

# PRIMITÍV FILMHŐS — BONYOLULT NÉZŐ

Az ember lassan megszokta már, hogy akár regényt olvas, akár filmet néz, a szerzők azon versengenek, hogy minél primitívebb, műveletlenebb, elmaradottabb, a vadállathoz és az ősemberhez minél hasonlóbb hősök példáján fejtsék ki intellektuális mondanivalójukat.

Százával lehetne példákat mondanunk az irodalomból is, de maradjunk most a filmnél. Hadd kezdjem a dolgot önkritikával: az Országútonnál magam sem értettem még, hogy itt miről is van szó. A népi írókon nevelkedve idegen volt tőlem Zampano szimbólikusan hiperprimitív figurája. Félreértettem a filmet és nem osztoztam a „művelt értelmiség” rajongásában. Az volt az érzésem, hogy a film alkotója azt mondta: Most pedig egy olyan vad figurát veszünk filmre, amelynél elhagyatottabbat, magasabbrendű működésre képtelenebbet nem láttunk még mozivásznon, aki nemcsak hogy írni-olvasni nem tud, de jószerivel még beszélni is alig. Társul adunk hozzá egy teljesen oligofrén leányt, — s aztán kettőjükön bemutatjuk a modern nagyvárosi „elidegenedés” minden intellektuális problémáját. A népnemorúságával saját túlfinomodott lelkünk pszichológiáját illusztráljuk.

Be kellett azonban látnom, hogy ez a felfogás igazságtalan. Nem azért, mintha nem volna benne semmi, hanem mert akármennyi van is benne, az nem érinti a film igazi értékét. Azt kellett tudomásul vennem, hogy az ilyen filmek nem is akarják a nép életének realiztikus képét nyújtani, hanem valóban és tudatosan az értelmiség közérzetének dokumentumai.

Új típust jelentenek, amely semmiképp sem vonható egy kalap alá pl. a régi Tarzan és cowboy filmek romantikájával. De nem ítéhetjük meg ezt a típust a „népi írók” vagy az ő világnézeti társaik szellemében sem, akiknél vagy valóban maga a nép szólalt meg, vagy megmutatták nekünk, hogyan él a nép.

Éppen ezért Chesterton szellemes

gúnyolódása sem illik erre a típusra. Ő a legutálatosabb dolgok közé sorolta, ha egy művész a felső osztályok kényelméből „tanulmányútra” indul az „élet mélységeibe”. Az ilyen művész könyvei nem a szegénység, hanem a gazdag és művelt emberek dokumentumai. Első pillanatra ugyan talán úgy látszik, hogy az ironia célba talált: Fellini is „leszáll az élet mélyeibe”, és mégis inkább magáról állít dokumentumot, mintsem a népről. Az ő művészetének tendenciája azonban éppen elentétes a Chesterton által kigúnyolttal. Az a művészet az emberben a különlegest, a furcsát, az idegent kereste. Ez a furcsában és az idegenben is az embert, a testvért mutatja fel. Éppen azt akarja mondani, hogy a mai civilizált világ oly sok művelt emberét átható közérzet nem pusztán csak egy szűk értelmiségi réteget jellemez, hanem tágabb, áttételes értelemben egész korunkat.

Mert a különös és megdöbbentő éppen az, hogy mi, az egy főre eső kávéfogyasztásban az élvezőnyben haladó pesti olvasók úgy tudjuk magunkba inni (más példát használva) Hemingway vadlelkű bikiadorainak történeteit, mintha saját magunkról szólnának. Meg tudnánk mi ölni egy bikát? Esküszöm, hogy nem; azok, akik Budapesten meg tudnának, nem olvasnak Hemingwayt. Mert Hemingway nemcsak azt mondja el nekünk, hogy egy matador, vagy egy végtelenül egyszerű életű öreg halász ugyanolyan ember, mint mi vagyunk, hanem egyben azt is, hogy mi viszont ugyanolyanok vagyunk, mint ő. Még hozzá nemcsak úgynevezett „örök emberi” mivoltunkban, hanem a mai, igenis a mai társadalom mostani bonyolult szerkezetéhez való viszonyunkban. Ugyanez a mondanivalója az Országúton típusú filmeknek. Nemcsak olyanokat sorolhatunk közéjük, amelyek újra meg újra az „elidegenedés” pszichológiájának szörnységeit világítják meg, válasz, és ahogy mondani szokták, kiút nélkül, hanem olyanokat is,

amelyek utat, megoldást keresnek. A legjobbak közül hadd említsem példaként Zorba a görög-öt. Itt is egy igazi primitív, még szinte törzsi társadalmat látunk, olyan ridegségbe és babonába meredett paraszti arcokkal, amilyeneket csak a legnarodnyikabb népiesek álmodhatnának maguknak. És Zorbát, aki közülük való, akit rögtön az első jelenetek szinte Zampano-szerű figurának (ugyancsak Anthony Quinn alakította), mutatnak be, és hangsúlyozottan szembeállítanak a hazájába Nyugatról visszatérő hamleti típusú értelmiségeivel. S mi, ha értelmiségi szemmel nézzük a filmet (és *mindenki* értelmiség, aki egy műalkotást művészi értelme szerint fogad magába), mi vajon kivel azonosulunk? Zorbával, vagy az „idegennel”? Mindkettővel! Bármennyire is távol állanak tőlünk Zorba állapotának és viselkedésének külsőségei, mégis úgy érezzük, lelkünk jobbik felét látjuk benne. Ha eljön az ideje a táncnak — ezt mondja bennünk Zorba — vállalni kell a táncot. Vállalni kell a szerelmet vállalni kell a harcot és vállalni kell a bukást, — mert aki későn és lopva vállalja, az nem biztos, hogy jobban jár, mint aki idejében és nyíltan.

Ami viszont már újabb tanulságot is rejt magában. Zorba már nem pusztán népies illusztráció a nagyvárosi elidegenedéshez, hanem egy kicsit a nép felelete is. A nép itt ismét nemcsak a vérbosszú társadalmának múltja, s nemcsak az agyonelidegenedés társadalmának jelene, hanem egy kicsit a jövő is. Minek jegyében? A film nem ad társadalmi programot, alkotóinak meggyőződése itt nem elég bizonyíték. De ha a program nem is megfogható, a szándék mégis nyilvánvaló. A film a népet, mint népet vállalja. A nép valójában nincs idealizálva, de a legkegyetlenebb jelenetekben is érezzük, hogy a tettekben egy olyan elavult törvényrendszer cselekszik, amely évezredek szenvedésében kovácsolódott össze.

Hasonlóképpen a nép a főszereplője a Szegénylegényeknek. Mert Jancsó filmje is ebbe a sorba tartozik, itt is kemény paraszti arcok szorozatával nézhetünk szembe, s ráadásul mintha valamennyi képsor e

fejek markáns struktúrája szerint állna egytívé műalkotássá. Primitív életformában sincs hiány, kettős értelemben sem: a pusztai emberek, betyárok, s a börtön-karám lakóinak élete hol ősi, hol megsajnálatosan civilizációs módon végletesen és szimbolikusan primitív. S ezek után — ez a film rólunk szól, mi magunkról. Lehet vitatkozni rajta, hogy ki ez a mi. Mi magyarok, vagy általában mi XX. századbeli nemzetek, akiknek ilyen előzményeken kellett keresztülmennünk, ilyen poklokot kellett megjárunk a modern államházművelés váltás és a civilizáció útján, — vagy mi, mai közösségek, akiknek életéből nem néhány év munkája lesz csak a társadalom-má való szerveződés évezredek alatt kialakult negatív vonásainak kiküszöbölése. A film alkotói és védelmezői többször kinyilatkoztatták az elsőt, egyes kritikussai a másodikat. Szerintem mindkettő igaz (és a másodikat nemcsak ugyanilyen tisztességesnek, de éppen a szocializmus perspektívájában fontos mondani-valónak látom).

Most azonban nem is az a fontos a számunkra, hogy a filmeket értékeljük és tartalmilag elemezzük, hanem hogy a dolgok ilyen állásának *esztétikai* vetületét vizsgáljuk. Hogyan lehetséges a bonyolult lelkületű nézőnek ez az azonosulása a primitív hőssel? Miért fordulnak olyan mohón az úgynevezett „művészi film” alkotói az ilyen témák felé, s miért fogadják e témákat kedvezően a „művészi film” hívei? A felelet véleményem szerint a művészet lényegének egy olyan vetületében keresendő, amely ott van ugyan a mi esztétikánk alapelvei között, de amelyről legtöbbször mégis megfeledkezünk. S ez — legrövidebben összefoglalva — az, hogy a művészet mégsem magát a valóságot nyújtja, hanem a valóság *képmását*. Amiből talán a *kép* a fontosabb, de azért a *más* sem lényegtelen.

Vegyünk egy példát. Ha mondjuk

egy gyógyszerkémikus, aki a Dohány utcában lakik és megrögzött agglégény, úgy ötven felé rájön arra, hogy egyedül maradt és esténként megmagyarázhatatlan szorongásai vannak, akkor nem feltétlenül azért megy moziba, hogy ott egy Dohány-utcai agglégény gyógyszerkémikust lásson szintén megmagyarázhatatlan szorongásokkal. Ha mégis ezt mutatják neki, valószínűleg unalommal fordul félre, mivel hogy ezt már éppen eléggé ismeri. De ha egy durva lelkületű olasz erőművész lelkében van módja felfedezni hasonló érzelmeket, akkor művészi élménye támad, mert saját belső folyamatait egyszerre egy általános társadalmi szituációból fakadó szükségyszerűségként élheti újra át. Hasonlóképpen ha ugyanennek a gyógyszerkémikusnak a vállalatánál az osztályvezető vagy a személyzeti felelős azt mondja, hogy azért fel a fejjel, ne hagyja magát, tartson ki a munka és a saját frontján, akkor azért még nem biztos, hogy a moziban egy hasonló osztályvezetőt vagy káderest akar vizionálni, ugyanezzel a szöveggel. De ha ugyanezt a mondanivalót egy írástudatlan mediterrán félparaszt-féllumpenproletár tevékenységéből sugárzik felé, akkor esetleg saját rejtett gondolatára ismer benne.

Ne csodálkozzunk ezen és ne gyanítsunk merényletet esztétikánk alappilléreivel szemben. Már Arisztotelész megfogalmazása szerint is egyszerre kell átélnünk a félelmet és a részvétet, — de a részvét lényege éppen más emberek félelmének átélése. Saját félelmünk sem részvétet, sem katarzist nem okoz saját magunkban. És arról van szó, hogy a művészet — Shakespeare megfogalmazása szerint — „tükröt tart mintegy a természetnek”, amiben meg nemcsak az a lényeges, hogy tükröt tart, hanem az is, hogy nem nekünk, hanem a természetnek tartja. A természet mindig szemtől szembe nézhet ezzel a tükörrel és mindig magát látja benne, de mi csak oldal-

vást pislantunk bele, és nem mindig sajátmagunk megszokott ábrázatját találjuk ott kedvünk szerint ideálizálva.

A gyufaskatulya — idézhetjük most még Obraszcovot is — mindent *ábrázolhat*, embert, házat, kutyát, autót, csak éppen egyesegyedül gyufaskatulyát nem. A művészet lényege, hogy a dolgokat valami másban kell ábrázolnia. Ha viszont emberek embereket utánoznak, akkor nem embereket általában, hanem köznapi emberek rendkívülieket, vagy közrendűek fejedelmeket, amikor az *embert általában* akarták bemutatni, akkor bábszínházat alapítottak.

Nem szeretném, ha szavaim félreérthetőek lennének, s azt lehetne belőlük kiolvasni, hogy a *képmás* fogalmából ugyanúgy abszolutizálni akarom a *más* elvét, mint korábban tették a *kép* elvével. Nem, a kettő együtt adja a művészetet. A valóság képét nyújtja, de ezt a képet más közegből formálja ki, mint amiből a valóság megalkottatott, — ennyi az egész. S ebbe nagyon is beleillik, hogy egyes művészi törekvések éppen azt tűzték ki célul, hogy saját magunkról, azaz az illető művészet táptalajáról és közönségéről szolgáló emberről fejtse ki véleményét. Ennek a fajta realizmusnak azonban nemcsak abban áll a lényege, hogy egy az egyhez lerajzolja a hétköznapi embert, hanem hogy *mást* mondjon a hétköznapi emberéről, mint amit a közönség, vagy maga a modell elvár. A művészetnek tehát vagy ismert dolgokról kell ismeretlen, vagy ismeretlen dolgokról ismertet mondani. Ha ismertről mond ismertet, unalmassá válik, ha ismeretlenről ismeretlen, érthetetlené. Hogy mi a helyes arány ismert és ismeretlen között, az már egy másik kérdés, amellyel más kiindulópontból és más távlatokra tekintve kell foglalkoznunk.

VITÁNYI IVÁN