

Fekete Elvira

KÉK ANGYALOK ÉS NORMA RAE-K

A filmművészeti alkotások, mint a művészi megnyilatkozások általában, nagyon sok mindent tükröznek. Az időszerű társadalmi-politikai jelenségeken, az általános emberi értékek megnyilvánulásain, a jó és a rossz romantikus erkölcsi párharcán kívül többek között tükrözik azt is, hogy a nő, a modern kor asszonya milyen helyet foglal el az alkotói érdeklődés e gazdag színskáláján, tágabb értelemben véve pedig — mivel minden műalkotás bizonyos értelemben része a valóságnak — a különféle társadalmi szerepkörökben, egyszóval: a múlt és a jelenkori mindennapok viszonylataiban.

A női sors kiapadhatatlan forrása volt is, és marad is az irodalomnak, a filmnek, a képzőművészetnek, a zenének — természetesen sajátos volta miatt, mert bár régtől fogva nagy közös akaratumk a nő helyzetének kiegyenlítése a férfiakéval, a nő sajátos lelkivilága, anyaságából eredő merőben másmilyen biológiai és szociológiai pozíciója mindig is egy MÁS világot hirdető „kelléktára” marad a két nem társadalmi kiegyenlítésének.

A nő — a történelem folyamán a társadalomban elfoglalt partikuláris helyzetéből eredően — másként tekint az életre, másként látja embertársait, és érzelmileg másként ítéli meg azok tetteit — ezt tagadni felesleges, mivel ennek tagadása csupán a lelkiség nyilvánvalóan másmilyen beállítottságát hangsúlyozza és nem feltétlenül jelenti egyben azt is, hogy bizonyos területeken az emancipálódásért folytatott harc kivitelezhetetlen és eleve kudarcra ítélt törekvés. Ezzel természetesen mi sem a beauvoiri „második nem” meghatározás elfogadhatóságát hirdetjük, hanem csak azt, hogy a nő a férfiak világához viszonyítva egy egészen sajátos emberi létformát képvisel, tehát egy MÁS és nem pedig egy MÁSODIK világot. A „második nem” definíció sorrendbeliséget jelent, alárendeltségi és függőségi helyzetet. Azt jelenti, hogy van egy felsőbbrendű lény is, egy tökéletesebb: a férfi, és a nő csakis hozzá hasonlítva mérhető emberi értékeiben. Nem kétséges, hogy a két nem összevetésének ezekben a pozícióiban a férfi a tökély mércéje, de a feminista mozgalmak

szélsőséges nézetei is (mindenekelőtt például az, hogy a tökéletes lények kiváltságai nem más, hanem csakis a nőt illetik meg, tehát a viszonyítás képlete kizárólag fordítva érvényes és kizárólag így is alkalmazható) csak a férfi elsőbbséget hirdető mérce felállításának véletlenszerűségét hangoztatva helyénvalóak.

A polarizálódás a „kit kihez viszonyítani” kérdése körül természetesen a nézetkülönbségek folytonos harcának, örök párviadalának engedett szabad utat, hiszen az egyik nem elsőbbségi joga mellett ugyanannyi érv szól, mint a másik nem elsőbbségi joga mellett, és amennyire az egyik nem önérzeti sértésnek tekinti a sorrendbeliség második helyét, ugyanilyen heves tiltakozást vált ki abból a másikkól is, ha nemét azzal a bizonyos „második” jelzővel illetik. A feminista mozgalmak elindítója kétségkívül éppen ez a „második” jelző volt, amelyhez nem egyszerűen csak a férfiak elsőbbségi joga kötődik, hanem sok minden más is, így például a nők részéről okkal sérelmezett társadalmi megkülönböztetés, részleges vagy teljes társadalmi és politikai elnyomatás is. Ennek felismerése a nők mozgalmát szerte a világban — a több száz éves hátrányos helyzet és igazságtalanul megcsönkített társadalmi szerepkör elégtételeként — a szélsőséges nézetek peremére juttatta. *Fellini*, a nagy olasz rendező 1980-ban *A nők városa* címmel filmet készített erről, amelyben a nők (természetesen a feminista mozgalmak szélsőséges nézeteket valló lányairól, asszonyairól van szó) az általuk oly nagy mértékben, mi több, már-már betegesen irigyelt férfiak szerepébe lépnek. Az elsőbbségi sorrend tehát itt felcserélődik. És amit a mindennapok gyakorlatában a nők némi fenntartással ugyan, de alapjában véve mégis másmilyennek mondható vérmérséklete, érzelmi, erkölcsi és egyéb beállítottsága miatt nehéz elképzelni, az *Fellini* filmjében eleven valóság, kezdve attól, hogy a *Marcello MASTROIANNI* alakította jámbor és védtelen, a magatehetetlenség hullámai között szánalmasan vergődő főhőst állhatatosan, vagyis a férfiak jól ismert stílusában üldözőbe veszi egy nő, egészen addig, hogy a „második nem” különös városában az ugyancsak férfiéletet élő lányok és asszonyok szégyenletes körülmények között, minden nembeli önérzetet sértő módon, egy gúnyos és csúf játék közben megérőszakolják.

FELLINI ezt a produkcióját kétségkívül a szerepcsere látványos tanulságának szánta. És bár az alkotói hozzáállás nem egészen indokolt szatírájával ugyanakkor a női türelmetlenséget is a nevetséges és elítélendő magatartások tárgyává tette, arra mégis sikeresen rávilágított, hogy a két nem: a férfiak és a nők teljes társadalmi kiegyenlítése az elsőbbséghez való görcsös ragaszkodás fegyverével egyik fél esetében sem vívható ki. Mert az ember oszthatatlan. Lénye csak a nembeli hovatartozástól függetlenül teljes. És ez a konkrét filmbeli tanulság nyelvére lefordítva azt jelenti, hogy amilyen mértékben téves a *Fellini*-produkcióban megjelenített képzeletbeli nőuralom elve, ugyanolyan mértékben hátrányos manapság az emberi teljesség érvényesülése szempontjából a férfiuralom jelenkori gyakorlata.

Miért mondtuk el mindezt?

Egyszerűen csak szempontként annak meghatározásában, hogy hol is tart mostanság a filmművészet a női problémák feltárásában. Mert hogy ezt a kérdést illetően az alkotói megnyilatkozások szövevényében a többé-kevésbé hiteles elemzés útjára lépünk, ahhoz azt is feltétlenül tisztázni szükséges, hogy mit kell várunk és mit szabad követelnünk a női sorsokkal foglalkozó produkcióktól és természetesen — hogy a hetedik művészetnél maradjunk továbbra is — a filmtől, mint sajátos médiumtól általában. Hiszen hogy mit kapunk, az kizárólag annak alapján mérhető le, hogy ezekkel a témákkal kapcsolatban mire, a témák milyen megmunkálására tartunk igényt. És ilyen szempontból az aprócska női szeszélyek a legveszélyesebbek: a túlzott érzékenység, a sértődékenység vagy például annak hangos számonkérése, hogy miért nem a nő a központi figurája a filmalkotásoknak, és a rendezők a különféle történetek képi megjelenítése során miért nem a férfiakat használják „háttérnek”, a pusztá tárgyiség szintjére süllyesztett dekorációnak. Az ilyenfajta kívánalmak kielégítése az emberi teljesség egyensúlyát bontaná meg a filmművészeti produkciókban, mint ahogy ez a jelenlegi alkotói beállítottság is, amely jobbára még mindig csak a férfiak világát ismeri el és tartja számon művészi megmunkálásra érdemesült témaként, valójában ugyanennek a megbontott egyensúlynak a hibáit szolgálja. Hasonlóképpen szélsőséges magatartás lenne a nők részéről, ha belenyugvással vennék tudomásul, hogy sorsukat és problémáikat, életüket és mindennapjaikat, anyaságukat és házastársi kötelezettségeiket, valamint érvényesülési óhajaikat az emberi tökéletesség képviselői: a férfiak a kicsinyesség indokával végérvényesen kirekesztették a filmművészet magasabb szféráiból.

Mint minden másban, ennek a kérdésnek az igazságos eldöntésében is a középút az egyetlen helyes kívánalom. Mert hogy a nő nem lehet mellőzhető témája a rendezői vállalkozásnak, ahhoz kétség nem fér, hiszen jelenléte és az emberi lény oszthatatlansága a művészetben való szereplése is teljes egészében feljogosítja. Marad tehát csak a módszer kérdése! Az, hogy miként ábrázolni, miként viszontlátni az asszonyi sorsot? De mert azt az imént többé-kevésbé már tisztáztuk, hogy a nőt nem célszerű sem a nembeli elsőbbség és felsőbbrendűség, sem pedig az úgynevezett „második nem” függőségi szerepébe helyezni, közös nagy óhajunk és elvárásunk a filmművészeti produkciókkal szemben csak az lehet, hogy a nő a mozivásznon a férfival, a partnerével egyenrangú félként, tehát teljes emberként, az emberi oszthatatlanság több évtizedes késésben levő bizonyítékaként jelenjen meg.

Buta lejs álmodozók — haszontalan lények

Ha az egyenrangúság mércéjét alkalmazva vesszük vizsgálat alá az utóbbi évek filmtermését (a hazai és a külföldi produkciókat egyaránt),

ami a nők filmbeli helyzetét illeti, rendkívül különös képet kapunk. Különöset abból a szempontból, hogy bár csökkent ugyan — és pedig nem is kis mértékben — azoknak az alkotásoknak a száma, amelyekben a gyengébb, a szebbik vagy a beauvoiri terminológiával jelölt „második nem” csupán az alkotói mondanivaló élő és mozgó „háttéréként” van jelen, a filmművészet ténylegesen még mindig nem tette jóvá a női témákkal, a nők filmbeli emancipálódásával szemben elkövetett sok-sok mulasztását.

De nézzük csak, milyen mulasztásról is van szó voltaképpen?

Női szépségei a filmvilágnak mindig voltak — ez tagadhatatlan. Csak hogy a nők ilyenén jelenléte a filmalkotásokban — különösen a hetedik művészet születésének romantikus éveiben — kizárólag a szépség mulandó és a nők korántsem legjellemzőbb értékeinek: az álmodozásra való hajlamnak, a túlzott szenzibilitásnak, a szenvedélyességnek és a férfiakat árnyékként követő hűségnek a hangsúlyozására épült. *Theda BARA*, *Lillian GISH*, *Gloria SWANSON*, *Pola NEGRI*, *Greta GARBO*, *Marlene DIETRICH*, *Marilyn MONROE*, *Jean HARLOW* és még egy egész sor örök sztár filmművészeti szereplése a legfőbb bizonyíték erre, és abból a korból, amikor a férfi a mozivásznon az emberiség nagy horderejű dolgainak, a történelmi események mozgatójaként, a darwini természetes kiválasztódás életképes példányaként, igazi hősként képviselteti magát. Írásunk elején ugyan rögzítettük a gondolatot, hogy a többi művészethez hasonlóan a film is alapjában véve hű tükre és valós mása annak a kornak, annak a világnak és annak a társadalomnak, amelyben készül, de ezzel természetesen még korántsem menthető a nyilvánvaló egyoldalúsága és abbéli szándéka, hogy a nőt teljességében megfosztott lénynek, buta kis álmodozónak, érzelmeit lobogtató haszontalan és legfeljebb csak a férfi szenvedélyek és szeszélyek kiszolgálásában hasznos lénynek tüntesse fel. A művész és a művészet haladó — szoktuk mondani. Haladó, és pedig olyképpen, hogy előre vetítve az elkövetkező korok vízióját, egyben sugallja is e vízió megközelítésének és elérésének lehetőségeit. A filmművészet ezt nagyon sok sorsdöntő témával kapcsolatban tisztességesen meg is tette. Csupán a női emancipáció eljövendő korszakáról feledkezett meg. Lehet, hogy szándékosan, de az is lehet, hogy annak a köztudatba tendenciózusan beékelt felfogásnak és szilárd meggyőződésnek a hatására, amely a férfimítoszt élteti sok helyen még manapság is, és amelyek ennek megfelelően a nőt parányi figyelemre sem méltatta, méltatja. Ha ezt szem előtt tartjuk, talán még érthetővé is válik, hogy akkor, a harmincas évek táján a nők és a férfiak társadalmi kiegyenlítődése még vízióként, a pusztá képzelet szüleményeként is elérhetetlennek, képileg megformálhatatlannak bizonyult.

A platinaszőke szépségek, a réveteg tekintetű leányzók, a nagykeblű amazonok, a „kék angyalok” és a púderozott szexbombák megjelenése a mozivásznon ilyen szempontból nem több a női közönség udvarias, ám annál bántóbb megtevesztésénél: a „második nem” meglátásának értéktelen látszatánál. Mert a nő fogalma korántsem azonos a Greta Garbók és a

Marilyn Monroe-k filmbeli szerepével. A nő nem egyszerűen csak férfiszemet gyönyörködtető látvány, különböző történelmi korokon észrevétlenül átlibegő tünemény, az élet korzóján kívánatosan végigkígyózó teremtmény. Ennyire leegyszerűsíteni voltaképpen a világmindenség legkisebb élő szervezetét sem lehet, kiváltképp az embert, tehát a nőt, akinek definíciója nem a külső, mulandó értékek megjelölésében, hanem az örök sajátosságok, jellembeli és biológiai ismérvek meghatározásában van. Mert a nő valójában ott kezdődik, ahol a szépsége véget ér. A garbói, a Marilyn Monroe-i filmek pedig éppen itt, ennél a kezdetnél fejeződnek be, tehát csak a külsőségekről, csupán a „második nemmel” kapcsolatos jelentéktelen dolgokról szólnak.

Ez a fellépés — magától értetődően — hosszú időre megpecsételi a nők filmbeli helyzetét. És ami nem kevésbé tanulságos: a szépség túlhangsúlyozásával megkülönböztetett nő nem is igen lázad nemének e kétségkívül másodlagos szerepe miatt. A háttér-pozíció mintha egybevágna nembeli önérzetével, aminek talán az az egyedüli elfogadható magyarázata, hogy a felvevőgép mögött álló és a filmsztorik menetét irányító férfinép nagyon jól tudja: a női elégedettség magvait a hiúság talaján kell elhinteni. És amíg a „második nem” örül a szépségét dicsérő apró bókoknak, a nembeli sorrendbeliség előjogait élvező férfiak kisa-játítják maguknak az egész filmvilágot. És mi ez, ha nem a nembeliség vonalán végigvezetett kolonialista magatartás? Hiszen minden filmalkotás középpontjában az emberi tökély megtestesítője: a férfi áll. Róla szólnak a bűnügyi filmek, a háborúsak, a kalandfilmek, a szerelmi sztorik, sőt még a családi drámák is, noha nem vitás, hogy ez utóbbiaknak a valóságban tagadhatatlanul mindig két nemhez tartozó főszereplői vannak.

A megmutatkozás tulajdonjoga tehát nagyon sokáig kizárólag a férfiaké. A nő csak árnyék. Árnyéka önmagának, a férfinak, a történelemnek, az emberi konfliktusoknak, a környezetének és a családjának is, amellyel a kapcsolata a filmszalagon sem több az ebéd főzés, a vacsora készítés, a férj, és a gyerekek kiszolgálásának egyhangú eseményénél, gondoljunk csak a negyvenes, ötvenes, sőt még a későbbi éveknek is a hollywoodi produkcióira.

De ha a nő valami különös csoda folytán a filmbeli történetnek egy pillanatra mégis a részesévé vált, ez a dramaturgiai fordulat is csak a férfi erejét, nagyságát, lélekjelenlétét, józan gondolkodását és nem utolsó sorban fejlettebb intelligenciáját volt hivatott hangsúlyozni. A nő csak a férfi tökély hirdetésének ellenpontjaként, a női gyengeség, bizonytalanság és tétovázó magatartás megjelenítőjeként kerülhetett a főszerepek közelébe. És az ilyenfajta szemlélettől, érdekes, de maguk a legnagyobb rendezők sem tudtak (vagy akartak) szabadulni. Lehet, hogy nem a legjobb példa a hitchcocki, de némely vonatkozásaiban annál szemléletesebb, mivel filmjei, a megismételhetetlen izgalmakban bővelkedő bűnügyi-pszichológiai drámák kizárólag a férfi lelemény és rátermetség hangsúlyával készültek. A nő itt, ezekben a produkciókban nem a vétkes

szerepét játssza, hanem csak elszenvedője a férfi vétségeknek, legtöbb esetben azért, hogy mint testi és lelki kiszolgáltatott mellé a végveszély pillanatában oda állhasson egy másik férfi, a félreérthetetlen jóság támasza, és segítő kezet nyújtva neki, kivezesse őt, a gyengébb, illetve a szebbik nemet a bűnök labirintusából. A példákat, persze, tovább sorolhatnánk, jobbra mindegyik a férfimítosz hosszú élete mellett szólna, valós tényállásnak tüntetve fel azt a téves felfogást, miszerint a művészetben is, mint általában mindenütt, lényének tökéletes külső és belső alkata alapján az elsőbbség kiváltsága a férfié.

Helytállás „férfias” helyzetekben

Mindezek után ismét feltehetjük a kérdést: mi tehát a jó megoldás, részünkről pedig a jogos kíváncsi? A jó megoldás — a fentiek tanulsága szerint — a női film, ám korántsem biztos, hogy egyben a legjobb is, hiszen nincs kizárva: egyszer majd elérkezik az az idő, amikor a női filmek elszaporodásával — ahogy egy magyarországi szaklap kritikusa írja — létrejön a nőmítosz, amely a feminista mozgalmak szélsőséges nézeteket valló tagjain kívül aligha lehet célja bárkinek is.

Most azonban egyelőre ott tartunk, hogy a filmszakmában — a korábbi évek gyakorlatától eltérően — egyre több a nő, a filmművészeti alkotások között pedig a lányok, asszonyok sorsát feltáró produkció. Nőrendezőket kellett hát ahhoz, hogy a „második nemből” a mozivászonra végre „első nem” legyen? Talán igen! A belülről-látás adottságának megannyi alkotói előnye miatt. Mindenekelőtt azonban arra volt szükség, hogy a nő felismerje: a társadalmi megkülönböztetés terhével reá nehezedő sorrendbeliség tűrhetetlen. Na meg természetesen idővel maga az élet is módosult. És noha a nő a teljes ember álmának beteljesülésétől tulajdonképpen még messze van, jogainak egy része a mindennapi gyakorlatban már érvényt szerzett magának, és ez feltétlenül hatással volt magára a filmművészetre is.

Nálunk, a hazai filmgyártásban a nő viszonylag hamar, de igen sajátos módon lett az alkotói érdeklődés tárgyává. Sajátos módon — és pedig abban az értelemben, hogy filmbeli egyenjogúságának elvét a mi esetünkben a történelmi tények determinálták. A felszabadulás utáni években új lendülettel induló jugoszláv filmgyártást a háborúban részt vett lányaink és asszonyaink hősi magatartásának példája — szinte magától értetődően — a női sorsok területére is ráirányította. Igaz ugyan, hogy a felszabadulás időszakának 1947-ben készült első játékfilmjében, a *Vjekoslav AFRIC* rendezte *Slavicában* a „második nem” tulajdonképpen csak szimbolikusan, a „főhős” bárka névadójaként van tartósan jelen, de *Irena KOLESAR* „second planba” beállított szerepe már sejteti, hogy a nők sikeres háborús tűzkeresztségének ténye a női sorsok vonalán is filmművészetünk fontos ihletforrásává válik.

Az új jugoszláv film születésével, ha nem is egészen egyidős, de még

egészen friss háborús események — mint mondtuk — hosszú időre meghatározták a nők helyzetét, ábrázolásmódját és szerepét a jugoszláv filmekben. A valóságnak megfelelő arányt a férfiak és a nők háborús részvételének ábrázolásában természetesen nem minden produkció érte el. De ami feltétlenül figyelmet érdemel a két nem filmművészetbeli kiegyenlítődése szempontjából, az kétségkívül a nők emberi teljessége. A nő igen sok háborús filmünkben a férfi oldalán és a férfi rendíthetlenségével, bátorságával harcoló hős, aki ugyanakkor sok esetben anya is, érzékenyen reagáló lény és mélyen érző szerető. És ha ilyenek látjuk a mozivásznon a „második nemet”, ábrázolásával kapcsolatban aligha lehetnek hiányérzeteink. Mert éppen a jugoszláv háborús produkciók példája érzékelteti a leginkább, hogy nem feltétlenül fontos női, kizárólag nőkről szóló filmeket készíteni ahhoz, hogy a két nem kiegyenlítődésének filmbeli mérlege egyensúlyban legyen. A női filmek kizárólagosságai a „második nemnek” egyébként is csak nagyon ritkán kölcsönöznek valós társadalmi dimenziókat. A női sors is csak a férfi létformájának viszonylataiban lehet teljes. Önmagában szemlélve éppoly hiányos, mint a férfivilág ábrázolása a női létforma konkrét vonatkozásai nélkül. De hogy tovább fűzzük ezt a gondolatot: a világban talán nincs egyetlen olyan filmmemzet sem, amely — természetesen a gyártás mennyiségének arányában — annyi női névre szóló produkcióval lepte volna meg a moziközönséget, mint a jugoszláv, hiszen emlékezzünk csak a *Frosinára*, a *Hankára*, *Lilire*, az újabbak közül a *Ljubicára*, a *Marijára*, a *Karolina Žaslerre*, a *Drága Izára* vagy például a *Dolly Bellre* és a *Petrija koszorújára!* Hogy ezek közül nem mindegyik ütötte át a női filmhősöknek a férfi filmhősökkel való kiegyenlítődésének hangfalát, az talán csak nagyon kis mértékben magyarázható azzal, hogy ezeket a produkciókat kivétel nélkül férfi rendezők készítették. Itt már egy egészen más dolog, éppen a fentebb említett kizárólagosság játszott közre abban, hogy a női sorsok nem kapták meg minden esetben a valós társadalmi dimenziókat. A Ljubica hőse a „második nem” önközpontúságában és saját zárt világában ábrázolt nő, Karolina Žasler úgyszintén. Emberi teljességüket csak a Marija és a Petrija koszorúja című alkotások hősnői fedik fel előttünk. Marija azáltal, hogy egy olyan sajátos szituációba kerül (a német koncentrációs táborban ő tartja a lelket az asszonyokban), amely férfi erőmércék alapján teszi próbára az állítólagos női gyengeséget. A viszonyítás tehát itt, ebben az alkotásban megvan, mint ahogy a Petrija koszorújában is, ahol viszont a hősnő korának és férjeinek oldalán ballagva tesz tanúbizonyságot a „második nem” fizikai és pszichikai legyőzhetetlenségéről. Petrija, akinek jellembeli megformálására egyébként egy valós személy ihlette a rendező *Srdan KARANOVIĆOT*, írástudatlan asszony, aki a felszabadulás utáni nehéz években a halál közbeszólására első férjének szeretetétől vándorol a második férj szeretetéig, onnan a harmadikéig, közben hősiiesen kiállva a türelem, a magány, a csalódás és a reménykedés kemény próbáit. Így lett Petrija, a Karanović-film valós figurája a nő és a férfi azonos alkotói erővel történő viszonyításának

szintjén nemcsak a női, hanem ugyanakkor a teljes emberi győzelem legszebb jelképe.

A hazai film azonban jól ismeri a rendezői, illetve a szövegkönyvírói történeteken csupán a szex lenge köntösében átsuhanó amazonokat is, vagy például a férjárnnyékban meghúzódó kutyahű feleségeket, a biológiai szükségletek piacán ügyelgő szerelmi kalandorokat, a szigorú és gyengéd anyákat, a házártos szomszédasszonyokat, a megbocsátó és türelmetlen szeretőket, a szende lányokat és a mindenre elszánt hisztérikákat, de jobbra csak epizód szerepekben. És bár a jugoszláv film a női emancipációnak érvényt szerzett a bűnügyi tárgyú alkotásokban is (igaz, hogy egyelőre csak az olyanban, amely a paródia eszközeivel készült), hiszen *Milena DRAVIĆ* remek alakításában megszületett már a jugoszláv bankrablónő is, a hazai kinematográfia évi húsz-egynéhány terméke közül alapjában véve még mindig csak kevés foglalkozik érdemlegesen a nővel. Mi több, újabban nemegyszer támad olyan érzésünk, hogy a nő, mint téma, egyre inkább csak véletlenszerű jelensége az alkotói vállalkozásoknak. A hetvenes évek elején tapasztalt nagy-nagy lendület, amely — mint említettük — elindította a hazai női filmek nagy hullámát, mintha mostanában alábbhagyna.

Pedig a nő emberi teljességével kapcsolatban még nincs minden elmondva.

Mert asszonyainkat például eddig még egyszer sem láttuk a szocializmus, még pontosabban az önigazgatás építőinek szerepében. Pedig a valóságban éppen most gyorsult fel társadalmi kiegyenlítődsük folyamata. És mert a művészet, a műalkotás, így tehát a film is hű tükre kell hogy legyen annak a kornak, annak a világnak és annak a közösségnek, amely életteret biztosít számára, nem vitás, hogy filmgyártásunk ilyen szempontból máris késésben van.

A világ színpadán

A belgrádi FEST, más nevén a világ legjobb filmjeinek fesztiválja nagyon sok mindenre kiváló alkalom, így többek között arra is, hogy az ember bepillantást nyerjen más filmnemzetek alkotói elkötelezettségébe, képi fogalmazásának stílusába, érdeklődési körébe és persze nem utolsó sorban abba, hogy a nőt, a modern kor asszonyát milyennek látják a rendezők szerte a világon. A tapasztalatszerzés tehát ebben a kérdésben is többé-kevésbé teljes lehet, hiszen ez a fesztivál nem tematikus jellegű, ellentétben sok más nemzetközi filmrendezvényvel. Itt a minőség kritérium a legfőbb mérce, és ez természetesen nem zárja ki annak lehetőségét, hogy Belgrádban a lehető legkülönbözőbb témájú produkciók adjanak tállkát egymásnak. Így hát immár évek óta, pontosabban amióta a FEST létezik, nőkkel, női sorsokkal foglalkozó alkotások is rendszeresen érkeznek a fővárosba. Rendszeresen, noha korántsem kellő mennyiségben, ami annak bizonyítéka, hogy minőségi produkció a női sors témájára

aránylag kevés készül a világ filmstúdióiban. Megnőtt ugyan — mint korábban már említettük — a nőrendezők száma, és olykor a filmvilág nadrágos kreátorai is tesznek egy röpke kirándulást a „második nem” elvarázsolt országában, de ez még mind kevés azoknak az eseményeknek, történelmi momentumoknak és érzelmi kitöréseknek a társadalmi és politikai jelentőségéhez képest, amelyek az utóbbi években mind nagyobb erővel sodorták és sodorják új utakra, nagyobb távlatok mezejére a világ nőszervezeteinek emancipációs zászlaját lobogtató mozgalmat.

A nő felfedezésében azonban „a második nemhez” tartozó rendezőknek kétségkívül nagy szerep jutott és jut manapság is. Mert a nő másként látja saját magát, és saját belső világának legközvetlenebb tapasztalataiból tudja, milyen érzelmi reakciókat vált ki belőle mindenekelőtt például nemének társadalmi sorrendbelisége, függősége és kiszolgáltatottsága. A nőrendezők ilyen szempontból abban az előnyös helyzetben vannak, hogy a saját nemükhöz tartozó alanyaikat belülről és a lehető leghitelesebb alkotói pozícióból vizsgálhatják. Ismerik és értik, tehát megismer-tethetik és megértethetik a nők világát és sajátos lelkiségét. És a művészet viszonylataiban ez sohasem kis dolog! Mi tagadás, *MÉSZÁROS Márta* filmalkotásait is éppen ez a belülről-láttatás lehetősége emelte a „második nemmel” foglalkozó maradandó értékű műalkotások közé. Jóformán minden eddigi filmje (de megemlíteni elég csak a legmarkánsabbakat, például az *Örökbefogadást*, a *Kilenc hónapot* vagy az *Ők ketten* címűt) a nők meglehetősen bonyolult lelkivilágának szintjéről tekinti be a szerelem, az anyaság, a szerelmi vágyódás és nem utolsósorban a teljességében megfosztott nő nagy társadalmi magányának megnyilvánulásait. Mészáros Márta alkotásai mégsem estek bele a női témákkal járó kizárólagosság veszélyes csapdájába. Történeteiben, hősnőinek érzelmi érdeklődéseiben a férfitársat is jelen van, mint a viszonyítás, a két nem együvértartozásának természetes tartozéka.

Hasonlóképpen a belső szemlélődés alkotói alapállását foglalta el az idei FEST-en bemutatott *Olmós évek* című filmjében a nyugatnémet *Margarethe von TROTTA*, aki hősnőinek a lelkiség Mészáros Márta-i vonatkozásait történelmi sorsfordulókkal és az erkölcsi-politikai próbatétel eseményeivel gazdagítva adta meg az emberi teljesség társadalmi dimenzióit. És itt, ennél az alkotói módszernél érdemes megemlíteni *Ettore SCOLA* olasz rendező legújabb filmjét, a *Szerelmi szenvedély* címűt is, amelyben a szemlélő alapállása ugyan a férfié, de amelyben a nő ennek ellenére mégis a dolgok és a történések sajátos belső átélésének tükrében mutatkozik meg. Képzeljünk csak magunk elé — hogy Ettore Scola imént megnevezett filmjénél maradjunk — egy olyan nőt, akit az emberi szépség legapróbb részleteitől is kíméletlenül megfosztott a sors. A férfiak esetében — saját tapasztalatainkból tudhatjuk — ez nem döntő hátrány az egyéni boldogság és a közösségi boldogulás útján. A nagy orr, a csontos arc, a csúf arckifejezés, a hajlott testtartás, a kívül-belül beteg szervezet más szerepet kap a nő és más szerepet a férfi életében. Nem kétséges, hogy éppen azért, mert a nő másként érez és másként ítélkezik

mulandó és maradandó emberi tulajdonságok felett. Valljuk be őszintén — mondta e tényállás kapcsán a FEST újságírónak a rendező —, hogy a csúf férfi sohasem olyan kitaszított, magányos és a szerelmi boldogságban sohasem annyira kegyvesztett, mint a csúf nő. De hát a báj, a kecsesség, a testi szépség hiánya pótolható-e jósággal, nemességgel, érzéki és észbeli értékekkel? Ettore Scola nagy sikerű alkotásának tapasztalatai szerint — aligha! És ez ismét csak kizárólag a nőkre vonatkozik.

Fosca, a Szerelmi szenvedély című film asszonya csúnya és beteg, de okos és mélyen érző ember. Lelkivilágának gazdagsága azonban nem elegendő ahhoz, hogy környezetében teljes értékű lényként érvényesüljön. A férfiak ugyan tisztelik, de undorral fordulnak el tőle. És tragédiáját csak még inkább fokozza a felismerés, hogy a bölcelet, mely szerint minden ember valójában csak annyira szép, amennyire nemes, pusztán kitalálás. Mindennapjai a szépség és a rótság, a jóság és a kitaszítottság ellentmondásai között őrlődnek. Már az emberek társaságában is csak elvétve és félve mutatkozik, míg — a sors kiszámíthatatlan és kegyetlen iróniájának közbeszólására — meg nem ismerkedik egy szépfiúval, önnön hibátlan lelkivilágának tökéletes külső másával. Csúfságával és félszegségével a fiatalember mellé sodródik, aki — a férfigolika szerint magától értetődően — fut, menekül előle, eltaszítja magától hol a távozás kíméletesebb rábeszélésével, hol a szívfájdító megaláztatás eszközeivel. De Fosca szerelmes. Szenvedélyességének hőfoka csúfságával arányos. Mit törődik ő a megaláztatásokkal? Szeretni akar — ennyi az egész. És egy cseppet visszakapni ebből a szeretetből. Ha a férfi fut előle, ő utána megy, ha lábbal tiporja, ő a lába nyomát csókolja, ha ellöki magától, ő reszkető kézzel ismét feléje nyúl. Már-már a néző érzi magát kellemetlenül ott, a mozivászon előtt ülve, amikor a lelkiismeretét kínzó képsorok zárójeleneteként a szépfiúban — mindenki számára érzelmi megkönnyebbülést hozva — felébred az angyali ember, és szerelmi szenvedélyességében teljes kört fordulva, végre, maga is ráébred arra, hogy azt a nőt, aki ennyire tud szeretni, aki a szerelemért képes ennyi megaláztatást zokszó nélkül vállalni — szeretni kell! A film legfőbb tanulsága mégis az, hogy ezt a történetet, amely egyébként nem napjainkban, hanem 1680-ban játszódik, egy kocsmában meséli el ivótársainak Fosca egykori szerelme, a szépfiú, természetesen már öregen és elzüllötten. A történet elbeszélését óriási hahota követi. Egy törpe, egy szörnyszülött férfi hempe-reg, gurul végig a kocsmá kövezetén a nagy nevetéstől. És a nézőhöz egy cinikus kacsintás kíséretében még visszaszól: „Érteném én, ha az a nő szép lett volna!”

A kívülről szemlélők mérlegén

A rendezők azonban, mármint a férfiak, többnyire a külső szemlélő alapállásából közelítenek a nők világához. BERGMAN is inkább a férfi szemmel végigmért család viszonylataiban érinti a nőkkal kapcsolatos

kérdéseket, és természetesen ez jellemzi az *Őszi szonáta* című alkotását is, amelyben ugyan a *Liv ULLMANN* alakította főhőst az emancipáció egy rendkívül lényeges mozzanata, a női karriervágy beteljesülésének tragikus családi következményei (a zongoraművésznőtől, aki minden szabad idejét az érvényesülés oltárán áldozza fel, egyetlen gyermeke teljesen elhidegül) köré összpontosítja, de olyképpen, hogy e tragédia igazi pszichikai vetületei csak Liv Ullmann nagyszerű játékának köszönhetően ismerhetők fel.

Martin RITTNEK, a híres amerikai rendezőnek ugyancsak a FEST-en néhány évvel ezelőtt bemutatott alkotásával, a *Norma Rae*-vel nem is volt szándékában alászállni a női lelkivilág nagyobb mélységeibe. És a film egy fiatalasszony, egy munkásnő sorsának mégis a telitalálata. Martin Ritt úgyszintén a külső szemlélő pozíciójából irányítja hőst a mai amerikai munkásosztály szervezkedéseinek és tüntetéseinek forgatagában. Norma Rea jellemének és nőiségének itt maguk a külső történések kölcsönöznek társadalmi dimenziókat, mint ahogy alapjában véve ez mondható el a *Paul MAZURSKY* rendezte *Független asszony* című amerikai, az *Asszonyi sikoly* című *Jules DASSIN* rendezte görög, a *Francois TRUFFAUT* rendezte *Az utolsó metró* vagy például a *Billy WILDER* rendezte *Fedora* című alkotásokról is.

És a világ filmművészete — természetesen egyre inkább a „második nem” filmbeli helyzetének módosítási szándékától vezérelve — életre hívta a hetedik művészet határain belül is a legkülönfélébb női hősokeket. Alapjában véve mindegy, hogy a belülről-láttatás eszközeivel-e avagy a külső szemlélő módszereivel, fontos, hogy a nő filmbeli képe — egymás mellé illesztve a róla szóló produkciókat — lassan valamennyi valós részletében kirajzolódik előttünk. Fontos, hogy a spanyol *Carlos SAURA* az *Anna a farkasok között*, a *Keblén melengetett kígyó* és a *Bekötött szemmel* című trilógiájával megformálta a spanyol katonai junta, az erőszak és általában a terrorizmus áldozatainak női alakjait, a szovjet *Gleb PANFILOV* a *Valentina* című filmjével, a francia *Claude GORETTA* a *Csipkeverő lánnyal*, a nyugatnémet *Volker SCHLÖNDORF* az 1976-ban készült *Gyilkosság kegyelemből* és az ugyancsak nyugatnémet *Günter REISCH* és *Günter RÜCKER* *A menyasszony* című közös filmjével a beteljesületlen szerelem tragikáit, a japán *Nagisa OSHIMA* a *Szenvedélyek birodalma* című alkotásával a gyilkos érzékiség asszony-áldozatának alakját, *Federico FELLINI* pedig a *Casanova* és részben az *Amarcord* című produkciójával — hogy csak az újabbakat említsük — az olyan nőként, akik a testi örömök pusztá eszközeként léteznek. *Robert ALTMAN* neves amerikai rendező a *Három nő* címmel készített alkotásával tulajdonképpen egyetlen műbe tömörítve szól a sikertelen párkeresés, a házastársi elhidegülés és a férfi tökély bűvöletében élő női áldozatokról, míg a lengyel *Agnieszka HOLLAND* a *Vidéki színészek* című filmjével a férfi és a nő érvényesülési vágyainak szintjén, a férfi és a nő különféle reakcióinak egyenértékű elemzését adva formálta meg a hivatásban önmaga emberi teljességét kereső asszony alakját, *Ronald*

NEAME pedig az *Október első hétfőjében* Jill CLAYBURGH alakításában azt a nőt jeleníti meg, aki a férfinak a jogtudományok logikai labirintusában is egyenrangú intellektuális partnere.

A „második nem” filmbeli szerepeivel kapcsolatban, ha csak néhány gondolat erejéig is, de három friss FEST-élményről még feltétlenül szólnunk kell. Annál inkább, mivel mindhárom a nőt arról az oldaláról mutatja be, amelyet szinte alig ismerünk. Dušan MAKAVEJEV jelenleg külföldön élő és alkotó rendezőnk például a stockholmi Viking cégnél egy olyan szövegkönyvet vitt szalagra, amelynek hősnője a jóléti csömör unalomtól megviselt áldozataként keres testi és lelki felüdülést a jugoszláv vendégmunkások körében, akik szemben egy mesterkéltség világ elhídegült emberi viszonyaival a barátság, a szeretet és a szerelem ősi forrásának érzéseiből merítenek. Dušan Makavejev hősnőjével kétségkívül megszületett a jóléti társadalom női menekültjének alakja, míg a nyugatnémet Rainer Werner FASSBINDER, akinek egyébként már hosszabb ideje kedvenc témája a nő kiszámíthatatlansága, sajátos jelleme és ravasz alkalmazkodóképessége, megformálta az olyan asszonyt — egyrészt a *Maria Braun házassága*, másrészt pedig a *Lili Marlen* című filmjében —, aki a náci Németország és a fasiszmus gépezetének háborús szelét kifogva teremti meg a maga kicsinyes örömeinek otthonát. Fassbindernél a nő óriás is és ugyanakkor törpe is. Óriás, mert a Maria Braun házasságában például nagyratörő álmainak nőiségével a legfelsőbb náci körök hiszékenységét és megveszthetőségét is behálózza, a Lili Marlenben pedig ugyanez a női jellem (némi pozitív vonásokkal) egy egész legyőzhetetlennek hitt hadigépezetet mozgat és tart életben. És törpe, mert a kettő közül valójában egyik sem lát messzebbre a saját kicsinyes, családi boldogságának céljainál, de — figyelem! — nem a béke, hanem a sötét háború viharos éveiben!

Az új típusú nőt, akinek bátorsága, harciassága, temperamentuma egy szóval: *férfiassága* előre vetíti az elkövetkező filmkorok esetleges új nőideálját, Steven SPIELBERG hozta létre *Az elveszett frigyűző elrablója* című Oscar-díjjal jutalmazott alkotásában. Karen ALLEN itt a szépséges Marion szerepében egy olyan fiatalasszonyt alakít, aki füstös kocsmájában, valahol a Távols-Keleten asztal alá issza a férfiakat, bámulatba ejti a legjobb fegyverforgatókat, férfi módra üldöz és üldözöttként női leleményességgel menekül. Számára a lehetetlen akadályai ismeretlenek. Ha bajban van, akkor a férfiak csapdájában a nőiségét használja biztos eszközként, a biztonságban pedig a férfiak helyes számításait. Ahogy rettenthetetlen és hős partnerét, ő is csak a szerelem tudja legyőzni. A szerelem, amelyben partnerével — mint egyetlen sebezhető pontjukon — egymásra találhatnak.

*

Lehet, hogy mindezek után ellentmondásnak tűnik majd, de akkor is álljon itt végezetül egy egyéni benyomás tanulságaként az olasz *Liliana CAVANI A bőr* című ugyancsak idei FEST-filmje. Éppen azért, mert

bár nő készítette, a legkevésbé sem női film — a szó hagyományos értelmében. Főhőse — *MALAPARTE* regénye nyomán — maga a háború. Annak szörnyűségei, kifordított logikája, brutalitása... A háborút a férfinép csinálja — fogalmazható meg közvetlen tanulságként *A bőr* alkotói üzenete már csak annak a szemmel látható ténynek az alapján is, hogy a filmbeli események gerincét a Nápolyban állomásozó amerikai katonák viselkedése, cselekedetei és élményei alkotják. Liliana Cavani filmje tehát — az egyszerű következtetések alapján — férfi-film. És mégsem csak az! Nem csak az, mert benne sokkal fontosabb dolgok is felfedezhetők, így például az, hogy ezt a sajátos férfi világot egy nő (Liliana Cavani) nézi végig és ítéli meg a női logika szemszögéből. A háború szörnyűségei, megdöbbentő jelenetei, sokk-hatású képsorai itt, ebben a filmben ezért is múlhatták felül az eddigi — ha úgy tetszik: szürrealista stílusban készült — háborús filmalkotások iképi erejét.

Liliana Cavani a filmvilágban a női emancipáció első igazi győztese, aki a „második nem” képviselőjeként eddig soha nem tapasztalt képi stílusban tárta fel és leplezte le a legvadabb férfi világot. Kétségkívül ebbéli győzelmének szólt az a bók is, amelyet a belgrádi FEST-en néhány fiatalember *A bőr* bemutatása után, a még egészen friss élmények hatása alatt ekként fogalmazott meg: „Hát az hihetetlen, hogy ezt a filmet nő készítette!”