

hatalatlan. Itt csakugyan átélhettük azt, mit jelent elutasítani egy olyan világot, melyben a dolgok és emberek közötti viszonyok rögzítettek – alkalmi találkozásokat észlelhettünk, szüntelenül változó tér- és időegysütségeket. Múlt, jelen és jövő összemósódott, s ezt éppen a kamera álomszerű suhanása, mágikus mozgása okozta. Furcsa módon e nem éppen ironiára hajlamos műben e misztériózus kamerajáték – talán akaratlanul – egy csepp ironiát helyezett el, mindenképpen a relativizálás vonzó fűszerét, mely a szenvedő hősöknek legalább korlátozó, megkérdőjelezett jelentőséget adott.

Bebizonyosodott, hogy a kamera ábrázolta, képzeletbeli tér egy csomó mesterséges falat lerombolt. Könnyed mozdulatokkal hozza létre az egyenértékű, egymás mellé rendelhető térstruktúrákat: egymásba olvadásuk, szüntelenül átértelmeződő elő- és háttérfunkciójuk egy nyugtalanítóbban képlekeny, eddig csak intellektuálisan átfogható világ. Képet teszi mégis érzékeltesé, a fizikai és szimbolikus térbeli valóság szétfeljelölésén összefonódottságát felmutatva.

Elemzésünket a töredék és a szerkezet ábrázolása iránti igény általánosságával vezetjük be. Aligha találhattunk volna beszédesebb példát Resnais filmjénél ennek illusztrálására. Ha van mű, mely valóban gyökeresen szakított a hagyományos „globális kompozíció” kifáradt akadémizmusával, ahol a dinamika önálló rendező elvű lép elő, s a tér élménye mint szüntelenül változó tapasztalat jut érvényre, a *Tavally Marienbadban* – minden esztétikai értékminősítéstől függetlenül – nagyszerűen példázza, szinte lombikszerű hibátlansággal, e lehetőségek valóra váltásának legalábbis különösségét és újszerűségét.

A FILM AFFINITÁSA: A MINDENNAPISÁG TARTOMÁNYA

„A mindennapi élet csodái”

„A film a mindennapi élet csodáinak felfedezése” – jelentette ki Kracauer önérzetesen vagy három évtizeddel ezelőtt, s ma már elég nehéz megértenünk, mi volt ebben az evidenciában merész vagy felfedező értékű. Pedig a maga idejében valóban az volt. Annyi idegen csábítás, mesterséges és mesterkelt stilizációs lehetőség vonzásában ez a kapcsolat legfeljebb vádként fogalmazódott meg, mint a film alantasságának, közönséges volta-nak bizonyítéka. Kevesen voltak – a rendezők és a teoretikusok között egyaránt –, akik jó szívvel elvállalták volna ezt a rokon-ságot, hogy valóban azt kutassák: a film nyers és triviális vonzó-dásai, dinamikus érzékeltsége milyen új valóságövezeteket és élettényeket hozhatnak felszínre. Ha a figyelmet erre a belső természetre fordítjuk, igazi korrespondenciákat találhatunk a hétköznapi élet szerkezeté és az új médium között. Ez a köznapiság – mely a film nyelvi közvetlenségéből, valóság-hoz-tapadó reprodukív technikájából fakad – értéktételtől független talaj, megkerülhetetlen alap, annyira, hogy még meghaladása vagy tagadása is csak belőle kiindulva kezdeményezhető és elképzelhető.

E kíváncsiság és érzéki erő jóvoltából előtűntek tulajdonképpen néhány évtized hiteles valósága, filmszalagok végtelenjére rögzítve. A fényérzékeny anyag e század életszokásainak, folytonosan, ám olykor robbanásszerűen változó civilizációjának megnyilatkozó jelenségeit, antropológiájának és divatjának, környezetén nyomot hagyó szellemi kalandjainak, ízlése és temperamentuma hullámzásának összes lenyomatait őrtzi, feltekerelve és dobozokba zárva.

Különös múzeum. Mert nem egyszerűen a tárgyi relikviákat, az emberi színjáték tárgyasult emlékeit halmozta fel, hanem magát a meztelen történet is, a változás folyamatának eleve-n-ségében. Valahogyan olyan módon, mint a repülőgépek fekete

dobozai. Feljegyzett minden eseményt, utasítást és parancsteljesítést, pontosan megörökítve a legapróbb részleteket is: a sebességet, a megadott, mérhető irányokat, a zuhanásokat és emelkedéseket, a pilóta manővereit. Csakhogy egy lényeges különbség mégis adódik: a film nem átírta, nem rejtelebbe zárta ezt a hihetetlen mennyiségű információtomogot, hanem közvetlen lenyomatként raktározta el, bárki számára olvashatóan.

Affékinthetetlen halmazat – mondhatjuk, és nemcsak mennyisége okán. A filmszalag olyan hiánytalanul rögzíti a látványokat, hogy a jelentéktelen, a járulékos, a felesleges részlet is helyet kap a vásznon, életteret csikar ki magának. Ebből viszont újból, a talán terhelő zsúfoltság mellett, felbecsülhetetlen információk is származnak. Azt jelenti, hogy semmi sem veszhet el, semmi sem múlhat el nyomtalanul figyelmünk elől: így vagy úgy, most vagy majd egyszer később, hasznosítható lesz, értelmezhető.

Míntha alámértene a vegetációba, befurakodna a létezés sűrűjébe, hogy egyszerűen mintát vegyen belőle. Ez a tagolatlanság, a sokféle impresszió egybefonódása a mindennapi észlelés sajátja. A praktikus életben van dolgunk ilyen kényszerű sokfelé fordulással, az ingerek állandó és válogatás nélküli ránk zúdulásával. Éppen e közönséges tapasztalati formával szemben kovácsolódott ki a művészet és a tudomány „fegyvere”, hogy ez eszközök segítségével elrendezhessük, értelemszerűen feldolgozhassuk a kábítóan bőséges benyomásanyagot. A mindennapi megismerésben viszont mintha az osztályozás, változtatás és elvonatkoztatás műveletei nem játszanának olyan kiemelt szerepet, nem látjuk a rendet, mely fölébe emelkednék az egyszerű empiriának, a kaotikus rendezetlenségnek.

E vonatkozásban valóban igaz, hogy a mindennapi élet az észrevétlenség világa, melyben a létezés a körülírt jelentéstől legtöbbször megfosztott vagy elszakított. A rutin az automatizmusoknak engedő gépiesség tere. Innen meghitt ismeretössége, mely az egyetlen vigasztaló az ismétlődés monotóniájával szemben. A sok, de végül is visszatérő inger ugyanis hamar unalomba fordul, megszűnik kihívása, és ezért a válaszok is egyre kényelmesebbek, lomhábbak lesznek. Sajátos egyensúlyt teremtve a külső világ lüktetése és tompító bensősége között.

A biztos középpont azonban itt mindig az én – minden hozzá mértek. Ez az ember legtermészetesebb, legszűkebb léptékű mindensége.

Ez volna hát a nagy nyereség, újonnan meghódított földrészt, ami a film hozománya lett? E sok elkopott bedegződés, reflexszerű működés, a vegetáció önszabályozó folyamatai? A kicsit és nagyot, szellemi és testit egyként magába fogadó létezés, mely világos és határozott artikulációra sem képes, mely összevegyt, egybemos minden értéket? Értéket? – lehet, de minőséget nem. A film heterogenitásának legérdekesebb, bár talán barbár sajátysága, hogy a megszokott rangsok között nem képes szellemi és a „földibb” természeti adottságok között nem képes tiszteletben tartani. De cserébe mégis nyújt valamit. Az absztraktkülönítés élettelenebb kategóriájával szemben az életszerű tulajdonságok egyediségét, felcserélhetetlen konkrétségét adja, minden megvalósult minőség páratlanságát. A természetvariációbőségének tapasztalása szinte mágiikus hatással jár, a dolgok egyetlenségének, soha még egyszer elő nem fordulható egyszerűségének élményét kelti. A nyers és alakítatlan iránti vonzódásunknak valószínűleg ez a titka. Olyan anyaggal érintkezhetünk benne, ami mulandóságra van ítélve, amiből – tudjuk – most egy hasonló sem lelhető fel többé már sehol, soha, s íme, most megérintettük, kiemeltük a semmibe vonulásból, előroztuk, ha csak kis időre is, de immár visszaperelhetetlenül, a maga halálától.

Expanzió

Végiggondoltuk-e már, miféle belső kényszer vezette a többi művészetet is korunkban a heterogenitás befogadására? Vajon véletlennek tekinthető-e, hogy a századelő izmusaiban egyre máásra jelennek meg a kereteket szétfeszítő, a médium homogenitását megtörő kísérletek? A képzőművészet egyenesen mixed mediáról beszél, de ezt a mohó integrációs folyamatot csak úgy megfigyelhetjük a régi metaforakészletet robbantó, a „romlás virágai” felé tapogatózó, „a leget, vasat, szenet, köveket” ünneplő versben, mint a zenében, mely kiterjesztette a hangzó világ tartományát a hangszeres szűkebb körön túlra, „a lehető legáltalánosabb zenekar létrehozásával”, úgy, hogy

bármely hangzó anyagot felhasznál a maga számára. Az irodalom, a színpad ugyanúgy bekebelezési szándékokról árulkodik: nyers és formált, életből átemelt és más művészetből kölcsönzött elemek egyaránt megjelennek világában.

Mi ez a nyugtalanság, ez a térfoglaló igyekezet, mely állandóan idegen földrészekre tolakodik, mely nem elégszik meg a hagyományos művészetek által kiszabott keretekkel? Vajon csak a sokaság, a zsúfoltság élményének keresnek megfelelő kifejezést, az észlelés ingerküszöbének áthelyezésével, az egybemosódott és ellentmondásos benyomások rögzítésével?

Nem hangzatos pátoasz, ha a kor manifestumirói, a szürrealizmus első elméletgyártói új etikát említenek vele kapcsolatban: A feltétlen-bizonyosságra való törekvés, a dolgok kézzelfogható hitelessége iránti türelmetlen vágyakozás a kiüresedett konvenciók, az előkelő közhelyek tagadásából született. Mint minden új eljárás, valamiképpen erkölcsi jelkép ez is, annak kinyilvánítása, hogy a meglévő immár elfogadhatatlan. Mikor Picasso arra ragadtatta magát, hogy egy piszkos inget túél és cérnával felvarjon a vászonra – roppant jelentőségű gesztus lett: a papírfatokkal, guberált rongyokkal, ócska madzagokkal szétvetett és erőszakosan egybefogott kép elementáris élménnyel szembesített. Nem csupán egy harmóniáját veszítette, meghasonlott közérzet lenyomata volt, hanem provokáció is, dacos kíváncsiság, melyben az élet hulladékainak, az elsodort és megvetett tárgyaknak követelt helyet a palettán.

Az expanszió félreérthetetlenül egy mélyvilág felé tört, a nyers, agresszív létezés felé, amelyben mindennek, ami terméshettől adott és érintetlen, helye van. A civilizáció mohóságának sivar végeredmékei, a felgyorsult körforgásban elénk hullajtott múltékony javak nyomultak be diadalmasan a féltve őrzött magasművészet falai közé.

A másik forrás az ösztönélet Freud felderítette botránnya volt, de itt ugyanúgy egy mélyréteg feltárására került sor, hiszen nyomában az elfojtott és szemérmesen elhallgatott tudattalan kezdte igazolni harsányan a maga létjogosultságát.

Picasso rongyos-koszor inge kihívó jelkép lett. Felrúgva az ábrázolás finom áttételét, jelezte a sürgető szükségét, mely a természetes erőszakos jelenlétével, kétségbe nem vonható súlyos bizonyossággal akar hatni.

Azt hiszem, lényegileg a film is ezt a küldetést hordta magában. Ha különféle társadalmi-gyakorlati feltételek nem engedték is maradéktalanul e megbízatás teljesítését, a hétköznapi létezés összetevőinek közelbe hozásával, egy érzelmeinket szüntelenül érintő, triviális életanyag meghódításával magára vállalt valamit ennek az igénynek a kielégítéséből. Megpróbálta megkaparintani mindazt, ami körülöttünk van: a kopáran egyszerű, a sosem feljegyzett esetlegest, a mulandó, mert megfigyelésre sem érdemesített jelentéktelent. Erre mondhatta joggal Thomas Mann, hogy „a hagyma és a lilium” egyértelműségével szól hozzánk: a köznap dolgok igazétére tanított meg.

Talán Dziga Vertov vezetett el először a kézművesműhely meghittségeit kinövő, hirtelen felduzzasztott gyárak szerelőcsarnokába, ahol a gépek árnyékában dolgozni egyszerre robot és furcsa nagyszerűség: a villamossinektől felszántott körutak és utcákra. Ruttmann *Berlinje* (Berlin, Symphonie einer Großstadt) mutatta meg nemcsak a „nagyváros szimfóniáját”, hanem a hajnali felkelés minden keservét, komor szürkeségét egyben – majd filmek végeláthatatlan során át ismertük meg a vasárnap gyönyöreit, kocsmák és pállott bisztrók megrekedt mámorát, a vurstlik és körhinták zsvajos örömet, a pályaudvarok mogorva, gögös funkcionálizmusát, a tomegközlekedés futószalagjára szerelt ember védekező benuultságát... Van-e köztünk valaki is, aki ne tudná pontosan, milyen egy angol bányászváros sorházainak képe a sarokban letett tejjel és újsággal, az orosz muzsik bocsora és pufajkája, a Spagna téren csivitelő, szendvicset majszólo, ebédszünetelő eladólányok?...

Egy új civilizáció látletének képei ezek. A terjeszkedés azonban ezúttal nem a távol égtájai felé vezetett, az egzotikus, a ritka látványok titkos birodalmaiba – amit talán túl sokszor szerettek hangsúlyozni a filmmel kapcsolatban –, inkább azon „fantasztikumok” vidékére, amelyek legközvetlenebb közepünkben tanyáznak: mindennapi életünk díszletei közé. Az új antropológiát megszokott környezetünkkel való együttélésünkben, kezes tárgyainkkal való bíbelődéseink ceremóniájaként írta le.

De éppen, mert ilyen közel ment – vagy közel maradt? – ahhoz, amit mindennapi tapasztalásnak, a fizikai létfeltételek alakította banális vegetációnak nevezünk, új jelenségeket, a

ny *stapdipe*

század változó, átalakuló életszokásainak sorát, az ipari és késő ipari társadalom fiziognómiáját sikerült rögzítenie. Pillanatfelvételek varázslatos egzaktuságával, kifogyhatatlan bőségével. Azt az arcot, azokat a gesztusokat, a viselkedés olyan mintáit, amelyeket megnevezni ez ideig még kevésbé sikerült, mint rögzíteni, hitelesen feljegyezni. A szóbeliségen és tudományos rendszerre való inneni felismeréseket szórta elénk – egy végteleen képregény lapjain, melyek könyörtelen pontossággal szemlélítették ember és természet, ember és technika, ember és ember megváltozott kölcsönkapcsolataival, újszerű viszonylataival.

Nagyvárosi fények – és árnyak

Egy kisember, tiszta szívű csavargó tévelyeg a kőrengetegben, rideg felhőkarcolók, száguldó autók árnyékában. Az örvény kegyetlenül magával sodorja, s bárhová veti, mindenütt falba ütközik. A nagy tömegben csak mérhetetlen magányát, tökéletes észrevehetetlenségét éli át. Itt senki nem ismer senkit, mindenki eszelős, vad tempóban rohan titokzatos célja felé. Meglöki, eleshet – magára hagyják. Mindenütt közöny, hajsza, embertelenség. Az érzelem – csenevész virág – csak félreeső, árva udvarokban nyílik, vagy mint ódivatú, régimódi szokás, szemérmesen visszahúzódik – így jelent meg első klasszikus fogalmazásában a „modern idők” urbanizált képe, egy új civilizáció látványos térfoglalása.

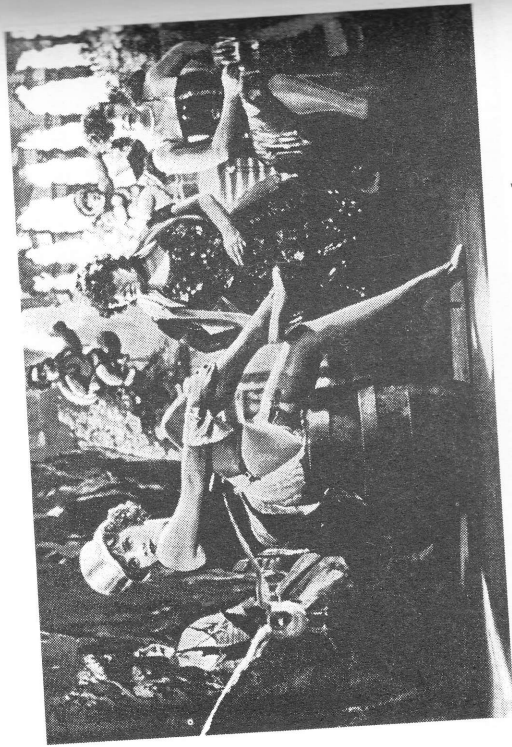
A chaplini szemlélet természetesen sokkal gazdagabb volt annál, sem hogy kizárólag ezt az egyetlen oldalát emelje ki a XX. század nagyvárosának. Iróniája a maga esetttségét is kikezdte, a környezet „bűnösségét” is elnézőbben írta le. Mindez mégsem változtatott azon, hogy az öröklődés folyamataiban csak az alapellentétek meghatározói maradtak meg, valóságos mintáját kialakítva évtizedekre a nagyváros ellenmítoszájak.

Mert – hogy egy röpké kitérőt tegyünk – a nagyvárosi mítológia nyilván nem a filmmel született. A századvég irodalma egy sor előkészítő lépést tett annak érdekében, hogy bizonyos helyzetek és típusok kikristályosodjanak. Mindaz, ami valaha a romantikus regény izgatott és végtelen történéseit göngyöltő kiváltsága volt, hirtelen átértelmeződik, és a „tündöklések és



Federico Fellini: Édes élet

bukások”, a nagy szenvedélyek és erőszakosságok miszteriózus világa közvetlen közelbe helyeződik: a nagyváros kitágult színpadára. Párizs rejtelmel régebben mint egy modern Babilon bűnös és varázslatos titkai tárultak fel a kalandos történetekben, majd egyszerre csak valami különös „deromantizálódás” veszi kezdetét. Az elemek megmaradnak, csak értelmezésük, találásuk más. Szárzabb, racionálisabb. A detektívregény, a krimi hidegebb játszomája ver tanyát az egykori, érzelmeiktől behálózott, a szív panaszeitől hangos helyszíneken. Másként szólva, a bűn szerepe változik meg, nem ördögi kivétel többé, hanem a mindennapi élet tárgyszerű tartozéka. Szikárabb izgalom, a rejtvényfejtés feszültsége és kíváncsisága lép a hajdani vérbő, szenvedélyekkel kísért hullások és felmagasztosulások helyébe. S az új hősök, érdekesen, mindkét oldalon egyforma szuggesztivitással jelentkeznek: üldözött és üldöző, áldozat és a jó felügyelő, egyforma rejtelmes bölcsességgel, titkolt zsenilitással uralkodnak a város felett. Mindketten, mint a faljárók, összes rejtett zugait, mások számára áttekinthetetlen rengetéget a legfőlényesebb magabiztossággal ismerik, járműveit kezes jószágokként kezelik. Nem, ez a város már nem titok,



Joseph von Sternberg: *A Kék Angyal*

fantomok borzongató éjszakája, hanem valami vidor diadalal birtokba vett, józan birodalom, túlzásaiban is belátható, váratlanságaiban sem démoni vagy infernális többé.

A film ezt a familiárisabb arcot próbálta elsősorban kísérleteiben felidézni.

A húszas-harmincas évek német filmjei: Karl Grüne *Az utcája*, (Die Strasse), Pabst *A bájos utca* (Die freundlose Gasse), Lang híres *M-je* (a teljes cím: M. – Egy város keresi a gyilkost), *A Kék Angyal* (Der Blaue Engel) megannyi emlékezetes képben örökítette meg a modern nagyváros létét.

A hívogató fények, kis kávéházak és sötét bárók, az izgatón csábító utcalányok a nagyvárost mint egy labirintikus dzsunget mutatták be, amely mindent és mindenkit elrejt, és amelyben csak elbukni, elsüllyedni vagy megaláztatni lehet.

Chaplinben legalább volt valamilyen romantikus naivitás, valami groteszk báj. De a későbbi példák már inkább a modell elhasználtabb emblémáivá váltak, a tömeg, az áradó kocsiforgalom, az elnémihatatlan láрма és fények meglehetően közhegyes szimbólumait ismételve.

Az igazi változást a francia új hullám hozta, emlékszem, mikor először láttuk Chabrol *Utinakifivérékjét* (Les cousins) – alig

tudunk betelni az utca eleveenségének újonnan felfedezett máglájával. A város az eseménybőség, a kimeríthetetlenül jelképezett. Ezt a szertelen áramlást és ezerszeres egyidejűséget, a vibrálást és szakadatlan mozgást, a magasfeszültség elektromosságát tette számunkra érzékelhetővé.

Hányféle arcát is kezdtek felvázolni! Minden negyednek más profija volt, minden kerületnek más légköre, aurája! Akkor jártunk először Párizsban. Aki már ismerte volna, az is úgy barátkozott meg vele igazán. Aki még sosem láthatta, az is úgy érezte: találkozott már utcáival, hasonlíthatatlan embereivel. Egy kicsit élni kezdtünk benne, lakásaiban, bisztróiban, az egyetemi menzákban. Megtanultuk a csúcsforgalom idegfeszültségét, a metrók és autóbuszok sajátos folklóriját. Egy egész vegetáció flóráját és faunáját.

Ne gondoljunk semmi rejtelmes hatásra. Tárgyszerűbb okokra vezetethetők vissza az új ábrázolás hódításai. Mégpedig nemcsak a magától értetődő társadalmi, politikai változásokra, amelyek a nagyvárosi életformát immár familiáris mindennapiaggá tették, milliók és milliók természetes közegévé – hanem a film megváltozott technikái (és gyártási) feltételei is alapvető szerepet játszottak a nagy egymásra találásban.

Ebben az évtizedben terjedt el végérvényesen a könnyű kézi kamera, beteljesítve a „kamera felszabadításának” nevezett hosszú folyamat szívós erőfeszítéseit. Ezzel a film végleg kiszabadult a műtermek fülledt, mesterkelt kulisszavilágából, kötetlenül járhatott, kósálhatott mindenütt, ahová csak kíváncsisága hívta. A neorealizmus első, határozatlan próbálgatásai után végre uralkodóvá vált a természetes környezet: az utca, a lakás, a „civiliek” valódi szerepelteése. Ha a felvevőgép szabad, ha a filmszalag fényérzékenysége sokszorososa a régieké, és nem igényli többé a mesterséges világítást – akkor a valóságban a kamera vadászterepévé válhat: ott horgonyozhat le, ahol akar, ott veti meg a lábát, ahol valami érdekes történik, és akkor ered nyomába az éppen történőnek, amikor az elmozdul, és tovahad a térben és időben. Leomlottak a diszkrét falak, kitágult a tér. Az utca, a város, az otthon és a kocsmák, a pályaudvar és a lépcsőház, a templom és a hegyek, folyók – most lettek igazán akadálytalan természetességgel a film tárgyai. Targyai abban a

háborítatlan anyagszerűségben, érintetlen eredetiségben, ahogy azokat az isten és az ember megteremtette.

Eddig tulajdonképpen csak a film előtörténetéről beszélhetünk igazi küldetését illetően. Hiszen a mindennapok iránti affinitását felismerve, joggal hangsúlyozták Balázs Béla óta számtalanszor, hogy a film legnagyobb tette a környezet felderítése, hős és külvilág egyenrangúságának megteremtése lesz. De igazi beteljesedéséhez csak most érkezett, mikor a kamerát valóban kézbe lehetett venni, és tetszés szerint megörökíteni mindazt, ami az objektivitás elé kerül.

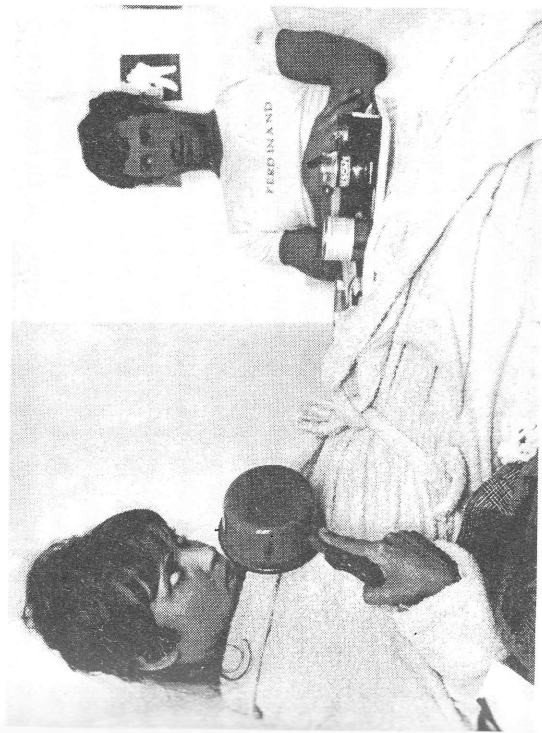
Az előbb egymásra találást említtünk, mintha a film és a nagyváros között titokzatos korrespondenciák volnának, rokon vonások, azonos hajlandóságok, melyek a találkozást biztosíthatnák. S valóban, a nagyvárosi létnek egy csomó jellegzetessége, mozgalmos törvénye alakult ki az elmúlt évtizedben, melyeknek visszaadására, érzékeny felmutatására a film egyedülállóan alkalmasnak bizonyult.

Milyen lett a nagyváros arca, szokásainak szertartástendje a film tükrében?

Ingersűrűség

Legszembeszökőbb vonása bizonyára az ingersűrűség. A dolgok, történések halmozott jelenléte, tolokodóan gyakori előfordulása. A nagyváros legharsányabb tulajdonsága a sokaság. Mindenből sok van benne, minden pontja és helye telített. Sok az ember, sok a jármű, sok az üzlet, sok a mozgás. Állandóan éreznünk kell minden dolgok összeszövöttségét, egymásba áramlását. Ha az utcán nyüzsgő a sok járókelő, nyílvánvaló, hogy nem annyira egyéniségük fontos, mint inkább funkciójuk, hiszen ha egyet szem elől tévesztek, máris ott van sarkában a másik. Megszakítatlan ingerfolyam hullámoz körül. Csupa kínálat, felszólítás: tárgyak, amelyek fogyasztásra ajánlják magukat. Tájékozódni is alig adódik idő – a célzott figyelem helyett valami sajátos féleber-féltudatos szemlélődésre készíttet; az észlelő tudat szinte ellenállás nélkül engedi át magán az eseményeket.

Idézzük fel Godard példáját. Filmek sorában választotta nem is közölgül, tulajdonképpen tárgyul a nagyvárosi életnyüzgés



Jean-Luc Godard: *Bolond Pierrot*

káoszát. Számtalan oldalát, vonását, különböző színtereit, a beléje szorított élet ritmusát, ízét sikerült megragadnia. Egyetlen vonatkozásuk azonban mindig közös. Godard nem egyszerűíti e jelenségeket jóra vagy rosszra, vonzóra vagy taszítóra. Nyugtalanosságát izleli, karakterének kiszámíthatatlanságát tapogatója, váratlanosságait fürkészi. Metszetei, kihasított szegmensei éppen ezért elsősorban vitalitásukkal vesznek körül – át kell élnünk az egész sodrás feszültségét. Nemcsak a köznapiság élet megstúrúsodottsága, olykor hisztérikus tépettsége borít el, hanem ugyanakkor ismétlődései, kábító közönye is. A telítettség helyezkedik szembe a kiürültséggel, a szürkeség a hivalkodó tarkasággal, a kaland a nyomasztó unalommal. Mi a *Bolond Pierrot*-ban (Pierrot le fou) Párizs, ahonnan a hősök vesztettül menekülni akarnak? Nem egyszerre mindez? Ridegség és szüntelen kihívás, hatásbombázás, vagy már az sem, hiszen a szenzációk halmozása úgyszólamint benuitságba fordít. *Vagy a Két-három dologban* (2 ou 3 choses que je sais d'elle) – bármennyire is egy teljesen más Párizst látunk, a lakótelepek kockaházainak monstumaival – a létezés kiszolgáltatottsága, végletek közötti,

percre el nem nyugvó csapódása ugyanazt a magasfeszültséget idézi: az élet itt is lázas tevékenység és gépies, végsőkéig elemibertelenedett automatizmus, az épülő autósztroda árnyékában lakni egyszerre jóteknony és pusztító dolog. A méretek lenyűgöző volta talán fenségesnek is mondható, de ez itt mit sem változtat othontalanságán, hűvös sivárságán. Csoda-e, ha ebben a közegben az intézményesített deviancia hivatott egyedül a melegség utolsó mantsvárát fenntartani: a lopás és a prostitúció lesz az a maradék „emberi”, amelyben még a közvetlen kapcsolatok eleveensége él?

Anonimitás

Bármilyen kavargó, kaotikus is azonban a kép, amit a városi élet zsúfoltsága, felgyorsult ritmusa kelt – a város rendszer, amelyben a társadalmi és fizikai, biológiai és pszichológiai relációk egész hálózata szervezi a létezést. Ezzel a kapcsolatoknak új típusa születik: nem személyre irányuló, nem ismerős társakra orientálódó viszony, hanem az anonim érintkezések formái. Georg Simmel egyenesen úgy definiálja a nagyvárost, mint az egyén feletti túlsúlyát az egyén felett, az objektív szellem – vagyis a minden személyeségen túlnövő kultúra kikristályosodott intézményeinek – uralmát a szubjektív felett, mely elnyomja, elsorvasztja az egyéniséget.

A városi élet magát a létformát is átalakította: az ember egyre kevésbé kerül a közvetlen viszonyok interperszonális bensőségébe, helyette egy bonyolult, szinte áttekinthetetlen organizmus szorításában él és működik, ahol a fizikai milió, a tömeg, az intézmények és a közvetett kommunikációt szolgáló „meta-nyelvek” sűrű szövevénye veszi körül. Ez az arányeltolódás kettős következménnyel jár: egyfelől a környezet az ember valóságos drámai partnere lesz, kihívó és determináló tényező, mely életmódok szabályozója és erőszakos alakítója. Másfelől a személyiség sajátos uniformizálódáson megy keresztül, s csak komoly erőfeszítések és megrázkódtatások árán képes arra, hogy személyiségét nyilváníthassa, az érzelmeik és érdekek áttörjék a dologszerű, funkcionális-racionális kapcsolatokat: a szerepkorlátok börtönét.

A film ábrázolásmódja, sokat emlegetett személytelensége határozottan kedvez ennek az új „kényes egyensúlynak”. A környezet filmen is szüntelen, kiiktathatatlan jelenléte az emberek életében kivételesen alkalmassá teheti arra, hogy ezt a nagyvárosra jellemző heterogenitását a maga hasonló heterogenitásával közvetítse. A dolgok itt a maguk valóságos dologszerűségében jelenhetnek meg, tényleges arányaiknak, életben elfoglalt helyüknek megfelelően.

S ha az anonim társadalmi viszonyok és a nagyszámú stimulus feltételei között a beszéd mint kommunikációs eszköz sokat veszít jelentőségéből – az is nagyszerűen egybevágnak a film adottságaival. Itt is, ott is – ami szóban megfogalmazódik, az külsőséges, tárgyyszerű, a túlzott személyesség szinte szemérmertlenség volna, majdnem megbocsáthatatlan. Az érintkezések azonban mégis létrejönnek, de más módon: a nem verbális közlekedés egész fegyvertára szolgálja a magány feloldását, anélkül hogy az ember az ismeretlenség által rákényszerített, társadalmi szabályok által diktált tartózkodást igazán feladná. Apró jelek, gesztusok, a divat és a szokások csak láthatóságba és finom utalásokba szorított szemiózisa vállalja magára a kapcsolatteremtést: a verbalitáson túli és inneni kap domináns szerepet – s kell-e magyarázni, hogy a film nyelve éppen ebben a régióban a legkidolgozottabb és a legeredetibb egyben?

Az életháló

Nézzünk egy olyan, rokonszenvesen érzékeny példát, mint a *Cléo 5-től 7-ig* (Cléo de 5 à 7). Agnès Varda-e méltán híres filmjében azt próbálta megnézni, mi minden rétegződik az idő tetszőlegesen kimetszett szövetében, mi történik egy lánnal Párizsban, délután, mondjuk 5-től 7-ig. A film címe Cléót nevezi meg hősenek, de ha végigéljük vele élete e nehéz két óráját, nemcsak vele élünk. Legalább annyira áteresztettük magunkon szűkebb és tágabb környezetének történéseit, a változó-kony események hangulati hullámozását. Egy sor ember és dolgot ismertünk meg, melyek csak éppen átsuhantak a színen – jelentőségük mégis elhanyagolhatatlan volt, mert éppen ezen feltételek együttese adta az életháló, „web of life”-ot, amittől az

egész több lett, mint intím dráma, de ugyanakkor annál is több, mint „egyének formátlan homokkupaca”: a kapcsolatok, minden esetlegességükkel, szervesen fonódtak egybe. Cléo életének kalandjai rendkívül szerények. Hatósugara ugyancsak szemmel láthatóan behatárolt: néhány szintér, néhány ember – ezek között közlekedik, a maga ugyancsak hamar áttekinthető belső univerzumával. Mi mégis benne az igazi tudósítás, az új információ?

Éppen az egymásra hatások működése, a befogadás, feldolgozás, viszonzás mechanizmusának precíz követése. Cléo életdrámáját – melynek megkülönböztető sajátága, hogy a legnagyobb emberi kihívást, a halál terhét a legköznapiabb módon, minden kiélvezés és tragikus felstilizálás nélkül éli meg – nem mesterséges térben, színpadról ismerős absztrakciós mezőben, vagyis nem egyszerűen az emberek közvetlen egymás közötti érintkezésében követhetjük nyomon. A színház kényeszerű csak arra, hogy a természetes levegőt elszíva, a környezet eleve közegellenállását kiiktatva, tisztán az emberi individuumot állítsa a küzdőterre. A film visszaadja az embert csigaházának. Védő vagy sebezhető burok ez? – más kérdés. Hogy a mai nagyváros agresszivitása, sorsokba való erőszakos beáramlása nyeresége vagy inkább sérelem, illetéktelen jelenlét vagy megnyugtató biztonság is lehet? – ez is alkalmanként mindenesetre nagymértékben fokozza az, hogy nem eleve minősíti ezeket a tényezőket. Adottságként fogadja el őket, és valószínűleg ezért képes arra, hogy nemcsak egyik, hanem másik arcát is felismerje, a barátságosat, ígéreteset éppen úgy, mint a közönyösöt, csak maga felé fordulót.

A mozgások interferenciája

Bármelyik epizódot vesszük elő, ez az oldottság, sokszínű világlódzás, a mozgás-ellenmozgás hullámjátéka öltik a szemünkbe. Cléo kalapot vesz, Cléo taxiba száll, Cléo elindul a Flore kávéház felé – igazán nem mondhatjuk, hogy hősünknek nincs „drámai problémája”. Cléo fél, nyugtalan, át kell vészelnie néhány órát, hogy megtudja, megjelölte-e a korai halál. És

mégis, ki tagadhatná, hogy a „másik oldal”, a személytelen, a köznapiság anonimitásába bújt háttér, semmivel sem kevésbé fontos, kevésbé figyelemvonzó, mint az ő személyessége? De ráadásul nemcsak nekünk, kívülállóknak, hanem, igazán meggyőző módon, Cléo számára is. Mondhatnánk, hogy ebben csak a rendező pszichológiai érzékenysége mutatkozik meg, aki megértette, hogy minden igazi drámai helyzet elsődleges következménye a felfokozottság, a belső stimuláltság állapota. Az érzékenység ekkor szinte mindenre kiterjedő lesz, és Cléo ezért nyílik meg a dolgok számára. Észreveszi életüket, az emberek gesztusait, a történések rebbenéeny továbbgyűrűzését. De ahhoz, hogy ez bekövetkezzék, arra is szükség van, hogy maga ez az eleven eseménytenger elháríthatatlanul körülvegye. Varda azt értette meg, hogy nemcsak egyidejűség, hanem örök egyenrangúság is van én és nem én, ember és világ együttfutásában. Ha tehát kameráját „kifele” irányítja, ha azt vizsgálja, mit mond a taxirádió 67 tavaszán, miről beszélnek a szerelmeseik a kávéház asztalánál, hogyan nyel békát a vásári mutatványos, milyen játékokat játszanak a gyerekek a Bois de Boulogne-ban – akkor is Cléóról van szó. Róla beszél, mert Cléo nemcsak az, ami a maga Istentől adott egyszerűségében másoktól megkülönbözteti, hanem az is, ahogyan a külvilágot a maga ugyancsak páratlan módján asszimilálja. Cléo csak úgy haladhat át az életen, ha felszívia impulzusait. Még ha később kiveti is magából a felesleges észlelések, tapasztalatok nagy részét – alakja, karaktere nem más, mint ez a „munka”, ahogyan lát, hall, tűnődik. Befogad és elhárít.

De csakugyan eredeti-e a film ebben az ábrázolásában? Hiszen például a regény ugyancsak pontosan leírhatná mindezeket az epizódokat. Itt újból a filmbeli feljegyzések egyedülálló mennyiségi gazdagsága és minőségi intenzitása az említésre méltó. Az az érzéki konkrétság, ahogyan mindezeket a meggyelési zónákat, benyomásovezeteket szinte a végletekig meghatározottá, elevenné és zsúfolttá teszi. Éppen, mert nem közvetíti, hanem csak rögzíti, nem transzformálja, hanem megörökíti mindazt, ami eléje kerül – a szenzuális hitelesség közvetlen élményünké válik. Atéljük Cléo cseppnyi borzongását a béka-nyelő láttán, hiszen a látvány nyeresége számunkra is fizikai ingerré tette a síkos testű, undorító kis állat képét, a nyelés



Agnès Varda: Cleo 5-től 7-ig

szinte követhetetlen testi mozzanatát, az arc megrándulását, mert a tömeg reakciói, az emberek legyintő, fejszóvaló továbbhaladása minket is visz. Hatástörödékek, befejezetlen történések, egyidejű impulzusok sokasága tartja eleveenségben a képsorokat: s hős úgy cikázik, kering, bújócskázik közöttük tova, hogy közben át is veszi, ki is kerüli ritmusukat. Mozgásának megvan ugyan a saját motorja, útja, sebessége, mégis mindig módosul, változásokat szenved. Semmi másért, mert kikerülhetetlenül érintkezik a rajta kívüli hullámveréssel, s az út vektora végül is csak az interferenciák bonyolult játékaiból, összegeződő ritmusából alakulhat ki.

Mint az úrhajó pályamódosításánál: a visszacsatolások korrekciót igényelnek, a kisebb-nagyobb kiegészítések viszont már a további útvonalat is meghatározzák, megmástíják. Noha lényegében az előírt, tervezett ívet futja be, nem teljesíthetné a programot, ha nem volna képes az eltérésre, a külső körülményekhez alkalmazkodó változtatásra.

A film eredetisége csak annyi ebben a vonatkozásban, hogy ezt a több forrásból kiinduló áramlást, különféle rangú és rendű sodrást egyetlen szimultán látványosságba foglalja. Konfigurá-

ciót ad, elmozduló, változókéony csillagképeket, hogy végül is egymásra rétegződésükből, összefonódásukból éljük át a történe-
nsek mozgalmass belső szerkezetét.

Az esetleges

Mondtuk, hogy a nagyváros elsősorban a megsokszorozódott információk tere, az állandó történés, keletkezés és elmúlás fluktuációjának színhelye. Ebből adódik feszültsége, hiszen nemcsak az „élet tengerárjának” zsongító élménye vesz körül, hanem a várakozásé is. Mivel határai beláthatatlanok, beláthatatlan az idő távlata is. Minden megtörténhet. Nem tudjuk, hogy a következő pillanat kit vagy mit sodor elénk. Így lett a nagyváros a drámai esetlegesség kitüntetett színpada is, ahol a véletlen, a baleset a visszahozhatatlan gyakori vendég, sőt állandóan kísérő, fenyegető látogató.

A túlnövekedés, az összeszorítottság, az egymást erősítő és kioltó mozdulatok nemcsak a kiszámíthatatlan szorongását hozták, hanem, paradox módon, a kiszámíthatatlan kiszámíthatóságát is egyszersmind. Ha elsődleges élményünk a „minden lehetséges”, akkor az a készenlét, az izgalom állapota is. Mi más volna a kaland, mint ez a várva várt ismeretlen, a véletlen által elénk dobott ajándék? Vagy kacérkodás a szabadsággal, az a boldogító illúzió, hogy egyetlen renghagyó lépés már hétköznapjaink rabszolgauralma fölé emel?

A véletlen találkozás felszabadító. Mint Cléónak a kiskatoná, Nanának a filozófus vagy Gelsominának a Bolond. Az emberek persze mindig is találkoztak, sorsok szövődtek egymásba régen is, máskor is. Ami itt újszerűként regisztrálható, az inkább ennek megjelenési formája, lefolyása. A film ugyanis magát az esetlegességet élményszerűsíti azáltal, hogy a tárgy vagy az ember kiemelkedését a folyamathól, az alaklamból való lassú leestől öltetés észrevétlenül követi nyomon. A Bolond alakja például kezdetben teljesen semleges a lány számára; a magasan kifeszített kötélén látja egyensúlyozni, messziről figyelni őt ott fent, a sikerben. S később, a cirkuszosok sátrai között is csak egy a sok idegen közül, személyes kapcsolat, érintkezés nélkül. Majd egyszer csak egymásba ér az útjuk, hogy aztán rövidesen

végleg elszakadjanak. A váratlan keresztezések, találkozások a filmen mindig teljes háttérmozgással, egész extenzív szövevényességükkel tűnnek be a képbe. Éreznünk kell, hogy nem a szándék mozgatta a hőst, hanem egy ki tudja, honnan származtatható más mozgásfaktor. Ugyanígy hat a „kitűnés” ellentétes mozgása is. Mintha egy vonatból vagy autó ablakból tekintenék vissza, úgy marad el sokszor a hős mögött a nemrég még számottevő vagy sorűdöntő másik. Visszasüllyed a folyamatba, belehullik újból az alaktalanságba. Mint Tarkovszkij *Andrej Rubljov*­jában az eszelős lány, a fenyegető lovasok vagy akár a tatár fejedelem.

A véletlenül megjelenő tárgyakkal még beszédesebben igazolható ez. Gondoljunk a *Vörös sivatag* (Il deserto rosso) híres tengerjárójára. Hogyan beúszik a képbe, hogy hírtelen jelentést adjon egy megfoghatatlan hangulatnak, majd „dolga végeztével” észrevétlen „visszahúzódik” – abban nem annyira a hajó aktív dramaturgiája, szinte személyes, antropomorf részvétele az érdekes, hanem inkább a könnyed ki- és beáramlás mozgékony­­sága. Az a hangsúlytalan elegancia, ahogyan egy véletlen a filmen megjeleníthető, a felvezetés és lezárás teljesen oldott, folytonosságba ágyazott természetességével.

Az új hullám ezért vett be szívesen a film szövetébe valóságos epizódokat, utcán felbukkanó minieseményeket és szabad csellengéseket, mert felismerte, hogy ezzel már önmagában fűszereset, helyre-korra jellemzőt iktathat anyagába. Például ha Jean-Pierre Léaud Skolimowski *Indulásában* (Le départ) semmi egyebet sem csinál, csak autók és lányok között csapódik ide-oda az egész film során, akkor is biztos lehetett benne, hogy e lazán és ötletszerűen szervezett játékban ezer és ezer hiteles pillanat, kifejező megfigyelés, humor és igazság fog egybegyűlni, s ha más nem, annyit elárul: milyen elmosódott, milyen kevés tényező által meghatározott egy mai tizenéves kamasz életétsége.

A környezet hatalma

Míndez elképzelhetlenül kevés lett volna mondjuk egy regény számára. Ahogyan Godard *Hím­nem-nőnemje* (Masculin-Féminin) is elsősorban azzal tudott hatást elérni, hogy fo-

gyaszthatóvá, érzékelhetővé tette egy nemzedék életformáját alakító környezeti tényezőinek sorát. Elsősorban a nagyvárosi életkereteket, megszokott, mégis megszokhatatlan örült autóforgalmával, számtalan bisztrójával, falkába verődött fiataljával, amint a gyorsmosoda, a fehér csempés toalettek és a háromszemélyes heverő között egyensúlyozva „tétovázna­k” – a főhős vallomása szerint. Ezen belül bármilyen rendetlenségben rakódtak is egymásra a fontosabb és kevésbé fontos emberi történések, maga a szöveg attraktív volt. Mozi, mert valódi gesztusokat vagy hóbortokat rögzített. Hogyan is tudtuk volna elválasztani egymástól a formált és a formálatlan elemeket? De meg miért is tettük volna? Eleve­nségeit elraktároztuk, mint ahogy egy eszpresszó teraszán ülve is szívesen „filmezünk” magunk is, ha időnk éppen engedi.

Az urbanizációs fejlődés, a nagyvárosi életforma alakulásának folyamata olyan felgyorsult ütemben zajlott le néhány évtized alatt szemünk előtt, hogy ma már bomlásáról, szétszilárdásáról is joggal beszélhetünk. Körtünetei felhalmozódása láttán cseppet sem túlzás Hábermas megállapítása: „A modern nagyváros szociális problematikája pillanatnyilag nem abban rejlik, hogy az élet benne túlságosan városiassá vált, hanem abban, hogy a városi élet lényeges jegyeit ismét elvesztette. A köz- és magánszféra kölcsönhatása meg van zavarva. Nem azért, mert tömeg van, hanem mert a város egyre áttekinthetlenebb dzsungellel változik, ahol az egyén visszahúzódni kényszerül – a közfér vizont a zsarnoki közlekedés rosszul rendezett színterévé alacsonyodott le.”

A kezdetben talán termékeny feszültségek ezzel egyre ideg­­tőbbek, bomlasztóbbak lettek. Sem az otthon, a család nem képes ellátni az egyént védelmező, a bensőséget adó és fenntartó feladatot – sem a nyilvánosság nem teremt olyan közösséget, melyben az érintkezés feltételei biztosítva volnának. A magánszféra melege­nek és a nyilvánosság lehetséges megközelítésének elvesztése jellemzi ma a városi életmódot.

A hatvanas években annyi gúny tárgyának kitett „sétáló filmek” – amelyekben, főként Antonioni nyomán, a hős legfőbb tevékenysége a téveteget cselelgés, hajszolt vagy boldogtalan kóborlás volt – ebből az életérzésből születtek. Monica Vitti vagy Jeanne Moreau lankadt érdeklődése az utcán ötletszerűen

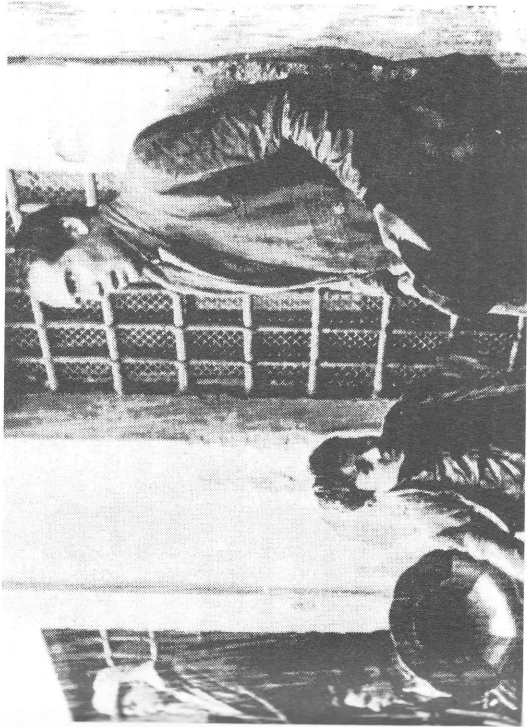
elėje vetődött tárgyak iránt: a lámpaoszlop hajlatának vagy egy hordó vízben úszkáló fadarabnak a bágyadt-kíváncsi megfigyelése ezt a „sehol sem jó” partravetettséget, mélységes gyökértelenséget tükrözte.

A nagyváros heterogenitása, vagyis a különféle létformák, eltérő társadalmi és kulturális övezetek a legközvetlenebb naturalizmusukban jelennek meg a vásznon. A film ugyanabban a bőségben és diffuzitásban, érzékletes elevegenségben tárja elénk a város fizikai és szellemi, architekturális és morális összetevőit, a fent és a lent negyedeinek légkörét és életszokásait, a slumok, szuburbiaiak, bohémiák világának sajátos folklórját, ahogyan mozgalmasságukban, különös összeszövődöttségükben az életben is átéljük.

Gondoljuk meg, mit jelentett a *Biciklitoltajok*ban (Ladri di biciclette) a hős nyomozásának kálváriája. A piac, a proli negyed, a jósnő és lakása, a kupleráj választékosabb miliője vagy a „jó vendéglő”, már önmagukban, pusztá színtereik társadalmi jelentésével tudósítottak a feszültségek alakulásáról. Rövid feltűnésük elegendő volt egy sor olyan hatás átéléséhez, amit minden egyéb médium csak terjedelmes körülírásával közelíthetett volna meg.

Szerepviselkedés

A városi élet nagyfokú változékonyságában ugyanakkor sok a nagyon is rögzült, standardizált elem: az intézmények megnövekedett jelentősége következtében mind a történések, mind a szereplők akciói egyre formalizáltabbak, dologszerűbbek. Mindenki csak annyi lehet, amennyit helyzete és szerepe enged. Egyedül a funkció teljesítése a szabályozó. Valaki vagy orvos, vagy eladó, rendőr, csapos vagy bártáncosnő, de ezen túl: semmi. Kilépni e keretek közül, a határokat megsérteni ezért mindig botrány, mert pontosan ismerjük valamennyien a szerepek „működési szabályzatát”, azt a pontosan körülírt, szigorú „használati utasítást”, mely minden posztbetöltéséhez hozzátartozik. A film dramaturgiája nemcsak hogy nem szabadulhat ettől, hanem egyenesen meseszövésének alapelvévé te-



Vittorio de Sica: *Biciklitoltajok*

szí. A nélkülözhetetlen takarékossgot ezáltal a legteljesebb konszenzus szolgálja, szavatolja.

A „rút énekes” – a *Biciklitoltajok*nál maradva – eleget tesz a nagy vigasztaló szerepének, a közönyös, de nem gonosz rendőr csakúgy, mint a sápitózó anya vagy az okvetetlenkedő tanú: betöltik megszabott feladatukat, s mikor a szegény munkásember ezt többszörösen megszegve fellázad – akár az előkelő vendéglő küszöbének dacos átlépésével –, éreznünk kell, hogy mindez rendbontás, szokásokat áttörő provokáció, melynek még súlyos következményei lesznek.

Nemcsak a filmbeli hősök kénytelenek egy megmászhatóan forgatókönyv előírásának nyomán haladni – a kívülről irányított ember jellegzetes életvitele, tevékenységi módja ez. Az egyéniség felszívódása éppen azt jelenti, hogy az ember önálló cselekvési tere, autonómiája iszonyatosan összezsugorodott.

A szigorú szerepkényszer különösen az emberek munkaviszonyaiban, ember és intézmény kapcsolatának alakulásában érvényesül. Emlékezzünk például Olmi *Az állásának* (Il posto)

történetére. A film egyetlen tárgya a beépülés nehézségeinek, az anyyi kínos stáción keresztül vezető szocializációs folyamat körülményeinek, pszichológiai és társadalmi feltételeinek szinté kimerítő természetrajza. Mit jelent a Hivatal? – vizsgálja. Mit a szerepek áthatolhatatlan és groteszkbe forduló arca, az egymástól oly mereven elkülönülő feladatok kemény válaszfala? A kis kamaszgyerekek elveszített kereng az irdatlan épületben, semmit sem ért, minden meghaladja, de hát miért is értené a nagyképi, leereszkedően nyájas pszichológus nyakatekert kérdéseit, a főnökök és alfonokok rafinált ügybuzgalmát, a karácsonyi kollektív mulatság szomorú erőlködését, melyben végül is sikerül berúgniuk némelyeknek, pontosabban egyszerűen egyetlenegyszer kirúgni a hámból? S ez a sok idegenség, izetlen tülekedés vagy felfuvalkodott szigorúság végül is semmi más, mint majdnem életének, önként vállalt bürokratikus létezésének szilárd kerete. Olmi ábrázolásában az a hiteles, hogy érzékelteni tudja: az a monumentális és feltehetően haszontalan iroda a külvárosból, a lentről érkező srác számára – minden pöffeszkedő és szorongató tekintélye ellenére – a felemelkedés netovábbja, álmainak temploma. Még ha végül az alagsorban sikerül is csak kikötnie, az altiszt vagy kézbesítő kétesebb pozíciójában, akkor is boldogság: bent van, a sáncon belül, s ezzel visszafordíthatatlan lépést tett a titokzatos „létrán” felfelé.

Apró mozaikokból, arcképek és helyzetek, várakozások és a zavar arcpírító pillanataiból építi fel a film ezt a fura képződményt, újból elemeinek és eszközeinek bőségéből merítve, a mozgások és látványok önálló dramaturgiáját kamatoztatva. Látleletében valóban nincsen semmi különleges. Egyetlen fordulata, megoldása sem olyan, hogy kivételességével elkápráztasson, helyébe azonban másfajta élményt állít: a hitelesség masszív bizonyosságát, azt a kétségbevonhatatlan meggyőződést, amit minden anyag tapintható textúrájának érintése kelt. Ha egyszer képet akarunk magunknak adni a hatvanas évek végének Milánójáról, erről a gógös, hűvösen gazdag és szakolász nagyvárosról, melyben az urbanizált civilizáció áldásai és átkai olyan imponáns formáltsággal artikulálódtak – Olmi filmje rendkívül megbízható forrásul szolgálhat. Beszédesebb dokumentum marad, melyben a Pirelli-féle emlékművek vagy a FIAT-királyság milliósáma nyüzsgő autói mellett az emberi becs-

vágnyak és iparkodások, a normák diktálta korlátok és lopott vagy viszonylagos szabadságok egész inventáriumát kaphatjuk meg.

Olmi tablójára csakugyan a tárgyilagosság jellemző – ezért vonulhat fel benne a vonzó és a riasztó is, a nagyváros „káprázata” és idegensége. Antonioni azonban költészetbe emeli e széthúzó tartalmakat, olyan poézisbe, amelyben mindvégig azonos érzelmi tónus uralkodik: az elutasításé, a panaszé.

Figyeljük a sort *A barátinőtől* (Le amiche) kezdve a *Vörös stábotagig*: egyetlen megszakítatlan – vagy csak szomorú? – valóságos nagyvárosról mint minden hiányok hideg, lelétszintéről, mint a magány és otthontalanság kietlen vidékéről. Antonioni előkelő negyedei a sivatagi unalomtól, a meddőség-től büzlenek. A tárgyak, dolgok oktanul eluralkodtak az emberek felett, hűvös, közönyös névtelenség burkol be mindent. Talán ő élte át a legmélyebben a környezet bizonytalan kétértelműségét, azt a szorongást, amit a technikai civilizáció tüdőklő racionalizmusa mögött rejtőző érzelmi vákuum kelt. Filmjeiben egy teljes és következetes negatív létet tárt fel, melynek kerete és jelképe lett a kihűlt és gazdag, betonba öltözött metropolis, az uniformizált, egyéniségét feladó város. Torino, Bologna, Róma – nála felcserélhetőek. A napfogyatkozás nem csak az érzelmeket, magukat a városokat is, az élet-égsz értelmét tartományát fokozatosan elsorvasztotta.

A nyilvánosság színterei

A nagyváros izoláló és atomizáló hajlandóságai mellett érthető az úgynevezett nyilvános helyek megkülönböztetett varázsa. Már az utca is azzal biztosítja a maga egyedülálló értékét, hogy egyszerre mindenkié és senkié, egyforma jogon részese lehetünk belőle. A kocsmá, az áruház, az autóbusz és a hivatal helyszíneit viszont mint a találkozási pontok koncentrációját kell tekintenünk, melyek mindenki számára nyitottak, hozzáférhetőek. E nyilvános helyek sajátos, szemérmes közösségi színterek lettek, felemésségük éppen azt jelenti, hogy csak mintegy rejtve, járulékosan próbálják teljesíteni, valami fájdalmasan elcsenyésszedett formában, „az agorafeladatot”. Mert

van bennük valami megnevezhetetlen összetettség: különös áteresztőképesség, amennyiben hihetetlen gyors lefutásban csoportosítják és választják szét az egybeverődő embereket. Éppen az esetlegesség, a tárgyak és dolgok, az arctalan és mégis markáns profilú emberek rendezetlen, bizarr együttese teszi tagolatlanná, bomlékonnyá az összefonódást.

Fellini filmjeiben a kétségbeesés és remény között vergődve menekülnek a hősök e „melegedők” felé. A music-hall és a cirkuszok világa a mások utáni sóvárgás, a találkozási vágyak ígérete. Mint a *Cabiria éjszakái* (Le notti di Cabiria) című filmjében, ahol a lánynak – egy hipnotizőr kegyéből – egyszer életében megadatik a kiválasztottság, a legszemélyesebb önérzet öröme. Végre emberek – ha mégoly ideiglenes – közösségében van, az ismeretlenség jótékony burka veszi körül – hisz kilépett a prostituálistszeretből –, és a figyelem mégis felé irányul: szép lehet, és egy csodálatos álom főszereplője, úgy érezheti, szövet-ségesekre lel, még ajánlkozó barát is támad: egyetlen szemfényvesztő pillanatra maga mögött hagyhatta a magányt.

Az éttermek, a vonat, a posta és a strand ezért nem egyszerűen meghatározott funkciókat betöltő színhelyek – hanem valami izgatott többlet is társul hozzájuk: találkahelyek, csodát ígérnek, legalább az esélyét annak, hogy valami történni fog. Emlékszünk az *Augusztusi vasárnap* (Domenica d'agosto) tengerpartjára vagy az amerikai *Kis szökevény* (The Little Fugitive) srácának elragadó palackgyűjtőgető körútjára a lidón, mely egy gyerek mélázó csavargásai révén vezetett át a szórakozás vagy társas érintkezés összes jól-rosszul működő terepén.

A kamera behatol ebbe a képlékeny térbe, szívesen vegyül el minden gyülekezetben – ilyenkor maga is szeszélyesen szemrevételez, figyelmével ide-oda tapad. S minél inkább átveszi e nyüzsgések ritmusát, vagyis nemcsak a látvánnyal, hanem a mozgással, sajátos ütemezéssel is közvetíteni próbálja életét, annál közelebb kerül e felgyorsított sodrású civilizáció valódi természetéhez, hisz ezeknek az élményeknek elengedhetetlen tartozéka a tempó maga, a sebesség vagy lüktető pulzálás idegeinkben feszket verő intenzitása.



Federico Fellini: *Cabiria éjszakái*

A szenttelenség

Simmel, már idézett híres esszéjében, a nagyvárosi élet szélsőséges személytelensége mögött egy paradox személyességet lát kibontakozni: a szenttelenséget, amely az alkalmazkodás legkülönösebb reakciómódja. Úgy véli, hogy ez a tartózkodás az érintkezés nélkülözhetetlen ökonómiája. Nem a reakciók hiánya tehát, hanem elaltatása – valamiféle józanságból származó közönyt, mely a személyes szabadság olyan mértékét biztosítja, amire más viszonyok esetében nem találunk példát.

Azt is pontosan látja, hogy ez a tartózkodás sokszor nem is a közönyt, hanem valami csendes ellenérzés, mely bármikor agresszióba csaphat át. A függetlenség eszerint védtelenséggel párosul, a szabadság a legfejlesebb elhagyatottsággal. S a szenttelenség, a tolerancia sima tükre alatt valójában mégis indulatok, bármikor feltörekvésre kész erőszak-fenyegetések áramlanak.

Ezt az alattomosan tenyésző agressziót, a szenttelenséget hirtelen átszakító, szinte irracionális gyűlöletet filmek sorában



Jean-Luc Godard: *Kijűlladásig*

láttuk alakot ölteni. Nemcsak mint a deviancia patológiáját, vagyis a bűnre való hajlandóság váratlanul manifesztálódó kőrünetét – ahogyan például Fritz Lang *M.*-jében vagy Godard *Kijűlladásig* (A bout de souffle) oly hibátlan képletszerűséggel megjelent –, hanem sokkal bonyolultabb alakzatban is. Gondoljunk a *Biciklitörzsjok* záró képsorára, mikor az utcán járó, egykedvű emberek valami megmagyarázhatatlan belső bosszúvágytól vezérelve egyszerre csak rávetik magukat a szerencsétlen áldozatra, valóságos lincshangulatot kelte, s addig nem nyugszanak, míg porig nem alázzák, össze nem törik. Honnan ennyi szenvedély, másokon való uralkodhatnék, áll-szent igazságszolgálati kényszer? Nem beszélve arról, mikor a tömegindulatok féktelensége a gyilkosság előtt meg sem áll, mint a *Szelíd motorosokban* (Easy Rider) – és a nyomában iskolát alkotó amerikai filmek csoportjában –, ahol a gyűlölet hulláma szemünk előtt csap magasra, egészen a véres, visszafordíthatatlan halálos áldozatig.

Van persze a közönynek, az alattomos szenvtelenségnek ártatlanabb következménye is: a szabálytalan megtűrése, még ha ez természetesen együtt jár is a kirekesztéssel, fokozatos szűre sodródással. A nagyváros egyik vonzása mégis az, hogy mindenkinek elni enged – igaz, a maga helyén, a maga szigorúan körülrít szűk földészén, de mozgásteret hagy az összes „igénylőnek”: a bohémeknek, a hobóknak, a hippiknek, a javíthatatlan munkakerülőknak, a sehová sem tartozóknak, a bűn szomszédságában tanyázóknak. Keveset láttunk volna e clochard-ok, hivatásos életművészek, csellengők és csepűrágók közül a filmen? Sokan felfigyeltek rá, milyen szívesen választ a film hőst éppen e marginálisok családjából, milyen hálás tárgy-nak tekintü egy fanyarabb romantika számára. Új életjelenségek nyomában jár ezzel is: a nagyvárosi integráció ambivalens természetét hozza élményközelbe.

A túllakalmazkodás

Ennyi komor kép után vessünk egy pillantást egy derűsebb jelenségre is, melyet joggal csak iróniával lehet kezelni: a kis-ember botladozásaira. Közismert, hogy az olasz neorealizmus után a csehek sajtóították ki a legsikeresebben ezt a terepet, tévedhetetlen érzékkel megelőzve e tanácstalanság újabb és újabb jelentkezéseit. Mondhatni persze, hogy butaság mindig is volt (a tanácstalanság ennek előkelőbb változata) – mi köze volna ennek éppen a nagyvárosi élethez? De úgy tűnik, hogy az ostobaságnak az a sajátos formája, mely a modern metropolisokban, az ipari civilizáció árnyékában, attól féltre, mégis általa létezve, oly életerősen kitermelődött, újabb képződmény, és nem véletlenül adott alkalmat arra, hogy társadalmi tüne-ményként elemezze.

A kisember – ahogyan összefoglaló szóval illettük –, legyen bár higgadt mozdonyvezető, lelkesmeretes tűzoltó, szorgalmas kistisztviselő vagy virgonc nyugdíjas, egyre tekintélyesebb számban foglalja el a helyét a nagyvárosban, külön övezetekben megtelepülve, és teljesen testre szabott életformát, „bölcséletet” és viselkedést alakítva ki magának. Idézzük fel a neorealizmus első emlékezetes példáit: a portások, bírósági



Milóš Forman: Fekete Péter

szolgák, fecsegő kávéházi öregurak, természetes családanyak, megessett szobalányok és kiérdemesült fürdőmesterek arcképcsarnokát. Bizony, kallódó, szomorúságba zárt sorsúak mindannyian, de a humor, valami gyengéd, „enyhe kis mosoly” mégis megilleti őket, mert az ügyefogyottság és a ronthatatlan élni tudás mezsgyéjén egyensúlyoznak. Bármily balszerencsések, tévedezők, simulékonyságukban hihetetlen alkalmazkodási készség, alázatosságukban ravasz, mindenben és mindenkin kifogó vitalitás rejlik. Forman ezt a hagyományt, ezt a gunyoros, de sosem ellenséges iróniát kamatoztatja filmjeiben. A *Fekete Pétertől* (Černý Petr) az *Elszakadásig* (Taking off), valamennyi hőse a szelíd és fortélyos bárgyúság bélyegét viseli magán. Mindig félreértésben vannak, aggályoskodnak, túlbuzognak, és főleg: behúzott nyakkal várnak, tele büntudattal, bizonytalansággal. Csak annyit tudnak, hogy semmit sem tudnak a világról. Ezt a lépésvesztést, lemaradást az őket meghaladó nagy sodrástól, e riadt igyekezetet, ezt nevezhetnének talán Freud nyomán a „mindennapi élet új pszichopatológiájának”. Nem mintha ezzel valóban betegnek akarnák minősíteni e reakciókat – a címke azért indokolt, mert valóságos tünetrendszer, általános attitűd lett belőle. A kívülről irányított ember

su
Freud

Nitron

szorongása, önelvesztése mégiscsak károsodás, s minél inkább megérzi, hogy személyiségének önállósága felszívódik, annál inkább növekszik félelme is a szabadságtól. Minthogy a társadalom által szállított értékek és normák nem váltak belső szabályozókká benne, kapkod, igazodni próbál, kompenzál, s a nagy iparkodásban nyilvánvaló, hogy sorozatos vétségeket követ el. Nem bűnök, nem tragikus hibákat – éppen csak akkorákat, hogy a köznapok üzemzavarai mindig fenntartásák és újratermeljük behúzóadását: szervilizmus és kakaskodás között húzódo csillapíthatatlan rémületét.

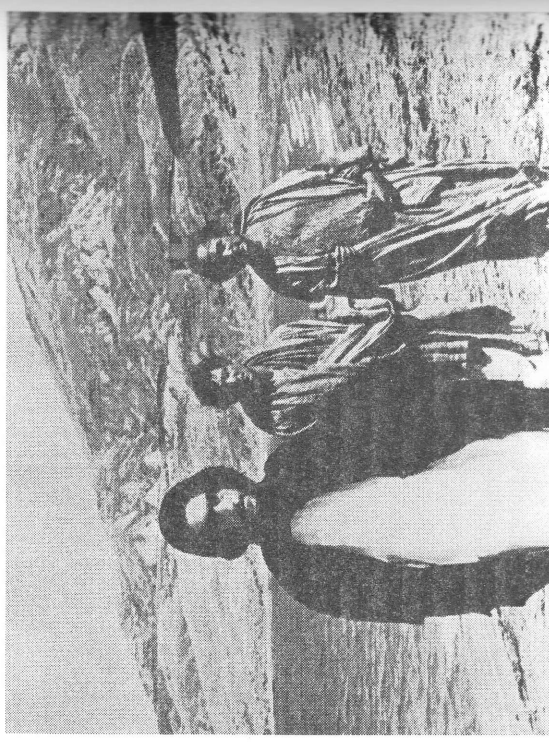
Talán a nemzedékek közötti szakadékban nyilvánul meg a legkitaljesedettebben ez a magatartás. Ebben a konfliktusban kényszerülnek rá szánalmas módon a felnőttek arra, hogy a maguk felesleges tapasztalatait és elnyűtt életbölcsségeit megfogalmazzák, hogy azokat örökségként az ifjabbakra ráhagyományozzák. De éppen ez a kényszer vezet el erkölcsi normáik és eszményeik látványos csódjéhez is: kicsoda hasonlatlan kincestár, mennyi ócska lomból álló gyűjtemény! – döbbenek rá maguk is gyerekeikkel egyetemben a „kipakolásnál”! Szegény szöszí jámbor öregei például mennyi buzgalommal próbálnak rendet teremteni árva kislányuk szűgyene körül, s kicsoda tehetetlenség, milyen nagy semmi sül csak ki belőle. Vagy a tűzoltók akkurátus erőfeszítése, hogy a bál annak rendje-módja szerint, a tisztas mulatság előírásainak megfelelően zajolják le – itt is minden gesztus a monumentális számartság és céltévesztés iskolapéldája, hiszen még egy tűz eset sem lehet elegendő felszólítás ahhoz, hogy saját józan értelmüket kövessék, és ne külső programok, vélt normák kétségbeesett teljesítői, riadt-szorgalmas végrehajtói legyenek.

A mitológia szűksége

A film éhsége a konkrét, banális létezésükben alakot öltő dolgok megragadására nem teljesen egyedülálló egy olyan korban, mely az egzisztenciát nem tekintti többé alárendelt vagy „rebelis” momentumnak, hanem nagyon is kitüntetett érdeklődéssel kíséri azt. A háború utáni filozófiai és művészi irányzatokban mindenütt szembeötlik a közvetlen jelenségek iránt megnöve-

Freud

Mitől Parolá



Pier Paolo Pasolini: Máté evangéliuma

kedett figyelem, a folyamatok, létmódok természetének elemzése, mely a tapasztalás polgárjogát és tiszteletét hirdeti. Az esszenciát megelőzi az egzisztencia – vallották az új ismeretelmélet kidolgozó filozófusok –, az ember önmagát teremti. A fenomenológiai emberi probléma előtérbe helyezése, a konkrétságra való irányulás az általános helyett tehát jellemző lépés, és ennek fényében cseppet sem érthetetlen, ha a film is osztozni akart ebben az érdeklődésben, s adottságai révén nem csekély mértékben járult hozzá ahhoz, hogy a jelenségvilág változásait, ember és környezet anyagcseréjének megszámlálhatatlan variációit mint egy világot átfogó információbank összegyűjtse és elraktározza.

E rögzítés és számonvétel nem maradhatott következmények nélkül. Visszahatott látásmódunkra, világgal való érintkezésünk szokásaira. A természetes anyagcsere-folyamatba így új elem került: a film által irányítottan, moziemlékek végtelen sorától befolyásoltan látunk. Észlelés és értelmezés mozulatai szétbonthatatlanul eggyé válnak, hiszen felfogásunk

már nem „szűz”, nincs benne többé semmi ártatlan, semmi, ami a determinált jelentésadástól elválasztható volna.

„A valóság nyelve, addig, amíg természetes volt, tudatunkon kívül létezett – ismeri fel a minőségi változás tényét Pasolini is. – Most, hogy a film révén »írottként« tűnik fel számunkra, lehetetlen, hogy ne követeljen magának öntudatot. A valóság írott nyelve előbb-utóbb módosítani fogja róla szóló képzetünket: a valósággal való fizikai kapcsolatunkat kulturális kapcsolatokká fogja alakítani.”

A természeti viszonylatok társadalmivá alakítása – és fordítva: a társadalmiak természetivé transzformálása – ismerős eljárás: a mítosz reakciómódja ez. Kérdésünk tehát: mi ennek az új mitológiának a természetje? Anyvi első közelítésre is meggyőzőnek tetszik, hogy a nagyvárosi életkeretek sokszor leírt feltételei, a modern civilizáció diktálta mindennapi körülmények kedvezni látszanak egy ilyen válaszformának. A találkozás tehát egyáltalán nem véletlen: megsűrűsödött élettények, társadalmi megegyezések és uralkodóvá váló új szemléleti formák, végül, nem utolsósorban, a film nyelvi adottságai egyként abba az irányba hatnak, hogy ez a profán mitológia gyökeret verhessen, és a filmnek egyre pontosabban körülírható szerepet biztosítson.

„A modern mítoszokat még kevésbé értjük, mint a régieket – jegyezte meg már Balzac is –, pedig valósággal felfalnak bennünket.”

Miben nyilvánul meg a mítosznak ez az egyetemessége, miféle szükséglet hívja egyáltalán létre? Bizonyos, hogy nem egyszerűen valamilyen homályos, irracionális létértelmezés igénye. Még csak nem is az ismeretlennek, a dolgok átláthatatlanságának való kényelmes megadásunk. A mítosz rendszer, mely az érintkezést szabályozó szokások, tilalmak és rítusok, eszmények és értékek egész átfogó hálózatát foglalja magában. Éppen ezáltal képes arra, hogy egy közösség összetartását szolgálja, egy közösség kollektív tudatát építse, és tartsa fenn kényszerítő erővel, példamutató szándékkal: a magartás mintáit írja elő. Univerzalizitását azonban csak úgy értheti el, ha kiemeli

* Pasolini: The Poetry of Film. In *Movies and Methods*. Ed. Bill Nichols. Berkeley, 1977, University of California Press, 600. o.

az embert individualitásának szűk zártságából, önösségének korlátai közül. Valaha a szakrális vagy mágikus beavatkozás biztosította a transzcendenciát, manapság bizonyára újfajta „divinizáció” vagy szertartásrend látja el e nélkülözhetetlen „emelő” szerepét. Egy azonban mindig érvényes marad: az egyetemeshoz az egyén legszemélyesebb megszólításával jut. A mítosz ugyanis a teljes emberhez szól. Nemcsak intelligenciájához, hanem érzelmeihez, képzeletéhez, egész szellemi-erőköcsi valójához. A tudattalanhoz is tehát, s ehhez az érintettséghez oly nélkülözhetetlen valamiféle agresszíven szenzuális hatás. Hiszen a felemelkedés a köznapi tudat meghaladásának parancsát jelenti, s kell-e üdvözítőbb, termékenyebb transzcendencia, mint éppen a kiteljesedett, harmonikusan egész ember ideálja, aki önmagára forduló narcizmusát leküzdve képes kitágítani világát, bejárni a maga összes „pokolköreit”, és ezen keresztül azonosulni valamely tágabb emberi közösség érdekeivel. A mítosz híd az én és a nem én, a heterogén éntudat és a homogén világ képzelete között, elhárítás és vágyteljesítés; távoli és vigaszteli ígérete egy lehetséges egység, értelmes világegyensúly megvalósításának.

Ezt végiggondolva talán jobban megértjük, mi fordítja a mai embert is a mítoszteremtés felé. Hiszen ha valamit nélkülöz, említettük, az éppen a beágyazottság, az összetartozás biztonságának élménye. Élete, tevékenysége is a szétdaraboltság, az elszigeteltség otthontalanságába zárja: az érintkezés csatornáit alig adottak számára valahol. A mítosznak elsősorban cemenetező, összeabroncszó funkciója van: mindenekelőtt bizonyos élmények közösségét kell biztosítania, azt a kollektív bázist, amelyben a cselekvéshez szükséges normák valamely meggyezés szerint meggyökeresedhetnek, valamint hátteret, ahol elterjedhetnek. Másrészt azonban ennél tágabb értelemben is rászorul támaszára: hiányos és bizonytalan önmeghatározásának nyújt mintát, a vágyott önarckép modellje lehet. Mikor minden vallásos transzcendencia érvényét veszítette, a politika teleológiája nyugtalanítóan törekénynek, változókéony aktualitások kiszolgálójának bizonyult, ime ez – ha töredékes és szemérmes formában is – a mégis ható többlet, az átfogó univerzalitás, mely nem egyszerűen józan irányt szabhat, hanem élményszerű találkozásban szembesít az emberi világgal.

Meglehet, „felemás” tudatformával van dolgunk, de ez mit nem változtat azon a tényen, hogy úgy látszik, pótolhatatlan igényt teljesít. Az ember nem tud lemondani a maga meghaladásának vágyáról, s ha többé tiszta formában nem áll rendelkezésére ideológia, mely akár a túlvilág, akár a tökéletes társadalom képzetével a teljesség eszményét kínálná – kerülő úton célozza meg a kívánt teljességet: saját hétköznapjait mitizálja.

A mítosz ezért távolról sem a nem tudás foglalata, mint ahogy azt egyszerűsítve olykor vulgarizátorok hangoztatták. Éppen ellenkezőleg: a nagyon is tudott, nagyon is közkeletű jelenségek, a nap mint nap megélt történések kapják meg általa vágyott és félt meghosszabbításukat: a szükségesség könyörtelenségének látszatát. Mert a törvény szigorát kölcsönzi a történeti képződménynek, vagy másként szólva: axiomatikus evidenciának tünteti fel azt, ami van: a valóságot az igazsággal teszi egyenlővé, amelyre rákérdeznü nem szabad.

A mítosz mindig kitágítja a jelentést, és nagy érzéki erővel ruházza fel azt. A merész általánosítás és a nagyfokú emocionális töltés együttesen odahat, hogy a világ képe könnyen áttekinthető tömbökbé, affektíven értelmezett nagy alapegységekbe rendeződik. Gondoljunk a némakorszak első jelentős filmjeire: Griffithől Pudovkinig, Chaplintól Dovzsenkóig, jó és rossz erők tündökletesen tiszta szembeállítás, brutális szembehelyezése mesélésük titka. A mítikus tudat csak végső igazságokat ismer, éppen ez hatékonyságának alapja. A közvetítő fokozatok sokaságát mellőzve szólal meg és érvel, úgy, hogy azonnal valamely egyetemes eszmény emelkedettségéhez kapcsol, indulatteli, érzelmektől átszínezett módon. E dús és érzelemgazdag jelentések mélyén azonban nem nehéz rátalálni a mindennapi élettények ismerős magjára, azokra az új léthelyzetekre, melyek magyarázatra szorulnak, és az értelmezés megvilágítása után kíváncsiaknak.

Griffith *Letört bimbója* (Broken Blossoms) és *Amerikája* (A film teljes címe: Amerika hőskora – Birth of a Nation) – más-más közegben és környezetben – ugyanannak az élményszerű tapasztalatnak mítikus meghosszabbítása, mely a modern életben a régi eszmények nyugtalanító fenyegetettségét és az erőszak feltörekvését látja. Az ellentétek megütőközése nyílt és agresszív, amin a kötelező happy end idillizmusa nem sokat



Kósa Ferenc: Tízezer nap – Réger Endre felvétele

változtat. Egy új ethosz romantikus egyértelműsége táplálja a húszas évek orosz filmjeit is: az *Arsenal* (Arsenal) vagy a *Szentpétervár végnapjai* (Konyec Szankt-Peterszбург) a forradalom aktuális ígérét, a vágyott győzelmet stilizálja valóságá. A munkásság öntudata és ereje a képek nyelvén érzéki hitelt nyer. A nemes a gonosszal szembesül, és fölényre egyetlen percre sem lehet kétséges. Másként fénylik a fegyver az ő kezükben, mint az ellenfelében: az igazság morálja a valóság egyetlen, kikezdetlenül igazsága lesz.

Nem állítható természetesen, hogy a modern élet mítoszait egyedül a film teremtette meg, vagy hogy teljesen monopolizálta volna ezt a funkciót. Eliade, Caillois is, rendkívül érzékenyen figyelnek fel olyan riválisaira, mint a lektúr, az evazív irodalom és a bulvárszínház, melyeknek egyre inkább homályba vesző rituális eredete mellett a koncentrált idő élménye ad vonzást és jelentőséget. Mert ha ez a sűrített idő nélkülözi is a mágikus-mitikus tartalmat, a profán időtől való különbözősége elvitathatatlan. Végül is – akár a tőle való menekülés árán – annak legyőzését szolgálja.

E klasszikus mítoszkatók mellett azonban bizonyára Roland Barthes ment a legmesszibb a mindennapok mitológiáinak feltérképezésében és fanyar-kegyetlen, ironikus átvilágításában. Reflexióinak kiindulópontja az a felismerés volt, hogy a sajtó, a reklám, a tömegműtumok általában, szakadatlanul a természetnek kijáró magától értetődöttséggel regisztrálják azt, ami cseppet sem elhanyagolhatóan, lényegét illetően történeti. „Egyetlen szóval – írja –, szenvedtem attól, hogyan keveredik össze aktuális életünk folyamataiban Természet és Történelem: meg akarom ragadni azt az ideológiai csalást, amely oly hivatkozódó formában a nyilvánvalónak feltüntetett dolgok mélyén rejlik.”*

Roland Barthes értelmezéséből világosan kitűnik, hogy a mítoszteremtést egyáltalán nem tekintti ártatlan, semleges eljárásnak. Valóságos vadászszendvedély ragadja el, mikor nevezetesen népszerű bálványokat kísérel meg lerontani. Az élet legbanálisabb, kisszerű jelenségeiben éri tetten a „hamis evidenciákat”, azokat a megbocsáthatatlan, de megmagyarázható hazug divinizációkat, tenyésző közhelyeket, amelyekkel a jelenkori világ oly szívesen és dőlőfösen veszi körül magát.

E mai mitológiákban többről van szó, mint egyszerű retorikáról – vallja –, mely dagályos stilizációkba burkolódnék. Az öngazolás ezúttal lappangó, nem azonnal átlátható alakot ölt. Példáinak sorozatában Barthes – amikor a fotó, a bédékkerirdalom, a reklám vagy a kosztümös kalandfilm és a zsurnalizmus hangzatosságait szurkálja – a lelkes öntetszelgés mögött közös alapot, ismétlődő szerkezetet mutat fel. S a titkos operáció nem más, mint a részlegesnek, a múltkonynak juttatott abszolútum rangja, az időleges és ezért kétségbevonható igazságok szemérmetlen felruházása az örökkévalóság kikezdetletlen méltóságával. Diadalmasan kiegyensúlyozott mérleg, bölcs harmónia uralja ezt a világot, melyet a tautológia és a pátoz fegyvereivel igazgatnak. Mindennek pontosan kimért helye van, a gőgös rendszeret nem tűr meg semmiféle „mást”, szokatlan idegent, csak olyan módon, hogy azonnal magához asszimilálja, saját kisvilága értékrendjének szintjére redukálja. A boldogság idillizmusának kell beragyognia törvényeit. A lé-

* Roland Barthes: *Mythologies*. Paris, 1957, Seuil, VII. o.

tezés csakugyan ünnep, hiszen a józan ész és mérséklet minden illetéktelen túlzástól megkíméli. Ravasz eljárásban az az ördögi, hogy a rendhagyó mellőzését, kiközösítését egy fedő és kompenzatív mozdulattal intézi el, olyan módon, hogy ábrázolásában az aktuálisnak adott (kelemes, előnyös) dolgok végérvényességet nyernek. Mert ha ez a világmagyarázat egy vonatkozásban homogenizál, s rendszerében a különös, a szabálytalan kéméletlenül halálra ítéltetik is, más vonatkozásban nyilvánvaló, hogy a felstilizálás a közepeset kívánja mindenek fölé emelni, éppen ez megnyugtató, áldásos hatásának célja. A mitizálás a banálist érinti, a közönséges csak ezen a módon kaphat kivételes értékét.

A film szerepe itt lesz jelentős. A gyakorlati-társadalmi oldalnál kezdve: először ez a médium volt képes arra, hogy tömeges terjeszthetőségénél fogva az egész világot átkarolja, egyidejűleg azonos üzenetekben részesítse. E szociálpszichológiai jelenség páratlan következményét nem kell hosszabban elemezni. Belátható, hogy a kívánt integrációnak eddig sosem látott, elképzeltetlen fokát, technikailag legalábbis maradéktalan külső feltételeit teremtette meg. Marad tehát a lényegesebb kérdés: mi maga az üzenet, amely ezen a végeláthatatlan, egész földet behálózó csatornán áramlik?

A triviális

Egyetlen szóval: a triviális. Ez lett a film igazi felségterülete. A mindennapi életgyakorlat szokásai, szertartásai rögzült törvényyszerűségei öltöttek látható formát a bárhol és bármikor vetíthető celluloidszalagokon. Egy új civilizáció konszolidálásának tényeit, ember és természet, ember és mesterséges környezet s végül persze ember és ember módosuló viszonyait rögzítette. Úgy adott testet és alakot ez újfajta kapcsolatoknak, hogy maga is a kristályosodás eszköze, a folyamatos katalizátor volt. Tükrében nem csupán ráismerni lehetett öntudatlan-köznapiságunkra, hanem általa egyben, egyre vitathatatlanabb szabályozóerővel, tudatosultak magatartásunk formái. Az ismétlődőben az azonososságra emlékeztetett, a sűrűn előfordulóban a szükségszerűre.

Köz hely ma már a film divatdiktátori hatalmáról szól. Hogy miként írta elő egy egész századon át a hajviselettelől az öltözködésig, a mozgástól a hangúlyokig a legrészletezőbb pontossággal a „jó ízlés” követelményeit. A korszellem homályosabb, alig megragadható jellemzői miként váltak antropológiai, kulturális valósággá a viselkedés finoman artikulált, egyre differenciáltabb szótárában. A filmtörténet első híres csókja például cseppet sem volt ártatlan. Ragályos fertőzés volt, stílust honosított meg. Az előkelőség és lovagi gyengédség sajátos egyensúlyával mintát teremtett, mely vágyképpül és ideálul szolgált. Eleinte úgy tűnt, a film főként a „glamour”-t kedveli. Színtárjai és vampjai, díszletei és fényei a szó szoros értelmében felragyogtatták, megszipitették a köznapiság gesztusokat. Csillogni, csábítani, a pompával vonzani, a látványossággal hódítani akartak, ám hamarosan árnyaltabb lett a kép, és nyersebbek nyíltak az igények. S a film boldogan merülhetett alá a közönséges, immár dísztelen vegetációban.

Külvárosi kocsmák és olcsó táncos helyek, szeles rakpartok és kikötői világítótoronyok határozták meg az egyszerű mozdulatok stílusát. Jean Gabin micisapkája és rekedtes hangja, Michèle Morgan esőben ázó köpenye e „ködös utak” része, tartozéka volt. De ugyanakkor modellé is váltak a legfizikailabb értelemben. Utánzásra csábított a járásuk, mosolyuk, hanghordozásuk ritmusa, a tekintetük villogása. A kacérságot, tetszeni akarást innen „tanulta” egy egész nemzedék, mint ahogy a „férfiasság” új kritériumai: a szófukarság, „a végzet komor anyja”, a flegma fegyelem, ugyane változékony arcképcsarnokban kapták meg időlegesen érvényes alakjukat.

A túlzás

Enni, inni, ölelni, járni – a film világában nem idegen, mellekes vagy elhanyagolható mozzanatok, mert a film éppen ezeken a közönséges eseményeken keresztül vezetett és kelti életre hőseit. E mindennapi élmények integrálásával viszont formálódásokat segített, s jelentőségjellegüket növelte. Így lett fokozatosan szimbólumértékűvé egy sor gesztus, helyzet, történés. És éppen ezzel érkeztünk a mítosz szíve középhez: a mítosz két-

Freud, N. - Freud = S
ségtelenül ünnepvé emelt valóság, de ünnepiségét egyedül azáltal éri el, hogy a túlzásnak ad polgárjogot. „Az ünnep engedélyezett, vagyis megrendezett túlzás – írja Freud a *Totem és tabu*-ban –, egy tilalom ünnepléses áthágása. Az emberek nem azért követik el a túlzásokat, mert örömmel érzik, hogy valamely előírás jóvoltából ezt megtehetik: a túlzás magának az ünnepnek a része.”

A film előadásában ezúttal a legegyszerűbb köznapi cselekedetek nyelik el a túlzás révén a szokatlan vagy „ünnepi” színezetet, ritualizálják azt, és – Roger Caillois tömör megfogalmazásával – éppen „a rítus valószínűleg meg és élteti a mítoszt”. Ha igaz, hogy a film, megvesztegető módon, úgy emel ki a mindennapiságból, hogy tükrében egyszerre „minden dolog szokatlan bélyegget kap” (Brecht), akkor ez ismerős-ismeretlenben, e szokatlan-hétköznapiban tulajdonképpen a rítusok új társadalompszichológiai valóságával találkozhatunk.

A túlzás azonban nemcsak az események lefolyására, az emberi cselekvések indítékára, nyomatékára vonatkozik. Azt minden dramaturgia elvégzi, és elvégezte régebben is, most is. A film mítoszteremtő alkalmassága azzal is különösen igazolódik, hogy alakító eszközeiben éppen úgy benne foglaltatik a túlzás hatványozó ereje, mint választott tárgyában. Ezt neveztük Jakobson nyomán „a grammatika poétikájának”, vagyis minden magasan szervezett forma megismerő jelentőségének.

Amit az előző fejezetben a filmgondolkodás élményszerű, konkrét logikát megfestesítő jellegéről írtunk, íme most visszavezet a mítikus gondolkodás természetéhez. Hiszen konkrét és változékony szemléletességében jelölte meg Lévi-Strauss is e megismerési mód igazi erényét. Idézzük még egyszer Roger Caillois-t, aki szerint a mitológia szintaxisa az emberi érzékenység legkülönfélébb szintjeit érintő rendszer, mely a halmazsá, az érzelmi hangsúly növelésével a hatások interferenciáját valószínűleg meg. Nincs mítosz „túldetermináció” nélkül, mondja, vagyis a különféle összetevők sokszorosító jelenléte nélkül. A film ehhez a feltételhez újból nehézséget nem ismerve csatlakozik. Amennyit emlegetett heterogén érzékletessége válik gyümölcsözőn előnyre: sokeleműsége hozzásegít ahhoz, hogy nézőjét minden oldalról körülvegye, bekerítse. A filmtörténetet kez-

deiteiben annyi gyanakvással kárhóztatott „hipnotikus” hatása ennek a szokatlan, mítikus élményhez hasonlatos funkcionának része.

A hétköznapi ritualizálása

Nem lehet véletlen, hogy a húszas évek kísérletező kedvének magasan a jelentős művészek sora fordul érdeklődéssel az új prózai mítoszok felé. Moholy-Nagy, Dziga Vertov, Walter Ruttmann és Robert Siodmak fedezik fel egymástól függetlenül, párhuzamosan a nagyvárosi mindennapok immár minden szertelenségét és romantikus lírát mellőző arcát: a munka, a monotonia sajátos ritmusát, a tömegársadalom jellegzetes, látványos tüneteit. E „szimfonikus” megközelítések legérdekesebb vonása a vizuális témák hallatlan bősége és esetlegességük mélyén rejlő belső összefüggése, rimes összcsecsendülése. Mindegyik film szerkezeti alapötlete azonos: párhuzamok, kontrasztok, ismétlődések és visszatérések „kádenciáit” keressük, de középpontjukban mindig egyetlen láthatatlan szervezőerő áll: a munka, a munka mint társadalmi-gazdasági kényszer, mint az életrendet közvetlenül meghatározó legfőbb mozgató, kizsákmányolás és mégis teremtés. Mindehhez persze szorosan hozzátartozik a gép csodája, vitathatatlanul ez az új civilizáció demurgosza, bálványa és sodrát szabályozza, mindenütt jelenvalóan.

A „nagyváros-filmek” eddig ritkán értékelt eredetisége azonban nem egyszerűen az új tárgyi környezet bemutatása és birtokbavétele volt, hanem legalább annyira az e milió megszába újéletforma leírása. A személyességet meghaladó „összmozgás”, a mozgások áradása, külső tagoltsága, emelkedés és hanyatlás, felgyorsulás és elcsendesedés ciklikus szakaszai mutatkoznak meg érzékletesen tükrükben. A nagyváros megszemélyesülni látszik, mint egy ezerkarú, ezerlábú lény nyújtózik, bonyolítja üzemeltet, hogy a nap nyugtával átengedje magát fáradtságának. Az utca, a járművek, a találkozások és elválások egy nagyobb életháló részeiként pulzálnak: eltörpülő részlet és láthatatlan egész egymást feltételező játéka tapintják a képsorok. Arcok, mozdulatok, helyszínek merülnek fel és alá,

Doherty

hogy végül is beleolvadjanak a nagyobb folyamba, a köznapok egykedvű hőmpolygésébe.

A metrólépcső tömeget elnyelő „szája” vagy az elhagyatottan messzibe néző villamosúton, gyárak monumentális csarnokai és utcai padok újságpapírral takart szomorúsága, vidáman kopogó kacér női lábak és napfény után sóvárgó öregek lassú kocogása: ezeket a képeket már nem az életből ismerjük, hanem filmképek emblémává szerkesztett megörökítésében. S amint oly emlékezetessé lettek tudatunkban, képeik átlenyegültek jelképpé: összefoglaló értéket nyertek. Nem pusztán tükörképek, hanem *minták*, gesztusokat szabályozó „paradigmák” lettek. A nagyvárosi élet ritmusait „dolgozták ki”, közmeggyezéséssé téve legköznapiabb lépéseink módját. Kodifikálás, jóváhagyás rejlik az ilyen eljárások mélyén. Az „így van” az „így kell lennie” súlyával terhelődik.

Néhány évtizeddel később a figyelem még koncentráltabb, kisebb részletre irányulóbb; egy-egy körülhatárolt terepen, kihatott életmetszetben keresi a rendszert. Dokumentumfilmeken, angol precizitás és társadalmi érzékenység vezet ismeretlen vidékekre. Egy híres példa – nem az érdeklődés, csak a közelítés intenzitásának változására –: a *Mindennap, kivéve karácsonyt* (Everyday Except Christmas).

Karácsony kivételével mindennap így ébred hajnalban a város – mondja Anderson és Reisz filmje, és kamerája előtt a legszigorúbb szertartásossággal folyik a vásárcsarnok fáradságos; irgalmatlanul fegyelmezett trógermunkája. Meghatározott idő és pontosan kijelölt tér szabja meg a tevékenység kereteit: minden áldott nap ugyanannyi tonna árut kell behurcolni, elrendezni, valóságos architektúrába építeni a rakodóknak. A film húsz perce e néhány óras, mindig ismétlődő akciórendjét, menetének legfőbb állomásait emeli ki. De éppen e nyomaték által a közönséges trógerolás valami formáltságot, az egyes cselekvések rituális előírásosságot kapnak. Végül az egész rajzából nem kevesebb, mint az emberi erőfeszítés metaforája, a küzdelem és sikerre törekvés „rövidített drámája” bontakozik ki. A vásárcsarnok reggeli felkészülésében egyszerű csak minden készülődés konfliktusát érezzük meg: az ellentmondást, mely tett és megvalósulás, lendületes csinálás és célhoz érés „végállomása” között mindig feszül. Bőrünkön

érezzük, mit jelent a munka mint koncentrált erőfeszítés, mint próbatétel annak érdekében, hogy a célt elérhessük. De átéljük a befejezés drámáját is. Előttünk a csodálatos tornyokba, formás kupacokba rendezett alma, zöltség, a lenyűgöző húshégyek – igazán nagyszerű panoráma, a legszínesebb kiállítások egyike. Am ahogy gyönyörködünk artiztikumában, lehetetlen nem gondolni e különös kiállítás abszurditására: rövid órák mulékony szépsége ez csupán, amit éppen rendeltetése fog lerombolni, hogy másnap reggel újra kezdődjék az egész körforgás előlről, megint.

A létezés paradigmaticussá tétele? Archetipikus helyzet? Szentségtörő vagy sem a káposztákkal, emberi verejtékkel, a zsákfordással és kocsmapultokkal kapcsolatban használni e fogalmakat – a lényegen mit sem változtat. A legprofánabb emberi cselekvések, a mindennapi vegetáció mozdulatai érik el a rendkívüli, az összefoglaló erejű élmény súlyát, hogy a ceremónia érzelmi telítettségével mutassák fel a munka komisz és józan pátozát.

A példa természetesen szándékosan ennyire szerény. De éppen ezzel akartam rávilágítani a film ábrázolásának kényszerű mitizáló természetére a banalitás metaforát magába foglaló többértelműségére. S igazolni kifejezőmódjának azt az adottságot, hogy a nyers kiemeléssel, a látvány és ritmus tagolásával a jelenségeket felhívó erővel látja el: egész öntudatunkhoz intéz érzelmi és értelmi áthatottságú felszólítást.

A természeti lét archaizálása

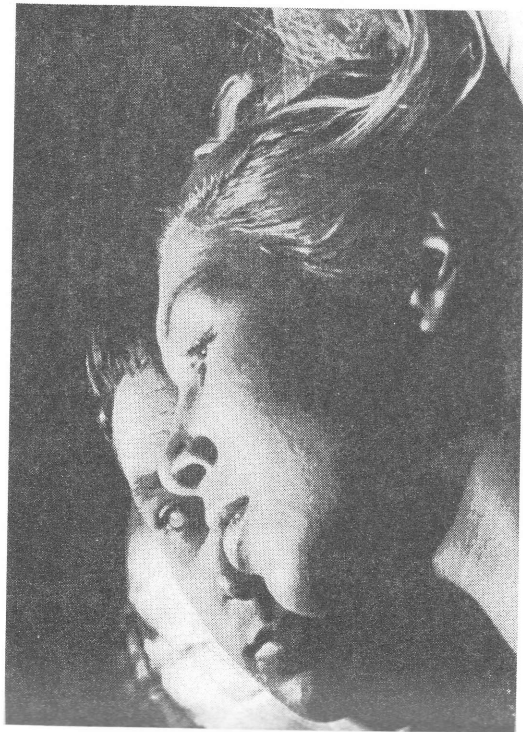
Talán a nagyvárosi lét szofisztikáltabb neurozisa, talán egyszerűen a felgyorsult idő élménye okozza, hogy az urbanizált életforma ridegségével és hajszoltságával szemben gyakran tűnik fel egy melegebb, természetközeli ellenvilág képe. Amnyi zűrzavar, szorongató lökdösődés és rohanás közepette köznapisága az egyszerűség eszményített példájaként áll, mely elsősorban nyugalommal és bölcsességével hódít. Mint valami távoli, majdnem édenkerti lét, mely biztonságot és állandóságot ígér. Legfőbb értéke a magától értetődöttség. Itt minden salak-talan és magát öszintén feltáró. Különös, józan rend és egy

sosem részrehajló racionalitás érvényesül benne. Mert aminek meg kell történnie, az meg is történik. Innen a folyamatosság rendíthetetlen élménye, a szilárd bizonyosság.

Nem véletlen, hogy ez leggyakrabban a falu ősi, közösségi szokásokat őrző elementáris létformáiban, az életmód nyugalmas áradásában és szigorú erkölcsi törvényeiben található fel. Békéje és csendje a sorssal, istennel való kiengesztelődésként jelentkezik. A természettel való azonosulást pedig mint valami áhítatos visszatalálást az elvesztett paradicsomhoz mutatja fel.

Varda első filmjében, a *La Pointe Courte*-ban is például a falu kontraszt, biztonságos alap, amelyből erőt meríteni, okosságot tanulni lehet. A film még ma is megragadó az életvitel bensőségének érzékelésében, de értékeinek feltétlen felmagasztosítása már sokkal naivabbnak tetszik. Igaz, lefegyverző, ha a szegénység, a betegség és a halál zokszó nélkül lesz az ember keresztje. Még megindítóbb, ha szerény ünnepeiket, lánykereső szokásaikat látjuk, zökkenetlenül belesimulva a mindennapokba, de miért volna kizárólagos érték a tűrés és beletörődés: vajon fegyelem és alázat, kötelességtudat és egykedvűség csakugyan azonos erények volnának?

Varda láthatólag megilletődött a kis, isten háta mögötti hálszájalu életének áttetsző tisztaságán, s túl hálás ellentétként kimalkozott számára a városi értelmiségi hősök gyöttrődésével és bonyodalmisságával szemben ezt mint megingathatatlan erőt élénk helyezni. Talán ezért is olyan szép a kanyargós, kiürült falusi utca, a szárítókötelen lengő lepedők lebegése, a halott gyerekek ravatalát körülvevő gyászoló asszonyok kara és a szintiszta fehértől világító vidám vízi ünnepély. S míg ez a dokumentumrész csupa szelíd és hajlékony mozgás, s egy egyenletes életdinamika lüktetését, hangsúlyait közvetíti – a másik szál, rendkívül kifejező minősítéssel, csupa feszült mozdulatlanság. Távoli vagy féltávoli beállítások szinte ingerlően hosszadalmas sora, mely csak a várakozás önmérsztését, a befelé fordulás meddőségét érzékelteti. A keresztetű, megfordítással hangsúlyozott stilisztikai eljárás különösen szorosra zárja a két életforma közötti viszonyt. A mozgás és a nyugalom, a vállalt dokumentarizmus és a már kalligrafikusan kidolgozott, festői beállítások az erőteljesen artikulált forma erejével szolgálják a mondandót. Nyilván mi sem lett volna kézenfek-



Agnès Varda: *La Pointe Courte*

vőbb, mint nyugalommal felruházni a falusi élet szolid méltóságát, és fordítva: izgatottá, lüktetővé tenni zaklatott, türelmetlen hóseinek kálváriáját. De a helycsereből adódó többlettartalom érzékletesebben tudósít minden explicit vagy konvencionális megoldásnál, és a mitizálás követelményeinek szokatlan szuggesztivitással tesz eleget.

Arra, hogy a paraszti világ mint egyetlen állandóság marandó emberi értékek kitüntetett hordozója legyen, példák sokaságát nyújtja a kelet-európai film. E túl sokáig földművelésre berendezkedett, lassan előremozduló társadalmak természetesen berendezkedtek az erkölcsök és szokások hagyományos értékeihez, és a változó körülmények között legtöbbször menedékként, fogódzóként fordultak vissza annak archaikus-romantikus ethoszához.

Talán a legemlékezetesebb filmek közé kell sorolnunk Kósa Ferenc Cannes-ban kitüntetett *Tízezer napját*, mely minden motívumát magába ötvözte ennek az újromantikus mitológiának. Világértelmezésének centrumába ember és természet szinte misztikus kapcsolatát állította, társadalmi, történelmi megha-

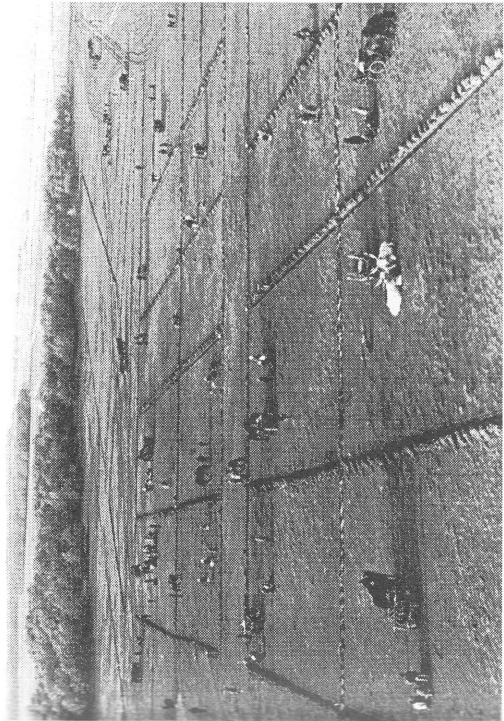


Gaál István: *Sodrásbarja* – Rajnógel Imre felvétele

tározottságát messze meghaladóan. E felfogás szerint az ember a természet szerves része, néma és hűsleges folytatása. Évszakai körforgása szabja meg munkáját, életritmusát. Nincs más, mint amit a föld és az ég adott; az ember dolga: szolgálni. Átviharzik felette a történelem? Szűkebb és bősegebb esztendőkké váltják egymást? Megtizedeli a háború? Családját szétszórja az önkény? A föld örök, az egyetlen maradó. Mert kenyere ad. Életet. Megállíthatatlan az újakezdésben.

Ez a hatalmas erő, akidenciákon túli törvény csak szép lehet, istenadta szép. S ezért mindaz, ami a világban természetesként megteremt magát – elsősorban szép. Méltósága van, nemes aránya. Az ember úgy tagozódik bele a természetbe, mint szerény kis pont, eltörpült alárendeltség.

Kósa és Csoóri filmje a magyar föld történelmi eposza lett. Mikor pusztáit és folyóit, ritka erdőit és szegény falvait képekbe foglalták, egyben az igavonó, nehéz testű, hallgatag parasztot is megénekeltek, azon a fennkölt, veretes nyelven, azon az archaizálásba hajló, költői hangon, amely a hősköltémények sajátja. Egy-egy epizód történelmi metszet, példázat és általánosítás. Érdekes módszerét megteremtve a meditatív leírásnak.



Sára Sándor: *Feldobott kő* – Lugossy István felvétele

Mert az egész anyagot uralkodóan meghatározza a „szépség törvényei szerinti” építkezés. A gondolat a tárgyak rendje, artiztikus kompozíciója által tör elő. Hiszen itt maguk a tárgyak is mind történelemhordozók, amennyiben a folklór a legsűrítettebb lenyomata a nép teremtkészségének.

Némileg módosított formában ugyanezt variálta Gaál István *Sodrásbarja* és Sára Sándor ugyancsak Cannes-ban feltűnést keltő *Feldobott kő* című filmje. Ők ugyanezeket az elemeket oldották, a hétköznapi életrajzhoz közelebb álló formában próbálták összegyűjteni – az ünnepegyesség jobbra háttérbe szorult. A hétköznapiaság azonban náluk sem jelentett érzelmi szegénységet. Ellenkezőleg, mindkét film felmóveszti a történések jelentőségét az élet tragikus veszteségének, a halál jelenlétének érzékeltesével. A természettel való öszszeszővődöttség itt is szinte kozmikus méreteket ölt, de nem annyira a történelmi szimbolikától megterhelten.

A *Feldobott kő*ben a tanya, a nyomorú elszigeteltség, a felparcellázott földek képei foglalják magukba a vallomást. A film a hűség panasza, a bartóki szarvassá lett királyfiak példájára, mert nyilvánvaló lett, mennyire a visszahozhatatlan múlté

mindez a pusztuló szépség, paraszti édesség, Tragikus pátosz színezi újból a tárgyak, az elárvult tájak és gyom benőtte sinpárok, ócska vagonok felidézett emlékeit. A személyes líra a mítoszteremtés forrása, belső motívója lett.

Az archaizáló gesztus talán csak néhány görög filmben jelezték hasonló erővel, mint például Dassin híres *Akinek meg kell halnia* (Celui qui doit mourir) című misztériumjátékában, mely műfajában is átvette a passió mítikus szertartás formáját. Igaz, e filmben a táj, a természet ősi elemei kegyetlenebbek, rögebbek, mint az említett magyar filmekben. Az esztétizáló szándék nem a kalligráfiában keres formát magának, inkább a történelmi-mítikus jelentésadásban. Itt a mozdulatoknak, az emberi csoportosulásoknak, a nép kórusszerű viselkedésének és valami kopár, nyersen rusztikus háttérnek kell eljátszania a mítosz kötelező szerepeleit. A tragédia baljós légkörét az éles fekete-fehér kontrasztok és egy megszólíthatatlanul szigorú környezet jelenléte biztosítja.

A tájfestés lírája

Végül talán idesorolhatók a filmtörténet nagy tájfestői is, akik, mint egyfelől Dovzsenko, vagy egészen másfelől John Ford, a tájnak, természetnek nem egyszerűen rajongó, hanem költői teremtői is voltak. Lírai szótárunk alapkészletét szinte kizárólag innen merítették. Dovzsenko például egyedülálló gyengédséggel és érzéki erővel tudta közelbe hozni a föld, a fák és a gyümölcsök lélegző valóságát. Húsos almái, az esőben ázó, zsíros bőrű falevelek a szó szoros értelmében erotikus töltésűek. Senki egy nyári éjszakának, a hold megbabonázó hatalmának borzongató erejét emyi tágassággal, nagy lélegzettel bemutatni nem tudta. A végletes arányok, a közeli és a végtelenbe vezető, távoli horizontok változtatása eszméletelő távlatokat nyitnak. A halál derűjét, szelídségét is ezért érthette és tudta szokatlan szépséggel körülvenni.

Az újabb filmrendező-generáció tagjai között talán egyedül Bo Widerberg mondható távoli rokonának, aki vonzó, meleg kedélyű hőseit egy velük egybehangzó milió kereteibe helyezte. A szépség igénye nála nem az ünnepélyességhez vezet.



Bo Widerberg: Joe Hill balladája

Inkább egyfajta „douceur” színezi, a hegyek, erdők, fények szelídsége, barátságos arca. Úgy veszik körül az embert, mint biztató, védő társak, szövevényesek és befogadók. Enyhességük békét áraszt. Mindez persze itt is kontraszt a világ könyörtelenségével szemben. A természet ronthatatlan harmóniája a külvilág torzulásaival, gyilkos törvényeivel szembeállítva kap különös jelentőséget. Mert emlékeztetni kíván általa: a szépség rendje is létezik. Az *Eloira Madigan*ban, az *Adálen*ben és a *Joe Hill balladájában* ezek a megragadó képek. Ide sűrítette Widerberg minden lírai hajlandóságát; az impresszionisták páradús, fénygazdag, felhők és ködfüggönyök mögül előtűnő tájait idézi fel, ahol egy-egy árnyalat vagy fényfolt, bensőséges színharmónia többet mond minden figurális kompozíciónál. Azon kevés meggyőző kísérletek közé tartozik, amelyek azt igazolják, hogy a film festőisége anyagszerű, mozgásban oldott művészi forma lehet. Vagyis nem betét, illusztráció, nem rossz képeslapok utánzata, hanem öntörvényű, világot kifejező tartalom.

De minél hangsúlyosabb és homogénebb ez a szövet, közlebről vizsgálva annál jobban kitetszik, hogy a szemlélet mélyen egy ugyancsak mítizáló egyszerűsítés, romantikus archaizálás rejlik. Hiszen a természet távolról sem a szépség megtes-

tesülése – az élet törvényeit valósítja meg, és az több, mint nemes fenség vagy szemnek gyönyört okozó változatosság. A természet nem kevésbé küzdelmes organizmus, mint az ember által teremtetett társadalmi lét; elemei között tehát ugyan-csak nem kevesebb ellentét, harc és halál, pusztulás és pusztítás található.

A túl látványos szembehelyezés természet és társadalom között mindig romantikus lépés, és ha költői előnyeit nem akarjuk is teljesen alábecsülni, univerzális igazságát mégis meg kell kérdőjelezni. Annál is inkább, mert ebben a megosztásban a társadalomnak nagyon is leegyszerűsített, differenciálatlan szerep jut: a farkastörvény, a kegyetlenség és a durvaság egy-oldalú vonásai. A kritikai magatartás túl könnyen keres kiutat magának valamiféle idillizáló visszatérésben, aminek gyanús báját, érvényességét meglehetősen indokoltsággal kell kétségbe vonnunk. Talán ez is oka annak, hogy a film világában viszonylag ritkán akadunk követőire. A mítosz igazi terepe itt a nagyváros, a nagyváros dzsungelje maradt.

A KÖZVETLENSÉG NYELVE: METONIMIKUS ÍRÁS

Az ismeretlen ismerős

Tehát nem költészet – több is, kevesebb is annál: köznapi mitológia. Nemcsak tárgya, funkciója szerint, hanem írásmódja alapján is. Prózaí nyelv, mely minden tőkét szegénységéből, látszólagos díszetlenségéből kell hogy kovácsolja. Nagyító alá kerül a banalitás.

Vegyünk egy más, fokozhatatlanul egyszerű példát: Casavetes *New York árnyai* (Shadows) című filmjének nyitóképeit. Egy fiatalember halad át az utcán, át akar menni a másik oldalra. Az úttesten szinte áthághatatlan kocsisor, ezen az örvényen kell keresztülhalolnia, hogy átérjen a túlsó partra. Ahogy nekiiramodik, ahogy cikázik, kénytelenül meg-megáll, majd újabb elszánással továbbindul – abban mindennapi fizikai létünk legbanálisabb szituációját láthatjuk viszont.

A pontos felidézés azonban „udvart” terem a képek jelentése köré. Mi teszi, hogy nem egyszerű feljegyzésnek érezzük, hanem általánosabb „megállapításnak”? A fiú úgy megy át, úgy mozdul, kezét úgy tartja fel, és az eltökéltség-visszahőkölés olyan ide-oda hintajátékát járja, mintha egy áradó folyón próbálna átvergődni. A megszakítatlan autósor mint egy medertartott kéz, mint egy vízbe fúló, jelt próbál adni, és segítséget kér. Ahogy a képelemek egymásra következnek, ahogy egyik főredék hívására a másik felel, abból végül is egy hasonlat megvilágító fénye dereng fel a tudatban, átvitt értelmű jelentés kerekedik.

Ez a láthatatlan artikuláció, a szerkesztés tartózkodó költősége talán a film legsajátosabb költői eljárása. Jakobson *metonimikusnak* nevezi, mert a jelentéstöbblet a „szomszédosság” clemével, az összekapcsolás egyszerű egymásutániával jut. A természetes előrehaladás „visszintes” folyamatában, a „szintagmatikus” kibontakozásban találja meg a maga halás, jelen-



John Cassavetes: *New York ármányai*

téstei valóságócait. Azokat az alakzatokat, melyek valami érintkezésre, kapcsolatteremtésre képesek. A „kontinuitás” megsűrti, felfokozza az energiákat, és ez az új feszültség sajátos kisüléshez vezet. Hangsúlyok kérdése, hogy ezek a sugárzási övezetek miként érvényesülnek, hogy a kiemelés (szinekdoché) révén olyan tömörítés jöjjön létre, melyben a rész elveszti egyszeri konkrétságát.

Ha az említett példában a sodrást látom, kitaratóan és viszatérőleg, megértem, hogy nem az egyes autók száguldása vagy tempója a tárgy – inkább általánosságban maga a tempó, a mozgás. Mert a hangsúly nemcsak fokozott közelmenés (felnagyítás), hanem elemelés is, tehát elszigetelés, a konkrét tárgyi körülményektől való radikális elszakítás.

Továbbá látni való, hogy a kiemelés sosem pusztán térbeli művelet. Nem csupán az elhatárolás, a képkivágat látványt befogadó képessége jellemzi, hanem az időbeliség, a tartam szerepe is rendkívül jelentős. Az időnek ez az értelmező kitaratása még egy ilyen egyszerű és banális jelenetben is megtalálható, mint a fent említett *New York ármányai*. A kamera elidőzik bizonyos részleteken, másokat homályban hagy, olykor mintha felfüggesztené az időt, majd visszatér bizonyos képekhez. A

montázs különféle variációkat tesz lehetővé. Ezek az alkotó eljárások mind hozzájárulnak az absztrakcióhoz, a képek által keltett érzelmi és intellektuális asszociációkhoz.

Amit láttunk, az nem pusztán leírás volt, nem is egyszerűen egy tetszés szerint kimetszett életdarab, hanem szimbolikus értelmű közlés, akkor is, ha a jelenet maga annyira ismerősnek tűnt.

Csakugyan, mennyiben ismerős és mennyiben ismeretlen? Ismerős mint első, felületes megjelenés; mint mindennapi, átélhető tapasztalat, mely a maga banalitásával alig hat ránk. Athatolunk rajta, anélkül hogy megállítana. Ám ha egyszer elemeire szedtük, kitergettük az időben, ez a közkeletű élmény azonnal ismeretlen lesz. Amit nem ismerünk, az a türelmes megfigyelésből adódó részletek élete, a folyamat összetevőinek képe. Mint minden gondolkodásban, mely meghaladja a közvetlen percepciót, itt is „kitérőt” teszünk, hogy újralássuk az egészet. Ami ismeretlen, az a pontos, mellékes kis tények jelenléte, a szerkezetet a formával szemben, az elemek konfliktusa a felülettel szemben, másként szólva a feszültség a közömbösséssel szemben. Végül is: törvényszerűség a tüneményel szemben.

A szokatlan inkább az, hogy ez a „törvény” milyen oldott ruhában, milyen kevés ünnepélyes külső jelvénnyel nyilatkozik meg. Itt is eleven látványosság, mely saját magát jelenti, magában hordja értelmét. A szimbolikus kifejezés a természetes kifejezésben gyökerezdik – és mégis: a tárgyakból, köznapiságokból, jelenségekből következő értelem – a francia sens – nem fedi kimerítően a jelentést. E jelentés a kontextus összefüggésében gazdagabb lesz, tágabb léptékű. Bármennyire is megőrzí mindvégig sajátéletűségét, a konkrét esemény fizikai valóságának minden karakterjegyét, dinamikáját, még arányait is – e fizikai jelenségek egész kultúránk szövetéhez kötöttek. És így, a szerző akaratából, szemlélete, világlátása torzító bélyege jóvoltából jelen van egy távolibb, második jelentés is. *Signification* – ahogy a francia mondja, vagyis egyszerre jelentés és jelentőség.

De Seta *Banditáijkában* (Banditi a Orgosolo) is szép megfigyelni közvetlen realitás és transzcendencia együttes hatását. A pásztor és a nyáj végzetes egymásrautaltsága az önvédelem, menekülés, megtorlás és halálos igazságszolgáltatás stációin

keresztül idézi fel a passió kérlelhetetlenségét. Minden mozzanatot a fizikai valóság tényeihez kötött. Hősünk azért hajítja az állatokat árkon-bokron át, hogy vízhez jussanak, alkalmas és biztonságos legelőhöz. Célja tehát konkrét, tárgyyszerű. Lépéseinek pontos előzménye van, szándékának átlátható oka. Ez a naturális evidencia mégis egyre inkább veszít jelentőségéből, és a forma rendező ereje következtében átfogóbb tartalmak kerekednek felül. Az íjmétlés, a refrénszerű visszatérés az első eligazító-figyelmeltető jel. A hajsztolt, mind reménytelenebb vonulásnak erőszakosan azonos állomásai, kényszerű megállói vannak: a halál tizedel az állatok között. Újabb és újabb megjelenése nemcsak természetes tagolást, hanem – az előzményre való utalás révén – érzelmi halmozást jelent. Nyomasztó hatalmát közvetlen stílári eszközök hangsúlyozzák: egy plasztikus és egy ritmikus formálóelv. Az első: ezúttal nem a szokásos közelképek, hanem, éppen ellenkezőleg, a távoliak hivatottak az általanosítás rangját megadni. A hirtelen kitért színtéren egész gyászos monumentalitásában áll előtűnk az elpusztult állatok sora. A távolság egyszerre metafizikai távlatot nyit. Ugyanakkor az ísmétlés – mint jó esetben mindig – nemcsak azonososság, hanem változás is: a variációt is magában foglalja, hiszen éppen a módosulás, a növekvő veszteség látványa a feszültség forrása. A ritmikus kompozíció az idő felgyorsulásában ölt formát. A szakaszok megrövidülése, az egyre sűrűbben lesújtó csapás a „végzet” kikerülhetetlenségét súlykolja. Az így kibővült jelentésszint a szükségyszerűség magasára emeli a mozgalmak képsorokat: a törvény komolyságával ruhazza fel őket.

Itt jelentkezik a filmbeli mítizálás minden ambivalenciája. Mert a fizikai valóság mindvégig jelen van a vásznon, elperlehetetlenül, hatását azonban csak úgy tudja kifejteni, ha egyszerűsmind el is halványítja jelentőségét, és e visszaszorított terepen, az itt felszabaduló energiák jelentésmezejében kínál további értelmezési lehetőséget a befogadó képzelet számára.

Paradox gesztus, mert egyidejűleg sűrít és kitért, eltávolít és közelbe hoz. A végeredmény mégis minden kettősség ellenére a keretbe foglaló mozdulat. Mert a mítosz mindig csipetnyi öröklélet akar adományozni elorzott és a triviálisból kölcsönvett tárgyainak. A megmászhatatlanság pátoaszával aranyozza be a köznapi lét helyzeteit és alakjait.

Ritenuoto és végjáték

Filmek egész csoportja, nagy családja létezik, amelyek eltökélten építenek a köznapi eseménygörgetés sajátos feszültségére. Szerkezetükre a rendkívül türelmes kivárás, a nyugalmas, mégis egyre nagyobb várakozást keltő retardálás jellemző. Valami baljós halmozással rendelik egymás mellé, szinte szenvtelenül, az epizódokat. Csupa hangsúlyozott jelentéktelenség, a napi élet szokásos ceremóniái zajának – mint például Kazan *Látogatójában* (Visitors), az *Easy Riderben* (címváltozat: Szelíd motorosok), Fleischmann *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországban* (lagdszenen aus Niederbayern) című művében, vagy a mind-egyiknél érettebb *Dillinger halott* (Dillinger è morto) című filmben –, hogy végül egy várt-váratlan fordulattal kirobbanjon a „botrány”, s a nyugodt felület alól feltörjön a végletes indulatok erőszakhulláma.

A késleltetett nyílt összeütközés azonban távolról sem dramaturgiai fogás. É bonckés alá vett események szerkezetére jellemző a sokáig elhúzódo, fegyelemmel visszafogott össze-csapások hirtelen felszakadása. Éppen az agresszió sajátosan latens természetére vet fényt, ahogyan a történések közönye alá rejtőzve oly hosszasan létezni tud, álnok közömbösséggel, megnevezhetetlen fenyegetéssel. Az *Easy Riderben* például az utolsó pillanatilag nem tudjuk, mi a száguldások, nyughatatlan csavargások végállomása. Mert azt tévedhetetlenül érezzük, hogy jóval, szelíd semmibe futással nem végződhet sorsuk. Ám hogy a rossz milyen formában fog lecsapni rájuk, arról a történet epikus elbeszélését figyelve, fogalmunk sem lehet. A megjósolhatatlan, a racionálissal nem magyarázható ugyanis a jelenség lényegéhez tartozik. Ezért kötelező, hogy a lövést ismeretlen tettesek adják le, arc nélküli, személyes motiváció nélküli gyilkosok.

Ugyanígy Kazan látogatói is fegyelembé fojtott, kimondatlanságba zárt udvariasággal ülnek végig a hosszadalmas, célját fedő vacsorát, a vizitkez tartozó vendéglátói konvenciók előírásait, majd, mint akik titkos jelle vártak, egyszerre csak hozzálatnak beteljesíteni ocsmány missziójukat. Az erőszakot ugyanolyan hűvös és tárgyyszerű formában hajítják végre, mint egy étkezési ceremóniát: indulatok nélkül, mondhatni, elegánsan.

Azt hiszem, csak így, csak ebben a szokatlan arányban lehetett kifejezni a kívánt gondolatot. Csak a hétköznapiakba való beágyazottság pontos és részletező érzékeltetésével lehetett újat mondani az erőszak mai arcáról, megragadni pimaszul virulens természetességét, semmiféle tabutól, belső gátlástól nem korlátozott, ijesztő szabadságát.

Marco Ferreri *Dillinger halott* című remeke új oldalról közelíti meg ezt a jelenséget. Vizsgálódásának középpontjában az unalom, a céltalanság természetrajza áll. Hozzá képest Antonioni minden „előfelmerése” tévételg lírának, homályos elérkezélynültségnek tűnik, mert a semmit, a nem történést a leírás részletezésével a végtelenbe nyújtja. Így minden pillanatban azt ábrázolja, ami nincs, azt fényképezi, ami nem érdemes a feljegyzésre. Olyan komoly odaadással és szinte tudós precizitással, hogy maga a módszer válik ezzel átvilágítottá: a mondanó nem más, mint ennek az abszurditásnak ironikus-filozofikus kifejtése.

A mai átlagpolgár-értelmisségi, aki jól felszerelt lakásban él, csinos feleséggel, közepesen csinos háztartási alkalmazottal, egzotikus fűszerek és házi keskenyvetítője társaságában, mivel is üthetné agyon idejét, mikor hazatérve – telítve a világ híreivel és a munka monotonijával – még egy meglehetősen adagot élnie kell? Csak az időt tudja fogyasztani. Ferreri ezt a hibás kört, reménytelen próbálkozást, a milliő apróságba fogódzó fizikai kísérletort rögzíti, a laboratóriumi eljárások tárgyilagos szemlytelenségével.

Talán egyedül az „új regény” módszeréhez hasonlítható ábrázolása. Ott találkozhattunk ezzel az átstrukturálódással, mely a személyiség eltűnése következtében a tárgyak megnövekedett jelentőségére fektetett súlyt. Ott is a külvilág autonómiaja uralkodik, függetlensége meghaladja az egyénét. Így az ember mozgásteret mérhetetlenül beszűkült, cselekvési lehetősége meddő, önmagába fordul. Az érdekes az, hogy mikor az új regény ezt a felismerést kamatoztatta, nem véletlenül a filmtől orozott el módszereket, hiszen mindenekelőtt a film nagy lehetősége volt az emberi szubjektivitástól megfosztott világot a maga kopár meztelenségében elénk vetíteni. Ferreri „visszaveszti” ezt az eljárást, hogy a tárgyakat, dolgokat olyan-
nak mutassa, amilyenek, önmagukban álló valóságként. Csak

objektív anyagszerűségük van, nem lappang többé bennük semmi érzelem. A dolgok sorsa, hogy jelen legyenek. Jelenlétükben rejlik lényegük, és célja az, hogy a lehető legkövetkezetesebben sikerüljön megfosztani őket a rájuk tapadt, konvencionális jelentéstől. Ez első közelítésre pusztán rombolásnak tetszhet, mintha a lehántással erőszakosan elkülönítené a dolgokat élő kapcsolataiktól, megfosztván őket az analógiák hálózatában nekik juttatható metafizikumtól – ahogyan Barthes panasolja. – De csakugyan igaz-e ez? Hiszen e jelentésnélküliség csak látszat. Illetve annak a paradoxonnak érzékletes kifejezője, hogy a tárgyak, köznapidolgok tényleg elveszítették mély emberi jelentőségességüket. Ezt a negatív jelentést, ezt a hiányzó réteget teszi a film láthatóvá, mikor a kamerával alászáll a tárgyi világ értelmetlenné vált dzsungelébe, és megmutatja káoszának, közömbösségnek – kopár létezésnek. Ha úgy tetszik: üres létnek, nemlétnek.

Így kanyarodik vissza a legkövetkezetesebb jelentésnélküliség a mély és pontos jelentéshez, egy hiány anatómiájának kézikönyvét összeállítva, egy sor lehetséges negatív elágazást leltárba véve.

Visszatérve a *Dillinger halott* konkrét stilisztikai manővereihez: ha e különös filmben képek hosszú sorozatán keresztül semmi egyebet sem látunk, mint hogy unatkozó hősünk mint tesz-vesz a konyhában; miként önt mézet alkalmi szeretője hátára, hogy egy kis izgalomhoz jusson általa; hogyan készíti elő a vetítést, hogy aztán csömörrel félretolja, és egyszerre csak piros pötytyöket fessen egy váratlanul talált revolverre – e sok semmisség, értelmetlen mozdulat, tárgyi halmazat mélyen mégis a megtagadott metafora alkalmazásával van dolgunk, pontosan „érintkezésre épített hasonlósággal”, metonímiával, mely a sorba rendezéssel ad elő egy láthatatlan igazságot. Egészen addig, míg a pusztító unalom át nem fordul pusztításba, és a „töltött fegyver” – játékosan? komolyan? – el nem sül, élvezettel beteljesítve a cselekvés egyetlen értelmesnek tetsző formáját.

Hasonló technikával dolgozik Fleisichmann is; ráérős tempóban rak téglát téglá mellé. Életből kiháshitott epizódokat, innen is, onnan is. Látszólag nagyon lazán szervezett, majdnem ötlet-szerűnek tűnő sorban. Fokozza e hatást a hős- és környezetáb-

rázolás dokumentáris naturalizmusa. Az alsó-bajorországi falu testes parasztfjai, a kocsmák és istállók otromba kedélyessége egyre nyomasztóbb légkört teremtenek. Itt is a bőrünkön érez- zük a növekvő alattomoságot, az egyre visszafojthatatlanabb éhséget valami rosszra, a megbélyegzettek veendő elégtétel- re. S innen már minden a végzet felgyorsult irgalmatlanságával rohan előre: a védtelenség és kitaszítottság nemcsak sebezhe- tővé teszi, gyilkosságba is sodorja a hőst. Mert az erőszak mindig láncreakciót indít meg, eskalációja megfékezhetetlen, míg ki nem provokálja a katasztrófát.

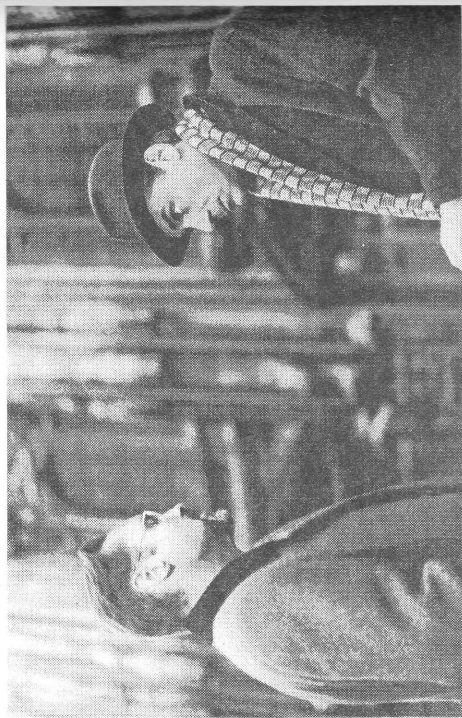
A dokumentum szerepe

Nem véletlen, hogy Fleischmann természetes környezetben, nem hivatásos színészekkel készítette filmjét. A módszer többi képviselője is hasonló ihletéssel, nagy tárgyilagossággal kezeli anyagát. Nem valamiféle divatból, hanem mert mondanivaló- juk éltető közegét, talaját ismerték fel ebben a művészetből sokáig száműzött régióban. S minél nagyobb az életközelség, minél pontosabb, anyagszerűbb a megfigyelés, annál erőtelje- sebb lehet a felderítés is. A valóságos, aprólékosan elemeire bontott metszet sor ugyanis mindig működő organizmusokat tár fel. Tényállásai, pillanatnyi tér-idő alakzatai nem álló hely- zetek, nem elszigetelt, lemerült formák, hanem egy végelát- hatatlan mozgásfolyamat átmeneti állomásai. Minden speku- latív dramaturgiai fordulatonál több feszültséget tudnak szerte- sugározni, ha az éppen történő, éppen mozduló eseményt si- kerül rajtukapni; öntudatlan reakciókat, a véletlen megannyi kiszámíthatatlanságát. A lassú, unalmasan előremozgó cselek- mény ezért megtelik a várakozás izgalomával, kiélezi figyel- münket, részvételünket megsokszorozza. Kutatni kezdünk az előtünk alakuló jelenség összetevői között: mi ígér változást, merre vezet a folytatás útja? Egy zajos kocsmajelenet, például, egyike a legnagyobb sablonoknak, ha elvont, általános marad. De műhelyst arcokra, karakterekre tapadó közelhajolást mutat, türelmes-értő elidőzést a hangulatváltások kiszámíthatatlan alakulásán, azonnal másként hat. Amint észrevesszük, hogy tanúi lettünk egy születő gesztus életének, egy rendetlenül

elénk sodródott tárgy aránytalan betolakodásának – hirtelen megcsap a hitelesség hasonlíthatatlan levegője. Egy más közeg- be léptünk. A művi környezet konvencióiból az érintetlen, még be nem látható valóságba.

Az elmúlt évtizedekben szembetűnően megnövekedett a do- kumentum szerepe a filmben: terjeszkedni kezdett, behatolt a fikció stilizációjától védett játékfilm területére is. A határok váratlanul fellazultak, egybemosódtak. Mese keveredett a di- rekt megörökítéssel, és fordítva: a dokumentum engedett kíta- lált, megrendezett epizódokat magához. S mint mindig, a ke- resztéések meglepetésekkel szolgáltak, különös alakzatokat hoztak létre, melyekben a műfaji meghatározatlanság csak nö- velte a fűszerességet. A dokumentum az élet „ravaszágával” tudott hatni, azzal a leleményességgel, amit a sakkdramaturgia régen elveszített; a fikció viszont a rendezőelv koherenciáját, a nézőpont meghatározottságát kínálta. A nyersanyag is, a kere- tül szolgáló redukált fikció is nyíltan vallott a közelítés racio- nális distanciájáról. Megfigyelni, láttatni akartak mindenek- előtt. A kíváncsiság az intenzitás irányába hatott. Az előrenyo- mulást nem a képzelet vidékén, hanem a közvetlen környezet mélységi tartományában keresték. Érthető, ha ebben a matériá- ban minden tény szinte azonos értékűnek tűnik: földrész, újabb réteg, amin át kell hatolni ahhoz, hogy a kívánt szintre eljut- hassunk.

Egy klasszikus alappélda Visconti *Vihar előtje* (La terra trema), melynek elementáris szuggesztivitását ritkán sikerült megismételni. A film szikár erejéhez bizonyára elválaszthatat- lanul hozzátartozott az alkotói magatartás férfias meggyőző- döttsége, az alkotó felismerésének erkölcsi komolysága. A ha- lásfalu konok sztrájkjának rajza egy új társadalmi igazság felhívó szándékától kap pátoszt. Bármilyen tárgyra, emberi arcra irányuljon is a figyelem, mindig ugyanattól az indulattól feszül: ez adja a film láthatatlan egységét. Mintha egy tömb- ből faragták volna: minden kockáját, elemét ugyanaz az erő hatja át. Az emberi beszéd például, csakúgy, mint maga a hang, a férfiak és asszonyok mozgása csakúgy, mint maga a táj: erős, kopár, lágyságot nem ismerő. A tengeri vihar orga- nikusan, szinte magától válik életük egyszerű, alapvető meta- forájává.



Francesco Rosi: *A Matttei ügy*

A két Taviani *Apámuram* (Padre, Padrone) című, harminc évvel későbbi filmje ehhez a hagyományhoz nyúl vissza, egy irástudatlan szicíliai parasztfiú felemelkedésének történetében. Igazi küzdőtere a barbár környezet. Sorsa, nem kevésbé, mint a kegyetlen apával való viaskodás, az engesztelhetetlen pusztai tájjal, a köves hegyoldalon elbitangoló juhokkal, a képtelen elszigeteltséggel való szakadatlan háború. Ezért a képek leg-egyszerűbb látnivalója is metaforikus: nem egyszerűen önmagát jelenti, hanem egy tűrhetetlen, halálra ítélt életet. Égető nap és csontig hatoló hideg éjek, a sötétségtől való félelem válik tapintható élménnyé. Csak a valóságos vidék naturalis léte, egy gödör, melyben a kamasz fiú maszturbál, az állatok testi közelsége vagy egy távolból felhangzó harmonikaszó érzékelhetetelén hűven a bezártság és elvágyódás kínját. A sorba rendezett életrészletek monotonijában is azt érezzük: nincs igazi dramaturgiájuk, hiszen éppen alaktalanságuk adja a legszorongatóbb, hitelem érdemlő benyomást.

Francesco Rosi filmek sorában dolgozta ki dokumentum és fikció összeötövésének lehetőségeit. Már a *Kezek a város felettben* (Le mani sulla città) is nagy szerepet juttatott a megidézett tények közvetlen bemutatásának, igazán eredeti változatát

azonban *A Matttei-ügyben* (Il caso Mattei) teremtette meg. A műfaj szokatlansága, hogy a dokumentum szükségképpen publicisztikai karaktere mellett egy brechti ihletésű színházi eljárás nyomai is megmutatkoznak benne, mert az újrakiállítás állandó érzékeltetése, a megszokások hirtelen cezúrái a kommentár helyzeti energiáját kölcsönzik a matériának. Kettős anyagkezelése csak fokozza a hangvétel tárgyilagosságát: más-más módon ugyanannak az intellektuális értelmezésnek, elrendezésnek és szeljegyzetelésnek „elidegenítő effektusát” képviselik. Egy gondolatmenet állomásait, a logika tagolását biztosítva.

Az antifilm

Néhány évvel ezelőtt hangzott fel először ez a kiáltás: kísértet járja be Európát, az antifilm kísértete. Nos, ez a kísértet végzett ugyan néhány nevezetes rombolást, a világot alapjaiban meg-ingatni mégsem tudta. Tagadása azonban felmutatott néhány építő mozdulatot is.

A mese szétzúzása csak első lépés volt. Ebben meglehetősen sok előzményre tekinthetett vissza, ám a valóban érdekes az volt, hogyan történt ez, és milyen új integrációhoz vezetett. Egyetlen szóval úgy mondhatnánk, hogy a montázs helyébe egyszerűen a kollázs módszerét tette, vagyis a hajdani történés-beli és kronológiai diszkontinuitás helyébe egy minden ízében heterogén szövedeket állított. Az időrend szétbontásán túl maguknak az összetevőknek a megválasztása is hagyományellenesen kiterjedt: a kamera mindenevővé vált. Fikciót, dokumentumot, jegyzetet, olvasmánytöredéket, játékos kommentárt és rajzos paródiát, mindent, mindent bekebelezni látszott. Eleinte, tévesen, szerették e módszert esszéisztikusnak nevezni, pedig csak annyi történt, hogy az ábrázolás egysíkúságát szorította háttérbe egy valóban többszörös reflexió: a mese vázlatos érzékeltetése mellé a különféle megközelítések és értelmezések második, harmadik síkja került.

Makavejev *Szerelmi története* talán a legszerencsésebb példa. A film egy szexológus értekezésével kezdődik, melynek tárgyi komolyságát semmi okunk sincs kétségbe vonni, de sajátos hangsúlya, túl tudós karaktere mégis azonnal ironikus másod-

értelmezést társít hozzá. Majd kezdetét veszi a látványosan jelentéktelen történet: egy telefonos-kisasszony szerelme egy patkányirtóval, s itt egyszerre csak váratlan homályok, fura fekete foltok ékelődnek a mesébe. Kis töredékek villannak be egy boncteremből, fiatal női holttest felismerhetetlen képe, egy nyaklánc, a fehéremű mint különös tárgyi bizonyítékok, és ezúttal egy másik száraz, tudós magyarázat, a kriminológia szaknyelvén, de annyira részletekre szorítkozóan, hogy nem tudjuk pontosan kivenni belőle az esetet magát. Közben a kaland szépen tovább alakul a banális események lépcsőfokain: rétesütés, szeretkezés, reggeli felkelés és lefekvés szokványos állomásain keresztül haladunk. És íme még egy újabb réteg – a városka köznapjainak be-betűnő történései: május elseje, felvonulási készülődések, egy erőszakoltan átpolitizált közélet emb-
lélmái érdekesen ölelkezve a televízió ugyancsak hasonló ihletésű műsoraival.

Ha magunk is tudományosan kívánjuk elrendezni a szerkezetet, két tengelyt különböztethetünk meg benne: egy vízszintes, eseményt eseménnyel követő alakulást, mely a szabályos melodráma ösvényein halad: szerelem, féltékenység, hűtlenség és halál a stációi. De ez a vonulat szüntelenül ellenpontozva van különféle retardáló „beleszólásokkal”. Tudományos, kriminológiai és történelmi nézőpontok kínálják magukat magyarázatul. Ez a függőleges, mert idődimenziótól tudatosan független réteg nem csupán a mesével tart kapcsolatot, hanem természetesen egymással is bonyolult alá-fölle rendelésekbe kerül. És azáltal mindegyik réteg sajátos viszonylagosságot kap: összhangzatuk semmi egyéb, mint az irónia valamiféle pajzansága, csúfondárosága.

Milyen elragadóan korlátozott érvényű lesz mindegyik részmagyarázat! Minél nagyobb expanzióra törekszik ugyanis melyik-melyik a maga módján, annál nyilvánvalóbb, hogy erőlködése nagyobb, mint eredménye, hiszen a másik jogosultságát sem lehet tagadnunk. És így a motivációk sokasága a motivációk ironikus megkérdőjelezésébe fordul: egyetlen bizonyosság marad: a tényeké, melyek az emberi érzelmek titokszerűségéről beszélnek, vagy ha úgy tetszik, saját tudatlanságunkról, amely ezt a kiszámíthatatlant ijedten-zavartan, alázatosan és fölényesen szemléli.

Makavejev módszere sokkal bonyolultabb, mint sok kihívóan rendhagyónak mutatkozó Godard-filmé. Hiszen itt az említett kommentárok valóban működő létmagyarázatokat testesítenek meg, és éppen egymásra vonatkozásuk, egymástól való függőségük ad teljességet, újból hangsúlyozom: ironikus teljeséget nekik. A tudás nem tudásról szól, hanem iparkodásaink relativitásáról, anélkül hogy keserű vagy olcsó mindent tagadásba, dandys rezignációba vezetnének. Van ugyanis valami ronthatatlan anyag az egész mélyén: a köznapi élet egyszerű vegetációja, melodrámból adódó szenvedélyes, mégis groteszk felfokozottsága. E megvilágításban a triviális is jelentőségteljes, mert a halál elháríthatatlanul komoly végkicsen-gést kölcsönöz szerény tényeinek. Másfelől viszont a szigorúan komoly is esékény végességet nyer: szakszerűségénél, tudós becsvágyánál csak korlátozottsága nagyobb. Mindez végül az egész nagyszerűnek rejtvénytűen összetett felépítést ad, az előremozgás szakadatlan interferenciájátékokban, ellenmozgásoktól megtörtén valósul meg. Az idő múlása állandóan visszautalásokkal terhelődik, hiszen mindaz, ami előttünk bontakozik, már egy jóvátehetetlen múlt emléke csupán.

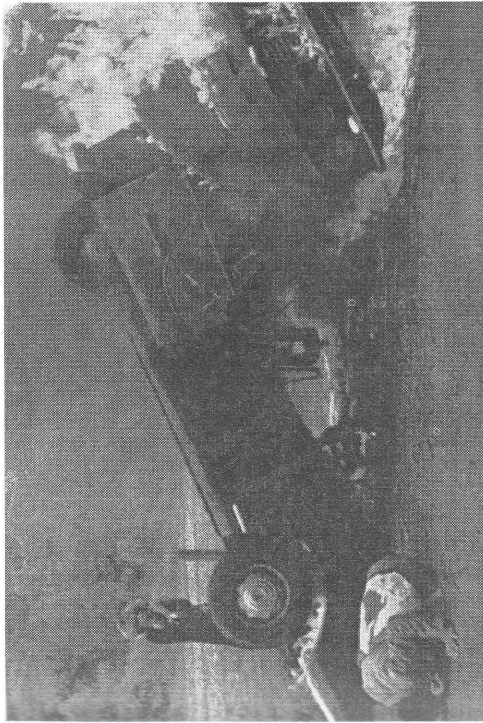
Makavejev filmje pontosan illusztrálja a sekély mélységről és a mély sekélyiségről szóló fanyar bölcsességet. A tradicionális értékek megfordítása és mégis együtt tartása, egymásba való tükröztetése – mi más ez, mint gondolkodásunk tapogatózó természetének rekonstruálása, a kérdező elme bizonytalan hűntajátéka? A módszer szellemessége, hogy tulajdonképpen minden a kapcsolatteremtés gráciájában, váratlan mozdulataiban valósul meg. A gondolat egyedül az elvágások és érintkeztetések, homályok és megvilágító töredékek oszcillálásában él. És így a közönséges, az öntudatlan titkos jelentést, igazi mélységet kap – a szofisztikált, agyonelméltető viszont szinte komikus transzparenciát. Mégis egymást egészítik ki, összefüggenek. Mint a balettna, a helycsere sosem végleges, hanem éppen a történet lényege maga.

Ha Makavejev ereje a hajlékony sokeleműség relativizáló gesztusa, humor és gyengédség egyidejű alkalmazása, némely más eljáráshoz hasonlóan a politikai zornalizmus formarombolásait, filmnyelvrobbantásait regisztrálhatjuk. Mint Godard újabb filmjeiben: *Itt és most* (Ici et ailleurs), *Alogy vagyunk* (Comment ça va) – amelyek az évekkal ezelőtt született *One plus one* vitatható folytatásai.

A gesztus érvényességét nincs okunk kétségbe vonni. Minden lehetséges, ha magát igazolja. Ezért, ha ezúttal az igazolás elmarad, úgy az elsősorban a gondolattal függ össze, nem a módszerrel. Még az is érthető és bocsánatos bűn, hogy a verbális nyelv szerepe annyira megnövekszik e művekben. Hiszen a nyelv itt nemcsak mint a gondolat közvetlen valósága követel helyet magának, hanem egy kultúra betegségének szimptomájaként is, amelyben a halott klisévé merevedett szótömegek azt jelzik, mennyire elborítja életünket a verbalizmus, anélkül hogy megvilágítaná azt. A különféle citátumok önkéntelenül is ironikus színezetet kapnak: apodiktikus, aforisztikus karakterű jelszövevényeket, komikus elvontságokat is érzékelteni. Mégis, Godard, szándékai szerint legalábbis, a szóba foglalt igazságoknak kivételes helyet biztosít, mint az információ legegyértelműbb, legközvetlenebb formájának.

E tudatosan leegyszerűsített politikai traktátusokban a filmkifejezés szokásos rangsora megváltozik. A szöveg uralkodóvá válna is része a provokációnak: a film a lehető legtávolabb akar kerülni minden esztétikumtól, a kalligráfia minden bűnét, mint a burzsoá kultúra jegyét, elkerülni igyekszik. Helyette jelszavakat közvejt a maga nyers nyelvén, a széttöredezett, harsányan soknemű kollázs technika a szépség hazugságát tagadja meg látványosan. Külső képében is az újság tördelését idézi: karikatúra, vastag betűs címszavak, az információ agresszív közlés módjai jellemzik, és a nyelv hangsúlyozott didaktikussága, mely csak az ideológia egydimenziós igazságait ismeri. Érvei, emlékeztető utalásai is hasonló hangon szólnak: a tanító bevéssés, ismétlés arrogánsan szenzuális módján. Nincs híd értelmi és érzelmi közlés között.

Ebben a szemléletben ugyanakkor minden az építő, az összetevő szintjére süllyed: Saint-Just és a *Mein Kampf* ugyan-



Jean-Luc Godard: *Weekend*

azon raktár részei, panelemek, melyek szabadon mozgósíthatóak az éppen aktuális igényeknek megfelelően. A kultúra egyetlen végtelen halmazát, szemétdomb, csódtömeg, és szégyen *Mona Lisa* csakúgy, mint egy ostoba reklám, a comicsok közönséges rajzai, mint érzélgős slágerdallamok, egyszerűen alkatrészek: a szerző dolga a maga épületét összekalapálni belőlük. Megvetését sem titkolva a rendelkezésére álló anyag igazi természetét illetően.

Az sem véletlen, milyen szívesen folyamodik Godard agitkáiban és „röplapjaiban” a szójátékokhoz, újból csak a szóbeliség ambivalenciáját hangsúlyozandó. Egyszerűség és együgyűség itt zavarba ejtően közel kerülnek egymáshoz. A szavak formájával, értelmével való kacérkodás törékenységük karakterére vet fényt, és ugyanakkor a szerzői jelenlét érzékeltetése is. A filmmelv konvencióinak áthágása végül is éppen annak érdekében történik, hogy a distanciát, az alkotói különállás morális-politikai gesztusát még világosabbá lehessen tenni. Ki a megmondhatója, mi a több a magatartásban: a narcizmus vagy az aszkézis, a gőg vagy az alázat? Illetve milyen átláthatóan fedik egymást abban a szigorban, amivel a tanító mindenáron tanítani, nevelni akar?!

A film mint katalizátor, vallató és bíró

Az elmúlt évtizedben e politikai nevelésnek újabb lehetőségei születtek meg a mindenható betolakodó kamera jóvoltából. Jelen lenni a tanú megbízhatóságával, a részvétel megfellebbezhetetlen hitelével – ez olyan csábítás volt, amely egy sor sajátos funkciót kölcsönzött a filmnek. Wexler híres *Medium coolja* pontos képet adott erről a modern civilizációról, ahol minden történés egyben a megkettőződés nyilvánosságát szolgálja. A filmszalagon felfogott és egyidejűleg szétszűrött esemény szétárad a társadalom testében, és erjesztő, provokatív hatást kelt. Nincs többé visszhangtalan, önmagába zárt élet. A médium *hírré* alakít át minden jelenséget, mert bekapcsolja az információ világot átfogó hálózatába, terjeszti, visszajuttatja a hírogyasztók táborába. Ez a fordulat persze a televízió technológiai és szociálpszichológiai forradalmával valósult meg teljeseen, de a filmmédiumra is ugyanúgy érvényes lett. A kamera szemérmetlen jelenléte, behatolása minden lehetséges színtérre, vitatathatlan társadalmi tényezővé vált: nem lehet többé elzárkózni következményei elől.

A tömegszerű és ezért anonim felszólítás mellett a személyesebb beavatkozás is megkísértette a filmkészítőket. Miért csak a nyilvánosság színhelyei volnának alkalmasak a megközelítésre? Miért ne lehetne megszólítani, kikérdezni az egyént is, a maga otthonában, családjá vagy barátai körében, munkájához, érzelmeihez, egész bizonytalan létéhez való viszonyában? Miért ne lehetne vallatóra fogni az egyszerű járókelőt, elkísérni sétáútján, megtudni, boldog-e, és ha nem, miért? Megfigyelni gesztusait, zavarát vagy exhibicionizmusát, keservét vagy ügyetlenségét, amikor a provokációval szembeállkozik? De ha már egyszer, egyetlen pillanat erejéig is, az áldozat engedett a kihívásnak, és átadta magát a kamera tapintatlan kérdésének, valami történt benne is. Viszonyba lépett e kamerával, elfogadta partnerének, és ezáltal bizonyára a maga viselkedésének, szerepfelfogásának is új formákat, árnyalatokat adott. A kérdező kamera tehát megszűnt ártatlan lenni. Rendzavaró, erőszakos aktor lett a mindennapi élet színpadán.

A hatvanas évek elejének cinema direktjei, szívós valóságfagató filmjei ezen a nyomon indultak el. S a határok áthágása

művészet és élet vagy médium és tárgya között egyre mély-értelműbb lett. Megfigyelő és megfigyelt sosem észlelt összefonódása jött létre. Nyilvánvalóvá lett, hogy a film objektív-rögzítő funkcióját többszörösen meghaladta. Még azzal sem elégedett meg, hogy a kamera elé az eddigi rendezett élet helyett tényleges életfolyamatokat helyezzen: tanúból részt vevő, aktív szereplővé lépett elő, az eseményeknek nem felfogója, hanem provokátora lett. Rouch filmjeinek igazi szenzációja ebben a fordulatban foglalható össze. Mikor az *En, egy néger* (Moi, un noir) vagy az *ember piramis* (La pyramide humaine) hősei kapcsolatba kerültek vele, nem egyszerűen a film számára tárták fel magukat, hanem tudomásul vették a sokszor kínos igazságát: más életet, más fordulatokat éltek meg, mint ha nem találkoztak volna. A film felbolygatta, megváltoztatta gondolataikat, kihatótt cselekvéseikre, kapcsolataik alakulására. Konfliktusokat szült, és oldott meg. Egyszóval kicsit a démonuk lett.

Beláthatatlan következményekkel járt ez a felismerés. Olyan alkalmazási területeket nyitott meg, amire azelőtt nem számított senki. Mert a film ezzel csakugyan a szembesítés médiuma lett, szépitést és önáltatást kíméletlenül leromboló eszköz. Az önismeretnek, gesztusaink szemantikájának laboratóriumi precíziósú műszere. Másfelől azonban még ennél is több. Ha tükrében sorozatosan látni kényszeríti megnyilvánulásainkat, ezzel a racionalizálás és tudatosodás folyamatát segíti. Arra készíttet, hogy pontosabban átértsük a mozgatókat, és ezzel az ego átrendezésének lehetőségét nyitja meg. Az *En, egy néger* példája csak egy a látványosabbak közül, mikor a hős, viszontlátva magát a vásznon, saját magatartásának kommentálásával önismeretének újabb állomásához érkezett. A kész film eszerint nem egyszerűen egy karakter változásának lenyomatát őrizte, hanem egyidejűleg a változás provokátora is volt, híven rögzítve az egész folyamatot. Az *emberi piramis* kis közössége is a film során döbönt rá a mozdulataik mélyén rejlő előítéletekre, a feketékkel való viszonyukat jellemző bonyolult diszkriminációra, mely elzárkózást és túlkompenzációt egyként tartalmazott, noha tudatuk felszínén ezt régen meghaladni látszottak.

Egy figyelemre méltó hazai vállalkozás: Elek Judit *Istenmezején* készült filmje, mely mintha Moholy-Nagy László felszázad-dal elelőlti ötletét valósítaná meg. A kamera megörökítőkész-

ségét nem egy viszonylag zárt időszakban akarja próbára tenni – a filmezés kivételes helyzetén –, hanem éppen fordítva: élethelyzetek sorozatában, évekre terjedő türelemmel kíséri végig sorsok, emberek alig észlelhető változásait. A mindennél egyszerűbb történetben a serdülőkor párválasztásától a házasságig és a szüléssig figyelhetjük megérésüket, az arcokon, mozdulatokon látván az idő munkáját. Ez az aprólékos, minden részletre kitekintő érdeklődés a hősök életét is természetszerűleg befolyásolta. Megszokták a kamerát mint mindennapijuk tanúját és pszichoanalitikusát. A lányok tudomásul vették, hogy minden lépésük különös nyilvánosság előtt zajlik, nem csak a maguk spontán ítéletének mérlegén megmérve, hanem egy külső szem tárgyilagossabb kontrolljának is kitéve. Ennek tudatában nyilván másként reagáltak egy sor jelenségre, esetleg más döntésekre jutottak, beszédesen igazolva, mennyire befolyásolja a megfigyelő műszer a megfigyelés tárgyát. Az öngyilkossági kísérlet, például, vagy a drámai válás nagyon is megkérdőjelezhető következmények. Ki a megmondhatója, hogy e beavatkozás nélkül hogyan alakult volna a választott „aldozatok” sorsa? A drámai katarzis jelentőségét mégsem kell túbecsülni. Hosszasan lehetne elemezni egy ilyen jelenlét pszichológiai hatását, hiszen az erőszakosabb kihívástól a szelídebb, családiasabb részvételig sokféle változat alakult ki az elmúlt évek során. De mindégükre érvényes marad a tétel: az ösztönző befolyás tagadhatatlan, a kamerának és a kamerával élni a személyességet meghaladó nyilvánosság elfogadását jelenti, a külvilág interiorizálásának lehetőségét.

Mert vannak formák, amikor a részvétel valóban tartózkodóbb, mégis a reveláló erő cseppet sem kisebb. Azokra a folyamatfeltáró, átvilágító filmekre gondolok, amelyekben a választott jelenség önmagában hord valami sűrítettséget, abszurd árnyalatot. Mint Forman első filmjében vagy Gazdag Gyula *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* című ironikus etűdjében. Ezek a filmek nem a stílus eszközeitől kapnak groteszk vagy gunyoros hangot, hanem a szituációtól magától, és a szerző derűs közeledése felszínre hozza a korlátoltságok egész gazdag jelenségtárát.

E kisemberek buzólgólkodása azért olyan groteszk, mert egyszerre érezzük halálos komolyságukat és iparkodásuk túlmé-

retezett aránytalanságát is. A nyugdíjaszenekar önmagában nem neveltséges Forman ábrázolásában, de kár volna tagadni, hogy nézőpontja nem a maradéktalan azonosulásé: vagyis képes kívülről is látni esendőségüket, igyekvésük túlzásait, és éppen a kettős tekintet, az egymásban oldott, egymást korrigáló tükkörkép szikráztatja fel az irónia fényét, gyengéd kegyetlenségét.

Andy Warhol és Paul Morrissey híres filmjei első közelítésre talán távol állnak ettől a módszertől, mégis felalálható bennük néhány közös vonás. Náluk is, mint az említett példákban, a naturális tényekre való tapadás szinte pimaszul kitartónak, már-már megengedhetlenül makacsnak bizonyul. Csak azt és annyit, amennyit ti mutattok – mondja előzékenyen a kamera. De azt hézagtalanul, semmire sem való tekintettel. Csak éjletek, ténfergetek, hadd lássuk lusta étvágyatokat vagy falánk impotenciátokat, mindegy. *A Flesh*, *Trash* és *Heat* jelképes címei mögött mindenütt a hús fáradtsága, a szeméthulladékokot idéző szétesettség, energiákat felfaló hőség pulzál. Vagy inkább mint egy lassuló ritmusú, hanyatló görbe: az entropia lehangoló látványa lankad, bágyad. A stílus szinte felszívódni látszik. A vegetáció cseppet sem attraktív mozdulatai komikumba fordulnak. Az iróniát a végletes transzparencia, a röntgensugár szenvtelen mélységellessége teremti.

A mesélés dicsérete

Íme egy szinte egyedülálló példa: az iróniát kecses mesélés és valami gyengéd-derűs figyelem hozza létre. Alain Tanner a magunkat kétségbe vonó szelíd humor és a mindig graciózus előadás melegségével vesz körül. Négy pár, nyolc bolondos-futó fiatalember bonyolítja sorsát előtünk, a véletlen szeszélyei szerint egymásba kapaszkodóan, összekapcsolódóan. Nyolc szélre sodort túlélő, aki 68 után, attól megpecsételt keresi helyét a jelenlegi történelmi amnéziában, *Jonas, aki 2000-ben 25 éves lesz* (Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000) című filmjében.

Tanner látásmódja sajátos technikát eredményez. Annyi rendhagyó modernizmus után tulajdonképpen a legtradicionálisabb elbeszéléshez tér vissza. Esendő és szeretetre méltó

hősei – mintha varázsszóra tennék – egyszerre csak előtűnnek az ismeretlenből. Van valami alapvetően biológiai, egyszerű-meleg a létezésükben. Ezért lehet kereszteződéseiknek annyira meglepő, mulatságos fordulata. Csak egy cseppet hőbortosabbak a szokásosnál, csak egy kicsit eltökéltebbek ideáikhoz való ragaszkodásukban, és ettől az egész laza áradás színművészvilágától, groteszk pezsgést kap. Mesét látunk abban az értelemben is, hogy a történetek szabad hullámozása mint egy álom vagy utópia fanyar-józan megvalósítása tűnik fel. Egy pillanattig sem tagadva, hogy az időről, történelemről való ábrándozás a hősök időleges szabadságának fényűzése. A szabadság és a világgal való kompromisszum legjobb variációit keresik félig abszurd, félig bohóc szerepükben, egy nem forradalmi, nem cselekvésre érett korban. A mese ritmusát nekifeszülés és visszahúzódnás váltakozása szabályozza: kíséreltet és kudarc úgy tartoznak össze, mint fény és árnyék, anélkül hogy ezt a rendezés bármiféle melodramatikus hangzatosságba burkolná. Az „álmok”, a képzelt futamai oly finoman illeszkednek a történetbe, amilyen simasággal csak tudatunkban követik egymást. Egy-egy előkép, töredék jelzi a vágyak mozdulatait – a két lánnal való ágyba bújást, az excentrikus szeretekezést –, de csak villanásra, mint egy futó ötlet kacér valósága. Értéke ugyanaz az ironikus relativizálás, amit a történelmi dokumentumok beiktatása is szolgál: kinyitja az idő kereteit, határai áthágásával a múltba és a jövőbe tesz játékos kirándulásokat.

Marc első gimnáziumi történelemóráján hosszú értekezést is tart az időről. A kolbászok triviális példáján a ciklikus ritmust, a természet és a társadalom organikus életét akarja felmutatni. De az idő sosem ismétli magát. A ciklusok között előrehaladás van, és a film a maga ciklikus előrehaladásával ugyanezt a kettős mozgást követi. Belső tagolások, visszatérések, de sosem azonos mozdulatok görgetik előre. Lassúsága a hullámozó idő hőmpolygását, türelmes szelídségét mintázza. Radikális változás és mégis csendes haladás egységét érzékelteti, hisz minden természetesen születés – a társadalmi is, csakúgy – a megérés, kivárást adott idejéhez kötött.

Tanner elmélkedő elbeszélése az időről szól, az időről mint történelemről, de mint tevékenységünk keretéről is. Az időről mint tagolásról, arról az élményről, hogy tulajdonképpen arti-

kulálható anyag, csak ismerni kell dinamikáját, és eszközeit, amivel szabni, magunkhoz édesíteni lehet. A mese finom áradásával, a banalitás felfejtésével és az organikus formák szeretetével építi fel szokatlan boltozatú ívét. Itt „demokratikus” a szerkezeti elemek használatát is: mintha minden az egyenrangúság arányosságától fénylene. A mellérendelés következetes megvalósítása a metonimikus írás egyik legszebb példájává teszi, mert minden érintkezés belső rímeket, összecsendüléseket, gazdag felhangokat ébreszt, és ez éppen elegendő ahhoz, hogy a gondolat életet nyerjen.