

# Változások – változatok

## A BALÁZS BÉLA STÚDIÓ 1977-ES FILMJEIRŐL

Filmtudatunk egyik jellemző zavarára, hogy a filmművészetet hajlamos azonosítani magával a filmmel; hogy a filmalkotásokat szinte kivétel nélkül és minden esetben művészi alkotásoknak tekinti, s hogy ekként ítéli meg őket. A filmekhez rendszerint a „magas” művészeti alkotások iránti attitűdhez hasonló módon közelít. Rendjén is lenne ez, ha közben nem feledkezne meg arról a régóta ismert evidenciáról, hogy a film mégiscsak előbb volt, mint a filmművészet, s hogy a filmművészet kialakulása és elterjedése nem szüntette meg a film más létformáit. Ezt a jelenséget természetesen nem írhatjuk pusztán holmi gondolkodásbeli restség számlájára, még akkor sem, ha szerepe elvitathatatlan. Okait keresve néhány objektív tényezőre bukkanhatunk: a kollektív tudat őrzi még a filmművészet „szabadságharcának” emlékeit, a film — a többi művészetel azonos értékű — „polgárjogáért” folytatott küzdelmet; meg aztán a film olyan „nyelv”, amelyet eddigelé nagyobbreszt műalkotások (tragédiák, vígjátékok stb.) megformálására használtak; a differenciálatlan for-

galmazás is nehezíti a különböző filmminőségek megkülönböztetését; s furcsa módon, mintha a televízió elterjedése, amely objektíve a film szélesebb spektrumú használatának lehetőségét nyújtja, bizonyos mértékig épp a „mozi”-film művészi karakterét erősítette volna a gondolkodásban, nemegyszer az exkluzivitás kétesértékű köpönyegét kölcsönözve neki. Ezek persze csak jelzésszerűen felsorakoztatott „adalékok”, amelyeket még minden bizonnyal ki lehet egészíteni, ám meggyőződésem, hogy teljesebb értékű elemzése sem mutatna mást, minthogy filmtudatunk e zavarai a film társadalmi funkcióinak még meglevő elvi és gyakorlati tisztázatlanságaiból táplálkoznak. Nem állítom, hogy ez teljesen újkeletű dolog, annyi azonban bizonyosnak látszik, hogy az utóbbi évek társadalmi változásai oly módon alakították át a filmkultúra strukturáltságát, az ember mozgófénykép-„környezetét”, hogy eközben felerősítették a film differenciáltabb használatának szükségességét, anélkül, hogy művészi funkcióját háttérbe szorították, vagy netán megkérdőjelezték volna. Jó-

Mihályty László: Szocioportré





Tarr Béla: Családi tűzfészek

részt innen eredeztethető a magyar filmekben évek óta egyre izmosodó dokumentarizmus is, amely egyfelől erősen befolyásolta játékfilmjeink karakterét, másfelől a film új és értékes lehetőségeit mutatta föl: a játékfilmes műforma új típusai alakultak ki, illetve a valóság és társadalmi önismeretet közvetlenebbül segítő filmdokumentumok születtek. A közelmúlt törekvéseit figyelembe véve világosan látható az a küzdelem, amelyet a magyar film funkcióinak differenciáltabb és tudatosabb megteremtéséért, társadalmunk korszerű „filmese” önszemléletéért folytat.

Míndezek előrebocsájtása elengedhetetlennek látszik a Balázs Béla Stúdió 1977. évi terméséről szólva. Azért is, mert az említett dilemmát néhány éve ebben a stúdióban ismerték föl először, s viszonylag a legteljesebben, de legfőképp azért, mert a tavaly készült filmek talán ebből az aspektusból mutatják leginkább valóságos arcukat.

Itt van mindjárt Dárday István—Szalai Györgyi—Vitézy László *Mit látnak az iskolások?* (Hozzászólás a film iskolai felhasználásához) című filmje. Hozzászólás, mondja az alcím, s a mű valóban nem is akar más lenni, mint határozott, közvetlen céllal készült riportfilm a vá-

lasztott témakörben érdekelték animálására. A múlt év áprilisában, a film iskolai felhasználásáról lezajlott kecskeméti országos konferencia (amelyről annak idején a Filmvilág is beszámolt) körületekintő munkája és ajánlásai „visszaigazolták” a film jogosultságát. Alkotói, mintha a kitűnő Fejős Pál vallomásának szellemében jártak volna el: „Kezdetben az érdekelt, hogy az ember mit képes csinálni a filmmel, később aztán az, hogy a film mit csinál az emberrel, hogyan használja a filmet az ember.” A *Mit látnak az iskolások?*-ban felsorakoztatott tények: az aisdtagozatosak fegyelmезetten ülnek végig az iskolai ünnepségen a két részes *Derszu Uzalát*, jóllehet, miután feliratos, egy szót sem értenek belőle; az iskolások mozi-bérletet vásárolnak, bár előre senki sem tudja megmondani, hogy mit fognak látni; a kiegészítő iskolák (értsd: hátrányos helyzetűek) számára nincs filmanyag; a 16 mm-es vetítógépeknek a karbantartása elégtelen; a kitűnő 8 mm-es vetítógéphez viszont film nincs stb. — képet adnak erről, ha nem is a teljeset. A film azonban nemcsak újabb „adalékokat” szolgáltat filmtudatunk korábban említett zavarának magyarázatához, de példaképe annak a tudatos önvizs-

gálati gesztusnak is, amellyel az alkotók filmkultúránk változásait kutatják, magát a filmkultúrát téve meg filmük tárgyának.

Feltehetően a felvilágosítás, a közvetlenebb mozgósítás szándéka vezette Mihályfy Lászlót, amikor a miskolci filmfesztiválon nagydíjat kapott alkotása, a *Filmdokumentum* alapján elkészítette *Szocioportré* című filmjét. A *Filmdokumentum* egy konkrét eset kapcsán, a munkások és a vezetők viszonyát elemezve az üzemi demokrácia lehetőségeit és érvényesülésének gátjait vizsgálta. E komplexebb ábrázolást némiképp leszűkítve a *Szocioportré* azt mutatja be, hogy munkás „hősei” mennyire felkészültek a demokratikus közélet gyakorlására. Mihályfy ebben a filmjében nem analizál, nem tár föl összefüggéseket. Ismeretterjesztő dokumentumfilm — adja meg maga a rendező a film műfaját. S ezt pontosan és lelkiismeretesen meg is valósítja. Mondhatni politikai oktatófilmet készít, mely egyértelműen ki mondja: az üzemi demokrácia előfeltétele, hogy a munkások tudják, ismerjék törvény biztosította jogukat, s másfelől: a hallgatás, a visszahúzódás a gátja annak, hogy a lehetőségekből valóság legyen. A *Szocioportré* a *Filmdokumentum* drámájának egyik aspektusát (a munkások pozícióját) általánosítja, az érzékletességet lehántva fogalmakba sűríti, a „taníthatóság” érdekébe. Elismerve ennek jogosultságát, azt tartom,

hogy a *Szocioportré* (legalábbis egyelőre) nem „áll meg” egyedül, szükséges, hogy a *Filmdokumentummal* együtt kerüljön vetítésre, annál is inkább, minthogy a tudás, az üzemi demokráciáról való tudás is, a gyakorlatban kap értelmet.

A film tudatosabb használatának kialakítása közben, a „balázsbélas dokumentarizmusnak” mintha létrejönne egy társadalmi, közéleti érdeklődésű, felvilágosító törekvésű „elágazása”, a valóságfeltáráshoz kapcsolódó „pedagógiai” attitűd, amely a valósággal való szembesítésen túl megölelő a társadalmi életben való eligazodás képességének fejlesztését is. Ha sikerül visszautasítani a voluntarizmus csábítását, akkor — idővel — ez a valóságfeltáró filmezés „magasabb” osztályba lépését jelentheti.

A szorosan vett dokumentarizmus, amely majd egy évtizede a stúdió legmarkánsabb és legeredményesebb tevékenységét reprezentálta, némiképp szintén átalakulóban van. Nemcsak az utóbbi években tapasztalható színvonal-ingadozások mutatják ezt, hanem az a hangsúly-eltolódás is, amely a filmekben megmutatkozik. Míg a korábbi évek alkotásai főképp struktúra-analízisek voltak, különböző mechanizmusok filmes vizsgálatai, addig az újabb alkotások a struktúra helyett az emberi drámákra összpontosítanak, elemzésük tárgyai az előítéletek, a szokások, a pszichológiai kondíciók lesznek. Példázza ezt Erdőss Pál *Tárgyilagosan* című műve

Jelenet Tarr Béla: *Családi tűzfészek* című filmjéből



is, amely egy halálos kimenetelű bal-  
eset nyomába szegődik. Három ma-  
gahagyott tanyasi gyerek közül egyik  
lakástűz áldozata lesz; a szülőket  
börtönbüntetésre ítéli a bíróság. A  
vásznon azonban nem büntügyi-lélek-  
tani oknyomozást látunk. Erdőst  
szinte „szemtelenül” nem érdekli az  
„eset”. Teszi ezt azért, mert nem a  
szerencsétlenség közvetlen okai ér-  
deklnek, hanem a család, elsősorban a  
szülők társadalmi, emberi életútja a  
tragédia bekövetkeztéig. A „körül-  
mények hatalma” és az emberi szán-  
dokok küzdelmének történetében  
bontja ki a karaktereket. Azt, aho-  
gyan a szűkös anyagiak, a család, a  
tágabb közösség, a tanya által be-  
tartatott, de egyszersmind tartalmát  
vesztett szokások szorításában újra-  
termelődik a torz erkölcsiség. Erdőss  
nem ítélkezik, hanem feltár, hétköz-  
nap tényekből építkezve próbálja  
meg fölmutatni a személyiség bonyo-  
lultságát. Próbálja, mondom, mert  
híven a mű címéhez tárgyilagosan  
fogalmaz ugyan és így szemléli anya-  
gát is, ám a szerkesztés következet-  
lenségei olykor épp e bonyolultság  
áttekintésében akadályozzák a nézőt.

Az 1977-es termék ismét aláhúzza:  
feltűnő az az invenciótlanság, amely  
a Balázs Béla Stúdió játékfilmes  
gyakorlatát évek óta jellemzi. Az  
egyetlen kivétel: Bódy Gábor: *Ame-  
rikai anizsa*. Jól tudom, hogy a stú-  
dió igen mérsékelt anyagi eszközei  
leginkább a játékfilmes próbálkozá-  
sokat limitálják, de ez nem lehet az  
egyedüli magyarázat. Minden bizony-  
nyal szerepe van annak, hogy a stú-  
dióban elkészült dokumentumfilmek  
*után* a játékfilmben azoknál tartal-  
milag érvényesebbet kellene produ-  
kálni, ez pedig nem megy máról hol-  
napra. Annál is inkább, mivel a Bó-  
dy Gábort követő nemzedék még  
nem alakította ki a maga sajátos  
„profilját” sem gondolati, sem pedig  
művészi értelemben. Ezért is örülhe-  
tünk a „kezdő”, most elsőéves főis-  
kolás Tarr Béla dokumentum-játék-  
filmjének, a *Családi tűzfészeknek*,  
amely erős tehetségről téve tanúsá-  
got, kétségtelenül az 1977-es év leg-  
színvonalasabb, legjobb balázsbelás  
filmje. Az újabb dokumentumfil-  
mekhez hasonlóan Tarr is a minden-  
napokra, a különböző emberi attitű-  
dökre helyezi a hangsúlyt, ám — s

ez a film nagy hozadéka — képes  
megragadni azt a dialektikát, aho-  
gyan a környezet teremtette szituáció  
formálja az egyént, illetve ahogyan  
az egyén maga is újraterezi ezeket  
a viszonyokat. Ez feltehetően annak  
köszönhető, hogy Tarr mesterien  
„emeli be” a játékba a dokumentu-  
mokat: remekül kiválasztott szerep-  
lőinek objektíve meglévő karakterét.  
Abba a játékba, melyet mindvégig ő  
irányít. Főlényes biztonsággal történő  
anyagkezelését a mű feszes drámai  
szerkezete bizonyítja a legjobban. A  
csöppnyi lakásba szorult, egymásra  
„torlódott” generációk és családtagok  
közti, minden percben a robbanás  
veszélyével fenyegető feszültség ott  
vibrál szinte minden képsorban. Ám  
a film jóval több ennek bemutatá-  
sánál. Mindenekelőtt azért, mert a  
rendező jól látatja, hogy a „hősök”  
felfogása hogyan torzul: életük egye-  
dül és egyetlen megoldását az új, a  
remélt lakásban látják. Hogy lenézik  
a cigányokat — „rendben van”; hogy  
megerőszkolhatnak egy cigánylányt  
— „ez is rendben van”; hogy utána  
feleségük ágyába bújnak — rendben  
van; hogy beletipornak a másik em-  
ber szuverenitásába — ez is rendben  
van, és folytathatnám a sort, a sze-  
replők erkölce szerint ez mind  
„rendben van” — csakhát! — lakás  
kellene, hiszen minden bajnak ez a  
forrása. A *Családi tűzfészek* már nem  
egyszerűen a szűkös anyagiak és  
egénységet torzító hatásuk bemutatá-  
sa, de a hamis tudat leleplezése.  
Tarr tagadhatatlan együttérzéssel  
mutatja hőseinek drámáját — és eb-  
ben jelentős szerep jut az operatőr  
Pap Ferenc poétikus, de mindig lé-  
nyegre törő felvételeinek —, ám szük-  
ségesnek érzi, hogy finom iróniával  
el is határolja magát tőlük. Ítélete  
innen kapja humánus fedezetét. Ez  
a minden ízében kitűnő játékfilm  
a stúdió dokumentarista törekvései-  
nek egyik legszebb eredménye.

A Balázs Béla Stúdióban végbe-  
menő változásokat figyelve azt is  
mondhatnánk: Meghalt a dokumen-  
tarizmus! Éljen a dokumentarizmus.  
Csakhogy a dokumentarizmus — kez-  
dettől fogva — nemcsak módszert je-  
lentett, hanem és elsősorban prog-  
resszív világszemléletet. S ez — úgy  
tűnik — tovább él, százféle alakban.

ZALÁN VINCE