

ÁLMOK ÉS VÍZIÓK

A film kiterjesztette életismere-tünket, a külvilág látóhatárát távolabbra tölta, s a távolabb mégis közelebb került. Ugyanez áll emberi önismeretünkre; immár megközelíthetjük benső világunknak rejtettebb, a műalkotás korábbi »műszereivel« el nem ért rétegeit is.

Láthatatlan benső világunkat per-se a film sem teheti közvetlenül lát-hatóvá, de minden más művészetnél többféle módon táplálkozhat a lélek anyagából és közelről szemléltethet, érzékeltethet minden benne végbe-menő változást, alakulást. Az arc minden rezdülése, a szem sugara, egy kéz görcsös, vagy tétova mozdulata a lélek moccanásait tükrözi. A di-menziók, a beállítások, az embert körülvevő helyszínek és tárgyak, a formák és színek, a fények és ár-nyak, és ezek kimeríthetetlenül sok-féle kiragadása, behelyezése, megna-gyítása, felbontása, mind a lélek ki-vetítésének szolgálatában állanak. Többnyire maga a rendező sem méri fel tudatosan, hogy hányféle sajátos eszköz és fogás vesz részt egy lelkiállapot, lelki folyamat, vagy akár egy apró lelki mozzanat ábrázol-ásában.

Es mindez még kevés. A film szün-telenül és nyughatatlanul törekszik arra is, hogy a lelket ne csak közvet-tetten, hanem a maga közvetlenségében ragadja meg, igyekszik az embert »legtestetlenebb« állapotában, álmaiban, vízióiban, képzelgéseiben is »tetten érni« és kivallatni belőle bizonyos külső történések belső tartal-mát, vagy legalábbis ennek meg-értéséhez hozzásegíteni a nézőt. Aki az utóbbi hónapokban bemutatott magyar filmek rendszeres látogatója volt, tanúsíthatja, hogy újabban a magyar filmművészet mennyire tö-rekszik erre: öt filmünkben tölt be az álom, vagy a lázalom ilyen, vagy olyan drámai szerepet.

Margittainé a »Sóbálvány«-ban — emlékeztetünk — az egykori horthysta tiszt özvegye, őrjító lelki-ismeretfurdalást érez katonatiszt fia halála miatt. Az asszony valóban bű-nös, fiát a megmenekülés küszöbéről maga küldte vissza a már nyilván-valóan elvesztett háború tüzebe.

Menekülni akar a saját felelősségére való rádöbbenés szörnyűsége elől, s váltig azt erősítgeti, hogy a háború után fiával kilenc boldog hónapot töltött Ausztriában, és az csak azután halt meg. A hallucináció megeleve-nedik, villanásnyi kép csak az egész idill. Jelezve, hogy a valóság elől me-nekülő lélekben ez a hazug kitalálás lépett a valóság helyébe. Sajnos, a film dramaturgiai előzményekben nem vezeti el idáig ezt a pszicholó-giai folyamatot, így éppen a valóság-os lelki tortúrát elfedő kép lesz be-lőle.

A »Micsoda éjszaka« rögtön álom-képekkel indul bohózatos útjára. Töröss Antal tanár úr lelke leg-mélyére eltemetett igazi szeretettel-jes lénye kilép szigorúvá és kérlel-hetlenné merevedett önmagából, olyannak álmodja magát és sorsát, amilyennek valóban látni szeretné. Ez tehát amolyan rózsaszínű álom. Kitűnő és lendületes expozíció, segít elkerülni egy sereg későbbi ilyen, vagy amolyan magyarzkodást. Tör-öss lelki és jellembeli kilétét il-letően, éles kontrasztot teremt, s ugyanakkor mégis azonosságot a kétfajta Töröss között — később jó-tékonyan meg is valósítja álmait a film — s nem utolsósorban módot ad néhány ügyes, humoros ötlet »el-helyezésére«. Vígjátéki igénnyel mérve, a Töröss-féle álmot helyén-valónak érezzük a filmben, és ked-vező alkalomnak, az álomkép torzító görbületében, a jellemző erejű groteszk kifejezésére. Emlékezzünk csak, hogy René Clair például az »Éjszaka szépei«-ben milyen nagy mestere ennek. Nála az ilyen groteskség mindig pompás szatirizáló jelentőségű.

Legfőbb funkciót az »Édes Anná«-ban nyert az álom, a vízió, a lélek kifordulása — ebben a filmben valóban szerves lélektani, dramaturgiai szerepe van. A nézővel meg kell értetni és elfogadtatni a tiszta szívű és szelíd cselédlány útját a brutális gyilkosságig. A látható cselekmény ugyan félreérthetetlenül és hitelesen magyarázza miként súlyosodik Anná-ra egyre jobban a szeretetlenség és a megalázás, de az alkotók érezték,

hogy a lélek megroppanását belülről is meg kell mutatniuk. Először egy lírai álomképben, az elvesztett szeretet utáni vágy roppen elő a lány szívéből a mesebeli kisbicska madarival. Aztán kétszer tör rá a lázas vízió, egyszer konyhai vaságában, majd a gellérthegyi napsugárzásban, és sorsának elviselhetetlensége nő óriásivá a látomásban. Ezek az álom-mozaikok nemcsak képileg, megjelenésükben félelmetesek és megrendítőek, hanem a végzetes elhatározás előkészítésében érzelmileg is, logikailag is kulcsszerepet töltenek be, s a rendezői koncepció alapkövei.

A »Razziá«-ban bár szintén sorsdöntő fordulatot szántak a faluról felkerült legény templomi álmodásának, de inkább csak motiváló, színező szerepe van. A fiú szeplőtlen, természetes lelkületének preventív büntudataként jelentkeznek az álom: mi is történne akkor, ha teljesítene kopói megbízatását, és feladná a rendőrségen újdonsült ismerősét, akiről épp most tudta meg, hogy kommunista. A film végig álmodtatja vele barátja felakasztatását, de olyan külsőségek közt, amelyek a fiú »realitásban« ábrázolt alkatától és tudatától merőben idegenek — ezért hat teatrálisnak ez a jelenetsor.

Néhány hete aztán a »Szent Péter esernyője« ajándékozott meg bennünket egy újabb álom-komplexummal — egészen ártatlan fajtával. Wibra Gyuri szeretné végre megnyerni a »saját pörét« is. S ez a vágyálma száll a szemére. Önmaga hálóinges védőügyvédjévé szegődik, így két alakban látható, ami álomellenes, mert senkinek nem jelenik meg álomban egyszerre két énye is. Mellesleg Wibra szent Péterrel is értekeznek, s emellett a bírósági tárgyalóterem — hiányzik az egyik fala — közvetlenül az erdőre nyílik, ahová időnként kilép eszmét cserélni pillekergető szerelmesével. Kisse szemtelenül megoldott játék, intermezzo csupán: cselekménye és jellemfejlesztő jelentősége csekély.

A példák világosan bizonyítják, hogy az álomjelenetek a legkülönbözőbb céllal és eredménnyel válhatnak egy-egy film alkotó részévé. Általában az álom megjelenítése sajátos filmszerű műfaj, ebben rejlik ereje és buktatója. Kár pusztán

azért alkalmazni, mert az álomképekben a rendező, az operatőr, a hangmérnök szabadjára engedheti »filmszerű« fantáziáját, s mert optikailag és akusztikailag kétségtelenül igen érdekes és bizarr megoldásokra nyújt — igaz csak látszólag — szabadkezettel, s mert a filmben részvevő művészeti ágak, szerepét látványos és nagyhatású kavalkádban lehet felerősíteni vele.

Frappánsan keveredhetnek a filmekben a reális és az álomvilág kellei, motívumai, hangjai, s ennek értelemmel, vagy értelem nélkül rejtett jelentéseket lehet adni. Lenyűgöző lehet már a valóságból az álombalépés, és az álomból visszatérés aktusa is. Az álomban a képek rendszerint elmosódók, torzok, és szomnambulikusán súlytalanok. A hangok is eltorzultak, visszhangosak. Igaz, az álom ilyen, felnagyít és torzít, de nem szabad ezeket csupán formajegyeknek tekinteni. Nagyítsa fel inkább az álom, s ha a filmnek célja van vele, deformálja az álmodó, vagy álmodott hősök jellemvonásait és lelkiállapotát, mert ez éppen az álom egyik sajátossága: az álmodó ember maga mindig a centrumba kerül, az álom főszereplője mindig az álmodó, s ezen átszűrve jelenik meg a többi partner, az egész álombeli világ. Olyasfajta ábrázolás ez, amelyre például a regény is képes, de igazán mégis a film, hiszen a szóhasználat szerint is »álomlátásról« beszélünk, a látás elsődleges műfaja pedig a film. De a filmbeli álom akkor tesz leginkább eleget hivatásának, ha nem a nézőnek kell álomfejtőnek lenni, hanem éppen ellenkezőleg, az álomjelenetek adatai adnak kulcsot a film eszmei és tartalmi megfejtéséhez.

Kétségtelen tanulságokkal szolgált, hogy egymást követően öt magyar film is adalékkal járult ehhez a témához. Használjuk fel továbbra is filmjeink mondanivalójának plasztikusabb, meggyőzőbb és közvetlenebb kifejezésére az álomot, de nem külsőleges vonásait tartjuk első sorban becsben, hanem a tartalmi lehetőségeit. Így lesz a tudat szűküléséből — ahogy a tudomány az álomot meghatározza — a művészetben az emberi lélek birodalmába bevilágító röntgensugár.

SAS GYÖRGY