

beszélnek. Maga a fölvetett probléma nőtt meg azóta katasztrófális méretűre. A család, a közösség széthullásáról, az otthon elhalásáról van szó, s arról az önpusztító erőlködésről, amellyel a magára maradt ember a közösségen kívül próbál boldogulni, otthont teremteni, gyarapodni. Éltető közösség nélkül ennek legfőljebb üres, lélektelen anyagi hozama lehet, de többnyire még az sem. Tizenhat év alatt a *Holt vidék* nem öregedett, nem avult (csak a színei lettek kicsik barnásak), s ez egy filmnek igencsak a javára szól. Nem múltak el azonban gyengéi sem. A *Holt vidék* fogyatékoságai nem olyanok, amelyekből idővel egy stílus divatos velejárói válhatnak. Ezek mesterségbeli gyengeségek. Mindenesetre Gaál István pályáját tekintve a *Holt vidék* nem kudarc, nem „begörcsölés”, nem „búcsú”, de nem is ígéret, újakezdés, beteljesülés vagy összegzés. Egy érdekes és fontos film a többi közül. Hogy miért akadt el vele mégis egy időre a rendező pályája, s miért nem talált vissza máig a kezdeti lendülethez és ihletettséghez, ez már más lapra tartozik.

1988

SZÁZADVÉGEINK

Enyedi Ildikó: Az én XX. századom

Miről és milyen filmet csináljon a magyar filmrendező? Természetesen az emberről és a világról öntörvényű műremeket, ha művész – és jól megcsinált, profi sikerfilmeket, ha iparos. A gyakorlatban azonban nem ilyen egyszerű a dolog, és nemcsak azért, mert nem lehet minden filmrendező zseniális művész vagy mesteri szórakoztató, hanem azért is, mert nem csinálhat bármiről bármilyen filmet. A magyar filmrendező nem csinálhat westernt vagy science-fictiont, nem csinálhat *Apokalipszis mostot* vagy *Fitzcarraldót*, nem csinálhat filmet Jézus életéről, tengeri ütközetről, a francia forradalomról, filmadaptációt az *Ezeregyéjszakából* vagy a *Twist Olivérből*. Sőt, nem csinálhat hiteles filmet Kossuth emigrációjáról vagy Móricz *Erdélyből* sem. Jobbanmondva éppenséggel csinálhatna, ha világsikerű rendező lenne, és egy gazdag külföldi producer megbízná, hogy a rendelkezésére bocsátott tőkét kamatoztassa egy újabb világsikerű filmmel, erről azonban a magyar filmrendező legfeljebb csak álmodozhat, és a teoretikusan így feltételezett filmről egy valamit máris tudhatunk: nem lenne magyar film.¹ Szabó közép-euró-

¹Az írás 1989-ben készült.

pai trilógiaja és talán egy-két Jancsó-film jöhet számításba mint lehetséges kiút és kivétel, de a lényegen ez sem sokat változtat: a magyar filmrendező egyelőre arra a képi világra van utalva, amely Magyarországon (néha egy-két szomszédos ország) határain belül található és lefényképezhető, és legfeljebb még arra, amely ebből kisebb beavatkozásokkal kialakítható vagy szerény összegekből műteremben felépíthető. Mindez bizony távolról sem a képi világok lehetséges teljessége.

A képzőművész a világ bármely pontján folytathatja a színek és formák végtelen variációihoz. A zeneszerző ugyancsak meríthet mindenütt a zenei hangok variációinak és modulációinak kimeríthetetlen gazdagságából, legfeljebb az általa ismert hangszerek, vagy újabb az elektronikus zene korában, technikai lehetőségeinek végessége szab határt képzeletének. Az író már inkább korlátozza egy-egy nyelv kifejezőképességét, amely bizonyos esetekben fogyatékosnak bizonyulhat más nyelvekéhez vagy kimondhatatlannak vélt tartalmakhoz képest, de ezzel a nehézséggel bármely nyelv írója szembetalálhatja magát. Egyébként pedig elvben a magyar író is írhatott bármiről bármit – figyelmen kívül hagyva most a cenzúrát. Micsoda kifejezési szabadság ez a magyar filmrendező lehetőségeihez, képzeletéhez viszonyítva, akinek be kellett és be kell érnie azzal, hogy csupán a jelen és a múlt magyar valóságának képzelt és valószínűségi képeiből gazdálkodjék – többnyire ezen a téren is pénzügyi korlátokba ütközve. Ez a magyar képi valóság természetesen nem kevés, és valószínűleg nincs és nem is lesz soha teljesen kimerítve, és óriási tartalékok várnak arra, hogy nagy képi fantáziával, érzékeny kamerákkal és sok pénzzel felszínre hozzák őket. Ugyanakkor azt is fontos leszögezni, hogy ez a kényeszerű vizuális autarkia – amely nem csak a magyar filmművészetet jellemzi – nem szükségyszerű és remélhetőleg nem is örökérvényű, bár eddig kétségkívül érvényben volt.

Hogy azért-e, mert így meg volt szorítva, vagy más, a magyar történelemmel és művelődéstörténettel összefüggő, ismert

okokból, erre itt nem térhetünk ki, mindenesetre a magyar film a magyar valóság képeit rendszerint nem is használta másként, mint a magyar vagy a tágabb, kelet-közép-európai térség történelmi és társadalmi problémáinak ábrázolására. Erre szólt a magyar film kultúrpolitikai megbízatása, és ezt keresték és méltányolták benne a külföldi filmbarátok kis. Öröklődött az irodalomtól az a munkamegosztás, hogy a léptörlemákat majd ábrázoljuk mi, nyugat-európaiak, a ti feladatotok, kelet-európaiak, hogy a zűrzavaros belügyeitekkel foglalkozzatok. Születettek természetesen olyan magyar filmek is, amelyekben a helyi anyag és problematika általános emberi dimenzióval egészült ki (*Szerellem, Szindbád, Pynché*, stb.), sőt olyan is, bár jóval ritkábban, amelyben a helyi közeg mindenesetül elvont, általános emberi tartalmat hordozott (*Kárhoszat*), de olyan magyar filmről, legalábbis „nagy”-közönség elé szánt „nagy”-játékfilmről, amely átlépte volna a helyi milióhöz való kötődés létfeltételét és illendőségét, eddig nem tudtam. Enyedi Ildikó *Az én XX. századom* című filmje ilyen, minden kihívó szándék nélkül, megelégtető gyanútlanossággal és természetességgel.

Az én XX. századom, úgy gondolom, mégis magyar film, csak épp nem a magyar filmek hagyományos társadalmi-történeti téren, mégcsak nem is tipikus magyar életsorok pszichológiai koordinátarendszerében, hanem egy XX. századi európai ember, közelebbről egy nő szellemi és érzelmi világában játszódik – mégpedig nem képletes, hanem a szó szoros értelmében. Ez nem minősítése sem az ő filmjének, sem más magyar filmekének, csupán ténymegállapítás. Mindamellett annak megállapítása is, hogy az *Az én XX. századom* nem hasonlítható egyetlen másik magyar filmhez sem, legfeljebb bizonyos részleteiben vagy módra leginkább e film mássága frappánsza a magyar nézőt – és valamennyire talán, a Cannes-i díj tanúsága szerint, a külföldit is.

Az én XX. századom nemcsak és elsősorban nem is azért más film, mert egyes jeleneteit külföldön forgatták, vagy mert sze-

replói nem magyarok (nemcsak a színészek nem azok, hanem a szerepek sem), és mert sok jelenete nem Magyarországon játszódik (akárhol vették is fel őket). Más film többek között azért is, mert ami „Magyarországon” játszódik belőle, tulajdonképpen az sem ott játszódik, hanem egy stilizált szellemi térben, amelynek földrajzi, etnikai, társadalomtörténeti hovatarozása részben tisztázatlan, részben mellékes, játékos sallang. Budapest úgy Budapest ebben a filmben, ahogy Szibéria Szibéria a műhavas, színpadias, csillagos „szibériai” éjszakában. Sőt a „budapesti” jelenetek helyszínének tetszőlegessége még játékosabb, mert itt látszólag nincs stilizáció, a helyszínek reálisak, korhűek, épenséggel lehetnek Budapesten, de ennek nincs jelentősége, annál kevésbé, mert szereplőik sem magyarok. Persze nem is más nemzetiségűek, egyszerűen csak emberek, európaiak, amerikaiak. A film legjellemzőbb helyszíne az a színpadiasan behavazott, szinte mesebeli vasútállomás, valahol Ausztria és Magyarország határán, ahol az Orient-expresszt a századforduló szilveszteri éjfele éri, ez a játékosan a realitás és az irrealitás határán lebegő helyszín.

A helyszínek e lebegő bizonytalanságával viszonylag pontosan meghatározott történelmi korszak párosul: az 1880-tól a századfordulóig terjedő idő, bár mint többek közt éppen a szilveszter éjszakai képek tanúsítják, ez a kormeghatározás nem vesztendő egészen komolyan. A szereplők tulajdonságai legfőképpen sejtethető, találgatható „nembeli” (azaz emberi és férfi-női) alapvonások. Furcsa, önkényes eljárás ez, amely a film „masszának” egyik forrása, és forrása egyben mind erényeinek, mind hibáinak. Ez a féloldalosság mindenesetre azt sugallja, hogy az időbeli dimenzió kiemelt fontosságú, mint a címe is sugallja, ez a film egy korszakról kíván szólni, azon belül pedig szinte teljes szófeles, jelképes emberekről és helyszínekről. A XIX. század vége-e ez a korszak vagy a mi XX. századunk? Egyik sem, ugyanakkor mind a kettő. Enyedi filmje a XX. század szubjektív vágyképét idézi fel, mégpedig úgy, hogy elemeit és gyökereit

a századfordulón, pontosabban egy sajátos századfordulóképben véli felfedezni.

Vizsgáljuk meg először ezt az idődimenzióját, a filmtörténet és látvány legkidolgozottabb hordozóját, amely ugyanakkor mégsem feleltethető meg pontosan valamely reális időszakkal. Hogyan jelenik meg a filmben a történetis ideje, a századforduló? Részben feliratok jelzik, részben a korhű miliók és jelmezek (vasúti kocsi, luxusgőzös szalonja és kabinja, hónaposzoba, külvárosi utca, gyártelep, könyvtár, munkások, dőzsölő gazdagok, anarchisták, feministák stb.), részben korabeli problematika (műszaki találmányok, anarchizmus, a nők egyenjogúsítása, tudományos kísérletek, munkásmozgalom, stb.) részben pedig némafilm-reminiszcenciák (Chaplin, Buster Keaton). Bizonyos részletek, eljárások, anakronizmusok viszont a korhűség ellen hatnak, relativizálják, ironikusan elbizonytalanítják a történetis idejét. Ilyen hatásúak a már említett mesés elemek: a csillagok beszélgetése, az ikrek-motívum, a két rejtélyes szivarozó férfi, aki a két gyufaárus kislányt két különböző világba viszi magával, a szamár-motívum – bár talán ezekben is lappang anynyi korhűség, hogy a korabeli édeskés-szementimentális gyermek-könyvek világát idézik. A szamár mintha valami népi misztériumjátékból lépett volna elő. Játékos-groteszk-irreális betétek, mint például az állatkerti majom beszámolója fogságba eséséről, szintén kizökkentenek a szabatos ábrázolásból. Ugyanakkor korszerű mozzanat ebben is, hogy a századforduló táján létesültek a nagy európai állatkertek, és e „civilizatorikus” vívmány motíválhatta a századelő egy másik volt-majmának beszámolóját is: Kafka: *Jelenés az Akadémiának* című elbeszélését.

A korhűséget relativizálja, stilizálja végeredményben a film egész szubjektív-asszociatív-esszéizáló elbeszélésmódja is, amely gyökeresen eltér a múlt század végének pozitívista szellemétől, naturalisztikus művészeti gyakorlatától. Igaz, jelentkezték már ebben az időben modernista irányzatok is (szimbolizmus, impresszionizmus, szecesszió), de távol az életnek azoktól

a térségeitől, amelyek megjelennek a filmben: tudomány és technika, szocializmus, emancipáció, nyomor, félvilág, stb. A film elbeszélőmódja eklektikusságával, intellektuális kommentárjaival, ironikus kívülállásával, szubjektív betéjeivel, játékos túlzásaival (meghiúsult bombamerénylet, Weininger előadása nemről és jellemről a feministáknak), bohózati elemeivel (nyak-éklópás), zenei aláfestésével (diadalmas zenekari szárnyalás), egyértelműen jelenkori, posztmodern idősíkkal és ebbe foglalt tartalmi réteggel egészíti ki a századfordulói vizuális és tematikai motívumokat. Ebben a villódzó közegben, amelyet a szó szoros értelmében a „fény képei” teremtenek meg, e csillagfényként és villanyfényként egyaránt csodálatos jelenség képei, maguk is fény által íródván a vetítősávonra – ebben az önmaga „nem-valóságos” mivoltára lépten-nyomon visszautaló „mozgó-kép”-közegben nemhogy „magyar történet” nem alakul ki, de olyan más szabályos, kerek történet sem, amelyet vonatkoztatni lehetne valamilyen azonosítható valóságra.

Az én XX. századom úgy szól tehát a XX. századról, hogy egy bizonyos személyes, XX. század végi szemmel láttatja a XIX. század végét. Ezáltal a XIX. század vége nem a valóságos történelmi korszak mivoltában jelenik meg, hanem annak az érzelmi és intellektuális viszonynak a tükrében, amely a rendezőt századához és annak előzményeihez fűzi. A film egy olyan tudatot ábrázol, amelyben egymásra vetül két századvég, az egyiknek a képe formálja a másikat. Enyedi Ildikó legnagyobb teljesítménye az a formanyelvi bravúr, amellyel ezt a két idősíkot egymásba játszatja, és ezáltal olyan szubjektív idődimenziót terem, amely a film tartalmának fő hordozója.

A kérdés most már az, mi ez a tartalom, illetve hogy a film egyéb elemei mennyire vannak összhangban ezzel a formalizált idősíkkal. A rendező több nyilatkozatában elmondta, hogy szándéka szerint a filmje arról szól, milyen *lehetett volna* a huszadik század. „A századfordulót megelőző évtizedeket nem csupán a technikai felfedezések időszakának tartom, hanem egy

olyan kivételes lehetőségekkel teli korszaknak is, amelyenhez hasonló igen ritkán adódik az emberiség történetében. Ekkor lett barátságosan kicsi a földgolyó. Ősi, elemi, gyermeki vágyak realizálódtak ekkor különböző találmányok formájában. A mesterséges fény, a repülés, a távbeszélés, a kinematográf jelent meg ekkor az emberek életében. És mindez még őrzött valamit eredendően transzcendentális jellegéből, a csodából. Ma már hétköznapivá vált mindez, s lélektelen használatuk eltörölte bennünk a csoda iránti odaadó tiszteletet. Ez a film a tizenkilencedik század végének gyönyörű ígéreteit próbálja éreztetni, hogy a huszadik századot ezek megvalósulásának hiánya rajzolja ki képzletünkben.” A filmszemle műsorfüzetében ezt bocsátotta filmje elé: „1900-ra minden feltétel adott volt... hogy a Föld, minden lakója számára, hamarosan paradicsomkert legyen. Csak az emberen múltott immár.”

Nos, hogy a múlt század vége csakugyan ilyen volt-e, aligha vitathatjuk meg egy filmkritika keretei között. Főlöleges is volna, hiszen mint az imént szó volt róla, az elkészült filmben nem a valóságos századvég jelenik meg – ha van ilyen egyáltalán. Annyi azért megjegyzendő, hogy mint köztudomású, a XIX. század vége legalább annyira volt egy történelmi korszak vége, kis híján „világvége”, mint amennyire kezdet, nagy lehetőség. A XIX. század végén Európa nagy részét gyarmatosító nagyhatalmak és konzervatív monarchiák foglalták el. Az I. világháborút nemcsak a kormányok és tőkés politikai és gazdasági érdekkellentétei robbantották ki, hanem az a morális csőd és értékválság is, amelybe a századfordulóra jutottak az európai társadalmak. A társadalmi, művészeti, lélektani, fizikai, orvostudományi, híradástechnikai stb. forradalmak a múlt század végére elaggott, érvényét veszített módszereket, eljárásokat váltottak le – még ha időközben elavultak maguk is. Közismert, bár manapság nemigen divatos, népszerű tények ezek.

Az utóbbi évtizedekben ugyanis az a felismerés került inkább előtérbe, hogy mégsem volt olyan rossz minden a századfordulón,

mint ahogy a század első felének magabiztos, agresszív, hovatóvább pusztító tagadása feltüntette. A XIX. század végének olyan értékeit és lehetőségeit fedeztük fel, amelyeket a XX. század kétségkívül elvesztetett. Hogy ez volt-e a modernizáció ára, szükségszerű ára, és hogy megérte-e, ezek alighanem hiábavaló, értelmetlen kérdések. Enyedi Ildikó mindenesetre, a kiálás és eltérvelődés sokunkban élő fájdalmas érzését kifejezve, elfogultan vonzódik ezekhez az ígéretekhez és lehetőségekhez. Igaz, hogy pontosan mifélekre is gondol, az nyilatkozataiból jobban kiolvasható, mint a filmjéből.

Arról szó sincs, hogy idealizálná az ígéretes korszakot, már csak azért sem, mert nem a szorosan vett történelmi korszakot ábrázolja. Ha jól megnézzük, nem is olyan szép és biztató ez a kép. A két kislányt gonosz erők elválasztják egymástól. Liliből naiv és korlátolt szüfrasztett lesz, Dórából butuska, számító kott. Körülöttük pezsgőz, pingpongozó gazdagok, nyomorgó, menedékhelyi munkások. Otto Weininger dogmatikus, nőellenes kirohanással provokálja a feministákat. A Pavlov-féle kutya a fején elektródákkal, beszíjazva ül egy laboratóriumban, túri, hogy kísérletezzenek vele, és csak akkor nyeri vissza kutya-mivoltát és -méltóságát, mikor egy macska képét vetítik elé. Hol vannak itt az ígéretes és lehetőségek?

Ott vannak a gyarló ember *felett*, mégpedig elérhető közelségben, a csillagok, azaz a Fény alakjában. S az ember, a rendkívüli, zseniális, isteni ember, aki fölébe nő a többinek, és lehozza nekik fentről a Földre a Fényt: Edison, a feltaláló. „Végül is ez a film a Fényről szól!” állapította meg a *Filmvilágban* igen találon Szemadám György. „Az isteni Fényről, a szellem és a szeretet fényéről, mely képessé tette az embert arra, hogy modern Prométheuszaként villanykörték fényével sugározza be az éjszákát. Ez a gondolat annál is szebb, hisz a vetítövásznon ugyanez a fény sugározza.” Minden, ami ebben a filmben csodálatos, Edisonstól ered”, mondta maga a rendező. És minden, ami XIX. századvégi ígéretként és lehetőségeként jelenik meg a film-

ben, tehetjük hozzá, a fényhez és az edisoni ötletekhez és találmányokhoz kapcsolódik: a villanykörtékkel feldíszített fák, a felvonuló zenészek sisakján kigyulladó villanykörték, a mesterséges fény állandó, hangsúlyos jelenléte és végül a telegráf, amelyet Edison szinte isteni mágusként mutat be az ámuló világnak – ez a jelenet és benne az edisoni üzenet: „Csodálatos a világ”: a film érzelmi töltésének fő forrása.

De vajon ennyi: egy átfogó vizuális metafora elég-e a kinyilatkoztatott szándék valóra váltásához, a történelmi utélagozás jelzéséhez? Edison és találmányai ugyanis, a mesterséges fény – éppen a művészi stilizáció révén – nem egy szabatosan meghatározott korszak diadalmas vívmányaiként jelennek meg, hanem jelképeként. Igaz, néhány utalás erejéig kiegészülnek még néhány korabeli találmánnyal, mindenképp a kinematográf játszék még korfeszítő és egyszersmind szintén jelképes szerepet, de végeredményben az elektromos fény apoteózisa a film egész öntörvényű, elvont világában nem egy korszakot dicsőít, nem egy történelmi lehetőséget képvisel, hanem egy embertípust, az edisonit, amelyhez nem véletlenül társul az örökkévalóság mitikus távlatába nyúló Prométheusz-képzet.

Az én XX. századom igen érdekesen és eredeti módon hoz létre múlt és jelen elemeiből egy reflexív, érzelmekkel telített, sosemvolt idődimenziót, igen szépen és hatásosan szellemíti át ezt a formavilágot a mesterséges fény és az edisoni ember jelképével, de elég gyenge lábon áll ennek az egész struktúrának az eszmei-tartalmi összefüggése a mi XX. századunkkal. És bizonyára nemcsak azért van ez így, mert számtalan lehetséges jellemző mozzanat – vállalt, tudatos önkorlátozás nyomán – kimaradt a korábrázolásból, mert az eszményített tudományos-technikai felfedezések másfajta kortörténeti összefüggéseket is reprezentálhatnak (pl. elektromos fény és energiaszükséglet, távközlés és az emberek manipulálása, lehallgatása stb.), és mert az egész konstrukció – megintcsak vállaltan, tudatos program alapján – inkább érzelmi, jobb agyféltekés indíttatású, mint analitikus

célzatú –, hanem azért is, mert a téma: korunk emberének félresiklása, a XX. századi értékrend emberellenessége, egész nagy veszteség- és hiányérzetünk sokkal régebbi gyökere, semmint hogy csupán a századfordulót követő tévedésekben és mulasztásokban kellene keresnünk az okait. Ezt persze a film sem állítja, de igazán mást sem állít, legföljebb meghatározatlanságaival, címével, érzelmi hangsúlyyaival sugallja ezt a gyanút. Ezért talán nem okoskodás leszögezni: az egész probléma, beleértve a transzcendens szféra háttérbe szorítását, az emberi személység és szuverenitás elnyomását, a hagyományos női princípium és a jobb agy-félteke devalválódását, másfelől a tudományos-technikai felfedezésekben rejlő sok beváltatlan ígéretet és elpuszkázott lehetőséget – mindez a több évszázados újkori, európai, polgári fejlődés következménye. A XIX. század vége is jócskán hozzá-tette a magáét – ugyanakkor Nietzschevel, Freuddal, Edissonnal, Van Gogh-gal, Baudelaire-rel, Rilkével stb. tett is ellene –, és a mi XX. századunk lett aztán e haladásnak látott hanyatlás – eddig – utolsó, dicstelennül felgyorsult és kitejlesedett szakasza. A XIX. századot lehet és van is miért szeretni, nem vitás, hogy szeretetreméltóbb a mából visszatekintve, mint elfajzott utóda, és Enyedi Ildikó filmje tekinthető úgy is, mint egy XX. század végi ember reménytelen szerelmi vallomása egy szebbnek, ígéretesebbnek képzelt kezdethez – de azért azt látnunk kell, hogy éppen a XIX. század és előde, a XVIII. volt a ráció, az analízis, a bal agy-félteke és a haszonelvűség nagy százada, a XX. században pedig éppenséggel kaptak némi szerepet az érzelmek, az ösztönök, az indulatok, a „varázslók”, az abszurdum – igaz, nem valami örvendetes formában.

Edison tehát nemcsak a harmonikus, öntudatos, szuverén, sugárzó férjiszemélység példája lehet, hanem a sikeres, okos, célratoró és hasznos hajtó amerikai polgár is. De nem Edissonnal van a baj, ő úgy, ahogy van, nagyon jó a filmben, tökéletesen betölti művészi rendeltetését. Baj inkább az Oleg Jankovszkij játszotta Férfival van, aki arra lenne hivatva, hogy a múlt század-

vég mindennapjaiban testesítsen meg egy Edison-szerű férfialakot. Ez a férfi a film érezhető szándéka szerint nem a világraszóló nagy tettek mezején, hanem az érzelmi életben, a férfi-nő kapcsolatban példázza az edisoni személység harmóniáját és szuverenitását. Enyedi Ildikó olyan férfialakot akart kreálni, aki semmi más, csak férfi, mégpedig az edisoni ideál „paraméterei” szerint. Ez olyan absztrakció, amely a filmkép konkrét, vizuális síkján még egy ilyen reflexív filmben sem töltheti be a neki szánt drámai szerepet. Hiába „sugárzik” a színész, nincs elég tartalmi súlya, drámai téje sem annak, hogy „A kölcsönös segítségnyújtás elve a természetben” című viseltes broszúrát olvassa, sem annak, hogy mikor milyen viszonya a két ikerlányhoz, hogy összetéveszti őket. Úgy gondolom, a hiányérzetet nemcsak az okozza, hogy esetleg kárhoziatható filmnézői beidegződés szerint gyanakszik az ember erre a titokzatos férfira, és várja, hogy kiderüljön a titka – Enyedi Ildikót az ilyen dramaturgia szemlátomást nem érdeklí -, hanem az is, hogy csaldunk a férfi iránti szimpátiánkban, mert nem áruja el, hogy megnyerő külső jegyein kívül rászolgálja-e még valamivel.

Lehet persze, hogy a női néző többet megsejt róla, mint a férfi, az ő szemében inkább „jellem”-alakot ölt a „nem”, ahogy a férfi néző számára Lili és Dóra alakja kontúrosabb és tartalmasabb. A férfi-néző vagy általában a két ikerlány nézője azonban sokkal jobb helyzetben is van, mert Lili és Dóra többet felfednek magukból, közelebb engedik magukhoz a nézőt. Már maga az drámai támpont, hogy ikrek, hogy egy egész ketté van bennük hasadva, hogy tehát nem teljes, ideális lények, mint a férfi. Bármilyen furcsa, elgáztatnak valamelyest a mesés elemek is: ez a két kislány amolyan időzőjelbe tett elhagyott, mostoha gyermek, akiknek meg kell küzdeniük az ellenséges világgal, és akiket a létharc sorsszerű véletlenjei különbözőképpen formálnak. Végeredményben ők is csak sztereotípiákat képviselnek, két ironikusan leegyszerűsített női szerepet, a szüfraszettét és a kokottét, de ahogyan öntudatlanul is keresik egymást és persze

a férfit („cherchez l'homme”), az itt már éltető drámai anyag. Fő éltetője a lányok kalandjainak és a férfi-nő jeleneteknek mégis a formanyelv bája és eredetisége, a benne kifejeződő szeretet egy eltűnt vagy sosem volt korszellem és embereszmény iránt.

Része ennek a formává vált szeretetnek a mesterség, a filmcsinálás áhítatos, hívó szeretete, és része az az érzékenység és (ön)írónia is, amellyel Enyedi Ildikó a nő-szeret és a feminizmus kérdéseihez közelít. Végre egy nő, aki nő akar lenni, férfideált teremtet nő hősének, a magára férfi-szerepet erőszakoló Lilit neveltségessé teszi, ugyanakkor azt is érezteti, hogy a férfiak, még Otto Weininger is, mennyire rá vannak szorulva arra, ami nincs meg bennük, de megvan a nőben. Lehet, hogy *Az én XX. századom* cím és az egész film valójában úgy értendő, hogy itt a nő *XX. századáról* van szó? Arról, hogy milyen más lehetett volna századunk, ha nem marad ki belőle végzetesen a női princípium?

1989

A TIZEDIK ÉVTIZED

A kilencvenes évek magyar játékfilmje

A magyar film legutóbbi évtizedéről írni – ez elvben nemigen lehetséges anélkül, hogy vissza ne tekintsen az ember az előzményekre. De mikor és hol kezdődnek az előzmények, hiszen azoknak is mindig megvannak a maguk előzményei? Mivel áttekintésem elsősorban művészi-szellemi-kulturális szempontok alapján készül, és lényegében figyelmen kívül hagyja a politikai és gazdasági viszonyok, a médiastruktúra, a filmgyártás, a finanszírozás és forgalmazás alapvető változásait, különösen kívánatos lenne az előzmények oknyomozó feltárása. Míg ugyanis is a mozgóképipari infrastruktúra és a politikai környezet atalálása viszonylag gyorsan ment végbe és egzaktul leírható, bár természetesen itt sem történt semmi maról holnapra, a kulturális és formanyelvi változások hosszan tartanak és sokkal szövevényesebbek. Mind a mai napig élnek olyan jelenségek, amelyeknek a különösen gyorsan változó mozgóképkultúrában igazság szerint már el kellett volna tűnniük, illetve néha még ma is újnak tűnő filmes jelenségek kezdeményei a hetvenesnyolcvanas évek fordulójáig követhetők nyomon.

Tisztában vagyok vele, hogy vétek a történetírás elemi szabályai ellen, amikor itt most csak korlátozottan és alkalmilag fo-