

A KÖRNYEZET HITELESSÉGE

Mikor a filmek igazságáról vitázunk, általában tartalmi-cselekménybeli valóságát, tipikusságát mérlegeljük. Azt latolgatjuk, hogy vajon az általunk is élt, és tudott társadalomképnek megfelelő-e az adott történet, vagy csupán annak megszipített vagy eltorzított lenyomata. A film tárgyi-környezetének hitelességéről keveset beszélünk, ez valahogy háttérbe került, pedig a néző érzéki megragadásának ez is egyik elengedhetetlen feltétele. Nemigen szólnunk erről, jóllehet a film elég sokszor megtréfálja az alkotókat és nézőket: előfordult már, hogy tartalmilag igaz novellák, mikor képekbe költöztek, bántóan valószínűtlenné formálódtak — s nem is okvetlenül a tartalom eltorzulása miatt. A tárgyak, a környezet, az emberek gesztusai *cáfolták* az egyébként őszinte és igaz tartalmat. Legutóbb Tardos Tibor »Tücsök«-jét éreztem ebben a megtréfált alakban. Az elbeszélés irodalmi változata egy szubjektív-szociológiai jegyzet, melynek fellazított képeit igazolja az író önmaga nyomozása, emlékei. A film aztán kiöli ezt a szubjektív indítékot, csupán a pusztá történetet akarja adni, s ezzel máris minden tárgyat, minden jelenetet meglazul: a részeg fiú, a behemót munkagép az utcán, a bányavároska házai — valódiak, és mégsem érezzük igazságukat. Sőt néha félünk — hátha nem is igaziak ezek a házak, gépek, emberek. A valóság illúziója, a művészet alapvető *hatóközege* — szétfoszított. Mi van e tréfa, vagy inkább betegség mögött? Érdemes lenne ezen elgondolkozni, hiszen manapság elég erősen tartja magát az az illúzió, hogy a fényképezett világ, tehát a maga tárgyi természetességében visszaadott környezet — *már önmagában igaz*, mert hiszen a fénykép — dokumentum a valóságról.

A válasz látszólag egyszerű, kétszen is áll: nem sikerült eltalálni a hiteles miliőt. Tehát: *díszletezői,*

szcenikus, rendezési munka gyengesége. Nyilván erről is van szó, bár szerintem csak mellékesen, egy »is« erejéig. Én is tudom, hogy a stílus egységét, a történet, a mondanivaló lendítőerejét csak úgy lehet megmenteni, ha az egyes elemek, tárgyak és emberek helyükön vannak, hangulatukban, érzelmi felhangjaikban beilleszkednek az egészbe. Csak-hogy ez a mesterségbeli feladat így megfogalmazva, még túl általános és még nem zárja ki a környezet valótlanságának buktatóit. Gondoljunk például arra az újra meg újra visszatérő, jogosult kritikai megjegyzésre, mely új filmjeinket kíséri: miért játszódnak ezek a filmek a legmodernebb lakótelepek házaiban, miért csak ezzel lehet kifejezni életünk új vonásait? Látszólag berendezési probléma ez is: a rendező ügyetlenül, mert »túl vonalasan« választotta meg a játékteret. Valójában nem az, mélyebb, tartalmat is érintő kérdés. Hiszen pl. a »Hogy állunk fiatalember«-nél a kritikusnak fel sem tűnik, hogy az előbbieknél modernebb környezetben játszódik a film. A környezet itt hiteles volt. De miért fogadjuk el az egyik esetben ugyanazt a környezetet, amit a másikban elutasítunk, vagy legalábbis nem érzünk valódinak? Tulajdonképpen itt kezdődne a mi problémánk — túl a mester-ség »művészet előtti« fogásain.

A megoldás ismét csak látszatra egyszerű. Valami magyarázatféle kétszen is áll: a tartalom igazsága lelkesíti át a tárgyakat, a környezetet. Csakhogy a »tartalom igazságának« ilyen sommás hangsúlyozása annyira leegyszerűsíti a művészi munkát, hogy már-már hamis jelszová is silányul. Valóban csupán csak ennyiről volt szó Révész filmjében, hogy »igazat mondott« ennek a kamaszá érő fiúcskának gondjairól? Nem. Tóth Sándor író és Révész Miklós rendező valami újat láttak meg és mondtak ki az ő életének rajzával. Felfedeztek valamit, amit eddig még senki sem látott meg így,

új életünkről adtak — ha csak mi-
niatúr formában is — újszerűségével
megdöbbenő képet. Tehát a tartal-
om igazsága művészetben mindig
az újat felfedezés igazságát is je-
lenti. A művészet paradoxonja,
hogy ismert igazságok ruhába öltöz-
tetése, vagy akár elmélyült ábrázolá-
sa — a valószerűtlenség, sőt eset-
leg a hazugság benyomását kelti.
Nem tud megragadni, s ezért kétel-
kedünk igazságában is. A művészi
közhely — önmagában vett ellent-
mondás: ami közhely, az nem mű-
vészi, mert hamis. Érzem, kissé túl-
zok. Hiszen — azt mondják — a
közhely csupán régi igazságok el-
koptatott formája, s nem is árt őket
néha elővenni, okulni is lehet belő-
lük. Csakhogy a művészetre, és fő-
ként a filmre — ez már nem érvé-
nyes. A filmen csak az igaz, ami
valahol fellebbent egy fátylat, mely
olyasmit mond a nézőnek, amit
eddig még nem tudott — és csak
akkor *valódi*, ha legalább egy szik-
rányival előbbre viszi ember- és vilá-
gismeretét. Így van ez Révész ese-
tében is. Azért érezzük igaznak ké-
peit, mert valami eddig nem látot-
tat mutat: a kamaszgyerek magára-
hagyatottságát, tiszta kis igazságsze-
retétének — a mi rendünkből alko-
tott moráljának — »dogmatizmusát«,
a felnötté érés ütéseit, báját. Nem
korábbi filmemlékek jutnak eszünk-
be, hanem saját emberi tapasztala-
taink. Önmagunkat és világunkat tu-
datosítjuk ezeket a képeket látván.

A tartalom igazsága tehát a vilá-
got újrafelfedező művész igazmon-
dását jelenti, s csak így tud a film
valószerűségének szolgálatába állni.
De még ez sem elég. Amit itt el-
mondunk, az vonatkozik a részle-
tek, környezetek, tárgyak »látására«
is, a beállítások, megvilágítások,
gépmozgások újat felfedező munká-
jára is. Egyszerűen fogalmazva: a
lépcsőházat, a napfényben úszó Bäs-
tyasétányt úgy kell fényképezni, úgy
kell a cselekmény részesévé avatni,
hogy ezekről a banális tárgyakról is
újat tudjon sugalni minden részlet.
Olyannak láttassa ezeket a tárgya-
kat, amilyenek a néző még nem
látta. Hiszen jól ismert környezet
ez, ki ne sétált volna erre felé? S

mégis, a történet részeként, annak
atmoszférájában oldva más lesz ez
a táj, más a tárgyi világ. S most
egy érdekes összefüggésre leszünk
figyelmesek. Ha ez a képbeli újsze-
rűség, a tárgyak *újjajta láttatása*
hiányzik, akkor a film nem tudja
kibontakoztatni a *tartalom igazságát*
sem, akkor valószerűtlennek ére-
zzük az egész filmet, noha *belátjuk*
becsületes szándékait. Ekkor, ebben
a kettős nézőtéri reakcióban születik
az a lélektani hatás is, hogy kétel-
kedni kezdünk a házak és autók va-
lóságában. A fényképezett közhely,
a sablonos beállítás még erősebben
sugározza a hamisság, a valótlanság
érzését. Különösen *gyári történe-
teinknél* éreztem ezt. Itt, mivel a
környezet kevésbé ismert mind a
néző, mind a művész számára, igen
erős a csábítás a fényképriportok-
ban megszokott beállításokra. (Ko-
hómunkás feltölt arcvedővel, brigád-
csoport-kép, targoncát toló munkás
stb.) Ezt a néző is felismeri, tudja,
miről van szó, az operatőr pedig úgy
érzi, innen kifejezőbb a környezet
bemutatása. Hamis ez a gondolat-
menet. Hiszen ezért is volt olyan
zavaró pl. a »Lopott boldogság«,
vagy most a »Tücsök« gyári kép-
sora, építkezésbeli háttere. Ellenpél-
daként hadd említsem a »Legenda a
vonaton« üzemi felvételeit, ahol a
néző nemcsak látott, hanem fel is
fedezhetett egy-egy ismeretlen gé-
pet, épületet, viszonyt.

Vagyis: amint a nézőnek nem kell
valamit felfedeznie a képen — ab-
ban a pillanatban elszakad a művé-
szi tartalomtól is. Az újszerű beállí-
tás, a tárgyakon új aspektust felfe-
dező filmkép az a híd, mely a né-
zőt átvezeti a művészi mondanivaló
kontaktusához. A film igazságához
a láttatás újszerűségén, valóság fel-
fedezésén keresztül visz az út. És
fordítva: a képen megjelenő tárgyi
környezet új vonásainak igazságát
majd a tartalom igazsága hagyja jó-
vá, bontakoztatja ki teljes egészé-
ben. E kettő egymásra utal, egymás-
ban él. S ha ez egyik hiányzik,
azonnal megszületik a nézőben a va-
lőtlanság érzése.

Itt persze az is kiderül, hogy a
láttatás újszerűsége, a környezet új

arculatának felfedezése nem lehet öncél: valamiképpen a hősök által átélt viszonylatok szabják meg, *mit is kell ebből a környezetből újként felfedezni*. A figurák között kialakuló atmoszféra, az, ami a kamerát a tárgyak felé vezeti. Herskó a »Párbeszéd«-ben arra törekszik, hogy tizenöt év eseményeit a film két főhősenek viszonyából figyelje, s csak azt vigye vászonra, amire ez a viszony reagál, és ahogy ez a kapcsolat azt látni engedi. Nem egyszerűen bemutatni akarja a történelmet, hanem *hősei relációjában*, a rájuk való *vonatkozásban* akarja láttatni az eseményeket. Talán csak egyszer-kétszer lép ki a történet szövése ebből az atmoszférából, de a mi szempontunkból ez a kilépés is tanulságos. Az egyik ilyen átmeneti kisiklás 56 októberének bemutatása. Újszerű képsor ez a történekről, új aspektus is, de nem a hősök által adott viszonylatban az. Igaz, de nem a rájuk való vonatkozásban. Kicsit önmagáért áll, nem utal vissza, nem él ott a figurák sorsában. Ezért a néző fellazulva érzi a cselekményt is, és azonnal felveti a kérdést — miért csak ezt, miért nem más ezzel egyenrangú, vagy jellemzőbb részletet mutat. Vagyis: a részlet hitele már megingott, egyelőre meg más, vele egyenrangúnak érzett részletek hiányolásának erejéig. Később a film visszatér az eredeti módszerhez, a hitelességet a szereplők egyedi életébe ágyazva, de az ilyen zökkenő zavaró és elkerülhető lett volna. Nem ellenpéldaként, csak egy sikerültebb megoldás felemelítése kedvéért: a már többször említett »Hogy állunk fiatalember« látásmódját végig ez a belső atmoszféra szabja meg. Mert ha a korrupció és becsületesség között örlődő felnőttet nem a *gyerekszem optikáján* keresztül mutatták volna — elveszett volna a hitele, s a kis kamasz sem lett volna olyan vonzó. Apa és fia esti sétáját pl. ez teszi igazzá és hitelessé, különben szentimentális sőt konvencionális lett volna.

A filmen a részletek optikáján keresztül nézzük a tartalom nagy kérdéseit, és a tartalmi »mondanivaló« lencséjén keresztül a részleteket. S ha ez a két optika nincs szinkron-

ban, akkor megtörik a művészi hitel.

S végül még valami »korszerűtlen« közbeszólást. Az elmúlt napokban Eizenstein műfímrásait, valamint főiskolai rendezési óráinak anyagát lapozgattam. Megdöbbenett, milyen alapaossággal — ma már túlzottnak érzett műgonddal foglalkozik a környezet tárgyait beállításával, az apróságok éppen felfedezendő arculatának keresésével. S akkor arra kellett gondolnom, hogy ez az Eizensteini hagyaték már elavultnak tűnik a mai művészi gyakorlat számára. Azt mondják, hogy a film ma szabadabban, természetesebben pereg, hagyjuk az életet magát szóhoz jutni. Csakhogy itt fatális félreértésről van szó — az »új hullám«, vagy az olaszok újabb alkotásai csak látszólag ilyen komponátatlanok. A sikerült alkotásoknál, ha jól odafigyelünk, azonnal észrevesszük, hogy elmélyült szerkezetűek, az egyes beállítások sőt tárgyak képe is átgondolt. Kétségtelenül könnyebb kézzel kerülnek aztán vászonra, de a könnyedség és felületesség mögött ott érezni a művészi kontroll és szigor feyelmét is. Csak az átlagos, vagy rossz filmekben érezni a laza, felületes kompozíciót — és semmi mást. És ezekben a »könnyedén« csinált filmekben ott lebeg a valótlan-ság, sőt nem ritkán a nyílt hazugság atmoszférája is. Mint ahogy a mi filmjeinkben is a művészi szigor végletes fellazulása, a kompozíció »apróságainak« elhanyagolása azonnal, mint a hitel romlása, mint a valótlan-ság reakciója jelentkezik a nézőtéren. A »Bálvány«, a »Tücsök« alapvető baja ez a dekomponáltság, a tárgyi és emberi világ széthullása, a valótlan-ság beszűremlése volt. Nyilván másképp dolgozunk ma, mint Eizenstein idején. Sok új eszköz, módszer, világszemléletbeli változás született azóta, s a művészet sem visszafelé fejlődik — tehát nem Eizenstein módszerét akarom *részleteiben* is propagálni. De valahogy meg kellene találnunk azt a korszerű kompozíciós módot, amely a két véglet, az *agyonrendezettség*, a csínáltság, és a szabadonfutó, *üres képsorok* között, végre a valóságot csipné fülön

ALMÁSI MIKLÓS