A MODERN SZÍNHÁZ ÉS A FILM

Van egy fórum, a Filmvilág, amely évek óta próbál felnőtt módra beszélni a magyar filmművészet problémáiról, s évek óta hangoztatott igénye: szólaljanak meg ez ügyben a szakma munkásai — az »alkotók« — is. Talán nem szerénytelenség, ha magamat is ez utóbbiak közé sorolom; mintegy másfél évtizede igyekszem alkotni lankadatlan buzgalommal, s már több nevezetes bukás áll mögöttem. Gondjaimat és gondolataimat nem tartom korszakalkotó jelentőségűeknek. Egyszerűen arról adnék számot, hogy nekem is vannak gondjaim és gondolataim. Talán ez is jelent egy lépést előre azon a többkilométeres útszakaszon, amelyet meg kell még tennünk.

Sok mindent azóta értek meg tisztábban — vagy legalábbis ezzel a hiedelemmel áltatom magam — a modern film természetéről, mióta Csehov és O'Neill néhány drámáját újra és újra elolvastam. Azt hiszem, ők találták ki azt a modern irányzatot, amit — óvatosan fogalmazgatom a szót — pszichológiai realizmusnak neveznék. A modern film és a modern dráma egyik vonulata mindenesetre belőlük érthető meg. A másik Brechtből — ám ő inkább a színház embere, a színházat menti meg egy időre. Nem is olyan rövid időre: Ionescu, de még inkább Dürrenmatt bizonyítja, hogy a színháznak ezen a vonulaton nagy jövője van még — ismeretlen csúcsok felfedezése is várható. A másik vonulaton is látszólag rendben van minden: Arthur Miller, Thennessie Williams fémjelzik. Kirándulást tenni ebben a hegységben is érdemes — a színház világában is. A film világában azonban talán még inkább.

Az elmélet szakemberei talán megmosolyognak gyerekes rajongásomért; lehet, számukra mindez közhely; nem szabadulhatok O'Neillnak a modern filmművészetre tett hatása alól: drámái ideális forgatókönyvek. Őse Csehov. Nincs mentség számunkra: Csehovot mi is ismertük, tanultuk a főiskolán. O'Neill-t azonban nem tanították. De Csehovot is illő volt úgy értékelni, mint a Zsdánov által megfogalmazott irodalmi eszményképet értékes, ám túlhaladott előzményét. Az »Utazás az éjszakába«, O'Neill színdarabja például nagyon tanulságos olvasmány filmesek számára is. Meg lehet belőle tanulni azt a sarkalatos alapigazságot — s ez éppúgy vonatkozik a modern drámára, mint a filmre, amely tulajdonképpen, mióta hangosfilm, szintén dráma, méghozzá korunk adekvát kifejezésére a színházénál alkalmasabb, átütőbb erejű dráma; kép, mozgás és hang szabad összjátéka egy szigorúbb, szinte zenei kompozícióban —, hogy immár illene nem jelenetekben, hanem pszichológiai folyamatokban gondolkoznunk.

Ábrázolási módja puritán, tárgyilagos és mélyreható. Egyszóval: pontos. Azt hiszem, ez a szó a modern művészet legfontosabb kategóriája. Minden figyelmét az emberre koncentrálja; az extenzív cselekményességet elveti, kizárólag a belső, a lélektani cselekményre épít — ez utóbbi azonban első pillanattól az utolsóig baljós feszültséggel terhes, s annyira intenzív, hogy szinte visszaborzadunk az újabb és újabb pokolkörök előtt —, miközben ellenállhatatlan izgalom taszít egyre mélyebbre az emberi lélek infernójába —, hogy végigjárjuk-e? Képesek vagyunk-e rá? Nincsenek epizódok, »főcselekmény« és »mellékcselekmény«, figyelemelterelő pittoreszk

mozzanatok, melyek »eladnák« a hazugságot, vagy akárcsak megkerülhetővé tennék az igazságot. Az alakok kíméletlenül pontos pszichológiája úgyszólván egyetlen hatáseszköze. Realizmus ez, de újfajta; kegyetlenebb, és tulajdonképpen drámaibb is, mint a klasszikus értelemben vett realizmus. Tökéletes kompozíció jellemzi: drámáiban nincs fölösleges figura, s minden mozzanatnak jelentősége van; az alakok pszichológiai mozgásainak összessége a felvetett problémát a maga teljességében tárja fel.

A konvencionális dramaturgia elvetése nem jelent naturalista dekomponáltságot, mint ahogy a felületes szemlélő első pillanatban gondolhatná. Holott drámáiban nem történik egyéb, minthogy néhány egymáshoz tartozó ember mindennapi szituációk beszélgetései során igyekszik elleplezni, majd minden elképzelhető rendelkezésre álló eszközzel leküzdeni a kezdettől fogva kísértő leplezhetetlen és leküzdhetetlen válságot. És ezzel vége. Semmi sem ér véget, csupán a téma meríti ki önmagát. Bizonyítást nyer a cáfolhatatlan tétel: az ember nem léphet ki sem önmagából, sem a kora meghatározta törvényszerűségek korlátaiból. Kiábrándult? Nem, mert egy értelmesebb emberi élet reményében leplezi le illúziónkat. Az igazi optimizmus nem fél az igazságtól.

O'Neill drámáinak e főbb tulajdonságai egytől egyig érvényesek a modern film legjobb teljesítményeire. A lélekrajz mélysége és kíméletlensége, dokumentáris pontosságú környezetrajz, a játékidő és a reális idő csaknem azonos tartalma, az emberre koncentrált belső cselekményesség, amely nem riad vissza attól, hogy a lélektani folyamat szempontjából lényeges mozzanatokat a maguk reális időtartamában ábrázolja, mégha ez látszólag unalmas is, ám ugyanakkor merészen ugrik át egy konvencionális dramaturgiai szemlélet számára minden bizonnyal nélkülözhetetlen cselekményfordulatokon — mindez felfedezhető Antonioninál éppúgy, mint Fellini »Dolce vita«-jában, Csuhraj és Wajda alkotásaiban, Godard, Truffaut, Chabrol néhány kiemelkedő filmjében is. Ezek a tulajdonságok párosulva a kamera mozgékonyságának végsőkig fokozásával — a kézikamera, a rejtett kamera technikájának kifejlesztésével —, a modern pszichológiai realizmus páratlan lehetőségeit teremtették meg a filmművészetben.

E filmek történetei egyre egyszerűbbek; ám éppen ez teszi lehetővé a jellemrajzok egyre bonyolultabb sokrétűségét. Csuhraj »Balladá«-ját a konzervatív kritika többek között azért támadta, mert a kialakult konvencióktól eltérően, nem a Nagy Honvédő Háború epikus szélességű ábrázolására törekedett — és nem is a nagy történelmi személyiségek megjelenítésére —, hanem »megelégedett« egy közkatona néhány napos szabadságának szimpla kis történetével. Magáról a háborúról, tényszerűen, valóban nem sokat tudunk meg ebből a filmből, de annál többet az emberről, akit a háború sújt. A Csuhraj-ábrázolta háború nem stratégia és taktika, hanem egyszerű emberek mindennapi élete. Éppen ez a titka a film újságának, művészi meggyőző erejének: a nagy, művészi erővel megelevenedő valóság. A figurák finoman árnyalt lélekrajzában benne vibrál a háború minden borzalma, a szovjet nép egész hősiessége. Wajda keserű pátosszal vall egy nemzedék tragikus sorsáról a »Hamu és gyémánt«-ban. Miért kell az em-

bernek szeretnie, ha öl, miért kell ölnie, ha szeret? Talán így lehetne megfogalmazni elvontan általános emberi mondanivalóját. Persze, nem az egyetemes érvényű »örök emberiről« van itt szó. Az egyéni pszichológia rajza az ábrázolt kor történelmi-társadalmi viszonyainak pontos elemzése, megértése és a hősök egyéni pszichológiájába sűrített megelevenítése nélkül nem lehet hiteles; a pszichológiai realizmus nyilván nem nélkülözheti az egyén társadalmi kötelezettségeinek, a kor nagy társadalmi áramlataiban elfoglalt helyének, világnézetének ábrázolását, számításba kell vennie a kor jegyeit az egyén tudatában, elhatározó jelentőségét még az érzelmi-indulati szférák mélytengeri világában is. Wajda nem tagadja a felszabadulás korának hősiességét, de kivetkőzteti díszruhájából, lehántja róla az óhatatlanul rátapadt konvencionális frázisokat: a kelet-európai népekre jellemző romantikus történelemszemlélet ellen harcol, amely hajlamos hőstetté szépíteni a hiábavaló gyötrelmeket. Erről van szó tulajdonképpen Kawalerowicz »Mater Johanná«-jában is.

Mennyire egyszerű ez a történet is! Egy XVII. századi lengyel apácakolostorba érkezik a fiatal Suryn atya, hogy megszabadítsa és megmentse Johanna főnökasszonyt, akit megszállott az ördög. Az ördögűzés azonban balul üt ki, a fiatal pap beleszeret a szép apácába, s ezért tehetetlennek érezvén magát, inkább értelmetlen gyilkosságot követ el, hogy a bűn és bűnhődés az ő fejére szálljon. Ennyi az egész.

Azt mondták rá: allegória. Hogy a rendezőt az emberi szenvedélyek és a dogmatikus gondolkodásmód összeütközésének elvont természetrajza érdekli. Azt hiszem, ez nem igaz. Kawalerovicz nem a mai tudatot vetíti vissza a múltba, hanem a múlt olyan emberi vonatkozásait állítja reflektorfénybe, amelyek — ha sok tekintetben másképp is, de az emberi-pszichológiai lényeget tekintve ugyanúgy léteznek még ma is. Suryn atya tragikumát éppúgy meghatározza a kor, amelyben él, mint egyéni alkata. Kawalerowicz szigorúan ragaszkodik az igazsághoz, és szuggesztív erővel ábrázolja a középkor — vagy helyesebben: a középkoriság — egyik lényeges emberi konfliktusát. Megítélésem szerint nemcsak hogy komolyan vette a XVII. századi lengyel valóságot, de minden tekintetben abból indult ki, az ábrázolás pontossága és nagyobb hitele kedvéért. A film — éppen, mert máig érvényes mondanivalót tükröz — a korábrázolás legcsekélyebb pontatlanságát sem tűrheti: a figurák pszichológiájának történelmi hitele a mondandó mai érvényének aranyfedezete. Hiszen a jelen is történelem: múlt és jövő folyvást megújuló küzdelmeinek színtere.

Mostanában — évek óta — számon kérik tőlünk, hogy játékfilmjeink — jelentős nemzetközi sikerek után — miért maradnak el a nemzetközi élvonaltól. Ez a kérdés mindnyájunk számára égető és kötelességünkké teszi az oknyomozást. Tisztában vagyok vele, hogy korántsem merítettem ki a témát. Csak néhány gondolatot akartam felvetni a sokoldalú problematikából. Bízom abban, hogy hasonló gondokkal küzdő pályatársaim is megszólalnak majd, pótolva azokat a vitákat, amelyeket szárnypróbálgatásaink idején elmulasztottunk.

NÁDASY LÁSZLÓ