fékevesztett ösztönök, elszabadult indulatok, rendetlenség, sőt téboly és örület” — indítja Fehér Imre *Tűzgömbök* című filmjéről (1975) ismertetését Tamás István, amikor a hetvenes évek egyik legkorrektebb művét, a magyarországi háborús pusztítást egy gyermek élet és játék, álom és valóság határára vibráló szemléletével idéző alkotást méltatja.⁴⁵ (Író: Bertha Bulcsú. Operatőr: Illés György.)

Találó észrevételét nyugodtan kiterjeszthetjük a szépirodalom mellett a filmművészetre; sőt, akár más

korokat megidéző művekre is. Végeredményben egy felnövekvő, a világot először eszmélése idején megragadó lélek kevésbé drámai körülmények között, „békeidőben” sem kapja ajándékul soha „a rendet, megbízhatóságot, az erkölcsi értékek állandóságát”, s ha nem is bomlik szeme előtt az, amiben él, mindenképpen megváltozik; e változás mélyben gomolygó (s gyakran vészterhes) mozgatóerőire pedig talán jobban is érez rá, mint felnőtt kortársai. Időben távolabbi és korántsem háborús eseményeket dolgoz fel például Rózsa János műve, az *Álmodó ifjúság*, (1974), mely Balázs Béla azonos című regényét eleveníti meg; de ebben is kegyetlen (és változó) világ sejlik fel. A XX. század első évtizedeinek valamelyik magyar kisvárosában játszódik a film, és főhőse a tíz esztendőes Herbert, akinek apja köztisztletnek örvendő tanár. Előtérben a gyerek kalandjai, barátai, a felhőtlennek tetsző ifjúság impressziói állanak; ennek színes mozaikja mögül azonban mindegyre gyanítható az apa drámája, aki irodalmi szalonjában még az emigráns orosz Petrov forradalmi nézeteinek is publicitást biztosít. Ám baloldali kapcsolatai miatt hamarosan nehéz helyzetbe kerül, betegeskedni kezd és meghal. Herbert édesanyja a korábbi zaklatások, feljelentések miatt nem tud elhelyezkedni a gimnáziumban, hiába van oklevele; így a fővárosba költöznek. (Író: Rózsa János, Kardos István. Operatőr: Ragályi Elemér.)

A Balázs Béla-i önéletrajz lehetőséget ad a „boldog békeidők” korábban annyira idillikusnak hitt viszo-

nyai elemzésére, kritikusabb szemléletére, és a film csakugyan átvezet bennünket — egy vízparti korzósztalgikus-ironizáló bemutatása után — a megállapodottság látszata mögé, elsősorban a gyerekkor leplezetlenebb ösztönvilágába, hogy ott (és ennek reflexióiban) találjon rá a mélyben meghúzódó komor erőkre, akárcsak Musil tette volt, Törless kadét tanulmányos történetében. Analízise azonban mindig megtorpan, amikor a mű „költőiségét” érzi veszélyeztetve, s csak a felnőttek bemutatásában tárgyiasabb, majdnem — verista. Ennek ára pedig nemcsak az, hogy stílusban mintegy kétfelé választja a filmet, hanem az is, hogy — éppen az „eltűnt idő” megidézésében — a poétikus szemlélet uralkodik el rajta, már-már nosztalgikus húrokat pendítve meg; és „szép” lesz, de ugyanakkor „egy történet” csupán, társadalmilag nem eléggé érdekes memoár, melyben az igényesség legfeljebb a provincializmus néhány momentumának keserű megvillantásában tud megnyilatkozni. „Nem a pontos, a feltérképezhető helyszíneket, inkább a feltérképezhetetlen szenvedélyeket hiányoljuk a film lassú, méltóságos hömpölygéséből — írja róla Mágori Erzsébet. — Az eszmélés drámáját kérjük számon a film alkotójától, ami a szertelen-kegyetlen gyermekjátékokat igazán véresen komollyá tenné.”⁴⁶

Hasonlóképp emlékező az *Apám néhány boldog éve* is (1977); igaz, itt inkább csak sejtjük — és mellékszereplőként, néma statisztaként — néhányszor látjuk is magát a fiút, aki szüleinek történetére visszaemlékszik. Közvetlenül a második világháború után

vagyunk, a romos, halottait eltakarító Budapesten: dr. Török János vegyész mérnök újramezdi életét. A Mandel gyógyszergyár azonban elbocsátja őt állásából, mert megbetegedett. Ekkor, véletlen szerencse folytán, ingyen hozzájut egy rombadőlt kis vegyi üzemhez, melyet rendbehöz, és noha fontos gyógyszer, szérumot szeretne kikísérletezni benne, gazdasági szükségsszerűségről kénytelen költni, piperecikket gyártani. Közben a Mandel-gyár is termelni kezd, az üzemi bizottság hívja is vissza a vegyész mérnököt, ő azonban — nemes gyógyszerkutatói elhivatottsága miatt — hajthatatlan, és úgy véli, a maga néhány munkásával is el tudja érni célját, tőkésnek pedig nem nevezhető. Helyzete azonban egyre nehezebb lesz; kénytelen kétes eredetű arannyal teremteni meg a munka további feltételeit. Egy reggel azonban letartóztatják és internálják, a kisüzemet pedig államosítják. Jóval később engedik csak szabadon, magyarázat nélkül; s a szérumot is feltalálták közben. Dr. Török János nem firtatja a történeteket, megtalálja helyét a társadalomban; de fiát foglalkoztatja az a néhány év az életéből. (Író: Simó Sándor. Operatőr: Andor Tamás.)

Simó Sándor filmje szerzői film. Egy nemzedék kutatja benne az Apa arcvonásait (és mindazt, amit ezek az arcvonások a történelemből rejtenek), mint Szabó Istvánnál (Apa, 1966). Ami ebben az áhítatos-mérlegelő igyekezetben új, az a mű szokatlan eszmei szigorúsága, mely a közelmúltra vonatkozó bírálat keménységében is megfogalmazódik. Egyik oldalon —

talán ennek ellensúlyozására, vagy oldásul — lírai, akarva-akaratlanul jelképes nagyjelenetek sorakoznak az újra induló életről, a felszabadulás örömről, a kínjaiból lassan ocsúdó világról (és ezekben, főleg érzelmességük tekintetében, nem nehéz az ilyen komponálásban mesternek mondható Szabó István ihletését felfedezni); a másik oldalon viszont határozott és már-már közvetlen társadalom- és történelemkritika nyilvánul meg, néhány vonatkozásban másképp, mint azt megszoktuk.

A film először is szeretne különbséget tenni végre a *bourgeois* és a *citoyen* között, legalább utólag korrigálendő a „fordulat éve” körül és után elkövetett visszaéléseket, hibákat és bűnöket; de úttörő szerepet vállal abban is, hogy az elődök és kortársak megszépítő memoárjaival ellentétben, a maga igazának tudatában, akár drasztikus szembesítésre is rákényszerít bennünket az akkor történetekkel. Mindenekelőtt az Apa útjának sajátos értelemvesztésével, hiszen mint áldozatot tekinti őt; és ha bizonyos mesterkedéseit a fennmaradásaért el is ítéli (lásd: az aranyak ügye), kritikájának legnagyobb része magát a történelmet — mint igazságtalant — éri. Az államosításokig és tovább vezető magyar felszabadulás utáni történelmet, mely azonban csak elrettentő oldalát tudja felénk fordítani a filmben, mindenén átgázoló gépezetként tudja elének állítani; magának a „fordulat évének” jóból és rosszból összetett dialektikájának analízisét elvégezni már nem tudja.

Ezek szerint az elkészült műben immár csak a *szándék* és a *valóságos cselekvés* ellentmondásában foglathatunk állást, a *magatartás* időtől, tértől, helytől távolba, amolyan szociálisan légüres térbe emelt „örök értékeit” csodálhatjuk.

A film eredeti címe, novella korában (1974) Simó Sándor nyilatkozata szerint sokkal találóbb volt még: „Vázlat egy szeretetreméltó, de rossz történelmi érzékű polgáremberről, az apámról”. Ez a cím pontosabban fedi a rendező elképzelését, mint a leforgatott filmé. Először is benne van a „vázlat” szó, mely egy ennyire új irányban való tájékozódásnál elengedhetetlen; másrészt — és ez a fontosabb — a „szeretetreméltó, de rossz történelmi érzékű polgárember” különös ellentét-egységének találó jelölése az egész problematika összetett vizsgálatát ígerte. Reális történelem-szemlélet esetén bizonyára elképzelhető, hogy az Apa alakjának elmarasztalása nélkül, a hozzá fűződő érzelmi viszony megtagadása nélkül is lehetséges lett volna nem sematikusán kezelni magát a történelmet, mely a filmben megnyilatkozó egyoldalú beállítást semmiképpen nem érdemli, hiszen ha ezer tragédia árán, de az ország végül is ezen időszakban is előrehaladt. Ez a *dialektika* azonban hiányzik a filmből. A többismeretlenes egyenlet végeredményben *csak* az apa alakját mérlegelő egy-ismeretlenesre szimplifikálódik, és — az 1945-öt közvetlenül követő időszak gyermekien lelkes, de sematizáló „nagy jeleneteinek” eufóriája után — alig fordítunk figyelmet arra a társadalmi mozgásra, ami bekövetkezett. Ennek követ-

keztében arra sem, hogy e folyamatból mi vállalható ma is reálisnak, történelmileg szükségszerűnek, és mi volt benne torz, hamis, hazug, embertelen.

A história a produktumban ennél fogva mint *fátum* mutatkozik inkább, mint szenvtelen úthenger, mely minden jószándékú kezdeményezést talajba tapos; és büntetőtáborokkal népesül be az utolsóelőtti képso-
rokban a táj, drótkerítések metszik át a korábbi te-
reket. A szépen tollasodó magánipar ennek a szellemi
erőtlenységnek a folyományaképp tehát: áldozat, hi-
szen sorsát akarva-akaratlanul (s nyilván a rendező
szándéka ellenére is) össze kellett kapcsolnunk egy
valóban szeretetreméltó, jobbra érdemes ember tra-
gédiájával, és — kellően tényszerű információk híján
— túlságosan könnyedén intézhetjük el az egészet
egy hamis párhuzamot sejtető végkifejletben, ahol
néhány történelmietlen utalás a hős bukását még a
koncepciók perekkkel is kapcsolatba hozza.

Amilyen eklektikus (és lényegében tisztázatlan) a
film gondolatilag, ugyanannyira egyenetlen stílusban
is. A rendező figyelmét kizárólag a vázlatosan elké-
szített, inkább csak impressziókra korlátozódó kora-
beli háttér rajza, valamint — mindenekelőtt — a sze-
szélyes, szeretettel teli arckép elkészítése köti le. Így
azután, a többi szereplő kidolgozatlansága mellett,
kivált az emlékező-impresszionisztikus képekben ide-
gen hatást lehet érezni, más helyen viszont realista
jellemábrázolásra történik kísérlet, ám kellő megjele-
nítő-erő híján ennek eredménye meglehetősen kétes.

Simó Sándor filmje azonban, bármennyi kritikával

illetjük is, a maga nemében mégis eredeti szemléletre és a közelmúlttal való bátor szembenézésre utaló alkotás. A magyar filmgyártásban korábban ismeretlen irányban indul el, amikor szakít a történelemszemlélet „koalíciós időkre” vonatkozó sablonjaival, bátran ellene mond egy sor elnagyoló-hamis tételnek, és megkísérli, hogy a maga eszközeivel, a maga módján derítse fel — kínlódva akár — a történelmi-emberi igazságot.

E tekintetben egyetlen mű jár előtte: Lugossy László *Azonosítás* című filmje (1975), mely mintegy nemzedéki manifesztuma volt a felszabadulással bekövetkezett sorsfordulót közvetlenül követő évek igen összetett és ellentmondásos, lényegében mindmáig feltáratlan világát kutató szellemiségnek.

Már a film kezdő képsora is szokatlan aspektusból tekint erre a világra: a második világháború után néhány évvel visszaérkeznek a Szovjetunióból a magyar hadifoglyok. „Hazatérő katonák, boldogság, szabadság, az új élet kezdete minden tekintetben — kezdi a film tartalmi összefoglalóját Almási Miklós. — S mégis akad egy ember, aki bakafántoskodik: nem írja alá a Vöröskereszt-segélyről — némi élelmiszer-ről és pénzről — szóló elismervényt, mert azt nem saját nevének kapná. Neki ugyanis elcserélték a nevét a fogolytáborban, s azóta várja az alkalmat, hogy visszaszerezze azt. Most úgy érzi, nem kell tovább várnia. De kit érdekel most ilyen apróság? Hebegésével csak gátolja az ügyintézőt: a fogadóbizottságnak nagy tömegeket kell eligazítania, mit kezdjenek ezzel

az érthetetlen, bizonyíthatatlan panasszal. A határ-állomáson dolgozó demokratikus rendőrség tisztjei még gyanút is fognak: hátha valaki elől bujkálni akar ez a névcserélő. A volt bajtársak közül sem akad senki, aki igazolná: ki volt, hogyan veszett el a neve. Amikor a párttitkár szembesíti őket, kijelentik, nem is ismerik ezt az embert. Azután még meg is akarják verni: miért akarta őket bajba sodorni. S valóban, ebben a fiúban van valami alamuszi csökönyösség is: miért olyan fontos neki egy név?"⁴⁷

Azért idézzük ilyen részletesen az expozíciót, hogy kitessék: ez a „történelmiség” már a bevezető eseményekben tagolódik „mélységben is”, egy általánosabb probléma, értelme és szabadsága felé; és a főhős a realista cselekmény különféle fordulataiban végig is járja ennek a problematikának a köreit, mígnem a leginkább emberséges szereplőnél (egy kommunista funkcionáriusnál) ki nem vívja magának éltető-elemét: a bizalmat. (Író: Kardos István. Operatőr: Lőrincz József).

Lugossy László első filmjében nyomát sem látjuk az érzelmességnek, még kevésbé a szépelgésnek: tárgyias, mindig a mondandónak alárendelt, letisztítottan funkcionalista rendezés, fényképezés, színészvezetés mutatkozik. A visszafogott, majdhogynem tartózkodó stílust egyedül az indulatiság tudja áttörni. Az Azonosításból süt a szenvedély és az igazságkereső ember hevülete; s valószínűleg éppen ebből a „tárgyilagos” keretből ötlík szemünkbe ez igazán. Egyéniségek küzdenek itt, élet-halál tétért, mégha a körülmények (bizonyára tudatosan) kisszerűek is.

Ez az indulati töltet: jellegzetesen a rendező saját korának tartalma viszont. A hetvenes évek közepe szólal meg a negyvenes évek történetében. Fanyar realista népmese bomlik ki, melyben a szegénylegénynek meg kell találnia — hét próbán át — a maga igazát egy önmegelégedett külső alatt nyugtalan és kemény korban. Az *egy szem ember* igazát, identitásának s így szuverenitásának elismertetésében. A személyiséget a filmben — helyesen — a társadalom rajzolja ki, ezért is kell a főhősnek annyiféle viszonylatban tükröztetnie magát; végül is a küzdelemben formálódik ki igazából az, *ami ő*, s amit most már a párttitkár így fogad el, *nevez meg*, mint valódi egyéniségtartalmat, mondjanak bármit is a papírok. Egyén és társadalom, személyiség és politika köt szövetséget így, de egyenlőségi alapon; s e szövetség kritika minden ellen, ami ezt a demokratizmust el nem ismeri, ugyanakkor viszont pozitív platformot is kínál — férfiasan, affektálás nélkül — a korábban oly sok gondot okozó „mi és én” problematikájának megoldására.

Ez az őszinte *tisztesség igény*, mely feledtetni tudja a film vontatottságát, s alkalmanként (így a parasztfiú tanyai kiszolgáltatottságának bemutatásában) mutatkozó sablonjait, modern és emlékezetes alkotássá emelik Lugossy László munkáját. Az *Azonosítás* végül is megpróbál helyrerakni bizonyos értékeket és relációkat, mégpedig akkor, amikor a magyar filmművészet egésze még éppen az értékrend tekintetében bizonyos zavar jeleit mutatja.

c) A kisember értékei

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

Megfigyelhető például — a talán még romantikától örökölt — prófétikus jellegű magános és emberfelettire növesztett hőstípus fokozatos halványodása. Igaz, filmjeink korábban kedvelt modellje hol a szematizmus színpadias díszletei között próbálta meg — tűzoszlopként — valamilyen drámai helyzeten átvezetni a küldetését nehezen elismerő *tömeget*, hol pedig (a hatvanas években) a kiélezett történelmi helyzetek régmúltjában tette ugyanezt. Helyét azonban, egy mindinkább erősödő tendencia nyomán, a korabeli jelen hétköznapijainak *kisembere* kezdi elfoglalni, mégpedig nemcsak a mozivásznon, de a magyar irodalom lapjain is.

Ez a változás nem egyszerűen annak a társadalmunkban bekövetkezett átalakulásnak a következmé-

nye, mely a lassú, de kisebb-nagyobb megtorpanások ellenére is folyamatosnak mondható demokratikus irányultságból következik, hanem annak a közelmúlt történelméből leszűrt tapasztalatnak is, miszerint az úgynevezett „kisember” az egész világon mind meghatározóbb szerepet játszik az események alakulásában. Igaz, maga a fogalom nehezen illeszthető bele osztálykategóriákba; de talán nem véletlen, hogy éppen ezen a tájon, Közép-Európában, ahol a munkáosztály kialakulása sokáig késett, és megerősödésének fokozatai is mások, mint a klasszikusnak mondott polgári társadalomban, alkalmanként a városi kispolgárság, kézművesség, hivatalnoki és kereskedői réteg talán valós számarányánál is nagyobb szerepet kapott; és élhetett is lehetőségeivel, különösen, ha figyelembe vesszük (és ezt az oldalát a magyar társadalom történetének a falukutató-népies irodalom példamutatóan feltárta), hogy a mezőgazdasági proletariátus, de maga a parasztság is majdhogynem középkori elmaradottságban és jogfosztottságban élt.

Nem ok nélkül szondázza hát a művészet nálunk éppen ezt a „kisember-figurát”, próbálja felderíteni belső komponenseit, világnézetének, érzésvilágának, reagáló-rendszerének törvényeit és tartalmait, annak érdekében, hogy ha e kutatásban retrográdra akad, ezt kritikájával kiégesse, ha pedig értéket talál, magasba-emelje. A magyar elbeszélő irodalom kortársi művelői közül elég talán Sánta Ferenc életművére, mint e nemben karakterisztikusra, rámutatnunk: hiszen legfőbb jellegzetessége éppen e „kisemberi” fi-

lozófia filozofikus analízise. Mivel pedig a magyar jelenkori filmművészetben is van egy hasonló érdeklődésű, és e problematikát hasonlóképp már-már központi jelentőségűnek tartható személyiség, Fábri Zoltán, nyilvánvaló, hogy a két — oly sokban rokon — gondolkörnek *Az ötödik pecsét* (1976) izgatott elemzésében találkoznia kellett.

Fábri Zoltánnak már a *Húsz óra* (1965) megalkotásának idején alkalma nyílt az íróval együtt dolgozni, s ha érdeklődése — mely azonban mindig egyetlen irányba mutat — időközben más szerzőkkel is munkakapcsolatba hozta, végül is (úgy tetszik) a Sánta-regényben találta meg a szellemiségének legjobban megfelelő „irodalmi alapanyagot”. A korszakunkba tartozó *Plusz mínusz egy nap* (1973) ugyanis, mely egy huszonöt év után szabadult magyar háborús bűnöst szembesít az időközben generálisan megváltozott világgal, hogy ennek az új világnak a viszonyai között (és: e viszonyoktól) nyerje el rögeszmés főhőse a maga halálos ítéletét (Író: Bodor Ádám két novellájából, Zimre Péter, Fábri Zoltán. Operatőr: Illés György), az ígéretes indító-képsorok titokzatos feszültsége ellenére is melodrázába torkollott. A sokkal nagyobb lélekzetű, és a történeti miliő festésében (eklektikus eszköztárával együtt is) igen érzékeny *141 perc a Befejezetlen mondatból* pedig (1974) Déry Tibor klasszikus regényének epikai erejének sugárzásában dráma helyett inkább emlékező kordokumentum maradt; tiszta, színvonalas, jól pergő *memoár*, mely filmes „olvasmány-élmény” inkább, mintsem öntör-

vényű katartikus műalkotás. Igaz, már a cím is jelzi, hogy az átültetés (író, Déry Tibor regényéből, Fábri Zoltán; operatőr: Illés György) nem kísérli meg a három kötetes nagy regény teljességét adni, hanem annak bizonyos momentumait emeli ki inkább, hogy a fasizmus lélektanát, a polgári életforma válságát, az emberi tűrőképességet, a legkülönbébb emberi magatartásformákat közelebből is szemügyre vegye. Ezen az epikán *belül* mindez korrektül el is végeztetik; de a Fábri Zoltánnál ezúttal szokatlanul „színesített” nyelvezet, melyet a kritika majdnem egybehangzóan üdvözölt, mintha mégis a drámaiság helyettesítésére szolgálna. „Nem arra törekszik — írta róla Gyertyán Ervin —, hogy mindenáron valami eredeti, soha nem látott hangvétellel jelentkezzen, hanem hogy Déry eredeti mondanivalóját, újszerű világlátását a legkifinomultabb és legszínvonalasabb eszközökkel közelítse meg, felhasználva a filmművészet egész történelmi arzenálját, Renoirtól Alain Resnais-ig, Pudovkintól Hejficig; nem törődve azzal, hogy megoldásainak helyenkénti párhuzamossága Huszárik Zoltán vagy Makk Károly hasonló forrásokból merítő nyelvével, stílusával esetleg sznob fanyalgást vált ki egyesekből, vagy az eklektika vádját idézi fel. Végül is a szecesszió sajátos rokokó világa vagy flash back, a visszaúsztatás, az emlékezés és az összemosódó tudattartalmak megidézése — amit Illés György kamerája olyan érzékenyen és színeiben, hangulatában olyan megragadóan valósít meg — nem szabadalmaztatható vívmányai a modern filmművészetnek”.⁴⁸

A jelenség értékelése sokféle lehet (idézetünk szerzője például erényt kovácsol egy legalábbis vitatható „nem-eredetiségből”), maga a jelenség azonban, melyet a fenti idézet jól ír le, mindenképpen a „formai érdekesítés” igyekezetére utal. (Ugyanilyen eszköztára következő filmjében már nincs szüksége; a legutóbb készült *Magyarok* (1977) viszont megintcsak ott válik elsősorban kérdőjelezhetővé, ahol ez a másoknál eredeti visszaúsztató-látomásos módszer (igaz, már módjával) ismét megjelenik.)

De *Az ötödik pecsét* nemcsak formájában szuverénül kezelt, egységes alkotás, hanem (a tartalomtól determinálva) mondandójában is. 1944 őszén vagyunk, a nyilas hatalomátvétel után, Budapesten, ahol egy kiskocsmában a nehéz idők ellenére is minden este összegyűlik egy kisemberekből álló asztaltársaság: egy órás, egy könyvügynök, egy asztalos, és egyenrangú társuk a kocsmáros is. Véletlenül éppen aznap csatlakozik hozzájuk egy idegen (foglalkozására nézve fényképész), amikor azon morfondíroznak, ha újra születnének, egy zsarnoki vagy rabszolgai szerepet vállalnának-e fel? Alkalmanként jó ételekről is töprengenek, igaz, meg arról (óvatosan), hogy mi lesz a háború után; estéiket azonban ezentúl ez a képtelen dilemma foglalkoztatja az ostromlott városban: Tomoceuszkatiki legyen-e bármelyikük, vagy a kiszolgáltatott, ám tiszta lelkiismeretű Gyugyu inkább, aki — mint szerep — egyébként csak a fényképésznek rokonszenves. Ez a fényképész, akinek hazug, vagy legalábbis baljós jellege mindinkább kiviláglik, fel-

jelenti társait. A nyilasok megkínózzák őket, de első-sorban lelküket akarják a kisembereknek megtörni, mintegy a megrogyant lelkekben biztosítandó maguknak az öröklétet; és a szabadságért cserébe éppen ezért mindegyiküktől egy látszólag aprócska gesztust kérnek. A foglyoknak egy halála előtt álló, agyonkínzott, megfeszített kommunistát kell arcul ütniök. A társaság egyik tagja sem vállalja ezt az önmegalázást, kivéve az órásmester Gyuriczát, aki még erre az áldozatra is képes, hiszen tudja, hogy a lakásán bújtatott gyerekek sorsa függ életbenmaradásától. (Író: Sánta Ferenc azonos című regényéből Fábri Zoltán. Operatőr: Illés György).

Fábri Zoltán „regény-olvasata” ezúttal tehát a pozitív értékek próbájára és felmutatására helyezi a hangsúlyt; a korábbi filmjeiben annyiszor üldözött, megalázott, és önként vállalt vagy kényszerű mártírságukban magasztosult „kisemberei” ezúttal viszont — noha most is végigjárják poklukat — akár elbuknak egy hagyományos morál szemszögéből nézve, akár nem, a *cselekvő élet* igazához szolgálnak bizonyítékkal. A rendező egész életpályája annak igyekezetében épül, hogy éppen a kisszerűség körülményei között, az esendő és botladozó „utca embere” lelkének mélyéről bányássza elő a jövő biztató ígérését, miszerint igenis léteznek (még ha jobbra ösztönösen is) a humanitás alapjai, van teremtető jóság, együttérzés, szánnalmon felülemelkedő, akár az élet kockáztatásáig is eljutó aktivitás, mely a fejekben kavargó ideológiák ellenére is képes döntésre készíteni a *szívet*.

Igaz, ha a film csak ennyi volna, nem kerülhetné el a banalitást; csakhogy Fábri Zoltán ezúttal igen összetett és nehezen megoldható „képletet” állít fel a kocsmái beszélgetésben, mely — terjedelmessége ellenére is — éppen ezáltal nyeri el filmbéli funkcióját. A „zsarnok vagy rabszolga” dilemmájáról van szó, mely Sánta Ferenc regényében is központi szerepet kap; ezúttal azonban (mert látványban realizálódik) mintegy fel is forrósodik, hevesebb lesz, mint a szofisztikus leírt mondatok sejtetnék. Érdekes felidézni például a későbbi feljelentő baljós alakját, izgatót, szenvedő nyugtalanságát, azt a papos-önostorozó személyiséget, mely az aszkétizmus híveként előttünk megjelenik (és egyesegyedül választja a rabszolga-szerepet): az irracionális érzelmi és gondolati köre testesül meg ebben a figurában, mégpedig nem is annyira a szöveg, mint inkább a kép eszközeivel megrajzolva. A rokkant fényképész szomorúsága, töprengéseinek fájdalma, tetézve ezzel a különös választással (a kiszolgáltatott Gyugyu mellett): *majdnem* elnyeri rokonszenvünket. És ez a „majdnem” a mesteri a képlet-felállításban, mely egyébként sem idegenkedik a megszokott erkölcsi reflexek, filozófiai közhelyek fonákra-fordításától, hogy a „csak ez, vagy csak az a megoldás létezik” kettősségének képtelenségéig jusson el. Az órás által felállított „vagy vagy” (a zsarnoki vagy a rabszolgai) finom, aprólékosan kimunkált polémiájában a nézőnek az derül ki, hogy — Hermann István szavait idézve — „absztrakt kérdésre csak absztraktan lehet válaszolni, s ha va-

laki ilyen kérdésre konkrétan válaszol, akkor spicli lesz"⁴⁹; és hogy ennél fogva kizárólag a nem absztrakt kérdésfelvetés, az *in concreto* a valóságos, az életbeni, aminthogy a reá adott válaszaink is mindig azok. Ennek a hamis alternatívákat kínáló „vagy-vagy”-nak a megkerülése, a *harmadik* változat felmutatása fő erénye a filmnek (aminthogy Sánta Ferenc oly gyakran Müller urakban megtestesülő szemléletének is), ezért fordíthat aztán — az arányokat tekintve — oly kevés időt és métert a végkifejletre, a tulajdonképpeni döntésre, mely emelkedett, már-már krisztusi jelenetével amúgyis hangsúlyozni kívánja a tanulság általánosíthatóságát.

A film intellektualizmusának ellenpontján helyezkedik el a következő évben készített *Magyarok*, ám érdeklődési körét, problematikáját tekintve ugyancsak a kisemberek (sőt, a két világháború közötti Magyarország társadalmi rangsorolásában legalul álló családok, földnélküli parasztok) lelke mélyén kiirthatatlanul meglévő (és inkább csak az ösztön-világban megnyilatkozó) emberi értékeinek kutatásához és felmutatásához kötődik.

A második világháború már javában folyik, amikor a legszegényebb magyar vidéken toborzás kezdődik németországi munkára. Nyírségi faluból ered útnak egy kis csoport, hogy — mint mezőgazdasági cseléd — egy évet töltsön el idegenben, a hazainál lényegesen magasabb jövedelemért. A négy évszak kemény robottal telik el, a házaspárok és magányos férfiak életének egyhangúságát csak néhány furcsa epizód

élenkíti: szorongásos kirándulás egy német kisvárosba (hitük szerint: Párizsba), valamint a tengerhez, lengyel nők és gyerekek beszállásolása a gazdához, találkozás francia és szovjet hadifoglyokkal, a német kocsis eltűnése, stb. Egyikük, a fiatal és beteg Ábris látomásos álma, majd halála ugyancsak hozzájárul ahhoz, hogy ráébredjenek sajátos helyzetükre, s arra is, milyen világban, hol élnek. Hazatérésük után a katonaköteles férfiakat behívják: az értelmetlen pusztulásba utaznak (Írta: Balázs József regényéből Balázs József és Fábri Zoltán. Operatőr: Illés György.)

Balázs József hasonló című regénye megtörtént esetet dolgoz fel, és nemes emlékező írás (autobiografikus elemekkel) a múlt rendszer kiszolgáltatottjairól. Fábri Zoltán ezt az erősen dokumentarista művet az író más regényével kibővítve (*Fábián Bálint találkozása Istennel*) megkísérli egy másik idősíkkal összerakni: míg a *Magyarok* története reális következetességgel, mondjuk így: horizontálisan halad előre, s a mezőgazdasági év eseménysorát követi, addig a másik műből visszatekintő-emlékező részletek emelkednek át, melyek alkalmanként vertikálisan metszik ezt a nyugodt epikát, és mindenekelőtt a főhős, Fábián András családi történetét villantják fel, apja tragédiáját, s benne (legalábbis a dramaturgiai elképzelés szerint) az egész ország tragédiáját, az első világháborútól a fehérterroron át, a film jelenéig.

Életművében nehéz lenne találni olyan művet, mely ennyire finoman és tartózkodóan tenné ezt. Fábri Zoltán nemcsak szereplőit fogja vissza (majdnem min-

dig) a színpadiasságtól, de a történetvezetésben sem dramatizál erőszakosan, sőt, ellenáll ezúttal annak a csábításnak is, hogy a lágerek világát közvetlen közletről mutassa be. A regényben bemegy a fogolytáborba néhány kíváncsi magyar, a filmben viszont csak ott sejlik ez a tábor, furcsa fényeivel, kékes látományként; és így van jelen a történet minden pillanatában igazán. Ez teremti meg, mindjárt a fősze-replők Németországba érkezése után azt a feszültséget is, melyben minden gesztusnak és tekintetnek, szóváltásnak, sőt tárgynak is, költői szerepe lehet, a roppant műgonddal kidolgozott jelenetekben.

Egyszerre korkép és vallomás a *Magyarok*, egy következetesen építkező életmű kiemelkedő darabja, mely a *példázatokban* mindig akarva-akaratlanul ott rejlő kioktató-momentum alkalmazása helyett a *példakép* realista megfogalmazásától reméli annak jótékony hatását, és az eszményválasztás aktusát a nézőre bízza. Akár a jó tanár, akinél a diákok azt hiszik, maguk találtak rá, saját szimatukkal, a helyes megoldásra. Fábri Zoltánnak ez a műve mindenesetre megadja a rátalálásnak ezt a korántsem lebecsülhető örömét.

d) *Idő és ironia*

Nem ismételtethjük elégszer, hogy valamely kultúra időhöz és múlthoz való viszonya mindig *jelenének* tükre, és hogy — éppen ezért — az e viszonyban

megnyilatkozó *tartalmak* mindig az illető társadalom gondolataira vetnek fényt. Nem is lehet ez másként egy *emberi* idő- és történelemfelfogásban, ahol mindig szoros kölcsönhatás érvényesül a korábban megtörtént és az éppen történő, vagy a jövőben megvalósuló között. Ennélfogva nincs *identitás* sem, e dialektika nélkül, sem a társadalom egészét, sem osztályait, csoportjait tekintve, de ugyanígy nincsen enélkül személyiség sem.

Nincs is nehezebb művészi feladat, mint ennek kimutatása. Íme, a *Legato* (1977) mint bizonyíték rá: Gaál István, aki a magyar filmművészetben a „képi beszédnek” talán legpontosabb mestere, éppen ezt a *hidat* keresi ezúttal, múlt, jelen és jövő között; s teszi ezt ráadásul úgy, hogy ezen a hídon immár nem visszafelé, a megannyi elintézetlen (vagy tudatunkban rendezetlen) történet múltjába megy vissza, hanem előre halad, s a történelmi előzményeket háttérnek tekinti csak, a születő *újhoz*. Mert: múlt nélkül nincs jövő, csakugyan; de mégsem követhetjük a bibliai Lótnét, aki hátratekintő pózába dermedt bele.

A film — a rendező szavait kölcsönvéve — „egy nap története. Két huszonéves fiatalember, egy orvostanhallgató fiú és felesége vakációzásra indulva eljutnak egy kisvárosba, abba a házba, ahol a fiú apját két lánytestvér bűjtatta 1944-ben. Az akkori két fiatalasszony egy harmadikkal ma is ebben a házban él. A váratlan találkozás során megismerik ezt a generációt — álmaikkal, hibáikkal, erényeikkel, emberiségükkel, embertelenségükkel. Véletlenül belecsöp-

penvén egy alaphelyzetbe, ezekről az emberekről, s a fiú elhunyt apjáról is olyan dolgok derülnek ki, amiktől egy pillanatra felrémlik előttünk egy másfajta élet, amely azonban számukra semmiképpen sem modell.”⁵⁰ Kiegészíthetjük ezt az összefoglalót néhány adattal, nevezetesen, hogy a filmbéli orvostanhallgató egy jeles ellenálló és később közéleti ember fia, és hogy apja — aki a visszaemlékezésekben lesz végre hús-vér emberré — végül a törvénytelenések áldozatául esett. Ezek a műben végül is oly fontos (ám nem mindenütt hangsúlyozott) részletek azonban nem módosítanak semmit Gaál István summázatának lényegén. Annak kimondásán, hogy a rokonszenvűnket bíró fiataloknak az a felsejlő „másfajta élet” *semmiképpen sem* modell. (A filmet Szász Imre színművéből, Szász Imre, Kardos G. György és Gaál István írta; operatőr: Illés György).

Ennek a gondolatnak a jegyében nem az idősebbek, s általában a múlt ítéletét keresi a film (noha ítélkezése a fiatalok reagálás-rendjében, majd a zárókép ölelkező egymásra-találásában, e rendezői és operatőri hitvallásban benne van), hanem a fiatal nemzedék karakterisztikumait, és szinte el is borzad attól, hogy a sorsok előtörténetének mélyére tekintsen. Amennyit a szereplők elmondanak, annyival éri be; és még a nyomozásra kifejezetten ingerlő momentumok mellett is közömbösen megy el. Ilyen például a helyi tanácselnök figurája: a személyi kultusz éveiben ő vádolta meg hamisan a fiú apját, s most, lelkében fel-

kavarva, hol agresszív, hol békülékeny oldalát fordítja felénk. Mégsem bonyolódik bele a film az okok felderítésébe, nem akarja emberünket „megfejtetni” (noha megszokásunk ezt furcsállja), regisztrálja drámáját, de nem analizálja; tudomásul vesz, s továbblép, nehogy a komplexusok foglya maradjon. Mintegy kritikája tehát, mégpedig élet-igenlő, emelkedett, poétikus kritikája ez a mű mindannak, ami közgondolkodásunkat (s benne filmművészetünket is) a viszszatekintésbe bővölte; és e kritika jogosultságát annak felismerése adja, hogy a közeli és távoli múlt öncélú, vagy öncélúskodó bolygatására csakugyan nincs szükség.

Minőségi szemléleti változás előjele villan meg ezek szerint Gaál István alkotásában, s bizonyára ezért érezzük a filmet annyira fiatalosnak, szokatlanul derűsnek is. Nézőpontunk végül is az ifjú páré. S az ő aspektusukból derűsnek látszik a kitűnően megformált két öreg hölgy alakja is, a múlt tragikomédiája, vagy komikotragédiája; s kizárólag az embertelenségnek nem jut hely ebben a fénykoszorúban. (Ennek megszemélyesítője a kert egy részének megvásárlását erőszakoló fasisztoid szomszéd.) A korábbi két filmjében (*Magasiskola*, 1970; *Holt vidék*, 1972) oly komor kérdésekkel viaskodó rendező mintegy főléje emelkedik ezáltal a vád köreinek, és tagadásból állításba kerül (a *Magasiskola* például még analízise középpontjába állította ezt a fasisztoid figurát, a *Legato* már csak mellékalakként kezeli, és szemlátomást undorral közelít hozzá, le is söpri a történetről

mihamar). A figyelem középpontjának átvétele ugyanakkor valami új kezdetét is jelzi filmművészetünkben; a *hetvenes évek* — igaz, sok késéssel formálódó — sajátos arculatát jelzi.

A *jelen* bizakodása sugárzik végül is ebben a tényben, a korábbi szorongások és büntudatok *meghaladásának* érzete; és ez, mint jelenség, mindenképpen reális még akkor is, ha tisztában vagyunk vele, hogy e mellett éppen eléggé bonyolult, nyughatatlan és ellentmondásos is ez a jelen. De a múlt elhelyezése mintha már másképp történne benne (Gaál István filmjének példáján látjuk), mint korábban, mondjuk az úgynevezett „hatvanas években”. A hozzá való viszonyunkat módosító derű, vagy — másoknál — ironia nyilván magába foglalja már a korábbi évtized nagy múlt-firtató elemzéseinek minden fontos tanulságát, de — anélkül, hogy bármi vétket fedne — mintha már szeretne megszabadulni a múlt fojtogató emlék-kígyójától. Nem akar vele élni. Távozságot vesz tőle tehát, mint *befejezett múltat* említi fel, mint panoptikumot, melyben káprázó szemmel, néha ijedten, de mindig nevetésre felkészülve jár az ember; és ha ez a nevetés egyszer majd valóban felhangzik (hogy a klasszikus mondásra utaljunk), a múltból a rossz végre csakugyan el lesz temetve.

E múlt-viszony napjainkban zajló változása több esztétikai elemben tetten érhető. Az Idő már nem mint a megállíthatatlanság, a pusztulás vagy a létünk feleslegességét sugalló érzések jelképe szerepel, nem Retténet, hanem önmagunk reflektálódásának lehető-

sége, legalábbis filmjeink egy részében. Tehát *távolság* is (de nem elidegenedettség); a *sajátunk*, de nem terhünk. Érdemes emlékezni arra a jelenetre, mely korszakunk egyik egyenetlen, de éppen az időhöz való viszony tekintetében értékes filmjében, a *Szépek és bolondok* című alkotásban (1976) megmutatkozik.

Szász Péter munkája egy jellegzetes „kisembert” állít történetének középpontjába. Ivicz Istvánnak azonban két arca van. Az egyik a segédmunkásé, aki kenyeret hord; a másik viszont a futballbíróé, aki ítélkezik és parancsnokol, mégha huszadrangú vidéki mérkőzéseken is. A film egy ilyen hétvégi meccsre kíséri el őt, s vele két partjelzőjét, aki közül az egyik (Bodrogi Gyula emlékezetes alakítása miatt) emberi drámáját is feltárja nekünk. A vasárnapi mérkőzés egyébként botrányba fullad, hőseinknek menekülniök kell a pályáról. Egy özvegy látja vendégül őket, majd hazautaznak. (Író: Szász Péter. Operatőr: Koltai Lajos).

A kritika „inkább csak törekvéseiért” tartja értékelhetőnek a művet, bár észreveszi, hogy „az a fajta intim hangulatú film, amellyel Szász Péter próbálkozik... ritka jelenség filmművészetünkben”. Hiszen az keveset szól „a magánéletről, a nagy korszak filmjei is társadalom — és történelemrajzuk részleteként vázoltak fel emberi sorsokat”, s „elsősorban a korszak emberének társadalmi szerepe volt fontos az alkotók számára. Így aztán, ha filmekből akarnánk megtudni, hogyan éltek az elmúlt évtizedben az emberek Magyarországon, otthon — nemigen kapnának érdemle-

ges választ. Arra igen, hogy hogyan gondolkoztak a múltról, a forradalomról, a demokráciáról és a szocializmusról. Ezek a filmek pontosan megmutatják, hogyan változott az emberek „köz”-élete, de az időközben kialakult új magánéletformákról nem sok szó esett”.⁵¹

Fontos megfigyelések, noha a *Szépek és bolondok* inkább csak aprópó elmondásukra, de nem igazán értékes ellenpélda. A film ugyanis mindegyre érzelmességbe csúszik, mikro-realizmusában sok a mesterkéltség, hangulati hullámlásában az affektáció; de kétségtelenül bír bizonyos információ-többlettel, éppen a magánélet szférájára vonatkozólag. És van benne egy rendkívül fontos, ritka ihletettséggű pillanat, amikor a vasárnapi zürzavaros meccs után, egy négy szemközi beszélgetésben (pontosabban: monológban) a főhős megnyilatkozik, élettörténetének mesélésébe kezd. Úgy tetszik, a film egésze mintegy csak keret ehhez a vallomáshoz, melyben egy lélek mélységeibe pillanthatunk bele. És hősiességébe, noha ennek dimenzióit felmérni talán maga sem képes; emberségének szépségébe, noha ez őbenne fel sem merül. (Ivicz úr 1942-ben egy zsidó péknél talál munkát Baján; jött az üldöztetés, a mester öngyilkos lett, az asszonyt betegség viszi el; és ő — „a goj” — a reá maradt két árva gyerekkel bemegy a gettóba, hogy vigyázzon rájuk. Az egyiket — Zsuzsikát — sikerül is megmentenie.)

A jelenetben nincsen semmi „filmszerű”, nem elevenedik meg, amiről a főhős beszél, nem táncolunk

oda-vissza az időben, nem úsznak egymásra az emlékképek, nem vibrál a zene: *csak* az emberi hang és arc beszél, a félhomályos konyhában, és *ettől a múlttól* lesz a jelenet felejthetetlen mégis. Egy évtizeddel korábban elképzelhetetlen ez a fanyar-halk, kis iróniával, és valami csöndes derűvel-szomorúsággal így előadott történet; egy évtizeddel korábban ugyanis azt véres drámává fokozták volna, „megfilmesítették” volna; úgy is mondhatnánk: mint múltat egyeduralkodóvá tették volna. Ezúttal azonban éppen a fordítottja történik: a múlt rész lesz csak, nem egész; *egy* elem, mégha meghatározó is. De nem az életpálya alakulásához, hiszen esetünkben ez a hőstett Ivicz úr sorsán jottányit sem változtatott; hanem a *karakter* megteremtéséhez: más szóval a *jelen* értéséhez, a múltban elpárolgó indulatok helyett.

Ivicz úr, a *Szépek és bolondok* főhőse, a film egyik szorongató helyzetében a *Régi idők focija* plakátja alatt üldögél: mintha csak annak fáradhatatlan kisemberében, Minárik Edében lelhetnénk meg közvetlen elődjét. Sándor Pál 1973-ban készült munkája csakugyan első a bolondosnak látszó, igazából tragikus kisember megrajzolásában, s annak a könnyes-mosolygós stílusnak a kialakításában is, mely — az ő esetében — költői erejével mindig igazolni is tudja létjogosultságát.

1924-ben vagyunk, a futballidény kezdete előtt, Budapesten. Minárik Ede, egy kis mosoda tulajdonosa, szenvedélyes híve és rajongója a labdarúgásnak; minden energiáját és pénzét az általa létrehozott Csa-

bagyöngye SC-re áldozza. De kisvártatva anyagi lehetőségeinek végére jut; ezért arra kényszerül, hogy legjobb játékosait áruba bocsássa. Nem is tud a sportklub feljutni az első ligába; s legvégül kapusát is elcsábítják a tehetős egyletek. Minárik urat azonban még a végrehajtók megjelenése sem tudja áldozatos műpártolásából kimozdítani. (Írta — Mándy Iván elbeszéléséből — Tóth Zsuzsa. Operatőr: Ragályi Elemér.)

„Kell egy csapat!” — hangoztatja megszállottan a film főhőse: s élete nem más, mint ragaszkodás ehhez az elvhez. A társkeresés, a lét értelmének keresése ez, nyomorúságos világban, szegény körülmények között. Minárikot ezer megaláztatás és csalódás éri, mégis boldog; groteszk figurájából és történetéből ritka báj árad. A történelmi folyton újrakezdés modellje ő, a lebírhatatlanság, az igazi — „pesti” hőse, akit éppen e fáradságot nem ismerő lelkesedése miatt mosolyogva szemlélünk, és e mosoly mögé mégiscsak megindultságunkat rejtjük. A film pontosan éreztetni tudja a kettősséget, s mögötte az érzelem egységét: ironiája a képalkotás szuverén kezelésétől kezdve a főhős mozgatásáig mindenütt kitetszik. Hasonlóképp ironikusan emlékező a film szövege is. „Ki az a Hitler?” — kérdi egyhelyütt Minárik úr; és a néző szíve összeszorul, hiszen tudja, hogy mennyi szenvedés vár még majd Minárik úrra, és a város valamennyi — lelkes — kisemberére, amikor nemcsak szegényes egzisztenciájuk, de esetleg életük is áldozatul esik. Megmeggyorsul a kép, stilizálódik a mozgás, álom- vagy

inkább vágyképek elevenednek meg: egy kor- és jellemrajz keserű érzelmessége bontakozik ki a szándékosan kültelki tájakon fényképezett történetben.

Soha nem szabad az iróniáját kizárólag a gúnyra redukálni, hiszen jóval több annál: egyszerre értelmi és affektív, egyszerre ítélkező és megbocsátó. Gyertyán Ervin — aki ezt az ironikus lírát groteszknek mondja — jó szemmel veszi észre, hogy „Minárik Edének, a futballmegszállott mosodásnak a maga groteszkségében is annyira megindító harca a Csabagyöngye csapatának fenntartásáért és bejuttatásáért az első ligába, számomra nem valamiféle allegória vagy parabola, amelynek jelképes mondanivalója — éppen mert jelképes — általánosítható, és tetszés szerint behelyettesíthető más emberi szenvedélyekkel, akár a munkásmozgalommal is. A groteszk hangvétel is ellene mond ennek, de Mándy lényegében realiztikus világa is bonyolultabb és összetettebb annál, hogy egy ilyen egyszerű példázat — valamiféle ezópusi nyelv — sémájába befogható lenne. S ha a filmnek vannak olyan vonásai, amelyek ebben az irányban is lehetőséget adnak az értelmezésre — kevés az ilyen — azok számomra inkább a fogyatékoságainak tűnnek. A focinak és a mozinak Mándy világában ugyanis hasonló és nagyon is konkrét, helyhez és időhöz kötött jelentése és szerepe van: a kor valóságos emberi tudatvilágának megnyilatkozása, amelyben az egyhangú és elnyomott életből való kitörni vágyás csak a nemes indulatok rögeszmés pótcselekvéssé torzulásában talál teret a maga számára, amelyben a

kényszerű elfojtott ösztönök egy álmovilág hamis tudatában nyerne kielégülést". Az viszont Sándor Pál érdeme, hogy „ehhez a bensőséges ábrázoláshoz hozzáadta azt a filmi formanyelvet, amely láthatóvá teszi ennek a mitológiának az eredetét is. Ez a nyitja annak, hogyan válhat egy olyan filmalkotás, amely a maga kifejezőeszközeit a hollywoodi, a francia, az olasz film világából meríti, a húszas évek Budapest-jének ilyen hiteles és szuggesztív megidézésévé.”⁵²

Sándor Pál múltat, kort és hangulatot idéző ereje hasonlóképp nyilatkozik meg a *Herkulesfürdői emlékekben* is (1977), ahol mintha csak előző filmjének jellegzetes főhőse térne vissza, igaz, mellékszereplőként (ugyancsak Garas Dezső alakításában). Ennél a filmnél azonban — ahogy egy kritika megjegyzi — a művészi szándék „elkallódik valahol a cselekmény izgalma és a trükk kibontakoztatása között”.⁵³ És csakugyan: ez az alkotás mintha történelmi *kaland* bemutatására törekednék inkább, ellenállási „krimit” forgat le látványos körülmények között, egy ódivatú női szanatóriumban, a Tanácsköztársaság bukása után; de sem atmoszféra-teremtő iróniája, sem kort idéző alakrajza nem tud életrekelni az előtérbe helyezett eseménysor drasztikuma miatt.

1919 telén, a fehér terror dühöngésének idején vagyunk. Egy felvidéki behavazott kis állomáson ketten szállnak le: Remi bácsi, a vándorfényképész, valamint egy fiatal lány, Galambos Sarolta, akinek valódi képe, mint vörös katonáé, ott van a köröző-plakáton kifüggesztve az állomáson is. Mindketten el-

jutnak a Wallach-féle Nőbeteg és Rheumaszanatóriumba. Megismerjük a gazdag betegek unatkozó birodalmát, tragikomikus kalandok sorozata következik, az ápolónővérnek öltözött fiatal katonába egy olasz lány szeret bele, de udvarol neki a különítményes tiszt is. Végre megérkezik az a menekülő, akit a Galambos Saroltává öltözött Kövesi Jánosnak át kellene segíteni a határon, de felfedezik őket és megölik. (Írta: Tóth Zsuzsa, Sándor Pál. Operatőr: Ragályi Elemér).

A film mindenekelőtt a nosztalgikus múltat idéző képek költészetével remekel, e tekintetben mind az operatőri, mind pedig a rendezői munka említésre méltó; de hasonlóképp emlékezetes Remi bácsi alakja is, akinek leánya hal meg a szanatóriumban. A történelem üldözött kisembere ő; a csupa jószándék csöndes tragédia és kesernyés lét-filozófiája drámai erőben jócskán túlmutat a film előterében álló, kimódolt „kalandosság” gondolatlanságán. Az Idő és annak ironikus szemlélete ily módon nem képes kibontakozni; s ha a *múlt* varázsa meg is teremődik, a mind mesterkéltebben és erőszakoltabban vezetett *fővonal* (Hegedüs Zoltán szavait kölcsönözve) „egyre hangsúlytalanabb mozzanatokra” esik szét. A nézőnek — mint írja — nem marad más hátra, mint „gyönyörködni a képek csöndesen, puhán elringató szépségében”. E „decens, szecessziós világban — amely éles ellentétben áll azzal a másik világgal, amelyből női álruhában szökik a film szinte még kamasz hőse, a gyilkosságok is — mert itt ilyenek is történnek —

úgy esnek meg, mintha a távoli múlt bánata-emléke szelidítette volna meg őket; csak jelzések maradnak: magános pisztolydörrenés az erdő mélyén, egy másik a havas úton rekedt autó belsejében, vérnyom a havon, egy révész megkötözött holtteste, s a film végén, a nádasban — mintha valami régi-régi albumból került volna elő — egy túlexponált állókép: a főhős és társa — akiért a fiú az életét tette kockára — véres halántékkal, holtan; két ember, s akikről a végén sem tudunk többet, mint a film elején”.⁵⁴

Ám, bármennyire is egyetlen ez a film (mely Sándor Pál pályáivét, melybe napjainkban egy újabb Mándy-film készül, különösebben nem módosítja) éppen e kettőssége miatt egyúttal érdekes kísérletnek is tekinthető. Igaz, nem teljesen sikerült kísérletnek; de karakterisztikusnak annyiban, ahogy a magyar emlékező játékfilmek két ágát, a mozgalmi kalandosat a nosztalgikus-ironikussal elegyíteni próbálja. És, ahogy ezt talán annak fölismerésével teszi, hogy a *csak* visszatekintő, ellágyult vagy költői tónusok épp úgy hamisíthatják a képet, mint a keményre exponáltak teszik vagy tehetik; vagyis, hogy bizonyos egységet és szerves kapcsolatot kellene kialakítani — a teljes igazság kedvéért — a kétféle ágazat között. A *Herkulesfürdői emlék* dilemmájánál lehet megérezni, milyen fontos próbálkozás ez, egy feltehetően rosszul felállított alternatíva meghaladására.

A magyar filmtörténet ugyanis a „régis szép időkbe” visszatekintő művek tucatjával rendelkezik; és ha e művekben az idők változásának, a társadalmi szem-

lélet fejlődésének jeléül alkalmanként némi kritikai elem is felfedezhető (állásfoglalás a populáris mellett, a gazdagokkal és kizsákmányolókkal szemben, stb), a lényüket tekintve mégiscsak kellemes reminiszcenciákat éleszteni hivatott, andalító munkák ezek. Élükön a Szép Ernő költészetéből az első variánsban oly sokat megőrző, Székely István által több évtized után *másodszor* is leforgatott *Lila ákác* című filmmel (1973), mely 1913 nyarán, a Városligetben játszódik, és Csacsinszky Pál költő és bankhivatalnok, valamint a kis varrólány, Tóth Mancsi szerelmét meséli el. (Író: Szép Ernő regénye nyomán Müller Péter, Székely István. Operatőr: Hildebrand István.) De ide sorolhatjuk a Székely János önéletírásából készült *Kísértés* című, eredetileg televízióra komponált filmet is (rendező: Esztergályos Károly), mely az első világháború idején egy előkelő szállodába került szegény szerelemgyerek öntudatra eszmélésének és kalandjainak keserű édes történetét meséli el (1977). Igaz, erős társadalom bíráló éllel, de a jellegzetes amerikai karrier regények indító fejezetének modorában, különösebb írói-megjelenítő erő nélkül. (Író: Székely János regényéből Esztergályos Károly, Szántó Erika. Operatőr: Bíró Miklós.) Alkalmanként kifejezetten erőltetettnek hat ez a fajta „társadalmiasítás”, ez a „kritikusság”, kivált a más szövetű és igényű kalandos vagy fantasztikus történeteknél, mondjuk Rejtő Jenő esetében, vagy — ha *irodalmi* példával akarunk élni — Szerb Antalénál, akinek képzeletdús, csupa játék, csupa írónia fikcióját így nehezítette el Révész György műve,

A Pendragon legenda (1974). (Írta: Szerb Antal azonos című regényéből Révész György. Operatőr: Illés György). Más módon, de hasonlóképp „leleplező” funkciót is kapott Tersánszky Józsi Jenő eredetileg sokkal burkoltabban (és éppen ezért hatásosabban) ítélkező kisregénye, melyből Kabay Barna rendezett filmet: a *Legenda a nyúlpaprikásról* (1975), és fej-tette ki érzékeny ars poeticáját minden emberi durvasággal és közönségességgel szemben. (Író: Tersánszky Józsi Jenő, kisregényéből Kabay Barna, Gyöngyössi Imre. Operatőr: Illés György.)

Ugyanakkor ennek „a régi szép időkbe” visszatekintő, már az általunk tárgyalt korszak előtt kifejlődött sorozatának *másik* szélső pontján, az érzelmes-poétikus emlékezés ellágyulásával szemben a száraz, elítélő, leleplező múlt-szemlélet alakult ki, mely mint-ha minden emberi mozzanatot is feledni tudna haragjában, ha elemzésének tárgyához közelít. Lehetséges, hogy szerepe van ebben a gyakorta felbukkanó tételességnek is, annak a tézis levezetésnek, mely a magyar filmművészet legszívesebben alkalmazott mód-szere; és a metodus következtében nem is annyira sor-sokat vagy humán helyzeteket analizálunk, hanem társadalmi absztrakciókat töltünk fel, emberi példatárral. A leginkább lélektelennek e tekintetben a *Fedőneve: Lukács* című, szovjet—magyar koprodukciós mű mutatkozott (1977), mely Zalka Máté spanyolor-szági történetét dolgozza fel, de alkalmanként vissza-tekint a tábornok-író egész életére; ugyanakkor nem kevés figyelmet fordít a spanyol polgárháború sémái-

ra is. (Író: Julij Dunszkij, Valerij Frid. Operatőr: Kende János. Rendező: Manosz Zahariasz. Társrendező: Köő Sándor.) A legsikeresebbnek pedig, e tételes megközelítésből — több Jancsó-hatással — Grünwalszky Ferencé (*Vörös rekviem*, 1975), aki első nagy játékfilmjét a két háború közötti magyar munkásmozgalm mártírja, Sallai Imre emlékének szentelte. (Író: Hernádi Gyula, Operatőr: Ragályi Elemér). „Grünwalszky és Hernádi sok utat választhatott volna Sallai bemutatására — jegyzi meg a filmről Gyurkó László. — Elemezhatték volna hőjük jellemét, lelkivilágát, politikai pályáját, életsorsát. Ők azonban emlékművet állítottak. Olyan egyszerű és pátoszmentes emlékművet, mint Somogyi József a kubikos vezér Szántó Kovácsnak. Ettől szép ez az emlékmű és ettől igaz. Ezért nincs szükségük bizonyítani, hogy hőjük is csak ember volt, hibákkal, gyarlóságokkal, tévedésekkel. És ezért nem merevedett Sallai patetikus pózba. Amit a film alkotói, Jancsó Miklós legközvetlenebb munkatársai, mesterüktől barátjuktól megtanultak, az az, hogy lélektani árnyalás nélkül is el lehet mondani az igazságot. Amiben eltérek tőle, az épp a pátoszmentesség.”⁵⁵

Ez a pátosz-mentesség kétségtelenül a film rendezőjének eredetiségét mutatja. Gyurkó László azonban, aki épp ezidőben közeledik a Jancsó—Hernádi műhelyhez, maga is tartózkodik az argumentációtól akkor, amikor tételét az „emlékmű-állításról”, és a lélektani árnyalás feleslegességéről kimondja. Grünwalszky filmjénél ugyanis éppen az a baj, hogy de-

monstrációjában elvész maga az ember, és különféle — elvont — nézetek példázata lesz csupán, mégha a Jancsó-i koreográfia nélkül is. Nem jut többre Kardos Ferenc érdekes „formabontó” filmje, a *Petőfi '73* sem (1973), melyben a pápai gimnázium hatszáz diákja a nagy költő születésének közelgő százötvenedik, és az 1848-as szabadságharc százhuszonötödik évfordulója alkalmából eljátssza a forradalmi életút fontosabb állomásait, mégpedig úgy, ahogy az a mai fiatalság képzeletében él. (Író: Kardos Ferenc, Kardos István. Operatőr: Kende János).

A hetvenes évek elejének magyar filmművészetében, mint látnivaló, nagyon sok fordul meg tehát azon, a múlt felidézésébe mennyire játszik bele iróniánk, ez a távolság-tartó és mégsem elidegenedett szemlélet, és hogyan tud egyensúlyozni az egyik oldalon lírizmusba, a másikon a száraz analízis irányába ható csalogatás ellen. E két vonás dialektikájának sajátos változata figyelhető meg a jelenkori magyar film két kiteljesedően lévő életművénél is: Makk Károlynál és Kovács Andrásénál.

e) *Dialektikus változatok*

Makk Károly útja egyelőre a líraibb irányba vezet. Az ötvenes évek friss, érzelemgazdag, kamaszos bemutatkozása után (*Liliomfi*, 1954) elemző és emlékező filmek egész sorában (*Ház a sziklák alatt*, 1958; *A 39-es dandár*, 1959; *Megszállottak*, 1961) bizonyí-

totta rendkívüli érzékenységet a társadalmi probléma iránt. Világos okfejtés, nyugodt kézzel vezetett cselekmény, célratörő, átgondolt dramaturgia, expresszív elemekben nem szűkölködő, de mindig funkcionális stílus jellemezte ezeket a munkáit, melyekben az is megfigyelhető, hogyan helyeződik át érdeklődése mindinkább a *személyiségre*, előbb történelmi-társadalmi koordináták között, később pedig mindinkább a magánélet szférájában (*Elveszett paradicsom*, 1962; *Utolsó előtti ember*, 1963; *Isten és ember előtt*, 1968), hogy e tapasztalatokkal gyarapodva most már teljes ismeretanyaggal és eszköztárral alkothassa meg a társadalmi és magánoldalról egyaránt kiemelkedőnek mondható *Szerelem* remekét (1970).

Ezt a csúcstól felülmúlnia azóta sem sikerült; és feltehetőleg először is az utóbbi két filmjében eluralkodott — részben a rendkívül nagyhatású operatőr, Tóth Jánosnak is köszönhető — képi poétizmus miatt nem. Ez a rendkívül szuggesztív, tárgyak, színek, helyzetek, beállítások költőiségében tobzódó zuhatag azonban — mely mind a *Macskajáték* (1974), mind pedig az *Egy erkölcsös éjszaka* (1977) legfőbb jellemzője lett — szerencsére mégsem a formai bravúr szerepét tölti be újabb filmjeiben. Nem is egyszerűen a kápráztatás, elandalítás, múltbamerengés kifejeződése. Hangulati értéke és funkciója van, mégpedig a *tartalomban*, mely líraian, de nem rejtetten filozofikus, és az Idő, az elmúlás ironikus érzelmes kommentálását sugározza. Mégpedig a személyiség létezés-problema-

tikájának oldaláról, abban az ellentmondásban, amely a történeti folyamat végtelen, lassú áramlása és az egyéni élet egyszerűségének végessége között mutatkozik. Végül is ez a kérdés sejlik fel a *Szerelemben* is, ahol azonban még társadalmi-történelmi koordináták között: az annyi figyelemmel és szeretettel figyelt idős asszony fő konfliktusa az idő-paradoxonból következik, és a meddő várakozás tragédiájába torlik bele. De a társadalmi koordináta-rendszerben is *individuális* a nézőpont; ezért érezzük jóvátehetőnek, ami történt (aminthogy az is), noha az „ügy” maga megoldódik, az anya által élete utolsó pillanataig várt fiú kiszabadul igazságtalan fogságából és hazatér. De éppen ez az időbeni eltolódás, a *nem-találkozás* drámája teszi alapjában véve roppant keserűvé és szomorúvá a filmet, bár a rendező ironiája, sőt humora alkalmanként meg-megcsillan.

Hasonló „nem-találkozással”, időaszinkronitással dolgozik a *Macskajáték* is, mely Örkény István művének felhasználásával készült. Emlékképek mozaikjából alakul ki a történet hőseinek múltja, és halad előre a jelen. A hajdan szép kisvárosi Szkalla lányok megöregedtek, és messze sodródtak egymástól. Orbánné (Erzsi) özvegyen él Budapesten, egy emlékekkel telezsúfolt lakásban, nehéz, sőt megalázó körülmények között. Testvére (Giza) az NSZK-ba ment férjhez, gazdagon él, de beteg. És, miközben a hajdanvolt operaénekes, Csermlényi Viktor hűtlenné válik Orbánnéhoz, a két nő telefonbeszélgetései, levélváltásai nyomán megvilágosodik az a kétféle életfelfogás, élet-

eszmény is, amely a nővéreket elválasztja egymástól. (Írta: Örkény István azonos című kisregényéből Makk Károly, Tóth János. Operatőr: Tóth János.)

Mint látnivaló, a történet maga egyenesen felkínálja a befelé, a személyiség mélyébe hatoló módszert, az emlékezés hangulati képeinek szán fontos dramaturgiai szerepet, finom, aprólékos munkára nyújt lehetőséget. Makk Károly és Tóth János él a felkínált alkalommal, és olyan nyelvezetet keres, mely képes az egyszerű történet mélyén rejlő emberi értékrendek ábrázolására is, pillanatra sem feledve ugyanakkor, hogy ezek az értékrendek az idő tragikus vetületében nyilatkoznak meg. Ráadásul majdnem észrevehetetlenül, de határozottan halad előre e hangulatiságban és feltáró igyekezetben a film annak beteljesítése felé is, amit a két különféle és egymástól annyira eltérő világfelfogásnak a jellemzésével (és ítéletével) akar elérni.

A film „pointillizmusa” önmagát igazolja ebben a folyamatban (még ha túlzottan elaprózónak és bizonyos momentumokban szépelgőnek tetszik is), önálló életre kel, és kivívja a maga szuverénitását az irodalmi alapanyaggal szemben. Éppen ezért a film és a regény vagy a színdarab összehasonlításának sok alapja nincsen. A néző villanásnyi képek záporában haladhat előre a párás-szép líra *mondandója* felé, mely a legkülönbélebb rétegek egymásra rakásával, érzelmi- és értelmileg összhangba hozott tanulságokat közvetít. És ezek sorában nemcsak az értelmesen vagy hedonista módon leélt élet közötti különbség (és rang-

sorolás) tanúsága van ott, hanem (vele összekapcsolva) mintegy a kétféle társadalmi rendszer különbségének és rangsorának tanulsága is. A *Macskajáték* nemcsak az úgynevezett létkérdések általános problematikáját súrolja meg tehát, nemcsak annak értelmét feszegeti, miért vagyunk a világon, miben és miért különbözik az egyénnek jutott idő passzív vagy aktív kitöltése, hanem arra is utal, hogy hol vannak a lényegi különbségek az „ön-realizálás” változatai között, melyik általános humán állásponttól mérhetjük fel és ragadhatjuk meg jobban a világot, léphetünk át a személyes Idő mindenképpen halálba torkolló tragikumán; vagy hogy miképpen függvénye a kétféle (polgári és szocialisztikus) életfelfogásnak a közlés, a dialógus, vagy a közölhetetlenség és a magány. Végezetül pedig mindez a *most és itt* konkrétságában testesül meg, jellegzetes magyarországi „helyi színben”, majdhogynem tobzódva a kifejezéshez talált eszközök változatosságában.

Talán nem tekinthetjük véletlennek, hogy erre a szemléleti-nyelvi egységre, éppen annak poétikus jellege miatt, a hazai kritikából leginkább egy költő és esszéista, Somlyó György figyelt fel. A mű szerkezetének lényegét a „rendkívül éles és mégsem azonnal szembe tűnő kontrasztok ritmikus, egymást keresztező sorozatában” leli meg. „A két egymástól megszire szakadt nővér egyikének meleg, sűrű, zavarosan és mozgalmasan realisztikus kisvilágát végig egy szürrealisztikusan kiélezett és kimerevített, ragyogó és bénult nagyvilág ellenpontozza a másik oldalon.

Mintha az egyik a korai Picasso érzelmesen meghitt, a másik Dali vagy Tanguy hidegen fantasztikus ecsetjével volna fotografálva. Erzsi szűk és hétköznapi színterei között állandó mozgásban van; szinte szétveti őket. Giza hatalmas, ragyogó térségek közepén teljesen mozdulatlan; szinte elvesz bennük. Ez a sajátos és sajátos helyzetbe került emberi kapcsolat folytonos távolodásban és közeledésben van egymáshoz (és hozzánk); hol elveszni látszik a köztük terjedő éterben, hol majdnem összeér az emlékek érzelmi feszültségében, akár a rádióhullámok *fadingje*. Örkeny két nővére, (akiknek távoli csehovi indítása kétségtelen, s ha nem tévedek, tudatos is), mint általában az öregek, „emlékeiben él”. A regény (s részben a dráma is) sajátos szerkezetével érzékelteti ezt, a levelek és interurbán-beszélgetések sajátos múltidejével, amelyben a szereplők mintha múltként élnék át nemcsak közös múltjukat, hanem külön-külön mai jelenüket is: hiszen mindegyikről csak elbeszélésekben értesülnek egymástól és értesülünk mi is. Giza mai (vagy tegnap) bankettje, Erzsi mai tragikumikus találkája vagy komikó-tragikus Közért-beli afférje éppúgy múltként rögződik a szereplőkben, akárcsak a Szkalla-lányok már alig kivehető hajdani fényképe, amelyről maguk sem tudják többé, milyen helyzetben ábrázolta őket. A film ehhez a sajátos emlékezés-időhöz még egy dimenziót csatol: a monológot. Végül is — és ilyent a filmművészet alig ismer — az egész film egyetlen hatalmas benső monológgá nő, amelyet a külső látványok sorozata voltaképpen csak állandó ellenpontok-

kal lát el. Az öregekkel — ez a legmeghatározóbb kondíciójuk — nem történik már semmi fontos; minden csak bennük történik. De a maguk módján szabadságharcot vívhatnak a történés jogaért. Erzsi ennek a szabadságharcnak megnyerő-megrázó hőse és mártírja lesz ebben a filmben.”⁵⁶

Somlyó György elemzése, mely tárgyalt korszakunkból talán a legszebb és legmélyebben szántó terméke a magyar filmkritikának, Makk Károly „lírai tragikumát” (mely az örkényi „tragikus groteszket” váltja fel) Huszárik Zoltán *Szindbád*-jával rokonítja, s egyúttal hangsúlyozza azt is, mennyire eltér ez a művészi pálya attól az ívtől, melyet Jancsó Miklósé ír le. (Ez utóbbit — szellemesen — „képmutogatónak”, a Makk Károly névvel fémjelezhető pedig „képírónak” mondja). A más iskoláktól, alkotói személyiségektől való eltérés valóban nyilvánvaló és vitathatatlan; de csínján kell bánnunk a látszólag rokonítható pályákkal vagy művészi megnyilatkozásokkal is. Huszárik Zoltán említett filmje 1971-ből — melynek elemzésére itt lehetőségünk nem nyílik — híjával van a Makk Károlynál mindig is jelenlévő írónia — mondjuk így — „mediterrán” jellegének, megbocsátható latinosságának, és — ahogy az *A piacere* (1977) filmjei mutatják — általában a komorabb sumázatok felé halad, bármennyit mosolyog vagy nevet is közben, végül a *halál* megrendítő képtelenségénél köt ki, hogy alkalmasint a képtelenség borzongatása élessze fel esztétikai örömeit.⁵⁷ Makk Károly 1977-es filmje, az ugyancsak irodalmi alapanyagot felhasználá-

ló *Egy erkölcsös éjszaka*, amúgyis még nagyobb távolságot mutat a *Szindbád*-tól, és ennek az előbb említett „latinosságának” a korábbinál könnyedebb változatával szolgál.

A századelő valamelyik magyar kisvárosában vagyunk. Kelepei Jenő, egyetemi hallgató, a nyilvános-házba költözik, mert annak tulajdonosnője olcsóbban kínál kosztot, kvártélyt a fiatalembernek. A szokatlan lakó felbolydítja a ház megszokott életét, a lányok közül egyik bele is szeret a fiatalemberbe, aki nagyszerűen érzi itt magát. Ám váratlanul megérkezik Kelepei mamája, aki mit sem sejt a ház igazi rendeltetéséről, és ártatlansága oly szembeötlő, hogy a Mutter, valamint a lányok mindent megtesznek: legalább egyetlen erkölcsös éjszakára „családi panzió”-jelleggel kölcsönözhesse nek a Búza utcai épületnek. A helybéli urak hajnali mulatozása azonban lehetetlenné teszi a látszat fenntartását. (Írta: Hunyady Sándor „A vörös lámpás ház” című novellája alapján Bacsó Péter, Örkeny István. Operatőr: Tóth János).

A film a meglehetősen vérszegény történetet (inkább: anekdotát) a korábbi művekben kikísérletezett képi eszközökkel „dúsítja fel”, és fordítja az általánosabb mondanivaló irányába. Igaz, ennek hatásán az utolsó jelenetek sablonossága — a városi urak „leleplezésével” — sokat ront; mégis többről van szó, mint amennyit Hunyady Sándor sugallhat.

Klasszikusan épített komédia az *Egy erkölcsös éjszaka*, és moziba készült, nagyközönségnek;⁵⁸ de az enyhén pikáns (és mindig mértéktartással vezetett)

történet majdnem összeroskad a reá rakott esztétikum alatt. Lehetséges, hogy az irodalmi alapanyag volt rosszul megválasztva, hiszen gondolatilag túlságosan is egysikú, cselekményében sovány, drámaiságban hatástalan, olyannyira, hogy egymagában nyilván nem is állhatna meg, mint egy nagy játékfilm váza. Kevés arra is, hogy mélyebb jelentéseket építsünk alája. Ugyanakkor viszont, Makk Károlynak ebben az alkotói periódusában, úgy tetszik, már jóideje több tartalom közvetítésének igényéről van szó, mint amennyit az „első jelentésréteg” önmagában közölni tud; következőképp a legszimplább jelenség is mindig általánosabb összefüggésekbe ágyazódik. Ezúttal is mindegyre elgondolkoztató utalásokat találunk például az eredeti „sztori” mögött, mégpedig legtöbbször — hol a felháborodás, hol a szánalom hangnemeiben — az emberi kapcsolatok kritikus szemrevételezésekor. E kapcsolatok kétségbeejtő sivárságának, sőt állatiasságának „vegetatív szintjéről” szólva az alkotók, úgy tetszik, rendre szükségét érzik annak, hogy ellensúlyozzák az eredeti történetet; és Búza utcai vöröslámpás ház időnként megneemesedik, a gunyoros, a groteszk, vagy a felindult kommentálás csarnoka lesz, ahol az Idő, a kiszolgáltatottság, az emberi kondíció és szabadság, a sejtelmes halk elmúlásérzet egy-egy problémája is felvillanhat. A kétségbeesett, hedonista világ kavargása fölé pedig az örök Mama megbocsátó mosolya sugárzik, a szeretet időt-halált legyőző diadalával. Igaz, ezekkel a poétikus utalásokkal ily módon a terméketlen létezés bírálatává is tud válni a film, sze-

liden ítélkezve sorsok, téveszmék, hitek és cinizmusok fölött, az „élet mocskából” tisztább eszmények felé tekintve;⁵⁹ ami maga azonban több jelentésűvé mégsem tud erősödni. Annyira nyilvánvaló az ellentmondás (és az ellentét) a felhasznált és itt-ott ugyan ügyes kézzel átigazított, de végül sematikusán kiegészített novella, valamint a feldolgozás mikéntje között, hogy a film, nyilvánvaló értékeivel és minőségével együtt végül is szórakoztató alkotás és az esszé között rekedt meg. És — reméljük — a mellékirányba csábító rutin egyetlen darabja lett.

Olyan nagy és jelentős alakja a mai magyar filmművészetnek, mint Makk Károly, már csak alapvetően realisztikus irányú elkötelezettsége és társadalmi érdeklődése miatt is bizonyára átmenetinek fogja tekinteni e kétségtelenül sok nyelvi-kifejező tapasztalattal gazdagító, de mégiscsak a filozofikus-költői tartalmakat képzáporral lassanként majdnem elfedő, kísérleti periódust, és az *Egy erkölcsös éjszaka* kétségtelen minőségét korunk jelentősebb témáinak mélységeit kutatva tudja majd felülmúlni.

Ennek a költői és analitikus dialektikának az ellentét oldalán Kovács András pályája lényegében hasonló mozgást mutat.

A *Nehéz emberek* (1964), valamint a *Hideg napok* (1966) rendkívül nyílt, számvetésre készítő kemény realizmusa jellemzi és határozza meg ezt a pályát, melyben a rendező által „dolgozatoknak” nevezett, sajátos esszék (*Falak*, 1967), valamint riportfilmek (*Ex-tázis 7-től 10-ig*, 1969) követik egymást. Ám, a műfaj-

tól függetlenül, mindig elemzésközpontúak ezek, mindig szociográfikusak, mindig a közélet oldaláról tekintik a magánélet legönfelelőbb szórakozó pillanatait, vagy alkotói problémáit is.

Ez a szemlélet változatlanul megmarad a hetvenes években, s a korábbiól már megszokott módon hol a közelmúlt aspektusából, hol a jelen szemszögéből vizsgálódik, a felszabadulás után eszmélt nemzedéknek azzal a hivatástudatával, melyről korábban már szó esett. Kovács András azonban egyedülálló módon értelmezi ezt a hivatás- és küldetéstudatot. Munkáiban (egyetlen kivételtől eltekintve) nyoma sem mutatkozik az úgynevezett „megemelt közegnek”, nincs szándéka a „szép” kategóriájába átvetíteni problematikáját; lemond tehát arról a művészi önelégtételről, mely voltaképpen magát teszi meg (e szemlélet és stílus által) a film — jobbára szenvedő vagy mártír — hőseinek. Kovács András művészetfelfogása így nem a szubjektum „kifejeződésének” vagy „realizálódásának” hagyományos alaptételéből indul ki. Nem véli személyiségét alfának és omegának, nem épít külön világot (hogyan tükröztesse a valóságosat), nincs — ennek következtében — külön nyelvezete, s látszólag nincsen stílusa sem.

Ez a tudatosan vállalt „szürkeség” és „stílustalanság” azonban csak látszat, mert filmjeire mégis bármikor rá lehet ismerni, a benne mutatkozó gondolati (és mögötte: érzelmi) felhevültség funkcionista képi megnyilatkozásában, vagyis abban a célratörő, ám soha nem szenvtelen megjelenítésben, ami csak a di-

rekt beszédet viseli el, azt viszont teljes mértékben rásimítja a mondanivalóra. A szemlélőben ennek okáért szinte fel sem merül, hogy filmet (és egyáltalán: művészi produktumot) lát, hiszen az megjelenítést *szolgál* csupán, mégpedig megjelenítését a minél érthetőbb és közvetlenebb *szellemi* megnyilvánulásnak. És ebben, akármennyire nincs helye egy nyugtalan, töprengő léleknek, egy gyakorta már-már önmarcangoló, de mindenképpen szenvedő-gyötrődő személyiség jelentkezik, amely a maga *feladatával* azonosul, szinte azzal válik eggyé. És e feladat: az embertársak (s ebben bizonynyal önmaga) megváltása az embert lealjasító bűnöktől.

Kovács András tehát korunk egyik drámai alkata: racionalizmusa mindig elfedni igyekszik morális nyugtalanságát, „bűntudata” mégis rendre társadalmiságban konkretizálódik; romantikus hajlamait drasztikusan szorítja hátra, saját személyiségével szemben diktatórikus, de ez mégis megnyilatkozik valamiféle konok anti-racionalizmusban, mely a leginkább mérlegelő, kifejezetten hidegnek tetsző analízisek mélyén (már-már vallásian) ott munkál. Mindez természetesen „átsüt” filmjein, a karakter széles skáláját villantja meg a kegyetlenségtől az önfeláldozásig, a keserű bizonytalanságtól a voluntarizmusig. Különös lencse a szemlélődéshez; nem ok nélkül váltanak ki művei majdnem mindig érdeklődést, vitát.

A hetvenes évek elején azonban — úgy tetszik, átmenetileg — ez a Kovács András filmjeit fogadó általános érzékenység mintha alábbhagyott volna. A

magyar ugaron című alkotás (1972), mindenesetre nem váltott ki polémiaikat; meglehet, azért, mert történelmi mezbe burkolva talán a leginkább személyes megnyilatkozás, középpontjában egy gimnáziumi tanárral, aki életének nagy, lelkesítő kalandja, az 1919-es Tanácsköztársaság után a fővárosból vidékre menekül és bujkál. A filmben a nosztalgiának jut a főszerep, s a megbukott forradalomnak, melytől a tanár az emberi méltóság kiteljesedését várta, és ha élettelen dialógus-szövegekben is, de ez a komor, szívszorító emlékezés figyelemreméltó erővel nyilatkozik meg; egyúttal pedig szinte előkészíti a *Bekötött szemmel* (1974) nagy — „szerzetesi” — tépelődését, az eszmény és a köznapi realitás ijesztő konfliktusáról.

A második világháborúban vagyunk: a doni vereség után a menekülő második magyar hadsereg egyik tábori lelkészét a siralomházba rendelik, hogy egy halálra ítélt katonaszökevénynek utolsó vigaszt nyújtson. Balog honvéd, aki civilben kaposvári asztalos, nem érzi bűnösnek magát: ez a háború nem az ő háborúja, odahaza van szükség rá, felesége gyereket vár. A káplánt megrendíti a találkozás, s még inkább a katona megindító egyszerűsége, élet-igazsága; megkísérli hát, hogy kegyelmet eszközöljön ki neki. Igyekezete hiábavaló; a kivégzés előtt a katona csak azt kéri, Kaszap István, az akkoriban szinte szentként tisztelt jezsuita novicius imájával búcsúztassák őt. A kivégzést azonban egy váratlan légitámadás megzavarja; és mire a füst meg a por eloszlik, Balognak nyoma vész. Elterjed a hír, hogy csoda történt. Az

eset olyan nagy érdeklődést vált ki, hogy a papot Budapestre hívatják, egyházi bíróság előtt kell tanúskodnia a csoda mellett. A káplán azonban tudja, hogy ilyesmi nem történt, Balogot egyszerűen széttepte a bomba; meg hasonlik tehát hitében, és lelki egyensúlyát elvesztve egy ideggyógyintézetbe kerül. Az igazság kimondása sodorja veszélybe. (Írta: Thurzó Gábor „A szent” című regénye részletének felhasználásával Kovács András. Operatőr: Szécsényi Ferenc).

Tételek körüljárására csábító történet; Kovács András azonban életszerűvé tudja tenni mindenekelőtt a főhős, a tábori lelkész tépelődését. Ez csakugyan drámai, s teli van a személyesség hitelével. Nemcsak egyszerűen arról van szó, meddig érvényes a hit logikája, s hogyan kell győzedelmeskednie a történelem hatására minden tisztességes emberben az értelemnek (ha a hit tévútra, vagy hazugsághoz vezet, a hazugság viszont öl), hanem arról is, e felismerés elszigetelten mennyit ér. Nem sokat, feleli a film, nem lehet igaznak lenni Szodomában *egyedül*: egy hamisságra épített gépezetben a józanság lesz bolonddá nyilvánítva. Tanulságos gondolat, és annak a Kovács András-i ars poeticának az újbóli megerősítése, hogy még jószándékból, vagy karitatív indíttatásból sem szabad a „csodák” felé kimenekíteni a reálisból az embereket, aminthogy az „igen és nem” leegyszerűsítő jegyzőkönyveit sem szabad (mint a szenttéavatási perben kívánták volna) csupán a fegyelem parancsa nyomán — meggyőződés híján — aláírni.

Mint látnivaló: a kérdések a kor kérdései, a múlté és a jelené egyszerre, s végeredményben a jezsuitizmus, valamint a forradalmiság közötti választóvonal meghúzására szolgálnak, a dogmatizmust metszik le a realizmusról. Ez a mondanivaló világosan és meggyőzően kitetszik a filmből, de a pap csakugyan drámai problematikájának pontos megformálása mellett — a dialógus-partnerként szerepeltetett katonáé már nem. Lehetséges, hogy a hit egy másik — természetes, nem szofisztikus — oldalának megvilágítása lett volna vele a cél, az *élet hitének* minden racionalista gyötrődésen felülemelkedő igazát kellett volna példáznia; ám a példázat sajnos mesterkélt demonstrációvá egyszerűsödött, Balog drámája külsődleges maradt, s így hatástalan. Ráadásul, Kovács Andrásnál szokatlan módon, mintha beszüremkednék (egyedül ebbe a filmjébe) a hetvenes évek elejének balladisztikus divatja is, a katonából Katona lesz, jelkép, tézisfigura, akit az ösztönösség vádjának elkerülése végett paraszt helyett munkássá módosítunk ugyan (még ha kaposvárivá is), igazából azonban a két háború közötti „nép gyermeke” sablonjaiba kényszerítünk. Vegyük hozzá mindehhez, hogy a film meglehetősen didaktikus tervrajz szerint építkezik, szerkezetében egy példázat-epizód, majd egy, ezt szinte szeminárium-szerűen feldolgozó jelenet, hogy újból példázatot kapjunk, majd újból annak „értelmezését”. Végezetül, mintha e demonstráció sem lenne következetes, vagy legalábbis nem járná végig következetesen e jelenetváltogatás logikáját, hiszen az megtorpan a végkifej-

letnél, sietve elnagyolja a tábori lelkész válságát és csak megsejteti az őt fenyegető „konceptiós pert”, hogy — a könnyebb ellenállás irányába lépve ki a történetből — inkább az elmeháborodottak közé vigye.

Mi oka lehetett e korábbi ismeretlen stílus-eklektika alkalmazásának: a racionalista elemző és a baladai-jelképes ábrázolásmód keverésének? Meglehet, nem is eszközeiben kezd kételkedni a rendező ezúttal, hanem mondandójának képlet-állító kényelmes-ségében. A film két pólus közé van kifeszítve; de míg az „értelmiségi” vívódásában az egyik felizzik, a másik hideg marad, s majdhogynem élettelen. Az „életigazságok” ösztönösségének magasba emelése szemlátomást nem Kovács András sajátja; kölcsönvesz hát a körötte épp ekkor burjánzó metódusokból, de a magáévá alakítani ezeket már nem tudja. Ez a fiasco elgondolkoztató atekintetben is, egyáltalán érdemes-e, újat hoz-e, ha elfogadjuk és felvállaljuk az ilyen (sablonnal fenyegető és már kiüresedni látszó) kategorizálásokat a „bonyolult” és „egyszerű” lélekről, ahol ez utóbbi állítólagos egyszerűségét csak elnagyoló-dagályos eszközökkel tudjuk a figurára erőszakolni, ahol tehát magában a művészi szemléletmódban van a hiba. És ahol kiderülhet, hogy ez a metódus akaratlanul is leegyszerűsítéshez vezet, egy olyan korban (és annak olyan problematikájában), mely sokkal összetettebb és árnyaltabb megoldásokat kíván.

Kovács András pályája így, mint ez a film mutatja, a kor divatjának vonzására elhajlik a látványoskodás

irányába, de csak jellegzetes félkört ír le, más égitestek bűvöletébe nem kerül. Sőt, mintha éppen ez a kitérő szolgálna neki fontos megújító tanulsággal arra vonatkozóan, hogy előbb-utóbb fel kell hagyni, a hetvenes évek közepére érve, a korábbi időszakban még oly természetes „példázat-politizálás” szokásával. Rendezőnk habitusa amugy sem bírja különösebben a „kosztümös” vizsgálódásokat, rejtett üzeneteket, mindazt a többszörösen áttett jelentésrendszert, ami a magyar filmművészetet a hatvanas években annyi finom utalás, közvetve küldött üzenet, általában az egyeditől az egyetemes felé haladó summázat különös — és a világon egyedülálló — iskolájává tette. Felismeri, hogy mind több ebben az egyre elvontabb tézis-kimódolásban a távolodás a köznapok gondjaitól és valóságától, kivált akkor, amikor a magyar szocialista társadalomban végbemenő konszolidációs folyamat mintegy „kihúzza a szőnyeget” a hatalom és erkölcs általánosságban vett (és a *Bekötött szemmel* kockáin is elemzett) problematikája alól.

Mindennek, az életmű logikája szerint, egy sok mindennel leszámoló és újat kezdő műben kellett kifejeződnie. Ez a mű: a *Labirintus* (1976). Film a filmben: jellegzetes önvizsgálat, és — ennek révén — kordokumentum.

Egy forgatás közepébe cseppenünk bele: valamilyik nagyvállalat vezetője, Tatár, külföldi útja után nyaralójában öngyilkos lett, pedig munkája ellen nem merült fel kifogás, sőt kifejezetten rátermettséggel dolgozott. Halálának körülményei is tisztázatlanok, s

az is, mennyiben járultak hozzá ehhez irigyei, akik közül legfőbb riválisa, Bíró lett az utóda most. Ám, bármi is történt, Tatár közvetlen munkatársa, Károly szó nélkül folytatja tevékenységét az új főnök mellett, pedig az elhunytat szerette, tisztelte. E történet felkavarja a közreműködőket a forgatásban, a színész, a színésznő, a miniszterhelyettes, a vágó a maga szemszögéből igyekszik meggyőzni a rendezőt bizonyos változtatások szükségességéről. Ezek természetesen megváltoztatnák az eredeti koncepciót. A rendező fenntartja magának a döntés jogát, de egyre inkább úgy érzi, valamiféle labirintusba került, s egyáltalán nem tisztázott, melyik folyosó vezet ki a megoldáshoz, legfőképpen akkor nem, amikor a rész-igazságok helyett az *egész* igazságát kell megtalálnia. Végezetül úgy dönt, hogy — személyes családi problémáin is átbukdácsolva — a saját szemszögéből fogja forgatni a filmet, mivel a maga igazságáért ő maga felel. (Író: Kovács András. Operatőr: Kende János).

Mint minden ilyen természetű munkában, ahol a „szakmai” bonyodalmak szolgálnak alapul (Pirandello óta) az általánosabb filozófiai kérdések demonstrálásához, maga az alaptörténet meglehetősen egyszerű és ugyanakkor kusza is. Igazából, szokás szerint, maga a problematika lesz a legfontosabb, mint *történet*. „Legalábbis négy szféra montírozódik egymásra — figyelj meg Vitányi Iván —: 1. a filmbeli film alapjául szolgáló történésé (amelynek értelmezése a kérdés), 2. a filmbeli film megformálásáé, 3. a főszereplők magánéletéé és 4. mindezek összgeül (ez tehát vol-

taképpen nem a negyedik, hanem a három + egyedik szféra) a filmrendezőé. A szféráknak ez az egybeépülése olyannyira jellemzi a filmet, hogy nem tekinthetjük csupán formai ötletnek: a mondanivalót hordozza. Tartalmi elem például, hogy a szintek játéka által Kovács nagyobb távolságot tart hőseitől (és így saját magától), mint eddig: megjelenik a humor és az irónia. Voltaképpen az egész idézőjelben van, csak a legeslegutolsó jelenet, a filmrendező labirintus járása a valóságos, a többi csak ennek előzménye, magyarázata... A lényeg, hogy a különböző szférák bonyolult rímrendszere a probléma általánosságára akar figyelmeztetni, arra, ahogy az analóg példák száma akár tetszés szerint is folytatható.” A labirintusban végül is nem az utak bejárása a fontos, hanem az, hogy merre találjuk meg Ariadne fonalát. „A kulcsmondatot — írja a kritikus — úgy hiszem, a rendező felesége mondja ki a kettejük közötti beszélgetésben: ’Hét évvel ezelőtt még jogosan bősztített, hogy nem hallgatsz rám, nem használod ki a lehetőségeket. De akkor voltak lehetőségek, drága uram. Akkor volt hátszél is, meg ellenszél is. Mindkettőben lehet vitorlázni.’ — És még keményebben: ’Most szélcsend van. Csak nevetséges lennél a kibontott vitorláddal.’”⁶⁰

Csakugyan fontos megjegyzés, mégha a szereplő funkciójából következően egyoldalú is, hiszen nem „szélcsend” következett el, hanem erre a „hátszélre” és „ellenszélre” állított vitorlák mondtak csődöt. Világosabban megmondja, tulajdonképpen mi történt (ha már idézünk), egy másik szereplőnő, Ágnes, aki

kegyetlenül szemébe vágja a rendezőnek, hogy a filmművészet hazánkban oly általánosnak ítéltető „politizálását” a régi módon értelmezni többé nem szabad. „Reménytelen küzdelmet folytat — olvashatjuk a lány szavait a technikai forgatókönyvben. — Szélesíteni akar a filmjeivel a politikai mozgástérén, pedig látnia kellene, hogy úgy sem lehet. A maximum, amit elér, hogy bátrabb az aznapi újságnál egy árnyalattal. Esetleg. De a másnapi újság már megírja, amit a maga filmjében engedélyeztek először, és a holnapután nézőt így már nem érdeklik a maga árnyalatai. Pedig nem politikai tabuk is vannak. Sőt, azok sokkal több gyötrelmet okoznak az embereknek, mint a politikaiak. A filmben is ez a három ember szeretné egymást, a konvenciók miatt mégse tudnak normális kapcsolatba kerülni. Miért nem megy neki ezeknek az előítéleteknek? Ez sem kíván kevesebb bátorságot, mint a maga sok szűrőn átment politikai kérdőjelei.”⁶¹

A film konkrétumait ezúttal mi általánosítjuk: végül is igen fontos mondatok ezek; lezárnak egy film-történeti korszakot és megnyitnak egy másikat. Nyilvánvalóan nem egyszerűsíthető dilemmáról van szó, s nem csupán arról, a „politikai mozgástér” szélesítésében jelölhető-e meg a magyar film feladata (hiszen minőségileg több ennél), vagy abban, hogy a magánélet problémáinak világába a korábbinál nagyobb intenzitással hatoljon-e be? Ez hamis alternatíva volna, és a „politikum” szó Gramscinál oly meggyőzően kifejtett értelmezése szerint amúgy is tarthatatlan.

Az idő azonban mintha csakugyan átlépett volna a múltjába meredő magyar filmművészet fölött, kivált annak példázat-sablonjait fakította meg; és az idő esetünkben most nem testetlen fogalmat, hanem a Magyarországon bekövetkezett örvendetes (ám korántsem drámaiság nélkül való) előrehaladást jelöli. A *Labirintus* minden más hazai produktumnál jobban érzi meg, és tükrözi az ezzel az idővel való szinkronba kerülés szükségességét; éppen ezért igazi főhősének, a Rendezőnek, nyughatatlan fel-alá járkálását, majd elszánt újrakezdő kiáltását a film végén („Dudát kérek!”) akár szimbolikusnak is felfoghatjuk.

III. FELZÁRKÓZÁS A JELENHEZ

Egy kultúra filmtermését nyilvánvalóan nem az határozza meg, hogy tematikájában mennyi a múlttal és mennyi a jelennel foglalkozó alkotás, hanem az, mit és hogyan tud elmondani saját magáról. Ebben a „mit és hogyan”-ban viszont már korántsem jelentéktelen, milyen e művészet viszonya társadalmának történelméhez, hiszen e viszony mindig kortárs problematikát tükröz, annak kivetítődése, és — mint jelenség — teljesen természetszerű.

Az a minőségi aránytalanság azonban, ami a magyar filmművészet hetvenes évekbeli termésében mutatkozik, mégpedig kifejezetten a múltba néző, s a jelenkor gondjait e közvetettségben megoldani vagy legalábbis reflektálni kívánó produktumok javára, mégiscsak elgondolkodtató. Elsősorban azért, mert ezek a produktumok nem egyszerűen a múlt szondázásai, vagy különféle — mégoly jelentős, vagy emberileg fontos — momentumok felidézései, hanem mindig, vagy az esetek döntő többségében, az éppen aktuális *mának* szóló példabeszédek, kosztümbe bújtatott tantörténetek, általános érvényű tanulságokat kereső vizsgálódások. A történelem tehát inkább *apropó*

csupán, olyasminak az elmondására, (és kimondására), amire, úgy látszik, az alkotóművészek a *jelen*nel foglalkozó tematikában sort nem keríthetnek, vagy hitük (netán tapasztalatuk) szerint arra sor nem keríthető.

Igaz, vannak olyan *múltban játszódó* filmjeink, melyek (kivált egy-egy irodalmi alkotás képnyelvre fordításával) a klasszikus *emlékező* feladat teljesítésével érik be, egy hajdanvolt történetet játszanak le (és ez lehet korábbi vagy régebbi múlt), és közvetlenül a jelenhez vezető szálakat nem szőnek, nem is szándékoznak szőni; és eleve kizárják, hogy létrejöttük indítékai között *direkt* jelenhez szóló utalásrendszert keressünk. Ilyen például a korszakunkban mindenekfölött Ranódy László igen szépen sikerült filmje, az *Árvácska* (1976), mely Móricz Zsigmond kisregényét dolgozza fel, és a kis állami lelelenc, Csöre szomorú történetét követi végig. (Írta: Móricz Zsigmond regényéből Elek Judit, Ranódy László. Operatőr: Sára Sándor). „Ez a film Ranódy művészi pályájának kétségtelenül egyik csúcsa — írja róla Nagy Péter —; operatőrével, Sára Sándorral lelkes alkotói közösségben vizualításban gyönyörű filmet alkottak, amely akár a pusztai, a tanyai, a falusi élet himnusza is lehetne. Igazán mondhatni, nincs a filmnek kivetni való kockája, minden képe szép, s legtöbb gyönyörű.” A kritikus mégis érez némi kielégítetlenséget. „Valljuk be, társadalmilag némileg funkciót veszített ez a film — írja —; ennek következtében inkább illusztratív, mint agitatív... lám, ilyen volt a világ, ilyen

szörnyű, de ma már mennyire más.”⁶² Ranódy László filmje azonban így is esztétikai értékű, létjogosultsága tehát elvitathatatlan: megindító humanizmusa, lélek- és környezet-ábrázolásának művészete amúgyis modern, mához szóló alkotássá teszi, nem is szólva az anyagiasságot elítélő üzenetéről.

Más kérdés, hogy azok a munkák, amelyek híjával vannak ennek az esztétikai értéknek, és sem a jelennek nem mondanak semmit, sem a múltból nem adnak emberileg érdekes, megindító vagy elgondolkoztató híradást, csakugyan feleslegesnek tetszenek, és létrejöttüket semmilyen értelemben nem tudják igazolni. Ilyen, periódusunkból, Mihályfi Imre produkciója, *A közös bűn* (1977), mely Galgóczi Erzsébet egyik novelláját dolgozza fel, egy 1956-ban a nyugati határ mentén történt gyilkosságról. A filmben egyrészt — az irodalmi alapanyaggal ellentétben — kamara-drámává szűkül le az eredetileg szélesebb körben vizsgálódó mű, másrészt viszont ez a kamara-dráma ugyanakkor nélkülöz minden mélyebb elemző és kifejezőerőt.⁶³ (Írta: Galgóczi Erzsébet. Operatőr: Szécsényi Ferenc.)

A történelmet választó magyar filmek fővonala azonban nyilvánvalóan nem errefelé vezet: akármi-lyen módon is, de közvetlenebb kapcsolatot keres a jelennel.

Csakhogy a jelen fogalmát sem egyszerűsíthetjük le. Lehet valamely mű úgynevezett „mai történet”, hirdetheti magáról a „mai tematikát”, ez még korántsem biztosíték rá, hogy a történet és a tematika csak-

ugyan „mai”, és nem retrográd, vagy korszerű álcában is jócskán idejét múlt lesz. A distinkció alapja ez esetben is *tartalmi* lehet csak, mégpedig úgy, hogy ezt a tartalmat mindig az adott kor reális tartalmaival hasonlítjuk, és egyúttal megállapítjuk azt a nézőszöveget is, ahonnan e tartalmakat vizsgálja, értékeli.

Ennek a történelmi-társadalmi dialektikának a segítségével igazodhatunk el tehát ebben a folyamatban is, mely a magyar filmművészetet éppen a jelen problematikájának igaz tükrözésének érdekében végzett erőfeszítései kapcsán jellemzi.

De csak akkor kapunk ezekről az erőfeszítésekről teljes képet, ha figyelembe vesszük az eddig elmondottakat is: jelesül, hogy mivel filmjeink nagy többsége (és ez nem a számszerű arányra, inkább a minőségre vonatkozik) a múlt firtatásával is általában saját korának tartalmaiban vizsgálódik, és azokra akar visszahatni, voltaképpen e jellegzetes „hátratekintés” ellenére sem más, mint az adott kor problematikája tükröződik a fontosabb alkotásokban. Bizonyos produktumoknál amúgyis teljesen formális volna aszerint ítélni, „kosztümös” szereplőket látunk-e a vásznon, vagy modern öltözkűeket, kivált ott, ahol szemlátomást az „idő” és a „múlt” fogalma teljesen absztrakt módon van felfogva.

Ilyen Lányi András filmje, a *Segesvár* (1974), mely „kosztümös” film ugyan, de a történelmi példákat nyilvánvaló módon saját szemléletének és protesztjének úgy rendeli alá, hogy azok saját koruktól teljesen függetlenített ideológiai demonstrációs-elemek

lesznek, és a rendező korának „jelenében” játszódnak. (Író: Lányi András. Operatőr: Kardos Sándor). A Petőfi halála után kialakuló hamis Petőfi-kultuszt látjuk, illetve a költő által képviselt forradalmiság manipulálását, „beemelését” egy elnyomói-megalkuvó rendszerbe, és — Adornóval szólva — „múzeumosítását”. Higgadt nézetek, józan ész korszakában élünk, mondja a film egyik fontos szereplője; nem illik bele az általános megalkuvás képébe a költő, noha lelkes dalokban, szavalatokban persze nincs hiány. Csak-hogy mást mond a dalárda és mást a gyakorlat, mely a filmben a szemünk láttára temeti el még egyszer Petőfit, ki ügyének ilyen elárultatását látva, önként megy a sírba.

Aláhúzza a film nem-történelmi jellegét az is, hogy jellegzetes esszé-stílusban készült, különösebb „sztori” nélküli vizsgálódás egy tétel körül, mely akár-mennyi mentét, kócsagtollat és sarkantyús csizmát is adat szereplőire, tulajdonképpen időtlen, és a lelkes nagy szavak, valamint az általuk eltakart kiábrándító valóság közötti ellentmondás folytonos aktualitására hivatott figyelmeztetni.

Sok emberi-esztétikai értékkel bír korszakunk más-ik ál-történelmi esszéje, a Bódy Gábor által forgatott *Amerikai anizs* (1976) is, melyben a múltat nem a jelenbe emeljük át, hanem — és ez különleges technikai bravúr — a jelent hátráltatjuk vissza a múltba, mégpedig úgy, hogy kivált a film elején a néző azt érezheti, valamikor a XIX. század második felében is működött már a felvevőgép. Egy jeleneten

belül is gyakorta változik a fényerősség, időnként olyannak látjuk a filmet, mintha a tekercs még előhívás előtt napot kapott volna, a kép egy része időnként le van takarva és hol töredékes, hol ovális vagy kerek; a történetben nagy szerepet játszó szátkereszt pedig gyakorta rávetül a látványra. Mindez érdekes nyelvi kísérletezés összegezésére mutat (Bódy Gábor és Balázs Béla Stúdióban több, ilyen irányú studímot folytatott), és alá is rendelődik ugyanakkor magának a történetnek, mely az észak-amerikai polgárháborúban játszódik, de magyar szereplőkkel.

A magyar szabadságharcot leverték; néhány emigrációba vonult honvédtiszt azonban most újból részt vesz hadműveletekben, mégpedig az északiak oldalán. Egyikük, egy földmérnök, a realitások embere, aki térképész munkáját a golyózáporban is rendületlenül végzi, s majd a nagy vasútépítésnél fogja hasznosítani magát; a másikuk romantikus alkat, aki képtelen a megváltozott viszonyokhoz alkalmazkodni és ostoba halált hal; a harmadik főhős pedig csak nosztalgiáiban él, és ezekért hajlandó becsületét is feláldozni. (Írta: Ambroise Bierce novellája és Fiala János naplója nyomán Bódy Gábor. Operatőr: Lugossy István.)

„De ha a film csak annyit akarna mondani — olvashatjuk Hegedüs Zoltán megbízható elemzésében, — eljátszatni egy kamara-drámát, egy sors-választást az emigrációban, az amerikai szecessziós háború egyik frontjának mellékfiguráival, homállyal körülvelt képtöredékekből elképzeltetni ennek a háborúnak törté-

nelmi totalitását, minden formai effektusa, erőteljes, hatékony képi nyelve, 'feltérképezett' mimikai és gesztus rendszere hiábavalónak bizonyult volna. Ami az *Amerikai anizsot* művészi tényé emeli, az az, amivel többet és mást mond, mint e háború — egyébként inkább csak illusztratív, mint valóban drámai — képtörédei." Hiszen „Bódy nem a szecessziós háborúról szól, hanem a múltszázad második felének magyar emigrációjáról, nem az amerikai történelemre utal, hanem a magyarra, bizonyos értelemben máig is kiható érvénnyel.”⁶⁴ Tegyük hozzá: nemcsak „bizonyos értelemben”, hanem úgy, hogy a film (tökéletes „múltbélisége” ellenére is, vagy inkább azzal együtt) teljes egészében a jelen felé fordul; úgy is mondhatnánk, a jelenben él, és abban játszódik.

Vegyük az előbb idézett kritikai ismertetés találó címét: Hegedüs Zoltán a *Történelem keresztfonállal* összegező meghatározása révén maga is pontosan jelöli, miről van szó. A *Történelem* a műben (igaz, következetlenül) elidegenítő „fonálkeresztet” kap, állandó idézőjelet; és az alkotás nagyszerűsége éppen abban rejlik, hogy ezt a fonálkeresztet egyként vehetjük a térképész mérnök-tiszt aspektusának, de a nézőének általában is. Múltban vagyunk, de *ugyanakkor* folyton a jelenben. A film nem akarja álcázni, hogy a legmodernebb formai kutatások felhasználásával készült, de mindent megtesz azért, hogy — ha akarjuk — az egészet mégis réginek képzeljük és fogadjuk el. Nemcsak a kép vibrál tehát időnként, de ez a múlt-jelen és jelen-múlt is, ez a folytonos egymásba-játszatás, a konk-

rét idő „vaporizálása”, elpárologtatása. A kritika mint-ha érdemén alul fogadta volna megjelenése idején ezt a művet (s ez alól csak az idézett cikk kivétel), nem ismerte fel, hogy rendkívül érdekes, új, önmagát elfogadtató megközelítési és megjelenítési módszerrel van dolgunk, az *egyik* lehetőség csillant meg, amellyel a parabolisztikus irányzatból tovább léphetünk, és a múlt meg a jelen sokkal közvetlenebb viszonyát teremthetjük meg.

Nyilvánvaló például, hogy ebben a magát éppen csak egyetlen műben megmutató viszonyban sokkal kevesebb a közvetlenül megnyilatkozó érzelem és erkölcsiség, mint ami a korábbi — a felszabadulás után kialakult történelem-szemlélő irányzatban már hagyományosnak mondható — relációkat jellemezte. Az elemzés, majd annak megfogalmazása is „hidegebb”, de ugyanakkor tárgyilagosabb. Kénytelenek vagyunk távolságot venni (lásd: fonálkereszt) a történetektől, de a múlttól is; ám ezáltal mégsem tagadjuk meg azt, sőt, lehetséges, hogy így, ezzel a különös objektivitással leszünk képesek magunkénak fogadni igazán, akár a gyerek teszi, felnövekedvén, apjával. Csakhogy ebben az elfogadásban már a *kritikai*, az elemző-értékelő mozzanatnak is benne kell lennie (Bódy filmje a bizonyosság rá), fájdalmasan, mérlegelően, visszafogott hevüléssel, de nem kevesebb odaadással.

Nem lehet vitás, hogy másik nemzedék mutatja meg magát az *Amerikai anizsban*, mint amelyik közvetlenül a felszabadulás utáni években nyerte művé-

szi indíttatását. Vitányi Iván, amikor Kovács András *Labirintus* című filmjét elemzi, elgondolkozik azon az *etikai* válaszon, amit a rendező végszava ad, nem kutatván a „szél”, a „hátszél” és a „vitorlázás” problematikáját tovább, úgy döntve, hogy hajózni mindenképpen szükséges. „Mint a Kovács-nemzedék tagja — írja Vitányi —, magam is eltöprengtem azon, hogy meddig adhatjuk még ezt a feleletet, amelyet különböző változatokban már néhányszor elmondtunk. Ezt a lényegében *etikai* feleletet, amely egy magatartás pátoszával válaszol a kor problémáira. A *Labirintus* egyik legmagasabb rendű és legművészibb megfogalmazása ennek a magatartásnak, ezért tartom igazán értéknek. De éppen ezért úgy érzem, egy sorozat befejezése... Oka van persze, hogy az utolsó évtized magyar filmjében és irodalmában ilyen központi helyre került a magatartás étosza és pátosza — önmagában. E törekvés értékes és jó műveket szült, a *Labirintus* is sorukba tartozik. Kovács András ismét annyit ölel fel a mai magyar élet problémáiból és olyan mellzélességgel áll ki igazáért, ami mindenképpen tiszteletre méltó. Egyfajta csúcspont tehát a *Labirintus*, egy törekvés összefoglalása. Mégis úgy érzem, éppen ezért végpont is. Az eljárás nem folytatható tovább ugyanígy, a problémákat most már konkrétan kell feltenni, a magatartásnak ez a bianco pátosza a szerző nemzedékén kívül senkit sem fog kielégíteni (legkevésbé a vágó lányokat).”⁶⁵

Osztthatjuk a szerző nagy horderejű észrevételét. És tegyük hozzá rögtön: Bódy Gábor filmje, amikor három főszereplője közül a patetikusát illeti a legkeményebb (és legtragikusabb) bírálattal, be is teljesíti e magatartás kritikáját.

A stílusában leginkább régiesnek tetsző mű így fordítja vissza tekintetünket a jelenre.

1. AZ IDENTITÁS MEGTALÁLÁSÁNAK IGYEKEZETE

Nem eredeti, de mindenképpen igaz gondolat, hogy amint a múlt mindig jelenünk, úgy a jelen sem képzelhető el a múlt nélkül; és ha helyünket, értelmünket, jellegünket — identitásunkat — meg szeretnénk találni a világban, igyekezetünk csakis a történelmi szemlélet alkalmazása révén lehet sikeres.

A mai magyar filmművészetben szerencsére észrevehető ennek felismerése akkor, amikor a ma embe-rének arculatát kívánja megrajzolni.

E rajz igénye egyébként nem ok nélkül vált a hetvenes évek egyik központi problémájává, hiszen tükröződése azoknak a változásoknak, melyeket előljáróban már jeleztünk, és összefügg a jócskán átalakult körülmények között immár halaszthatatlan új értékrend-kutatással. Úgy látszik ugyanis, és a filmek mindenesetre azt mutatják, hogy azok a gondok, amelyek például a *Labirintusban* — ha nem is teljes mértékben — felszínre jutottak, a *személyiség* határainak, lehetőségeinek, értelmének és feladatának *átértékelésével* kapcsolatosan jelentkeznek, mégpedig

nyilvánvalóan azért, mert maga ez a személyiség is más koordinátákban, mozgástéren és tudattal helyezkedik el a jelenben, mint tette ezt korábbi jelenidejében.

Ez a kényszerű átértékelő-processzus egyébként immár a harmadik a felszabadulás óta.

Az első a „fényes szelek” időszakának öntudatraébredésében zajlott le, amikor (egy egész nemzedék eszméléséül) a végtelen lehetőségek, a „holnapra megforgatjuk az egész világot” hite a kollektivitásban önmagát teljesen feloldott egyén mindent lebíró erejének romantikáját ültette el. A második az úgynevezett személyi kultusz éveiben következett be. A harmadik átértékelés — a megrázó tézis-antitézis után — a konszolidáció folyamatában jött el, mégpedig annak is azon pontján, amikor végre — a hatvanas évek közepetáján — bizonyossá vált, hogy a korábbi korlátozottság időszaka nem térhet vissza többé, amikor a létbizonytalanság szellemi és fizikai feltételei qszlani kezdtek, amikor az egyéni boldogulás, a személyiség önmegvalósításának problémái kezdtek benyomulni a negatívumok helyére.

Ez az utóbbi, máig sem befejeződött folyamat ismét szükségszerű értékátrendezéssel járt együtt tehát, és ha kevésbé drámai, kevesebb megrázkódtatással járó válságot okozott is, lényegében ugyanolyan intenzív, mint a korábbiak. Mindenekelőtt azoknak a jellegzetes „békebeli” problémáknak a felmerülésével és kérdőjeleivel, melyekre a magyar történelemben — annak vérzivataros fordulatai miatt — évti-

zedekig nem lehetett figyelmet fordítani. És nem azért, mintha ezt bárki tiltotta volna, hanem azért, mert egyszerűen nevetségesnek tetszhetett például a lét értelméről és célzatosságáról filozofálni, amikor maga a lét volt kérdés tárgya; és a háború, szegénység, üldöztetések időszakában nyilvánvalóan kinek-kinek az volt a legkisebb gondja, mi végre vagyunk a világon. A politikai harcok elcsitultával, a szocialista demokratizmus kibontakozásával, a szellemi mozgástér és információ növekedésével, s nem utolsósorban az életszínvonal jelentős emelkedésével párhuzamosan nem csodálhatjuk, még kevésbé ítélni el, hogy a magánélet szférájának szerepe és jelentősége fokozatosan emelkedni kezdett, s ezzel együtt nyomatékosabban került tudatunkba mindaz, ami ezzel a változással, a személyiség belső mélységeinek feltárulkozásával, (de társadalmi téren a korábbi romantikából melengetett végtelenség-tudatának reálisra-csökkenésével) mint gondolat együtt járt. Kivált annak a nemzedéknek az intellektusában és érzelmeiben, amely mindhárom átrendeződést végigcsinálta (s még inkább, amelyik még a fasizmus üldözéseinek is ki volt téve, s letörölhetetlen emlékeket hozott magával már a Horthy-korszakból).

Természetes, hogy ki-ki a magában őrzött emléanyag, az „élet iskolája” által belétáplált reflexek, világszemlélete és világérzése szerint értékeli mindezt, és foglal el vele kapcsolatban ilyen vagy olyan álláspontot. Bizonyos, hogy egyik álláspont sem lehet a tökéletes, kialakításába mindig belejátszik egy sor sze-

mélyes motívum; aminthogy a hamis vagy igaz tudatnak és önértékelésnek is ezernyi magyarázata van. A művészetnek, ha mindezt tükrözni akarja, ráadásul úgyszintén ki kell alakítania a sorsokból kikövetkeztethető nézőpontok megítéléséhez a maga aspektusát, s tennie kell ezt a fenyegető relativizmus kényelme nélkül, tehát úgy, hogy ítélezése reális, ugyanakkor pedig karakterisztikus, határozott és — szocialista művészet lévén — elkötelezett legyen. Mindez bonyolult szemlélet, sok összetevő gondos mérlegelése által kialakított (és ugyanakkor világos) állásfoglalást kíván, s nem kevésbé ugyanilyen kifejező-, valamint megjelenítőerőt, most már az *alkotó* személyiségében is.

Ritka komplex, és filmművészetünkben korábbról nem ismert feladat.

A magyar film a két háború között érintetlen maradt (említettük már) az *intenzív* ábrázolás különféle külföldi iskoláitól, és — mint arról egy korábbi fejezetben már szó volt — romantikus-lírai dramaturgiája miatt a felszabadulás után, jóideig szándékai ellenére is sematikusán kezelte a „kisember” figuráját. Holott most, ebben a periódusban derül ki, hogy éppen e „kisemberben”, akár egy zárványban, őrződött meg talán a leginkább a korábbi időszak valamennyi ellentmondása, és hogy annak *jelene* egyúttal a mind nagyobb figyelmet érdemlő *jelenkor* izgalmas tükröződése is lehet.

Mindenesetre ezt bizonyítja a hetvenes évek e tekintetben legalább a gondolat exponálásával figye-

lemre méltó filmje, *Az öreg* (1975), melyben Révész György megkísérli a Gáll István azonos című kisregényében körvonalazott figura képi életre-keltését. Kívül a városon, egy félreeső szivattyúházban találkozik össze egy öregember és egy üzemi baleset során megsérült fiatal legény. A két ember: két világ. Az Öreg a kommunista eszmék érdekében küzdötté végig életét; a Fiú azonban ebből mit sem lát ma, semmit nem érez meg; nincs benne tisztelet a múlt iránt, és unja is a folytonos példálózást, a rideg-komor forradalmi elvszerűséget. Nevetségesnek tartja a közéleti érdeklődést is; csak a konkrét és személy szerint őt érintő dolgokat képes érzékelni. De mivel egy fedél alatt élnek, és közös a feladatuk, kénytelenek alkalmazkodni egymáshoz. Kettejük párharcában végül az Öreg erősebb akarata és szívósabb természete diadalmaskodik; ám ekkor kiderül, hogy az egész szivattyúházra már régen nincs szükség, s inkább csak iránta való kegyeletből működtetik, hogy úgy érezze, tevékenységére még szükség van. Ez a csalódás az Öreget megöli; és a Fiú ekkor ismeri csak fel, vele mit veszített. (Írta: Gáll István kisregényéből Révész György. Operatőr: Szécsényi Ferenc.)

Mint a történetből látni lehet, igazán központi kérdésbokrót sikerült megragadni itt, majdhogynem kulcstörténetet, múlthoz és jelenhez, a kettő folyamatos egybejátszásához; sajnos azonban maga a film inkább csak exponálja ezeket a problémákat, az erősen kamara-történetet felforrósítani nem tudja; mintegy „lefilmezése” csupán a regénynek. És mintha túlön-

túl komorrá is sikeredett volna; a vigasztalan táj, a lassú ritmus a drámaiságot tragédiával cseréli fel, és így nem ad lehetőséget az ironikusabb-emberibb szemléletre. „Kétségtelen, hogy az Öreg környezete valami tegnapelőttire figyelmeztet — veszi észre az egyik kritika. — A baj az, hogy ebben a ‚mai’ filmben eltereli a figyelmet a magatartások — tárgyakkal biztosan nem jelezhető — mélyebb társadalmi és lelki okairól. A környezet és a tárgyak semmit sem magyaráznak a múltról és hallgatnak a máról.”⁶⁶

Megformálásában sokkal igényesebb, de gondolati körében sokkal szűkebb Maár Gyula határozottan „filozofikus” filmje, a *Végül* (1974). A rendező most is a kifejezhetetlennek tartott belső történések, életérzések és hangulatok megjelenítésére törekszik, s talán ezúttal mondható (eddig filmjei ismeretében) a leginkább önmegtartóztatónak mind a hatáskeresésben, mind az irodalmiasságban-művésziességben, mind pedig a külföldi mesterek — elsősorban Bergman — tanítványaként. (Némi mesterkéeltség ugyan a dialógusokban fellelhető.) A történet maga azonban gazdaságosan szervezett, az alakteremtés hiteles, mégha figyelmünk túlságosan a „belső összetevők” világába hatol is, s a „külső események”, legfőképp a múltból, inkább csak bevillannak. Gyertyán Ervintől kölcsönözve a tartalmi leírást, a film arról szól, hogy „Varga János kommunista munkás, akit a nagyüzemek államosításakor kiemelnek vállalatvezetővé, később indoklás nélkül leváltják, egész életén keresztül hordozza magában mellőzésének traumáját, anélkül, hogy ez

világnézetében, elkötelezettségében megrendítené. Nyugdíjazása napján kiszalad lába alól a közhasznú tevékenység is, ami életének célt, értelmet adott.” (Írta: Bíró András ötlete nyomán Maár Gyula. Operatőr: Koltai Lajos.)

Álljunk meg egy pillanatra ennél a „nyugdíjazása napjánál”: olyan drámai pont ez, ahol a múlt és jelen; közéletiség és magánélet, kollektivitás és személyiség valóban keresztezi egymást. Csakugyan drámai, és ennek az identitáskeresésnek a szemszögéből rendkívül jelentős pillanat „Kicsit Bergman öreg tanárjára, kicsit Szmirnov *Belorusz pályaudvará*-nak veteránjaira emlékeztet ennek a mérlegkészítésnek a hangulata, amely mégis itt és most játszódik, noha a hely és pillanat egy történelmi korszakot és egy életet sűrít össze a maga fókuszába — folytatja a kritikus. — Különösen szép, ahogy Maár ezt az elégikus-tragikus felhangú számvetést — amelyben az élet értelmétől való búcsúzás keveredik a múlt megválaszolatlan kérdéseinek gyötrő kísértésével — összerímelteti azzal a mérleggel, amelyet a fiatal tanár fiú készít apja életéről. Az egész magyar filmtörténet egyik legmegindítóbb és legemlékezetesebb jelenete — és emberi kapcsolata — a házasodó fiú magnetofon-búcsúja, majd később a vendéglő teraszán folytatott beszélgetése zavart, tiltakozó apjával. Az a kérdés, amely a film végén Varga görcsös zokogásában fogalmazódik meg, ebben a fiúi valomásban kapja meg a maga választát: igen, érdemes volt. Mindennek ellenére érdemes.”⁶⁷

Sajnos, e summázat végére a bírálót is elfogja ugyanaz a voluntarizmus, ami a rendezőt (még ha ellenkező előjellel is: hiszen Gyertyán Ervin a megnyugtató befejezés kedvéért optimistán értelmezi a végső jelenet különös zokogását, ami Maár Gyulánál e filmben, kellő előkészítés híján, inkább csak indokolatlan-dramatizáló zárópoénnak tetszik). De talán nem is ez a kissé megalapozatlanul komor végkifejlet az, amit emlékül a filmről megőrizhetünk, hanem sokkal inkább annak szép megjelenítő erővel kibontakoztatott lélekelemzése, mely a korábban oly gyakori külsődleges karakterizálás helyett ezúttal főképp otthonában, a nyugdíjaztatás első óráinak szokatlan időbőségében, a szinte cselekmény nélkül megnyilatkozó személyiséget figyeli.

Maár Gyula nézőpontja mindig figyelmezőé: mint ha mindannyiszor, ha csak filmet készít, maga is ott szorongana a felvevőgép mögött, beavatkozásra képtelenül, sorsokat megváltani tehetetlenül; de mégsem közömbösen, hanem együttérzéssel, s legtöbbször szomorúan. Ez a magatartás mutatkozik meg 1976-os alkotásában is, a *Teketória* című filmben, melyben egy negyven esztendőss asszony vet számot az életével, és jut válságba. (Írta: Maár Gyula. Operatőr: Koltai Lajos.) Igaz, ebben a műben már túlsúlyra jutnak a meszterkéltné-művészies elemek, és szemlátomást inkább arra készült a történet, hogy egy sokoldalú nagy színésznőnek, Töröcsik Marinak, amolyan „helyzet-gyakorlatokat” kínáljon fel (amiket aztán ő tökéletesen

megold); ám egy-egy epizód — mint amilyen az aszszony barátnőjének a giccset megnemesítő érzelmi kitárulkozása egy slágerben — figyelemreméltó és mérész karakterteremtő rendezői tehetségre mutat. (Hasonló értékei vannak a már említett *Déryné, hol van?* című filmjének is.) Kár, hogy a „színészi jutalomjáték” tétele nyomán a mű csak demonstrációs példatárat lát az epizódok életanyagában, s ennél fogva — mint filmalkotás — lényegében hatástalan marad.

Nem tarthatjuk véletlennek azt sem, hogy a pályakezdő rendezők is szívesen indítják életművüket hasonló személyiségkutató munkákkal. Választásukban és eltökéltségükben nyilvánvalóan éppen ennek az identitás-keresésnek a szükségességét érzik: alkalmanként már a címben is szerepeltetik az „arc”, vagy a „tükör” szót, hangsúlyozzák portré-készítő célkitűzésüket. Szörény Rezsőnek például mindkét munkája ilyen fogantatású: az *Idegen arcok* (1974) ráadásul stílust is próbál módosítani ehhez, és a dokumentumfilm atmoszférájának megteremtésével kísérletezik. Története is riportszerkezetű. Irén és Gábor, pszichológiaszakos egyetemi hallgatók, diplomadolgozatukat a fiatalok bűnözők utógondozásának, a társadalomba való beilleszkedésnek szentelik. Vizsgálódásuk alapja egy fiatalember, Barta János, aki kisvártatva szabadul a börtönből, ekkor ők állást és lakást szereznek neki. Ám a jóindulatú gondoskodás Bartának hamarosan terhessé válik, és megkísérti a múlt is, felbukkanak a régi cimborák, újból hatni kezd rá a visszahúzó környezet. Barta János végül otthagyja védnökeit, a

maga lábára akar állni. (Írta: Szörény Rezső. Operatőr: Jankura Péter.)

A filmből, mely a két egyetemista bemutatásában nem nélkülözi az iróniát sem, meglepően alapos életismeret árad. Másodsorban pedig analitikus igyekezet figyelhető meg benne: szakadatlanul szembesíti egymással a „voluntarizmust”, valamint a „nyers életet” (előbbi a két egyetemista, utóbbit a börtönből szabadult fiatalember és kopott környezete jelenti). Némi idealizmussal egyszerűsítve ugyan, de rendezőnk az utóbbit választja. Jóakarátú, de elvont premisszákból kiinduló pszichológusairól szólva nemcsak arra nyílik lehetősége, hogy az efféle karitativ-absztrakt igyekezet szellemes kritikáját adja, hanem hogy — ha bátor-talanul is — összekapcsolja a valóságismeret és a dokumentatív eszköztelenség igényét, és ezzel újból ráirányítsa a figyelmet azokra a lehetőségekre, amelyek (irodalmi hasonlattal élve) a Nagy Lajos-i utat végre újból időszerűnek tartják.

Szörény Rezső második filmje, a *Tükörképek* (1976) azonban már mintha visszalépne ettől a felismeréstől, elhagyja a jobb szó híján dokumentációs-nak mondható stílust és pszichologizálásba kezd maga is. Igaz, több és hangsúlyos utalás ötlík szemünkbe a külső (társadalmi) hatások meghatározó szerepéről; az analízisben azonban a főhősnő „különössége” jut túlsúlyra, és orvosi kezelésének problémái uralkodnak el. Egy lányt, aki nem hajlandó megszólalni, s akit iratok nélkül talált meg a rendőrség, ideggyógyintézetbe szállítanak. Egy fiatal orvosnő próbál kapcsola-

tot találni vele, s legalább a nevét megtudni, de sokáig hiába. Végül apránként kiderül az igazság: a leány összeomlását az okozta, hogy amikor mint óvónő dolgozott, igazságkereső természete és nyíltsága miatt minduntalan összeütközésbe került álszent környezetével, s ugyanakkor magánélete is zátonyra futott. (Írta: Szörényi Rezső. Operatőr: Jankura Péter.)

A film szívesen merül alá az ideggyógyintézet kétségkívül látványos belső életébe, hogy ennek motívumait használja fel azután a zárt és (több reális ok miatt) gyanakvó lélek felnyitásáért vívott folyamat ábrázolásához, az orvosnő és a beteg párharcához; de annak az útnak hiányos bemutatásával, mely meggyőzően bizonyítaná, hogy egy *egészséges* ember is szükségszerűen ide jut rajta, adós marad. Ennélfogva végig nem tudjuk eldönteni, mennyiben hibás (vagy terhelt) a főhős, e tragédiában, s így a mű drámai ereje is — a kitűnő indítás után — kisvártatva alábbhagy, majd szétfoszlik. „A film konstrukciójából mindenekelőtt az következik — írja róla Mérei Ferenc pszichológus —, hogy Szörényt nem a ’hogyan jutott Erzsébet idáig?’ sematikus kérdése érdekli. Az előtörténet töredékekben föl villanó képei elsősorban nem mint társadalmi motívumok vagy lélektani magyarázatok foglalkoztatják a rendezőt. Ebben az értelemben a *Tükörképek* hasonlít Szörényi első filmjére, az *Idegen arcokra*. De itt már a szociológiai megközelítés is háttérbe szorul.”⁶⁸ A jeles szakember szerint a rendező „megpróbál végigegyensúlyozni azon a keskeny pallón, amely a normális embert elválaszt-

ja a depresszióstól”, és hogy „a szolid átmenetekre kíváncsi”; mi azonban, mivel ez az orvostudományi analízis a filmben végül is erőtlen, arra volnánk kíváncsiak (bármennyire sematikusnak ítéli is ezt a lélektan doktora), hogy mi a *társadalmilag érdekes* egy kóresetben, hogyan jutott főhősnőnk idáig. (Mert: ha viszont elmeháborodott, ezt már a film gyér szociális motivációjánál is jelezni kellett volna.) Okkal jegyzi meg a műről Létay Vera: „A *Tükörképek* láttán akarva-akaratlan felvetődik az esztétika közhely-kérdése: a lélek patológikus jelenségeinek leírása vajon a művészet feladatai közé tartozik-e, avagy csupán az orvosi irodalom lapjaira?” Majd arra a következtetésre jut, hogy „A *Tükörképek*nél sem a 'patológikus eset' kivételessége támaszt idegenséget és hiányérzetet, hanem a művészi ábrázolás elnagyoltsága és erőtlensége, amely nem képes a 'patológikus esetet' általánosítható jelentésű, a néző által is átélhető drámává izzítani.”⁶⁹ Csak annyit tehetünk hozzá: a művészi ábrázolás elnagyoltsága és erőtlensége azonban mindig a mondanivaló *közérdekű* vonatkozásainak elnagyoltságával és erőtlenségével függ össze.

A személyiség létezése értelmének, céljának, lehetőségeinek és végességének kérdése körül vizsgálódik, és ugyancsak kórházban, Luttor Mara *Jelbeszéd* című alkotása is (1974), amely legalább tartózkodó együttérzéssel figyeli egy súlyosan beteg fiatalember válságos napjait, és pontos miliő-rajzzal szolgál. Ágh Csaba segéd munkást baleset éri egy vidéki építkezésen. Bár csak a kezét üti meg, az orvosa mégis kór-

házba küldi, mert a lábán gyanús elváltozást észlel. A fiú a kórház világában nehezen igazodik el, kis időre haza is látogat; és végül kénytelen beletörődni egyik lábának amputálásába. Nehéz döntésében egy menthetetlen lány, Ágnes áll mellette, aki hamarosan meghal; és az orvosnő, akibe a fiú reménytelenül beleszeret. Ágh Csaba a kórházból immár felnőttként távozik. (Írta: Máriássy Judit. Operatőr: Kende János.)

A történet sokféle irányba csábíthatta volna a rendezőnőt, aki azonban mind a kórházban, mind pedig a falusi környezetben (odahaza) elsősorban magára a fiúra, főhősére figyel, annak rezzenéseit regisztrálja az élet-halálra menő játékban. A majdnem mindig ösztönösen reagáló fiú elemi reflexióihoz a halálra készülő leány sugárzó életszeretete és embersége adja a filmben azt a többletet, ami által kiemelkedhet a mű a szokványos produktumok sorából, és feledtetni tudja az úgynevezett „optimista végkicsengés” erőtlenségét is. Az érzelmes, lekerekített história nem is annyira a két fiatal kissé mesterkélt emelkedett párbeszédeiben, hanem egymáshoz való viszonyának tisztaságában, sugárzó derűjében melegszik fel, válik drámaivá (hiszen a halál árnyékolja be ezt a viszonyt); s rajzolja ki ugyanakkor az „emberi lényeg” örök bizakodását is, napjaink körülményei között.

Mint látnivaló, a *személyesség* megtalálásának igyekezetében filmjeink most a magánélet szféráját részesítik előnyben, annak problémáit dolgozzák fel, s ezekből következtetnek a létezés általános kérdéseire.

re, ezek segítségével keresnek feleletet a „ki vagyok”-ra. Ritkább a másik módszer, mely a társadalmi környezet oldaláról közeledik e meghatározáshoz, és a közösségi szférában való cselekvés által igyekszik egy-egy karakter (s általa: egy-egy típus) jellemzőit, összetevőit, értékrendjét megtalálni. Ilyen — elszigetelt — Szász Péter érdemes kísérlete, az *Egy kis hely a nap alatt* (1974), amely egy lelkes kommunista funkcionárius köznapjainak tetteit nagyítja fel, hogy e részletes dokumentációval napjaink alig méltányolt társadalmi munkásait örökítse meg. Ha nem öntené el a művet az érzelmesség, ha nem nyomná rá bélyegét a tételesség, a „gegek” kiszámítottsága, még a rendezőnek azt a tévedését is el tudnánk viselni, hogy a kedélyeskedést keveri össze iróniával. T. Gyula története mindenesetre jó lehetőségeket kínál: mint a pándoki pártbizottság munkatársa, különféle megbízatásokkal a fővárosba jön, és megállás nélkül azért lohol, szervez, dolgozik, hogy a rábízottakat — mint mondani szokás — maradéktalanul teljesítse. Ő „Gyula, akire mindig számíthatunk”, nem különösebben okos ember, beosztása alacsony, hatóköre kicsiny; de a maga világában mégis mindig megsegíti ügybuzgalma, odaadása, a kultúrforradalom hétköznapi gondjait megoldó embersége. (Írta: Szász Péter. Operatőr: Ragályi Elemér.)

A mű a jó expozíció után hamarosan válaszút elé kerül: a fergeteges komédia irányába haladjon-e tovább, vagy inkább az elmélyülő lélekrajz útját válassza. De nem lép tovább semerre, s így beteljesedik

rajta az az esztétikai törvény, miszerint a kicsinyes dolgok szürke ábrázolása mindig fiaszkóhoz (esetünkben egyhangúsághoz) vezet, fokozásra pedig nem nyílik dramaturgiai lehetőség. Hiába hát a film fanyar befejezése, szeretettel teli mosolya, Gyula bácsi históriája inkább egy különc, egy érdektelen csodabogár, majdhogynem „balek” minden cselekményessége ellenére is helybenjáró históriája marad.

2. SZEMÉLYISÉG ÉS GENERÁCIÓK

Bacsó Péter, aki érzékenyen reflektál saját korának problémáira, a közelmúlt néhány kardinális kérdésének (így a személyi kultusz és önkénye, valamint a rehabilitációs folyamat) exponálása után szinte törvényszerűen jutott el a személyiség önértékének vizsgálatához; és ezt — életművének logikájából következően — mindig a társadalmi megközelítés igényességével kezdte el. A *Nyár a hegyen* (1967) kamardrámája után — melyben egy feloszlatott internálótábor helyén a korábbi parancsnok, valamint egy igazságtalanul elítélt fogoly párbeszédéből a felszabadulás utáni cselekvő nemzedék konfliktusa bontakozik ki — a *Jelenidő* (1971) és a *Kitörés* (1971) a hetvenes évek elején nem egy gondját fogalmazza meg. Elsősorban azzal az igénnyel, hogy a munkás köznapok aprónak tetsző drámaiban megtalálja azokat a hősöket, akik a jelen értékeit hordozzák magukban, és mintegy biztosítékai így a sekélyesítő, elszűrítő tendenciákkal szembeni kibontakozásnak.

A Harmadik nekifutás (1973) e kutatásának csúcspontja. Jakus István vezérigazgató úgy érzi, nem alkalmas arra a tisztségre, melyet betölt. Mindenkit meghökkentő cselekedetre határozza el tehát magát: visszamegy eredeti szakmájába, hegesztőnek. Ez az elhatározása nemcsak munkahelyén vált ki általános értetlenséget, hanem odahaza is, hiszen felesége időközben más életmódhoz szokott. Jankura István azonban ragaszkodik elhatározásához, leküzdi a beilleszkedés nehézségeit, belejön régtől nem gyakorolt munkájába, és lassanként kivívja társai elismerését. Jó eredményei láttán erre fel újból ki akarják emelni, magasabb állásba, ettől azonban elzárkózik. Időközben házassága is válságba jutott; csak egy újságot áruló gimnazista lány érti meg őt. A főhős előtt nyitva marad a kérdés: lehetséges-e harmadszor is neki futni az életnek. (Írta: Bacsó Péter, Zimre Péter. Operatőr: Zsombolyai János.)

Már maga a film tartalmi vázlata is jelezheti, hogy periódusunk sok társadalmi gondja vetődik fel benne, vagy legalábbis jó alkalmat kínál e problémákkal való szembenézésre. Bacsó Péter mindig szívesen teremt meghökkentő, már-már fondorlatos dramaturgiai alaphelyzetet, vagy legalábbis a kényelmes gondolkodásnak meghökkentő szituációt, hiszen tulajdonképpen ezúttal is, mint annyi más művében, szinte Kolombusz tojásáról van szó: egyszerűen (tehát vakmerően) megfordít egy szokvány-esetet, megvillantja a rendkívülit, és e fonákon képzeletgazdag analízisre nyit magának lehetőséget. Jakus István el-

határozása végül is rendhagyó, különös; de éppen e különösségben rejt gazdag lehetőségeket is. Hiszen esete a magyar társadalom egyik neuralgikus pontjára, a vezető káderek alkalmasságának és rotációjának kérdésére mutat rá, s ugyanakkor exponálja azoknak a lehetséges tragédiának egész sorát is, amelyek egy-egy munkahelyi elfásulás, kifáradás, szakmai vagy emberi elégtelenség be nem ismerése, presztízshajszolás és megannyi más következtében gyakran kerül a szemünk elé. Mindez még publicisztikai „felvetés” is lehetne, ha nem az állana a film vizsgálódásának középpontjában, hogy vajon az efféle, radikális munkahely-, sőt, státus cserével maga a személyiség is cserélődik-e, vagy sem, hogy utóbbi az előzőnek (a státusnak) függvénye-e; mégha a *Harmadik nekifutás* e tekintetben nyitva is hagyja a választ. De főhőse mintegy konstans, romolhatatlan jellemet hordoz magában, karaktere — éppen társadalmi meghatározottsága miatt — meginogni vagy korrumpálódni nem hajlandó; s ha ez a konokság, ez a következetesség esetünkben majdhogynem sorscsapásnak tűnhet is, mégis ezt a „lényébenvalót” fogadjuk el értéknek, s hozzá viszonyítva, ha szükséges, a társadalmi szerkezetet marasztaljuk el.

Igaz, ennek az „önmagában jó” karakternek némi társadalmiasításával találkozhatunk ott, ahol főhősünk régi közegébe, a hegesztők közé kerül, s ők lassan oldódnak iránta, befogadják (elsősorban munkájának minősége miatt); mégsem lehetett elkerülni azt a veszélyt, hogy a karakter mentes maradjon az idea-

lizáló szándéktól, talán annak a kíváncsiságnak a teljesítése miatt, hogy ezt a különös elhatározást indokolni lehessen. Csakhogy az eszményítés, ezúttal a főhős emberi hitelében, alakjának sugárzó becsületességében, még elkerüli a sémákat; a későbbi filmek azonban, mihelyt tételesebbek és egy-egy tanulság érdekében konstruáltabbak, már a leegyszerűsítés irányába mutatnak.

Ez mutatkozik a film egyik mellékszereplőjének esetében, az újságárus lánykánál is. Bacsó Péter filmjeiben már korábban is feltűnt egy-egy, az idősebbeket megértő, friss gondolkodású, előítéletektől mentes fiatal nő (lásd: *Nyár a hegyen*), aki mintegy a romlatlan és társadalmi manipulációtól még mentes ifjúságot, valamint a dolgok újszerű, természetesebb szemléletét képviseli; de e dramaturgiailag nem központi, gondolatilag és érzelmileg mégis oly fontos alaknak a kidolgozása elnagyolt. Még inkább az lesz — immár szakállas ifjú férfiban megtestesülve — az *Ereszd el a szakállamat!* szatirikus filmkomédiájában, (1975) ahol egy hivatali machináció passzív alanya (s egyúttal ártatlan áldozata) csupán.

Ez a mű is abszurdoid helyzetből indul ki. A fiatal Pócsik Mihály (aki történetesen szakállat hord) az Elhajlásvizsgáló Hivatalban dolgozik. Munkája közben új összefüggéseket fedez fel a centrifugális erő, a sebesség, meg az elhajlások között. Találmányát benyújtja a vezetőségnek. Személye azonban a két vezető párharcának közepébe kerül (Maracsó Béla káderes, valamint Léopold Iván igazgató egymást fúrja),

és a tét Pócsik Mihály lengő szakálla lesz: ki védi a hozzá való jogát, ki pedig tagadja ezt, és levágásra kötelezné. A főhős azonban ragaszkodik személyiségéhez, nem adja meg magát, túllép a klikk-harcon, s végül szerelmének kezét is elnyeri. (Írta: Bacsó Péter. Operatőr: Zsombolyai János.)

A film maga igen sok kortársi problémát vet fel ebben az abszurd felé vitt munkahelyi történetben, s itt-ott mélyebb társadalmi kérdéseket is érint, vagy legalább megemlít; anyaga mégis esetlegesnek, története önkényesen kalandozónak, humora erőltetettnek, mondandója pedig laposnak tetszik. Az elmélyültség hiányaért, a vázlatosságért és elsietettségért, a műfaji szabályok gyakori és indokolatlan áthágásáért, a különféle nyelvezetek önkényes vegyítéséért, a minden áron való humor keresésért végül is a mű közepes színvonalával és hatástalanságával kellett fizetni.⁷⁰ Nem látszik indokoltnak a filmben az a könnyed kategorizálás sem, melynek következményéül a hivatali „jók” és „rosszak” mintegy életkor szerint is elkülönülnek egymástól, és hogy aki korrupt, opportunist, megalázkodó vagy összeférhetetlen, az mind idősebb, a fiatalokhoz képest egy *másik* nemzedék tagja, míg maga az ifjonti generáció szellemében, viselkedésmódjában, mindenekfölött pedig erkölcsében és világnézetében természetes, egységes, tiszta.

Ez a probléma-átvetés, generációs vetületre, mindenképpen elhibázottnak mondható; és noha Bacsó Péter két másik filmje is lényegében ezzel él, nyil-

vánvalóan alkalmatlan azoknak a problémáknak a tükrözésére is, amelyeket pedig a rendező a közéletből (vagy, onnét visszahátrálva, a közös életből, az együttélésből) jó érzékkel észlel, s megjelenít. A *Szikrázó lányok* (1973), gyári környezetben és munkásszálláson játszódó zenés tantörténete egy diktátori művezető és a lányok konfliktusáról mindent (hűbb és nem amerikanizált környezetrajzot, kevésbé érzélgős szerkesztést, stb.) feláldoz e nemzedéki kényelmesség sémájáért, s ha visszafogottabban is, de ugyanígy cselekszik a *Zongora a levegőben* (1976) vígjátékában, ahol egy fiatal zongoraművész zseniális, ám mégiscsak idegesítő gyakorlása bolydítja fel egy lakótelep — természetesen idős — kispolgárait. (A *Szikrázó lányok* írója Zimre Péter és Bacsó Péter, operatőre Zsombolyai János; a *Zongora a levegőben* írója Bacsó Péter, operatőre Zsombolyai János.)

Úgy tetszik, jelenkori filmjeinkben, kivált, ha bizonyos beidegzettségek, főleg pedig a *kispolgáriság* tüneteinek leleplezésére vagy kigúnyolására van szükség, szívesen alkalmaztatik ez a generációs séma, jelélül annak, hogy a mélyebb elemzés (ennek alapjául pedig a mélyebb életismeret) helyett a könnyebb út választása — talán „szórakoztató” céllal — vizsgált korszakunkban meglehetősen divatos lett. Igaz, Bacsó Péter időközben — a *Riasztólövés* (1977) című filmmel — felhagyott a sémák csábításával, és megkísérelte, hogy (részben a *Harmadik nekifutás* rokon-szenves főhősének újbóli megidézésével) a generációs képlet bonyolultabb változatával kutasson a szocia-

lizmus építésének drámaian nehéz folyamatában megfáradt, munkájukba feledkező öregebbek (az „apák”) és a saját életüket minden álszentség vagy manipuláció nélkül berendezni kívánó ifjabbak (a „fiúk”) erkölcsi-világnézeti konfliktusaiban. (A film írója: Bacsó Péter, operatőr: Zsombolyai János.) A *séma* azonban már készen áll, ki-kí tehetsége és lehetőségei szerint élhet vele. Megteremtődött mai magyar filmjeinkben egy figura, mellyel ennek a szemléletnek a hatására unos-untalan találkozunk: a tébláboló, semmiben nem elkötelezett, de az egész világot mégis valami eredendő jó előítélet-mentesség birtokában gunyorosan szemlélő és kommentáló *fiatal-ember*, aki időnként — hovatartozását hangsúlyozandó — népi hangszert, nyenyerét, tekerős lantot, zenés filmekben viszont gitárt hord, és alkalmas arra, hogy a közélet, valamint a magánszféra kisebb-nagyobb viszásságait óvatosan bírálni merje. Ez a figura bukkan fel például Zsombolyai János egyébként jó atmoszféra-teremtő filmjében, a *Kihajolni veszélyes!* (1977) című alkotásban, ahol egy vasúti kis állomás — Almamellék — már-már gorkiji novellákra emlékeztető kiskirályi-felelőtlen-unalmas világa bontakozik ki (író: Simonffy András, operatőr: Ragályi Elemér). Érdeemes, éppen ennek az atmoszféra- és milió-teremtő erőnek az oldaláról megfigyelni, milyen következetes lélektani realizmussal vannak felépítve a történet korántsem szeplőtlen, emberi gyengékkel teli szereplői, s hozzájuk képest mennyire sablonos a kö-zéjük keveredő potyautas *ifjú* alakja, akit a film csak

üggyel-bajjal s némi dramaturgiai erőszaktétellel tud felelős részessé avatni egy bekövetkező katasztrófában. (Az író azonossága kedvéért említsük meg, hogy ugyanilyen, végül is bekövetkező katasztrófa fenyegeti a hasonlóképp ártatlan fiatalember szemén át szatirizált korrupt világot egy másik, bár nehezen áttekinthető történetben is, Szalkai Sándor filmjében (operatőr: Herczenik Miklós), mely *Ki van a tojásban?* címmel 1974-ben került a mozikba.)

A sorozatos művészi fiaskók annak végiggondolására intenek, vajon egyáltalán alkalmas-e ez a tetszetős (és néha az ifjabb moziközönség rokonszenvére számító) képlet a mai magyar társadalmi valóság (és általában: a világ) csakugyan reális tartalmainak tükrözésére, akár a szatíra vagy a vígjáték műfajának a közhiedelem szerint „könnyebb” változataiban is. Valószínűnek tetszik ugyanis, hogy ez a kényelmes kategorizálás — mert hamis — mindkét irányba elnagyolásokra és sablonos megoldásokra késztet csupán, egyaránt torzítja *mindegyik* nemzedék képét (amennyiben ilyen, ennyire elkülöníthetően, egyáltalán létezik és megragadható). Különös az is, hogy míg az egyik irányban — az idősebbek irányában — ez a tételesség mindig elítélő, sőt, alkalmanként meggyőzően kritikai is tud lenni, addig a mesterkélt felállított ellenoldalon vagy teljesen meghatározatlan papírfigurák, vagy eszményített változatok mozognak és — éppen megformáltságuk erőtlensége miatt — általában csak katalizátori szerepet képesek betölteni, mintegy kiváltói a „másik nemzedékben” bekövetkező bo-

nyodalomnak. Mivel pedig a rendező jobbára e bonyodalmaktól — főhősével együtt — kívülállónak érzi és véli magát, mintegy a nézővel is ezt az álláspontot kívánja felvételni, őt is oldani szeretné a közös felelősség alól, „kívülállóvá” csábítja; ez a hangsúlyozott kívülállás viszont lehetetlenné teszi a katarzist, vagy legalábbis a művészi sikert.

Különös boszorkánykör ez, melyből még azok a filmek sem tudnak kitörni, amelyek megpróbálkoznak a fiatal főszereplő némi ironizálásával is. E tekintetben feltétlenül igényes és ígéretes például Kardos Ferenc *Ékezet* című műve (1976), melyben Péter, a fiatal népművelő, egy kisvárosi üzemben foglalja el élete első munkahelyét. Teli van lelkes tervvel: mindazt szeretné megvalósítani, amit az egyetemen elméletben megtanult. A gyakorlat azonban más: senki nem várja, munkát sem igen tudnak adni neki, végül a május elsejei ünnepségek előkészítésével bízzák meg. A tornászok ünnepélyes jelmondat-kirajzoló akciója azonban majdnem csődbe jut, mivel az egyik gyerek elaludt; így Péter ugrik be a helyére az élőképbe, „ékezetnek”. Ezzel sikerül magát elfogadtatnia, hiszen megmentett az ünnepségen egy kínos helyzetet; szabad kezet kap a közművelési munkához. Ez azonban kisvártatva akadozni kezd: új módszereit nem szívesen viseli el környezete, mely irtózik a korszerűségtől, és fel is lázad ellene. Péter azonban a kudarc nyomán sem törik le, és úgy dönt, zse-

bében munkakönyvével másutt, más módszerekkel fogja folytatni áldásos munkáját. (Író: Kardos István. Operatőr: Kende János.)

A filmben, ahol a magyar üzemi „kócerájok” szokásos mállatag környezetét, munkahelyi konfúzióját, „maszekoló” alakjait és különöc figuráit látjuk újfent, egyedül a főhóst sem kímélő irónia az új: már feltűnésének első pillanataiban ezért szeretjük meg őt, s ügyefogyottságának, jóindulatának, igyekezetének „kétbalkezessége” ezért is tartja meg rokonszenvűnket iránta, az utolsó kockáig. Csakhogy a mű alkotóinak figyelme főhösünkről mindinkább a környezet aprólékos bemutatására helyeződik át, s Pétert csakhamar eléri a sablon végzete: csetlő-botló figurája és szemlélője lesz a környezet bonyodalmainak, elveszti markáns vonásait, a szatíra-lehetőség pedig közhe-lyekbe fullad.

Mindeme sikertelenségek ellenére sem lehet tagadni, hogy filmjeink érdeklődése a fiatalság, ha úgy tesszük, az ifjabb nemzedékek iránt, jogos; és hogy e téren igen sok kiaknázatlan lehetőség rejtőzik még. Ennek kibányászásához azonban el kell vetni a nemzedékeket szembeállító nézetek egész sablon-rendszerét, és — ha kifejezetten a fiatalok mai világából merítjük is témánkat — csakis a jelenség-halmaz valóságának felderítése segítségével leszünk képesek reális képet adni, egyúttal érdemleges közönség-hatást kiváltani is. Tárgyalt periódusunkból erre leginkább Zsombolyai János *A kenguru* című filmje mutatott példát (1976), melyben a könnyedség stílusát az élet-

anyag komolyan-vétele támasztja alá. A történet a barátai által Kengurunak becézett ifjú teherautósófőr, Varju István legényéletét, majd szerelme kibontakozását és romantikus álmainak a „tisztos családapa” jó szívvel felvállalt — ám szegényes — szerepére való cserélésének folyamatát mutatja be, hiteles környezetrajzzal. (Írta: Bertha Bulcsu azonos című regényéből Zsombolyai János. Operatőr: Zsombolyai János.)

Történetének egyszerűségével és a köznapi élet fordulataihoz közelítő természetességével jobb azoknál a munkáknál, ahol a nemzedéki felosztás egyben emberi értékelést is jelent. Ez az előítélet-mentesség segíthetett hozzá ahhoz, hogy a mű végül is tudjon mondani valamit arról a világról, amelyben élünk.

3. KÖZNAPI GONDOK ÉS MESÉK

Valamilyen szemlélet szükségképpen jelen van minden műalkotásban, akár még a mese- és gyermekfilmekben is, ahol egyébként — ha egyáltalán van — a „nemzedéki kategorizálás” e tekintetben másodlagos, alkalmanként majdhogynem műfaji tartozék. A felszabadulás után megújhodott (és korábban — néhány tervet leszámítva — csak reklámot termelő) magyar rajz- és animációs-filmművészet például időszakunkban már egész estét betöltő rajzfilmeket is készített, így a *János Vitéz* egyéni formanyelvvel jeleskedő adaptációját 1973-ban (rendező: Jankovich Marcell), a *Hugó, a viziló* című amerikai—magyar

koprodukciós mesefilmet (1975, rendező Gémes József), valamint a *Lúdas Matyi* korszerűsített változatát 1977-ben (rendező: Dargay Attila). E művek mindegyike jellegzetes aspektusokat mutat: a koprodukciós munka egyfajta érzelmes „néger-szemléletet” egyesít a tengerentúl kifejlesztett cselekmény-fokozással és érzelgős alakteremtéssel, a Petőfi hőstét idéző produktum a népi mesevilág és a képregények lelkületének egyedi (és sikeres) párosításával szolgál, míg a Döbrögi úrral szembeszegülő szegénylegény históriájában a figyelem a szegénység-gazdagság elmentétéről a kalandra és a lúd bájára helyeződik át.

Kevesebb szemléleti változatosság figyelhető meg az úgynevezett „ifjúsági filmekben”, melyek — műfajukhoz hűen — természetszerűleg didaktikusak, és mintegy a gyerekkor lencséjén át figyelik az öneszmélés, valamint a felnőttek világát. Így — a már említett történelmi kalandfilmek mellett — legtöbbször valamilyen fordulatos (vagy annak vélt) cselekménysorozat áll a mű középpontjában, s ez a cselekménycentrikusság gyakran ki is meríti az alkotói igényeket; legfeljebb az epizódok nevelő szándéka még a lélektani és alakteremtői realitás megerőszőkolása árán is kidomboríttatik. Ilyen korszakunkból Mancserov Frigyes munkája, a *Vállald önmagadat!* (1974), melyben egy gyermek saját egyéniségét akarja kiélni, s ezért összeütközésbe kerül környezetével. (Írta: Somogyi Tóth Sándor művéből Mancserov Frigyes, operatőr: Lőrincz József). Fejér Tamás *Ballagó idő* című filmje (1975) egy vakáció történetén belül a képzelet

és a kamaszkor valós kaladjainak konfrontációjában ered a tűnő idő nyomába. (Írta: Fekete István művei nyomán Fejér Tamás. Operatőr: Hildebrand István.) Az előző két produkcióval szinte teljesen azonos stílust és történet-szerkezetet követ Révész György *Két pont között legrövidebb görbe* című filmje is (1975), melyben a sombátunyi fiúk elhatározzák, hogy híressé teszik szülőfalujukat és felújítják a kőbánya elhanyagolt kisvasútjának pályáját, ám Sombátony mégis ifjúsági beatzenekarának köszönheti majd hírnevét. (Írta: Szántó Tibor „A denevér kastélya” című regénye nyomán Révész György. Operatőr: Szécsényi Ferenc.)

E filmek úgynevezett „mai történeteket” dolgoznak fel, környezetük realisztikus megrajzolására törekcsenek, de a felnöttek világát jobbra idillikusnak állítják be (mégha alkalmanként egy-egy „rossz ember” is felbukkan benne), s az erény mindig elnyeri jutalmát, mégpedig a rokonszenves, jószívűnek és jóra valónak festett főhős példázatában. Igényesebbek viszont azok a megközelítések, amelyek a gyermekkor költészetének finom páráját is érzékeltetni akarják, és a mese lehetőségeivel felszabadultabban élnek. Palásthy György például, aki az *Egy srác fehér lovon* (1973) című filmjében, az „Öcsi-sorozat” után, felnőtt, vagy legalábbis legénykori problémák közé kirándult, és e körben alkalmazta gyerekfilmjeinek néhány tapasztalatát (így az álom és a képzelet szerepéről például: főhőse, Szabó Gyuri, egy fehér lóban látja a szabadság és a függetlenség szimbólumát), a *Tótágas-*

ban (1976) kísérletet tesz — nálunk először — a gyerekek-musical megteremtésére, s ezen belül a sajátos gyerekkori poézisnek, derűnek életrekeltésére is, annak a frappáns ötletnek a felhasználásával, mely szerint a szülők (csemetéik örökös követelőzését meg-unva) kivonulnak egy kisvárosból, hogy meglássák: maguk a gyerekek hogyan boldogulnak. (Az *Egy srác fehér lovon* írója Palásthy György, operatőre Forgács Ottó; a *Tótágast* — Szergej Mihalkov „A szófogadatlanság ünnepe” című regénye nyomán Horgas Béla írta, operatőr: Forgács Ottó.) Emlékezetes képsorok lelhetők Kézdi Kovács Zsolt művében, *A locsolókocsi* című alkotásban (1973), mely — a maga osztályában hangadó Omasics alakját helyezve előtérbe — iskolai kalandokat, hétköznapi szórakozásokat, gyerekkori képzelgéseket elevenít meg, jó érzékkel elegyítve a fantázia és a realitás világát. Igaz, a finoman ironizáló irodalmi anyag nehéz helyzet elé állítja a nálunk meglehetősen nehézkes, csikorgóan „lecke-felmondó” gyerekszínészeket, ott azonban, ahol a tárgyi vagy természeti világ motívumaiból (így esetünkben a címszereplő locsolókocsi varázsos megjelenéséből) kell hangulatokat varázsolni elő, a film ritka megjelenítő erőt mutat. (Írta: Mándy Iván ifjúsági regényéből Kézdi Zsolt. Operatőr: Kende János.)

Az úgynevezett „gyermekfilmekkel” rokon vonásokat (és gyakori didaxist) találhatunk azokban a mese-feldolgozásokban is, amelyek tárgyukat a felnőttek világából választják ugyan, de — noha hasonlóképp „cselekmény-centrikusak” — végeredményben

különösebb mély tartalmakat nem hordozó epizód-fűzerrel szolgálnak csupán. Legtöbbször szórakoztató célzattal, vagy egy-egy, az irodalomból már ismert (és ott erőteljes karakterű) fondorlatos *vándor* kalandjait lefényképezve, vagy — társadalomkritikai éllel — egy-egy visszásság humor-lehetőségeit kihasználva. Ilyen az előbbiek közül Révész György munkája, a *Kakuk Marci* (1973), mely Tersánszky Józsi Jenő ismert figuráját kelti életre a vásznon (írta: Tersánszky Józsi Jenő regényéből Révész György, operatőr: Ragályi Elemér), míg az utóbbiak közé néhány magyar vígjáték tartozik.

Tökéletesen mese-jellege van mindenekelőtt a nagyszerű *Hét tonna dollár* című filmnek (1973), melyben a képzelet kel szárnyra egy fantasztikus kalandortörténetben. Luciano, a vándorcirkusz esett kis bohóca váratlanul fölismeri csodálatos képességét: azt, hogy bármilyen szerencsejátékban előre meg tudja mondani a nyerőszámokat, vagy a végeredményt. Lát-noki képességei azonban csak ajzószerre reagál; ennek szerepét a szerelmi együttlét tölti be. Államunk felismeri a bohócban rejlő lehetőségeket, küldöttséggel és szeretőjével kiutaztatják Monte Carlóba, hogy az általa nyert töméntelen dollár kisegítse gondjaiból a magyar népgazdaságot. (Írta: Csurka István. Operatőr: Illés György.) Hintsch György avatott kézzel használja fel a csufondáros ötletek egész sorát, egyetlen pillanatra sem lép ki a műfaj követelte könnyű atmoszférából, és így az általa teremtetett álmovilágból sem; karakterei pedig csakugyan humorosak,

szórakoztatók. Az igényesebb lehetőségek a film utolsó jeleneteiben sejlenek fel, akkor, amikor a pénz hazaér és a boldog jövő néhány szuper-civilizált, gazdag képét látjuk a Duna—Tisza közén; itt azonban, éppen akkor, amikor a csakugyan *társadalmi* szatirához vezető út megnyílik, a történet megtorpan, majd sűrűn végződik.

Más, korunkbéli „felnőtt mesék”, talán az elmondásukban közreműködő képzelet szárnyaszegettsége miatt, hasonló pergést és atmoszférát nem tudtak elérni. Mesterkélt dramaturgia, s ezért az unalom uralkodik el Várkonyi Zoltán krimi-játékán, az *Ártatlan gyilkosok* jól kigondolt, de nehézkesen megvalósított fordulatain (1973). A híres amerikai rendezőhöz, George Vallay-hoz, aki Magyarországon forgatja filmjét, beállít két fiatalember. Egy film-sztorit hoztak, mégpedig arról, hogy egy Magyarországon forgató híres filmrendezőhöz beállít két fiatalember, felajánl neki egy film-sztorit, ottragad a villában, de a rendezőt reggel holtan találja. Amikor azonban a fikció valósággá válik, és a Vallaynál éjszakázó fiatalok reggel csakugyan az amerikai hullájába botlanak, hőseink megrettennek, megzavarodnak, belegabalyodnak a valóság vagy játék hálójába. (Írta: Maár Gyula, Zimre Péter. Operatőr: Somló Tamás.)

E műben az intellektuális játék nem tudott kibontakozni, az *Illatos út a semmibe* (1973) kockáin viszont a „realista” képtelenségek nem tudják felizzítani a fantáziát. Magyar József filmje bűnügyi történetet dolgoz fel, kisszerű környezetben, érdektelen

figurákkal, kabaré-jelenetek kimódoltságán át. Egy vidéki építő KTSZ-hez ellenőr érkezik. A vezetők természetesen csalók, s ezért félnek a leleplezéstől, különösen azután, hogy a főkönyvelő titkos feljegyzései véletlenül az ellenőr kezébe kerültek. Az iratok visszaszerzése nem sikerül, az érintettek sorra halnak. (Írta: Magyar József. Operatőr: Banok Tibor.) Van itt minden, ami — mint cselekmény-kellék — szükségeltetik; méreg, szex, pisztoly, sorshúzás, búcsúlevél, tűz, vasúti sín, szikla, kút, de még „névhumor” is, az ellenőrt például Hompolának hívják, és természetesen ügyefogyott. Az erőszakosan realiztikusra visszatartott történet azonban, mert sem a groteszk, sem a fantasztikus felé (noha tartalma ezt követelné) fordulni nem tud, mesterkéltnek és sablonosnak hat. Nem mutat különösebb invenciót a *Nápolyt látni és...* (1973) fanyar kis története sem, melyben Bácskai Lauró István egy magyar jogásznő és egy külkereskedő ravasz igyekezetét kíséri végig (a férfi és a nő, hol egybekelten, hol elválva, azon szorgoskodik, hogy újból elnyerje a nápolyi kiküldetést). (Írta: Kállai István, operatőr: Lőrinc József.)

Legalábbis az általunk ismertetett időszak *első felében*, a hetvenes évek közepéig, a magyar „mesemondás” a vígjáték műfajában mindenképpen a szomorújátéké; és ez elsősorban a kimódolt dramaturgiáknak, nem életes történeteknek, sablonos megoldásoknak, a „szórakoztatni minden áron” görcsös igyekezetének a következménye. A rendezés megelégszik a kamarajelenetek egymásra következtetésével, gyak-

ran színpadias vagy kabaré beállításban, ahol nem a jellem- vagy helyzetkomikumnak van elsődleges szerepe, hanem a szóviccnek (akár a két háború közti magyar vígjáték tucatjaiban). A sablon tehát, melyet ezúttal a hetvenes évek magyar társadalmi viszonyaira alkalmaznak, gyakorlatilag ugyanaz, mint ami harminc-ötven évvel korábban volt divat nálunk.

Éppen *a hetvenes évek közepén* azonban e régies sorozat megszakadni látszik, és új kezdeményeknek lehetünk tanúi.

Az *Autó* nyitja meg ezt az új sorozatot 1975-ben, kivált első epizódjainak fergeteges képeivel, ahol még a géperejű járművel most ismerkedő hazai kisemberek a főszereplők, s ahol e *találkozás* minden mosolyogtató momentuma a *látvány* segítségével jelenik meg. Böszörményi Géza filmje arról szól, hogy a kétbalkezes Fazekas Lilinek Franciaországban élő bátyja egy autót küld ajándékba. A lány vezetni tanul, de ügyetlenke; beleszeret viszont oktatójába, S. Kovács Gáborba. Amikor végre az ajándék, egy ütött-kopott, de tekintélyes erejű Renault-Gordini megérkezik, Kovácson erőt vesz az autós-szenvedély, rendbehozatja, majd kipróbálja a kocsit, mely másodszor is tönkremegy, a szerelmi kapcsolat pedig megszakad. (Írta: Gyarmathy Livia, Böszörményi Géza. Operatőr: Koltai Lajos.)

Az autónak, mint fétisnek és szörnyetegnek a középpontba állításával jellegzetes „mai mesét” kapunk tehát; és különösen emlékezetesek azok a képsorok, melyek a Kocsi birtokbavételét mutatják a telepen.

Kisvárlatva azonban az amerikai néma film ötleteitől sem idegenkedő vígjáték ritmusa lelassul, majd egy banális szerelmi történetben szinte le is áll, erejét és eredetiségét veszti. Valami azonban már, úgy tetszik, elkezdődött; ugyanezen évben ott a *Jutalomutazás*, majd 1977-ben *A kard* és a *Pókfoci* következik, valamint a *Veri az ördög a feleségét*, és nem látszik valószínűnek, hogy a magyar filmművészet ezen az új úton megálljon.

Részben ennek a változásnak az előkészítőjéül is tekinthető Gyarmaty Livia igényesen vizsgálódó „humoros” filmje, az *Álljon meg a menet* (1973). A *humor* szót ezúttal klasszikus értelemben kell vennünk, a századelőn — többek között Luigi Pirandello által — kidolgozott tételek szerint, melyekben a híres távcső-hasonlat alapján hol nagynak, hol parányinak látjuk (a „humoros” nézőpont-váltogatásban) magát az embert, de értékeit s hozzá fűződő megindult-szánakozó viszonyunkat nem tagadhatjuk, nem is leplezhetjük. Ily módon az akkortájt annyit emlegetett „humorista” mint társadalom-kritikus lép fel, mégpedig mindig a csetlő-botló „kisemberek” védelmében, és úgy, hogy esendőségük miatt nem őket, hanem körülményeiket marasztalja el. Nos, a film, legalábbis ami a „kisember” hőst és ahhoz való érzelmi kötődését illeti, pontosan teljesíti a „humoros” elvárásokat, mégpedig korunk „mai magyar témájú” filmjeinek jellegzetes nemzedéki koordinátaiban, egy ipari tanuló és munkás nagyapja főszereplésével.

Valamelyik magyar gyárban elhatározzák, hogy ki-
tűntetnek három hajdani munkást. Ennek tiszteleté-
re az ünnepség előestéjén félhivatalos bankettet ren-
deznek Bendáék dunaszigeti horgásztanyáján. Az
egyik leendő kitüntetett unokája, Benda Karcsi eköz-
ben javában udvarol az irányító beosztásban levő Mer-
kovics lányának. A szerelemnek senki nem örül. A
szigeti ünnepség azonban jól sikerül, hajnalig tart a
mulatozás. Másnap a televízió is közvetíti az ünnep-
séget, ám ekkor derül ki, hogy az öreg Bendát kinn
felejtették a szigeten, Karcsi és szerelme pedig együtt
töltötték az éjszakát. Merkovics azonban nem csinál-
hat botrányt, hiszen a fiú megkéri leánya kezét. (Írta:
Böszörményi Géza, Gyarmathy Lívia. Operatőr: Kol-
tai Lajos.)

A történet jellegzetes „magyar-verista”, és —
ahogy megszokhattuk már — a fiatalember (madzag-
gal megkötött farmernadrágjában, s „fiatalos” szeszé-
lyeivel) csak a hetvenes évek magyar filmjei sablon-
alakjainak számát növeli; a nagypapa (és világának)
megelevenítése azonban szeretettel teli, finoman iro-
nizáló, megindult és — mert elmúló világról van szó —
tisztellel búcsúzó. Jelen van némi társadalmias sza-
tirizáló igyekezet is, kivált az üzemi formalizmusok
és tagolódások leleplező igyekezetében. A leginkább
„humoros” motívum viszont, az öreg apó „ottfelej-
tése” a szigeten, drámai erejű és mélyebbre világító
mozzanat, mint ami a film egésze: egy sorsot villant
meg, s a gyorsan évülő aktualitáson túlemelkedve, ál-
talánosabb gondolatokat fogalmaz meg.

Ezen a ponton azonban a mű ki is emelkedik a „mese” kereteiből, társadalmi kordukomentummá válik, fikcióból nem-fikció jellegű lesz. Hasonló jellegre törekszik időnként *A kard* is (1977), melyben Dömölky János — egy úgyszintén fantasztikus, ám jellegzetesen korunkbéli — mese segítségével a hetvenes évek közepének magyar társadalmi fonákságaira világít rá, meg-megszaladó ritmusú szatirizáló vígjátékában. Bojti Sándor igazgatóhelyettes és felesége gépkocsin nyugat-európai turistaútra indul, Bécsben azonban, mindjárt útja elején, egy értékesnek hitt és árverésre bocsátott magyar történelmi emléktárgyat fedez fel: a Zrínyi—Frangepán összeesküvés tagjait lefejező kardot. E pillanattól kezdve nem hagyja nyugodni az a gondolat, hogy a becses emlék idegenek kezére kerül. Eladja hát kocsiját, nagynehezen megszerzi a kardot és hazatér vele. Idehaza azonban a vámhivatal, munkahelye, de a múzeum is értetlenkedve fogadja tettét; meggyanúsítják mindenféle fondorlattal. Bojti felmond, felesége is állását veszti. Bojti csak saját nyaralójában tudja kiállítani a kardot, de mert az annyi bajt szerzett neki, hamarosan a Dunába dobja. Ekkor végre megmozdul az államgépezet, amúgy is szükség van — aktuális politikai szempontból — valamilyen hazafias példázatra; a kardot kotrógéppel előkerestetik tehát, s nagy hivatalos ünnepséget rendeznek. Mindenki boldog, csak a meghurcolt és elkecseregelt Bojti néz kiábrándultan a televíziós híradó

kamerájába. (Írta: Jékely Zoltán „A 242. műtárgy leírása” című költeménye nyomán Csurka István. Operatőr: Zsombolyai János.)

A film tehát — mint tartalmi összefoglalója alapján is gyaníthatjuk — sokkal tanulságosabb keresztmetszetet mutat a mai magyar társadalomról, mint amit képzeletszegény címe után gondolni lehetne. A forgatókönyv jól van megírva, az alakok hitelesek, a párbeszédék természetessége jóleső; és a történetben van kritikai él is, elsősorban azzal a változatos ideológiai problémával kapcsolatosan, amely a nacionalizmus és a hazafiság kérdéseire kapcsolódik. (Anélkül azonban, hogy jogos érzékenységeket sértene.) Könnyedén, szellemesen veti fel és válaszolja meg ugyanis kérdéseit, a „mi történne, ha...” ősi mese-képletének alapján, kollektív képzeletbelit téve valóságossá.⁷¹

A köznapi gondok meseszerű feldolgozásának és jobbra humoros szemléletének kézenfekvő realiztikus (és éppen napjainkban a megújulás, az intellektuálisabb elemzés jegyeit mutató) irányzatának ellentett oldalán is találunk periódusokból egy érdekes *fabulát*: Zolnay Pál *Sámán* című alkotását (1977), mely évtizedünk talányos műve lett. Ez a maga nemében egyedülálló film a rendező olyan — jogos feltűnést keltő — munkái után született meg, mint a *Hogy szaladnak a fák!* (1966) érzelmes-szép portréfilmje egy öregasszonyról, az *Arc* (1970) ellenállási története, középpontjában a személyiség elvesztésének és megtalálásának problémáival, és az emlékezetes *Fotográ-*

fia (1972), ahol az arcok kavargása, majdnem dokumentumfilm stílusban, a művészi tükrözés különféle lehetőségeinek megvizsgálásához nyújtott segítséget, hogy ez az esszé azután (igaz, megbontva a film egységét) egy különös riportalany élettitkainak feltárásába torkolljék.

Ítéljük meg az egyes állomásokat bárhogyan is, az nyilvánvaló, hogy Zolnay Pál munkássága (ahogy benne időrendben előrehaladunk) mind több jelét mutatta az analízis-igénynek, s annak is, hogy az egyedi mind izgatottabb szétboncolásával az *egyetem*es jegyeit keresse. Az *Arc* még realizisztikus történet mögé rejtette ezt az igényt, a *Fotográfia* már félig-meddig nyíltan vállalta; a *Sámán* pedig teljes egészében ennek áldozza soványka, jelképiséggel elnehezített történetét, melyben a hetvenes évek Magyarországról készített riportrészletek kavarognak és vegyülnek el egy meséssé emelt filozófiai töprengéssel.

Tartalmát éppen ezért igazából nem lehet leírni. A kritika egy része ezt gunyorosan jegyezte meg. „A film azzal kezdődik, hogy egy ifjú, akit bezártak a lakásába, nem tud beengedni egy titokzatos küllemű hölgyet. (Végső soron ennyi a cselekmény)” — írja elutasító bírálatában Váncsa István.⁷² Kuczka Péter megkísérli, hogy értőbb legyen. „Meg kell birkóznunk Zolnay filmjével — írja —, s közben esetleg azzal az értelmezéssel is, amelyet az író-rendező maga csatolt művéhez.” A gondok azonban már a cím értelmezése körül felmerülnek. „Ha elfogadjuk a 'sámán'

szó ismert meghatározását, akkor arra kell gondolnunk, hogy Zolnay pontatlan volt a címadásban — folytatja a kritika. — Főszereplője nem sámán, sem abban az értelemben, hogy természetfölötti erővel van kapcsolatban, és varázslatokkal, ráolvasásokkal gyógyít, sem úgy, hogy megjárta volna a sámánsághoz vezető utat. Ez a fiatalember nem varázsol és nem gyógyít, nincsen önkívületi állapotban, legfeljebb emlékezik életére és élményeire... Ábrándozó, figyelő, emlékező, tétova, cselekvésképtelen, passzív fiatalember, akinek sem közvetlen környezetével, ha úgy tetszik önmagával, sem tágabb környezetével nincsen eleven kapcsolata. A filmben szó szerint is állandóan maga körül forgolódik... Akár szimbólumnak tekintjük, akár nem, a főhős passzivitását bizonyítja bezártsága az üres lakásban, s a kulcs, amelyet nem talál, s amelyet partnernője (eszményképe, szerelme, felesége?) elvitt magával, hogy a zártságot a film végén megoldja.”⁷³

Úgy tetszik, a cselekmény-leírásnak (és az azon át lényegéhez közelítő megfejtésnek) a film tehát semmiképpen nem adja meg magát. De, jellegéből következően, ezt bizonyval nem is teheti. Annak kutatása, hogy kicsoda ez a fiatalember, akit bezártak (és akinek alteregója odakint bolyong az „életben”), vagy hogy kicsoda ez a clown-osra festett leány, akinél a kulcs van, s aki a legkülönbébb helyszínek legkülönbébb pillanataiban oly jelentős némasággal figyel, vagy vonul át, nyilvánvaló döreség, s efféle igyekezetünk ugyanúgy kudarcra van ítélve, mintha

azt keresnénk, milyen márkájú volt Ady Endre fekete zongorája. Esetünkben — hogy egy harmadik jellegű interpretációt idézzünk — egészen másról: még pedig jelképes értelmű, filozófiai „önkifejezésről” van szó. „Nehéz film a Sámán, de aki eleve nem zárkózik el a szokatlantól, az olyan magyar filmet láthat, amelyben — hosszú idő után először — kísérlet, méghozzá nem teljesen eredménytelen kísérlet zajlik a filmnyelv, a filmi kifejezési eszközök megújítására. S a kísérlet nem önmagáért van, hanem egy társadalmilag elkötelezett művész a valóságot vizsgáló, minden korábbinál gazdagabb önkifejezése érdekében.”⁷⁴

A film kifejezési eszközeinek megújítására történt kísérletnek azonban nem sok nyomát látjuk. Ami Zolnay Pál művészi nyelvezetét illeti e műben, arra sokkal inkább a kompiláció, mint a megújítás szava illik: minden eszköze *már látott* valahol másutt. Az új legfeljebb ezek vegyítésének felszabadultságában van, nyilvánvaló tartalmi okkal; nevezetesen, hogy azt a mondandót fejezze ki velük és általuk, amely a valóság vizsgálata nyomán benne keletkezett.

Ámde ez a mondandó is a kompiláció jegyében született, s elsősorban a gondolati erőt, eredetiséget, valamint logikát nélkülözi. Bizonyára okkal, hiszen — hangozzék el bármennyi klasszikus idézet is a filmben, hol a marxizmus alapítóitól, hol a magyar költészet jeleseitől — a film (címe által is jelzett) tartalma inkább költőies, ami nálunk némi egyoldalúsággal jobbra az ösztönöset jelenti, és jellegében ah-

hoz a magyar szürrealisztikus-szürnaturalista igyekezethez kötődik, mely szellemi életünkben a hetvenes évek elején (színházban, költészetben) mint népies avantgarde mutatkozott. Ennek mélyén, akárcsak a részben elődjének tekinthető kísérletekben, kivált a két háború közötti Erdélyben, a szabad képzettársítás Bretonék által kezdeményezett és kifejlesztett iskolája eredményeinek párosítására történt próbálkozás látható a „barbár” tartalmakkal, közép-európai folklórral, részben nemzeti vagy nemzeties karakter művészi kialakításának érdekében. (Ezt hangsúlyozza például a film zenéje, a Sebő-együttes közreműködésével.) Az igyekevs azonban éppen szellemi korlátai miatt csakhamar megtorpanni kényszerült, s ezt teszi e filmben is (mely ezáltal e törekvés filmi megfogalmazásának és dokumentumának tekinthető, s ezért a Sámán nem esztétikai, hanem történeti értékkel bír): hiszen ez az ösztönösség és ködösség kisvártatva olyan „mélyrétegek” érzésvilágának feltárásával kísérletezik már, amelyek a hetvenes évek Magyarországon már nem mutatkoznak, s így feltétlenül múltbéliiek. E feltárási igyekezetben egyébként (s ezt a film hangsúlyozza is) a néphez hű, modern értelmiségi figurájának útkeresése manifesztálódik tulajdonképpen; egyfajta kapcsolat-keresés dokumentálódik, a marxizmus és népiség sajátos értelmezésében. (Valószínűleg ez az alap-anyaga *in concreto* is a filmnek; jelesül a Huszonötödik Színház vidéki, istenhátamögötti bolyongásainak riportjai „emelődhettek át” filozofikusabb kontextusba, s szolgáltak példázata-

tul.) A kapcsolat-keresés hevülete és nemes szándéka természetesen rokonszenvet kelt a nézőben, aki igyekszik megfejteni a mű enigmatikus „üzenetét”, de a *találkozás* természetességéről már nincs meggyőződve. Mind a riportázs-részletekben, mind pedig a gyenge színészek által előadott szimbolikus játék elemeiben nagyfokú mesterkéeltséget, sőt, alkalmanként dilettantizmust és szenvelgést talál; és erre csak ráerősít a film gondolati tisztázatlansága, erőszakossága (tétel-hangoztatásban, jelszó-ismétlésekben); egészen egyszerűen, a *Sámán* zavarossága. Egy szellemi képzet modernkedő régiessége, érzelgőssége és kimódoltsága marad végső benyomásul; egy lét-értelmező és hely-meghatározó szándék alig-alig kivehető kontúrjai között.

4. AZ EGYSZERŰ TÖRTÉNETEK IGÉNYE

A hetvenes évek közepétől, nyilvánvalóan a sokféle allegória, kimódolt történet, dramaturgiai erőszakoltság természetes visszahatásául, de a köznapi valóság jobb megismerése és megismertetése végett is, fokozatosan erősödni látszik a szubjektív (és legtöbbször túlságosan alacsony) szellemi nézőpontokat radikálisan tagadó, a jelenségek tükrözéséről a „művészt” (pontosabban: a művésziest) lehántó irányzat.

Ez, a magyar filmművészetben korábban is jelenlévő, gyakorta „dokumentaristának” nevezett ág meg-megújulva mindegyre észrevételi magát korszak-

kunkban is, a legkülönbébb fajsúlyú és értékű alkotásokkal, de mindig egyazon cél; a hiteles közvetítés, az egyszerű történet közvetlen megjelenítésének érdekében, hogy napjainkra a direkt tudósítások szociográfiai szintjéről a *nem-fikciós*nak leplezett művészi nagyjátékfilmek alkotásáig jusson el, és tovább gazdagítsa a magyar filmművészet amúgy is színes palettáját.

Ennek az irányzatnak jó hagyományai vannak, kivált a hatvanas évek, a Balázs Béla Stúdió első csapata indulásának idejéből. Gaál István és Sára Sándor kisfilmjei például, a *Pályamunkások*, az *Oдавissza*, a *Cigányok*, aminthogy más ifjú alkotók munkái is, ahogy erről már szót ejtettünk, érdekes lehetőségeket kutattak fel a dokumentum-filmezés *esztétikai* érték-bővítésére, s alkalmanként ennek néhány elemét be is építették „fikciós” műveikbe. Az idő előrehaladásával ez a módszerük szinte általánossá vált: a *Sodrásban* tárgyas svenkjei (például a szobrász műtermében) épp úgy karakterizáló szerepet kaptak, mint jó tizenöt évvel később a *Magyaroknál*, ahol egy-egy objektum — megfelelő összefüggésekbe helyezve, természetesen — maga is kort, helyzetet, alakot határozó funkcióval bír.

De elsősorban nem is ez a tárgyiasság az, ami a „non-fiction” irányzatának fellendülését mutatja. A mozgalom megerősödésének mélyén komolyabb problémákat találhatunk, elsősorban a *művészi megismerés és megnevezés* tárgyköréből; és ennek igazán csak legkülső jegyei, hogy tárgy-fotókat is applikálunk-e

egy mű szerkezetébe, vagy — magasabb fokon — magát a szerkezetet is a „be-nem-avatkozás” tényfeltáró hitvallásának hatására alakítjuk-e át. Ahogy az egész világon, úgy nálunk is éppen a hetvenes évek-re ingott meg újból a bizalom az egyéni, a személyes értelmezések abszolút jogosultságában, s egyre magasabbra csapott az a hullám, mely az előre *nem* értelmezett műveket részesítette előnyben. Ennek mennyi jelét figyelhetjük meg kortársi kultúránkban; és bizonyos, hogy a magyar filmdokumentarizmus kivirágzása ezzel az általános tendenciával *szinkronban* történt meg.

Nem itt van a helye annak, hogy a múlt század utolsó harmada óta meg-megújuló „dokumentarizmus” vitát áttekintsük, és hogy megrajzoljuk azt a dialektikát, mely a művészetek történetét a mostanában „fiction”-nek és „non-fiction”-nek nevezett művek váltakozásával oly vibrálóvá teszi. Annyi azonban valószínűleg elmondható általánosságban is, hogy a „tény-szerűség”, az „olyan, amilyen valójában” igénye mindig akkor erősödik fel, amikor valamilyen okból (és legtöbbször a képzelgés, a poétizmus, vagy a torz és a hamis eluralkodása után) a művészi megismerés és megnevezés igazában való hit meg-inog, vagy elvész, amikor egy-egy iskolában vagy irányzatban, esetleg kultúrában eluralkodik a pedagógiai szándék, vagy a szubjektivizmus önkénye.

(Más területeken is lejátszódik ilyen folyamat. Vegyük például a történelemtudományét. Világszerte megfigyelhető, hogy az interpretátorok iránti biza-

lom csökkenésével törvényszerűen jár együtt a tényanyagot feltáró művek fokozódó kereslete. Az érdeklődők, úgy tetszik, inkább maguk akarják eldönteni, mit higgyenek, mint hogy tetszőleges értelmezéseket fogadjanak el — másoktól. A bizalmat nyilvánvalóan csak a szaktudomány korrektsége tudja visszaállítani, legalábbis egy újabb válság idejéig.)

A magyar filmművészet „fikciója” iránti bizalmatlanság mindenesetre a hetvenes évek elején kezd erőteljesebben mutatkozni, különösen a kor jelenét és társadalmi problematikáját bemutató (vagy annak bemutatását ígérő) műveknél. A néző ezeket nyilván könnyűszerrel összehasonlítja azzal, ami az ő és környezetének gondolja, konfliktusa. Természetes, hogy ebben az összehasonlításban a legérzékenyebb; itt éri tetten azonnal a hamisságot vagy a hazugságot, de itt a leghálásabb is, ha a maga kérdéseire választ kap. Mivel pedig, mint az eddigiekben láttuk, éppen a maga *jelenének* kérdéseire kapja a magyar filmművésztől időszakunkban a legkevesebb *közvetlen* feleletet, s ráadásul e feleletek jó része elnagyolt, meszterkelt vagy egy-két rész-igazságon túl többet nyújtani nem képes, és sem álmokat nem gyárt neki, mint Hollywood, sem reális tükröt nem tud eléje tartani, mint pedig — elvei következtében — tiszte volna, a „kitalációs” mai társadalmi történeteket különösebb előnyben nem részesíti. A nézőszám-statisztikák e tekintetben is elgondolkoztatóak. Ugyanakkor, mint a magyar televízió esete tanúsítja, országos sikere lehet egy-egy dokumentumfilmnek, melyben nemcsak

a tény-anyag igazság-hányadosa magas, de az állás-foglalás elkötelezettsége is tüstént kitetszik, kivált, ha ezek a gyakran húsz-harminc perces munkák olyan problémákat érintenek és bírálják meg, mint amilyenek a köznapi életben sűrűn fordulnak elő.

Feltehetően ilyen társadalmi igénnyel magyarázható, hogy a nem előzmény nélküli magyar „dokumentum-játékfilm” a hetvenes évek második felében oly nagy lendületet kapott.

Ennek szükségszerűségéről a hagyományos játékfilm bizonyos átalakulását figyelve is nyerhetünk bizonyítékokat.

A felszabadulás utáni magyar film egész történetén végigvonul egy realista igényű, társadalmi érdeklődésű, mindig korabeli tematikát és problémakört vállaló irányzat, mely stílusát mindig funkcionálisan a mondandó közvetlen kifejezésének rendeli alá, történet-vezetésében az egyszerűséget keresi, mintegy „társadalmi dokumentum” kíván lenni; és ilyenkor csakugyan a minimálisra szorítja le a „fikció” látzatát. Korszakunkból ilyen igyekezetet mutat például a *Pókháló* (1973), melyben Mihályfi Imre egy termelőszövetkezeti vádaskodás ügyét szándékozik drámává emelni (írta: Galgóczi Erzsébet, operatőr: Zsombolyai János), vagy a Szűcs János által rendezett *A szerelem határai* (1973), melyben — úgyszintén falun — egy védőnő küzd a tisztább körülményekért. (Írta: Fenákel Judit „Vetköztető” című novellájából Marosi Gyula. Operatőr: Jankura Péter.) Gyári környezetbe visz el s egy öreg munkás válságát

kíséri figyelemmel Csányi Miklós filmje, a *Kenyér és cigaretta* (1975) — író: Szántó Erika, Csányi Miklós, operatőr: Jankura Péter —; míg az *Ámokfutás*-ban (1974) Fazekas Lajos tehetséggel világít bele — egy szerelmi krízis történetében — a fiatal értelmiség néhány problémájába. (Írta: Kertész Ákos, Fazekas Lajos, operatőr: Koltai Lajos.)

Nem lehet tagadni e munkák „tudósítói” szándékát; stílusuk mindenestre „kvázi-dokumentatív”, és úgy igyekeznek történetüket megjeleníteni, hogy az minden tekintetben megfeleljen a „mint a valóságban” követelményének. Ám dramaturgiájuk ennek ellentmond. Egy-egy megnemértett hős küzd bennük az igazáért (kivéve az *Ámokfutást*, ahol a bonyolítás már összetettebb), egyenes vonalban halad a siker vagy a bukás felé, s a legyőzendő akadályok (nyilván alkotói hibákból) mintha csak az ő számára lennének fontosak; leküzdésükért véle szurkolni nem tudunk.

Más a helyzet akkor, ha az ugyanilyen drámai kép-
letben a főhős legalább emberi dimenziókat kap, ahol tehát nem a történet egyszerűsége áll, a maga póreségében, hanem ahol ez az „egyenesvonalú” (és gyakorta kiszámítottan célratörő) drámai szerkezet élettel telik meg. Rényi Tamás *Makra* című filmjének (1973) irodalmi alapanyaga, úgy tetszik, erre például lehetőséget is kínált. Kertész Ákos azonos című munkája mintha csak az ötvenes évek „dokumentum-regénye” volna: olyan környezetet tár fel, s benne olyan problematikát, melyről — kivált munkás-hős esetében — nem igen volt szokás szólni. A „tudósítás”

azonban a filmen kissé nehézkesre és zavarosra sikerült, a végpont tragédiája visszafelé is beárnyékolja a tónust és az ütemet; Makra Ferenc tehát, a tehetséges munkásfiú, aki oly határozottan lépett fel a külvárosban a huligánokkal szemben, s aki oly bizonytalanul viselkedik egy szerelmi történetben, szinte dramaturgiai parancsra választja az alkatából nem következő öngyilkosságot. (Írta: Kertész Ákos. Operatőr: Zsombolyai János.)

Világszerte érdeklődést keltenek és sikeresek Mészáros Márta művei, mégpedig — feltehetően — éppen a bennük lévő információs-dokumentatív tartalom miatt. A rendezőnő, felívelő pályáján, kezdetől tartózkodott a „látványos” megoldásoktól, nem kereste a képi líra különféle lehetőségeit. Sokkal inkább a kortársi ember (s gyakran a fiatalok) problémái érdekelték, a csöndes sorsokba zárt drámák felkutatása és kivetítése kötötte le, semmint hogy a filmművészet stiláris megújítói között tartsák számon. Mészáros Márta szellemi műhelyében a film természetes kifejező-eszköz, mely száraz nyelvezetével nem vétetheti észre magát; annak viszont, amit ez a nyelvezet elmond, közérdekűnek kell lennie. Nem is extenzivitása miatt (Mészáros Márta nem kedveli a társadalmi körképet), sokkal inkább az előbb említett sorsok figyelmeztető példázatában, hiszen „egyszerű történetei” soha nem nélkülöznek némi tanító-okító jelleget.

Ugyanakkor — az életpályán belül — bizonyos változások figyelhetők meg nála: ezen általánosabb ka-

rakterisztikumok határai között. Mészáros Márta a hatvanas évek végén, amikor indult, főleg a fiatalság néhány gondját vette közelebbről szemügyre, és szívesen folyamodott a zene segítségéhez (*Eltávozott nap*, 1968; *Szép lányok, ne sírjatok*, 1970). Még a *Szabad lélegzet* (1973) is amolyan „ifjúsági-probléma” — filmnek látszik, ahol a szövőlány Jutka feltehetően azért boldogtalan, mert — miután erőszakos természetű vőlegényét kénytelen volt elhagyni — egy bölcsészhallgatónak, Andrásnak, a jobb látszat kedvéért letagadja munkás-mivoltát, és diáknak adja ki magát. Ez a hazugság azonban, melyben élni nem lehet, megmérgezi kettejük viszonyát. (Írta: Mészáros Márta. Operatőr: Koltai Lajos.)

Csakhowy már ebben a filmben szinte exponálódik a rendező későbbi filmjeinek néhány jellegzetessége, majdhogynem sablonja, mely a most már idősebb nemzedékek körében vizsgálódó alkotásait rendre rokonítja egymással. Mészáros Márta figyelme a hetvenes évekre a felnőttekre helyeződik át, pontosabban a befulladás életű, magányra kényszerült felnőttekére, kivált nőkére, akiknek érzelmi nyitottságával vagy kiszolgáltatottságával az élet (legtöbbször egy-egy felelőtlen és durva férfi alakjában) visszaélt, s aki most kétségbeesetten keres természetesebb, tisztességesebb kapcsolatot a világgal, a társadalommal, mint amilyet a hamisnak bizonyult férfi-nő viszony, az adott körülmények között, biztosíthatott. A nézőpont, ahonnét korszakunk filmjei az Örökbefogadás után az emberi kiszolgáltatottságot figyelik, a két

nem közötti viszony ösztönösen és társadalmilag-történelmileg meghatározott problematikája, de ez ugyanakkor *általános* ítélet is, kondíciónk ellen, melyből a szabadulást csak a minőségileg másféle emberi kapcsolatok kínálhatják. Jogosan tiltakozik tehát Mészáros Márta a „feminizmus” vádjá ellen, hiszen — mint mondja — a nők sorsában is „a teljes emberi kibontakozás” lehetőségeit keresi⁷⁵, másfelől viszont jogos a kritika folytonos tiltakozása is (legalábbis idehaza) ennek a férfi-nő nézőpontnak a kizárólagossága ellen.

Ezek a „dokumentumfilmek” ugyanis (melyeket a rendezőnő, a bennük szándéka szerint megmutatkozó lélektani plusz miatt, előbb idézett interjújában „kvázi-realistáknak” nevez) egyelőre kevés jelét mutatják a pszichológiai ábrázolásnak, de majdhogynem egyetemessé emelik ugyanakkor a sajátos „férfi-nő” nézőpontot, és ezáltal — ahogy egy tanulmány elgondolkoztatóan megfogalmazza — csakugyan beleesnek „a feminizmus csapdájába”.⁷⁶ Az 1975-ös *Örök-befogadás* mindenesetre két félresiklott nő életének drámai kapcsolat-keresésében protestál a magány ellen. Kata negyven esztendő körüli munkásnő, aki eseménytelenül, konfliktusok nélkül, mégis boldogtalanul morzsolja napjait. Van egy szeretője is, aki azonban attól, hogy közös gyerekük legyen, elzárkózik. Így a véletlenül megismert fiatal intézeti lányt, Anát veszi pártfogásába. (Írta: Grünvalsky Ferenc, Hernádi Gyula. Operatőr: Koltai Lajos.)

Lehet, hogy a rossz színészválasztás is hozzájárult a mű szenvelgő jellegéhez, és a tételesség is jobban előtűnt így benne. A két nő viszonyának sajnálkozó kezelése mindenesetre túlságosan is érzelmessé tette a művet, mégha információ-értéke a köznapok beszűkült, szegényes világáról és a társtalanságban vergődők kínjairól joggal kelthetett olyan országokban érdeklődést, ahol keveset tudnak a magyar viszonyokról. A *Kilenc hónap* (1976), talán az előző film fogyatékoságaiból is tanulva, már szélesebb társadalmi képet és elmélyültebb színészi játékot tud felmutatni, majdnem mindenütt ellenáll a szentimentalizmus kísértéseinek, anélkül, hogy a „sztori” markáns egyszerűségét fel kellene adnia. „Egy szerelem történetét mondja el Mészáros Márta, új filmjében — olvashatjuk Mágori Erzsébet kritikájában —. Ez a szerelem — Kovács Juli és Bognár János találkozása és szétválása — kitűnő alkalom különböző életfelfogások szembeállítására. A *Kilenc hónap* szerelmi válsága voltaképpen világnézeti válság. Nem valamiféle szerelmi háborúság zajlik a két fiatal között, hanem a régi és új életelvek ütköznek meg bennük. Gondolkodásuk fáziskülönbsége állítja szembe a fiút szerelmesével, a lányt pedig környezetével. Juli azért kerül konfliktusba mindenkivel, kivéve önmagát, mert nem hajlandó azokra a hasznos kis megalkuvásokra, amelyek a közfelfogás szerint szükségesek a társadalomba való okos beilleszkedéshez, a *normális* élethez. Gyereket szült házasságon kívül; ötéves fiának apja egyetemi tanár, nős, családos, akitől cseppet sem

veszi rossz néven, hogy nem vette őt feleségül. Nem vágyik különösképpen a házasságra, tanulni akar. Kovács Juli alakja attól válik érdekessé, hogy úgy tesz, mintha a női egyenjogúság nemcsak elvben, de a gyakorlatban is megvalósult volna.” Juli végül megszüli a második gyereket is, megintcsak házasságon kívül: diplomát szerez, s lakást kap majd. „A film a szülőszobában végződik. Közeliben látjuk a vajúdo anyát, a születés véres valóságát. De valahogyan ez az 'illetlen', naturális zárókép is hozzátartozik az élet kendőzés nélküli igazságaihoz, azokhoz a szép csúnyaságokhoz, amelyeknek a film alkotói elkötelezték magukat.”⁷⁷ (A filmet Koródy Ildikó és Hernádi Gyula írta. Operatőr: Kende János.)

Nem oszthatjuk a kritikuszó lelkesedését a záróképet illetően: a *művészetben* a „festett vérzés” mindig a *reális*, nem a nyitott seb. Magának e születésnek a közélről való fényképezése azonban, s kiváltképp, hogy aki szül, az maga a főszereplő színésznő, olyan *dokumentumot* illeszt a mű végére, amely így mintegy visszafelé besugározza az egészet, és Mészáros Márta filmjei közül ezt a leginkább „kvázi-dokumentum-játékfilmmé” teszi. (Következő munkája, az 1978-as *Ők ketten* már távolodni fog e felfogástól.) A „kvázi” szó alkalmazása azonban lényeges: még ennél a leginkább természetesen alakuló és szélesebb képre törekvő produktumnál is egy sor tézis mutatja a rendező jellegzetes életszemléletének fogyatékosságait. A főhősnő túleszményített alakja önmagában is utalhat ezekre. De — ahogy Kelecsényi László már

említett tanulmánya meggyőzően dokumentálja — a Mészáros-filmekben kimutatható sztereotípiák mintegy rácsot vonnak a szemlélő és a szemlélt közé, rávetülnek a valóságra, mely ezt a szemléletmódot nem követi; és így maguk az egyes munkák sem hatnak meggyőzően.

Ennyire szűk, és — mégha korunkban divatos is — ennyire sajátos aspektusból, a realitáshoz fűződő viszonyban ennyi agresszivitással szükségszerűen következik annak a közegnek az értetlensége, melynek pedig igazából a „tantörténetekből” okulnia kellene (és volna is mit okulnia). Nem tartjuk megmagyarázhatatlannak tehát a magyar közönség idegenkedését ezektől a filmekről, bár természetesen mindig öröm, ha idegenben dicsőséges fogadtatásukról halunk.

Hasonló ellentétes (hazai és külföldi) értékelés jutott egyébként a hetvenes évek közepén Kézdi Kovács Zsolt *Ha megjön József* (1975) című alkotásának is. Ezúttal azonban nem a rendezői felfogásban megmutatókozó előítéletek és sablonok riaszthatták vissza a közönséget, hanem a mondanivaló nálunk szinte páratlan keménysége, majdhogynem ridegsége. József, aki a különös címben szerepel, fiatal tengerésztiszt, és egy nehéz gyerekkort megélt asszony, Mária ifjú férje. A hajós, mint munkája megköveteli, a történet elején hajóra száll; nem is fogjuk viszontlátni őt, csak a film végén. Az alig egy hónapja feleség Mária magára marad anyósával. A két nő nem képes hangot találni egymással, elszaporodnak a civakodás jelenetei,

főleg azután, hogy az asszonyka férje távollétében különféle alakok udvarlását fogadja. Amikor azonban közeledik József hazatértének ideje, az anyós szívesen siet segítségére, hogy az időközben történekről a férj (a fia) semmit meg ne tudjon, s ezért szövetség alakul ki közöttük. (Írta: Kézdi Kovács Zsolt. Operatőr: Kende János.)

Noha a film a hetvenes évek Magyarországon előnek nem tetszhet fantasztikusnak, a hazai kritikában akadtak hangok, melyek „velejéig romlott, vagy ha úgy tetszik, súlyosan pszichopata” fiatalasszonynak minősítették Máriát, anyósát meg „a fia érdekei fellett féltékenyen őrködő, jövőjéért aggódó munkásasszonynak”, a rendezőt Ingmar Bergman szolgálai utánzásával vádolták meg, és leszögezték, hogy Kézdi Kovács Zsolt „megnyugtató önkényes happy endje végül is alig különbözik Voltaire „Candide”-jának gúnyos happy endjétől, csak annak gyilkos iróniáját nélkülözi.”⁷⁸ Szokatlannak találhatnánk ezt a valóban ritka éles elutasítást, ha a film egészében *csak-ugyan* nem volna valami Voltaire-i, ami szemlátó mást irritálóan hat az „egyszerű történetek” eddigi soránál gondolatilag oly elkényelmesített nézőre. Kézdi Kovács Zsolt, aki már *Romantika* című alkotásával is felingerelte a kritikát (aminek következtében a tehetségéhez és ígéretességéhez mért méltánylás épp úgy várat még magára, mint 1972-es, rendkívül gazdag jelentés-tartalmú filmjének történeti mérlege-lése is), ebben a fanyar és veristának fényképezett, hangsúlyozottan köznapi tény-feltáró históriában

igencsak elmélyült moralista gondolatíságról tesz tanúbizonyságot.

Szerencsére (és akad kritikus, aki észreveszi ezt), a rendező korábbi munkáival ellentétben ezúttal „a drámai pillanatok pontosan kidolgozottak, az alkotók a tartalmi megoldásokat nem bízzák az elegánsan tovasuhanó kamera mozgásaira” és így „semmilyen formai trouvaille nem vonja el a figyelmet a megjelentett élet-anyag izgalmasságától”. De hatoljunk beljebb, e „dokumentarista” jellegű felszín alá. „Lélektanilag pontos, kemény filmet rendezett Kézdi Kovács Zsolt — írja Székely Gabriella. — A *Romantika* filozofikus parabolája, a *Locsolókocsi* költői gyermekfantázia-világa után egy sokszor periférikusnak mondott, a társadalom érdeklődéséből kiszorult réteg életteréből választotta történetét. Lehet, hogy túlságosan mélyre is nyúlt, és amit talált, nem több szociológiai kuriózumnál, nem alkalmas arra, hogy egy jelenséget képviseljen. Valójában azonban olyan figurára akadt, aki éppen különössége folytán plasztikusan jeleníti meg a film alapgondolatát.” Ez pedig: „Érzelmi gyökértelenség, reszkető társkeresés és ugyanakkor dacos tudomásulvétele a magáramaradottságnak — ha akarom: a társadalom figyelme alól kicsúszott réteg reakciója saját sorsára. Ha akarom, az enyém, a másik, akármelyikünk életének veszélye.”⁷⁹

A film tényfeltáró analitikusságára utal, hogy nem egy folyamatot ábrázol (mondjuk: a főhősnő történetét, ahogy a nevelőotthonnal megvert sors kisza-

kítja őt valamiféle közösségből, stb.), hanem *állapot*, melyben a *sivárság* a főszerep. Az előbb idézett kritika szépen foglalja össze ennek összetevőit. „Végigkísérhetjük szürke mindennapjait a hajógyári csarnok kongó sivárságában, amint magába roskadva könyököl egy asztalon naphosszat, és egy lélek sem szól hozzá. A közös kiránduláson, ahol magára marad a tábortűznél. A televízió fényében, a kinyitható rekamié sarkában, ahová csak a messze hajóút párszavas személytelen levelezőlapjai érnek el. Egy Volga hátsó ülésén, ahol úgy érzi, néhány órára sikerült lopni magának valakit, akinek számára ő is egy ember, érdekes, fontos lény, aki megtanítja szeretni, ölelni, hiszen az egyhónapos férjnek erre nem volt sem ideje, sem érzékenysége. A fojtogató kis lakótelepi lakás falai között, az anyós figyelő jelenlétében, kinek mintaszerű rendjére csak nyegle és gyűlölködő grimasszal tud válaszolni. Embereket látunk: anyóst és menyit, akik kénytelenek együttélni, míg megjön József, aki összezárta, összekötötte őket.”

Ennek a vegetációnak a filmje a *Ha megjön József*, mely címében mintha iróniát villantana meg, „egyszerű történet” mögé rejtve. Ugyanakkor — szerencsére — elkerül minden jelképesseget, komorra festő „sors-tragikumot”: szinte „derűs” alkotás, mely éppen e látszólagos könnyedséggel és szenvtelenséggel rejti el megindultságát, káromkodását, panaszát. És így, ezekben: elkötelezettségét.

Érdemes felfigyelnünk arra, hogy ez a művészi attitűd — mégha más tárgyban és stílusban is —

szinte pontosan ugyanígy mutatkozik meg korszakunk másik kiemelkedő „tény-feltáró” művében, Dárday István *Jutalomutazás* (1975) című alkotásában. A szemlélet itt is „tárgyas”, hogy megindultságát leplezze; „derűs”, hogy tiltakozhassék, pontosabban: hogy történetének kisembereiért felemelhesse a szavát, *értük* haragudhassék, ne ellenük.

A történet egy mai magyar faluban játszódik. A járási úttörőtítkár jókiállású, hangszeren játszó munkásgyereket keres, aki ráadásul jó úttörő is, hogy tagja legyen egy Londonba küldendő ifjúsági delegációnak. A megtiszteltetésre Balogh Tibi látszik a legalkalmasabbnak. Minden feltétel együtt van; ám paraszt szülei a legkülönbélebb rábeszélésre sem engedik el a gyereket. Így más megy helyette: egy ügyes, jól szituált család tehetségtelen csemetéje. (Írta: Szalai Györgyi, Dárday István. Operatőr: Koltai Lajos.)

A film általános feltűnést keltett, de leginkább azért, mert a szerepeket nem hivatásos színészek formálják meg, hanem a párttitkárt párttitkár, a tanácselnököt tanácselnök, és így tovább, tehát még csak nem is amatőrszínjátszók, hanem — akár az olasz újrealizmus kezdetén — felvevőgép elé soha nem állt emberek. Az pedig egyöntetű elismerést váltott ki, ahogy a rendező és munkacsoportja e szereplők játékát hitelessé tudta tenni (még a sokat emlegetett ágyjelenetben is). Ez a kifejezőmód azonban Dárday Istvánnak és *team*jének rendszeres előkészületi időszakában alakult ki, a Balázs Béla Stúdió esszé-filmjeiben, ahol egy egész sor jeles, szociológiailag

rendkívül érdekes mű került ki a kezük alól. Ilyen volt mindenekelőtt a *Nevelésügyi sorozat* első része (1973), mely egy pedagógus-család sorsát, életkörülményeit, eszmerendjét, életfelfogását, munkaviszonyát, stb. térképezi fel, hogy a sorozat további részeiben (II—VII.) az öt gyerek útját kísérje végig.. Rendkívül nyílt, információ-gazdag, előítéletektől mentes „tudósítói” munka ez, melyben nemcsak az úgynevezett „pedagógus-társadalom” világa tárul fel (mégpedig nem is defektusaival, hanem a maga megszkott, napjainkban természetesnek hitt mechanizmusában), de — közvetve — megmutatkozik az az egész társadalmi közeg is, melyben a sorozat alakjai élnek, dolgoznak, remélnek, diadalmaskodnak vagy elbuknak.

Ebben a sorozatban is „civilék” játszanak: egy-egy, nékik természetes szituációban, a saját fogalmazásukat (és, ami sokkal fontosabb: saját véleményüket, reagálásukat) adják elő. A *Jutalomutazás*, ahogy majd az 1978-ban bemutatott, korábban „Három nővér” címmel készült *Filmregény* is teszi, ha lehet, még kifinomultabban és természetesebben, ugyanezt a metódust követi: a forgatókönyvből tulajdonképpen csak annyi van megírva, ami az egyes jelenetek látványára vonatkozik, a dialógusok rögtönzöttek (aminthogy a gesztusok jórésze is az). Igaz, ez a „Kolumbusz tojása” módszer, mely eleve elkerül bármiféle irodalmiasságot és rendezői önkényt (legalábbis a felvételnél, hogy a vágás ez esetben központi fontosságúvá előrelépett fázisában, ha kedve tartja, érvényesítse

aszt), roppant emberismeretet, alkotói türelmet és sok nyersanyagot kíván. Ami azonban veszik a réven, az megtérül a vámon. Mindenekfölött hitelességben és természetességben. A mai magyar falu, és általában: a vidék szellemiségét, tagolódását, köznapjait hűen örökíti meg ez a mű; és amikor az itt játékfilmben is kipróbált forma az epika lassú áramlásában a három nővér történetét már filozófiával világítja át, amikor kérdéseivel és tapasztalati anyagából nyert válaszaival a szabadság és a létezés értelmének kontúrajait rajzolja meg, a *Filmregény* már a hetvenes évek Magyarországának művészi dokumentuma lesz.

Ebből a szempontból is fontos, a jövőt tekintve pedig különösen ígéretes a filmnek az az ember-szemlélete, amely Dárday István és munkatársainak kezén képes volt a „dokumentumfilm” lehetőségeit kitágítani, magát a műfajt pedig magasabb szintre emelni. „Dárday a *Jutalomutazásban* nem „figurákat” kap lelcsevégre, mint a dokumentumfilm-irányzat néhány művelője, sőt, némely rövidfilmjében maga is tette — figyelni meg Létay Vera —. A technikásan becslezett emberi vadászszákmányok korlátoltságukkal, butaságukkal megnevettették ugyan a nézőt, de a nevetés után maradt valami kellemetlen mellékíz a szájban. Az emberi megalázottság, kiszolgáltatottság kétes trófeái, a filmvásznon megörökítve, belső tiltakozást keltettek az etikailag érzékenyebb nézőben. A *Jutalomutazásban* Dárday tisztelettel közelít minden emberhez. Még a legnevetségesebb, legbegyöpösödöttebb agyú figura láttán sem kárörömet, in-

kább megfoghatatlan szánalmat érzünk. Pedig a mozgó-fénykép, amit erről a világról készít, meglehetősen groteszk, csípősen ingerlő. Talán az anya szép, méltóságteli alakja sugároz olyan fényt a többi szereplőre is, amely megértésre kész, emberséges reflexeket ver vissza. Még a járási úttörővezető is, akinek kötelessége a képtelen és bürokratikus személytelen szempontoknak eleget tenni, egyéniségének, kedveségével, fiatalságával, bizonyos mértékig elnyeri rokonszenvünket. Annál felháborítóbb, nevetségesebb és elszomorítóbb a végeredmény, hogy az utazás kalandjába magát már beleélő Tibi helyett a feltehetően stréber Évikét küldik Angliába . . ." Oszthatjuk a kritika summázatát is: „A *Jutalomutazás* végképp meggyőzhet bennünket arról, hogy friss tekintetű, éber érdeklődésű, a mai valóság ígézetében dolgozó, fiatal alkotógárda kér magának helyet a magyar filmművészet első vonalában.”⁸⁰

A hetvenes évek magyar filmtörténetét egyszerűen nem lehet megírni e fiatal alkotógárda jelentkezésének kellő méltánylása nélkül; és feltehetőleg majd a nyolcvanas éveket sem. Hiszen a gárda munkássága máris szerte ágazik, s különféle műfajokban bizonyul sikeresnek. András Ferenc *Veri az ördög a feleségét* című pompás vígjátéka (1976) például — mint egyik bírálatban olvashatjuk — „szépen hasznosítja a korábbi évek balázs-bélás dokumentumfilmjeinek sajátos humorát, amely a mindennapos élethelyzetek arcjátékainak, gesztusainak, szokás-fordulatainak lényegre utaló megnyilvánulásain alapszik. Kitűnő állapot-

rajzát mozaikos szerkesztésben építi föl, teret és időt engedve minden jellemző szituációnak, mozzanatnak, gesztusnak. Az ebből adódó tempózavarokat” pedig „a magyar filmekben ritkán hallható pergő és fordulat dialógusokkal hidalja át”.⁸¹

Az Alkotmány Ünnepe (Szent István napon) játszódik a film, a Badacsonyban, ahol a Kajtár-család — kétlaki vasutas família — izgatott hangulatban készülődik: Budapestről érkezik lányuk, és nagyhatalmú főnöke, Vetró elvtárs, családjával. Egyetlen nap pereg le előttünk, melynek legfőbb eseménye, a dús ünnepi ebéd. (Írta: Bereményi Géza, Kertész Ákos, András Ferenc. Operatőr: Koltai Lajos.)

A film története egyébként fiktív; semmi okunk hát, hogy a dokumentumfilmes előéletben szerzett tapasztalatok és eszközök alkalmazásában jeleskedő rendezőt a magyar játékfilm külön kategóriájába kényszerítsük. Egyébként sem mutatkozik olyan markáns választóvonal a „hagyományosabb” és a „dokumentatív” között, hogy ez a megkülönböztetés indokolt lenne. Ha ugyanazon év egyik más stílusú, de lényegében rokon felfogású filmjét nézzük, Rózsa János *Pókfoci*-ját (1976), amit egyik kritikusa „szándékában, elemeiben, sőt mi több, pátozában is megkapó, kemény” filmnek nevezett⁸², és figyelünk a tartalmában mutatkozó párhuzamokra, végül is azonos irányú szellemi tendencia jeleit látjuk kibontakozni a magyar szatirizáló vígjátékokban: „a kisember” köznapjaiban, munkahelyén, magánéletében mutatkozó problémák humánus töltésű, ironikus bírálata, egyben pedig en-

nek a „mikrovilágnak” lelkiismeretes bemutatását. A *Pókfoci*, amikor egy új szakközépiskola névadó ünnepségének szinte „híradós” tudósításával indul, hogy azután a kiskirály igazgató folytonos mosolya mögé tekintve egy kegyetlen és cinikus alkat természetrajzával szolgáljon, s vele akarva-akaratlan megküzdő tanári kar (benne Lengyel Pál és felesége) portré-sorozatát is adja, lényegében úgyszintén „dokumentumot” nyújt át nekünk a hetvenes évekről, mégha ennek ereje egyenetlen is, hiszen a film egy idő után ellaposodik, egyhelyben topog, a jó indítás kibontásában mind kevesebb a lelemény. (Írta: Kardos István. Operatőr: Ragályi Elemér.)

Végül is a művészetben nincs műfaj vagy alkotói módszer szerinti minősítő rangsor; és csak örülhetünk annak, ha a hetvenes évek közepétől friss ágak sarjadnak, nem egymás ellenére, hanem egymás segítőjéül. De elégedetten nyugtázhatjuk azt is, hogy ez a gyakorlat néhány korábbi alkotót, jobbára elszigetelt próbálkozást is igazolt történelmileg: az eddig kevésbé méltányolt olyan alkotásokat például, mint Elek Juditéi, aki az *Istenmezején 1972—73-ban* (1974) és az *Egyszerű történet* (1976) című filmekben emlékezetes művészi érzékenységgel vitte közel a felvevőgépet az emberi archoz.

Nem ok nélkül utal tehát fejezetünk címe is erre a munkásságra.

ÖSSZEGEZÉS HELYETT

A hetvenes évek közepén, mint látjuk, a magyar filmművészet bizonyos változás, átalakulás periódusába került. Leginkább ígéretes jele ennek *kritikusabb önszemlélete*. Az a tény, hogy ez a művészet módosítani kényszerült a saját magáról alkotott (és jóideje már túlságosan is hízelgő) képet — és ebbe belejátszott a közönség-kapcsolatok romlása is —, ígéret lehet arra, hogy a korábbi „művészfilm—közönségfilm” rossz kategóriáiból végre kiszabadul, és nem engedi, hogy e hamis alternatíva szentesítse produkciójában egyfelől a szubjektivizmust, öntetszelgést, művészi arisztokratizmust, másfelől pedig az igénytelenséget, sőt, alkalmanként a szakmai fogyatékosságokat is. Időközben ugyanis kiderült, hogy ez az alternatíva, s a mögötte rejlő nézetrendszer (mely sokban rimel a polgári társadalom „elit” és konzum” kultúra felosztására is) nálunk sokáig nem tarthatja magát, hogy az élet meghaladja; és hogy ha továbbra is, erőszakkal, érvényben marad, mindenekelőtt a középszer eluralkodását segíti.

Mutatkoznak azon felismerés jelei is, hogy ez az önkritikusabb szemlélet fokozatosan a *társadalmi érde-*

kū témák és tartalmak felé fordítja az alkotók érdeklődését. A senkit sem érdeklő magánügy és a fogcsikorgatva nevettetés szélsőségei közül, az elnéptelenedő nézőtér újbóli megtöltésére, csak a közösségnek *érdekes* művekkel lehet kijutni szélesebb mezőkre. Nem feledhetjük (s erre többször utaltunk már), hogy ez az időszak a magyar filmművészet történetében *a közönséggel való kapcsolat elszegényedésének drámai periódusa*. A jelenség maga természetesen hosszabb — és külön elemzést kíván, kivált atekintetben, mikor és milyen objektív, valamint szubjektív tényezők egymásra rakódásából alakult ki ez a helyzet, mégpedig folyamatosan, mintegy a hatvanas évek végefelétől. A hetvenes évek elején a mozinézők számának fogyatkozása (magyar filmeknél) mindenesetre tudatosan, vagy tudat alatt, de állandóan befolyásolta már alkotóink közérzetét, sőt, ars poeticáját is. Az első reagálások azonban inkább negatívnak mondhatók. Ahelyett ugyanis, hogy művészetünk önkritikusan vizsgálni kezdte volna saját eszközeinek (és ezek mélyén: valóságismeretének) erejét, a külsődleges megoldásoktól remélte eleinte megváltását: vagy elképzelt magának egyfajta „közönségigényt” (melyet a „szórakozás” könnyed felfogásával azonosított), s feladatát kizárólag ennek felelőtlen kiszolgálásában látta, vagy pedig sértetten hátat fordított mindennemű — jobb szó híján — „elvárásnak”, és a „művészi Én” hermetizmusába vonult vissza.

Igaz, e tudathasadásos reagálás (mely a „művész-film” — „közönségfilm” hamis alternatívájában mutatkozott meg) nem egyszerűen a filmművészet belső ügye volt, mégcsak nem is általában a kultúráé, s ha igen áttételesen is, de az adott társadalmi helyzet bizonyos vonásait tükrözte. Mint zavarodott periódus, nem is tartott szerencsére sokáig. Történészeink nyilván összefüggést találnak majd például a „mulatni” vagy „költőieskedni mindenáron” nagy divatja, meg ama problematika között, mely az átalakuló gazdaság-irányítási rendszer gondjaiban mutatkozott meg, és országunk vezetését többször is korrekcióra készítette. A gazdasági kérdések érthető előtérbe nyomulása például hátrébb szorította a tudati világot, s egy időben úgy tetszhetett, mintha a korábbi — túlzottan felfokozott — figyelem ellenhatásául a szükségesnél kevesebb szellemi erő koncentrálna erre a területre. Időközben viszont, természetes igényekből, az egyensúly felé látszik közéletünk haladni, s mint lát-nivaló, a komoly szó, a hétköznapiok reális tükrözésének igénye növekszik.

Ez az igénynövekedés a közönségben és az alkotók-ban a hetvenes évek közepetáján egyaránt és egyszer-re mutatkozik, ami — mint jelenség — bizakodással tölthet el bennünket a szellemi *szinkronitás* újbóli jelentkezését illetően. De találhatunk más olyan jegyeket is, amelyek Magyarország — mondjuk így — társadalmi tartalma és az azt tükrözni szándékozó filmművészet tartalma közötti párhuzamokra mutat, és lépéstartásra is. Ilyen a művekben megfigyelhető ha-

tározott törekvés arra, hogy alkotói szemléletünket, mindenekelőtt pedig dramaturgiánkat, távolítsuk el végre a romantika közeléből (hős- és népszemlélet, történetvezetés, stb.), s ugyanakkor közelítsük a korszerűbb emberábrázoláshoz (ami a probléma-érzékenységet is serkentheti): közelítsük tehát a *jelenhez*. Ebben a rendkívül markánsan megmutatkozó igényben, melynek nyílt kifejeződése az úgynevezett dokumentarizmus szerepnövekedése és az általa kifejlődött, nem mindig jóízű polémia, a részjelenségek verzizmusa helyett az *egész* megértésére és megnevezésére elkötelezett igyekezet is megnyilatkozik már, mégpedig az intenzív ábrázolás felé haladva.

Ennek következtében a magyar filmművészet a hetvenes évek második felében némileg realisztikusabbnak látszik, mint azt megelőzően volt. Elsősorban szemléleti okok eredményéül, határozottabb állásfoglalásra és véleménymondásra készítette az alkotót, aki korábban a „fiction”-t a lírában, a „non-fiction”-t pedig a száraz szociográfiában találta meg; más szóval a nagyobb társadalmi felelősség irányába szólítva őt, oda, ahol az öncélúság tartalmi-formai megnyilatkozásai eleve lehetetlenné válnak. E lassú, de — hitünk szerint — feltartóztathatatlan mozgásnak már megfigyelhetők első karakterisztikumai: a funkcionálisabb képteremtés, az álló helyzetéből kiemelt, kézbe vett (dinamikusabb és emberközelibb) kamera, a tárgyiasabb, de nem száraz ábrázolásmód, az alanyhoz és történethez való viszony szemérmesebb (de nem szenvtelen) építése, a túlzott rendezőközpontúság lassú fel-

váltása a csapatmunkával, aholis a rendező személyisége mint „primus inter pares” nyilatkozhat meg. Nyilvánvalóan sok a tennivaló még, elsősorban a forgatókönyvek idejében való és hiteles lélekrajzzal, társadalmi elemzéssel megalapozott kidolgozása terén, a színészi rutin csökkentésében, a mondanivaló tisztázásának kritikus folyamatában, a mű céljának és értelmének világos kimunkálásában, és így tovább. Mégis látszanak biztató jelek; *van* tehát mire alapozni bizakodásunkat.⁸³

Maradjunk is — befejezésül — e bizalomnál. Nélküle semmilyen művészet, s így a magyar filmé sem tud új erőre kapni. S egyáltalán: élni.

A filmtörténetírás az egész világon idegenkedik attól, hogy időben egészen közről, szinte a „tegnap” produktumai között vizsgálódjék, mi több: e produktumokban megfigyelhető irányzatok, áramlatok, törekvések, értékek historikus felmérésével próbálkoznak. De, úgy érezzük, az amúgy is csak mostanában kibontakozó magyar filmtörténetírás nem nélkülözheti az ilyen kísérleteket. Igaz, törvényszerű, hogy az ennyire közvetlen, minden történelmi távlatot szükségképpen nélkülöző áttekintés a be nem teljesedő feltételezések, az elképzeltnél másképp alakuló pályáívek, későbbiekben nem igazolt értékelések hibalehetőségét vállalni kénytelen, vagyis hipotéziseinek bizonyos százalékát meg fogja cáfolni az idő. Hiszen egyetlenegy új mű, bármelyik műhelyben, már módosítja az eddigi képet, és tüstént jelen munkánk kritikájával is szolgál. De csináljunk e hátrányból előnyt:

végeredményben élő, alkotói energiáktól fűtött folyamat létének legfontosabb eleme, hogy *változik*. Az *alkotóerőbe vetett bizalom viszont legyen állandó*.

1978. június

JEGYZETEK

1. Nemes Károly: A magyar filmművészet 1968—1972 között. (Kézirat)
2. Nemes Károly: i. m. 9. l.
3. Létay Vera: Életünk: az idő. Élet és Irodalom, 1978. ápr. 22.
4. Bernáth László: Magyar filmkritika 1957—1972. Kézirat.
5. Gyertyán Ervin: Jancsó Miklós. (Bp.) Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Népvüvelési Propaganda Iroda, (1975). 123. l.
6. Gyertyán Ervin: i. m. 32—34. l.
7. Gyertyán Ervin: i. m. 42. l.
8. Szabó György: Képek és lagúnák. Bp. Kossuth, 1964. 229. l.
9. Gyertyán Ervin: i. m. 43. l.
10. Gyertyán Ervin: i. m. 80—82. l.
11. Gyertyán Ervin: i. m. 85. l.
12. Szekfü András: Fényes szelek, fújjátok! Jancsó Miklós filmjeiről. Bp., Magvető, 1974. 378. l. — Idézetünk a 353. lapról való.
13. Rényi Péter: Az irónia helikopterén. Filmkultúra, 1975. 1. sz. 35. l.

14. Népszabadság, 1968. március 13.
15. Gyertyán Ervin: i. m. 107. l.
16. Rényi Péter: i. m. 35. l.
17. Ld.: Tárnok János: A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948—1976. Bp. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, MOKÉP, 1978. 145. l. (Film és közönség, 2.)
18. Lázár István: Két pogány közt... Filmkultúra, 1975. 1. sz. 40. l.
19. Szabó György: Magyar filmnapok, 1974. Új Írás, 1974. 4. sz. 99—100. l.
20. Hernádi Gyula—Jancsó Miklós: Vitam et sanguinem. Filmregény. Bp. Magvető, 1978. 204. l.
21. Körmendi Judit: Hószakadás a hegyek között. Film, Színház, Muzsika. 1973. dec. 15.
22. Almási Miklós: Hószakadás. Filmvilág, 1974. szept. 15.
23. Gyertyán Ervin: Lumière árnyékában. Esszék és tanulmányok. Bp. Magvető, 1977. 516. l. — A szövegrészlet, mely eredetileg 1969-ben jelent meg, a 385. lapról való.
24. Gyertyán Ervin: i. m. 485—486. l.
25. Karcsai Kulcsár István: Szabó István. (Bp.), Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Népművelési Propaganda Iroda, (1977). 87 l. — Idézetünk a 14. lapról.
26. Karcsai Kulcsár István: i. m. 66. l.
27. Gyertyán Ervin: Lumière árnyékában. 448—449. l.
28. Karcsai Kulcsár István: i. m. 70. l.

29. Karcsai Kulcsár István: i. m. 73. l.
30. Tornai József: A nagy villamos-mese. Filmkultúra, 1977. 1. sz. 17—18. l.
31. Karcsai Kulcsár István: i. m. 76. l.
32. Tornai József: i. m. 21—22. l.
33. Zsugán István: Budapesti mesék. Beszélgetés Szabó Istvánnal. Filmvilág, 1976. dec. 15.
34. Alexa Károly: Az évforduló igényei. Filmkultúra, 1977. 6. sz. 17. l.
35. Lukácsy Sándor: Ki látja Adyt? Filmvilág, 1977. dec. 1.
36. Erről ld. bővebben: Szabó György: Film és forgatókönyv. Filmtudományi Szemle, (1978). 21. sz.
37. Mágori Erzsébet: A csillagszemű. Filmvilág, 1978. jan. 1.
38. Thurzó Gábor: Kísértet Lublón. Filmvilág, 1975. nov. 15.
39. Zsugán István: A múlt — jelenidőben. Beszélgetés Gábor Pállal. Filmvilág, 1976. aug. 15.
40. Lázár István: A reformkor útvesztői. Filmkultúra, 1976. 5. sz. 17—19. l.
41. Sas György: Romantika — romantika nélkül. Filmkultúra, 1977. 3. sz. 20. l. — Koltai Tamás: A királylány zsámolya. Filmvilág, 1977. ápr. 1.
42. Gervai András: Egy történelmi kaland kalandja. Filmkultúra, 1975. 4. sz. 29. l.
43. A forgalomban levő magyar játékfilmek ajánló-jegyzéke. (1948—1978.) Szerk. Ábel Péter. Bp. Mokép, 1978. 281. l. — A leírás a 103. lapon.
44. Sas György: Történelem emberi sorsokban. Film-

- kultúra, 1975. 6. sz. 41—42. l.
45. Tamás István: „... hamuszín arcuk eltakarta az ég kékjét.” Filmkultúra, 1977. 3. sz. 31. l.
 46. Mágori Erzsébet: Emlékek emléke. Filmkultúra, 1974. 3. sz. 15. l.
 47. Almási Miklós: Az elemzés igézetében. Filmkultúra, 1976. 2. sz. 19. l.
 48. Gyertyán Ervin: Lumière árnyékában. 479—480. l.
 49. Hermann István: Az ötödik pecsét. Filmvilág, 1976. okt. 15.
 50. Somogyi Lia — Surányi Vera: „Hatolj a látvány lényegéig...”
Beszélgetés Gaál Istvánnal. Filmvilág, 1978. márc. 15.
 51. Székely Gabriella: Szépek és bolondok. Filmvilág, 1976. okt. 1.
 52. Gyertyán Ervin: i. m. 451—452. l.
 53. Almási Miklós: Az emberi minőség megőrzése. Filmkultúra, 1976. 6. sz. 11. l.
 54. Hegedüs Zoltán: Herkulesfürdői emlék. Filmvilág, 1977. jan. 1.
 55. Gyurkó László: Vörös emlékmű. Filmkultúra, 1976. 1. sz. 35. l.
 56. Somlyó György: Az elbeszélés lírai félmúltja. Filmkultúra, 1974. 5. sz. 25. l.
 57. Érdemes e tekintetben figyelembe venni Horgas Béla idevágó megjegyzéseit: Képköltészet. Filmkultúra, 1978. 1. sz. 56—60. l.

58. Zsugán István: Az Egy erkölcsös éjszaka forgatása közben. Beszélgetés Makk Károllyal. Filmvilág, 1976. nov. 15.
59. Erről bővebben: Elmúlás, költészet, irónia. Filmkultúra, 1977. 5. sz. 39—44. l.
60. Vitányi Iván: A cselekvés értelme és lehetősége. Filmkultúra, 1976. 3. sz. 23—24. l.
61. Labirintus. Technikai forgatókönyv. Bp. Budapest Játékfilmstúdió, 1975. 114. l. — Idézetünk a 81. lapon.
62. Nagy Péter: Szépség nőtt ki a szörnyűségből. Filmkultúra, 1976. 2. sz. 24—25. l.
63. Id.: Székely Gabriella: A közös bűn. Filmvilág, 1978. márc. 1.
64. Hegedüs Zoltán: Történelem keresztfonállal. Filmkultúra, 1976. 3. sz. 30—31. l.
65. Vitányi Iván: i. m. 24—27 l.
66. Ember Marianne: Tétlenségre ítélve. Filmkultúra, 1975. 3. sz. 47. l.
67. Gyertyán Ervin: Lumière árnyékában. 457—458. l.
68. Mérei Ferenc: Tükör által — talányosan. Filmkultúra, 1976. 4. sz. 20. l.
69. Létay Vera: Tükröképek. Filmvilág, 1976. szept. 15.
70. Erről ld. bővebben: Egy magyar filmszatíra a hetvenes évekből. Filmtudományi Szemle, 1976. 31—44. l. (Tanulmányok és vélemények a mai magyar filmről.)

71. Erről bővebben ld.: Hétköznapijaink könnyed szatirája. Filmkultúra, 1977. 1. sz. 23—28. l.
72. Váncsa István: Szentháromság, vagy amit akartok. Filmkultúra, 1977. 6. sz. 33. l.
73. Kuczka Péter: Sámán. Filmvilág, 1977. nov. 15.
74. Bernáth László: Holnaptól a mozikban: Sámán, új magyar film a stúdióhálózatban. Esti Hírlap, 1977. okt. 26.
75. Zsugán István: „Feminizmus” — vagy az emberi kiteljesedés. Beszélgetés Mészáros Mártával. Filmvilág, 1978. jún. 1.
76. Kelecsényi László: A feminizmus csapdája. Film-tudományi Szemle, 1977. 35—40. l. (A valóság és a magyar film).
77. Mágori Erzsébet: Kilenc hónap. Filmvilág, 1976. dec. 1.
78. Gyertyán Ervin: Lumière árnyékában. 506—507. l.
79. Székely Gabriella: Magányra ítélve. Filmkultúra, 1976. 1. sz. 39—42. l.
80. Létay Vera: Szemünk, a felvevőgép. Filmkultúra, 1975. 2. sz. 47—48. l.
81. Zalán Vince: Ünnepi asztal premier plánban. Filmkultúra, 1977. 4. sz. 13. l.
82. Almási Miklós: A groteszk pátosza. Filmkultúra, 1977. 2. sz. 21. l.
83. Erről bővebben ld.: Egy változás elemei. Film-tudományi Szemle, 1977. 21—29. l. (A valóság és a magyar film.)

FILMOGRÁFIA

Megjegyzés: A magyar filmek datálása a különféle kiadványokban egymástól eltérő módon történik (gyártás éve, bemutatás éve, stb.). Amíg a megbízható tudományos filmográfia ezekről az esztendőkről el nem készül, kénytelenek vagyunk több forrásból merített, saját és ennél fogva bizonyos hibalehetőséggel bíró listával beérni. (Bár, ilyen rövid időszakban, az esetleges hibáknak nincs különösebb jelentősége.) Mivel az egyes filmek rövid tartalmát a szövegen belül helyeztük el, ezúttal ennek megisméltésétől tartózkodunk.

A filmográfia az 1973—1977 között készült magyar játékfilmeket évek szerint, szoros betűrendben sorolja fel, praktikus okokból tételszámokkal. E számok alapján a filmográfia kiegészítéséből, ahol rendezők szerint bontottuk az anyagot, az egyes alkotók munkássága visszakereshető.

1. ÁLLJON MEG A MENET'

R: Gyarmathy Livia

I: Böszörményi Géza, Gyarmathy Livia. O: Koltai Lajos. Z: Presser Gábor. Sz: Markovich Miklós (Benda Mihály — Karsai nagyapja), Bulla Elma (Babjáné), Eva Ras (Irénke, a titkárnő), Horváth Sándor (Merkovics), Madaras József (Czidina művezető), Szirtes Ádám (funkcionárius), Szilágyi Tibor (Luncz János), Gyuresánszky Ági (Merkovics Juli), Rajts István (Karsai).

Színes.

2. ÁRTATLAN GYILKOSOK

R: Várkonyi Zoltán.

I: Maár Gyula, Zimre Péter. O: Somló Tamás. Z: Vukán György. Sz: Mensáros László (George Vallay), Sunyovszky Szilvia (Ildikó), Őze Lajos (operatőr, Juhász százados), Huszti Péter (Csikós András egyetemi hallgató), Tahi Tóth László (Viktor, a barátja), Benkő Gyula (az „orvos”), Kautzky József (a „nyomozó”), Horváth Sándor (az ál-százados), Lőte Attila, Ernyey Béla (a két felhajtó).

Fekete-fehér.

3. CSÍNOM PALKÓ

R: Keleti Márton, Mészáros Gyula.

I: Dékány András (daljátéka nyomán) Békeffi István. O: Szécsényi Ferenc. Z: Farkas Ferenc. Sz: Husz-

ti Péter (Béri Balogh Ádám), Nagy Gábor (Csínom Palkó), Benkő Péter (Csínom Jankó), Haumann Péter (Rosta Márton), Hűvösvölgyi Ildikó (Éduska), Agárdi Gábor (Tyukodi pajtás), Szirtes Ádám (Kucug Balázs), Márkus László (Koháry gróf), Szemes Mari (a szakácsné), Ladomerszky Margit (Koháry anyósa), Turay Ida (Koháry grófné).

Színes.

4. EGY KIS HELY A NAP ALATT

R: Szász Péter.

I: Szász Péter. O: Ragályi Elemér. Z: Presser Gábor. Sz: Bencze Ferenc (T. Gyula), Margittay Ági (Berta), Ion Bog (Verebes tanársegéd), Bencze Ilona (a felesége), Erdélyi Kató (Mackó, a kislányuk), Lukács Sándor (Gáti Béla karmester), Géczy Dorottya (Kati, T. Gyula első felesége).

Fekete-fehér.

5. EGY SRÁC FEHÉR LOVON

R: Palásthy György.

I: Palásthy György. O: Forgács Ottó. Z: Lendvai Kámilló. Sz: Oszter Sándor (Szabó Gyuri), Koncz Gábor (Bátya), Rajz János (Szabó bácsi), Bodnár Erika (Pirkó), Goór Nagy Mária (Kati), Csákányi László (művezető), Zenthe Ferenc (Kati apja), Bujtor István, Csurka László (targoncások).

Fekete-fehér.

6. HARMADIK NEKIFUTÁS

R: Bacsó Péter.

I: Bacsó Péter, Zimre Péter. O: Zsombolyai János.
Z: Vukán György. Sz: Avar István (Jakus István he-
gesztő), Kassai Ilona (a felesége), Madaras József
(Csinger), Molnár Piroska (a felesége), Matza Alice
(Rozi, az újságoslány), Török István (Tax, a brigád-
vezető), Szabó László.

Fekete-fehér.

7. HÉT TONNA DOLLÁR

R: Hintsch György.

I: Csurka István. O: Illés György. Z: Aldobolyi Nagy
György. Sz: Kabos László (Luciano, a bohóc), Bárdi
György (Szántódi), Darvas Iván (Zima), Vörös Eszter
(Margit), Inke László (Darnógyöngyei), Parragi Mária
(svéd gyártulajdonos), Alfonzó (erőművész).

Színes.

8. IDEGEN ARCOK

R: Szörény Rezső.

I: Szörény Rezső (Bakos Zoltán és Potzner Irén anya-
ga alapján). O: Jankura Péter. Z: Presser Gábor. Sz:
Kútvölgyi Erzsébet (Irén egyetemista), Szacsvey László
(Gábor egyetemista), Boroska Tibor (Barta János,
a védencük), Orsolya Erzsi (konyhai felszolgáló), No-
vák István (bejelentő), Sarlai Imre (az öreg).

Fekete-fehér.

9. ILLATOS ÚT A SEMMIBE

R: Magyar József.

I: Magyar József. O: Banok Tibor. Z: Gyulai Gaál

János. Sz: Bárdi György (Ozorai Ernő a szövetkezet elnöke), Kállai Ferenc (Mikó Zoltán főkönyvelő), Sinkovits Imre (Csekő Gusztáv), Pongrácz Imre (Hompolá ellenőr), Esztergályos Cecília (Eszter), Andai Györgyi (Kinga), Bánhidi László (Povázsai a vasutas), Péva Ibolya (pincérlány).

Színes.

10. KAKUK MARCI

R: Révész György.

I: Tersánszky J. Jenő regényéből Révész György. O: Ragályi Elemér. Z: Vukán György. Versek: Vargha Balázs, Weöres Sándor. Sz: Harsányi Gábor (Kakuk Marci), Haumann Péter (Soma), Várhegyi Teréz (Rózi), Pálos Zsuzsa (Zsuzsi), Szerencsi Éva (Eszti), Szemes Mari (kocsmárosné), Gobbi Hilda (vén szolgáló), Szirtes Ádám (Kasos), Piros Ildikó (a felesége), Bujtor István (a néma), Szacsvay László (Janika).

Színes.

11. KI VAN A TOJÁSBAN?

R: Szalkai Sándor.

I: Simonffy András. O: Herczenik Miklós. Z: Máté Péter. Sz: Mensáros László (a professzor), Balázsovits Lajos (Zeke Zoltán geológus), Jani Ildikó (Gizi, a tanítónő), Bánhidi László (Gerzson éjjeliőr), Kazán István (Pajszanek), Tomanek Nándor (a gróf), Máriáss Melinda (Gézuka), Psota Irén (Gézuka édesanyja), Kern András (könyökvédős), Kállai Ferenc (revizor), Sinkovits Imre (Idősebb Zeke), Kozák László.

Színes.

12. LILA ÁKÁC

R: Székely István.

I: Szép Ernő regénye nyomán Müller Péter. O: Hildebrand István. Z: Fényes Szabolcs, Ábrahám Pál. Sz: Halász Judit (Tóth Manci), Bálint András (Csacsinszky Pál költő és hivatalnok), Ráday Imre (Lezsi balettmester), Moór Marianne (Bizonyosné Lola), Körmendi János (Bizonyos), Balogh Zsuzsa (Arany Hédi), Suka Sándor (Leo), Piros Ildikó (Olly Jolly).

Színes.

13. A LOCSOLÓKOCSI

R: Kézdi Kovács Zsolt.

I: Mándy Iván (ifjúsági regényéből) Kézdi Kovács Zsolt. O: Kende János. Z: Bródy János. Sz: Márkus András (Omasics), Maretics Erika (Král Bori), Lengyel Péter (Totyi), Bujtor István (teherautósofőr), Molnár Tibor (házmester), Káldy Nóra (édesanya).

Színes.

14. MACSKAJÁTEK

R: Makk Károly.

I: Örkény István (azonos című kisregényéből) Makk Károly, Tóth János. O: Tóth János. Z: Eötvös Péter. Sz: Dayka Margit (özvegy Orbánné Szkalla Erzs), Piros Ildikó (Erzsi fiatalon), Bulla Elma (Frau Danziger-Szkalla Giza), Balázs Samu (Csermlényi Viktor operaénekes), Makay Margit (Paula), Töröcsik Mari (Egérke), Bürös Gyöngyi (Orbánné leánya), Tyll Atti-

la (Orbánné veje), Szilágyi Tibor (Soós Lajos iskolaigazgató), Szirtes Ádám (éjjeliőr).
Színes.

15. MAKRA

R: Rényi Tamás.

I: Kertész Ákos (hasonló című regénye nyomán). O: Zsombolyai János. Z: Berki Géza. Sz: Juhász Jácint (Makra), Csomós Mari (Vali), Molnár Piroška (Makráné-Magdus), Bánsági Ildikó (Sztanek), Koncz Gábor (Nagy Zsiga), Vadász Zoltán (Dénes Károly), Horváth Sándor (Salgó), Orosz Lujza (Makra anyja) Fekete-fehér.

16. NINCS IDŐ

R: Kósa Ferenc

I: Csoóri Sándor, Kósa Ferenc. O: Sára Sándor. Z: Durkó Zsolt. Sz: Lohinszky Loránd (Udvardy börtönigazgató), Szilágyi Tibor (Babella főfoglár), Konyorcsik János (Kallós István fogoly), Bencze László (Jáki István fogoly), Juhász Jácint (Gádor Zoltán fogoly), Szőke István (Törő Gáspár fogoly), Haumann Péter (Főthy miniszter), Madaras József (Veréb köztörvényes fogoly).

Színes.

17. PETŐFI '73

R: Kardos Ferenc.

I: Kardos Ferenc, Kardos István. O: Kende János. Z: Szörényi Levente. Sz: Kovács Mihály (Petőfi), Ko-

vács Nóra (Szendrey Júlia), Can Togay (Kossuth Lajos), Csizmadia Tibor (Vasvári Pál), Oszkay Csaba (Madarász László), Kőhalmi Attila (Jókai).
Színes.

18. PLUSZ MÍNUSZ EGY NAP

R: Fábri Zoltán.

I: Bodor Ádám (két novellájából) Zimre Péter, Fábri Zoltán. O: Illés György. Z: Petrovics Emil. Sz: Anatol Constantin (Baradla Géza, volt fogoly), Bencze Ferenc (Obrád Simon, hajdani társa), Andrási Márton (Boocz), Pécsi Ildikó (Rózsi), Apor Noémi (Csutor-né), Kern András (örvezető), Héjja Sándor (Lepencés), Monori Lili (Ilona) és Haumann Péter, Sarlai Imre.
Színes.

19. PÓKHÁLÓ

R: Mihályfi Imre

I: Galgóczi Erzsébet (saját kisregényéből). O: Zsombolyai János. Z: Hidas Frigyes. Sz: Avar István (Nik-lai Géza tsz-elnök), Madaras József (Zsuppán, elnök-helyettes), Koncz Gábor (agronómus), Káldi Nóra (tanárnő), Moór Marianne (Patikusnő), Horváth Sándor (osztályvezető).

Fekete-fehér

20. RÉGI IDŐK FOCIJA

R: Sándor Pál.

I: Mándy Iván (elbeszéléséből) Tóth Zsuzsa. O: Ragályi Elemér. Z: Tamássy Zdenkó. Sz: Garas Dezső

(Minarik Ede), Péter Gizi (a felesége), Major Tamás (Kerényi úr), Esztergályos Cecília (Ila, a bundás nő), Temessy Hédi (a cserépkalapos nő), Márkus László (Turner Pipi), Vogt Károly (Vallay, a kapus), Kern András (Kövesi, a tartalék).

Színes.

21. SZABAD LÉLEGZET

R: Mészáros Márta.

I: Mészáros Márta. O: Koltai Lajos. Z: Szörényi Levente. Sz: Kútvölgyi Erzsébet (Jutka), Nagy Gábor (András), Moór Marianne (Zsuzsa), Máriáss Melinda (Jutka barátnője), Kállai Ferenc (Jutka apja), Szemes Mari (Jutka anyja), Földi Teri (András anyja), Szabó Lajos (András apja), Bürös Gyöngyi (Jutka apja II. felesége).

Fekete-fehér.

22. A SZERELEM HATÁRAI

R: Szücs János.

I: Fenákel Judit (Vetköztető című novellájából) Marosi Gyula. O: Jankura Péter. Z: Durkó Zsolt. Sz: Drahota Andrea (Zsófi védőnő), Bitskey Tibor (Varga doktor), Káldy Nóra (Vargáné), Szirtes Ádám (Vince bácsi), Kenderessy Tibor (Szikora), Faluhelyi Magda (tanítónő), Cserhalmi György (tornatanár), Nagy Anna (Gidáné), Holl István (Gida), Pásztor Erzsi (Ági-ka), Hegedüs Erzsi (Szabóné).

Színes.

23. SZIKRÁZÓ LÁNYOK

R: Bacsó Péter.

I: Zimre Péter, Bacsó Péter. O: Zsombolyai János.
Z: Vukán György. Sz: Bánsági Ildikó (Brigitta), Bodnár Erika (Flaxa Erzsi), Pap Éva (Dragosné), Avar István (Szafián igazgató), Madaras József (Daka Géza).

24. A TÖRÖKFEJES KOPJA

R: Zsurzs Éva.

I: Kolozsvári Grandpierre Emil (azonos című regényéből) Bencsik Imre. O: Czabarka György. Z: Darvas Ferenc. Sz: Vas Zoltán Iván (Kopjás Dani), Szerencsi Éva (Borka), Ivánka Csaba (Menyhért), Horváth Péter (Lucskos Péter), Szurdi Miklós (Cigány Tódor), Helyei László (Köcsög Pista), Basilides Zoltán (a bíró), Fónay Márta (a felesége), Zenthe Ferenc (Teszemaszt), Inke László (Panzerkopf), Koncz Gábor (Akibar), Gáti József (Habil defterdar).

Színes.

25. TÚZOLTÓ UTCA 25.

R: Szabó István.

I: Szabó István. O: Sára Sándor. Z: Tamássy Zdenkó. Sz: Békés Rita (Gaskóyné), Lucyna Winnicka — Kohut Magda (Mária), Müller Péter (János, a férje), Bálint András (Andris), Szemes Mari (Julika), Mészáros Ági (Aranka), Makay Margit (Mária anyja), Temessy Hédi (Szentiványiné), Zelk Zoltán — Kőműves Sándor (Hackl bácsi, az órás), Erwin Geschonneck.

Színes.

26. VÉGÜL

R: Maár Gyula.

I: Bíró András ötlete alapján Maár Gyula. O: Koltai Lajos. Z: Brahms, Schumann. Sz: Jozef Króner — Szabó Gyula (Varga János gyárigazgató), Szacs vay László (a fia), Lázár Katalin (a leány), Törőcsik Mari (az asszony), Kálmán György (a férj), Őze Lajos (Komlós elvtárs), Major Tamás (nyugdíjas az utcán), Monori Lili (leány a vonaton), Szilágyi Tibor (Bőbeszédő utas), Solti Bertalan (Varga sógora).

Fekete-fehér.

1974

27. ÁLMODÓ IFJÚSÁG

R: Rózsa János.

I: Balázs Béla (azonos című regényéből) Rózsa János, Kardos István. O: Ragályi Elemér. Z: Ránki György. Sz: Csoma Zoltán (Bauer Herbert), Damenija Csaba (Ödön), Lohinszky Loránd (Bauer Simon tanár), Eva Ras (Jenny, a felesége), Szabó László (Petrov), Máriáss József (iskola igazgató), Jancsó Sarolta (cseléd lány), Haumann Péter (detektív-felügyelő).

Színes.

28. ÁMOKFUTÁS

R: Fazekas Lajos.

I: Kertész Ákos, Fazekas Lajos. O: Koltai János. Z: Vukán György. Sz: Gyöngyössy Katalin (Kalmár Má-

ria tanársegéd), Huszti Péter (Ágoston Jenő konstruktor), Darvas Iván (Mária férje), Máriáss Melinda (Mária húga), Patkós Irma (az anyós), Ion Bog, Nagy Réka.

Színes.

29. AUTÓ

R: Böszörményi Géza.

I: Gyarmathy Livia, Böszörményi Géza. O: Koltai Lajos. Z: Tamássy Zdenkó. Sz: Eva Ras (Fazekas Lili), Juhász Jácint (S. Kovács Gábor oktató), Lil Legris — Szatmári István (Forgó papa, autójavító), Pásztor Erzsí (Forgóné), Temessy Hédi (Fazekas Lili anyja), Kovács Károly (Karcsi bácsi), Garas Dezső (S. Kovács barátja), Nagy Anna (a felesége).

Színes.

30. BEKÖTÖTT SZEMMEL

R: Kovács András.

I: Thurzó Gábor (A szent című regénye részlete felhasználásával) Kovács András. O: Szécsényi Ferenc. Sz: Kozák András (Káplán), Madaras József (Balog honvéd), Koltai János (orvos), Avar István (püspök), Kútvolgyi Erzsébet (apáca), Őze Lajos (az egyházi bíróság elnöke), Zenthe Ferenc (hadbíró), Horváth Sándor (tábori lelkész), Szabó László (sebesült).

Fekete-fehér.

31. A DUNAI HAJÓS

R: Markos Miklós.

I: Jules Verne (azonos című regénye nyomán) Mar-
kos Miklós. O: Lakatos Iván. Z: Hidas Frigyes. Sz:
Koncz Gábor (Borus Demeter — Szergej Ladko),
Agárdi Gábor (Karl Jäger — Dragos Károly felügye-
lő), Bujtor István (Ivan Striga), Menszátor M. Mag-
dolna (Natasa Ladko), Madaras József (Titscha), Kállai
Ferenc (vizsgálóbíró), Latinovits Zoltán (Monsieur Bo-
risz).

Színes.

32. HAJDÚK

R: Kardos Ferenc.

I: Kardos István. O: Kende János. Z: Szörényi Leven-
te. Sz: Dzoko Rosic (Márjás kapitány), Doyne Bird
(Szappanos), Avar István (török tisz), Madaras Jó-
zsef (Elek), Monori Lili (a lány), Orosz Lujza (az any-
ja), Dragomir Felba (hajdú), Oszter Sándor (hajdú),
Bencze Ferenc (hajdú), Ion Bog (hajdú), Juhász Já-
cint, Cserhalmi György, Katja Paszkaleva.

Színes.

33. HOLNAP LESZ FÁCÁN

R: Sára Sándor.

I: Páskándi Géza, Sára Sándor. O: Gonda János. Sz:
Szirtes Ádám (Kozma), Szegedi Erika (Mária), Li-
hinszky Loránd (István), Benkő Gyula (a professzor),
Nagy Anna (Mátyásné), Szabó Tünde (tanítónő), Mé-
száros Ági (Kovácsné), Szabó Lajos (úszómester), Se-
bők Klára (a kacér), Csongrádi Kata (a gerontofil).

Színes.

34. HÓSZAKADÁS

R: Kósa Ferenc.

I: Csoóri Sándor, Kósa Ferenc. O: Sára Sándor. Z: Durkó Zsolt. Sz: Maria Markovicova — Tolnay Klári (Csorba nagymama), Szabó Imre — Juhász Jácint (Csorba Márton, az unoka-katona), Haumann Péter (csendőrpáncsnok), Póla Raksa (lengyel lány), Kassa János (idősebb Csorba), Táncos Tibor (Varga káplár), Simonyi Imre (Simonyi), Konyoresik János (szerzsánt).

Színes.

35. ISTENMEZEJÉN 1972—73-BAN

R: Elek Judit.

I: Elek Judit. O: Ragályi Elemér, Pintér György, Jan-kura Péter.

Magyar Televízió Dokumentumfilm Osztálya és a MAFILM Híradó és Dokumentumfilm Stúdiója.

36. JELBESZÉD

R: Luttor Mara.

I: Máriássy Judit. O: Kende János. Z: Jeney Zoltán. Sz: Nyíry András (Ágh Csaba), Jana Brejchova (dr. Zala Éva orvos), Jani Ildikó (Ágnes), Páger Antal (Balogh bácsi), Balázsovits Lajos (Szikszai), Horváth Sándor (Stettner), Margittay Ági (Zsófi), Andai Györgyi (Csibi), Ronyecz Mária (Vargáné), Bánsági Ildikó (Jolán), Dégi István (Varga), Iványi József (Dr. Ferenczy).

Színes.

37. JUTALOMUTAZÁS

R: Dárday István.

I: Szalai Györgyi, Dárday István. O: Koltai Lajos.
Sz: Tamás Kálmán (Balogh), Tamás Kálmánné (Baloghné), Borsi József (Balogh Tibi), Simai Márta (Forgó Anna), Márton István (úttörővezető), Varga Szabó Sándor (igazgató), Hollós József (párttitkár), Takács Vencel (tanácselnök).

Színes.

38. A PENDRAGON LEGENDA

R: Révész György.

I: Szerb Antal azonos című regényéből Révész György. O: Illés György. Z: Ránki György. Sz: Latinovits Zoltán Bátky János), Darvas Iván (Earl of Pendragon), Tordai Teri (Eileen St. Claire), Moór Marianne (Lene), Timár Béla (Osborne), Halász Judit (Cynthia), Kállai Ferenc (a lelkész), Bujtor István (Maloney), Major Tamás (James Morvin), Schütz Ila (Jenny, a régiségkereskedő).

Színes.

39. SZARVASSÁ VÁLT FIÚK

R: Gyöngyössy Imre.

I: Gyöngyössy Imre, Kabay Barna. O: Kende János.
Z: Jeney Zoltán. Sz: Lukács Sándor (János, a festőművész), Todor Todorov (Zorán, a testvére), Frantisek Valecky (Bálint, a testvére), Hegedüs Erzs (Anna, az édesanyjuk), Töröcsik Mari (Etel), Kútvölgyi

Erzsébet (Viktori), Jancsó Sarolta (Jirka), Kozák András (Marko), Gyöngyössy Katalin (Balogh Mária), Bencze Ilona (Jelka).
Színes.

40. 141 PERC A BEFEJEZETLEN MONDATBÓL

R: Fábri Zoltán.

I: Déry Tibor regényéből Fábri Zoltán. O: Illés György. Z: Vukán György. Sz: Bálint András (Parcen Nagy Lőrinc), Csomós Mari (Évi), Latinovits Zoltán (Wawra tanár), Sáfár Anikó (Desiré), Makay Margit (Parcen nagymama), Dayka Margit (Hubka néni), Mensáros László (Parcen Nagy Károly), Bisztray Mária (a felesége), Apor Noémi (Timmermanné), Orosz Lujza (Rózsáné), Cserhalmi György (Markot Béla), Lukács Sándor (Vidovics Miklós), Kern András (Kesztyűs Géza).

Színes.

41. SZERELMEM, ELEKTRA

R: Jancsó Miklós.

I: Gyurkó László (azonos című szindarabjából) Hernádi Gyula. O: Kende János. Z: Bartók Béla, betét: Cseh Tamás, zenei összeállító: Vavrinecz Béla. Sz: Töröcsik Mari (Elektra), Bajcsay Mária (a kiáltó lány) Jobba Gabi (Krizotémusz), Madaras József (Egiztosz), Cserhalmi György (Oresztész), Balázsovits Lajos (a vezér), Frantisek Valecky.

Színes.

42. VÁLLALD ÖNMAGADAT!

R: Mamcserov Frigyes

I: Somogyi Tóth Sándor (Kutyaárnyak című elbeszélése nyomán) Mamcserov Frigyes. O: Lőrinc József.

Z: Jeney Zoltán. Sz: Elisztratov Szergej, Avar István (apa), Almási Éva (anya), Moór Marianne.

Színes.

1975

43. AZONOSÍTÁS

R: Lugossy László.

I: Kardos István. O: Lőrincz József. Z: Petrovics Emil. Sz: Cserhalmi György (Ambrus András), Molnár Tibor (Péter bácsi), Ludovit Gresso (Miska bácsi), Kiss Mari (Sári árvalány), Pogány Judit (titkárnő), Koltai Róbert (Kelemen rendőrszázados), Madaras József (Csató hazatelepítési kormánybiztos), Czár Sándorné (Annus néni), Monori Lili (Csatóné).

Színes.

44. BALLAGÓ IDŐ

R: Fejér Tamás.

I: Fekete István művei nyomán Fejér Tamás. O: Hildebrand István. Sz: Tóth Sándor (Mester Pisti), Káldi Nóra (az anyja), Juhász Jácint (apja), Tolnay Klári (a nagymama), Makay Margit (a kaposi nagymama), Páger Antal (a kaposi nagyapa), Patkós Irma (Kati néni), Pécsi Ildikó (Lujza néni), Bihari József, Lati-

novits Zoltán, Dajka Margit, Őze Lajos, Hűvösvölgyi Ildikó.

Színes.

45. DÉRYNÉ, HOL VAN?

R: Maár Gyula.

I: Déryné Széppataki Róza naplójának, Pilinszky János szövegeinek felhasználásával Maár Gyula. O: Koltai Lajos. Z: Chopin, Fucsik, Cseh Tamás. Sz: Töröcsik Mari (Déryné), Kállai Ferenc (Déry István), Sulyok Mária (Déry István anyja), Ráday Imre (az intendáns), Esztergályos Cecília (Schodelné), Major Tamás (Jancsó Pál), Kozák András (a fiatal gróf), Gelley Kornél (Magyar úr, a színész).

Színes.

46. ERESZD EL A SZAKÁLLAMAT!

R: Bacsó Péter.

I: Bacsó Péter. O: Zsombolyai János. Z: Vukán György. Sz: Kállai Ferenc (Léopold Iván igazgató), Major Tamás (Maracskó Béla személyzetis), Helyei László (Pócsik Mihály tervező), Bánsági Ildikó (Keksz), Temessy Hédi (Léopoldné), Őze Lajos (Bíró), Garas Dezső (Piski dr. belügyes), Moór Marianne (vasutasné), Sinkó László (vezérfőnök).

Színes.

47. HA MEGJÖN JÓZSEF

R: Kézdi Kovács Zsolt.

I: Kézdi Kovács Zsolt. O: Kende János. Sz: Ruttkai

Éva (Ágnes), Monori Lili (Mária, a menyje), továbbá:
Bujtor István, Koncz Gábor, Ronyecz Mária, Bajcsay
Mária, Molnár Tibor, Zala Márk.

Szines.

48. AZ IDŐK KEZDETÉN

R: Rényi Tamás.

I: Hollós Ervin elbeszéléséből Köllő Miklós, Rényi
Tamás. O: Zombolyai János. Z: Berki Géza. Sz:
Cserhalmi György (Deák Zoltán ÜB-titkár), Bordán
Irén (Tóth Vera beszéktista), Bodnár Erika (Bitt-
manné Erzsi párttitkár), Horváth Sándor (Nagy Zsi-
ga), Bihari József (Deák nagyapa), Némethy Ferenc
(Gallai, a párt küldötte), Madaras József (Borbás elv-
társ), Juhász Jácint (Zéman, ifi titkár), Dancsházy
Hajnal (Angéla).

Fekete-fehér.

49. A JÁRVÁNY

R: Gábor Pál.

I: Maróti Lajos, Gábor Pál. O: Koltai Lajos. Z: Gon-
da János. Sz: Kozák András (Balás János doktor), An-
na Chodakowska (Szentzy Anna, a szerelme), Ion
Bog (Pauk Mihály jobbágy), Reviczky Gábor (Hu-
nyor alszolgabíró), Szacsvey László (Wirkner császá-
ri biztos), Koncz Gábor (főhadnagy), Madaras József
(Rabatin), Szerencsi Éva.

Színes.

50. A KENGURU

R: Zsombolyai János.

I: Bertha Bulcsu azonos című regényéből Zsombolyai János. O: Zsombolyai János. Z: Benkő László, Delhusa Gjon, Frenreisz Károly, Koncz Tibor, Latzin Norbert, Markó András, Somló Tamás, Szörényi Levente, Tardos Péter, Tolcsvay László. Sz: Gálffy László (Varju István sofőr), Vándor Éva (Zsozsó), Tarján Györgyi (a stoppos lány), Pásztor Erzsi (Zsozsó mamája), Koltai Róbert (Jocó, kamionsofőr). Színes.

51. KENYÉR ÉS CIGARETTA

R: Csányi Miklós.

I: Szántó Erika elbeszéléséből Szántó Erika, Csányi Miklós. O: Jankura Péter. Z: Presser Gábor. Sz: Fried Péter (András), Szirtes Ádám (az Öreg-Feri bácsi), Hegedüs Erzsi (Mariska néni, a felesége), Fekete Gizi (Annus, a lányuk), Jana Plichtova (Kata), Kállai Ferenc (András apja), Ronyecz Mária (a felesége), Horváth Sándor (gyárigazgató). Színes.

52. KÉT PONT KÖZÖTT A LEGRÖVIDEBB GÖRBE

R: Révész György.

I: Szántó Tibor (A denevér kastély című regény nyomán) Révész György. O: Szécsényi Ferenc. Z: Szörényi Levente. Sz: Horváth József (Tóth, a kovács), Kozák László (Wéber), Pongrácz Imre (méhész), Patkós Imre (Erzsi nagymamája), Temessy Hédi (Ka-

pitányné), Szirtes Ádám (Igali, a festő), Haumann Péter (Siptár), Juhász Jácint (Marci apja), Pap Éva (Marci anyja), Kállai Ilona (Drágica), Oszterbauer Ferenc (Csóka Marci), Radnai György (Fülöp Dénes). Színes.

53. KOPJÁSOK

R: Palásthy György.

I: Palásthy György, Berkesi András, Kardos György, O: Forgács Ottó, Z: Lendvai Kamilló. Sz: Bálint András (Rajnay Ákos), Kálmán György (Titusz atya), Moór Marianne (Rajnay Ákosné), Bánsági Ildikó (Szász Veronika), Oszter Sándor (Kaposy százados), Fülöp Zsigmond (Perédy őrnagy), Andai Györgyi (Perédyné), Somogyvári Rudolf (Wetter professzor), Balázsovits Lajos (Sulyok Gábor kommunista vezető), Molnár Tibor (Rajnay tisztiszolgája), Mécs Károly (százados), Koncz Gábor (tábornok), Madaras József (provokátor). Fekete-fehér.

54. LEGENDA A NYÚLPAPRIKÁSRÓL

R: Kabay Barna.

I: Tersánszky Józsi Jenő kisregényéből Kabay Barna, Gyöngyössy Imre. O: Illés György. Z: Jeney Zoltán. Sz: Wojciech Siemion — Kállai Ferenc (Gazsi), Garas Dezső (mezőőr), Monori Lili (a felesége), Halász Judit (grófkisasszony), Szirtes Ádám, Harkányi Endre, Dancsházy Hajnal. Színes.

55. AZ ÖREG

I: Gáll István azonos című kisregényéből Révész György. O: Szécsényi Ferenc. Z: Mihály András. Sz: Latinovits Zoltán (az Öreg), Harsányi Gábor (a Fiú), Haumann Péter (Róth Franci), Tomanek Nándor (Kuruc párttitkár), Pécsi Ildikó (Treszka), Máthé Erzsi (anya), Dayka Margit (háziasszony).
Fekete-fehér.

56. ÖRÖKBEFOGADÁS

R: Mészáros Márta.

I: Grunwalsky Ferenc, Hernádi Gyula, Mészáros Márta. O: Koltai Lajos. Z: Kovács György. Sz: Berek Katalin (Kata), Vigh Gyöngyvér (Anna), Fried Péter (Sanyi), Szabó László (Jóska, Kata barátja), Dr. Perlaky Árpád (orvos), Kaszás István (az intézet igazgatója).

Fekete-fehér.

57. TÜZGÖMBÖK

R: Fehér Imre.

I: Bertha Bulcsu. O: Illés György. Z: Petrovics Emil. Sz: Szücs Gábor (Thali Ambrus), Mészáros Ági (nagy-mama), Solti Bertalan (nagy-papa), Káldi Nóra (a mama), Sinkó László (a papa), Kállai Ferenc (a nagybácsi), Váradi Hédi (a nagynéni), Palásthy Beáta (Amál), Maretics Erika (Czímber Rozi), Benkő Péter (Kárász közlegény).

Fekete-fehér.

58. VÁRAKOZÓK

R: Gyöngyössy Imre.

I: Gyöngyössy Imre, Kabay Barna. O: Kende János.
Z: Jeney Zoltán. Sz: Töröcsik Mari (a mama), Maja Komorowska (a dada), Balázsovits Lajos (első fiú), Juraj Durdiak (a második fiú), Jerzy Zelnik (harmadik fiú).

Színes.

59. VÖRÖS REKVIEM

R: Grunwalszky Ferenc.

I: Hernádi Gyula. O: Ragályi Elemér. Sz: Andorai Péter, Lontay Miklós (Sallai Imre, a felnőtt és a gyerekek), Szacsuvay László (Fürst Sándor), Andai Kati (Mária), Dunai Tamás (Molnár Renée ügyvéd), Blaskó Balázs (a világszemléleti osztály vezetője), Molnár István (Jurányi főhadnagy), Ujlaky Károly (Kelédy főhadnagy), Laurentzy Ágnes (bolond lány), Rajhona Ádám (kántortanító).

Fekete-fehér.

1976

60. AMERIKAI ANZIX

R: Bódy Gábor.

I: Bierce novellájából és Fiala János naplójából Bódy Gábor. O: Lugossy István. Sz: Fekete András, Felföldi László, Csutoros Sándor, Cserhalmi György.
Fekete-fehér.

Balázs Béla Stúdió

61. ÁRVÁCSKA

R: Ranódy László.

I: Mórícz Zsigmond regényéből Elek Judit, Ranódy László. O: Sára Sándor. Z: Maros Rudolf. Sz: Czin-kóczi Zsuzsa (Árvácska — Csöre), Nagy Anna (Kedves anyám), Horváth Sándor (Kedves apám), Moór Marianne (Zsaba Mária), Szirtes Ádám (Szenyes József), Bihari József (Öreg Isten), Madaras József (Pista).

Színes.

62. BUDAPESTI MESÉK

R: Szabó István.

I: Szabó István. O: Sára Sándor. Z: Tamássy Zdenkó. Sz: Bálint András (Fényes), Mészáros Ági (Gréti néni), Kovács Károly (Tablós), Frantisek Pieczka (Énekes), Szymon Surmiej (Doktor), Huszárik Zoltán (Ab-lakos), Békés Rita, Madaras József, Bánsági Ildikó, Maja Komorowska.

Színes.

63. EGYSZERŰ TÖRTÉNET

R: Elek Judit.

I: Elek Judit. O: Ragályi Elemér.

Fekete-fehér.

64. ÉKEZET

R: Kardos Ferenc.

I: Kardos István. O: Kende János. Z: Szörényi Levente. Sz: Halágyi Sándor (Péter, a népművelő), Sinkovits Imre (igazgató), Eva Ras (a titkárnője), Lakos

Denise (Éva), Andorai Péter (Seregy), Hegedüs Erzsé (Sári néni), Őze Lajos (könyvtáros), Kari Györgyi (könyvtároslány), Szirtes Ádám (gondnok), Högye Zsuzsa (feleség), Árpádalmi Lajos (portás), Madaras József (darus), Monori Lili (Szamkó Juli), Medgyesi Mária (Marika, a felszolgáló).

Színes.

65. FEKETE GYÉMÁNTOK (I—II.)

R: Várkonyi Zoltán.

I: Jókai Mór regénye nyomán Erdődy János, Várkonyi Zoltán. O: Illés György. Z: Petrovics Emil. Sz: Huszti Péter (Berend Iván), Sunyovszky Szilvia (Evila-Evelyn), Szabó Sándor (Sámuel apát), Haumann Péter (Kaulmann Félix), Páger Antal (a herceg), Tolnay Klári (a grófnő), Koncz Gábor (bányász), Tordy Géza (mérnök), Somogyvári Rudolf (báró), Miklósy György (ügynök), Bujtor István (őrnagy), Márkus László (Fromm ügynök), Bánsági Ildikó, Solti Bertalan, Andai Györgyi, Várkonyi Zoltán.

Színes.

66. HERKULESFÜRDŐI EMLÉK

R: Sándor Pál.

I: Tóth Zsuzsa, Sándor Pál. O: Ragályi Elemér. Z: Tamássy Zdenkó. Sz: Holmann Endre („Galambos Sarolta”), Garas Dezső (Remi bácsi, a fényképész), Tarján Györgyi (a lánya), Lázár Mária (Ambrusné), Pécsi Ildikó (fürdőmesternő), Margittay Ági (santa özvegy), Carla Romanelli (Carla), Szabó Sándor (Wakach főorvos), Dajka Margit (a színésznő), Patkós Ir-

ma (kegyelmes asszony), Temessy Hédi (Ágnes kisasszony), Zala Márk (fehér tiszt), Kútvolgyi Erzébet (Zsófi nővér), Kern András („menekülő”). Színes.

67. A KARD

R: Dömölky János.

I: Jékely Zoltán (A 242, műtárgy leírása című költeménye nyomán) Csurka István, Dömölky János. O: Zsombolyai János. Z: Tamássy Zdenkó. Sz: Haumann Péter (Bojti), Szemes Mari (a felesége), Őze Lajos (igazgató), Kállai Ferenc (miniszterhelyettes), Sinkovits Imre (múzeumi osztályvezető), Temessy Hédi (muzeológus), Tordy Géza (múztörténész), Lukács Sándor (tévériporter), Németh Nóra (muzeológus lány).

Színes.

68. KILENC HÓNAP

R: Mészáros Márta.

I: Koródy Ildikó, Hernádi Gyula. O: Kende János. Z: Kovács György. Sz: Monori Lili (Kovács Juli munkáslány), Jan Nowicki (Bognár művezető), Dzoko Rosic (egyetemi tanár), Berek Katalin (Juli anyja).

Színes.

69. A KIRÁLYLÁNY ZSÁMOLYA

R: Fejér Tamás.

I: Dobozy Imre. O: Hildebrand István. Z: Berky Géza. Sz: Balázsovits Lajos (Borda szakaszvezető), Mol-

nár Tibor (a szénégető), Kiss Mari (a lánya), O. Szabó István, Barbinek Péter, Balogh Bodor Attila, Safranek Károly, Harmath Albert.

Színes.

70. KÍSÉRTET LUBLÓN

R: Bán Róbert

I: Mikszáth Kálmán regényéből Bán Róbert, Molnár Gál Péter. O: Somló Tamás. Z: Petrovics Emil. Sz: Cserhalmi György (Kaszperek Mihály, Cserniczky Mihály), Bordán Irén (Jablonszka Mária), Nagy Réka (Katharina), Garas Dezső (Strang Jakab), Ráday Imre (Pawlovsky), Márkus László (Lubomorszky), Kállai Ferenc (a lengyel király), Ronyecz Mária (Hanna, apácafőnöknő).

Színes.

71. KÜLDETÉS

R: Kósa Ferenc.

Riporter: Kósa Ferenc. O: Gulyás János, Káplár Ferenc.

Portréfilm Balczó Andrásról.

Fekete-fehér.

72. LABIRINTUS

R: Kovács András.

I: Kovács András. O: Kende János. Sz: Avar István (a rendező, Kállai Ferenc (a színész + Károly), Ruttkay Éva (színésznő + Anna), Horváth Sándor (Tár), Bessenyei Ferenc (Bíró), Szakács Eszter (Judit),

Bencze Ilona (vágó), Nagy Attila (miniszterhelyettes), Csomós Mari (a rendező volt felesége), Szabó László (a párizsi barát), Tomanek Nándor (Somos, a szerző).

Fekete-fehér.

73. AZ ÖTÖDIK PECSÉT

R: Fábri Zoltán.

I: Sánta Ferenc azonos című regényéből Fábri Zoltán. O: Illés György. Z: Vukán György. Sz: Őze Lajos (Gyuricza órás), Márkus László (Király könyvügynök), Bencze Ferenc (a vendéglős), Horváth Sándor (Kovács asztalos), Dégi István (Keszei fényképész), Apor Noémi (Kovácsné), Pécsi Ildikó (a vendéglős felesége), Békés Rita (Király felesége), Moór Marianne (Király szeretője), Latinovits Zoltán (civilruhás nyilas), Vándor József (I. nyilas), Bánffy György (III. nyilas), Nagy Gábor (II. nyilas), Cserhalmi György (a kommunista fogoly).

Színes.

74. PÓKFOCI

R: Rózsa János.

I: Kardos István. O: Ragályi Elemér. Z: Bródy János, Fonográf. Sz: Madaras József (igazgató), Rajhona Ádám (Lengyel Pál, tanár), Halász Judit (Lengyel Pálné), Temessy Hédi (nevelési igazgatóhelyettes), Koltai Róbert (testnevelő tanár), Mentés József (műszaki igazgatóhelyettes), Balázs Péter (tanár), Pécsi Ildikó (Pelikán anyuka).

Színes.

75. RIASZTÓLÖVÉS

R: Bacsó Péter.

I: Bacsó Péter. O: Zsombolyai János. Z: Vukán György. Sz: Simon Ágoston (Finta János gyárigazgató), Kútvölgyi Erzsébet (Éva, a leánya), Andorai Péter (Vank Iván, „Csipesz”, egyetemi hallgató), Iglódi István (Kopré főhadnagy), Földi Teri (Finta elvált felesége), Szakács Eszter (Szilvia).

Színes.

76. SEGESVÁR

R: Lányi András.

I: Lányi András. O: Kardos Sándor. Z: Miklós Dóra, Faragó Laura, Somorjai József. Sz: Mensáros László, Solti Bertalan, Balogh Tamás, Dobák Lajos.

Fekete-fehér.

Balázs Béla Stúdió.

77. SZÉPEK ÉS BOLONDOK

R: Szász Péter.

I: Szász Péter. O: Koltai Lajos. Z: Presser Gábor, Vukán György, LGT. Sz: Kállai Ferenc (Ivicz István futballbíró), Bodrogi Gyula (Fedák Károly partjelző), Andor Tamás (Gadácsi partjelző), Meszléry Judit (Maár Ida), Tábori Nóra (Bánáti Nelli művésznő), Koltai Róbert (Pogány Róbert, szövetségi ellenőr), Haumann Péter (Kátay intéző), Baranyi László (gondnok), Tarján Györgyi (fodrászlány).

Színes.

78. TALPUK ALATT FÜTYÜL A SZÉL

R: Szomjas György.

I: Szücs Sándor néprajzi gyűjtéséből Szomjas György, Zimre Péter. O: Ragályi Elemér. Z: Sebő Ferenc. Sz: Dzoko Rosic (Farkas Csapó Gyurka be-tyár), Bujtor István (Mérgecs Balázs csendbiztos), Vla-dan Holec (Jeles Matyi), Bordán Irén (Parti Bözsi). Színes.

79. TEKETŐRIA

R: Maár Gyula.

I: Maár Gyula. O: Koltai Lajos. Z: Selmeczi György, Cseh Tamás. Sz: Stefan Kvietik — Bujtor István (üzemmérnök), Töröcsik Mari (Teréz), Mészáros Ági (Teréz anyja), Lorán Lenke (Lenke), Bihari József (Nagyapa), Óze Lajos (a férfi), Major Tamás (a zon-gorista), Fried Péter (a fiú), Jozef Kroner, Kálmán György, Tarján Györgyi, Szacsvey László. Színes.

80. TÓTÁGAS

R: Palásthy György.

I: Szergej Mihalkov (A szófogadatatlanság ünnepe cí-mű regénye) nyomán Horgas Béla. O: Forgács Ottó, Z: Lendvay Kamilló. Sz: Alekszandr Szorokoletov (a bohóc), Szokol Péter (Miki), Palásthy Bea (Nóra), Moór Marianne, Tóth Judit, Nagy Anna, Vogt Ká-rolly, Dégi István, Miklósy György, Orsolya Erzsé-
Színes.

81. TÜKÖRKÉPEK

R: Szörény Rezső.

I: Szörény Rezső. O: Jankura Péter. Z: Tamássy Zdenkó. Jana Plichtova (Novák Erzsi, a J. 534), Bodnár Erika (dr. Vajda Irén), Temessy Hédi (Bakosné, ápoló), Őze Lajos (a filmrendező — ápoló), Bálint András (KISZ-titkár), Kohut Magda (bíró).
Színes.

82. ZONGORA A LEVEGŐBEN

R: Bacsó Péter.

I: Bacsó Péter. O: Zsombolyai János. Z: Vukán György. Sz: Juraj Durdiak — Rácz Tibor (Kis Dániel zongoraművész), Őze Lajos (Dr. Zsák, féregirtó kisiparos), Spányik Éva (panaszírodás), Tomanek Nándor (Janicsár Béla iskolaigazgató-helyettes), Kállai Ferenc (Padlizsán főkönyvelő), Pécsi Ildikó (a felesége), Ujvári Éva (Valika), Major Tamás (Klimpenberger karmester), Körmendi János (nyomozó).

Színes.

1977

83. APÁM NÉHÁNY BOLDOG ÉVE

R: Simó Sándor.

I: Simó Sándor. O: Andor Tamás. Z: Tamássy Zdenkó. Sz: Lohinszky Loránd (Török úr, az apa), Szakáts Eszter (anya), Bujtor István (Negrelli), Garas Dezső (Dr. Martin), Patkós Irma (Irma néni), Mada-

ras József (Ede), Tarján Györgyi (Jutka), Meszléry Judit (Ilus), Harsányi Péter (Török fia).

Színes.

84. A CSILLAGSZEMŰ

R: Markos Miklós.

I: Kolozsvári Grandpierre Emil. O: Bornyi Gyula.
Z: Szokolay Sándor. Sz: Juraj Durdiak, Madaras József, Bordán Irén, Oszter Sándor, Dégi István, Szirtes Ágnes, Bácskai János, Molnár Tibor, Bánhidya László, Nagy Attila, Nagy Gábor.

Színes.

85. EGY ERKÖLCSÖS ÉJSZAKA

R: Makk Károly.

I: Hunyady Sándor A vöröslámpás ház című novellája alapján Bacsó Péter, Örkény István. O: Tóth János. Zenei összeállító: Balassa P. Tamás. Sz: Makay Margit (Kelepei néni), Cserhalmi György (Kelepei Jenő bölcsész, a fia), Psota Irén (Mutter), Carla Romanelli (Bella), Tarján Györgyi (Darinka), Csákányi László (Kautsky úr), Balázsovits Lajos (az újságíró), Edith Leyrer, Soós Edit, Mányai Zsuzsa, Kiss Mari, Szirtes Ágnes, Kishonti Ildikó, Szécsi Katalin, Török Judit (a leányok), Benkő Gyula (képviselő), Sarlai Imre (kupec).

Színes.

86. FEDŐNEVE: LUKÁCS

R: Manosz Zahariasz. Társrendező: Köő Sándor.

I: Julij Dunszkij, Valerij Frid. O: Kende János. Z: Vukán György. Sz: Kozák András (Zalka Máté — Lukács tábornok), Oleg Vavilov (Aljosa), Konstantin Zaharov (Belov), Bujtor István (Flatter), Bessenyei Ferenc (Posas), Koltai Róbert (Baller), Vahtang Kikabidze (Durruti).

Színes.

Magyar—szovjet koprodukció.

87. KI LÁTOTT ENGEM?

R: Révész György.

I: Hubay Miklós. O: Szécsényi Ferenc. Z: Mihály András. Sz: Safranek Károly, Székelyi József, Straub Dezső, Hernádi Judit, Sára Bernadette, Gáti Oszkár, Lukács Sándor, Törőcsik Mari.

Színes.

88. KÍSÉRTÉS

R: Esztergályos Károly.

I: Székely János regényéből Esztergályos Károly, Szántó Erika. O: Bíró Miklós. Z: Petrovics Emil (betét: Eisemann Mihály). Sz: Hegedüs D. Géza (Rózsa Béla liftesfiú), Bodnár Erika (édesanyja), Valentyin Graft — Kristóf Tibor („Szép Miska”), Anna Nehrebecka — Szegedi Erika (kegyelmes asszony), Kiss Mari (Manci, az utcalány), Málnay Zsuzsa (Patsy, az amerikai lány), Márkus László (a „doktor úr”), Agárdi Gábor (szállodatulajdonos), Dunai Tamás (Elemér, a boy), Nagy Gábor („Franciska”, a boy).

Színes.

89. SÁMÁN

R: Zolnay Pál.

O: Ragályi Elemér. Sz: Zala Márk, Jordán Tamás, Marsek Gabi. Közreműködik: Sebő együttes.

90. VERI AZ ÖRDÖG A FELESEGÉT

R: András Ferenc.

I: Bereményi Géza, Kertész Ákos, András Ferenc. O: Koltai Lajos. Z: Kovács György. Sz: Pásztor Erzsi (Kajtárné Margit), Szabó Lajos (Kajtár István), Sarlai Imre (idősebb Kajtár István), Pécsi Ildikó (Kajtár Jolán), Bíró Zoltán (Kajtár Pityu, szobrász), Fésüs Mária (Kajtár Marika), Anatol Constantin (Vetró Géza), Spányik Éva (Vetróné), Szakács Zsuzsa (a leányuk), Stettner Ottó (Dodó, a napszámos). Színes.

1973 — 1977

A RENDEZŐK SZERINT

András Ferenc	90
Bacsó Péter	6, 23, 46, 75, 82
Bán Róbert	70
Bódy Gábor	60
Böszörményi Géza	29
Csányi Miklós	51
Dárday István	37
Dömölky János	67
Elek Judit	35, 63
Esztergályos Károly	88
Fazekas Lajos	28
Fábri Zoltán	18, 40, 73
Fehér Imre	57
Fejér Tamás	44, 69
Gábor Pál	49
Grunwalsky Ferenc	59
Gyarmathy Livia	1
Gyöngyössy Imre	39, 58
Hintsch György	7
Jancsó Miklós	41
Kabay Barna	54
Kardos Ferenc	17, 32, 64

Keleti Márton 3
Kézdi Kovács Zsolt 13, 47
Kósa Ferenc 16, 34, 71
Kovács András 30, 72
Köő Sándor 86
Lányi András 76
Lugossy László 43
Luttor Mara 36
Maár Gyula 26, 45, 79
Magyar József 9
Makk Károly 14, 85
Mamcserov Frigyes 42
Markos Miklós 31, 84
Mészáros Gyula 3
Mészáros Márta 21, 56, 68
Mihályfi Imre 19
Palásthy György 5, 53, 80
Ranódy László 61
Rényi Tamás 15, 48
Révész György 10, 38, 52, 55, 87
Rózsa János 27, 74
Sándor Pál 20, 66
Sára Sándor 33
Simó Sándor 83
Szabó István 25, 62
Szalkai Sándor 11
Szász Péter 4, 77
Székely István 12
Szomjas György 78
Szörény Rezső 8, 81

Szücs János 22
Várkonyi Zoltán 2, 65
Zolnay Pál 89
Zsombolyai János 50
Zsurzs Éva 24

(Az egyes számok a tételekre utalnak.)

HUNGARIAN CINEMA 1973 — 1977

by GYÖRGY SZABÓ

Summary

The present study is a survey of the history of the Hungarian cinema from 1973 to 1977. Although according to the generally accepted periodization of the Hungarian cinema this period is not regarded as a separate, isolated one, as a further development of the partial change which took place in 1968 it does reveal various tendencies in the contemporary Hungarian cinema due to its richness of material (more than 100 features). Thus it allows to judge these various schools of thought, styles as well as directors and films on a wider scale.

In the early seventies and later Hungarian society giving birth to all these tendencies in works of art has made some remarkable progress as a result of the previous consolidation of national economy and socialist democracy. Life itself has overcome the problems of „power and moral” so effectively analysed by the Hungarian cinema for a while — mainly in historical parables. This form defined by an ever fading content as far as social development is concerned seems to keep losing its impact: this trend of the Hungarian cinema falls back more often than not on

shallow allegorism as opposed to high parables. In this respect it is very instructive to undertake a thorough analysis of Miklós Jancsó's films made in this period — *Electra*, *My Love* being a kind of turning point. It has opened new prospects for Jancsó's followers towards a certain aestheticism where spectacle comes to the fore while content is reduced to the schematism of mainly banal „messages”.

The tendencies inspired by a consciousness of some social mission, though expressed in a way different from that of Jancsó, have also undergone some alterations. It is the time when the „ballad” outlook has dated, i. e. a way of representation based a „prophetic” scale of values and on the conflict of the „masses” and a lonely hero devoting his life to the community, but foredoomed to failure by tragic circumstances. In this case the story itself is told in the symbolic language of the elliptic ballad construction by a frequent use of folklore elements. However, both in Hungary and all over the world these symbolic and parabolic works of art are going out of fashion and losing their impact on and appeal to the audience.

All these symbolic trends find their themes in the past, regarding history as a mine of „life material” for illustrating their theses. As a contrast to this method based on preconception, a substantial part of our film production analyses history in order to find useful lessons to the present or just recreates a certain period of string of events. In this group

action films are at the lowest level, but experiments looking for ideals are remarkable indeed and try to find a system of values, first of all, for the „average man”. It is an obvious demand of the given period to investigate into the human values of the man in the street who was made on trial at various stages of Hungarian history rich in turning points and dramatic events. This analysis in itself suggests a tendency of growing vitality and variety. The broader approach of representation becomes manifest in the frequent use of irony as well which could be hardly met in previous Hungarian films. This element of social criticism substitutes a more contemporary awareness for the rather nostalgic approach of former films to the past.

In the period films of the late 70-ies which examine a more and more realistic environment in a much subtler way you can hardly see that „elevated world” which was an aesthetic consequence of fairy tale attitudes, but a dominating concrete and realistic representation. A whole series of comic, satirical or other reality-orientated films about contemporary Hungarian society gives evidence of the above said. What is the most important in the Hungarian films of the 70-ies are the great efforts to define the identity of those who live now by the representation of various lives and generations and their relations in an intentionally „everyday” story.

It was under the influence of this more and more articulate non-fiction demand that the documenta-

ry trend of Hungarian cinema grew stronger and produced extremely interesting films which represented the everyday life of the contemporary Hungarian society with a surprising sensitivity by a specific (though various) mixture of the means of feature and documentary. This trend which produced some interesting films before, too, has not found its final place and status yet in the contemporary Hungarian cinema, still it can be certainly regarded the most powerful manifestation of the demand on everyday reality at the present stage and presumably will have a beneficial effect on the development of Hungarian cinema as a whole.

A filmography is enclosed to the study which runs to ten printed sheets.

Дердь Сабо:

ВЕНГЕРСКОЕ КИНО 1973 — 1977

Резюме

Настоящая работа дает обзор истории венгерского кино с 1973 по 1977 гг. Хотя данный период не представляет собой отдельный этап по общепринятой периодизации истории венгерского кино, поскольку он продолжает и развивает дальше чистичное изменение, происходящее около 1968 года, в силу богатого материала (более ста художественных фильмов) он прекрасно выявляет разные тенденции современного венгерского киноискусства. Таким образом в этих рамках возникает возможность и для более обобщенной оценки разных школ, стилей, режиссеров и фильмов.

В венгерском обществе, на основе которого возникли эти тенденции в форме художественных произведений, в начале и середине 70-х годов наблюдается значительный прогресс в результате консолидации в области народного хозяйства и (в связи с этим) социалистического демократизма. Таким образом отжила свой век проблематика венгерского киноискусства о «власти и морали», которая когда-то так сильно выразилась — чаще всего в притчах и исторических параболах. Кажется, что эта форма, оп-

ределенная менее значительным содержанием в следствии социального развития, все слабеет: это направление венгерского кинематографа падает чаще всего в пошлый аллегоризм с высоты параболы. Поучителен и поэтому подробно анализируется этот период творчества Миклоша Янчо, где Электра, моя любовь является переворотом, открывающим путь — для последователей Янчо — к определенному эстетизму: художественность зрелища выдвигается на первый план, а содержание упрощается до схематизма банальностей.

Изменились и тенденции, которые создались также в духе общественной миссии, хотя и в другой форме по сравнению с школой Янчо. В это время устарел прежде всего т. н. «балладный» подход, построенный на той «пророческой» системе ценностей, которая ставит в центр внимания конфликт «массы» и одинокого героя, жертвующего собой ради общества, но чаще всего обреченного на провал при трагических условиях, а рассказывает историю путем символизма эллиптического построения баллады, часто используя элементы фольклора. Как по всему миру, и в Венгрии выходит из моды символическая параболы, сила которой все слабеет, как и интерес аудитории к ней.

Обе символические направления находят свою тему прежде всего в прошлом, то есть история используется своего рода сборником «жизненного материала», подтверждающего их тезисы. Этому творческому методу со своим заранее разработанным

ной концепцией противопоставляется большинство венгерских фильмов, которые аналитически изучают прошлое и ищут там актуальные уроки или которые просто воспроизводят данную эпоху и события. В этой группе наименьше требовательны приключенческие картины-зрелища, зато большой интерес представляют эксперименты, ищущие идеалы и важнее всего систему ценностей для т. н. «маленького человека». Очевидно, что изучение человеческих ценностей «средних людей» на испытаниях в разные периоды венгерской истории, полной переворотов и драматических событий, отвечает требованиям эпохи, а сам анализ указывает на все обогащающуюся тенденцию. Расширение подхода и изображения доказывается и тем, что в картинах все чаще встречается ирония, которой раньше почти совсем не было. Так появляется элемент общественной критики, который превращает бывший ностальгичный подход к прошлому в более современный и актуальный.

В конце 70-х годов в изображении исторических картин, изучающих реальную обстановку все более тонко, почти нет уже т. н. «повышенной среды», которая была типичной чертой и эстетическим следствием сказочных аспектов. Потребность тонкого реалистического изображения выдвигается на первый план. Это подтверждается целым рядом венгерских картин о современной венгерской действительности, которые иронически, сатирически или по

другому раскрывают эту действительность. В этом направлении венгерского кино 70-х годов очевидно стремление к определению современной личности в зеркале разных человеческих судеб, поколений и их взаимоотношений, а обычно в намеренно «обыкновенных» историях.

Под влиянием этой все сильней потребности в документальности укрепилось и «документальное» направление венгерского киноискусства, которое, смешивая разные и разнородные выразительные средства игрового и документального кино, умеет удивительно тонко выразить повседневный мир современного венгерского общества в своих чрезвычайно интересных картинах, и хотя это направление только что завоевывает свое место в истории венгерского кино, мы можем уверенно сказать, что оно и есть сильнейшая манифестация интереса к повседневной действительности, и можно предполагать, что оно окажет благоприятное влияние на развитие венгерского киноискусства в целом.

В конце работы, объем которой десять печатных листов, есть и фильмография.

TARTALOM

Bevezetés — — — — —	5
I. A parabolától az allegóriáig — — — —	21
1. A parabolisztikus irányzat kifulladásáa	21
a) Jancsó Miklós útja — — — —	21
b) A „Szerelmem, Elektra” — — — —	36
c) A Jancsó-i művészet hatása — — — —	45
2. A társadalomkritikai küldetés-tudat változása — — — — —	60
a) A „film-ballada”, és meghaladása — — — —	64
b) A jelképeség zsákutcai — — — —	73
c) Különféle allegóriák — — — —	78
II. A múlt másféle megközelítései — — — —	90
a) Látvány és kaland — — — — —	96
b) Eszmény-kereső kísérletek — — — —	107
c) A kisember értékei — — — — —	117
d) Idő és irónia — — — — —	126
e) Dialektikus változatok — — — —	142
III. Felzárkózás a jelenhez — — — — —	163
1. Az identitás megtalálásának igyekezete — — — —	172

2. Személyiség és generációk	—	—	—	—	186
3. Köznapi gondok és mesék	—	—	—	—	196
4. Az egyszerű történetek igénye	—	—	—	—	212
Összegezés helyett	—	—	—	—	233
Jegyzetek	—	—	—	—	239
Filmográfia	—	—	—	—	245

Felelős kiadó: Dr. Papp Sándor
 Megjelent: 14,6 A/5 ív terjedelemben
 7248-79 — Népművelési Propaganda Iroda, Budapest
 Felelős vezető: Vymeták Ferenc

Szabó György

A MAGYAR FILM
1973-1977 KÖZÖTT