

TRAGIKUS BURLESZK

A 420-AS URAK

A vásznon kanyargó országút hosszú csúkját hirtelen elfödi egy vésszen fékező luxusautó csillogó feketesége, s mindjárt utána egy komikusan csetlő-botló, majd hanyattvágódó emberke fura alakja: pörge kalapja alól szembe lógó fürtös fekete haj, botra akasztott kis motyó, kitérdelt nadrág, keleti papucs cipő. S egy pillanattal később már együtt suhan tovább, egy pillanatra összebékélve, a robogó kocsiban a megtestesült konfliktus. Egy pillanatra a két képmutatás — a csalafinta becsületességé, amely felverekszi magát a kocsiba; s az álszent aljasságé, amely az emberbarátság álarcában hivalkodik — együtt rohog az autón, hogy azonnyomban levette kettős álarcát, mindjárt brutális összecsapásban szét is válják, s aztán a film egész további folyamán újra meg újra eltávolodják egymástól, miközben egy-egy időre együttthaladni látszott, s végül is életre-halálra szembeforduljon egymással.

Igy bontakozik ki a burleszk és a tragédia, az operett és a gyilkos szatíra, az érzelmes melodráma és a kiméletlen kritikai él, a látványos revü és a társadalmi dráma, a népi legenda és a szürrealista groteszk hol egybemosódó, hol egymástól élesen elütő képei között a modern India életének minden szélsősége.

Műfaji egység? Erre a legkevésbé sem látszik törekedni a film és zenei rendező-főszereplője *Radzs Kapur*. Arra törekszik, hogy minél teljesebben kifejezze magát, minden eszközzel, bármilyen eszközzel. Úgy, ahogy filmbeli hőse is felhasznál minden eszközt, hogy érvényesüljön Bombayben, amely előbb álmainak városa volt, de valójában, ahogy a városba érkezésének első pillanatában az öreg koldustól megtudja, »kőszívű emberek körnetege«, ahol »munkát keresni a legnehezebb munka«. Az eszközöknek ez a változtatás nélküli felhasználása komoly veszélyeket rejt a film művészenek és a film hősenek pályáján egyaránt; nemegyszer kockázatos közel-

ségbe is kerülnek vele, az egyik, hogy a művészet, a másik, hogy az emberség mezején elbukik; de legvégül mind a kettőnek sikerül győzedelmeskednie.

Ez az allahabádi fiatalember, aki zsebében egyetemi végzettséggel és a becsület aranyérmével gyalog indul neki a négyszáz kilométeres útnak, hogy egyszerűen meghódítsa Bombay hatalmas kő- és pénzrengetegét, voltaképpen egy mai és indiai Rastignac. Új filmbeli inkarnációja a po'gári nagyrealista regény visszavisszatérő hősenek, a nagyvárost meghódítani készülő romlatlan és tehetséges fiatalembernek, aki hódító útja közben törvénytörően áldozatul esik annak, amit meghódít: a velejég romlott kapitalista fővárosnak. Az elefántháton érkező Radzs is úgy tekint végig a nyomor és fényűzés áttekinthetetlen forgalmában nyüzsgő nagyvárosra, mint hajdan Rastignac a Père Lachaise-temetőből Párizsra: »Most kettőnkön a sor!« És úgy is kellene elbuknia, mint amannak, hogy úgy mondjuk, a hatalomba buknia, vagyis legjava ember értékének elvesztése árán érvényesülni. S egy ideig valóban ez történik a mi Radzsunkkal is. De itt szől közbe a különbség Radzs és Rastignac, a múlt századeleji Párizs és a mai India között.

A gyarmati kizsákmányolás alól felszabadulni, önálló fejlődésnek indult kapitalista állam, amely a maga sajátos körülményei között még a szocialista fejlődésnek csírait is magában hordja, lehetőséget nyújt, ha korlátozottat is, a népi tehetségek igazi kibontakozására, arra, hogy az ember valódi erényei, becsülete és tudása révén érvényesüljön. Még állami törvény is segíti benne, az a bizonyos 420-as törvény-cikk, amelyről a filmet elnevezték. Törvénycikk, melyet ugyanaz a kongresszusi párt hozott, amelynek egyes vezető képviselői maguk is — mint e filmből látható — e törvény-cikk érvénye alá esnek. Az indiai politikai fejlődésnek ezt a bonyolul-



tan ellentmondásos játékát akarja tetten érni egész társadalmi mélységében a film. Ez mutatja művészi bátorságát. Mint ahogy azt mutatják eszközei is.

Lehet vitatkozni azon, mennyiben sikerült ez a film, mennyiben nem, és minden bizonnyal teljes lelkinyugalommal elmondhatnánk róla azt a semmitmondó ítéletet, amelyet némely kritikusok oly érthetetlen előszeretettel kedvelnek: hogy *nem hibátlan alkotás*. Csakhogy a művészetet nem a hibátlanság negatívumával kell mérni, hanem a nézőre tett pozitív hatás mértékével. S ilyenekkel, elnyújtott részletei és olykor kikerülni nem sikerült buktatói ellenére is tele van ez a film. Azt is bizvást el lehet mondani róla, hogy eszközeit nagyönis változtatás nélkül veszi innen-onnan de már utaltam rá, hogy ez a művészi módszer valahol a mélyben nagyönis összevág a film tárgyával és mondanivalójával. Azt lehet mondani: aki ezt a hallatlanul bonyolult valóságot, amit a mai India élete — még hozzá a felszabaduló, de súlyos nyomorban élő néptömegek szemszögéből nézve — jelent, olyan teljes

mélységben akarja megragadni, mint e film alkotói, az nem lehet válogató az eszközeiben. Mint ahogy az a hős sem, aki az életben úrrá akar lenni ezeken az ellentmondásokon. S ha Radzs Kapur olykor a művészet hamiskártyás-trükkjeivel látszik is élni, lényegében éppen úgy nem hamiskártyás ő, mint a másik Radzs, akit a filmben alakít, s aki nem a harácsolás vágyától serkentve, hanem pusztán leleményessége és ügyessége révén él ideig-óráig ezekkel a trükkökkel. Persze, hőse is hajsztál híja, hogy fogva nem marad saját csalafintaságának csábító varázslatában. A film is gyakran kerül a saját eszközei által ásott verem veszedelmes szegélyére — de végül is mégsem hullik bele. Vagy ha beleesik is egy-egy pillanatra, boszorkányos ügyességgel verekszi ki magát újra meg újra belőle.

Radzs Kapur bátor és sokoldalú művész, hibáiban is vonzó, mert azok is szépet és nagyot-akarásának foltjai csak. Tőle, és rajta keresztül az indiai filmtől, egészen jelentőset és egészen eredetit is várhat még a művészet.

SOMLYÓ GYÖRGY