

KÉTFÉLE FILMDRAMATURGIA KÖZÖTT

Sokat hallok mostanában a filmnyelv forradalmáról: arról, hogy az utóbbi évtizedben egy új filmdramaturgia született, mely gyökeresen szakít a klasszikus művek által fémjelzett építkezési módokkal. Nem új stílus ez — hallom —, hanem számos stílusban megtalálható közös új mag: Fellini vagy Richardson, Visconti vagy Antonioni, Wajda vagy Csuhraj egyaránt ezt a dramaturgiát építik — igen különböző, egymással vitázó stílusbeli eszközökkel. Miben áll ennek az új filmdramaturgiának lényege? A válaszok igen ellentmondóak, s legtöbbször csupán a divatos mozzanatokat emelik ki — akár elutasító kézlegyintéssel, akár elragadtatót jelzőkkel. Eszerint a döntő különbség abban állna, hogy míg a régi dramaturgiát a cselekményesség, a feszültség, a történet többnyire külsőlegesen fordulatai vezérelték, addig az újabbat a pszichológiai mélység, az emberek közötti relációk elemzése érdekli, s a feszültséget nem a cselekmény fordulatai adják, hanem a képek megformálása, a lírai vagy elégikus hangvétel, az atmoszféra, a szavak zenéjét átlengő hangulati tartalom. A drámai filmet felváltotta az impresszionista film. Mármost amennyire támogatnunk kell a hagyományos dramaturgia áttörési kísérleteit, az elavult módszerek levetkezését, annyira károsnak érzem azt az orientációt, mely csupán az impresszionista-hangulati elemek használatában látná meg a korszerű dramaturgiai törekvéseket. Részint azért, mert ez csupán egyik mozzanata a modern realista filmtörekvéseknek, másrészt az elemeknek felszínes divatja elrontaná a megújulás legnemesebb szándékait is. Arról már nem beszélek, hogy a konzervatív dramaturgia felől egy

ilyen felszínes divat mennyire jogosan támadható. Valahol máshol van hát ennek az új dramaturgiának lényege. De hol?

Én úgy fogalmaznám meg, hogy csupán az élénk cselekményszerűség, a külsőséges feszültség halványult el, de a drámaiság megmaradt, csupán mélyebbre húzódtott. Sőt: ez a mélyről sugárzó izzó drámaiság nyújtja azt az energiakészletet, mely a jó filmek hangulati-atmoszférikus jelezéseit is átforrósítja. Mire gondolunk a drámaiság mélyebbre költözésének gondolatával? Feleljünk egy példával. Emlékszünk még a *Hamu és gyémánt* kompozíciós »fogására«; a képek elején megtörténik a gyilkosság, s aztán kezdődik el a lazán szövött, nem cselekményre koncentrált történet: a fiú bolyongása, szerelme, kiábrándulása a nacionalista frazeológiából, s belső összeomlása. A drámaiság itt nem a cselekmény bonyolításából árad, hanem abból, ami minden képet átfűt: tudjuk, hogy a fiút mint gyilkost keresik, tudjuk, újabb gyilkosságra készül, s várjuk, mikor éri utol sorsa. Ez a feszültség fokozza a szavak értelmét, a jelenetek líráját, az impresszív képeket, a hangulati elemeket egyaránt. Gondoljunk az éjszakai bálozókra, a szerelmi játékra a bárpultnál. Önmagukban ezeknek a jeleneteknek nem sok értelme, feszültsége van. De erre a drámai lényegre való vonatkozásában azonnal átizzik. Ugyanez a drámai térbe állított laza történet jellemzi a más stílusban született *Balladát*, vagy a *Messzi utcát* is.

Tehát: nem arról van szó, hogy csupán valami impresszionista-hangulati játék lenne ez az új dramaturgia. Ez az új kompozíciós elv nem mond le a feszültségről, az emberi tevékenységből, társadalmi

összecsapásokból fakadó dinamikáról. Nem mond le róla, csak más-képp dolgozik vele: nem engedi látványosan, melodramatikusan megjelenni — a régi módszerekhez hasonlóan —, hanem hangulati-atmoszférikus eszközök bonyult rendszerén átszűrve, lírával, ha kell, pszichológiai elemzéssel, lassított játéktempóval, a képek és beállítások vizuális logikájával közelíti meg ezt a dinamikát. A drámaiság átfúti az egész képet, de a képek szövete lazább, »cselekménytelenebb«. Végül is az *Országúton* lírája egy kegyetlen történet érzelmi háttére volt, s a nagy példa Antonioni *Az éjszakája* is egy emberi tragédia — egy kisiklott élet — csődjéből csíhol energiát, drámaiságot a képek átforrósításához.

A mi filmközvéleményünk azonban ebből az ellentmondásos szerkezetből csupán a lírát, a vontatott szerkesztésmódot, az atmoszférikus

hatásokat akarja látni, s csupán ebben ismeri fel az új dramaturgiát. Akár úgy, hogy benne követendő — rossz esetben, másolandó — ideált lát, akár úgy, hogy ezt a mesterségesen konstruált fémegoldást kritizálja, vagy egyenesen gúnyolja. A felszínen látható cselekménytelenség mögött izzó, a jeleneteket felfűtő drámaiságot, az önmagát kibontó mesélőkedvet már nem vette észre. Így született meg a »cselekményszerű« — azaz ósdi — és a »cselekménytelen«, azaz modern dramaturgia hamis ellentéte. Ebben a félreértésben persze szerepe van annak is, hogy a hozzánk elkerülő újabb filmek jónéhánya ilyen felszínesen modernkedő. (Antonioni *Napfogatkozását* említhetném példaként.) Csak hát az új stílusokat — mint a sportrekordokat is — a legjobb teljesítmények alapján kell mérni, melléktermékekből nemigen lehet mértékadó normákat, vagy iránymutató elveket leszűrni.

Többek között ebből a félreértésből is táplálkozik az a kritikus ellenérzés, mely az új filmdramaturgia kialakításának hazai változataival szemben tapasztalható. A bíráló rendszerint tiszteleg a szép fényképezés és beállítás előtt, de a cselekménykezelés, a problémaábrázolás újszerűsége előtt megmerevedik. Így aztán a kritika — gyakran önhibáján kívül — a hagyományos filmdramaturgia felé irányítja az újat kereső művészeket, mert nem tud határozott támogatást nyújtani az előrelépésben. Hiszen ezt az újat sok félreértés színezi még. Mert amennyire helyeselhető a »cselekményszerűség« számonkérése a csupán impresszionista filmektől, amikor a néző elemi igényeinek és a művészet valóságábrázolásának ábcéjét követeli ez az észrevétel, annyira helytelen ezt a cselekményességet a régi, hagyományos dramaturgia szabályainak értelmében kezelni. (Így például a cselekményszerűségről nemrég a *Filmvilág* hasábjain lefolyt vitában ezt a konzervatív magatartást éreztem túlsúlyban.)

Ebben az atmoszférában, a hamis szélsőségek ilyen kusza vitájában



Básti Lajos — Fábri Zoltán
»Nappali sötétség« című
filmjében



Töröcsik Mari és Semjén
Anita — Herskó János »Pár-
beszéd«-ében

több figyelmet és elismerést érdemel az önálló előrelépés, a hagyományos dramaturgiával való ama egészséges szakítási kísérlet, mely a *Párbeszéd*ben és a *Nappali sötét*-ségben tapasztalható. Akkor is, ha tudjuk, hogy összteljesítményében egyik alkotásnak sem sikerült elérni az új dramaturgia radikális megvalósítását, s azt kell éreznünk, hogy mindkét film valahol állva maradt a régi és új határmezsgyéjén. Számomra mégis az ilyen első lépések a rokonszenvesek, s úgy látszik, a közönség számára is: a szenvedélyes viták, az »igen« és »nem« egyszerre felcsendülő hangjai is azt mutatják, hogy az itt születő művészi magatartás utat talált a közönség gondolatvilágához, szemléletmódjához. Mert hiszen az új film dramaturgia születésének oka valahol a közönség ízlésének átalakulásában keresendő: a TV, a kiteretbélyesedő filmkultúra a néző szemét, ízlését is átfőrtálta, látásmódját hozzászoktatta a régi eszközökhöz, s lassanként el is vette annak varázsát. Az utóbbi évtizedben annak vagyunk tanúi, hogy a néző érzékletlenebb lett tömegméretben a hagyományos eszközök gondolatborzoló hatásával szemben. Meguntuk a régi szerkesztési módját. Szórakoztatni, pihentetni nyilván ezután is fognak ezek az eszközök, de nagy világnézeti problémákat, korunk morális problémáit már nem tudják *izgalmasan* közvetíteni. Ezért tartom lényeges áttörésnek Fábry és Herskó vállalkozását: világnézeti problémákról végre új módon kívánunk beszélni. S amit ezekben a filmekben kifogásolunk, az nagyrészt ennek az új filmszerűségnek következtelenségeiből ered. Lássuk, hogyan.

Herskó határozottan hátra fordít a hagyományos szerkesztésmódnak: filmjének nincs régi értelemben vett indítása, bonyodalma, kibontakozása és megoldása. Inkább életképek és epizódok közös szárlra fűzött, belsőleg összetartozó sorozata ez a történet. Fordulópontjait nem izgalmas vágások adják, hanem a szereplőknek és a történelmi eseményeknek egymást sodró és keresztező áramlata. S kiderült, hogy ez a lazább szerkezet, az egyközpontú cselek-

ménytől való elfordulás érdekesebbé, izgalmasabbá tette a filmet, a nézőnek önállóbban, felfedező szemmel kell közlekednie ebben a filmtérben. Ezért élesebb is a vita, több a félreértés és — nyilván több a találó bírálat is. Herskónak itt egy olyan dramaturgiát sikerült egy lépéssel előbbre vinni, melynek előmunkálatait láttuk már az *Oldás és kötés*ben vagy Makk *Utolsó előtti ember*ében. Mégis azt kell mondanunk, hogy több lehetőséget rejt magában ez a felfedezett dramaturgia, mint amennyit a rendező ki tudott belőle aknázni. Lássunk egy példát. Többen felvetették már, hogy az átfogott 15 év túl hosszú egy ilyen film kereteihez mérten. Nem hinném mármost, hogy ez az időbeli teljesség áthidalhatatlan — csupán a hagyományos dramaturgia számára az: mert az új dramaturgia kínálja a *szubjektív szelekciót*. Csupán azt kellene kiemelni ebből a korszakból, amit ez a két ember fontosnak és lényegesnek tart saját életében. S Herskó ebben nem ment végig elég következetesen a kitűzött úton. Nem mert elég szubjektív lenni a történelmi események kiválogatásában, s ezért is billent fel a közéleti események és a magánélet egyensúlya. Vissza-visszatér a kronológiai teljességhez — tehát a régi értelemben vett dramaturgiai építkezéshez —, nem meri határozottan vállalni saját koncepcióját. Így, mivel nem a szereplők temperamentuma választja ki az eseményeket, ezek a történelmi képek néha kulisszává merevednek. (A Dunaújvárosi epizód pl. csupán egy új szerelem apropója a lány életében, világnézeti-emberi hatását nem igen látjuk az itt töltött éveknél.) Herskó a régi módszerekkel akarja tompítani új formáinak élességét, de ezzel a film *tartalmi rétegei* is kárt szenvednek: csökken a szubjektív élmény átütő ereje, a típusok egyedi, *világnézeti profilja* elmosódik. Tehát: sokkal radikálisabban lehetett volna bevetni a felfedezett film dramaturgiai újításokat. Herskó megáll a két dramaturgia között, már-már — a senki földjén.

Fábry Zoltán a *Nappali sötétség*-ben csak látszólag követi a cselekményes, izgalmas fordulatokban bővelkedő hagyományos dramaturgiát. A történet a régmúltban játszódik, s a film egyik döntő pillére épp az, hogyan reagálnak erre a múltra a ma élők: az író, aki mesél, és a barát, aki hallgatja. *Csak a rájuk való vonatkozásban* — valamint környezetükre, a gondtalan fiatalokra, a felejtő felnőttekre való reflexükben bomlik ki ennek a történetnek igazi drámaisága. A film tehát modern: a vonatkoztatás drámaiságát követeli a nézőtértől. Fábry tudatosan használja ezt a vívmányt, de úgy érzem, ő sem mer vele eléggé felszabadultan, bátran bánni. Félt az *idővel való játék* »formai elemének« túlzásaitól, a múltból a jelenbe, majd ismét a múltba úszó képek »zavaró« hatásától. Pedig ebben az esetben a művészi forma *tartalmi-eszmei probléma* is, nem csupán szerkezeti elem. Hiszen épp ebben az állandó oda-vissza játékban derült volna fény arra, hogy az íróra milyen mélyebb világnézeti hatást gyakorolt ez a meg-rázó esemény, miért lett ilyen félrehúzó, kissé piperkőc, kissé arisztokratikusan zárkózott ember, s miért nem akar vezetelni, miért nem akarja jóvátenni végzetes hibáját — legalább a jelenben? A dialógusok, melyeket az író barátjával folytat — ebbe az irányba tapogatóznak, de a történet elemi sodrása úgy látszik, nem enged rá teret, hogy a rendező elidőzzön ezeknél a közbeszúrt beszélgetéseknél. Pedig, láthatóan ez volt Fábry szándéka, jól érzi, hogy a történet *önmagában* nem olyan izgalmas, mint a mal életre vetített árnyékában, vallató, állásfoglalást kicsikaró súlyában. De valahogy a cselekmény lendülete elsodorta ezt a vonatkozásbeli dramaturgiát, a hagyományos építkezésmód megzavarta az újszerű szerkesztésmódot. Nos, itt kellett volna segítenie a kritikának: az új film-dramaturgia radikálisabb használata

felé kellett volna orientálni a művészetet. Ehelyett a hagyományos dramaturgia mércéje került elő. Rajk András pl. számonkéri a filmbeli írótól, miért nem lett öngyilkos, mikor már kettős bűn is terheli lelkét, s a film hibájaként rója fel, hogy nem ítélkezik elég morális szigorral. Eltekintve attól, hogy az öngyilkosság ebben az esetben csak a halottak számát növelte volna, s önmagában morális megfutamodást jelentett volna — hiszen akkor semmit sem tett volna egyik bajbajutott érdekében sem — ezzel a változtatást elűnt volna a filmből az, ami újszerű pilléreként tartja azt: a mára való kihatás, a ránk való vonatkozás elemzési kényszere. De tegyük hozzá, ebben az esetben az is látható, hogy a régi dramaturgia a maga egyszerűbb szerkezetével nem tudja hordozni a bonyolultabb eszmei tartalmat. Mert, jóllehet a történet ke-rekebb lett volna, ha öngyilkossággal zárul, az eszmei hatást azonban hiányosabbnak éreztük volna. Ebben az esetben nem láttuk volna a polgári humanizmus gyengeségét, azt, hogy ezzel a gondolkozásmóddal és erkölcsi tartással nem is lehet többre: ez a maximuma egy társadalmi magatartásnak. Az öngyilkosság előbb zárta volna le a történetet, mintsem hogy ennek a típusnak belső szerkezete teljesen átvilágítódott volna. Nekünk ellenkezőleg az az érzésünk, hogy inkább a mába ágyazottságot kellett volna elemzőbbé, drámaibbá tenni, a történet mesélőjének és a hallgatónak mélyebben és ébrestöbb élességgel kellett volna lelepleznie, hogy a tragikus esemény kicsit apropó is legyen a *ma felfedezéséhez*. Fábry megindul efelé a modern dramaturgiai építkezés felé, de végül is ő sem jut át a másik partra.

Nem kedvüket szegnünk, hanem határozottabb támogatást kellene nyújtanunk az előrelépőknek, hogy kibontakozzék az új film-dramaturgia a maga harmonikus, realista teljes-ségében. ALMÁSI MIKLÓS