

Magyarország XX. századi tragikus történelmének egy-egy korszakát, vagy rémséges tetteit dolgozták fel, azok a 80-as években készültek. A II. világháborúban a keleti frontra elvitt 2. magyar hadsereg sorsát bemutató *Pergőtűz*, a málenkij robotra elhurcolt dudari emberek története, a hortobágyi munkatáborok deportáltjairól szóló *Törvénysértés nélkül*, a Mátra hegységben felállított titkos kényszermunkatáborot bemutató *Recsk*, a *Pócspetri* történet, a hét dunapataji polgár sorsa a *Dunánál*, az 56-os mosonmagyaróvári sortűz története a *Vérrel és kötéllel*, és még hosszan lehetne folytatni a sort, mind-mind olyan filmek, amelyek hitelesen és megrázó erővel mutatták be azokat az emberi szenvedéseket, amelyeket az elmúlt század történelme okozott.

A rendszerváltozás idején szakértői jóslatok azt fogalmazták meg, hogy miután demokrácia lesz nálunk, kihúzzák a talajt a dokumentumfilmek alól, mert nem lesz ki, és mi ellen menniük.

Ez a jóslat nem vált be. A dokumentumfilm, ha nem is mindent, és nem is hibátlanul, de szinte egyedülként követte végig, és mutatta be azt a sokszor drámai társadalmi, gazdasági, eszmei, ideológiai átalakulást, ami a rendszerváltást követő években végbe ment Magyarországon az intézményekben, a munkahelyeken, a lelkekben, a fejekben.

A Magyar Köztársaság kikiáltása óta 15 év telt el. Mostanában évente kb. 200 dokumentumfilm készül. Ez alatt a néhány év alatt talán, mennyiségileg is több film jött létre, mint a Kádár-rendszer 30 évében, mégis hiányzik a filmtörténeti, és elméleti munka, mely ezt a gazdag filmtermést feldolgozná. Természetesen készültek a dokumentumfilmről rövidebb-hosszabb tanulmányok, leíró munkák, de átfogó összegzés nem. Ezért azt gondoltuk, hogy újtára indítunk egy sorozatot, amely a magyar dokumentumfilm történetét, és elméletét dolgozza fel, nem kronologikus sorrendben.

Az első kötet témája egy különös, új műfajt teremtő irányzat: a Budapesti Iskola. Ezek a dokumentum-játékfilmek nevüket nem az alkotóktól kapták, hanem, ha hinni lehet a történetnek, egy olasz filmkritikustól. Szerinte a dokumentumfilm és a játékfilm sajátos egybeolvasztását itt Budapesten találták ki, és művelték a legszínvonalasabban. A hírük is így terjedt el a világban. Lehet, hogy a Budapesti Iskola filmjeit külföldön jobban ismerik, mint itthon? Nem tudni, mindenesetre ezek a filmek, az ehhez az irányzathoz tartozó dokumentumfilmekkel együtt jó hírt vitték a magyar filmnek külföldön.

Reméljük, hogy ez a kötet hozzájárul ahhoz, hogy a magyar filmeket szerető emberek tudatában és a hazai filmművészet egészében is méltó helyére kerüljön a Budapesti Iskola.

Kisfaludy András

Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete

Zalán Vince

## „Reményeink lombtalanodása?”

A magyar filmművészet "új hulláma" a hatvanas évek elejétől (Gaál István: *Sodrásban*) jőszerivel a hetvenes évek elejéig tartó (Jancsó Miklós: *Égi bárány*; Makk Károly: *Szerelmem*; Huszárik Zoltán: *Szindbád*), sokszoros (jó néhányszor fesztiváldíjakban is kifejeződő) nemzetközi elismerése után talán az úgynevezett Budapesti Iskola<sup>1</sup> az, amely – mint többé-kevésbé egységes filmművészeti irányzat – felkeltette a nemzetközi, elsősorban európai filmvilág érdeklődését, és nemegyszer nívós méltatásokra készítette jeles képviselőit, mértékadó orgánumait. Hangsúlyozni szeretném, hogy lazán egymásba kapcsolódó filmtörékvésekről beszélek, hiszen egyik-másik filmrendezőnk (elég ha csak Szabó István nevét említem), ez időben "saját jogon" aratott nemzetközi sikereket, egyúttal természetesen öregbítve a magyar filmművészet reputációját is.

Ismétlem: lazán egymásba kacsoló filmekről beszélek – amelyek a hetvenes években készültek –, mely irányzat kezdete talán Dárday István *Jutalomutazás* (1974) című filmjével, lezárulása – hozzávetőlegesen – Dárday István és Szalai Györgyi alkotásával, az *Átváltozásokkal* (1983) cövekelhető ki. Hatása még felfedezhető az elkövetkező évek filmjeiben is, gondoljunk csak Fekete Ibolya filmjeire, a *Bolse vitára* és a *Chicóra*<sup>2</sup>. Fontos, hogy nem egy világ- és művészetszemléletében egységes, összetartó alkotócsoporthoz illeszthető munkáiról van szó, sőt, talán jó néhány filmrendező, például Gyarmathy Livia, Moldován Domokos, Ember Judit, Elek Judit és mások bizonyára deklaratív nem tarják magukat a Budapesti Iskolához tartozónak, annak ellenére, hogy filmjeik (*Koportos*; *Együttélés*; *Istenmezején 1972-73*; *Rontás és reménység*; *Tantörténet*; *Fagyöngyök*) különösen az alkotói módszer tekintetében mindenféle erőltettség nélkül rokoníthatók az irányzat alkotásaival. A sokszor egymástól távol álló alkotói szándékokkal és elképzelésekkel forgatott filmek módszerükben igen közel állnak egymáshoz. A felfogás- és világlátásbeli különbségekre elsősorban a módszer alkalmazásának eltéréseiből következtethetünk, másként és másként használják ugyanazt

1. Pontosan nem tudjuk megnevezni azt az orgánumot, azt az írást, ahol a Budapesti Iskola kifejezés először megjelent a nemzetközi sajtóban. Valójában helyesebb lenne Budapesti Filmiskoláról beszélni, hisz a művészet és a tudomány területén is léteztek csoportok, amelyeket Budapesti Iskola névvel jelöltek. (Lásd pl. filozófiai.)

2. Feltétlenül szeretném felhívni a figyelmet e korszak két kiváló elemzésére: az egyik Kovács András Bálint tanulmánya: "Öntudatlan rétegek – Ábrázolási konvenciók átalakulása a hetvenes évek magyar filmjeiben", amely A film szerint a világ (Palatinus, Budapest, 2002.) című kötetében jelent meg (183-238. o.) Tárgyunk szempontjából különösen a *Jutalomutazásról* mondottak a figyelemre méltók. A másik Gelencsér Gábor munkája, aki "A Titanic zenekara" (Osiris, Budapest, 2002.) című kötetében talán a legrészletesebben s a legelemzőbben foglalkozik ezzel a korszakkal s külön fejezetet szentel a dokumentarizmusnak (199-277. o.).

a módszert. Másfelől: bár vitathatatlan, hogy a Budapesti Iskola kialakulásában és megteremtésében Dárday Istvánnak és alkotótársainak múlthatatlan érdemei vannak, kapitális tévedés lenne a Budapesti Iskolát teljes mértékben azonosítanunk ennek a filmalkotói csoportnak a munkáival. Ez még akkor is igaz, ha a Budapesti Iskola törekvéseit tovább vinni szándékozó Társulás Stúdió létrehozása már egyértelműen nekik köszönhető. Óvatosságra inti a Budapesti Iskoláról vizsgálódót továbbá az a paradoxális tény is – annál is inkább, mert előlött a szakírók is sokszor átsiklanak –, hogy az "alapküldetésnek" kikiáltott "Szociológiai filmszociológiai" követelő írás aláírói közül valójában alig néhányan foglalkoztak dokumentumfilmmel, nemhogy szociológiai jellegű filmmel. A legfontosabb szociológiai jellegű filmeket nem az aláírók készítették! Summa summarum: ha a Budapesti Iskoláról beszélünk, akkor nem bizonyos alkotókról vagy az alkotók egy csoportjáról van szó, hanem filmekről, közös jellemzők alapján egy csoportba tartozó dokumentum-játékfilmekről.

Különös csele a magyar filmtörténetnek, hogy az irányzat "jövetelet" egy olyan film harangozza be, amelynek semmi köze a későbbi fejleményekhez, amely megmutatta – Illyés Gyula szavaival – „amit a jövő a szívben érlel” és „mi az, mi idegünkben közeleg”. A magyar film remekéről, Zolnay Pál 1972-es *Fotográfiájáról* beszélek, amely a játékfilm-formát a valóság (a dokumentum) és a költészet (a fikció) olyan csodás elegyből teremtette meg, amely azóta is szinte megismételhetetlennek tetszik. Zolnay Pál szinte ösztönösen, intuitív megérezte, persze komoly dokumentumfilm-rendezői tapasztalatok és számos költészeti tévé-produkció élményeinek birtokában, hogy mi fog történni az elkövetkezendő évek magyar filmművészetében, s hogy mit kíván a korszellem. Előfeltevések nélkül közelíti meg az élet dolgait, nem használja akarja valamihez (például ideológiai elképzelésekhez, valamiféle társadalomelmélethez) a kamera által rögzített képsorok valóság tartalmát, hanem "csak" hitelesen fölmutatja, miközben valóságba fordult fájdalom lírájával vonja körül. Ahogyan a költők mondják: "sunt lacrimae rerum". (Ám azt bizonyára nem tekinthetjük véletlennek – s talán ez visszafele (is) igazolja a fenti állítást –, hogy e fantasztikus film rendezője, Zolnay Pál a Budapesti Iskola megszűnése után, magát az irányzat örökösének tekintő Társulás Stúdió tagja lesz.)

Ám, hogy magát a Budapesti Iskolát s műveit jellemezni tudjuk, körül kell tekintenünk az irányzat forrásvidékén. Honnan is eredeztethető a Budapesti Iskola? Milyen körülmények, milyen elképzelések, milyen hatások formálták létrejöttét? Az egyetlen e vizsgálódási körben, amelyben – úgy tetszik – a szakirodalom véleménye szinte teljesen egységes – az origó: a Balázs Béla Stúdió (BBS) megalakulása az ötvenes-hatvanas évek fordulóján<sup>3</sup>. A Balázs Béla Stúdiónak a magyar filmes és

3. „A Balázs Béla Stúdió nem 1961-ben alakult, hanem 1959-ben. Később, mi a Főiskolát 1961-ben elvették, akik a rövid működés után a 'jelgel' stúdiót elindítottuk, szerettük magunkat 'alapítókank' nevezni, így tettük a megalakulást is 1960-61-re, ez később rögződött a köztudatban. De tény: a BBS-t az akkor negyvenéves 'fiatalok' Rényi Tamás, Jancsó Miklós, Bán Róbert, Zolnay Pál alapították. A főtárgy Gerhard Pál szinkronrendező lett” – írja Kézdi-Kovács Zsolt "A kezdetek" című tanulmányában.  
In: Balázs Béla Stúdió 1961-2001. BBS-Orpheusz, Budapest, 2002. 33. o.

szellemi életben betöltött szerepének méltatására itt nincs tér, de abban ugyancsak többé-kevésbé közmegegyezés van, hogy a BBS a hatalom és a filmek kölcsönös kompromisszumkészségének gyümölcse. Olyan műhely jött létre, amely páratlan volt a "keleti blokkban", de talán a világon is, ha figyelembe vesszük, hogy mindvégig az állam finanszírozta. A Balázs Béla Stúdió három, igen karakteres vonással rendelkezett. Először is: a stúdió tagjai, jórészt végzett főiskolások, akik maguk, demokratikus úton választják meg a stúdió vezetését (tehát nincs kinevezés, áldemokratikus szavazás); másodsorban: a stúdió tagjai nemcsak főiskolát végzettek lehettek, hanem bárki, akit a tagság elfogad. Ez a tény rendkívül fontosá vált az idők folyamán, hisz egyrészt: filmkészítéshez juthattak olyanok, akiket a filmfőiskola elutasított, tehát a főiskolai felvételi korrekciójaként is működött, másrészt: így módon kanalizálódtak be más művészetek (elsősorban képzőművészek), és különböző társadalomtudományok (elsősorban a szociológia) ifjú tehetségei, esetenként, saját területükön háttérbe szorított, jeles művelői. A harmadik, a későbbiekben igen jelentőssé vált privilegium pedig, a stúdióban készült filmek kötelező bemutatásának eltörlése. A mai olvasó számára talán kissé érthetetlen ez az akkor nagyon fontos alapítói passzus. Megértéséhez tudnunk kell, hogy a filmgyártásba (az állami filmgyártásba) került filmeket kötelezően be kellett mutatni, mert hiszen, ha nem lehet bemutatni (e sajátos logika szerint) az azt jelenti, hogy a filmkészítők elherdálták az állam pénzét, ami ugye... Amennyiben tehát a BBS-ben olyan mű születne, amelyet (valamilyen oknál fogva) nem lehetne bemutatni, akkor nincs retorzió, elvégre kísérleti műhelyről van szó. A megállapodás e "hivatalos rétege" alatt azonban valójában egy másik megfontolás is lapult. Nevezetesen ez azt is jelentette, hogy a hivatalos szervek csak a film elkészülte után döntenek a film sorsáról, tehát nincs módjuk létrejöttét megakadályozni (a szokás szerint lehetőleg még forgatókönyv formában, hisz a kész filmből kivágnak mindig is macerásabb dolog volt), tehát szabadon készülhettek azok a filmek, amelyre a stúdió vezetősége áldását adta. Ugyanakkor az állami szervek megszabadultak attól a kötelezettségüktől, hogy a kész filmet az első nyilvánosságban bemutatni kényszerüljenek.

Mindazonáltal az illetékes minisztérium Filmfőigazgatóságának munkatársa megtekintette a filmet és engedélyezhette a film bemutatását, "átvette" a filmet. (De, ismétlem ez utóbbi nem volt kötelező.) Kezdetben a BBS vezetősége nagyon is ügyelt arra, hogy a stúdió ne legyen – úgy mond – "betöltött" filmje. Nem is volt. E libikókajátékot még egy sajátos dolog zavarta meg. Nevezetesen: a nem-játékfilmek (akkori, árulkodó szóhasználat szerint: kísérőfilmek) hosszúsága 17 percben volt limitálva. A korabeli moziműsorrend ugyanis filmhíradóból, úgynevezett kísérőfilmből és a nagy (játék)filmből állt. Ahhoz, hogy a napi három vagy hat előadás műsorrendjét kedvezően és a szokásos módon kialakíthassák, a kísérőfilm hossza nem haladhatta meg a 17 percet. Ez persze nyilvánvaló nonszensz, ha a filmalkotók oldaláról nézzük a dolgot. (Mintha a szerkesztőségek 17 soros verset, 17 mondatos novellát fogadnának csak be...) Az állami gyártásban készülő dokumentumfilmek, népszerű-tudományos filmek bizony nem is haladták meg a 17 perc

időtartamot, bármi legyen is témájuk, bármilyen is a rendezői elképzelés. (Kevesebb időtartamú persze eleve átment az "időszűrőn".) Igen ám, de a Balázs Béla Stúdióknak, mint mondtam, nem volt bemutatási kötelezettsége, tehát az itt készült filmek mintegy jogosan lépték túl a kötelező 17 perces időhatárt. Ha ezt megtették, akkor minden különösebb indoklás nélkül elutasítható lett a film, mert úgymond, "technikai" okokból nem fér be a moziműsorba. Magam is részt vettem olyan - ha jól emlékszem 1969-70-ben - "film elfogadáson", ahol a Filmfőigazgatóság illetékes munkatársa arra bízta a rendezőt, hogy vágja meg a (BBS-ben készült) filmjét 17 percre, ellenkező esetben ő saját maga lesz az oka annak, hogy a filmje nem kerül a közönség elé, nem jut el a moziba. Mire a *Nászutak* rendezője, Szomjas György mindenki elképedésére kijelentette, hogy esze ágában sincs megvágni a filmet, még akkor sem, ha a film dobozban marad. (A kor és a helyzet ellentmondásosságára jellemző, hogy a film mind a Kőszegi Filmfesztiválon, mind a Miskolci Filmfesztiválon díjat kapott - mert fesztiválra benevezni azért mozibemutató nélkül is lehetett.) A konokan képviselt taktika és elszántság bevált: 1968 és 1974 között hihetetlen mértékben megnőtt a Balázs Béla Stúdióban készült, több mint 17 perces filmek száma. A fiatal rendezők mintha a filmre is érvényesnek tartották volna Németh László mondását: „A jó könyvet a föld is kidobja magából.” A hosszú dokumentumfilmeket, ahogy akkoriban nevezték őket, egy idő után már nem lehetett dobozban, a raktárok polcain tartani. Ha moziba csak elvétve kerültek is, de tudtak róluk, léteztek és hatottak. A BBS működését tehát összetetten kell látnunk, hisz esetükben nemcsak alkotói "szabadságharcról" volt szó, hanem bizony igen konkrét, a mindennapi életben jelenlévő strukturális küzdelemről is<sup>4</sup>.

A Balázs Béla Stúdióban tehát a társadalmi valóság filmes megismerése, a valóságos szociális helyzetek és emberi állapotok feltérképezése és megmutatása, s olykor-olykor az igazság kimondása megtalálta a maga "talpalatnyi földjét", azt a szervezeti keretet, mondhatnánk kevésbé metaforikusan, amelyek között a magyar dokumentarizmus (is) megújulhatott, friss, új szemléletet hozva az egész magyar filmművészetbe. Az 1968 és 1974 között készült filmek közül - Elek Judit: *Meddig él az ember? HI.* (1967), Csányi Miklós: *Boldogság* (1968), Gazdag Gyula: *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* (1968), Gábor Pál: *Látogatás* (1969), Schiffer Pál: *Fekete vonat* (1970), Szörényi Rezső: *Kivételes időszak* (1970), Szomjas György: *Nászutak* (1970), Gazdag Gyula: *Válogatás* (1970), Rózsa János: *Botütés saját kérésre* (1972), András Ferenc: *Dózsa népe* (1972), Bódy Gábor: *Ifjúság* (1972), Mihályfy László: *Fellebbezés* (1972), Vitézy László: *Tagfelvétel* (1972), Dárday István: *Küldöttválasztás* (1972), Ember Judit - Gazdag Gyula: *A batározat* (1972),

<sup>4</sup> Dárday István még 1980-ban is, a "Beszélgetések a dokumentumfilmről" (Népművelődési Propaganda Iroda, Budapest, 1980.) című kötethez írt bevezetőjében is foglalkozik "a 17 perces kaloda" problémájával, megállapítván, hogy az igazán jelentős művek a magyar állami dokumentumfilm-gyártás struktúráján kívül jönnek létre.

Ragályi Elemér: *Szónokképző iskola* (1972), Mihályfy Sándor: *A Kertész utcaiak* (1972), Erdőss Pál: *Valami mást...* (1972), Grunwalsky Ferenc: *Anyaság* (1974), Dárday István - Mihályfy László - Szalai Györgyi - Vitézy László - Wilt Pál: *Nevelésügyi sorozat I-V.* (1973-75) - tanúskodnak erről. Természetesen a Balázs Béla Stúdióban nemcsak dokumentumfilmek készültek, hanem más műfajú-típusú filmek is, amelyek közül a Bódy Gábor vezette K/3 csoport munkái voltak igen figyelemre méltóak, de a Budapesti Iskola szempontjából ezek a meghatározóak, ezek, amelyek karakterét formálták, ezen filmek elkészítésének tapasztalatai (konkrét és szellemi tapasztalatai) jórészt beépültek a későbbi dokumentum-játékfilmekbe.

Ám mielőtt ez utóbbiakra rátérnék, úgy gondolom szólni kell két "külső" tényezőről, amelyek egyaránt befolyásolták mind az 1968 és 1974 között készült "balászbélás" dokumentumfilmeket, mind a Budapesti Iskolához sorolható alkotásokat. Az egyik egy filmtechnikai változás, amely nemcsak technikai változást jelentett. Nevezetesen a vállon hordható, 16 mm-es, szinkronhangos kameráról van szó. Nem kell különösebb technikai ismeret annak belátásához, hogy az ilyen kamerával készült felvétel - azon erényein túl, hogy könnyen illeszkedik be a forgatás helyszínének világába, következőképpen alig-alig blokkolja le a szereplők természetes mozgásterét, s hogy azonnal és közvetlenül tud reagálni, alkalmazkodni a forgatáskor bekövetkező váratlan fordulatokra, stb. - minden korábbi technikánál lényegesen (mind konkrét, mind átvitt értelemben) objektívebb képsorkészítést garantál. Eleven mozgása közben frenetikus hatást kiváltóan rögzíti (a más módon alig előállítható) zajokat-zörejekeket, s főképpen az emberi beszéd (hanglejtés, beszédritmus, tónus, stb.) természetes jellemzőit és változásait - és mindezt, együtt, egyidejűleg! Némi túlzással azt állíthatnánk, hogy a filmművészet általa szinte egy új kifejezési eszközzel gazdagodott. S jóllehet tudjuk, hogy a tények valósága, valódisága nem garantálja a művészi igazságot, de nem szabad elfelejtenünk, hogy dokumentumfilmekről beszélünk, amely műfaj egyik fő jellemzője a képsorok hitelessége és objektivitása! Másrészt - és ez vezet el bennünket egy másik fontos befolyásoló tényezőhöz - lehetségesek olyan korok, évtizedek, de akár csak évek is, amikor az objektivitás, a hitelesség, a tények igazsága kitüntetett szerepet játszik, fontosabb lesz mint általában, fontosabb mint más korokban. Ne feledjük, hogy az ezerkilencszázhatvanas évtizedben járunk, amelynek végén - a szóban forgó filmek készülésének évében! - különböző formákban, de rég nem látott mértékben és indulattal kérdőjeleződik meg a társadalmi legitimitás és lepleződnek le kis- és nagyhatalmak (most elég csak utalnunk a diáklázadásokra és a 68-as "baráti segélynyújtásra" Csehszlovákiának), amikor hihetetlenül megnőtt a társadalmi nyomás az élt élet, a mindennapi élet valóságos tényeinek megragadására és fölmutatására, s a különféle rangú és szintű hatalmak hazugságainak ily módon(!) történő leleplezésére és cáfolatára. A filmművészetben belüli "művészetfilozófia" számára mindez azt jelenti, hogy a film kifejezőeszközei közül a filmkamera felfedező ereje kerül az első helyre, sőt, időlegesen mindenek fölé - néhány teoretikus és rendező által szinte fetiszizálva. A 16mm-es, hangos, szinkronkamera hosszú útjához - Kanadából indulva és

közvetve az Egyesült Államokon át (Rogosin és főképpen Leacock filmjei!), de jeles operatőrök által közvetlenül is megérkezik Párizsba, s innen az évtized második felében Magyarországra – s a kamera felfedező képességét és hatalmát pertraktáló elmélet is születik – nem véletlenül a felvevőgép csodálatosságát bizonyító Dziga Vertovhoz visszakapcsolva. Franciaországban a néprajzos Jean Rouch és az esszéista Chris Marker tevékenységükkel szinte új filmművészeti irányzatot indukálnak, amely Dziga Vertov filműjságja, a Kino-Pravda nyomán a cinéma vérité elnevezést kapja. Annak idején Kovács András is bevallotta, hogy az 1963-ban forgatott *Nehéz emberek* című remek filmjének inspirálója a párizsi tartózkodása idején megismert (a közvetlen hangfelvétellel utaló) cinéma direct volt. A francia cinéma vérité dokumentumfilm irányához, kivált ennek Kanadában, Pierre Perrault által művelt változatához a legközvetlenebbül talán Elek Judit dokumentumfilmjei köthetők (*Meddig él az ember?; Istenmezején 1972-73; Egyszerű történet*). A BBS-dokumentumfilm-készítők tehát nemcsak egy újfajta filmkamera lehetőségei gyakoroltak hatást, hanem az ezzel a lehetőséggel párhuzamosan megjelenő nemzetközi hatályú, többféle árnyalatú és gondolati mélységű elképzelést magába foglaló cinéma vérité is.

A másik fontos tényező, amely jól észrevehetően hatást gyakorolt a BBS-ben készült dokumentumfilmre az a feltűnő, majd sárba tiport cseh játékfilm, filmművészet. (Ez a hatás természetesen nem korlátozódott ezekre a dokumentumfilmekre, de ritka esetként rendkívüli befolyása itt is megfigyelhető.) Ez a hatás elsősorban bizonyos szemléletváltozásban mutatkozott meg, amely két hangsúlyos összetevőből állt. A témaválasztásban, a társadalmi valóság azon részének kiválasztásában, amelyre a rendezők a kamerát irányították. A "hivatalos" dokumentumfilm-gyártással szemben a legtöbb esetben felhagytak a nyílt, közvetlen politizálással, a "protokolláris témákkal" és a mindennapi élethelyzetek ismétlődő mindennapisága felé fordultak; a munka (a munkahelyek és az irodák), a család (az otthonok), az iskolások (a tantermek) világa felé. S e filmek friss képsoraiban – mit nem tesz a jó helyre leállított, olykor társként elfogadott kamera(!) – egyszer csak napvilágot lát, hogy a politika bizony ott tényészik az emberek jelenében, s nap nap után előbukkan, bármiről is szóljon egyébként a film maga. A BBS-ben készült dokumentumfilmek egyik fő leleménye abban állt, hogy nem kellett ahhoz nyíltan szembe menni a politikai hatalommal, hogy hamissága lepleződjön, elég volt kinyitni egy műhely kapuját, egy tanterem ajtaját, vagy belépni egy falusi konyhába: a magát egyáltalán nem illegető botrány ott állt a nézők előtt, a maga közvetlen valóságában. El is telt egy kis idő, amíg a hivatal és az illetékes szervek rájöttek, hogy ez a fajta filmkészítés és ezek a típusú filmek a korábbiaknál erőteljesebb rendszerkritikát fogalmaznak meg, mivel kritikájukhoz nem egy másfajta elképzelés, ha tetszik ideológia érveit sorakoztatják fel, hanem a hitelesen megformált, történő valóság tényeit. (Természetesen nem maradtak el az ilyenkor szokásos cenzurális interviálások, kivágási "javaslatok", betiltások.)

A cseh filmek közvetett, szinte láthatatlan csatornákon átszivárgó hatása a fentebb kifejtett szemléletváltozáson kívül annak finom árnyalatában lelhető föl, közelebről a BBS-dokumentum-

filmek által feltárt világban élő emberekhez való új alkotói viszonyban, illetve ennek egyik, nem mellékes következményében: friss, élő karakterek felbukkanásában, akik közül jó néhányan úgy éltek és dolgoztak – ahogyan akkoriban divatos volt mondani: "saját szakállukra is megcsinálják a szocializmust". Eltűntek a sokszor rendezői alázattal megrajzolt sematikus figurák, a csodamunkások (a sztahanovisták kései utódai) és csodavezetők, irányítók, és ugyancsak eltűntek a pellengérré állított negatív figurák (többnyire ügyintézők, hivatalnokok, bornírt alvezetők), akiket nemcsak a környezetük vetett meg, hanem még az is kijutott nekik a sorstól, hogy maga a dokumentumfilm mutatott rá helytelen, "közösségellenes" magatartásukra. E dokumentumfilmek szereplői (legyen cselekedetük negatív vagy pozitív) sokkal, de sokkal szabadabban mozognak, mint elődeik, személyiségük fontos árnyalatai mutatkoznak meg a vásznon. Az akkoriban sokat hangoztatott rendezői "beavatkozás mentesség", ebben a tekintetben igencsak meghozta gyümölcsét. A nyílt bíráló helyébe, így sokszor az önkéntelen önleplezés lép, a rendszer szónokai sokszor épp megnyilvánulásaikkal hiteltelenné saját magukat s azt, amit képviselni vélnek. Különösen Gazdag Gyula filmtrilógiájában tapasztalható meg – amelyből egynek – a leginkább húsbá vágó, a legkeményebb betiltást kiváltó darabnak (*A batározat*) és ez sokszor elfelejtődik (?): Ember Judit a társalkotója, hogy a jó rendezői szemmel kiválasztott figura, "éppen-lejátszódó-történet" látszólag távolságtartó (ugyanakkor túpontos) kezelése milyen frenetikus "filmeseményt" produkál. Nincs itt semmiféle eizenstejni montázs, erőszakolt alkotói vélemény; a néző úgy érzi, hogy ami a vásznon látható, ami a vásznon történik az szinte önmagát szervezi, az akkor is úgy zajlik le, ha a filmesek nincsenek jelen – a film mintha "csak" dokumentálná azt, ami körülöttünk és velünk történik. És e dokumentálás hitelességét – legfőképpen talán – a szereplők szabad viselkedése garantálja a számunkra. Talán nem botorság azt állítani, hogy a BBS dokumentumfilmjeiben fölbukkanó személyiségek hatásának következménye, hogy a Budapesti Iskola dokumentum-játékfilmjeiben oly ritkán találunk hivatásos színészt, hogy az irányzat oly előszeretettel fordul az "amatőrök" felé.

Érdemes megemlíteni még egy mozzanatot. Nevezetesen a BBS dokumentumfilmjeiben megjelenő, a dokumentumfilm addigi gyakorlatához képest új karakterek beszédmódját, szóhasználatát és szófűzését. A korábban emlegetett önleplezéshez olykor elég ezekben a filmekben egy megszólalás, egy-két mondat, "ismerős" szóhasználat-szófordulat és a néző azonnal tudja, hogy kit, milyen embert lát a vásznon. A nyelvhasználat mint karakterizáló vonás ekkor lép be igazán a magyar dokumentumfilmbe. Emlékezzünk csak például a *Válogatás* KISZ-funkcionáriusainak leereszkedő, a fiatalok nyelvhasználatát haverkodóan majmoló szavaira, szófordulataira, amely természetesen a hivatalnak, a szervezetnek a fiatalok magánéletébe történő, megalázó beavatkozását van hivatva leplezni. E dokumentumfilmekben elhangzó dialógusoknál, "szövegeknél" keresve se találunk jobb példákat a nyelv és a gondolkodás szoros összefüggéseire. Nem véletlen, hogy egy-egy "frappáns" megfogalmazás átment a köznyelvbe, s nem egyszer feltűnnek mai szóhasználatunkban is. Az a mozzanat talán nemcsak önmagában fontos, hanem azért is, mert közvetetten fényt vetett és

sokszor nyilvánvalóvá tette a magyar játékfilmek (előre megfogalmazott) dialógusainak súlytalanságát, esetenkénti hamisságát. Bizonyára nem véletlen, hogy a Budapesti Iskola filmjei – talán ennek hatására? – gyakran nélkülözték a kötött dialógust, s hagyatkoztak a szereplők, a jórészt amatőr szereplők egyéni megfogalmazásaira.

A Budapesti Iskola karaktervonásait a Balázs Béla Stúdió műhelymunkáján, valamint a "cinéma vérité" és a cseh film hatásán kívül a magyarországi szociográfia, szociológia hatvanas-hetvenes években történt megteremtődése és fellendülése határozta meg. Közvetlenül és közvetve egyaránt. A hatvanas években a szociológia "engedélyezett" tudomány lett, 1969-ben – a BBS jeles dokumentumfilmjeivel egyidőben – Szociológiai Csoport alakult, majd hamarosan – az ELTE BTK filozófiai tanszékének egyik részlegeként – megteremtődött a szociológusképzés lehetősége, felbukkantak az elkövetkezendő esztendőket meghatározó magyar szociológusai, lassan-lassan megindult az alapvető (elsősorban nyugat-európai) szociológiai munkák magyar nyelvű kiadása. A társadalomtudományokkal (és így részben a szociológiával) foglalkozó fiatalabb kutatók közül néhány (Gombár Csaba, Papp Zsolt, Juhász Pál, Csepeli György és mások) a film közelébe kerültek, nyilvános és nem nyilvános hidakat építve a korszerűnek ítélt valóságismeret, a tudományos gondolkodás és problémák(!) valamint a kor társadalmát a film útján felfedezni, és műbe foglalni akaró alkotók között. E kapcsolat aztán – változó formában ugyan – de évekig fennmaradt, s az igazi "kölcsonös segélynyújtás" szerepét töltötte be. E kapcsolatok indulati tüzet azonban jobbra a hatvanas évek elején megszülető (újraszülető?) és elszaporodó irodalmi szociográfiák táplálták, Csoóri Sándor "Tudósítása", Csák Gyula "Mélytengeri áramlása" és más művek példája, amelyekben a film, a dokumentumfilm számára oly nélkülözhetetlen "emberi arcát" mutatta meg a magyar valóság. Ezek a szociográfiák sokszor közvetlenül befolyásolták a filmeseket – vegyük csak a Gulyás fivérek remek filmjének, a *Vannak változásoknak* példáját, amikor is Végh Antal Penészelekről szóló dokumentumanyagának szegődtek a nyomába –, de többnyire csak közvetetten, ám a szociológia tudományánál talán erőteljesebben. Feltehetően azért – jóllehet ez nem minden filmesre érvényes – mert a szociográfia, az irodalmi szociográfia megjelenése a magyar szellemi életben módot adott a II. világháború előtti magyar faluszociográfiák, falukutatók örökségének felmutatására, felelevenítésére, s a folytonosság megteremtése révén egy karakteres alkotói magatartás kimunkálására. Ez a – ahogy akkoriban mondták – valóságfeltárás, a tényleges társadalmi állapotok megismerésére való törekvés harmonikusan találkozott a széleskörű, ha nem is általános, de mindenképpen keserű meggyőződéssel, miszerint ha már nem lehet(tett) a Rákosi-diktatúrát félresöpörni, jóllehet az ország népe minden áldozatra kész volt ezért 1956-ban, akkor az adott feltételek között meg kell kezdeni az "apró munkát", sziszifuszi munkával, lépésről lépésre megpróbálni átalakítani-megváltoztatni a haza épületét; a hatalom őspropagandájával a valóságos tényeket helyezni szembe, amelyek feltárása és tudományos elemzése a szolid, ám valóságos változtatás reményét alapozhatja meg.

A szociológiai, szociográfiai látásmód hatása felfedezhető abban is, hogy a Budapesti Iskola

dokumentum-játékfilmjeinek forgatókönyvei nem az – ahogy mondani szokás – íróasztalon születtek. A "motívumkeresésről" gyakran az előzetes és fáradhatatlan terepmunkára tevődött át a hangsúly. Ami azért a hazai filmkészítésben nem volt annyira ismeretlen, ha Kósa Ferenc *Tízezer nap* című filmjének előkészületeire gondolunk (csak hogy ez a lelkesültség időközben valahogy lelohadt). A hetvenes évektől kezdve már bizonyos kölcsönhatásról (párhuzamosságról?) is beszélhetünk a szociológia és a filmzés művelői között, azaz már nemcsak az történt, hogy a filmesek fölfigyeltek egy-egy szociográfiai munkára (olykor publikáció előtt), hanem immáron a szociográfia-szociológia művelői is szívesen társultak a filmesek munkájához, egy-egy szociológiai munkának nemegyszer a filmes terepmunkában való részvétel lett az előzménye. Az alkotók nem ritkán szociográfiák, különböző felmérések, tudományos elemzések áttanulmányozásával kívánták az általuk választott téma társadalmi érvényességét ellenőrizni. Jó darabig nem a "felkent" művész, hanem a pontos és aktuális ismeretekkel rendelkező elemző lett az ideál.

Az alkotói attitűd bizonyos megváltozásáról beszélhetünk a Budapesti Iskolához tartozó filmrendezőknél. S ezzel együtt a gondolkodásmód megváltozásáról. A mű nem "indulatból" vagy "látomásból" születik, hanem a dolgok – ahogyan akkoriban fogalmazták – "féktelen konkrétságából". Talán ennek köszönhetően is a Budapesti Iskola dokumentum-játékfilmjeiben gyakran észrevehető egy művön belüli "vita". Ez a "vita" a film történetének és szereplőinek öntörvényűsége és a társadalmi mozgásokat a filmben teljességében tükröztetni akaró rendezői szándék között zajlik. (Ezzel kapcsolatban lásd a filmek időtartamának hihetetlen megnövekedését.) S ez a "vita" sokszor a társadalmi struktúra megjelenítésének, az összefüggések megmutatásának javára dől el, amely azonban a jobb művek esetében kompenzálódik a szereplők természetes viselkedése, a szituációk hitelessége által. E filmek ellen zsurnaliszta vagy éppen esztétikai kifogásokban visszatérő vád az olykor unalmat terjesztő hosszadalmasság, a jelenetek elnyújtottsága, az apró, jelentéktelennek tetsző jelenetek municiózus és következetes szerepeltetése az alkotásban. Kétségtelen, hogy a társadalmi struktúrák, függelmi rendszerek, hatalmi viszonyok pontos elsőrendűen fontos leképezésének rendíthetetlen meggyőződése és vágya olykor háttérbe szorította a fogalmazásmód artisztikumát; ha egy-egy jelenet megjelenítési jellegéről dönteni kellett, többnyire az előbbire tevődött a hangsúly. Feltehetően volt ebben – olykor nem is olyan enyhe – reflektív mozzanat: a művészileg elegánsan megfogalmazott magyar játékfilmek azon csoportja ellen, melynek – és ez volt a lényeg – képi és tárgyi világa igazában alig-alig emlékeztetett arra a társadalmi valóságra, amelyben a film elkészült. Ez persze elsősorban az 1978-79 után született művekre jellemző elsősorban, talán a kezdeti, jócskán megérdemelt sikerek (*Jutalomutazás; Filmregény*) megerősítő hatásának következményeként. Ugyanakkor voltak filmek, amelyekben ez a "dilemma" egyáltalán nem észlelhető – például Tarr Béla filmjeiben, aki első filmjétől kezdve az embert (a különböző személyiségeket) állította művei középpontjába (akkor is, a Budapesti Iskolára, filmkészítési módszerére jellemző kétkamerás felvételi módot egészen az *Őszi almanach*ig megtartotta).

A Budapesti Iskola alkotásainak kortárs filmelemzései ugyanakkor ha nem is hallgatták el, de kevésbé foglalkoztak e részletező módszer hozadékával. (Talán mert a kritikusok és a közönség – míg nem fedezték föl, hogy másfajta filmeket látnak, mint amilyenek addig a mozikban jórészt láthatók voltak – befogadói kondicionáltságuk gátat emelt ez elé, s el kellett telnie egy bizonyos időnek, amíg felfedezték önmagukban azt az érzékenységet, amely képes kapcsolatot teremteni a vásznon pergő képsorokkal.) Főképpen a mindennapi élet rezdüléseit, a megszokás biztonságának, a családi együttműködés örömeinek és kegyetlen vitáinak, a nem-esztétizált szexualitás képeinek leheletnyi változásait sorakoztatják föl ezek a filmek. Az erős stilizálás ugyanis nemcsak karaktert ad, hanem "pusztít" is, megszünteti az emberi viselkedés, a mozdulatok, az arckifejezések, a közeledések és távolodások (eredendő?) polifóniáját és bizonytalanságát, így nincs mód arra, hogy az idő megjelenjen a filmen. A Budapesti Iskola filmjeinek jelentős része kétkamerás felvételi módszert alkalmazott, amelynek nemcsak az volt az értelme, hogy elkerülje, hogy a különböző "átállások" megtörjék a kamera előtt játszódó esemény folytonosságát és hangulatát, hanem és főképpen az, hogy minél hitelesebben rögzítsék a szereplők reakcióit, hogy megörökítsék azt az egyetlen és megismételhetetlen pillanatot, amely a szereplő arcán a cselekmény, a dialógus során elsőként megmutatkozik: az arc hihetetlen polifóniáját a hanghordozás megismételhetetlen egységét.

A Budapesti Iskola jelesebb alkotásaiban nemcsak új módon választott témát, nemcsak rávilágított a társadalomnak a hatalom által sokszor szándékosan (el)takart tereumaira, hanem legjobb képsoraiban új vizualitást is teremtett. "Nem filmre való" tényeket, viselkedési formákat, beszédstílusokat rögzítettek. E filmek jórészt megpróbálták lebontani azt az évtizedes falat, ami a mozi-széksorok és a vászon között húzódott, s megkérdőjelezni azt az attitűdöt és magatartást, miszerint ha mi, nézők itt ülünk a zsöllyében, velünk szemben, a vásznon pereg a film és a kettőnek majd' semmi köze egymáshoz, legföljebb elmondhatjuk a véleményünket a filmről, mint "egy idegen tárgyról". S ennek érdekében – sokszor lemondva a művészi megformálás gesztusáról – szinte kézen fogva kívánták vezetni a nézőt a társadalom és saját élete labirintusában, mert hiszen – meggyőződésük szerint – mi más lenne a film, mint a világ megismerésének egyik formája<sup>5</sup>.

5. E meggyőződésben rejtőzik egy olyan ideológikus mozzanat is, mely szerint a "klasszikus" műalkotások megértéséhez bizonyos ismeretekre, műveltségre van szükség, amely viszont tradicionálisan egyenlőtlenül oszlik el a társadalomban, "nem áll mindenki" rendelkezésére, tehát kiszolgáltatottak azok, akik nem rendelkeznek vele, következésképpen olyan filmet kell csinálni, amelyek nem igényelnek semmiféle műveltséganyag mozgósítását. Azaz a művészetet némiképpen le kell emelni a piederészről. Elfeledkezvén arról, hogy a művészi közlésben éppen olyan dolgok fogalmazódnak meg, amelyre más közlés nem képes. – Továbbá nem szabad megfeledkeznünk az ez időben indult értékvitákról sem, amelynek egyik "leágazása" éppen a kultúra fogalmának újból megfogalmazását szorgalmazta. (Pl. a társadalmi környezetben való eligazodás képességét értéknél kell-e tekintenünk, sőt, az értékhierarchiában nem áll-e magasabban, mint mondjuk a műveltség.)

A BBS dokumentumfilmjeiből kinőve, a kor filmtechnikai újdonságait felhasználva, a "cinéma vérité" és a cseh film bizonyos elemeit átörökítve, a társadalomtudományos (szociológiai) gondolkodástól áthatva a Budapesti Iskola alkotásai vitathatatlanul megújították a magyar filmet. Mind a "tematika", mind a forma szempontjából. Egy új világ tárult a nézők elé ezekben a filmekben, egy "másik" Magyarország, egy letagadni, elhallgatni kívánt társadalmi állapot. Sokszor a kendőzetlen és "művészietlen" valóság nézett vissza a vásznonról a nézőkre, akik közül jó néhányan ráismertek saját életkörülményeikre, a körülöttük zajló mindennapi életre. A fikciók valósága helyett a dokumentumok valósága lépett eléjük. Új, szokatlan műszerkezetek és műformák jelentek meg, amelyek felborították a kortárs dramaturgia szabályait. "Másfajta" logika érvényesült ezekben a filmekben, s a nézők ez alkalmakkor nem sajnálták, hogy a főszerepeket nem neves színészek játsszák.<sup>6</sup> Összességében egy újfajta vizualitás is megjelent, jóllehet az alkotók többsége deklarátíve nem hangoztatta a magyar játékfilm megújításának szükségességét, talán csak Tarr Béla valamiféle művészi "radikalizmust". Ez talán akkor érthető meg, ha figyelembe vesszük, hogy a Budapesti Iskola meghatározó rendezőinek célja nem "művészi", hanem "társadalmi" cél volt: a film és a közönség egy újfajta viszonyának megteremtése. (Így, utólag már világosan érthető, hogy miért Tarr Béla filmjei jutottak a legtöbbre az új, művészi filmforma megteremtésében, amelynek természetesen elengedhetetlen feltétele volt roppant tehetsége és konok következetessége.)

E megállapítás helyességét látszik igazolni a hetvenes évek második felében, a Balázs Béla Stúdió kebelén belül (Közművelődési Filmcsoport) megfogalmazódott társadalmi forgalmazás elmélete, amelyben egy praktikus probléma megoldásának kényszere és egy elméleti elgondolás találkozott<sup>7</sup>. Korábban szó esett a Balázs Béla Stúdióban készült filmek "bemutatói technikájáról", s bizony idővel, kivált 1968 után, erősen megszorodott azoknak a filmeknek a száma, amelyek nem kerülhettek bemutatásra. Ez az átkos helyzet mindinkább kikövetelte, hogy – ha más nem, akkor – maga a stúdió próbáljon gondoskodni filmjeinek a közönséghez való eljuttatásáról, vagyis vegye saját kezébe filmjeinek forgalmazását, teremtse meg a "valóságfeltáró" filmek és a nézők találkozását, jóllehet a bemutatók (lásd Pécsi Közművelődési Filmhét 1977-ben) nem korlátozódtak a dokumentumfilmekre, hanem a "balázsbelás" avantgárd mindenféle filmformáját magukba foglalták. E kezdeti "balázsbelás" forgalmazás "találkozott" a társadalmi forgalmazás elméletével, amely a gyártás-forgalmazás-befogadás (üzemeltetés) hármasságán alapult<sup>8</sup>.

6. Külön elemzést érdemelne a Budapesti Iskola filmjeiben az amatőrök szerepeltetése: vajon a rendezők tudatosan miért nem szerepeltettek profi színészeket? Ez vajon "elvi kérdést" jelentett, vagy a magyar filmben általános filmszínészi gyakorlat kritikáját, stb.?

7. Ez a probléma természetesen nem tartozik a Budapesti Iskola filmjei kritikai értékelésének körébe, mégis fontos, hisz legalábbis részben rávilágít arra a szellemi háttérre, amelyek az irányzat alkotásait így vagy úgy meghatározták, befolyásolták.

8. A "Társadalmi Forgalmazás" elgondolása részletesebben megismerhető a kötetünkben közölt dokumentumokból.

A filmgazdaság ezen – lényegében kapitalista eredetű – hármass felosztása, illetve – s ez talán még fontosabb – e három terület egymást feltételező egysége ugyanis jó alapot mutatkozott egy olyan alrendszer kialakítására, amely a film "második nyilvánosságának" megteremtését eredményezheti. Mert ha van egy többé-kevésbé szabad gyártóhely, a Balázs Béla Stúdió, ha korlátozott keretek között, a hivatalos forgalmazással való állandó vitában, de bizonyos filmek esetében mégiscsak együttműködve meg lehet teremteni a filmek bemutatási rendszerét, akkor a nézőkkel való találkozás megszervezésével bezárul a kör, "a film betölti társadalmi funkcióját". Nem véletlen, hogy ez időben már nem Dziga Vertov a példakép, hanem Alekszandr Medvedkin, aki a harmincas évektől kezdve szatirikus pamfletjeivel, dokumentáris filmhumoreszkjeivel pakolta tele filmvonalát, amellyel – a hivatalos filmforgalmazást megkerülve(?) – fáradhatatlanul járta a Szovjetunió távoli tájait, megteremtve a "beszélgetős" filmbemutatók archetípusát. „Vetíteni nem elég!” – szöveg a "Társadalmi Forgalmazás" szlogenje, a beszélgetés "a vita" szerves része a film és a néző találkozásának, egyszerre gyakorlata és tudatosítása annak, hogy a film által a valóság megismerhető és megváltoztatható. Innen érthető meg, hogy a társadalmi forgalmazás gyakorlata, miközben elismerte a mozi-forgalmazás, a művész mozika, a filmklubhálózat jelentőségét, egyre inkább a filmoktatás felé fordult (lásd országos konferencia Kecskeméten), hogy garantálni tudja olyan, filmművészetben és társadalomtudományokban járatos emberfők kiművelését, akik majd – mai szóval – moderátorai lesznek a film és a nézők találkozásának.

Talán különösebb eszmetörténeti vizsgálódások nélkül is érthető, hogy a társadalmi forgalmazás elmélete és a nyomában kialakult (szükségképpen részleges) gyakorlat sok szálon kötődik a kor magyarországi reformmozgalmához, mint ahogy ott hullámzott a Budapesti Iskola szelleme körül is, persze egyénenként változó mértékben. Annyit azonban feltétlenül hozzá kell ehhez tennünk, hogy egy fokozatosan romló bel- és külpolitikai helyzetben. Gondoljunk csak meg, amikor a Balázs Béla Stúdióban kivirágzik a dokumentarizmus 1968 után, akkor következik be Csehszlovákia megszállása, mely ország addig a szocialistának nevezett rendszer belülről történő megújításának, legalábbis a megújítás lehetőségének legfőbb bizonyítékát szolgáltatta. Amikor pedig sorra születnek a Budapesti Iskola újkarakterű filmjei, a hetvenes évek elején, akkor vet véget Pinochet tábornok (nem kevés külföldi segítséggel) a kapitalista társadalom belülről jövő megújulási lehetőségének Chilében, habozás nélkül meggyilkolva e mozgalom első emberét, a demokratikusan megválasztott Allende elnököt. Vajon miben reménykedhettek még Magyarországon a szellem emberei, köztük a filmalkotók, idegeikben és elméjükben 1956 októberének és novemberének tapasztalataival? Van-e még jogos remény a változásra egyáltalán? Vagy legalábbis bizonyos fokú változásra, az új gazdasági mechanizmus lendületének kifulladására, hetvenes évek eleji-közepi visszarendeződés közepette? Nemes Nagy Ágnes csodálatos Babits könyvében hihetetlen érzékenységgel szól a forradalmakat át- és túlélt költők belső szenvedéséről, a "remények lombtalanodásának" iszonyatos próbáiról, Arany János, s persze elsősorban Babits Mihály küzdelméről a tartásért, a levert forradalom

okozta szünni nem akaró fájdalom s a rákövetkező évek minduntalan tovaszálló reményei között megalkotott emberi és erkölcsi tartásért. Anélkül, hogy bárkit is hasonlítani kívánnék költőinkhez, annyi azért bizonyos, hogy a Budapesti Iskola rendezői közül sokan viaskodtak hasonlóan tetsző helyzettel és körülményekkel. Filmjeik talán az utolsó, olykor-olykor kétségbeesett kísérletek arra, hogy megváltozzon az, ami megváltoztathatatlanul látszik.

Akkumuláció nélkül nincs tagadás.