

# Filmvásznon a magyar értelmiség

Nyári egyetem Egerben

Eger városa tizenhatodik alkalommal ad otthont a filmművészeti nyári egyetemenek. A tavalyi évvel kezdődően új tematikát dolgozott ki a Magyar Filmintézet: akkor a magyar falu, most a magyar értelmiség helyzetének és sorsának filmes elemzésével próbálták hiteles képet nyújtani a közép-európai régió és szűkebb hazánk politikai, társadalmi, emberi konfliktusairól.

## Sajátos paradoxon

Ennek kapcsán több kérdés is felvetődik. Az egyik: az a sajátos paradoxon, hogy a kamera mögött álló értelmiségi „boncolgatja” önmagát a kamera előtt, úgy tűnik, nem hatott kedvezően az e tematikába sorolható filmek művészi színvonalára. Játékfilmekről lévén szó, azt kutattam, hogy a dokumentumfilm „tudományos objektivitásával” szemben, rátalálok-e a művészi alkotásokat, irodalmi műveket jellemző, autonóm alkotói látásmódra. Példák sokaságával lehetne bizonyítani, hogy ez a celluloid-szalagon is megvalósítható. Gondoljunk csak Tarkovszkij és Bergman filmjeire, Robbe-Grillet Szép foglynőjére, de hogy egészen közelj példát említek: Wajda közép-európai szorongással terhelt Dantonjára. Az itt bemutatott magyar filmek egy ezekhez hasonló színvonalat képtelenek voltak teljesíteni. Mondhatná valaki, hogy ez a hiány hétköznapi sorsunk „elemi földhöz ragadtságából” ered, de ez nem igaz. Az ok sokkal inkább a kamera mögött állók emberi-rendezői attitűdjeiben keresendő. Például a Dárday-Szalay szerzőpáros filmje, az Átváltozások az egyik pregnáns kifejeződése annak, hogy nemcsak a film hősei küzdenek az öndefiníálás és a belterjes köldöknézéssel való menekülés problémájával, hanem maguk az alkotók is. A kétszázhetven perces antifilmnek talán ez az egyetlen, de végzetes csapdája. Kivételként csak Gárdos Péter kissé groteszk, kissé abszurd alkotását említhetem, a Heccet, amely ösbemutató is volt egyben. Anélkül, hogy a látott filmek részletes elemzésébe bocsátkoznánk, az öndefiníálás csapdájának két különböző, ám tipikus példájáról írunk: a Téglásy Ferenc-féle önvallomásról és a Jancsó Miklós-féle öndokumentációról.

vállalkoznak. Téglásynál a jellemformálás feszessége és hitelessége (az apa, az anya, a kisfiú esetében) sehogyan sem egyeztethető össze a melegbarna színekkel, a valós történések „kesergős” feloldásával. Nem értem, miért kell a Bach-korszakot giccskoszorúval övezni, a századfordulót Rómeó-Júlia jelmezébe bugyolálni, vagy akár az ötvenhatos eseményeket mélységes didaxissal a parasztrómantika és diápatetizmus műfajában tálni. A cenzúra ennek csak egyik oka lehet (tudjuk, Lugossy filmjének főcíme alól törölték a Paszkievics-idézetet), a másik ok valamiféle téves felfogás a nézői empátia megszerzésének módszereiről. Mindennemű sallangozás felrevezető, és a hiteltelenség forrása e filmekben, így a Soha, sehoh, senkinek című alkotásban is. Az autobiografikus jelleg tehát nem jelent egyben hitelességet is.

## Az öndokumentáció, történet nélkül

A Szegénylegényekben, a Fényes szelekben kibontakozó új, egyéni vizuális formanyelv torz metamorfózisát követhetjük nyomon Jancsó Miklós Szörnyek évadja és Jézus Krisztus horoszkópja című filmjeiben. A szélsőségesen kaotikus, a feje tetejére állt világot többször megcsavart szimbólumokkal ábrázoló filmek — Hernádi Gyula, az alkotópáros másik tagja szerint — kettős alapon nyugszanak. Az egyik a posztmodernnek, mint művészetfilozófiai kategóriának a vállalása, a másik egy saját filmkönyvtár létrehozásának a szándéka. Ez utóbbi azt jelenti, hogy a filmek nem a tudatilag alulfejlett kortárshoz, hanem a „felfedező és megértő” utókorhoz szólnak. A posztmodern műfaji követelményeinek pusztán formai leegyszerűsítése alapján kiiktatják az alkotók a történetet a filmből, s „szóvicceken” (értsd: filmnyelvi vicceken) keresztül értetik meg az emberekkel, hogy az élet abszurditása úgy oldható fel leginkább, ha far-

kasszemet nézünk vele. Az alkotók filmnyelvi viccei azonban olyannyira öncélú, mondhatnám didaktikus metaforák, hogy a néző számára egyáltalán nem adatik meg az azonosulás lehetősége. Az alkotók a tiszta formát keresték a szabadság magán- és magáért való esztétikai kategóriaként való megjelenítésére. Az eszmei és filozófiai háttér azonban annyira sekély és zavaros, hogy csak egy volt marxista szemináriumvezető (ez Hernádi Gyula önvallomása) képességeihez mérhető. Ezt a zűrzavart jelzi a filmekben egymásra dobált különféle idézetek koncepciótlan halmozata (Pascal, Sztálin, Hegel stb.). S mindezek a Francois Lyotard által megfogalmazott posztmodern tézisek vázlatpontoszerű filmre transzponálásában jelennek meg, úgymint: történetnélküliség, metaforák, a partikuláris jelek univerzális formálása stb. Teszik mindezt az alkotók úgy, hogy a modern mitoszok archetipusával, a videóval „benépesített” filmben a kamerát is kamerával követő „ezerszemek” valójában mindent a maguk számára fognak fel a világból, magukból teremtik a történetnélküli helyzeteket és pusztítják azokat. Miközben azért egészen konkrétan zúdítják ránk a közhelyes ontológiai kérdéseket (például: a világ adatbankjában nem tárolnak bennünket; hol vagyunk és kik vagyunk hát?, a világ teremtése nem egyezik meg a világ pusztításával?).

A l'art pour l'art művészetek esetében is kettőn áll a vásár. A szubjektív, szuverén alkotón és a szubjektív, szuverén befogadón. Ha azonban egy olyan művészi tartással találkozunk a befogadó, amely a másság tiszteletének a legcsekélyebb igénye nélkül, nagyvonalúan és flegmatikusan — saját filmkönyvtárát alkotva — szorítja ki a nézőt pozíciójából, akkor mi végre az egész?

Nagy Márta