

Egy meglesett magányügy

Kelendő holmi az újszerűség, a kísérletezés mindenütt a filmművészetben. Igénye többfelől táplálkozik. A film régi formáinak szép csendes elavullása, amely mintha egyet jelentene egy romantikus gyermekkor végével a filmművészet életében — mert eleget vágatott már Z, a fekete lovas, és meguntuk a történelmi tablók látványos nagy építőkockáit —, és a romantika múlásával a modern realizmus nosztalgiái, hogy a fehér vásznon az élet valóságos képeit vonultassa, aztán a sejtés, hogy a film művészetének még hatalmas *terra incognitái* vannak — hevíti az újszerűség vágyát, a kísérletező kedvet. Értékes törekvések az ilyenek, még a kudarcainak is van értelme —, kivéve azt a buzgó epigonizmust, amely rögtön odaszegődik minden kísérletezés nyomába, és a kísérletek merészsége nélkül ismétli rendszert csak a kudarcokat. (Van okunk rá, hogy a buzgalmat és az epigonizmust hazai vonatkozásban gondoljuk főképben.)

Most megérkezett hozzánk a *Marty*, az 1956-ös cannesi filmfesztivál nagydíjának a nyertese. Elég lassan érkezett. De legalább nyugodtan kimondhatjuk, ünneprontás már aligha lesz belőle, hogy ez a film: becsületes és merész kísérlet, és érdekes, és tanulságos, és tartalmas — és kudarc. Becsületes kísérlet, mert a művészi haladás jegyében született. Merész, mert elveti a megszokott, az elvénült formákat, és nagy kockázattal valami mást keres. Amellett mondani akar valamit az embereknek — igazat, szépet, hasznosat. De kudarc mégis, mert a sok jószándék egymást támogatva sem jutott fel a drámai művészet szintjére. Nem is juthattak volna fel: eltévesztették az utat, rossz irányba kapaszkodtak.

Van egy hentessegéd, egy ember a nagyvárosban, semmi több. Csüggeszó magányban él a rokonok és cim-

borák népes körében is; kifelé esik az életből, pedig szorgalmas, becsületes, és tele volna szeretettel-szeretettel, ha volna, kiért. De a magánynak holdudvara van, és ebbe az udvarba nem szívesen mennek be a nők. Megérik egy pillanat alatt, és „éppen nem érnek rá”, még egy fordulóra sem a táncparketten. Aztán kerül valaki mégis. Csúnya lány szép szemekkel, a magány riadtságával és keserű vonásával a nevetésében, és a két holdudvar lassan majd összeolvad. Ennyi az egész. Valahol New York rengetegében egy idősebb fiatalember meg egy lány a harminc körül összetalálkoztak — és lehet nekik is embernek lenni.

Egyszerű és komoly történet, így összefoglalva. De néhány kifejezést, amelyet stiláris okokból használtunk, mindjárt ki lehet húzni. A holdudvar nincsen benne a filmben. Csak Marty meg Clara magánya van benne, személy szerint az övéké, de hiányzik a magány szorongató látomása. A több — amiről ők nem is tudnak, csak hordozzák szomorúan, hátha majd a felvevő gép lenszéje észreveszi, lefényképezi, és ezzel jelképessé emeli a sorsukat. De a felvevőgép ezt nem fényképezte le. Marty és Clara: privát emberek a filmben, magányuk és találgatásuk: privát ügy, és amíg sorsukat nézzük, nem szabadulunk egy kínos érzéstől — mi most lesek-szünk.

Az sincs benne a filmben, hogy ennek a két embernek csakugyan lehet-e embernek lenni. Vagy lehet, vagy nem, ki tudja. A meglesett privát-ügy nem villantja fel az élet törvényeit, a dráma nem jön létre, nem mutat túl magán, és a néző csak ül a széken, és — ha olyan természetű ember — legfeljebb sajnálja Martyt és Clarát, holott szeretnie és féltene kellene őket. Nem nagyobb gond a két magányos ember sorsa a vásznon, mint bármelyik ember gondja-baja a

nézőtéren. És külön gond, külön sors, mert ahhoz már dráma kellene, a dráma hőfoka és elsodró ereje, hogy az ember túljusson a „van énnekem elég bajom” szintén csak privát álláspontján. (Ezért tévedés — a művészet és az ember viszonyát tökéletesen nem ismerő —, amit a film egyik kritikusa mond. Fogvatékosági és kisebbségi érzésekről szólván, végül is kistüti, hogy Martyban „nagyon sokan magukra ismernek”. Ez nem képzelhető el. Dráma híján a néző sem biztatva, sem kényszerítve nincs arra, hogy bárkiben is magára ismerjen a filmen.)

A dráma különben nem azért hiányzik a *Marty*-ból, mintha az író (*Paddy Chayefsky*) és a rendező (*Delbert Mann*) nem tudták volna megteremtteni. Ez fontos. Kísérlet ez a film, új formákért és hatásokért, és a dráma hiánya — a kísérlet hibája. A film alkotói a lehető legnagyobb eszköztelenségre törekedtek, azzal a nyilvánvaló céllal, hogy elérjék a lehető legnagyobb életszerűséget. Ez sikerült is, a kelleténél jobban. Az ábrázoló művészetnek lényege az életszerűség, de csak a művészi. A sűrített, a felfokozott, a fegyelemmel és feszültséggel telített életszerűség. A film azonban, a kísérlet folyamán,

valami mást vetett ki, amit talán életszerű életszerűségnek nevezhetnénk. Író és rendező nem újratemtették az életet, ami a művészet dolga, hanem életet csináltak a vásznon, ami a természet dolga, vászon nélkül. Innen származnak a művészetén kívüli hatások: a kínos érzés, a sajnálkozás, a zavart mosoly a nézők arcán.

A kísérlet tudatos volt és következetes, tehát a tanulságaiiban megbízható. (Aki egyedül nem volt következetes, az *Ernest Borgnine*, Marty alakítója. Olyan kitűnő színész, hogy tehetsége parancsára tudva-tudatlan is ki-kiemelkedik a játék privát szintjéből — ennek köszönhető a film sok szép pillanata.) A tanulságok summája különben világos: a filmből nem lehet kivonni a drámát, mert a film — dráma. Az eszköztelenség, az életszerűség, és még annyi más lehetséges új elgondolás, új irány csak a dráma filmszerű formájában valósítható meg igazán, különben nem jut túl a kísérleti zónákon. De, persze, a kísérleti zónákba merészen betörni — ez is több, mint tehetetlenül topogni, utánozgatni, öreg bravúrokat újra felfedezni. Ezért érdemel tiszteletet a *Marty*.

CZIBOR JÁNOS

