

PREMODERN ÉRTELMIÉGI MELODRÁMÁK 1.

Elveszett illúzió

GELENCSÉR GÁBOR

AZ ÚJHULLÁMOT MEGELŐZŐ KORSZAK SAJÁTOS MŰFAJA AZ ÉRTELMIÉGI MELODRÁMA. LEGFONTOSABB DARABJAIT FEJÉR TAMÁS ÉS MAKK KÁROLY RENDEZTE.

Az értelmiségi melodrámák a modernizmussal jelentek meg az egyetemes filmművészetben, a szerzői film egyik alműfajaként. A magyar filmben különleges a pozíciójuk: kevésbé kötődnek a hatvanas évek modern filmjéhez, miközben teljességgel nem hiányoznak abból a korszakból sem. Korábban – akár a nemzetközi trendet is megelőző módon – jelennek meg, s a modernizmus megelőző, 1954 és 1962 közötti átmeneti korszak jellegzetes, valóban a modern formákhoz átvezető, avagy azt már el is érő darabjai lesznek (Gertler Viktor: *Láz*, 1957; Bán Frigyes: *Csigalépcső*, 1957; Révész György: *Éjjelkor*, 1957; Fehér Imre: *Gyalog a menyországba*, 1959; Gertler Viktor: *Vörös tinta*, 1959; Máriássy Félix: *Pirosbetűs hétköznapiak*, 1962; Fejér Tamás: *Kertes házak utcája*, 1962; Makk Károly: *Elveszett paradicsom*, 1962). Alkotóik pályafutása 1945 előtt vagy az ötvenes években elindult, így közelebb állnak a műfaji fogalmazásmódhoz, és – Makk Károly kivételével – később sem válnak jelentős szerzőkké. Makk esete sajátos: a modernizmust bevezető trilógiája után (*Megszállottak*, 1961; *Elveszett paradicsom*; *Utolsó előtti ember*, 1963) – önhibáján kívül – nem tudja folytatni ezt a stílust, erre csak 1968 után nyílik lehetősége, így abból a korszakból marad ki, amelyet az ő filmjei indítanak el. Premodern trilógiájának valamennyi darabjában felismerhető az értelmiségi melodrámálműfaja, de kizárólagossá ez csak a középső filmben válik.

Ám nemcsak Makknál nem folytatódna az értelmiségi melodrámák a hatvanas években, hanem a pályakezdő újhullámos nemzedék filmjeiben sem. Mi lehet ennek az oka?

Az okot részben a társadalmi-politikai folyamatokban, részben a magyar filmtörténeti hagyományban találhatjuk meg. 1956 után, a véres megtorlás éveiben a magyar film – elenyésző kivételtől eltekintve – megpróbál eltávolodni a politikától. Ennek egyik következménye a személyes sorsok, érzelmi motivációk előtérbe állítása, amely – a klasszikus-kosztümös adaptációk mellett – a melodrámákban lelhet megfelelő műfajra. A kádári konszolidáció azonban lassan visszahozza a társadalmi témák feszegetésének értelmét, de már nem a szocialista realizmus propagandisztikus szellemében, hanem az analízis és a kritika – korlátozott – lehetőségével. S a hatvanas évek társadalmelemző, kritikus attitűdje nem az értelmiségi melodrámáknak kedvez. A magyar filmtörténeti hagyomány pedig – a vígjáték mellett, amely az átmeneti korszaknak is fontos műfaja marad – elsősorban a melodrámaműfajában erős. E minta erejét az is bizonyítja, hogy a minden elemében megváltozott társadalmi körülmények között is érvényes melodrámát tud létrehozni, akár még annak klasszikus nagyformájában, mint a noir szenzibilis *Gázolás* (Gertler Viktor, 1955) vagy a munkástémájú *Dani* (Szemes Mihály, 1957). Múlt és jelen kapcsolatát az is kifejezi, hogy a premodern melodrámák között számos múlt időben játszódót találunk (főleg a paraszti melodrámák között), de ugyanennyi jelen idejűt is (a munkásmelodrámák többségében). De nemcsak a társadalmi, hanem a filmtörténeti körülmények is változóban vannak, az ötvenes-hatvanas évekre a klasszikus műfaji film Hollywoodban is válságba kerül, a neorealizmus átalakulásával érlelődik az európai modernizmus. Az 1953-as olvadás után a magyar

film egyre nyitottabbá válik a nemzetközi folyamatokra, előbb régebbi vagy kortárs stílusirányzatokhoz csatlakozik, majd 1956 után elkezdi tájékozódni a modernizmus irányába. Ez alakítja tehát formai értelemben az 1954 és 1962 közötti átmeneti korszakot.

A premodern stílusjegyek elsősorban a melodrámálműfajú történetekben ismerhetők fel, avagy meg is fordíthatjuk a gondolat logikáját: elsősorban a melodrámálműfaj alkalmas premodern stílusjegyek felmutatására (sokkal inkább, mint például a vígjáték). A stílus változása



szempontjából tehát a melodráma lesz a korszak legfontosabb műfaja. Az el-
lentmondásnak ható képlet is jelzi (stílus vs. műfaj), hogy a melodráma ekkortól
alműfaji státusba kerül előbb a klasszi-
kus művészfilm, majd a szerzői film mel-
lett, pontosabban alatt.

Az értelmiségi melodráma a modern
szerzői film jellegzetes alműfaja, így nem
véletlen, hogy Magyarországon is ez a
filmcsoport fogja a legtöbb premodern
stílusjegyet felmutatni, s a korszak végén
a *Kertes házak utcája* és az *Elveszett pa-
radicsom* vezet át már a modernizmusba.

PÁRHUZAMOS ZSÁKUTCÁK

Fejér Tamás sokszínű témájú és változo-
tos műfajú életműve során a *Kertes házak
utcáján* kívül még egy melodrámat forgat
A férfi egészen más címmel 1966-ban, ám
ez – ahogy a hatvanas évek melodrámai
általában – kevésbé jelentős alkotás,
szemben a korábbi munkájával,
amely pályafutása kiemelke-
dő, a filmtörténeti kánonban is
előkelő rangot kivívó darabja.
Ráadásul szemléletileg radikális
mű, amelynek zárata teljes
kiábrándulásról tudósít, míg a

korszak végén született másik értelmi-
ségi melodráma, az *Elveszett paradicsom*
befejezése nyitott marad. Stilisztikailag
viszont Makk filmje tekinthető már akár
modernistának, míg Fejéré „csak” az át-
meneti korszakra jellemző premodern
stílusjegyeket mutatja. S noha az *Elve-
szett paradicsom* stílusa foly-
tatódik az *Utolsó előtti em-
berben*, így átkötést jelent a
hatvanas évekhez, alműfaji
szempontból a *Kertes házak
utcája* a premodern értel-
miségi melodrámaik méltó

„A fővárosból
érkezik a kísértő”
(Fejér Tamás:
Kertes házak utcája
– Schubert Éva
és Gábor Miklós)



RAJNÓGEL IMRE FELVÉTELE

zárófilmje (1963 első napjaiban került a mozikba, míg Makk művét már 1962 szeptemberében bemutatták). A két film mindenestre párhuzamosan készül, s szemléleti és stilisztikai keresztkapcsolatuk (a *Kertes házak utcája* szemléleti, az *Elveszett paradicsom* stilisztikai szempontból radikálisabb) filmtörténetileg és az alműfaji/premodern (stílus) jegyek használata révén is egymás mellé rendeli őket.

Mindkét film kortárs irodalmi mű nyomán készült, s mindkettő adaptációs helyzete sajátos. A *Kertes házak utcája* Csurka István azonos című „filmregényéből” született, amely kötetben is megjelent, szemben az író első, szintén melodráma alműfajú forgatókönyvével, a *Májusi faggyal* (Kis József, 1961), illetve két további, Fejér Tamásnak írt munkájával (*Miért rosszak a magyar filmek?*, 1964; *A férfi egészen más*, 1966). Nem hagyományos értelemben vett, önálló irodalmi mű adaptációja tehát a *Kertes házak utcája*, annak ellenére, hogy – a szerző több más, részben meg nem valósult filmregényével együtt – kötetben is megjelent. Az eredeti mű és a filmváltozat szűzséjének összehasonlítása mégis szolgál bizonyos tanulságokkal. Sarkadi Imre utolsó drámájának, az *Elveszett paradicsom*nak az ötlete filmszinopszisként fogalmazódott meg, s készült is belőle egy töredékes forgatókönyv, amelyet végül Örkény István fejezett be, neki azonban '56 utáni szilenciuma miatt nem jelenhetett meg a neve a stáblistán. Sarkadi, ahogy a dráma színpadra állítását, úgy a film bemutatóját sem érte meg. A dráma és a film összevetése szintén tanulságos, meghozza ugyanabból a szempontból, mint a *Kertes házak utcája* esetében.

A jelzésértékű, hasonló jellegű módosítás a filmváltozatokban igen fontos körülményre mutat rá: az értelmiségi melodramákban megfogalmazódó rossz közérzet társadalmi hátterére, eredetvédekére, illetve annak ábrázolási módjára. Igen árnyalt jelenségről van szó, amelyet jellemző módon a korabeli kritika nem vett észre (vagy nem akart észrevenni), illetve egyoldalúan értelmezett. A filmváltozatok ugyanis az irodalmi előzményekhez képest tovább szűkítik történeteik és szereplőik társadalmi hátterét, múltjuk történelmi aspektusait, s ezzel fokozzák drámáik egzisztencialista lecsupaszítottságát – éppen ezáltal hozva létre az értelmiségi melodramát. A korabeli kritika ezt a leszűkítést bírálta. A *Kertes házak utcája*

ról írta a *Filmvilág*ban Illés Jenő: „A szándék és a filozófiai tartalom mélyen társadalmi igényű, a válasz csupán személyes, privát jellegű. A filmnek a társadalmi kérdésfelvetésre nem sikerül társadalmi igényű válaszokat adni.” Az *Elveszett paradicsom*ról pedig ugyanabban a lapban a következőt jegyezte meg Keresztury Dezső: „A társadalmi közeg elemeinek elhagyása a darab erkölcsi és esztétikai mondanivalóját is háttér nélkülivé teszi.” A korszak kritikáiban megfogalmazódó elvárásrendszer végül hatékonynak bizonyul, a rendezők is azonosulnak vele, s a magyar modernizmus jelentős alkotásai valóban társadalmi kérdéseket vetnek fel, s azokra társadalmi igényű válaszokat adnak, akár a legszemélyesebb, önéletrajzi jellegű történeteikben is (lásd például az „így jöttem”-filmek tematikus hullámát a hatvanas, majd az azt követő évtizedekben, egészen napjainkig). Ez az elvárásrendszer szorítja ki a melodramát a modern magyar filmből, hiszen a műfajban a társadalmiság egyrészt csak igen közvetett módon tud megjelenni, másrészt, főképp az értelmiségi melodramákban, bénult, passzív, tehetetlen létállapotról tanúskodik, szemben a hatvanas évek cselekvő filmhőseivel.

A *Kertes háza utcája* és az *Elveszett paradicsom* filmváltozatában valóban jól felismerhető a szűkítés, az eredeti művekhez képest a társadalmi szempontok csökkentése. Fejér filmjéből a házaspár előéletének '56-os epizódja marad ki, amelyben a politikai és a személyes motívumok szövődnek össze: a férfi passzív magatartása vetíti előre későbbi kispolgári szemléletét, amely a házasság elsiárosodásához, életük ellaposodásához vezet, s amelyből a feleségnek ki kell törnie („kis pont vagyok”, mondja könyve fölé hajolva ifjú feleségének, miközben kint dörögnek a fegyverek). A nő korábbi barátja az ötvenes években DISZ-titkárként érezte méltóságon alulnak a szerelmes érzelmeket, ezért szakítottak. A jelenben szintén elfoglalt pártmunkás (és családapa) nem kínál alternatívát a házasságába belefásult asszonynak (a hozzá kapcsolódó flashback, illetve jelen idejű epizódot már tartalmazza a film). Az *Elveszett paradicsomból* pedig a mellékszereplőket hagyják el, így a kolozsvári rokon családját, beleértve a lány apját, akinek a drámában munkásmozgalmi múltjára is történik utalás. Makk filmváltozata az igen radikális húzás eredményeképpen előbb három-, majd

a férfi főhős apjának halála után – amely szintén nem része az eredeti történetnek – csupán kétszereplős kamara(melo)dráma. Ugyanakkor egyik film sem nélkülözi teljesen a társadalmiságot. Mindkét esetben fontos motivációja lesz a hősök érzelmi kiégettségének hasonló „back story”-juk. Ezekben a filmekben fogalmazódik meg elsőként a hatvanas években gyakran visszatérő, majd a hetvenes évektől is igen népszerű „közérzetfilmes” motívum, különféle generációs aspektusokban, sokszor nemzedéki konfliktusként. A két filmben első generációs értelmiségiket látunk, akiket az ötvenes évek „fényes szele” repített magasra. Tehetségesek, de talán – ahogy az *Elveszett paradicsom* sikeres orvosa mondja – „túl könnyen” megkaptak mindent. Érdemes erről vallomásértékű szavait pontosan idézni, hiszen szemléletesen írja le az ötvenes években elinduló, a hatvanas évekre beérkező első generációs értelmiségiek közérzetét: „Nekem túl könnyen ment minden. Amire vágytam, megkaptam, jól laktam. Elég volt. Hát, mi van még? Még egyszer előlőről mindent? Új pályát, új lakást, új szeretőket? Akkor már a halál érdekesebb.” Az ötvenes évekbeli gyors felemelkedésének ráadásul súlyos ára is lehetett, kisebb-nagyobb árulások, megalkuvások, amit kiábrándulás követett, majd az '56-os forradalom utáni depresszió. Az ötvenes–hatvanas évek fordulóján készült értelmiségi melodramák erről tudósítanak, s ez a társadalmi összefüggés, az ötvenes évek (és látenszen '56) mint a jelen rossz közérzetének forrása, a filmek kétségtelenül leszűkített, s ezáltal az egzisztencialista színezetű lélektani drámára koncentrált történetében is kikapintható. Úgy is értelmezhetjük mindezt, hogy az értelmiségi melodramákban járja át a legmélyebben a személyiséget a magyar társadalom közelmúltja, a jelenhez vezető évek politikai és történelmi eseményeinek hatása. Meghozza oly módon, hogy az a hősökben poszttraumás stresszt okoz – szemben a hatvanas évek stresszből kilábaló, a konszolidációban új(ra) lehetőséget látó/remélő cselekvő hőseivel, akik megpróbálnak ismét tenni valamit, kiegyezések árán folytatni, amit nagy hitekkel elkezdték. Az *Elveszett paradicsom* nyitva hagyja ezt a kérdést, nem zárja ki az élet értelmes folytatásának jövőbeni lehetőségét (erre utal a kiszáradt fa kivágásának szimbóluma a film végén, illetve a szerelmesek „nem



búcsúzása”), a *Kertes házak utcája* viszont legfeljebb az asszony döntésében, vállalt magányában jelez valami jövőre vonatkozó elszánást, ám a csábító férfifőhős kiábrándultsága menthetetlen és megváltozhatatlan, ahogy a férj sem képes szakítani kispolgári mentalitásával. Érdekes e filmek mellé helyezni az *Elveszett paradicsom*hoz több szálon kötődő – orvos hős, apa-fiú kapcsolat – Jancsó-filmet, az *Oldás és kötést* (1963): ott a szembenézés és a múlttal történő szakítás után egyértelműen a folytatás gesztusával zárul a film, méghozzá a bartóki hagyomány szellemében, azaz a tradíció modernizálásával, ahogy ezt Jancsó következő filmjeitől saját formavilágában is érvényesíti.

„NINCS SZÁRNYAM.”

Térjünk most már rá a *Kertes házak utcája* elemzésére, ám még mindig párhuzamok után kutatva! Fejér Tamás filmje a *Csigalépcső* párdarabja: az 1956 utáni

„Túl könnyen megkaptak mindent”

(Makk Károly: *Elveszett Paradicsom* – Pálos György és Törőcsik Mari)

amely legelsőként, s már igen korán kérelhetetlenül fogalmazza meg ezt a hangulatot). A kisváros–nagyváros ellentét is hasonlóan jelenik meg a két filmben: a kisváros a visszahúzó közeg, a kísértés viszont a nagyvárosból érkezik. Ki kéne törni a kisvárosi közönyből, ám ezt csak a bűnös nagyvárosiassággal lehetne elérni. Ennek egyrészt az ára az addigi kisboldogság szétzúzása, ám az új kapcsolat ugyanúgy, sőt már eleve kilátástalan, ezért a nagyboldogság sem következik be. Az értelmiségi melodrámban – elentétben a klasszikussal – mindenki lemond mindenről, mindkét fél szerelme „áldozatos”. A *Kertes házak utcájában* a fővárosból érkezik a kísértő a kisvárosba, ahogy a *Csigalépcsőben* is, azzal a

első jelen idejű értelmiségi melodráma szintén kiábrándultsággal, valamennyi szereplő életének válságával zárul (s ez a körülmény különösen fontossá teszi Bán Frigyes munkáját,

különbséggel, hogy ott a megkísértett megy el a fővárosba. Fejér filmjében egy vidéki kiküldetéseken dolgozó műszaki ellenőr kerül el kisvárosi kollégájához, ismeri meg sivar, kispolgári életét, csábítja el a házasságban megfáradt, csalódott feleségét, majd hagyja el az asszonyt rögtön az együtt töltött éjszakájuk után. Mindennek egyedüli „eredménye”, hogy a feleség az életét felbolygató idegen hatására elköltözik a férjétől. Három magányos és boldogtalan embert látunk a film végén, csak úgy, mint a *Csigalépcsőben*.

A *Kertes házak utcája* már a jóléti kispolgári társadalom válságáról tudósít. A szakmájában sikeres, férjként közép-szerű, patriarchális szemléletű vidéki főmérnök, Máté József biztos egzisztenciát teremtett maga körül. Feleségének, Panninak ezért nem kell dolgoznia, csak a férjéről köteles gondoskodni, hogy ő nyugodtan a szakmájára koncentrálhasson, ám az asszony éppen emiatt érez kielégületlenséget: álmait nem válthat



ta valóra (szövnői képesítése van, de a textilminták kitalálásában kreativitásának kiélésére is lehetősége nyílhatna). Mindezt az asszonyra féltékeny titkár nő éppen fordítva látja, és szerinte a „készebe” beülő feleség húzza vissza tehetséges, ambiciózus férjét. Csakhogy „savanyú a szőlő”: nem neki van igaza, hiszen a férj múltjából és jelenbeli viselkedéséből egyaránt az ő kispolgári mentalitása árad. A szomorú arcú, réveteg tekintetű, mélabús feleség ebből fakadó kielégületlenségét veszi észre azonnal Palotás, a fővárosi látogató, s csábítja el az asszonyt. Melodrámai léptéket az ad tettének, hogy a cinikus férfi rövid ideig még talán saját kiégett (házas)életének (neki ráadásul gyerekei is vannak) megváltását ugyanúgy reméli az új kapcsolattól, ahogyan azt Panninak ígéri. Nemcsak csábít tehát, hanem maga is elcsábul Panni femme fatale-karakterétől, amely a klasszikus típustól eltérően éppen érzelemmentességével, visszafogottságával hat. Ez teszi titokzatossá a gyönyörű, legtöbbször a semmibe meredő asszonyt (Bara Margit alakításában, aki az

„56 utáni depresszió”
(Bán Frigyes: Csigalépcső – Vass Éva és Somogyvári Rudolf)

átmeneti korszak során a leggyakrabban játssza ezt a szerepkört): a modern értelmiségi melodramák semmibe gravitáló története már eleve ott van ebben a tekintetben. Így aztán a nagymelodrámai forma gyorsan átalakul értelmiségi melodrámvá, amelyben az intellektuális belátás, az elidegenedettségek létállapota legyőzi az egyetlen éjszaka erejéig felizzó szenvedélyeket. Jön a másnap, s vele az értelmiségi melodramák jellegzetes befejezése: a ráébredés, hogy a csúcsponton csak lefelé, a párkapcsolatból csak kifelé vezet út. A férfi visszatér a fővárosba a családjához, s folytatja cinikus életét, a nő viszont elhagyja férjét, s vállalja a magányt. A *Kertes házak utcája* a női sors felszabadításának tematizálása miatt is kifejezetten bátor, modern szemléletű alkotás.

A film igen részletgazdagon mutatja be a jóléti társadalom elidegenedtségét, főként az asszony kínosan végződő névnap partiján. A melodráma hagyományos eszközeit is beveti az alkotó az érzelmi állapotok fokozására, így az

italt és a táncot, valamint a véletlent. A névnapon a férj jószándékú, valójában kínosan megalázó, kaptatosan elhangzó köszöntése vezet a vendégek számára is hallható veszekedéshez a házaspár között. A csábító számára ez teremt meg az alkalmat, hogy szakításra buzdítsa az asszonyt, s Pestre hívja egy közös, új élet ígéretével. A fellángolás azonban kihunyini látszik. Panni egy napra elutazik – valójában elmenekül – édesanyjához, Palotás pedig hazakészül. A vasúttállomáson már éppen a pesti vonatra szállna fel, amikor a hangosbemondóból meghallja, hogy a szomszédos kisvárosból azonnal érkezik a másik járat. Így aztán marad, megvárja az asszonyt, sétálnak, beülnek egy szórakozóhelyre, ahol a férfi sokat iszik, virágot vesz a nőnek, táncolnak, csókolóznak, majd fellopódnak a szállodai szobába. A másnap reggel az értelmiségi melodramák kiábrándító befejezésének lélektani remeklése. Kiállnak az ablakba, letekintenek az ébredő városra. A férfi álmodozik, s ahogy korábban, az asszonynak tett első, őszintének tetsző vallomásaiban is, nagyokat mond. „Mindnyájan hordozunk magunkban valami

szorongást.” „Maga tudja, hogy hol siklott ki, tudja, hogy hol rontotta el?” „Valami nagyon komoly közöm van magához.” „Mennyire másképp alakulhatott volna az életünk, ha évekkal ezelőtt találkoznunk. Nincs valami nagy szerencsénk egymással.” Ahogy a korábbi mondatok, úgy a szerelmes éjszaka reggelén elhangzottak is egyszerre tűnnek valóban mély vallomásnak egy krízisben élő férfitől, s ugyanakkor a csábítás taktikájának, amivel – tudniillik a sorsközösség hangsúlyozásával – fel lehet ébreszteni az érdeklődést egy hasonló válságot megélő nőben.

Vélhetően mindkettő igaz: Palotás krízise valódi, de a játék is, amellyel (vissza)él, hiszen e krízis legfőbb természete annak pontos tudata, hogy nincs belőle kiút, még egy újabb szerelem révén sem. Marad a lemondás, az immár valóban giccses álmodozás. „El kéne repülni innen!” – mondja a felhőkre tekintve a férfi, mire a nő józan mondattal válaszol: „Nincs szárnyam.” S ezután már csak a rövid végjáték következhet. Az asszonyon eluralkodó megkeseredett reggeli hangulatot zsigeri érzet fejezi ki: fázik, visszabújik az ágyba. Ám ezt a testi tünetet nem követi újabb testiség, szerelmes összebújás, helyette a szakítás megalázó, elidegenedett szcénáját látjuk. A férfi óvatoskodva néz ki a folyósóra, tiszta-e levegő, kiszökhethet-e a szállodából. A nő egyedül vár a szobában. A falon függő szobaletárra téved a tekintete, leemeli, majd sorra veszi a tárgyakat, az ágyat, a mosdókagylót, a szekrényt. A némiképp irodalmias, mégis kizárólag vizuálisan megfogalmazott metonimikus kapcsolat saját elidegenedtségével lázadó lépésre sarkallja: egyszerűen kísértél a szállodából, miközben a portán a férfi zavartan félre néz. Ennyi lett a nagy tervekből, a szerelmes éjszakából. A csábító „Don Juan” – ahogy a névnapon tréfásan nevezik – végül is gyáván megtagadja, a nőben viszont ekkor születik meg az elhatározás: mindkét férfit elhagyja, s egyedül, önállóan folytatja az életét.

HORROR VACUI

A film rendkívül gazdag és összetett modern stílusesszűközökkel fogalmazza meg az elidegenedett létállapotot az elbeszélésmodttól a képi megoldásokon át a montázsig. A történetet kettős keret fogja, szinte szorítja össze, a kilátástalanság érzetét fokozandó. Egrýrszt a film Palo-

tás hajnali útnak indulásával kezdődik, és hazaérkezésével fejeződik be. Másrészt, belső keretként, ugyanezt látjuk Pannival: reggeli készülődését, majd a film végén hazatérését a szállodában töltött éjszakáról, ami után rövid jelenet tudósít elköltözéséről. A kettős kereten belül a film az időrend felbontásával is érdekesen dolgozik. A nő flashbackjei konvencionálisan ékelődnek a történetbe, s megismerkedését mutatja be a férjével még az ötvenes évekből. Az in medias szerkezet viszont különös. Panni reggeli készülődése után a piacra indul, s ekkor meglátja szállodai szobájának ablakában – ahol majd szerelmes éjszakájukat töltik – Palotást. A jelenés pillanatának tűnő, vizuálisan is kiemelt szituáció azonban már az újratalálkozás, hiszen mint a következő flashbackből kiderül, előző nap ismerkedett meg a férfival, amikor az látogatást tett náluk, hogy férjével munkaügyben egyeztessen. Kapcsolatuk tehát ekkor indul, az elbeszélésben viszont mindezt egy hosszú, eseménytelen, a bolyongáspasszázásokat idéző jelenet előzte meg, az expozíció helyén, illetve helyett. A késleltetés, amelynek ráadásul éppen dramaturgiai értelme, feszültsége nincs, a hasonlóan drámaiatlanná formált befejezést előlegezi, amely a modern elbeszélésmoddú értelmiségi melodramák legfőbb ismérve.

A *Kertes házak utcája* tehát rögtön az expozíciójában helyezi el a bolyongáspasszázst: a háztartásbeli asszony reggeli készülődését, unalmas, rutinszerű téblábolását korszerűen berendezett otthonában, amelynek egyetlen drámai pillanata, amikor egy ősz szálat fedez fel a hajában. A lakásban számos kiüresítő kompozíciót látunk; beállításokat, amelyekből kilépett, takarásba került a szereplő, s mi hosszan nézzük a semmit. A passzázsjelenet folytatásában a montázs kreatív használatára, méghozzá a folyamatosság elvének megsértésére is látunk példát. A szomszédok sorra beszélgetésbe elegyednek a piac felé tartó Pannival. Ezek a rövid párbeszédok a beállítás–ellenbeállítás sémáját idézik, ám az ellenbeállításban mindig más szomszéd jelenik meg. Az ellenbeállítások tehát voltaképpen ugróvágások sorozatát hozzák létre, miközben a párbeszédok a folyamatosság érzetét keltik. A formai megoldás jóval rövidebben a zárójelenetben is visszatér, amikor Panni hazafelé tart a szállodából, ezen a módon is erősítve a keretes szerkezetet.

A film vizuális fogalmazásmódja ugyancsak rendkívül kifejező (az operatőr a hatvanas évektől elsősorban látványos populáris filmeket fényképező Hildebrand István). Mindez képi motívumokban is tetten érhető, így például a névnap kerti parti egyik különös látványosságában, amellyel a házigazda büszkén dicsekszik: a hálószerű térelválasztó rács mintegy saját (jó)létük börtönébe zárja a vendégeket. De figyelemreméltóbbak a pusztán kompozíciós megoldásokkal megalkotott (hangulat) jelentések. A legtöbbször a normáltól kismértékben eltérő alsó vagy felső gépállások valamifajta nyugtalanság, szokatlanság, kényelmetlenség érzetét keltik; máskor a kép előterében elhelyezett tárgyak alakítják nyomasztóvá, teszik mintegy elnyomottá a mögéjük komponált alakot; a gépmozgások pedig legtöbbször nemcsak leírják, követik a szereplőket, hanem határozottan értelmezik is a helyzetüket, így például az expozíció jelenés(nek vélt) pillanatában. Amikor Pannit megszóltja az ablakból a férfi, s kéri, várja meg őt, az asszonyt körbejárja a kamera, s voltaképpen ez, s nem pedig a tekintetváltás írja le a helyzet dinamikáját, ahogyan a nőt egyszerre kimozdítja nyugalmi állapotából az újratalálkozás az előző este megismert férfival, s ugyanakkor be is zárja saját sorsába, elővételezve kapcsolatuk befejezését.

Az alkalmanként radikálisan modern, a melodráma alműfaját támogató formamegoldások mindezzel együtt szinte feltűnés nélkül simulnak bele a film szövetébe, így Fejér Tamás klasszikus művészfilmjét nem avatják modernista szerzői alkotássá. Legalábbis stilisztikailag. Ezt a lépést egyedül Makk Károly *Elveszett paradicsoma* teszi meg a premodern melodramák sorozatának záróakkordjaként. Ugyanakkor szemléletileg a *Kertes házak utcája* radikálisabb értelmiségi melodráma, mint az *Elveszett paradicsom*. Makk filmje a klasszikus melodráma nagyformáját idéző szűzséhez társítja modern stílusmegoldásait, Fejér Tamás ezzel szemben egy kifejezetten lefokozott, banális történet keretében fogalmazza meg érvényes módon a modern ember elidegenedését.

(Folytatjuk)

Részlet a szerzőnek a Kijárat Kiadónál megjelenés előtt álló *Lopott boldogságok (Premodern magyar melodramák, 1957–1962)* című könyvéből.