

KORTÁRSAINK

Julij Rajzman alkotását jó pár hónappal ezelőtt láttam először, s mikor újra meg kellett nézmem, kicsit tartottam a találkozástól, féltettem az első benyomás varázsát: ha újra nézünk egy filmet, az szigorított vizsgának számít, ritka az olyan alkotás, mely másodsor is erényeivel dicsekszik. Az ismétlés kegyetlenül leleplező tud lenni, a néző ismervén a sztorit, akaratlanul is a hibákra koncentrálna. Rajzman azonban kitűnően állta ezt a próbát: a szovjet film klasszikus alkotásait megközelítő vitalitással, sokrétűséggel és fájdalmas őszinteséggel vall a mi világunkról is. Régen látunk ilyen puritán eszközökkel dolgozó, s mégis ennyire lobogó szenvedélyű szovjet filmet: ez az összehasonlító ítélet született a második vetítés alatt, a kritikus reflexek inkább a korábbi alkotások gyengéit vallatták, — bár a *Kortársainkat* ezen az összehasonlításon túl is korszakalkotó műnek érezzük.

Pedig műfaját illetően ez a mű éppoly kevésbé „szokvány film”, mint ahogy Kovács András *Falaka*-ja sem az: ha nem is annyira esz-széiszitikus, mégis elemző szenvedélye, s nem elbeszélő sodra ragad magával. Először is Rajzman ért a művészi cselofogáshoz: úgy tesz, mintha a nézőnek mi sem lenne világosabb, mint a *caetan* korszerű és tradicionális termelési módszereinek vitája, az a technológiai probléma, melyről majd három órán keresztül folyik a koncepciók harca a filmen. Egyszerűen félretolja ezt a kérdést, s ezzel egy mozdulattal ki is kapcsolja a „termelési film” veszélylehetőségeit — így azonnal az emberek válnak hozzáférhetővé és izgalmassá. Magatartásukra, cselekvés-lehetőségeikre, szellemi mobilitásuk, vagy megcsontosodottságuk okaira tud koncentrálni. Ez a film első, legszembetűnőbb rétege: az *emberek etikai analízise*. A lépések és döntések, vonzalnak és ellen-szenvek elvesztik konkrét tárgyi tartalmukat — mivel nem e gesztusok technológiai, termelésbeli vonatkozásait kutatja — s ebben az

elvontságban etikai értékük világosodik meg. Csak annyit tudunk, hogy *valamiért* folyik a harc, olyasmért, ami később, évek múltán jobb, célszerűbb megoldás lesz — akkor sem biztosan, a kockázat akkor is fenn fog állni, és hogy azok, akik ezért harcolnak bűnösek is a jelenleg megvalósítás alatt álló célszerűtlen, tehát rossz megoldásban. Dokumentumfilm ez *egy etikai korszakváltásról*: az egyéni autonómia születéséről, arról miként találják meg önmagukat az emberek az ön-álló felelősség kockázatában, s hogyan vesznek el — emberileg — a felelősségtől való félelemben.

Gubanov, a világhírű kémikus negyvenegynéhány évig úgy élte életét, hogy minden sikerült neki — egy intézet igazgatója, majd az ország legnagyobb vegyipari vállalkozásának vezetője lett. S egyszerre mégis mindent egyetlen kártyára tesz fel: le akarja állítani az általa tervezett, s már eddig is hatalmas összegeket felemészítő vállalkozást — mert megbizonyosodik arról, amit korábban is sejtett, csak aminek kimondásához még nem volt bátorsága: ez a beruházás már megnyitása napján elavult lesz, nem fogja bírni a világversenyt. Gubanov valami furcsa csipkerózsika álomból ébred, s a film egyik legnagyobb erénye, hogy ezt az ébredést, a magáratalálás önmegvalósító, önbizalmat adó erejét végig éreztetni tudja. (Nem utolsó sorban a Gubanovot alakító *Igor Vlagyimirov* nagyszerű figurája révén: amin emberi és színészi kvalitásait egyszerre értjük — habitusában egy Burt Lancaster-szerű ragadozó típus, akit valami mélyről jövő nyugalom és önirónia vezet.)

A második réteg: ennek a lépésnek társadalmi hullámverése. Gubanovnak meg kell vívnia a szakma előítéleteivel, a felettes hatóságok ellenállásával, mindazokkal, akik annak idején az ő javaslatára fogadták el a terveket és most saját dezavválásukat is látják az építkezés leállításában. S Rajzman ezeket a vitákat szinte dokumentumszerű puritanizmussal tárja elénk: kerülni

tudja az ironizálás, a publicisztikus megoldások, valamint a keserű túlzások veszélyeit, melyek oly könnyen magukkal ragadhatnak. Látjuk a miniszterrel folytatott indulatos vitát, de ebben a kínos jelenetben az ellenérveknek legalább olyan súlyuk van, mint Gubanov önkritikus szenvedélyének: tudja, hogy állásával, sőt társadalmi súlyával játszik, mint ahogy azt is vállalja, hogy az eddigi építkezés kidobott milliói őt terheljék. Ebben az objektív, mindenfajta stilizálástól, a „hósi” póz kiemelésétől, és az ellenfelek bagatellizálásától egyaránt mentes légkörben látjuk azt a dön-

tő vitát is, mely a miniszterelnök-helyettes vezetésével folyik. A rajz itt is objektív, majdnem hűvös, mégis szenvedélyesen társadalomkritikus, ezért olyan lebilincselő. Végre egy film, melyben nem bagatell ügyek, nem kisszerű emberek, és főként: nem középszintű vagy alsóbb fórumok szerepelnek. Az ügy itt valóban *országos súlyú*, s akik résztvesznek döntésében: egy ország vezetői. Rajzman társadalomkritikája ezért nem az egyes posztokat célozza, nem akar igazságot osztani a felek között: elsősorban az érdeklit, miként alakul ki egy ilyen helyzet, milyen mechanizmusbeli szükségesség termeli ezeket a konfliktusokat, mi nehezíti-fékezi a megoldás útját.

Nem egyszerű képlettel dolgozik: Gubanov nemcsak abban bűnös, hogy hagyta magát befolyásolni az országos lelkesedéstől, a felsőbb vezetők elvárásaitól, és ezért nem várta meg a jobb technológia kísérletezésének eredményeit; nemcsak abban marasztalható el, hogy nem volt ereje nemet mondani, mikor felettései igent vártak tőle. Abban is „bűnös”, hogy eszközei már-már az anarchizmust súrolják: tervutasításokat hagy figyelmen kívül, önkényesen leállítja az építkezés egy részlegét, megkerüli a területi pártbizottságot, s otthagya az építkezést Moszkvába repül, hogy kiharcolja a felsőbb döntést, — a jobb megoldást. Rajzman kérdése konfliktusba van csomagolva, s nem lehet egyértelmű igennel válaszolni rá: lehet-e ilyen partizán módszerekkel élni egy fegyelmet igénylő, szabályokra épülő gazdaságban? S másrészt: van-e más módja, eszköze ennek a vezetőnek, hogy érvényesítse minden bizonynyal eredményesebb elképzeléseit? Lehet-e nyilvánvaló hibákkal terhelt az ügy igazságát keresztülharcolni? Ezek a kérdések egy olyan konfliktust rajzolnak elénk, melynek szerkezeti lényege, hogy az emberek nem fehéren és feketén állnak előttünk, hogy tehát a kibontakozás erői nemcsak óriási etikai lendületet képviselnek, hanem az élet realitásainak megfelelően leg-

Igor Vlagyimirov — Gubanov szerepében





Jelenet a filmből

alább annyira „gáncsolják” is önmagukat. S itt nyúl a legmélyebbre, a legfájóbb igazságokig a film: a kész pozitív hős illúzióját tépi szét, hogy az új ember születésének valóságos — tehát jóval egyszerűbb és kínlásokkal telítettebb — útját tudja megrajzolni.

Rajzman nem idealizálja Gubanovot, nem akar belőle „új hőst” csinálni. Számára ez a tudós csak egy olyan ember, aki életének egyik — bár kétség kívül központi — szegmentumában, már felfedezte, hogy másképp kell élnie, hogy csak az önálló gondolkozásban, ugyancsak önálló döntésben, a rizikó „veszélyzónájában” valósíthatja meg önmagát, kommunista mivoltát, tudományos ambícióit, és nem utolsó sorban vezetői küldetését. A nagy vitában ezt így fogalmazza meg: néhány évvel ezelőtt divat volt mindent a „kultúszra” kenni, s nem vetjük észre, hogy a kultuszt alulról is építettük, a csak bölintani tudó,

döntést, felelősséget, gondolatot csak felülről váró magatartással. Ezzel a viselkedés-moddal azonban még nem szakítottunk, az önvizsgálatot pótolta a kultusz bírálata. Rajzman itt summázza embereszményét és társadalomkritikáját: a kommunista magatartás integráns részének tartja az autonómiát, a rizikó vállalását.

Igen ám, de Rajzman számára ez annyit jelent, hogy Gubanov maga is csak az út elején áll: megtette az első, döntő lépést a felelős élet, a mindent vállaló munka-magatartás felé — de egyébként, életének többi szegletében, — magánéletében, fiához, sőt a hétköznapi embereihez való viszonyában — nagyjából az maradt, aki volt. A dogmatikus neveltetés olyan reflexszegénységgel bénítja, hogy egyszerűen nem is veszi észre, mi történik körülötte: nem tudja, hogy fia már nem jár egyetemre, nem fogja fel a fiú hangjának, gesztusainak kétértelműsé-

gét, elvesztette érzékenységét az őszintétlenség jelzéseivel szemben, mint ahogy saját szavainak ürességét is csak később, a belső átalakulási folyamat vége felé kezdi felfedezni. Kátyában, fia menyasszonyában, sem ismeri fel a gyémántkemény emberi tartást, csak a mutatott — ellenszenvből fakadó — látzatot fogadja el. Nyitocskinban, munkatársában, a világhírű tudósban is csak a humorizálható vonásokat látja, egyébként szinte idegenként, „kívülről” kezeli. Alig vannak emberi kontaktusai, elsorvadtak benne azok a készségek, melyekkel néhány szó, néhány gesztus után közös hullámhosszra tudna jutni a vele szóba elegyedővel. S Rajzman igen finom eszközökkel ábrázolja a valódisáigdegenséget, ezt a már-már embertelen felülemelkedettséget, melyet aztán — éppen az első, döntő lépések után — Gubanovnak magának is kínosan kell le reagálnia. De az első, döntő lépést már megtette: felmondta saját kompromisszumát, vállalva azt is, hogy esetleg belebukik, lemondott arról, hogy továbbra is „sikeres ember” legyen. S mivel ezt a kockázatot, mindenre való tekintet nélkül teszi magáévá, sőt épp ebben talál magára — ezért kell át tanulnia egy új emberségre, felfedeznie azt a világot, melyben talán évtizedek óta nem is járt: a munkásszállást, az egyszerű emberek hétköznapjait, kicsinyes gondjait, egyszerű tisztességét és az apró örömök fényét.

Innen érthető meg a film *kompozíciója* is. Rajzman nem azért vonja be a konfliktus körébe Gubanov családi viszonyait, a moszkvai interiőr-jelenetek dokumentatív képeit —, a leányzállást, a cipőjavító bolt csendéletét, a luzsnyiki tánc-jelenetet —, hogy „színesebbé” tegye a történetet, vagy, hogy dokumentumszerű teljességre törekedjen. Az emberi ébredésfolyamat következményeinek kibomlását ábrázolja: Gubanovra hirtelen rátör a „kisvilág”,

mindaz, amit eddig hűvös felülemelkedettségében, talán egy jó adag hivatalos embertelenségből is sujtottan, nem is láthatott — és ezt a kibomló, egyszerre szeme elé perdülő világot látja *vele együtt* a néző is. Így kap helyet a filmben a mai szovjet életforma szinte minden döntő mozzanata.

Legfeljebb Nyitocskin ábrázolásában érzek némi mesterségesen „oldani” akaró, s ezzel a művészi egységet megtörő, színező gesztust. Nyitocskint úgy ismerjük meg, mint a világ egyik legkitűnőbb kémikusát, ezért karakteréhez, vagy akár a „tudós-szórakozottság” manírjához nem illenek azok a bohókás jelenségek, melyekben magánszárait produkálja. Mentségére szolgáljon ezeknek a jeleneteknek, hogy ezt a humoros figurát legtöbbször itt is Gubanov modorának visszfényeként látjuk, többnyire azzal a szemmel, ahogy Gubanov látja őt: kisszerűnek, úgy ahogy „felülről” látszik. Mert amit ez a Nyitocskin mond, s amit képvisel, az nem egyszer emberibb és keményebb gesztus, mint amit mulatságos külszíne elárulna.

Felnőtt film ez, felnőtteknek: egyetlen kockáján sem vállalja a szépítést, a stilizálást. Még a minisztertanács előtti értekezlet, ez az életbevágó vita is döntés nélkül ér véget, nincs *deus ex machina*, nincs heppiend. A képek sejtetik ugyan, hogy az ügy révbe fog jutni — de Gubanov *egyéni* sorsa függőben marad. A feloldó befejezéstől való tartózkodás ez esetben nemcsak művészi állhatatosság. Rajzman a döntések gyorsításáért, az egyéni felelősség regenerálódásáért száll síkra. A művészi igazság kíméletlen kimondásával, s egyben az ügy szenvedélyes vállalásával, s nem utolsó sorban egy fejlődésfolyamat felfedezésével nőtt ez a film a klasszikus szovjet filmalkotások mellé.

ALMÁSI MIKLÓS