

Keretjáték

GELENCSÉR GÁBOR

NOHA A HATVANAS ÉVEK MAGYAR ÚJ HULLÁMÁBÓL KIMARADT, A MODERNISTA STÍLUSKORSZAK SAROKTÉTELEI MAKK KÁROLY NEVÉHEZ FÜZŐDNEK.

B. Nagy László az *Isten és ember előtt* című Makk-filmről szóló kritikájában, tehát már 1968-ban kiszámíthatatlannak látja a rendező akkor még alig másfél évtizedes pályafutását, s ezt az állítását további írásaival is igazolja: korábban lelkesen méltatta a *Megszállottak* újszerűségét, korszakos jelentőségét, az *Isten és ember előttre* viszont egyszerűen nemet mond, majd a *Szerelemmel* kapcsolatosan már „mestersége korlátait érzékeli”, annyira elképzelhetetlennek tartja a film kvalitásához méltó kritika megírását. Noha Makk Károly későbbi, a hetvenes évektől utolsó munkájáig, a 2010-es *Így, ahogy vagytok*-ig ívelő pályafutása nem mondható oly mértékben kiszámíthatatlannak, mint első, ötvenes-hatvanas évekbeli szakasza, a fogalom mégis rányomja a bélyegét az egész életműre. Ám ez a „bélyeg”, úgy tűnik, személyes alkatától sem állt távol: szívesen azonosult a kiszámíthatatlansággal, amelyet, persze, tekinthetünk sokszínűségnek, változatosságnak is. A több mint fél évszázados életmű legsűrűbb, filmtörténetileg legjelentékenyebb első felében találunk vígjátékot (*Liliomfi*, *Mese a 12 találatról*, *Füre lépni szabad*, *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig*, *Bolondos vakáció*) és komor lélektani drámát (*Ház a sziklák alatt*), társadalmi parabolát (*A 9-es kórterem*) és mozgalmi filmet (*A harminckilences dandár*), közéleti kritikát (*Megszállottak*) és melodramát (*Elveszett paradicsom*, *Utolsó előtti ember*), politikai (*Szerelem*, *Egymásra nézve*) és nosztalgikus múltidéztést (*Macskajáték*, *Egy erkölcsös éjszaka*). A műfaji, stílári és tematikus sokszínűség mellett azonban felfedezhető egy valódi, filmtörténeti léptékű kiszámíthatatlanság, amennyiben Makk Károly – minden jogos előzetes elvárás ellenére – nem aktív részte-

vője a magyar új hullámnak, „csupán” keretezője, azaz előkészítője és folytatója. A hatvanas évek derekán készült munkái, a *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig*, a *Bolondos vakáció* és az *Isten és ember előtt* sem az életműben, sem a magyar film történetében nem játszanak jelentős szerepet, szemben a modernizmust előkészítő trilógiával (*Megszállottak*, *Elveszett paradicsom*, *Utolsó előtti ember*) és az új hullámot követő, a hetvenes években kibontakozó, szintén trilógiává szerveződő három filmmel (*Szerelem*, *Macskajáték*, *Egy erkölcsös éjszaka*). Ráadásul, a „kiszámíthatatlanság kiszámíthatatlanságaként” a kétszer három film stílusa határozott egységet mutat, továbbá szorosan kötődik a filmtörténeti folyamatokhoz: az első trilógia a modernista új hullám előkészítője, a második egy sajátos szerzői filmes műfaj, a tudatfilm vagy mentális utazásfilm, illetve (az *Egy erkölcsös éjszaka* révén) a hetvenes évek esztétizáló irányzatának betetőzése. Az alábbiakban e két trilógia modern stíluseszközeinek „sűrűsödési pontjait” vizsgálom. Makk ugyanis e munkáiban ezeket az eszközöket egy-egy jelenetben, szerzői kézjegyként esszenciális formában is alkalmazza. Mindez a filmek stíluseréjét bizonyítja, amikor is a cseppben valóban látszik a tenger.

A SEMMI ÁGÁN

A *Megszállottak*, az *Elveszett paradicsom* és az *Utolsó előtti ember* azonos stílusban megfogalmazott közös gondolata a modern ember válsága. A változást, az elmozdulást a filmekben e gondolat egyre tisztább, egzisztencialista színezetű kifejtése jelenti, amely együtt jár a modern stíluseszközök mind fokozottabb alkalmazásával, az esszenciális modernista szekvenciák

egyre hosszabb és hangsúlyosabb jelenlétével. De együtt jár mindez a filmek némiképp kimódolt szimbolikus-válásával is – s ez nem kedvez az esztétikai minőségnek –, ahogy együtt jár a sajátosan magyar filmtörténeti kontextus elhagyásával, miszerint a krízis motivációja a külső, társadalmi és politikai erők helyett belső, lélektani összetevők körül sűrűsödik. Az elvont szimbólumokkal dolgozó forma a film mediális természetétől, az egzisztencialista emberkép a magyar filmtörténeti hagyománytól idegen. Talán ezek a körülmények is magyarázzák, hogy a három film közül a legjelentősebb az aktuális társadalomkritikát a modern egyén – ugyancsak társadalmilag motivált – személyes krízistörténetébe ágyazó *Megszállottak*. Az *Elveszett paradicsom* mintegy átmenetként jóval általánosabb értelemben jelzi az első generációs értelmiségi „minden túl könnyen ment” karrierjének válságát, s itt már felbukkannak az erős szimbolikus elemek is (halottmosdatás a történet fordulópontján, fakivágás a zárlatában). Végül a három film közül a legkevésbé erős *Utolsó előtti ember* egyáltalán nem sejteti a társadalmi körülményeket; itt már tisztán magánéleti és egzisztenciális krízisről van szó, igencsak felfokozott „repülés-zuhanás” szimbolikába ágyazva. A társadalmi és a személyes felé történő elmozdulást fejezi ki egyrészt a főhősök érzelmi-szerelmi motivációja: a *Megszállottak*ban ez csak vázlatos és kidolgozatlan kísérőköri körülmény, az *Elveszett paradicsomban* középpontba kerül és sorsfordítónak bizonyul, az *Utolsó előtti emberben* előbb csak az elidegenülés kísérőjelensége, végül (szimbolikus) megoldása lesz. Másrészt a krízis jellegét jelzi annak fokozódó tétje, a főhősök által okozott, nem szándékos, ám belső meghasonlottságukból következő halál – orvosi műhiba az *Elveszett paradicsomban*, végzetes ejtőernyős versengés az *Utolsó előtti emberben* –, illetve erre „válaszként” az öngyilkosság gondolata.

A *Megszállottak* ily módon nemcsak stílári, hanem tematikus értelemben is az új hullám előképe: cselekvő hősök állnak a történet középpontjában, akik nem adják fel a küzdelmet – s nem adják fel kommunista meggyőződésüket sem. Nem az ideológiával van bajuk, hanem

a bürokratikus rendszerrel; ennek megfelelően termelési konfliktusukat az állami ideológiát reprezentáló parlamenti képviselő felülről oldja meg, mintegy átnyúlva a bürokrácia feje fölé. Hogy a *Megszállottak* mindennek ellenére mégsem vonalas, az ötvenes évek emléké műfaját idéző termelési film (noha minden elem megvan hozzá), az a legkevésbé sem az új bürokratikus elittel szembeni – egyébként bátor – kritikájának köszönhető, hanem karakterábrázolásának és stílusának. Kecskés igazgató alakja Szirtes Ádám érzelmdús, már-már romantikusan lángoló megformálásában jobban felidézi a termelési filmek haladó kommunistáit, ám azok szoborszerűségével szemben nagyon is életteli, eleven, szenvedélyes figura. Bene László vízmérnök Pálos György alakításában az „ingadozó” szerepkörét idézi, amely már a termelési filmekbe is vitt némi dinamikát (noha az ingadozó választása nem lehetett kétséges). Itt viszont az ő karaktere teljesen új szint,

jelentést és nem utolsó sorban a következő Makk-filmekre, továbbá a hatvanas évek korszakára érvényes mintát hoz a történetbe. Ez pedig az

„Nem az ideológiával van bajuk”

(Makk Károly:
Elveszett paradicsom
– Pálos György és
Töröcsik Mari)

ötvenes években felnőtté váló, a „fényes szelek” által szegénysorból kiemelt első generációs értelmiségi, aki súlyos erkölcsi árat fizet ezért a társadalmi státusváltásért, 1956-ban választút elé kerül, s ha az itthon maradás mellett dönt, úgy a hatvanas évek – a *Megszállottak* forgatása idején még csak érlelődő – konszolidációját meghasonlasként, az egykori forradalmi remények megcsúfolásaként, válságként éli meg. Méghozzá a modern ember válságaként, többszörös értelemben. Először is a fent vázolt, egy nemzedék számára hasonló karriert kirajzoló sorstörténet a jellegzetes kelet-európai, államszocialista–személyi kultuszos feltételrendszer mellett rendelkezik egy általánosabb érvényű körülménnyel, magával a rendkívül gyors modernizációs életformaváltással, amely szintén próbára teszi az egyén tűrőképességét. Elmaradott falusi szegénysorból pár év

alatt fővárosi értelmiséggé avanszálni, sokszor a szó szoros értelmében a mezítlábra cipőt húzni, szekérről autóba ülni, a hagyományos családmódelből egy jóval nyitottabb, promiszkuus kapcsolatrendszerbe átlépni, helyén kezelni a fogyasztói társadalom kihívásait és ellenállni az egyre jobban elérhető élvezeti-érzéki örömeknek – nos mindez nem kevés kihívást jelent a hatvanas években meglett emberré váló generációnak. Másodsor pedig modern konfliktusként fogalmazódik meg mindez azért is, mert túl vagyunk a drámai háborús és a (Kelet-Európában hasonlóan drámai) ötvenes években, valamint az 1956-os forradalmon. Belépünk a hatvanas évek jóléti, konszolidálódó világába, amelynek legfőbb jellegzetessége, alapszava a kompromisszum: nincsenek már drámai konfliktusok, tompulnak az élek, elkenődnek a határvonalak, nyúlóssá, masszaserűvé, semmilyen né válik az élet. A hatvanas évek közepére még mintha feléledne a társadalomban valamiféle reformremény, de 1968 után ez is végképp szertefoszlik. Makk ekkor

már nem forgat ilyen témájú filmeket; az ő hőseit a közeli '56-os forradalom eltírásának reménytelensége hatja át. S ebben még drámai hős sem lehet az ember, legfeljebb egy értelmiségi melodráma hőse, aki – Kovács András Bálint meghatározása szerint – a Semmivel néz farkasszemet. Sok ebben a közös pont a nyugat-európai elidegenedéssel, a jóléti társadalom válságával – többek között ezért is mozoghat ekkortól a magyar film párhuzamosan az európai modernista új hullámokkal, s lesz fogékony több rendezőnk (Gaál a *Sodrásban*, Jancsó az *Oldás és kötés* és Makk a trilógia forgatásakor) Antonioni korabeli stílusára. Az évtized magyar filmjei a modern ember krízisének igen összetett, helyi történelmi és általános európai elemeket egyaránt felsorakoztató motívumai alapján a lehetséges reakciók széles tárházát vonultatják fel, méghozzá jellemző módon a modernista értelmiségi melodráma műfajában: a cinizmusét (Fejér Tamás: *Kertes házak utcája*), a szembenézés és a tradícióktól való elszakadás elkerülhetetlenségét (Jancsó Miklós: *Oldás és kötés*), a depresszióét (Zolnay Pál: *Próféta voltál szívem*).

Ébbe a sorba illeszkedik, pontosabban ezt a sorozatot alapozza meg Makk 1961–62–63-ban forgatott modernista trilógiája. Ő egyre elvontabbá teszi a témát: a *Megszállottak* mérnök-karakterének személyes krízise még inkább a termelési konfliktust formálja átélhetővé, hitelessé, míg az *Elveszett paradicsomban* már csupán a főhős back storyjában jelenik meg társadalmi múltja, a „honnan hova és miként” generációs útja, egészen a jelen tragédiába torkoló kiábrándulásáig, a mindent feladó, mindenről leváló végső szakításig – amelyetől talán csak egy tiszta szerelem mentheti meg. *Az Utolsó előtti ember* ejtőernyős kiképzőjének ennyi társadalmi kontextusa sincs; ő egy pedagógiai megfontolásból végrehajtott végzetes ugrás, s ezzel az általa okozott (?), provokált (?) haláleset következtében néz szembe önmagával, szembesül saját életének megoldatlanságával, s jut el a film végére a halálos ugrás inverzeként a szerelem, a szeretet általi megváltáshoz, ahogy erről az ezúttal kinyíló két ejtőernyő szimbolikus záróképe tudósít. Makk kollégái azonban nem ezen az úton folytatják az általa elkezdett tematikát; ők a *Megszállottaktól* indulnak tovább:



elhagyják annak termelési konfliktusát, ám nem mondanak le hőseik krízisének társadalmi-politikai motiváltságáról.

A modernista stílusművelet átfogó, az egész műre kiterjedő alkalmazása terén ugyancsak a *Megszállottak* bizonyul a legegységesebbnek. Mi fejezhetné ki jobban kiábrándult főhősünk lelki sivárságát, mint a pusztai homok, amelynek megöntözése lesz a termelési küzdelem tétje? A történet konfliktusába beépülő, azt minden elemében beborító homok motívuma így kerül el a direkt szimbolikát – anélkül, hogy lemondana a benne rejlő többletjelentésről. S a fő motívumot még számos, a bezárkózásra és a kiüresedésre vonatkozó kisebb jelzés gazdagítja a Cybulskitól és Belmondótól „örökölt” sötét napszemüvegtől a léghuska-val történő céltalan lövöldözésig. Az *Elveszett paradicsom* már hangsúlyosabban, egy-egy jelenet vagy kép erejéig alkalmazza a hős állapotát kifejező modernista lelki tájat: ilyen a befagyott Balaton a parton meredő magányos fával, vagy a móló fáinak kopasz ágai, amelyek mintegy grafikus keretbe foglalják a szereplők szerelmi vergődését. (Külön esszét érdemelne Makk balatoni tájbrázolása a *Liliomfi* vidám színeitől a *Ház a sziklák* alatt komor tónusán át az *Elveszett paradicsom* elidegenítő lelki tájáig.) Végül az *Utolsó előtti ember* az ejtőernyős sport szimbolikájába építi bele a modern ember szorongását.

De lássuk a filmek esszenciális modernista jeleneteit: ezek vallanak ugyanis már-már demonstratívan Makk új hullámos stílusáról!

A *Megszállottak* egyfajta bevezetést nyújt ebbe a stílusba a film főcímét kísérelő hosszú szekvenciával, amelynek önállóságát az is kifejezi, hogy még a stábtagok nevei után is folytatódik. A történet hőseit látjuk mindvégig hátalt, tétován, cél nélkül ögyelegni a hajnali, esőáztatta pesti flaszteren. A Fényes Szabolcs dzsesszes futamival kísért, erős atmoszférájú képsor a modern ember elidegenedését írja le: a nagyvárosi környezetet, a mondán életet, amelyből el kell menekülni minél messzebbre – ahogy ezt a film történetét elindító első kép vizuális ellenpontja határozottan állítja. A város a későbbiekben is csak negatív jelentést hordoz: itt találkozunk főhősünk volt feleségével, aki egy térben sem képes megmaradni vele; itt zajlanak a kiábrándító munkahelyi viták. A vidéki

környezetnek ezzel szemben drámai karaktere lesz: a homokos táj miképp fordítható termővé – a kiürült lélek pedig tevékenyé. Ez a képi motívum oly mértékben hatja át a film teljes történetét, hogy a bevezető képsorhoz hasonló „sűrítőmennyre” a későbbiekben már nincs is szükség.

Az *Elveszett paradicsom* nyitánya – igazi szerző gesztusként – variáció a *Megszállottak*éra. Itt is hátalt látjuk a főhőst, amint egy korszerűen berendezett lakásban izgatottan pakol, gyógyszerrel tesz egy orvosi táskába, nagy köteggel gyűr a zakózsabába – mindeközben idegesítően cseng a telefon –, majd végül lesiet a lépcsőn és kilép a kapun. Erre vágja rá Makk – szintén a *Megszállottak*hoz hasonlóan – a vidéki helyszínt, ahogy a városi kapu kinyitására folytatásaként a derűs Mira nyitja ki az ablakot – s kezdi el a történetet. A bevezető képsor nemcsak egy lelkiállapot pontos rajza, hanem egyúttal a képi információközlés mesterpéldája is. Az *Elveszett paradicsom* azonban – a korábban idézett szimbolikus képekhez hasonlóan – újabb önálló jelenetet szentel az elidegenedés kifejezésének, méghozzá rendkívül radikális módon. A férfi a történet vége felé magára hagyja kedvesét, s mielőtt visszatérne hozzá, sétára indul a Balaton parton. Hosszú bolyongása során táncmulatságba téved, amelyben néma pantomimmal vesz részt, majd a magányát ironikusan ellenpontozó „társasági élet” után folytatja céltalan útját. Klasszikus modernista epizód ez, amely nem vezet sehonnán sehova – legfeljebb egy kiégett lélek mélyére.

Az *Utolsó előtti ember* nyitójelenete már dramaturgusabb formában sűríti magába a modernista stílust. Ebben a főhős (Pálos György *Megszállottak*- és *Elveszett paradicsom*-beli szerepkörét itt Nagy Attila veszi át) azzal a szereplővel beszélget egy kávéházban, aki önvesszélyes vagánykodásával sérti a csapat fegyelmét. Orodán úgy próbálja Petit jobb belátásra bírni, hogy a következő ugrásnál maga is csak az utolsó pillanatban nyitja ki az ernyőjét, s mivel társa előbb ugrik ki a gépből, előbb is kell nyitnia. Nem teszi meg – így szörnyethal. Nos, ezt a beszélgetést úgy rögzíti Makk, hogy a másik szereplőnek, Petinek csak a hangját halljuk és a hátát látjuk, az arcát nem. Ezzel egyrészt elveszi a tragédia személyes élet, hiszen azt nem tudjuk kihez kötni, másrészt mindezt a főhősre vonatkoztatja,

aki a beszélgetés során olyannak tűnik, mint aki magával, vagyis a tükörképével vitatkozik – s a szembenézésnek ezt a lélektani útját fogja kibontani a történet. A film szintén tartalmaz egy, az *Elveszett paradicsom*éhoz hasonló hosszú bolyongásjelenetet, csak hogy itt ez is dramaturgusabb. Orodán elköltözik hazulról, s az utcán belebotlik egy magányos nőbe. Elválnak egymástól, majd véletlenül újra összefutnak; a nő egy barkóba játék keretében megtudja a férfi lelkét nyomó titkot; végül felviszi a lakásába, s együtt töltik az éjszakát. Ez az elidegenült melodramai kapcsolat – és az azt megfogalmazó éjszakai jelenet képi stílusa – a film legmodernebb eleme, szemben az egzisztenciális természetű lélektani konfliktust szentimentálisan feloldó, kevésbé hiteles románcszerző zárlattal. Különös esztétikai igazságszolgáltatás: mintha a stílus kifejező ereje jelezne, hol igaz és hol hamis a történet.

TÜNT IDŐK

Makk új hullámot követő, hetvenes évekbeli filmjeit ugyancsak egy modernista formaelv köti össze: a *Szerelem* és a *Macskajáték* történetét az asszociációs gyorsmontázsra épülő időrendfelbontó elbeszélésmód szervezi meg, s noha ezt a módszert az *Egy erkölcsös éjszaka* nélkülözi – a film egyetlen flashbacket tartalmaz –, a századfordulós szecessziós közeg, s annak felfokozott ornamentikája mégis rokonítja az előző két filmmel, így joggal beszélhetünk újabb, formai alapon szerveződő trilógiáról.

Különös módon a három film tematikus mozgása megegyezik a korábbi trilógiájával: a *Szerelem* drámai konfliktusát politikai esemény motiválja, így a film szervesen illeszkedik a magyar film társadalmi kontextusú hagyományába, míg a *Macskajáték* és az *Egy erkölcsös éjszaka* nélkülözi a társadalmi motivációt, s egyéni-morális konfliktusokat helyez előtérbe. Bizonyára ennek is köszönhető, hogy ezúttal is a sorozat első darabja a legértékesebb, sőt, a *Szerelem* az egész életmű és a teljes magyar filmtörténet kimagasló alkotása.

Az első trilógiában a modernista értelmiségi melodráma műfaja hatotta át a filmeket, s ebbe ékelődtek bele az elidegenedés létállapotának képi megfogalmazásai. A második trilógia első két filmje szintén azonosítható egy modernista műfajjal, a mentális utazásfilmmel, míg a három mű közös vonása már egy sajátos



magyarországi stílusirányzatba illeszkedik, amelyet a maga korában – némi negatív felhanggal – esztétizmusnak neveztek. Ez az irányzat a hatvanas évek szerzői stílusának egyfajta „fokozását”,

radikalizálódását jelenti; a szubjektív látásmód hangsúlyozását, s ezzel magának a szubjektumnak, a személy(es)nek az előtérbe állítását. Mindez logikus fejleménynek tűnik az 1968-as kiábrándulás után, amikor is a hatvanas évek reformigéretei csúfos véget érnek, maguk alá temetve a cselekvő filmek és hősök világát. A hetvenes évektől ismét a kiábrándult, cselekvésképtelen hősök korszaka jön el, még kevesebb drámával és még több rezignációval. Makk azonban nem volna hű saját kiszámíthatatlanságához, ha ott folytatná, ahol 1963-ban az *Utolsó előtti emberrel* abbahagyta. Hetvenes évekbeli filmjeinek hősei nagyon is cselekvők – csakhogy vagy olyan korban lesznek azok, amikor ennek valódi drámai tétje van, mint a *Szerelem* szereplőinek embermentő igyekezete az ötvenes évek (vagy az 1956 utáni időszak) koncepciók pereinek embertelen világában; vagy aktív cselekvésük groteszk fénytörésbe kerül (a *Macskajáték* idős kori féltékenységi drámája), vagy pedig ugyancsak groteszk közegben és tétben aktivizálódnak (az *Egy erkölcsös éjszaka* kuplerája és annak esendő színéváltozósa). S a cselekvő hősök drámája folytatódik az életműben a *Szerelmen* is komolyabb politikai (és szexuális) tabut sértő *Egymásra nézve* című filmben, amely a

„A cseppben valóban látszik a tenger”

(Makk Károly: Az utolsó előtti ember – Szegedi Erika)

Kádár-korszak kezdetén, a véres megtorló diktatúra első éveiben játszódik. Csakhogy – s itt térhetünk vissza a második trilógia formaszervező elvéhez, az időrendfelbontáshoz és/vagy a szecessziós stilizáláshoz – mindez a cselekvés már nem a társadalmi térben, hanem az egyéni életvilágban bontakozik ki, a társadalmi motivációkkal szemben (*Szerelem*) vagy azoktól függetlenül (*Macskajáték*, *Egy erkölcsös éjszaka*). Az időrendfelbontás mintegy szétrobbantja az elviselhetetlen jelent, az ornemens múlt képei pedig hasonlóképpen szegülnek szembe az ötvenes–hatvanas–hetvenes évek szürke hétköznapjaival. A szabadon áradó tudati emlék- és fantáziaképek evidens módon az em-

beri szabadságot állítják a történelmi és társadalmi elnyomás és szűkösség ellenébe. E tekintetben az olló legtágabbra a *Szerelmen* nyílik: a diktatúrával szemben áll az idős asszony gazdag és szép múltbeli világa, amely erőt és egyúttal feladatot ad menyének és fiának: érdemes ezt megőrizni, életben tartani, amíg csak lehet, amíg nem jutunk ki ebből a börtönvilágból. S az idős asszony karakteréhez kapcsolódó időrendfelbontásos forma mintegy átnemesíti, emberséggel, emberi szellemiséggel hatja át a film jelen idejű képsorait is. Makk ugyanis nemcsak az időrendfelbontásakor érvényesíti a képzelet csapongását imitáló asszociációs gyorsmontázst, hanem a börtönjelenetekben vagy a férj és feleség újra találkozásakor is. Hasonlóképpen nemesíti meg, tesz mélyen és esendően emberivé a szürke hétköznapokat és az öregkort a *Macskajáték* áradó, újra és újra nekirugaszkodó, majd elakadó emlékfoszlánjai, s válnak a szépség és a fiatalság képei a halál felett győzedelmeskedő élet nemtörvé. Az *Egy erkölcsös éjszaka* pedig már eleve a múltba visz, azon belül is egy különös, zárt, bensőséges, saját törvénnyel rendelkező világba, amelyben minden fájdalmat és léhaságot legyőz

a humánus és a szeretet, legalábbis ideig-óráig, de ez épp elég arra, hogy a szereplők felfedezzék magukban a mélyen érző embert.

Ha az időrendfelbontó forma esszenciáját keressük, annak sajátos természeté miatt nehezebb helyzetben vagyunk, hiszen az egész narratívát átszövő eljárásról van szó, amelynek épp az a lényege, hogy nem egy vagy két flashbacket, múltbeli idősíkot és emlékező szubjektumot tartalmaz, hanem számosat akár külön-külön, akár egymásba fonódó módon. E forma építkezése azonban szintén jól nyomon követhető az egymást követő filmekben. A *Szerelem* szinte lépésről-lépésre vezet be a tudatfilm mind mélyebb bugyraiba, előbb a savanykúti emlék flashbackjével, majd az „Amerikából” érkezett levél olvasásához társított mentális képekkel. Megjelenítésük hasonló, tartalmuk azonban eltérő, hiszen előbbi egy valós emlék képe, míg utóbbi egy fikatív levélhez társított asszociáció – amelybe újabb radikális modernista gesztusként bizonytalan státusú valós képek villannak be, tudniillik a börtöné, amelyről az idős asszony – talán? – nem tud. S épp ez az elbizonytalanító gesztus avatja ezt a remekművet elvont filozófiai szinten is modernista tudatfilmmé, méghozzá anélkül, hogy ezzel elszakadna történetének társadalmi kontextusától. A *Macskajáték*ban Makk a *Szerelmen* bevezetett formát működteti magas szinten és biztos kézzel, ahol már az emlék- és tudati képek nem válnak el egymástól, sőt, elbizonytalanításuk, avagy átjárhatóságuk dramaturgiai hangsúlyt is nyer, így például a flashbackek középpontjába állított létai fénykép titkot őrző „narratívájában” (hova is fut oly vidáman a két fiatal Szkalla-lány). Az *Egy erkölcsös éjszaka* egyetlen flashbackje mindehhez képest klasszikusnak mondható, noha abban rejlik némi bizonytalanság, hogy Darinka valóságos vagy pedig képzeleti emlékképeként értelmezendő.

Makk Károly második modernista trilógiáját követően még visszatért ehhez a stíluseszközhöz, de sem az *Utolsó kézirat*, sem a *Magyar rekviem* mentális képei, illetve időrendfelbontása nem érte el a korábbi munkák színvonalát. Ám amit az első és második modernista trilógiájával megalkotott, az olyan időtálló keretet biztosított a magyar új hullámnak, hogy ő elegetán akár ki is maradhatott belőle. •