

A SZERZŐ FILMJE

A dolog ott kezdett gyanússá válni, hogy néző és kritikus többnyire csak az igen rossz, vagy ellenkezőleg, kimagasló produkció esetében vette észre, hogy *szertői filmről* van szó. Mert csőd esetében ugyebár a divatossá lett műfaj a hibás, ha viszont osztályon felüli alkotással találkozunk, akkor természetesen ugyanilyen nyilvánvaló, hogy a módszer segítette a rendezőt a csúcokra. Fel sem tűnt, hogyan lehetséges, hogy a módszer egyszer cserbenhagyja áldozatát, másszor pedig magasba lendíti? Ha mégis, a válasz ilyenkor úgy hangzott, hogy a műfaj csak annak engedelmes segítője, akiben van fluidum, nagyszabású tehetség, aki tehát meg tudja szelídíteni, és egyben árammal tudja feltölteni az egyébként igen veszélyes alkotói módot. Kétségtelen, hogy ebben a magyarázatban több igazság rejlik, mint a fentebb — karikatúrisztikusan jelzett — paradoxonban, a módszer abszolút elvetésében vagy megdicsőülésében: végül is mindenhez tehetség kell. Csakhát épp ezért érezzük ezt a magyarázatot is, minden előnye mellett kevésnek: nem is abban sejtjük a gyengeségét, hogy nem tud tényleges esztétikai minőségbeli értékskálát teremteni; felszínességét abban látjuk, hogy mint pszichológiai magyarázat, csupán egy *utólagos vizsga* értelmében tud mérceként működni, a siker vagy kudarc ugyanis csak utólag derülhet ki. S könnyen elképzelhető, főként mikor ezek a módszerek kissé már a divat tárgyai is lettek, hogy ez a módszer az önkipróbálás eszközüvé válik: több jelentős alkotással a hátuk mögött, a „tehetséges” jelzőt már rég kivívott rendezők szeretnék majd ebben a versenyszámban is igazolni magukat, s mint egy tehetségvizsgán újra bizonyítani — vagy elbukni. Ebben az esetben aztán még misztikusabbnak, még rejtelmesebbnek tűnik majd e módszer, míg a pszichológizáló közvélemény éppen ezt a versenyszámot fogja — különlegessége miatt — a legautentikusabb vizsgának érezni. De mindez természetesen csak karikatúra...

Nem árt tehát azokra hallgatnunk, akik kissé szkeptikusan megjegyzik: a szerzői film nem egyszerűen „a” tehetség kérdése, hanem egy meghatározott művészi attitűd dolga, melyben egy különleges, *sajátos irányú* tehetség kívántatik. S úgy érzem, a kérdés megoldása éppen ennek a sajátos iránynak, tehát az objektívebb formai követelménynek kibontásában rejlik: mennyiben jelent ez a filmtípus egy esztétikai szerkezetében is külön utat? Mi az a közös mozzanat, mely Gaál István *Keresztelőjében*, Mészáros Márta *Eltávozott napjában*, Kovács András *Falakjában*, vagy Kardos Ferenc *Ünneppokjában* közös — egyszerűbben: *milyen igényei, törvényei vannak ennek a műfajnak*. Más szóval, felfogásunk szerint, azzal kéne számolnunk, hogy itt egy sajátosan új dimenziójú filmműfaj született, melynek sikeres vagy sikertelen művelése nem utolsósorban e műfaj igényeinek, formatörvényeinek anyagvonzásának felismerésétől függ.

Az utóbbi évek filmfejlődésének nemcsak az a jellemzője, amit egyébként nem kis büszkeséggel szoktunk leírni, hogy ti. végre ez a művészet is nagykorú lett, hanem előtérbe került ennek a nagykorúságnak esztétikai következménye is: *egyre több műfaj* válik ki a korábban egységesnek tekintett filmből.

Kovács András *Falakjával* kapcsolatban többször is elhangzott már a *filmesszé* kifejezés. Hasonló önállóulási folyamat tanúi lehettünk évekkkel ezelőtt a *dokumentumfilm* megújulásának idején, vagy egy régebbi műfaj újjászületésének példájánál, a *szkeccs* átfogalmazódásának idején. A műfaji sokféleség kibomlása más és más színt, más és más formai intenzitással, átgondoltsággal és főként valóságfelfedező mélységgel történik — egyvalami azonban biztosnak látszik: az *egységes filmműfaj* korszaka már a múlté, ma már jól látszik, hogy itt egy művészetben belül többféle műfaj fog helyet kapni, és itt már az is elképzelhető, hogy bizonyos, korábban virágzó műfajok háttérbe szorulnak, vagy ki is halnak. Az is természetes,

hogy a mozi mint fogyasztó, továbbra is a hagyományos epikus-drámai sztorit — tehát a még egységes filmműfajt — fogja előnyben részesíteni. A fejlődés azonban a differenciálódás útjára lépett, és ez a folyamat a dolgok logikája során a néző szemét is hozzá fogja szoktatni az új élményekhez.

A művészi film műfaji differenciálódása nyilván nehezebben tör magának utat: s tegyük hozzá — ez az útkeresés, önmagával szemben is bonyolultabb, s ezért még nehezebb lesz a közönség igényének átforgalmazása. Úgy érzem, ebbe a folyamatba tartozik a *szerzői film módszerének felfedezése* és kibontakozása is. Milyen elvek alapján különül el ez a műfaj és módszer a többitől? Azt már régóta tudjuk, hogy a műfajok különbségeit nem a tankönyvekben leírt szabályok határozzák meg, hanem az a hétköznapiak tűnő körülmény, hogy bizonyos élet-elemek csak a nekik megfelelő, mert általuk alakított, és így tartalmukat egyedül kibontani képes műfajban tudnak esztétikai-művészi anyaggá változni, hatóképes vízióvá teljesedni. Ha napjaink egyik velejárója is a tiszta műfajok eltűnése és a műfajok keveredése, annyi világosan látszik, hogy a versbe kíváncsi életdarabkákból nem lehet nagyregényt csinálni, vagy hogy egy erdő, mint élmény, aligha lehet szobortéma. Mit jelent mindez a szerzői film műfaji specialitását illetően: körülírható-e az a valóság, melynek *felfedezése és maximális kifejezési igénye* teremtette magát a műfajt is? Más szóval: az életnek milyen tényei kezeskednek e műfaj önállóságáért?

Először is szögezzük le, hogy míg a filmvers, mint a *Te*, vagy az *Elégia*, az esszé, a szkeccs esetében az az *alkotás folyamata* nagyjából közös, s mindegyikük számára a megragadott valóságkör minősége adja az elkülönítő tényezőt, addig a szerzői film önállóságát legelőször az a közhelyszerű körülmény jellemzi, hogy egyetlen alkotó kezében fut össze a teljes anyag: az írás és rendezés (vagy néha még az operatőri munka is: mint Lelouch vagy Sára Sándor esetében). Csakhogy mindez

nem egyszerűen technikai körülmény, melytől eltekintve minden ugyanolyan marad, mint a normálfilmek esetében: az *alkotásfolyamatot érintő különbség esztétikai különbséggé változik*. Ha végigtekintünk a jelentős szerzői filmek téma-világán és odafigyelünk hangzására is, úgy nem nehéz észrevenni ezeknek az alkotásoknak *szubjektivebb tónusát*: a valóság, a téma, a mondanivaló, a képvilág egyértelműben viseli magán az alkotó szubjektivitásának jegyeit. A szerzői film érzésem szerint sok mindenben közös a *lírai magatartással*: azzal a művészi viszonytal, mely a világot magábfogadja, és aztán emlékként, vallomásként, szenvedélyes és egyben személyesen megszenvedett képalként — fogalmazza meg újra. A szerzői film nem egyszerűen „tükrözi” a világot: benne a *vallomásteremtés*, gyakran az önéletrajzi jelleg, tehát mindenképpen a szubjektívvisztikus érzelmi kötődés az erősebb, szemben a többi filmtípusokkal. Ez már abból is következik, hogy maga az alkotófolyamat is intímabb: ha két vagy három ember dolgozik egy életanyagon, úgy maga a probléma is objektivebb lesz, közös szülőtte a három alkotónak, de személy szerint egyiknek sem egyenes ági leszármazottja. A közös alkotás egyúttal objektivizálja is a képet. A szerzői filmben viszont az egyéni élet, a vallomás, a személyes kötöttségek szinte lírához hasonlítható kimondása kap formailag-technikailag szabad kezét: ebben áll a műfaj különállásának legjellemzőbb tulajdonsága.

Nem is azt érzem itt döntőnek, hogy az életrajzi mozzanatok oly sokszor kerülnek előtérbe: ez már csak következménye a lírai magatartás formai lehetőségének. Fontosabb ennél a hangvétel, a látásmód, vagy még előbb: a valóság szektálásának sajátosan szubjektív rendje, a vallomás jelleg, az egyéni-személyes szenvedély kifejezése. Az alkotó itt nem egy történetet mond el személytelenül, melynek az író-rendező-operatőr és a stáb mintegy objektív tanúja, hanem valami olyasmit, ami egyetlen ember egyéniségének gondja, a személyes életé-

nek része, kifejezési szükségletének tárgya. *Egyéniségének* és nem is elsősorban *művész voltának*. A jól sikerült alkotásokban a téma személyes jellegű fájdalom, gond, vallo-más — sőt azt is mondhatnánk, *hogy ez a személyes kötöttség teremti magát a témát is*. Ez a személyes vonatkozás lehet politikai szenvedély, lehet a felnőtté válás válsága, lehet egy közösséghez való tartozás és búcsú elégiája, mint ahogy ide tartozik a szerelmi indulat, vagy az emberség integritásának lírai kifejezése is. És csak ezen az általánosabb, műfajalkotó mozzanaton belül, tehát a személyes vonatkozás miatt válik a szerzői film számára hálás — s ma már talán kissé „túlírt”, — iskolatémává az önéletrajzi elemek feldolgozása: itt ugyanis a legkézenfekvőbb a vallomás jelleg, a személyes-lírai feltárulkozás és a valóság-nak, mint önvizsgálatnak módszere.

Úgy érzem itt kell keresnünk a *műfaj határait* is: ahol a személyes és szenvedélyes vallomás jelleg — a választott anyag miatt — nem kaphat hangot, ahol az alkotó egyedilírai egyénisége nem tudja művészi témává teremteni anyagát, mert az erre alkalmatlan — ott nem sikerül a szerzői film. Nincs energiakészlet: közömbös, a rendezőt-író személyes-emberi mivoltában nem formáló esetek vagy történetek elmondásakor ez a módszer hatástalannabb lesz, mint a normál alkotómód. Így volt ez a legkirívóbb esetben, Oláh Gábor *A múmia közbeszól* című krimije esetében.

Itt én egy olyan műfaji határozott látok, melyet tiszteletben kéne tartani: épp a műfaj egészséges kibontakozása érdekében. Itt válik el ugyanis a *divat* és a filmművészet *műfaji differenciálódása*. Más szóval: ne erőltessük a szerzői módszert olyan témákban, valóságelmekben, melyeket nem az alkotó szenvedélye, vallomásigénye, kifejezésszenvedélye teremt. Azok az élettények, melyek nem formálódtak előbb néhány évig az alkotó személyes életében — nem tudnak igazán életet nyerni ebben a műfajban, és csak *népvlegesen* lesznek szerzői filmek — lejárátva e műfaj induló hitelét is.

A szerzői film esztétikai saját-sá-

gainak részletesebb rajzát voltaképpen most kellene elkezdenünk: csak a körvonalat húztuk meg. S mivel erre legfeljebb egy film elemzése során keríhetünk majd sort, említ-sük azért meg e törekvés mai leg-főbb gondját: hogyan tudja megte-remteni önállóságát a túlzott szub-jektívizmus, a pusztán egyéni be-nyomása rajza és a rossz objektí-váció, az erőltetetten közéleti, köz-vetlenül történelmi vagy társadalmi utalások végletei között. Mert az mindnyájunk számára kétségtelen-nek tűnik, hogy a szerzői film álta-lunk hangsúlyozott személyes volta, egyszerűsége, vallomás-jellege nem jelentheti az alkotás leszűkülését a privát élet körére: az egyéni fájdalmak, gondok, szenvedélyek csak úgy válnak esztétikailag jelentőssé, ha fel tudnak emelkedni arra a tör-ténelmi szintre, ahol találkozni tud-nak már a *kor kérdéseivel*. (Ez tör-tént a *Keresztelőben*, és az *Eltávo-zott napban*.) De azt hiszem nem kell aláhúznom az itt jelentkező ve-szélyt: azért csökken (mert lassan elfogy) az életrajzi anyag, amint ob-jektívebb témák kerülnek a műte-rembe, a szerzői film műfaji gondol-jai meg fognak növekedni s a köny-nyebb megoldás csábításai megsoka-sodnak: egy elhamarkodott általáno-sítás, aktualizálás máris megtöri a vallomás hangját, rossz objektivitá-cióhoz vezet. Vagy: megmarad a kép, a vallomás a pusztá őszinteség, a feltárulkozás, a néző számára kö-zömbös vallomás privát szintjén — ami becsületes gesztus, de nem tud művészi egységgé, világot felfedező leleplező távlattá emelkedni.

Mindez persze csak dodonai jelzés: legfeljebb a műfaj határainak kije-lölése. A kritikai megjegyzéseket — túl a műfaj határsértésének jelzésén — tegyük el tehát a következő al-kalomra, mikor egy jelentős alkotás elemzéséhez kapcsolódhatunk. Ad-dig is: néhány sikertelen kísérlettől megrettenve, ne átkozzunk ki egy születő műfajt.

ALMÁSI MIKLÓS