

JELENTÉS A VETÍTŐBŐL

Érdekes hangulata van egy ilyen szakmai találkozóznak: a drukkolás (a másik eredményéért ti.) a féltékenység (ha valami jobban sikerül a versenypartnernek), az öröm (ugyanakkor), a kíváncsiság (hogyan született? mi van még a tarsolyban?) és mindenek előtt: az első jó film után hirtelen felfokozódó érdeklődés — mindez szinte egyszerre jellemezte a Filmklubban rendezett vetítéseket, melyeken a szovjet és magyar filmművészek mutatták be egymásnak az elmúlt két esztendő legjobb alkotásait. Ez az alkotó atmoszféra volt — túl a szakmai tanulságokon — talán a legvonzóbb és legizgalmasabb jelenség: minden hivatalos formáság nélkül folyt le a találkozó és eszmecsere: művek izgalmas és mondhatnám: versenyszerű párbeszéde után az alkotók dialógusa. Ez a tíznapos tárlat — számunkra — a szovjet film fejlődésének új szakaszáról vallott: új stílusirányzatról hozott hírt, néhány kimagasló alkotással lepett meg — nemcsak gondolati anyagának úttörő jellegű frissességével, hanem szemléletmódjának, formai megoldásainak szélesre húzott skálájával is. A vetítőben éreztem először, s azóta is ez a gondolat foglalkoztat: a szovjet filmet ma elég sok előítélet veszi körül, milyen jó lenne ezt a filmsorozatot megismertetni a nagyközönséggel, és hírt adni az új törekvések reneszanszáról. Most azonban nem tudunk egy lélegzetre a filmsorozat egészével foglalkozni, így csak néhány alkotást emelnénk ki, pusztán a hang újszerűségének, a stílusok sokféleségének érzékeltetésére.

A legtöbb izgalmat Julij Rajzman filmje — *Kortársaid* — keltette közéleti konfliktusainak élességével, szenvedélyes elemzőkészségével és felelősségteli őszinteségével. Műfajában-látásmódjában talán a *Falak*-hoz lehetne leginkább hasonlítani, jóllehet sztorija, etikai problematikája egészen más síkon fut. Mégis: ez az alkotás is filmesszé, a cselekmény itt inkább egy magatartásfor-

ma, egy társadalmilag körülhatárolt konfliktus-típus keresésének ürügye — ezen túl természetesen már vége is van a hasonlóságnak. Rajzman arra kíváncsi, mit is jelent a gyakorlatban a kommunista etika új-jászületése, a korszerű vezetők gondolkodásbeli önállósága, felelősségvállalása — a mai szovjet társadalom szerkezetében.

Egy világhírű vegyész, aki egy épülőben levő vegyikombinát vezetője, Moszkvába utazik, hogy — leállítsa az általa vezetett építkezést. Elavultnak tartja a berendezést, pontosabban: munkatársaival rájön arra, hogy mire felépülne a gyár, már korszerűtlen, tehát ráfizetéses vállalkozás lenne. Csakhogy ez a lépés nem olyan egyszerű: először is az igazgató a tervezés fázisában maga kardoskodott a most elavultnak érzett gyártási rend mellett, anyagi és erkölcsi felelősség tehát elsősorban őt terheli; ugyanakkor, azok, akik annak idején e létesítmény mellett álltak ki, most nyilván el-lene vannak a változtatásnak — függetlenül a gazdaságossági számításoktól: úgy érzik presztizsvesztést, vagy esetleg „rossz pontot” jelentene a korábbi döntést megváltoztatni. Egyébként is: a változtatás nem kétkracjár — többmillióra rúg már a beruházás eddigi volumene, családok ezreit telepítették az építkezés színhelyére, s a változtatás most őket is érintené. S mégis: érezzük, hogy a vegyésznek igaza van. Csakhogy ennek az igazságnak arculata nem a régi filmigazságok egyszerű feketével szemben fehér kontrasztja — élő, fájdalmas ellentmondás ez, melybe talán még a rokonszenves igazgató is belebukik. Milyen etikai alapról lehet vállalni ezt a kockázatot? Rajzman végsőig kielemezi az ellentmondást: nem könynyíti hőse helyzetét, az ellene szóló érvek néha súlyosabbak, mint amelyekkel mellette sorakoztat fel. Épp ez adja filmjének izgalmasságát: az igazgató-tudós harca így etikai szinten maradhat, és nem vész el a részletek emberen-társadalmon kí-

vüli relációinak rajzában. Egy új magatartás lehetőségeit, körvonalait keresi: aki vállalta az önálló gondolkodás forradalmi gesztusát — meggyőződése mellett akkor is ki kell állnia, ha az állásába, esetleg súlyosabb következmények vállalásába kerül. Mert annyi azért világos a filmből, hogy az igazgatónak nemcsak erkölcsi mércével mérve, hanem ökonomiailag is igaza van: csakhogy a beidegződött régi mechanizmus, valamint saját hibás kiindulópontja egyaránt nehezítik helyzetét. S a film nem segít rajta. A befejezésben sincs deus ex machina.

A másik jelentős újítás, melyet Rajzman alkalmaz a mai szovjet társadalom függőleges keresztmetszetének művészi feltárása-jelzése. Mikor az igazgató elhatározza, hogy nemet fog mondani — még maga sem tudja mire vállalkozik, mint ahogy eddigi életében nem sokban különbözött más, hasonló beosztású vezetőktől. Ezzel a lépésével azonban egy új világ bomlik ki körülötte, hirtelen rá kell ébrednie, hogy életének szinte minden síkján érződik ennek a döntésnek következménye, és egész eddigi emberségét életvitelét át kell alakítani, hogy helyt tudjon állni. Ekkor tudja meg, pl. hogy fia, akit eddig az egyetemen tudott, elhagyta a főiskolát és gyári munkás lett, mert nősülés előtt áll; megpróbálja — a korábban beleidegződött fölényes, egyszerű érvekkel lebeszélni fia jövődöbelijét a házasságról, — és rá kell ébrednie, hogy ezek az érvek hasznavehetetlenek, mert nem ismeri sem partnerét, sem azokat az új értékeket, melyek az utóbbi években kialakultak. Tehát: neki magának is fel kell nőnie annak a bátor gesztusnak szintjére, mely egy termelési problémával kapcsolatban oly egyszerűnek látszott. Rajzman alap gondolata: nemcsak a technológiában igaz a berendezések „erkölcsi kopása”, — igaz ez a magatartást, világméretet, morált illetően is. Új pozitív hőssel dolgozik tehát a film: ennek az embernek legfőbb erénye a megújulási képesség, saját éretlenségének, a betokosodás veszélyének felismerése. S a mérnök, a kommunista nem tehet mást, mint vállalja saját döntését éppúgy, mint

az ebből adódó kisebb körben, és nagyobb kihatásban érződő következményeket.

Végül még egy fontos mozzanatról kell szólnunk: a film sajátos képi nyelvről, a dokumentumstíluson iskolázódott, *apróságokat a tipikus jelenségek szintjére emelő szemléletmódjáról*. Sokat írtak már a „lakkozó”, valóságot elfedő beállítások, — irodalmi és filmbeli — szépítések ellen, s ugyanakkor látunk már jó néhány türelmetlenségben fogant, „dokumentumszerű” leleplező képet is, melynek azonban művészi ihletettsége hiányzott. Rajzman most egy művészileg zservesen épülő társadalmi korrajz elemeként használja a valóság meztelenségét feltáró képnyelvet. Nem leleplezni akar és nem kíván exhibicionista lenni: csupán az általa vizsgált konfliktus *környezetét* tárja elénk, mégpedig fent és lent egyaránt. Így jelenik meg a gyári lánykollégium szegényes és mégis barátságos képe, a tárgyalóterem ridegsége, szatírába hajló, majd elméletileg is izgalmas kompozíciója, a fiatalok életének környezete, a volt feleség rideg, és ugyanakkor megcsalatlásába belefásult világa. Mindez a *képi nyelv* nagy gazdagságával. Ezekben a jelenetekben szavak alig hangzanak el, mégis többet értünk meg az ügy háttéréből, a mellette és ellene szóló érvök játékából, mintha cselekményszerűen, vagy dialógusba oldva kapnánk hírt erről a közegről. Rajzman nem kuriózumokat emel ki, hanem a szovjet társadalom megújulásának folyamatát vizsgálja: örömeivel, nehézségeivel ezt a tendenciát érzékelteti.

Furcsa dolog, hogy a másik, immár tudatosan dokumentalista úton járó alkotás, (*Oszipjan: Viktor Csernyisev három napja*), jöllehet közelebb lépett a mindennapiság felszíni rétegeihez — éppen ezt a hiteles mikróvilágot nem tudta érzékeltetni. Egy kamaszfiú választóútjait mutatja be, hangja — ha vonatottabb formanyelven szól is — kemény, önvizsgálatra kényszerítő. Látjuk a műhely életét, az unalmas ifjúsági gyűlést, melyen hőszünk ugyan nyugtalankodik, de inkább hallgat és élcelődik az előadókon;

látjuk az utcát, a „galerit”, melyben délutánonként „lóg”, éretlen játékok nézőjeként, majd résztvevőjeként. Egy este utcai verekedésbe keveredik, s a válaszút teljes komolysággal merül fel: hol talál magára ez a fiú? Mikor a rendőrségen felveszik a fiúk adatait, a rendőr csodálkozva jegyzi meg: mindegyikük úttörő volt, mindegyikük komzszomoltag, mindegyik volt iskolai táborban, volt ifjúsági vezető — s mégis, csak egyikük akarta védelmezni a bántalmazott öreget, — a többiek pedig csak a verekedésben tűntek ki. A vizsgálóbíró értetlen tekintete adja fel tehát a szociológiai problémát és a film nem is akarja megoldani a kérdést, a nézőre bízza a konklúziók levonását. Ugyanakkor a kérdés mégis kicsit elméleti marad: a galeri képei ugyan meggyőzőek, ám környezetük rajza hiányzik: nem látjuk a motívumoknak, társadalmi és egyéni mozgatórugóknak ama képi gazdagságát, melyet Rajzmannál fígyelhettünk meg.

Különös hangszerelésű alkotás Panfilov filmje, a *Tűzben nincs átkelés*. Különös, mert a polgárháborús történet atmoszférája sokban emlékeztet Jancsó Miklós *Csillagok*, *katonákjára*, jóllehet semmi tematikus, vagy motivációs hasonlóság nincs a két film között. Legfeljebb az egész hangulata, a figurák jellemzésének eszközei érzetik a nézőben a — minden bizonynyal félrevezető — hasonlóság benyomását. Egy kórházvonalat néhány epizódját örökíti meg a kép: sebesültekkel érkezik a háterszágba, majd néhány hónap múltán visszamegy a frontvonalba, újabb sebesültekért. Feltehetően ezt csinálja már évek óta, s a vonat állandó személyzete már szinte hozzánőtt szakmájához. S közben egy világ változott meg: kitört a forradalom. A monoton hangulat és forradalmi változás egymásvetítése a film újszerűsége. Az emberek szinte kivétel nélkül e két világ határmezsgyéjén formálódnak, pszichológiájuk azért olyan különös, megfíjthetet-

len. A komisszár tiszta szándékú, magábavonuló idealista, aki egy ponton nem bírja tovább, és beáll egy frissen felszerelt zászlóaljba és kiszökik a frontra; a fellábú parancsnok harcokban megkeményedett, talán bogaras szikár kis öreg, ám ő lesz a történet önkéntes mártírja és hőse; az idősebb ápolónó majd minden betegébe szerelmes. A film hősnője egy kamaszlány, alig nyiladozó értelemmel, aki beleszeret egy gyerekkatonába, s néhány hét boldog játék után — melynek bája, civakodásaik nagyszerű képi megoldásai a film leginkább eltalált pillanatai — el kell válniok. Ez a kis butuska lány megismerkedik a rajz, a művészet csodájával és rájön tehetségére, — rajzolni kezd. S ki hinné, egyszercsak hőssé kell válnia: maga sem tudta volna elképzelni magáról. A vonatparancsnokkal, a fellábú öreggel sebesültekért mennek a frontra, és a fehérek kezébe esnek. A lányt elengedik, a parancsnokot megölik: s ekkor a lány az igazságtalanságon, eddigi élete egyetlen értelmének elvesztésén felháborodva követ támad a tisztre, aki lelövi. Panfilov az értelmes forradalmi háború hősiességét a hétköznapi groteszk, néha értelmetlen epizódjai felől igyekszik megközelíteni. Deheroizál? Rossz kifejezés lenne erre a törekvésre. Csupán hősei jellemzésével tér el az ötvenes évek polgárháborús szemléletmódjától.

Filmje nem jelentős alkotás ugyan, hangvétele, látásmódja — képi lírája — mégis sokat ígér. Sajnos nem tudtam szólni e sorozat egyik legjobb, műfajilag is legizgalmasabb vállalkozásáról, a grúz Ctar Ioszelliani szatirájáról, a *Lombhullásról*. Ez a film külön tanulmányt érdemelne: nemcsak hangjának bátorságával ragadta meg a közönséget, hanem eszközeinek hallatlan újszerűségével, kép- asszociációinak új rendjével, abszurdal játsszó, majd azt is kigúnyoló humorával. Minden valószínűség szerint találkozunk még vele.

ALMÁSI MIKLÓS