

AZ ÉRDEKESSÉG ÉS KÖRNYÉKE...

Kezdjük talán az Igen Tisztelt Nagyerdemű furcsa, látszólag ellentmondó nézőtéri reakciójával: miért nem tetszett a »Mindennap élünk« — ami pedig legalább problémáit illetően nem volt jelentéktelen vállalkozás? Mert nem volt elég érdekes — válaszolja a Nagyerdemű. S miért nem tetszett »Az utolsó előtti ember«? Mert túlságosan érdekes volt? Mindenesetre Jánusz arcú jelenség az érdekesség és unalom. Nehéz eltalálni adagolását, és mi még nem is tudunk igazán banni vele. De miközben kezdünk rájönni a felszínes érdekesség ürességére, úgy érzem, az ellenkező véglet veszélye van közel: a sivárságé, az érdektelenségé. Majd ennek ellensúlyozására: valami újfajta érdekesség, feszültség túladagolása, újszerűnek ható témák erőszakolása, esetleg kevésbé ismert környezet vagy csak tárgyak halmozása, melyeknek játékában aztán nem jut elég figyelem a film igazi lényegére, mondanivalójára. Makk filmjében valami ehhez hasonló látathatunk: az ejtőernyős élet izgalma, az átlagember elől elzárt területre való bepillantás érdekessége túl sokat von el a néző figyelméből, s a probléma érdekességét már csak fáradtan, vagy sehogy sem tudja befogadni. A bevezetőben említett paradoxon tehát az érdekesség elmentmondása: a felvetett probléma érdekességét a cselekmény, a tárgy, a láttatásmód dramaturgiai érdekességének kell hordoznia, bevezetnie, átlelkésítenie — másrészt viszont nem szabad ezeknek a segéd-eszközöknek túlságosan érdekessé válni, mert akkor letompítják a mondandó érdekességet. Az unalom járhat az érdekesség túlfeszítésének árnyékában is.

Persze mindez közhely is. Mert az érdekesség filmdramaturgiai eszközeit jól ismerjük. Tisztában va-

gyunk pl. relativitásával. Egy szánatogató paraszt képe lehet szép, poétikus — de önmagában nem érdekes. Ha viszont — hadd mondjak egy banális példát — a föld ahol szánt, valami háborúból ittmaradt aknákat rejt magában, s ezt a néző tudja, mindjárt érdekes lesz az ember minden mozdulata: kikerüli-e a ráleselkedő veszedelmet. Azt is tudjuk továbbá, hogy bizonyos foglalkozási ágak, ritkán látott, rendkívüli jelenségek képei dokumentatív erejüknel fogva önmagukban is érdekesek, s általuk a néző érdeklődését könnyű kicsiholni. Közismert az »elharapott« mondat fogása is: a teljes egészében »elmagyarázott« kép érdektelen, a néző tudja, mi következik, s unatkozni kezd. A fél-szavakkal jelzett, sejtetett fordulatok viszont ébrentartják érdeklődését. Tehát az érdekesség eme ábécéjével nemigen van baj. Azzal már inkább, hogy fejlődő látási kultúránk (filmkultúránk) magával hozza a néző látványigényének változását is: ami néhány éve még érdekes beállítás volt, ma már unalmas. A »Meztelen diplomata« pergő ritmusú, jó burleszk. De tömegjelenetei unalmasak: a néző nem kacag azon, ahogy a »rendőrség fenntartja a rendet« a tumultus közepében kapálózva, és azon sem mulat, mikor mindenki fejveszetten rohogál a szálloda halljában — háromszori ismétlésben. Ezt a fordulatot megszokta már, érzéketlen vele szemben.

De még ennél is fontosabb, és ma még fehér terület az *érdekesség különböző szintjeinek, rétegeinek keveredési aránya*. Erről szeretnék néhány szót szólni. A film érdekességének legalábbis három alkotóeleme van: először is a szereplő tárgyak, emberek, foglalkozások dokumentatív lebillincselő ereje. Ez a film első építőköve. Különben azt

hiszem nem tévedek ha arra gondolok, hogy a film legalkalmasabb vadászterülete a rendkívüli, a furcsa, az érdekesítő: az általános érvényű, mely gondolatokat valami rendkívüli, furcsa, esetleg excentrikus irányból közelítheti meg a leghatásosabban, és egyben a legművészebben. *Chaplin* és *Ejzestein* példái éppúgy ezt sejtetik, mint a »Ballada«, a »Félelem bére«, vagy a »Négyszáz csapás«: valami hangsúlyozottan egyedi, egyediségében érdekes világban csillantják fel az általános érvényűt, a problémájában is lebilincselőt.

A második réteg a *cselekmény* érdekessége lenne: a változatos, fordulatos, »izgalmas« film dramaturgia követése, párosulva a láttatás, a képi eszközök »még nem látott« megközelítő módszerével. Nem a párba-jok és pofonok kavargó forgatagára gondolunk — a la »Királylány a feleségem«, hiszen a »Tizenkét dühös ember« egy szobában zajló vitája is érdekes és lebilincselő volt, — hanem arra, hogy a cselekmény erősebb, hatásosabb fordulatai nélkül valahogy partravetett halként senyed a film. Mint igazi modern *népi* művészetnek — az »utca művészetének«, ahogy egyesek nevezik — tulajdonképpen fel kellene elevenítenie a realizmus ama hagyományát, melyet pl. Rabelais vagy Shakespeare követett, hogy elemi hatásokkal, nyers tréfákkal, vad históriákkal tudja lebilincselni közönségét — egy magasabb rendű, mélyen filozofikus mondanivaló számára. Mai filmjeink a leányszobák álmajhoz igazodnak, kerülik az élet durvább, »kínosabb« vagy kegyetlenebb jeleneteit. Az ilyenféle érdekességtől valami elvont esztéticizmus nevében húzódozunk, holott jól tudjuk, *Hamlet* tömegvilkossága nélkül elképzelhetetlen lenne annak világirodalmi fölénye is. S mivel lemondunk az ilyen populárisabb érdekességről — még a szándékolt magasabb rendű mondanivaló is érdektelenségbe fullad. (Persze nem a gyilkosság-történetek és detektív-storik eszmei megfejlését javaslom. Csupán az élet színesség-

gének teljesebb visszaadását, a szürkeség és próza levetkezését.)

Végül a harmadik réteg: a probléma érdekessége. Erről vitáztunk eddig a legtöbbet: a konfliktusos ábrázolásmód, az élet zsákutcáinak ábrázolhatósága mellett és ellen. S tudjuk is mi a baj itt: a kérdéseket még csak felteszik a filmek — a probléma kíméletlen feltárására már nem mernek vállalkozni. Irányítók, lektorok és művészek egyaránt elfelejtkeznek arról, hogy egy kihúzott tüske többet gyógyít életünkben, mint a szálfka beletörése és tüneti gyógykezelése. De hát mindez ismét csak közismert. A tartalmi érdekesség tehát azt követelné, hogy a nézőt alapvető érdekeiben, legfontosabb életkérdéseivel ragadja meg és bilincselje le.

A film művészi érdekessége ennek a három rétegnek helyes arányát, egymást segítő vegyítését kívánná. Pár példa talán megvilágíthatja, mire gondolok. Az »Oldás és kötés« addig köt le, míg a szívmitét és az azt követő, kibontakozó katarzis első hulláma el nem tűnt a vásznonról. Ezekben a képekben a tárgyi érdekesség (műtő, a szívspeciálista munkája, kórházi titokzottság), és a probléma érdekessége (a beképzelt, a »futtatott ember« viselkedése) egyensúlyt tudott tartani a cselekmény menetében (sikerül-e az öreg professzornak a műtét). Aztán ez az egyensúly megbomlik. A film még tartja művészi színvonalát, de észrevehetően alábbhagy a közönségben az a fajta érdekfeszültség, melyet az első rész tartalmasságában érezhettünk a nézőtérben. Makk már idézett filmjében a zuhanó ugrás izgalma, a tárgy önmagában is izgalmas mivolta elfedi, hogy a képek izgalmasága mögött Orodán lelki válsága, és egy magatartás súlyos kritikája rejlik. Amennyire érdekel bennünket maga a játékszín, annyira homályosodik el a résztvevőket mozgató rugózás: ahelyett, hogy ezt a mélyebb értelmet emelné, felfűtené. Persze: újra és újra betör a néző tudatába, hogy miről is van szó, de az érdekességnek az a hármas egysége — mely az indításnál még megvan — fellazul. A cselekmény túlbonyolítása — a futó sze-

relem és a felbomló házasság bemutatásának nyújtása — a cselekmény oldaláról is fellazítja ezt az egységet.

Az unalom felé főként azok a filmek sodorják a nézőt, melyekben sem a felszíni érdekesség, sem a probléma mélyebb lebilincselő ereje nincs meg. Ilyen a »Lopott boldogság« például, mivel csak egy lépést tesz a munkásélet eddig művésziileg nem ábrázolt világa felé, s aztán megelégszik egy szerelmi történet bemutatásával, de ebben sem tudta kikerülni a szokványost. A »Mindennap élünk« — az érdekesség tükréből nézve, nem volt elveszett kísérlet. De a szerelmi konfliktus érdekessége valahogy kívülről kapcsolódik a film »prózai« világához, a gyári élethez és egy munkás/egyéni tragédiájához. Nem éreztük a két szál összetartozását, és így ez a szerelmi romantika csak dísz volt, s ez a dísz nemigen tudta feltartóztatni az unalmat. (A film »betegsége« nyilván nem csak itt keresendő, de hatékonysága nagyobb lehetett volna, ha érdekesebben nyúl anyagához.)

Továbbá: keveset törődünk a speciálisan filmszerű érdekesség *pszichológiai igényével*. Elméletileg tudjuk, és élesen kritizáljuk is azokat a törekvéseket, melyek a filmet, mint »nappali álmot« kezelik, melyek a néző spontán vágyait, a »jó lenne így« sóhaját valósítják meg a vásznon, s ezzel az álmok megvalósulását hazudják a nézőnek. De elfelejtkezünk arról, hogy ez az álomszerűség nemcsak a giccs és bestseller filmekben létezik, hanem kihasználható a realista igényű művekben is. Itt ugyanis a nézőt az érdekesség, az illúziószerűség csapdájában ejtik foglyul, és aztán innen vezetik a mondanivaló teljesebb átélése felé. Egyszerűbb változatában a következő kérdést sugallja: miért nincsenek még ma sem fantasztikus-szatirikus filmjeink? Csupán a burleszkben engedünk meg meghökkentő ötleteket — de a »Csodagyerekek«-hez, vagy a chaplini filmekhez hasonló realista »fantasztikummal« nem merünk kísérletezni. Pedig a mi életünkben is számos jelenség kínál-

kozna a mesés-gunyoros felnagyítás és kifigurázás tollhegyére. Bonyolultabb feladatot jelentene az álomszerűség művészi alkalmazása: az a módszer, melyben a hősök illúzióit próbáljuk a kamerával nyomon követni, sőt, a nézőt is próbáljuk beleringatni a hősök hazug álmainak látszólagos szépségébe — s aztán hirtelen felébresztjük őket. A néző maga lássa álmainak érdekes és lebilincselő fantáziaképeinek hazugságát. A »Nagy ábránd« a háborús kaland »férfias szépségének« illúzióját kezeli így, az »Aranypollgár« az »amerikai álom« hazugságát viszi vásznonra, a »Csodagyerekek« a német »csoda illúzióit rombolja« ezzel a módszerrel. Az érdekesség itt már szinte közvetlenül az eszmei mondanivalóból csap le a nézőre: amit az érdekesítőnek tart, épp abban kell felfedeznie saját önkritikáját. Rá kell döbönnie, hogy saját, rejtett vagy vallott illúziói hamisak. Az »Oldás és kötés« ezt kísérelné meg. A fiatal orvos sok tekintetben rokonszenves határozottsága, céltudatossága vonzónak tűnik előbb a nézőnek is, maga is szeretne ilyen célratoró lenni. Aztán kénytelen lassan maga is »önkritikusan« nézni ezt a figurát: nemcsak a hős viselkedését, hanem saját rokonszenvét is bírálni kényszerül. Persze, itt is az a baj, hogy már a film elején van néhány utalás, hogy vigyázat, ez a fiatalember nem pozitív hős, később bajok lesznek vele, s így a néző illúzióit nem sikerül felcsigáznia, nem tud együtt álmodni a figura hazug életvitelével — és így sajnos kevesebb lesz a megtisztító, katartikus hatás is.

Csak néhány ötletet sikerült elmondanom, nem is a véglegesség igényével. Keresni szerettem volna a nagyobb hatás lehetőségeit, a lebilincselő filmélmény egyik apró, de nem elhanyagolható komponensét. S úgy érzem, jó lenne ezen a téren is átgondolni eszközeink megújításának időszerűségét. Nemcsak a közönség miatt — filmjeink színvonalát végetti is. Ami, ha nem is ugyanazt jelenti, de nem is áll messze az előbbtől.

ALMASI MIKLÓS