
KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

A FEST IGAZSÁGAI ÉS HAZUGSÁGAI

LÁDI ISTVÁN

Orson Welles, az *Igazságok és hazugságok* című filmesszéjében, arra a kérdésre, „mi a művészet?”, így válaszol: „Nem fontos tudni eredeti-e a kép vagy hamisítvány, azt kell tudni, hogy ez a hamisítvány jó-e vagy rossz. Mi, szabadalmazott hazugok, reméljük, hogy az igazságot fogjuk szolgálni. Picasso mondta, »a művészet hazugság«, mely hozzásegít bennünket, hogy megértsük az igazságot”. Az önmagát sarlatánnak nevező alkotó szellemes vallomása ez. De nem következett. A következtetés inkább az lehetne, hogy az igazság útvesztője semmivel sem kisebb a hazugságénál, s egyáltalán nem biztos, hogy az ember valaha is el tud igazodni benne. Az igazság és a hazugság határai túlságosan elmosódnak ahhoz, hogy az ember biztos támpontot találhasson magának. Az igazságnak ez a viszonylagossága annak idején az Egyesült Államokban tömegpánikot idézett elő, pedig csak A. G. Wells regényének, a *Világok harcának* a rádióváltozatáról volt szó.

Akárcsak az *Aranypolgár* hőseit az igazság, a hazugság és a művészet viszonyát is több oldalról közelíti meg a rendező. Welles bővészként jelenik meg, majd pedig, akárcsak a tévé műsorvezetője, bemutatja Elmyr de Horryt, a híres festményhamisítót, valamint életrajzíróját, Clifford Irwinget, aki könyvet adott ki Horryról, de később maga is felcsapott hamisítónak, és megírta Howard Hughes „önéletrajzát”, felidézi Oja Kodar és Picasso kitalált kalandját, s közben valójában Wellest, a nagy kultúrájú alkotót ismerjük meg, aki a filmet illúziónak tekinti, és nevetni tud saját ellentmondásain is.

Welles, miközben művészi múltjára tekint vissza, megpróbálja bölcs humorral körüljárni saját művészetszemléletét, amely mögött

felsejlik a világról alkotott felfogása. Intelligens játékot folytat a valóság és a látszat összeszövődéséről, s a dokumentumfilm és a játékfilm részleteket úgy szövi össze, hogy végül is egy ragyogóan megalkotott tévéprodukciónak közelít meg a film, amelyben Orson Welles jó kozőr módjára iróniájával és szellemességével elkápráztat.

Welles azonban a film igazi bűvésze, játékot űz a legmélyebb gondolatokkal, és a legmélyebb gondolatokat tárja fel a játékban. Erre egy egészen más jellegű és művészileg jóval szerényebb igényű film is emlékeztet: Frank Beyer keletnémet rendező *A hazudós Jakab* című antifasiszta műve. Ez a film is bizonyos vonatkozásban az embernek a valósághoz, az igazsághoz és a hazugsághoz való viszonyát vizsgálja. 1943-ban egy gettóban válik konkrétá a kérdés. A hazugság, a túlélés, a lét naponkénti meghosszabbítását, a reménységet jelenti egy teljesen kilátástalan helyzetben. Azt a látzólag szilárd pontot, amelybe bele lehet kapaszkodni a megpróbáltatások közepette. Ami Orson Wellesnél intellektuális játék formájában jut kifejezésre, itt már a véres valóság: az illúzió legalább olyan fontos, mint a mindennapi kenyér.

Orson Welles alkotása a FEST '76 egyik legjobb jelenetét adta. Azért ez a megnevezés, mert a „világ legjobb filmjeinek” belgrádi nemzetközi fesztiválja kilencnapos mozielőadásnak, körülbelül 160 órás közepes színvonalú filmnek is tekinthető, amelynek voltak fénypontjai és üresjáratok, jó és rossz, vidám és szomorú, elmélyült és felületes, művészi és csupán attraktív jelenetei. Nyolcvan jelenetből álló mozaik, amely arra hivatott, hogy tájékoztasson a világ filmművészetének jelenéről, azokról a „hazugságokról, amelyek hozzásegítenek, hogy megértsük az igazságot”. A FEST-nek nevezett maratoni filmnek legfeljebb 30–40 ilyen jelenete volt, a többi olyan igazságra mutatott rá, amelyen nincs mit megérteni, egyszerűen tény, amely előtt legfeljebb csak fejet lehet hajtani, mert a szembe-szegülés legalább olyan kilátástalan harcot jelent, mint azelőtt. Ez a tény őfelsége a business.

Orson Welles életében egyetlenegyszer (24 éves korában) kapott teljesen szabad kezet, s megalkotta *Az aranypolgárt*, amely a filmművészetben új korszak kezdetét jelentette. Kegyevesztett lett, akár csak Stroheim. Nem valószínű, hogy sikerült volna Wellesnek megalkotnia az *Igazságok és hazugságok*at, ha nem talál koproducert. Ilyen vonatkozásban nem is túloz Godard, amikor önmagát szám-

üzött rendezőnek minősíti. A kommerszszellem dominál a filmművészetben, legalábbis a nagy filmgyártó országok többségében. Más-
hol pedig egyéb szempontok jutnak kifejezésre, úgyhogy az eredmény jóval kisebb, mint amilyen lehetne.

Hogy milyen nyomást tudnak gyakorolni az alkotóra, arra sajtó-
értekezletén Michelangelo Antonioni emlékeztetett. Legújabb műve, a *Folalkozása: riporter* 124 perces, a Metro Goldwin Mayer céggel kötött szerződése pedig megszabta, hogy pontosan kétórás legyen. A koproducer ehhez rigorózan ragaszkodott is, úgyhogy kénytelen volt az amerikaiak számára négy percet kivágni a filmből. Ez azonban háromhavi munkát igényelt! „Ha én nem vágom ki ezt a feleslegesnek tartott négy percet, akkor megtette volna más”, jegyezte meg Antonioni.

A megkötések azonban sokkal szerteágazóbbak, és semmiképpen sem kedveznek a művészetnek. Ha tehát a világon évente készülő 3500—4000 produkció között száz művészileg értékes alkotást lehetne találni, akkor is inkább kivételekről volna szó és elsősorban szerencsés körülményről, hogy ne mondjuk, a véletlenek összejátszásáról, mintsem a művészet igazi felkarolásáról. Felvetődik tehát a kérdés, lehetséges-e egyáltalán a művészi igényű filmekben, ha nem is közös, de rokon alkotói törekvéseket fellelni? Bizonyos szempontból igen, hisz azok a rendezők, akik nem csupán szó-
rakoztatni akarnak, függetlenül attól, hogy közvetlen vagy áttételes formában fejezik-e ki gondolataikat, a valóságban keresik és találják meg mondanivalójuk forrását, a problémák pedig nem elszigeteltek, jelentős részük nem csupán regionális. Még kevésbé örökérvényűen univerzális, inkább a civilizáció következménye és velejárója.

Orson Welles filmje, amikor a művészet szférájában mutat rá, hogy az igazság labirintusában milyen nehéz tájékozódni, és biztos támaszpontot találni, egyáltalán nem elméleti kérdést feszeget, hisz az ember, az illúzió és a valóság között keresi önmagát. A válság tüneteit viselő civilizáció útvesztőjében próbálja meglegelni azonoságát, egy megbomlott értékrendben kutatja az egyensúlyt, amely számára egzisztenciális kérdés, közösségi szempontból pedig humánusabb, emberszabásúbb viszonyok kialakítását tehetné lehetővé.

„Nem az én szemléletem kegyetlen, kegyetlen a valóság”, véli Miloš Forman, a *Száll a kakukk fészkére* rendezője. Ez az alkotás a végsőkéig kiélezi a szabadságra, az emberibb viszonyokra való törekvés és az elnyomatás, a szellemi elsatnyuláshoz vezető merev

hatalmi mechanizmus közötti ellentétet. A kritikusok jelentős hányada ezt az alkotást tartja a FEST '76 legjobbjának, sőt egyesek szerint Forman filmjével kezdődött és fejeződött is be a fesztivál. Nyilván túlzás, noha ez az egyidejűleg lesújtóan nyomasztó és groteszk, tragikus és komikus film ilyen mesteri fokon egyesíti magában a legigényesebb művészetet és a szórakozást, amilyennel nem mindennap találkozunk a mozivásznon.

Formannak ez a második amerikai filmje, s akárcsak a *Vetkőzés* (Taking off), című alkotásában, amelyet kommerszszempontból kereszteltek el a forgalmazók, ezúttal is ízig-vérig csehszlovák mentalitású és szellemű rendező maradt. „Országot változtatva nem változtattam meg szemléletmódomat. Ugyanúgy vizsgálom a dolgot Csehszlovákiában, Amerikában és Franciaországban.” A *Vetkőzés* forgatásakor már jelezte ezt, amikor a L'Express munkatársa megkérdezte tőle, hogy a filmművészet nemzetközi jellegére való tekintettel alkalmazkodni fog-e vagy pedig továbbra is csehszlovák módra szemléli az embereket és problémákat. „A filmművészet nemzetközi, de azoknak a filmeknek a nemzetközi visszhangja a legnagyobb, amelyeknek a legmélyebbek a nemzeti gyökerei” — válaszolta.

Forman korábbi műveiben is paradox helyzetet választott, hogy kifejezésre juttassa a mai ember konfliktusának összetettségét, amely abból ered, hogy a bonyolult társadalmi mechanizmusban az ember különböző szerepet tölt be, s ettől függően állandóan különböző szerepet játszik. A valóság és az illúzió konfliktusa ez, amellyel nem sikerül mindig megbirkózni. A *Száll a kakukk fészkére* című művében, amelyet Ken Kesey regénye nyomán forgatott, azt vizsgálja, mi történik, ha valaki erre képtelen. Azt mondják rá, elmebeteg. „Én az elmebetegséget csak úgy tudom definiálni, hogy valaki képtelen (normális mértékben) alkalmazkodni az állandóan változó íratlan szabályokhoz. Ha nem vagy képes gyakorolni ezt az állandó változást, környezetet bolonddá nyilvánít. Ez természetesen azt jelenti, hogy az elmebetegség társadalmi betegség.”

Forman egy szupermodern elmeegógyintézet zárt világát mutatja be, amelyben tudományos módszereket alkalmazó hatalmi rendszer uralkodik, s engedelmessé „gyógyítja” a labilis idegrendszerű ápoltakat, akiknek nagy része önként vállalta a zárt intézeti életet, mert nem sikerült tisztázni saját énjének és a külvilág követelményeinek az ellentétéből eredő konfliktusát. Itt azonban bamba beletörődéssé

simítják e konfliktusokat azáltal, hogy olyan módszereket alkalmaznak, amelyeknek végső kimenetele azonos a szellemi kasztrációval. Ha valaki saját, nem pedig az orvosok, és még inkább az utasításait gyakorló főápolónő fejével bátorodik gondolkodni, s megsérti a „tudományra” alapozott sziklaszilárd dogmákat, azáltal, hogy „individualista” próbál lenni, vagy az emberi viszonyokért száll síkra, gondoskodnak róla, akár agymosás vagy operáció árán is, hogy beilleszkedjen a közösségbe, és szófogadó idiótává váljon. A legkegyetlenebb irónia, hogy a betegeknek azt mondják, mindenki szabadon választhat és akkor mehet haza, amikor akar.

Forman egy pillanatra sem lép ki az elmegyógyintézet világából, mégis egyértelműen nyilvánvaló, hogy filmje társadalmi metafora, mondanivalója a külvilágra vonatkozik, a totalitarizmusra törő rendszerre, amelyben a közjó érdekében mindenkit ellenőriznek, mindenkit arra kényszerítenek, hogy a sajátjának vallja, amit diktálnak, s úgy viselkedjék, ahogy elvárják tőle.

A film paradox módon egyidejűleg nevetséges és ijesztően nyomasztó. A komikumot és a tragikumot rendkívüli mértéktartással egyesíti, miközben még nyoma sem fedezhető fel benne a hatásvadászásnak, amelynek a csapdáját már maga a környezet bizarrsága is magában rejt. Forman műve szórakoztat, nevetet, de nagyon nyugtalanító érzést vált ki, amikor tudatosodik a nézőben, min is nevet olyan önfeledten.

Forman épelméjű hősnének — aki abban a hiszemben, hogy könnyebb élete lesz, ügyeskedéssel áthelyezteti magát a börtönből kivizsgálásra az elmegyógyintézetbe — tragikus sorsa, amely oda vezet, hogy hatalmas termetű indián barátja kegyelemből megfojtja, arra utal, mennyire nincs távlata az individualizmusnak. („Nem fontos tudni, eredeti-e a kép vagy hamisítvány, hanem azt, hogy ez a hamisítvány jó-e vagy rossz.”)

A nashville-iek számára Robert Altman filmjében ilyen kérdések nem is léteznek. Túl gazdagok, túlságosan korlátoltak és közönyösek ahhoz, hogy képesek volnának saját kis portájukon túlnézni. Elégedetten éneklük: „Jobban szeretek paraszt lenni, mint értelmiségi”, a záródal refrénje pedig, „Ez a legkevésbé sem aggaszt”, életük mottójának is megfelel. „A nashville-i kultúra a műveletlenség, a röghözkötöttség, a provincia kultúrája”, mondta a rendező. Nashville a Country and Western Music, a népies jellegű műdal, a konzervativizmus hazája. Digest Amerika, amelyben a valóság és az

illúzió annyira összeolvadt, az értékrend és az egyensúly annyira megbomlott, hogy a művészet azonossá vált a pénzzel, a jó reklám fontosabb a tehetségnél, az embert minden ok nélkül megölhetik, s mindezek után a refrén: „Ez a legkevésbé sem aggaszt.”

Nashville, a földszinti Amerika, a silent majority Amerikája, vidéki városka, ahol minden évben műdal fesztivált rendeznek, amelyen a régi és az új keletű szerzemények a régi szép idők szemléletét hirdetik, s a giccses magatartás, a giccses érzelmek a kispolgári konzervatív eszméket hordozzák. A zárójelenetben, miközben a lelőtt énekest cipelik le a színpadról, az ismeretlen énekesnővel együtt a tömeg is teli torokból énekl: „Ha azt mondják, nem vagyok szabad, következő a válaszom: Ez a legkevésbé sem aggaszt.” A nasville-iek állandóan azt mondják, őket a politika nem érdekli, de a legtermészetesebbnek veszik, hogy fesztiváljukat összekapcsolják a választási kampánnyal, amelyen a jelöltet ugyanúgy reklámozzák, mint a közfogyasztási cikket.

Altman dalban gúnyolja ki Amerikát. Tévékollázként mutatja be legalább húsz ember magatartását, különböző helyzetekben való viselkedését, amelynek nyomán a vidéki popkultúra lényege ugyanúgy kifejezésre jut, mint a mindennapi primitivizmus és az ünnepi tömegpszichózis. Tarka happening, rendkívül részletes látlelet, akár csak Tom Wolfe Kandírozott mandarinzselé színű áramvonalának tudósításai.

Robert Altman a *Nashville*-ben annak a világnak a mítoszait pelengérezi ki, amelyben, ha valaki az íratlan szabályokkal szemben keresi az embernek emberi mivoltát, tragikus bukásra van ítélve, mint a *Száll a kakukk fészkére* főhőse. Werner Herzog nyugatnémet rendező a múltba tér vissza, hogy a jelen ugyanezen kérdéseről szóljon *Kaspar Hauser rejtélye* című művében. „Úgy hiszem, ami Kaspar Hauserral történt, ma is előfordulhatna, mert most is burzsoá társadalomban élünk... Kaspar Hausert ma valószínűleg elmeógyógyintézetbe zárnák, üldözné a sajtó, az emberek pedig úgy viselkednének vele szemben, mint a farkasok”, mondta a rendező. Az 1828-ban játszódó film hőse teljesen érintetlen, mindennemű hatástól mentes emberi lény. Sötét cellában nőtt fel, semmiféle tapasztalatot nem szerzett a világról, semmiféle szabályt nem ismer. Először vásáron mutogatják, aztán tanítani kezdik, ösztönös logikája azonban sehogy sem illik bele az elfogadott gondolati rendszerbe, s végül is amilyen titokzatosan került a városkába, ugyan-

olyan titokzatos körülmények között megölik. Mert ha valaki nem olyan, mint mindenki, nincs helye ezen a világon. Kaspar Hauser sorsa arra emlékeztet, mennyire függő viszonyban van az ember környezetével szemben. Miközben a rendező a polgárok viselkedését, magatartását, gondolkodásmódját tárja fel, rámutat azokra a torzulásokra is, amelyeket az emberek természetesnek, magától értetődőnek vesznek. (A *Nashville* modern környezetében is lényegében ez történik.) Kaspar Hausert halála után felboncolják, és keresik agyán a kóros elváltozást, amely miatt más volt, mint a többiek.

Kaspar Hauser tragédiája „az értelemnek mint a civilizáció függvényének” a tragédiája. A saját világa és a környezetét képező világ konfliktusának végső konzekvenciája. Michelangelo Antonioni *Foglalkozása: riporter* című művében ez a végső konzekvencia eleve adott, s a film csupán ennek sorsszerű bekövetkezését tárja fel. Egy látszólag pusztán krimitörténet keretében fejti ki a gondolatot, hogy az azonosságot nem lehet megváltoztatni, mert akinek a személyiségét valaki megpróbálja átvenni, vállalnia kell az illető múltját is. Antonioni hőse foglalkozásából eredően csupán szemlélő, a tények tanúja, akinek az azonosságát viszont felveszi, az a tények részvevője. Ez az ember, amikor még élt, azt mondja a riporternek: „Az igazság az, hogy maga szavakkal és képekkel, megfoghatatlan valamivel dolgozik, én meg nagyon is kézzelfogható áruval jövök ide, így aztán rögtön megértetek.” A riporter a formális haláltól az igazi halálig szenttelenül, hidegen, közönyösen játssza végig új szerepét, amelyben aztán végképp elveszíti az élet értelmét. „Keres tél valamit, amiben hihetsz. De ez a másik hitt is valamiben. A helyére léptél, most meg vissza akarsz lépni.”

A film azonban nemcsak az elidegenedésről szól, hanem politikai vonatkozásai is vannak. Ebből a szempontból azonban már a *Foglalkozása: riporter* kevésbé szabatos, sok mindent inkább csak sejtet, és a nézőre bízta, hogy ki-ki vonja le a maga következtetését. Forman filmje közvetlen sugallja, Altmané közvetlenül fejezi ki politikai mondanivalóját, de úgy, hogy nem adhat félreértésre okot. Antonioni viszont — akárcsak hőse, első énjében — csupán szemlélőnek tűnik. A Zabriskie Point Amerikáról, a sokat vitatott *Kína* című műve a nagy távol-keleti országról, a *Foglalkozása: riporter* pedig a harmadik világról alkotott rendezői gondolatokat fejezi ki. Belgrádi sajtókonferenciáján arra a kérdésre, hogy filmje politikai allúzió-e egy meghatározott afrikai politikai helyzetre, Antonioni

azt válaszolta: „Nem szeretnék elbizakodottnak tűnni, de Csádra gondoltam”. A továbbiakban emlékeztetett a véletlennek arra a furcsa összejátzására, hogy a film egyes eseményei később a valóságban is megtörténtek.

Antonioni nem szereti a nyilvánosságot, még kevésbé az újságírókat és a fesztiválokat. Mégis, amikor az újságírók megérkeztek a fesztiváli sajtóterembe, már ott ült az asztalnál. — Remélem, nem kell önmagamnak feltennem kérdést — jegyezte meg idegesen —, ha mégis kérdeznem kellene, az volna az első: miért jöttél el a fesztiválra, amikor ki nem állhatod a fesztiválokat? — és így válaszolnék: Talán azért, mert ez az egyetlen mód, hogy találkozam a közönséggel.

A bevezető után mindjárt a játékszabályokat is megszabta: kizárólag a *Foglalkozása: riporterről* hajlandó beszélni. — Korábbi filmjeim a fiatalságomat képezik, fokozatosan kezdem elfelejteni őket. Kérem, ne kérdezzenek, mit, hogyan és miért csináltam eddig. Igyekszem előrenézni. Nincs érzésem a retrospektívához.

Mégsem tudta elkerülni az ilyen provokatív kérdést, illetve egy újságíró megállapítását, melyben hosszadalmasan azt fejtegette, hogy a rendező legújabb filmjében, azáltal, hogy átvette az amerikai film tapasztalatait, megölte Antonionit.

Antonioni viszont a legtermészetesebbnek tartja, hogy a rendező idővel változik, másképpen látja a dolgokat. — Ez azonban nem jelenti azt, hogy újra valamiféle nullpontról indul el az ember. Lehetetlen, hogy ne forduljon affelé, amit már megtett. A rendezés az érzelmek kifejezésének egyik módja. Egyedül ez a kapcsolat érdekkel a filmben. Ha sikerül kifejeznem érzelmeimet, akkor jó rendező vagyok.

Filmjéről olyan tartózkodóan beszél, mintha semmi köze sem volna hozzá. Ugyanilyen távolság érződik közte és az újságírók között is. Mintha egy láthatatlan fal választaná el tőlük.

— Nyilvánvaló, hogy egy jelenkori frusztrált személyiségről van szó a filmben, aki a magánéletben és a hivatásában egyaránt vere-séget szenvedett . . .

Egyedül akkor élénkül fel kissé, amikor az utolsó előtti hétperces beállítás felvételéről beszél. — Nincs szándékomban ezt a beállítást Wittgenstein filozófiájával magyarázni, mert sohasem fejeznék be. Ezért csak a műszaki megoldásra szorítokozom . . .

Ez a hétperces beállítás, amely kereken tizenegy napig készült, Antonioni művészetének a remeke. Egy szobát látunk, amelyben a főhős lefekszik az ágyra, a kamera lassan kimegy az ablakrácsra, és a ház (hotel) előtti poros kis téren állapodik meg. Fülledt délutáni hangulat árad a képből. Egy öreg üldögél, néhányan beszélgetnek, két gyerek játszik, L-táblás autó kering, egy-két járókelő megy át a terecskén, nagy Citroën érkezik, két néger száll ki belőle, távolról ajtócsukódás hallatszik, a sofőrjelölt még mindig gyakorol az L-táblás kocsin, visszajön a két néger, beszáll a Citroënbe, elhajt... És a néző pontosan tudja, hogy a riportert közben meggyilkolják. A hétköznapi eseménytelenség apró eseményeivel érzékelteti a rendező hőséneke agóniáját. Mire bekövetkezik a végzete, észrevétlenül bealkonyodik. A film egészében véve egyáltalán nem kifogástalan alkotás, de ebben a jelenetben Antonioni olyan művészeti magaslatot ért el, mint legkiválóbb filmjeiben.

Az említett filmekben tehát gondolati síkon le lehetők fel az érintkezési pontok: mindegyikben a maga módján az ember iránti érdeklődés jut kifejezésre, s mindegyik válságtüneteket tár fel. E művek alkotói ugyanarra a jelenségre figyeltek fel, amelyről Eugène Ionescu nemrégiben így vélekedett egy nyilatkozatában: „Az, amit gazdasági és szociális válságnak hívnak, valójában egy sokkal mélyebb válságot, a szellemi válságot rejt magában...” Ennek a válságnak a kisugárzása Forman alkotásában a dogmatizmus, Altman művében a kispolgári konzervativizmus, Herzog filmjében a felvilágosultság mögött rejlő embertelenség, Antonioni produkciójában a teljes elidegenedettség. A válságnak ezek az aspektusai Formannál cseh-szlovák szellemességgel, Altmannál amerikai információigénnyel, Herzognál német művészeti irracionálizmussal, Antonioninál olasz képzőművészeti kultúrával párosulnak.

A válság kisugárzása nemcsak széles horizonton érezhető, hanem áthatja a nyugati társadalom alapsejtjét, a családot is. Egész sor olyan film szerepelt az idei FEST-en, amelynek alkotója a család és a nő helyzetére összpontosította figyelmét. A FEST nemzetközi szimpóziumán úgyszintén e kérdés volt napirenden: *Nő a filmben* címmel. A vita alapjául szolgáló tanulmányok a két ismert pólus által határolt területen taglalják a problémát. A világ egyik táján élő szerző bevezetőként Maurice Toesca tizenöt évvel ezelőtt kiadott *Nőkérdés* című könyvére hivatkozik. „Történelmi bizonyítékok

alapján a szerző rámutat, hogy valamikor mi voltunk a domináló nem, és még mindig agresszívek, kegyetlenek és alattomosak vagyunk. Jól viseljük a fizikai fájdalmakat és a sorsfordulatokat. Tudunk a környezethez alkalmazkodni, míg a férfi gyengéd, álmodozó, romantikus, a szépségbe szerelmes esztéta, gyengéd lény, akinek szüksége van a mi védnökségünkre. Maurice Toesca szerint a férfi később fellázadt a női domináció ellen, és olyan törvényeket hozott, amelyek elnyomják a nőt, s viszonzásként megadta neki a szebbik és gyengébb nem védjegyét . . ." A világ másik táján élő tanulmány szerző viszont azt taglalja, hogy a nőkérdésben minden a legnagyobb rendben van. Bizonyításként a továbbiakban bemutatja a hazájában filmszakmában tevékenykedő nőket. Ehhez elég volt mindössze két és fél oldal. Mások viszont meglették a nő helyzetének a reális megközelítéséhez vezető utat. Közéjük tartozik néhány rendező is.

Ingmar Bergman a *Jelenetek egy házassálettől* című művében a nő szémszögéből követi végig egy példásnak indult és később is annak látszó házasság széthullását. „Ennek az alkotásnak a megírására három hónapot áldoztam, de életemnek elég hosszú idejére volt szükség, hogy átéljem”, mondta. A *Jelenetek egy házassálettől* eredetileg egyenként 48,5 perces, hat epizódból álló tévésorozatnak készült, s csak később állította össze belőle ezt a 168 perces filmet, amely egyes részleteket leszámítva, főleg a televízióknak annyira megfelelő félközelből készült felvételekből áll, amelyek lehetővé teszi, hogy a néző az arcjátékra és a párbeszédre irányítsa figyelmét. Ez a film ugyanis szinte elejétől végig dialógus a férj és a feleség között, amelynek során fokról fokra bontakozik ki mindaz, ami a látszólagos boldogság mögött van: egy képmutatáson alapuló kapcsolat, amelyből egyaránt hiányzik a testi és a lelki összhang. Az *analfabéták* című epizódban a feleség azt mondja: „Néha úgy tűnik nekem, hogy te és én úgy teszünk, mint a gyerekek, akik mohón megeszik előre a kalácsukat, elkényeztetettek, kivételezettek voltunk, elherdáltuk az erőnket, s most itt állunk minden nélkül, telve keserűséggel és panasszal. Valahol hibát kellett elkövetnünk, s nem találunk senkit, aki megmondaná, hogy mit.” A férj: „Lehet, hogy közhelyet mondok. De ami az érzelmeket illeti, analfabéták vagyunk. Ez sajnálatos tény, s nemcsak rád vagy rám érvényes, de valójában mindenkire. A testünkről megtanulunk mindent, Új-Zéland mezőgazdaságáról is, a π négyzetgyökét is, s amit akarsz, de

a lelkünkéről semmit. Ostoba tudatlanságban élünk, mind magunkat, mind másokat illetően.” (Hegedűs Zoltán fordítása)

A téves kompromisszumokra épült kapcsolat röntgenképe ez a film, amelyben hitelesen, emberien, látszólagos könnyedséggel és a legtöbb filmjénél sokkal kommunikatívabb formában érzékelteti a rendező két ember keserves útját, az érzelmi analfabétaságból az önmegismerésig. Még inkább az érzelmek anatómiája, amely nem csupán a házasságra vonatkozik, hanem azon túl is mutat: a szellemi válság legintimebb összetevőjére.

Bergman házastársai eljutnak az önmegismerésig, de nem a megoldásig, az önámítás köréből kilépnek ugyan, de végleg vereséget szenvednek. John Cassavetes *Egy asszony befolyása alatt* című művében a feleség már a kiutat sem keresi: elméje elborul. Bergmant nem a külső körülmények érdeklik, hanem a hőseinek személyiségében rejlő okok. Cassavetes viszont a környezet befolyásának következményét látja az asszony sorsában. Nem az önámítás készletét mindennapos szerepjátásra, hanem férje, gyerekei, ismerősei, mindenki. Amikor minden szerepéből végleg kiesik, szanatóriumba szállítják, de visszatérése után újra várják a szerepek, s a kör bezárul. A középosztály alsóbb rétegének családjában vizsgálja a rendező a „mindennapi örületet” olyan tárgyilagos pontossággal, hogy végül is látteletté válik. Az okok állandóan jelen vannak, de a következmény hangsúlyozottabb ebben a keserű, néha már szinte elviselhetetlenül nyomasztó filmben. Cassavetes reálisan mutatja be azt a görcsös küzdelmet, amelyből már nincs kiút.

Sokkal felületesebben — és sokkal szórakoztatóbban — szól a nő helyzetéről Martin Scorsese *Alice már nem lakik itt* című filmjében. Cassavetes a „mindennapi örület” drámájában a nő helyzetét meghatározó lényegi kérdést közelíti meg: úgy és olyan mértékben kell helytállnia, ahogyan megkívánják tőle, tekintet nélkül arra, hogy meghaladja-e ez az erejét vagy sem. Scorsese viszont az illúzió és a valóság közötti különbséget igyekszik megvilágítani kesernyésen fanyar humorú filmjében. Hősnője szintén ugyanoda jut vissza, ahonnan elindult. Vereségének oka azonban az, hogy téves úton indult el. Éppen ezért ez a vereség csupán keserű tapasztalattá válik.

Mészáros Márta *Örökbefogadás* című, s a dokumentumfilm fel fogásában készült művében az öregedő magányos asszony eljutott már az önmegismerésig, elég erős ahhoz, hogy meg tudjon állni a

mindennapokban, és nagyon is jól tudja, mi a valóság. Ezért képes reálisan szembenézni helyzetével és megélni az elviselhető kiutat. Bizonyára ő az az asszony, akivel mindennap, mindenütt találkozunk.

A belső összefüggéseket, a mondanivaló érintkezési pontjait, a szellemi rokonságot még egész sor FEST-filmben is fel lehetne fedezni. E jegyzeteknek azonban nem a leltárba vevés vagy a rangsorolás a célja, hanem hogy rámutassanak a legjellegzetesebb (vagy annak látszó) tendenciákra. Ha ilyen értelemben a kifejezési formát vesszük szemügyre, nem kerülheti el a figyelmet a televízió egyre erősödő hatása. Marshall McLuhan, amikor megállapítja, hogy minden új médium tartalma az előző médium, nem vesz tudomást arról, hogy ebben előbb-utóbb szükségszerűen kifejezésre jut a kibernetika visszacsatolási elve. Szerinte a televízió tartalma egyszerűen a film.

Csakhogy a filmet a tévé a saját törvényszerűségei szerint, természetének megfelelően átalakította, illetve a filmből kiindulva fejlesztette ki nyelvének sajátosságait és műfajait. Ez a folyamat még nem fejeződött be, de máris észrevehető, hogy visszahat a mozifilmre. Hasonló valami történik, mint a film és az irodalom kapcsolatában: kezdetben az irodalom hatott a filmre, később pedig a film hatott az irodalomra, például az „új regény” kibontakozására.

Úgy tűnik azonban, hogy a tévé és a film kölcsönhatása kevésbé spontán. A rendezők annak a tudatában, hogy a tévé a legtömegesebb médium, a mozi pedig újra vonzóvá vált, előre számítanak a film kétlaki életére (ami ma már egyszerűen tény), tehát reálisan mérik fel a helyzetet, és igyekeznek alkalmazkodni hozzá. Ennek megfelelően egyre gyakrabban olyan megoldást keresnek, amely átveszi a tévé sajátosságait, de ugyanakkor, amennyire csak lehet, megpróbál hű maradni a film sajátosságaihoz is. Orson Welles *Igazságok és hazugságok* című műve — amelyben az alkotó olyan szerepet alakít, amely lényegében megfelel a tévé műsorvezetőjének — moziban és televízióban egyaránt megállja helyét. Hasonlóképpen Joseph Losey Brecht műve nyomán készült *Galileo Galilei* című alkotása is inkább moziban is bemutatható tévéjáték, mint hagyományos értelemben vett film. Christopher Miles *Cselédek* című filmje, amely Jean Genet drámájának adaptációja, úgyszintén. Robert Altman filmjében, a *Nashville*-ben is többé-kevésbé kifejezésre jut a tévé hatása. Ingmar Bergman *Jelenetek egy házasságból* cí-

mű filmje pedig, mint említettem, egyenesen egy tévésorozat felvételeiből készült.

A tévé hatása nemcsak a közelképek és a félközeliak gyakori alkalmazásában, hanem a film felépítésében, a montázsban, a szöveg fokozott szerepében egyaránt lemérhető. Természetesen mindez együtt egy filmben még csak kivételes esetben található. Az említett filmek azonban nem lépnek fel a forradalmi újítás igényével. Jean Luc Godard *Kettes szám* című filmjét viszont így minősítették Franciaországban.

Godard csak Godard. Szeret meghökkenteni, még akkor is, ha erre nincs mindig komoly fedezete. Ezzel a módszerrel élt 1960-ban a *Kifulladásig* című művében, amikor a beállításokból részleteket vágott ki, hogy szakaszosokká váljanak a mozdulatok és töredékesnek tűnjön a cselekmény. És világsiker aratot.

1967-ben, a *Kínai lány* bemutatója után Velencében mindenki azt kérdezte, mit akar a rendező az egyetemistákkal, miért feszeget olyan kérdéseket, amik senkit sem érdekelnek. Egy évre rá úgy vélték róla, hogy látnok.

1968-ban azzal lepte meg a berlini fesztivál résztvevőit, hogy a *Vidám tudomány* című egyáltalán nem vidám filmjében bejelentette, most egy ideig nem lesz kép, mert a rendőrség kihúzta a filmszalagot a kamerából, később pedig közölte, hogy nem lesz hang, mert elfogyott a magnószalag. És a közönség hallgatta a vaksötét teremben a szóáradatot, majd pedig nézte a süket teremben a néma képeket. Meglepdött, de másnap már napirendre tért fölötte.

Néhány év múlva azt konstatálták a kritikusok, hogy Godard alkotóereje kiapadt.

Most a *Kettes szám* című legújabb filmje keltett meglepetést, s egyesek úgy vélik, egyrészt forradalmasítani fogja a filmezés technikáját, másrészt megkérdőjelezte magának a filmművészetnek a lényegét. Ismét a látnokot vélik felfedezni az immár középkorú rendezőben. Azt mondják, Godard a médium, közvetítő a világ és mindannyiunk között.

Godard, aki magát száműzöttnek tekinti, Marshall McLuhan nyomán rájött, hogy a *Gutenberg galaxis*nak nincs jövője. „Az én legnagyobb ellenségem az írás és Gutenberg. Ma egyre korábban és korábban tanítanak meg olvasni. A látóérzék mintha be lenne tiltva. A sajtóban olvashatunk különböző dolgokat Vietnamból, de nem mutatják be őket. Ez a cenzúra egyik formája...”

A *Kettes szám*, amelyet a rendező amatőr családi filmnek nevez, a tévében alkalmazott videotechnikával készült, s a modern regény tudatfolyamatát igyekszik vizuálisan felidézni. Egyidejűleg két-három különböző képet, (néha ugyanazt) láthatunk a mozivászonon. Egyszer tévéképernyő, máskor téglalap alakú „ablakon” át, miközben hol a szereplők beszélnek, hol Godard szövegét hallhatjuk, s mindez időnként különböző hanghatásokkal vegyül. Ezt forradalmnak minősíteni mégis túlzás.

A több kép egyidejűleg ötlete nem új. Abel Gance 1923 és 1927 között Napóleonoról forgatott, de soha be nem fejezett filmjében már kísérletezett három különböző kép egyidejű vetítésével. Gregor és Patalas szerint „Gance háromképes optikai ellenpontosítása rendszerint igen kétértelmű retorikát eredményezett.” Ezzel a módszerrel később senki sem próbálkozott. Brian de Palma, Robert Fiore és Bruce Rubin négy nézőpontból készített *Dionysos 69* címen filmet a The Performance Group egyik színi előadásáról. A mozaik azonban nem váltott ki egységes hatást.

Godard-nak viszont a videotechnika jóvoltából sikerült ezt elérnie; a különböző képekből, különböző hangokból és hanghatásokból kialakul egy több nézőpontú, de teljesen érthető egész. (Ez az egész mondanivaló miatt csupán feltételes valami.) Szintén a technikájának köszönhetően Godard nem egymás mellé sorakoztatja a képeket, hanem állandóan változó újabb képet komponál belőlük. Vizuális szempontból ez érdekesebb, mint az, hogy egyidejűleg két-három különböző cselekményt láthatunk a mozivászonon, mert lényegében Godard csupán szétválasztja azt, amit más modern koncepciójú rendező egyetlenegy beállításban sikeresen tud érzékeltetni azáltal, hogy egy képen belül mutat be több történetet egyidejűleg.

De mi látható Godard ablakain át? Egy banális „történet”, amely állítólag azonos az étellel. Egy közönséges család: férj, feleség, két gyerek, nagypapa és nagymama élete. Esznek, szeretkeznek, az asszony fürdeti a gyereket, a gyerekek a szex iránt kíváncsiskodnak, az asszony székrekedéséről beszél, az öreg munkásmozgalmi múltjáról, Godard politikáról, gazdasági kérdésekről, továbbá arról, hogy egy asszony tájkép-e vagy gyár, az asszony álmodik egy elegáns fiatalemberről, újra szeretkeznek, ismét álmodik stb. Hiányzik azonban a megértés és még inkább a szexuális összhang.

Godard szerint a *Kettes szám* etnológiai film. A címe az lehetne: „Alsó Grenoble lakosságának szexuális ökonómiaja”.

Mindezt a lehető legkomolyabban gondolja, filmje mégis sokszor nevetséges. Tévékamerájával voyeurként az életet akarta ellesni, hogy a látottakat ablakain át a voyeurré váló nézőnek továbbítsa. „Nem közölni próbálok valamit, hanem közlekedni”, mondta. E közlekedés közben azonban az élet hitelességét veszítette és olyanná vált, ahogy Godard elképzei. Az a Godard, aki tele van gondolatokkal, összeolvasott mindent, rengeteget tapasztalt, csak éppen nem képes szemléletét akár külső, akár belső összefüggésekben rendszerezett formában kifejezni. Most is, mint mindig, amióta száműzte magát a hivatalos filmgyártásból, konfúz és csupa ellentmondás. Az amatőr jelzöt a forgatás körülményeire gondolta, valójában azonban a filmje, gondolatilag és tartalmilag is amatőr.

A *Kettes szám*ról megállapították, hogy elfogadhatatlan Godard szexről alkotott szemlélete, de két ember ölelését ilyen természetesen még sohasem mutatták be. „Valamikor a hollywoodi produkciókban idealizálták a szexet, a mai pornográf filmekben pedig állatíva vált. A kört a *Kettes szám* zárja be.” Ezzel a filmmel azonban aligha zárul be a kör, mert ebben a produkcióban a szex olyan szenttelen, hogy már nem sok köze van a természetességhez. Az eszményítéssel és az állatiassággal együtt annyira kilúgozta belőle a rendező az erotikát, az érzelmet is, hogy már szexnek is alig nevezhető, olyan, mint két tárgy kapcsolata.

Godard technikája, amelyet a tévé nem ugyanebben a formában, de már régóta alkalmaz, bizonyára követésre talál a filmezésben, a *Kettes számban* azonban a tartalmi fedezet is vékony és széteső. Elmélkedés Godard-módra. Ebbe az elmélkedésbe beletartozik az is, hogy „filmet vagy tévéműsort csinálni technikailag nem más, mint másodpercenként huszonöt képeslapot küldeni az emberek millióinak”. Lehet, hogy McLuhan sokat vitatott tézisét próbálta bizonyítani: maga a médium a mondanivaló.

Eddig azokról a hazugságokról volt szó, amelyek „hozzásegítenek, hogy megértsük az igazságot”. A FEST-en azonban voltak olyan hazugságok is, amelyeknek nincs ilyen fedezete, s legfeljebb csak hozzásegítenek, hogy szórakozzon a néző. Ezek a produkciók rendszerint az üzleti érdekek diktálta ízlésdívat szabályait követik. A legújabb ilyen dívat a katasztrófa-film, amelyet Ronald Neame 1972-ben forgatott filmjének, a tavalyelőtti FEST-en is bemutatott *Poseidon kalandjának* a kasszasikere indított el. Hollywood rájött,

hogy a legjobb business alaposan ráijeszteni a nézőre. Ezek a produkciók, amikor azt sugallják, hogy mindaz a szörnyűség, amit a mozivásznnon lát a néző, vele is megtörténhet, azt jelenti, hogy a mindennapi gondok, bajok, problémák, csupán apróságok a nagy sorscsapásokhoz képest. Egyesek szerint ennek a sugallatnak köszönhetőleg válhatott divattá a katasztrófa-film. Mindenesetre a szociológusok, pszichológusok, pszichiáterek keresik a választ, miért szeretnek rémüldözni az emberek.

Irwin Allen, a *Pokol a felhőkarcolóban* társrendezője szerint a *Poseidon kalandja* és a *Pokol a felhőkarcolóban* azt bizonyítja, mindig kivételes szituációra van szükség, hogy egy filmről beszéljenek. „Ma újra készülnek látványos filmek, mert a közönségnek szüksége van bizonyos szenzációkra... Az elmúlt húsz év alatt a film túlságosan bezárkózott a hazug intimitásba.” Csakhogy éppen a *Pokol a felhőkarcolóban* bizonyítja a legjobban, mennyire sablonos az ilyen produkciók dramaturgiája, kizárólag a hatásvadászást szolgálja, a veszélyes helyzetbe került hősei pedig mennyire vázlatos figurák. A haszonlesésből elkövetett spekuláció, amely a 138 emeletes felhőkarcoló tűzpoklát okozza, teljes mértékben vonatkozik magára a filmre is: kifogástalan technikával készült látványosság — építmény, amelyből mindazt kihagyták, amitől a mozi filmmé válik. Kis sztereotip melodramákkal és ragyogó technikai trükkökkel megtűzdelt két és fél órás tűzoltás.

A katasztrófa-filmek között a kivétel Stevan Spielberg hallatlan reklámmal kísért *A cápa* című produkciója, amely máris minden idők legnagyobb üzleti sikere. *A cápa* szintén leegyszerűsített dramaturgiájú, de jól megkomponált szórakoztató film. Spielberg messterien fokozza benne a feszültséget: kezdetben csupán a fodrozódó vízzel jelzi a cápa jelenlétét, később már az uszonya is látható, és azután a kellően kiszámított pillanatban az egész szörny megjelenik. Amikor a mozivásznnon teljes a pánik, a nézőtéren pedig az idegfeszültség, a rendező izgalmas cápavadászatra vezeti a közönséget, bizonyítékként, mire képes az ember, ha létét szörnyűséges veszély fenyegeti.

Spielberg *A párbaj* című művében ez a veszély még irracionális, egy nagy ósdi tartályautó képviseli, *A cápában* pedig már konkrét alakot ölt a nagy fehér tengeri vérengző képében. De ugyanígy más alkalommal atombomba, biológiai háború, éhínség, környezet-szennyeződés is lehetne. Mégis túlzás volna Spielberg filmjét a min-

dennapi élet megpróbáltatásaival szembeni kiszolgáltatottság és tehetetlenség, vagy az emberi tudatban rejlő őseredeti szorongás metaforájának tekinteni, mint ahogy egyesek vélik.

A többi katasztrófa-filmtől eltérően a pszichológiai motívumot sem mellőzi, s igyekszik a hősöket vázlat helyett emberként bemutatni. Mégis felesleges a nagy fehércápával folytatott küzdelemben, valamint a tengeri fenevad keltette pánikban valami mélyebb értelmet keresni, mint ami a mozivászonon látható.

A katasztrófa-filmek bizonyítják, hogy az igazságnak és a hazugságnak milyen széles skáláját fogták be az idei FEST különböző műsorai. A nagy művészi igényű alkotások ugyanúgy helyet kaptak, mint a sikeres (sőt néha még csak annak sem nevezhető) kommerszprodukciók. Ezért egyre többen úgy vélik, hogy a FEST koncepciója mindikább kaotikussá válik, s a jövőben a mennyiség helyett a minőséget kellene felkarolni, hogy a fesztivál valóban a világ legjobb filmjeinek a szemléje legyen, ne pedig a forgalmazók kirakata. Az ilyen bírálat nem a FEST jelentőségét vonja kétségbe, hanem az aggodalom hangja, nehogy belátható időn belül elveszítse az elmúlt hat év során kivívott tekintélyét. A különféle körkérdések eredményeinek az összegezésekor ugyanis a FEST mindig az év legjelentősebb kulturális eseményei között szerepel.

Orson Welles azonban az értékek viszonylagosságára is emlékeztet. Az említett filmek helyett egy másik válogatással, más szempontból is meg lehet közelíteni a FEST műsorait, úgyhogy végső soron azt is be lehet bizonyítani, hogy mindabból, amit elmondtam, egy szó sem igaz.