

A KÉPEK RANGJA

A *Szindbád* elsősorban látványba zárt sokrétőségével bilincseli magához a nézőt: sikerét javarészt a képnyelv fanyar, olykor ironikus lírájának köszönheti. A nézőt ez a lassan mozgó, emlék-foszlányokká elúszó látásmód babonázza meg, játszik el fantáziájának beinduló „belső mozijával.” A történet maga háttérbe szorul, csak utólag rakjuk össze az emlékmozzaikat — jól lehet a vetítés alatt úgy éreztük, hogy az egész alkotást átfogjuk szemünkkel, érzelmeinkkel. Pedig utólag kell összekapcsolnunk az összetartozó jeleneteket — melyek a filmben időben messze egymástól rajzolódnak elénk, utólag értjük meg az utalások mélyebb értelmét, sőt még a lírai felszín alatt húzódó ironia nagyobbik hányadát is. Mint ahogy *Szindbád* pomádés hajában is csak később fedezzük fel a közönösséggé jelvényét. Így a mozi-
ból kiáramlók tömege a csodálatos képeket dicséri, hipnotizáltan a színektől, a zeneileg fogalmazott szekvenciáktól.

Ez a dicséret voltaképpen tévedés: ez a képkompozíció ugyanis nem pusztán operatőri bravúr, egy mester (Sára Sándor) jeles vizsgálja, mely egy másik mester (Huszárik Zoltán rendező) munkáját egészíti ki — vagy nyomja el. Nem, ezúttal a képi nyelv olyan továbbépítésének lehetünk tanúi, melynek kidolgozását a rendező tartotta kézben: a *Szindbád* képi elbeszélő stílusa rendezői vízió. Huszárik egy kort, egy törekeny életformát ragadott meg ezzel az impresszionisztikus történettel, mert rájött arra, — ami egyúttal újabb filmtörékvé-
seink egyik fő vonása — hogy az életforma legmélyebb titkait nem a dialógus, nem is a helyzetek és események, mégcsak nem is a szereplők — hanem mindennek képi összefogása, sajátos láttatásmódja, benyomás-gazdagsága fogja megjelölni. Hogy a cselekmény helyett ezúttal a képi dinamika fog vallani egy álomról és egy hazugságról, maga alá rendelve a hagyományos elbeszélő módok egész tárházát.

Krúdy világa — a bohémek, álmok és üres életek, bőfőgő jóllakottság és galáns szegénység sajátos keveréke, poetikus nosztalgiája — olyan törekeny lírába van csomagolva, hogy megjelenítésére csak egy ilyen képszöveget vállalkozhat. Huszárik nem is a hagyományos asszociációs renddel dolgozik, nem akar „utalni” valamire, mikor eljátszik egy gesztussal vagy egy női kalapdíszsel, szállal, csecsebecséssel és szecessziós bútorokkal telerakott enteriőrrel — a kép itt önmagáért áll, mert a kalapdísz vagy lakásrészlet ennek az életformának képzelt vagy valóságos lényege, hozzátartozik ehhez az illúziórendszerhez —, és a mából visszatekintő hamis tudatához. A kép azt látatja, ahogy az emberi és a tárgyi környezet a hősök tudatában, álmiban, hazugságaiban él, s ahogy a hősök élnek ezekben a tárgyakban és hozzájuk tartozó álom-törédekekben. Az utalástechnika itt dűrva magyarázkodássá egyszerűsítene Krúdy nosztalgiáját — míg a levélíró lány, a kisvendéglő, vagy a lábát áztató *Szindbád* képe — maga az a közeg, mely ezt a világot alkotja. A kép mozgó életformává alakította ezt a holt világot, kellei szinte maguktól formálódtak képpé, hangulattá, hogy a hangulatok és újabb képek kontrasztja tovább szője ennek az öncsaláson, álmodozáson és ürességen gördülő életformának összetevőit. Latino-vits-*Szindbád* poetikusan álmodozó „helyszíni tudósítása” az óbudai kirándulás álmáról, csak azáltal kapja meg az életforma hitelét, hogy közben látjuk a zsúfoltra bútorozott szobát, a nagypárnát Majmunka ölében, látjuk arcán a vacsora maradványait, az egész prózai ürességet és — a hazugság édeségét. Az elbeszélést a kép mondja el elsősorban.

Huszárik megoldása nem magányos telitalálat, hanem legfrissebb, legújabb csúcsteljesítménye annak a kísérleti stádiumban levő törekvésnek, — mely túl akar jutni a *narratív filmstíluson*. A váltás igé-

nye kicsit meg is késett: az elbeszélés-logikára épített filmkonvenció lassan unalmassá vált, az időjátékba szótt sztorik voltaképp csak a hagyományos mese-találás új formáit hozták és mint patentek el is avultak — egy „zaklatottabb” és élményszerűbb közlésforma igénye viszont már jó ideje ott lappang filmjeinkben. A végleges megoldásról ma sem beszélhetünk, a kiút kutatása tovább folyik, és így ez az impresszionisztikus, képben komponáló elbeszélőforma sokféle úton keresi önmagát.

Márcsak ezért sem azonos a *Szindbád* képeinek közlésformája a korábbi jelentős alkotások operatőri bravúrijaival. Huszáriknál és elődeinél a kép a sztori, sőt az ábrázolt világ része maga a mondanivaló, — míg a régebbi alkotások fotói egy javarészt cselekményszerűen pergő elbeszélés megjelenítésének eszközei voltak. Nem értékkülönbséget szeretnék ezzel jelezni, hanem stílusok elválását. Az új helyzetet csak egy kiragadott kontrasztal jelezve: Szécsényi Ferenc a *Virágvasárnap* megragadó képeivel egy fordulatokban mozgó drámát tágitott újabb dimenziók bevonásával — de ez a képi látásmód mégis egy cselekménylogikára építkező rendezői látásmód és operatőri koncepció, tehát egy más alkotói stílus eszköze volt. Somló Tamás, Kende János, Sára, Zsombolyai és Huszárik (mint rendező) viszont a képbezárt életformát akarják a film középpontjába állítani, s vele helyettesíteni a narratív elbeszélőmódot. Itt a kép már nem „egyenrangú partner”, hanem önálló kifejezőforma, mely olykor át is veszi a cselekménytől, a dialógtól, az „elbeszélő formától” a vezető szerepet, hogy többet tudjon elmondani a tárgyak, környezeti elemek és emberek csak sejtethető, ki nem mondható rejtett viszonyaiból, homályos konfliktusairól.

Már ez a futólagosan odavetett névsor is jelzi, hogy sok irányból indult ez a kísérlet. Olyan véletlenül különböző alkotások keresték ebbe az irányba a továbblépést, mint Gábor Pál *Horizontja*, vagy Jancsó Miklós koreográfikus elbeszélőmodora. Gábor már a *Tiltott területben* megsejtette, hogy a tör-

ténet rejtett társadalmi konfliktusait nemcsak a cselekmény és szöveg hordozza, hanem a látható külvárosi valóság, a nyomasztó munkahelyek, az arcok vallomása, tehát a köznapok poklainak szürkésége tudja élményszerűen és mélyre világitó erővel megvallani. A képbe zárt életforma azonban ekkor még egy hagyományos logikával épített történet más fekvésben megszólaló kísérő dallama maradt. A *Horizontban* merte (ekkor sem teljesen) először vállalni a kültemi táj képeinek néma történeteit, azt, amit egy szeméttelép, egy lebontásra ítélt ház kapualja, vagy egy szoba-konyha atmoszférája el tud mondani. S Gábor lassú képei el is időznek ezekenél a környezeti elemeknél, hogy a néző ne a történet illusztrációját, hanem a kép saját mondanivalóját értse ki a látványból. A kétezer forintból élők sűrű világába zökentti bele az embert, s nem hagyja szabadulni.

Jancsónál bonyolultabb a kép elbeszélő erejének fokozása: nem a dolgokat vallatja — mint Gábor —, hanem a majdani néző reakcióit foglalja látásmóddá: az állandóan mozgó, nyugtalan kamera, a félszimbólumokat „látó”, majd elejtő, összefüggéseket sejtető és igazoló képbeli szöveget azt az utat akarja bejárni, amit a néző tesz meg, egy-egy esetleges, vad epizód sokkja és történelmi-filozófiai lényegének megsejtése között. A kép itt a szellemi feldolgozásnak, a lehetséges interpretációknak része, és ugyanakkor átfogja magát a történet is, a laza cselekményvázat a láttatás emberi, érzelmi lehetőségeivel tölti ki. A kép itt is cselekményközlő funkciót visel: nem a sztorit látjuk és élvezzük, hanem a kép által megragadott és átadott életformák ütközését. Ezeket a filmeket nem lehet megérteni kizárólag az „elbeszélő” anyagra támaszkodva — innen is támadnak e filmek félreértései — a képekben események, emberek, lelkiállapotok és hangulatok, filozófiai töredékek együttese jelenik meg, és ezt adják át a nézőnek.

Kísérleti szinten még tovább folyt a hagyományos elbeszélő formától való elszakadás — bár jobbára csak a formai lehetőségek feltér-

képezése irányába. A Balázs Béla Stúdió kisfilmjei közül jónéhány (pl. Tóth *Arénája*) keresi azt a „strukturális” képszerkezetet, ami még jobban ki tudná küszöbölni a sztori, fordulat, cselekmény hagyományosnak érzett paneljeit. A „strukturális” jelző, túl a divatos fedőnév-funkción, azt a kísérletet jelzi, ami ugyancsak a lényegét impresszionisztikusan elmondani képes filmforma kialakítását célozza.

Ennek a törekvésnek azonban nemcsak üdvözlendő sikerei és távlatai vannak: veszélyei is. A „szép” kép önállósulása, a széteső összkép, a mozaik-film, a hangulati feszültség és a társadalmi feszültségekre figyelni képes szenvedély hiánya egyaránt megkörnyékezi ezt a kísérletet. Sőt: a képpel mesélő művészt a látványközhely is fenyegeti. Bacsó *Kitörése* izgalmas film, élményszintje mégsem éri el a meg-rázó, revelatív hatást, mert ahogy láttatja hőseit és életformáját — nem tud kiszabadulni a látványközhelyből. A műhely, az iroda, a főnök lakása — olyan mint a műhely, az iroda, a főnök lakása általában — hiányzik a képből az az atmoszférikus töltet, mely a köznapi katasztrófákról szólva ki is tudná rádírozni ezeknek a tragédiáknak köznapi-ságát.

Közhelyveszélyesek azonban a modort utánozó alkotások a paneleket „idező” képi megoldások is, ahol csak a közhely szintje, az idézet forrása más, előkelőbb. A legveszélyesebb zóna a tisztán impresszionisztikus film, mely végképp le akar mondani a cselekmény-esemény-emberi dráma jegyeiről, s csak az elvillanó képekkel játszik. Itt találkozunk a széteső képekkel, a vizuális líra önállósulásával: ha a kép nem tudja felszívni az ábrázolt világ, életforma lényegét, nem áll össze szuggesztív történetté. A jelentkező hatás-vákuumot persze megérzi a rutinos rendező, s cselekménnyel tölti ki a hiányokat —, így születhet a felemás, kísérleti szint alatti alkotás.

Az impresszionista technika szempontjából igen tanulságos Jancsó művészetének kirajzolódó logikája. Ő ugyanis már régen rájött egy ti-

tokra: ezt az atmoszférával, lefordíthatatlan képi szimbólumokkal, poetikus vagy brutális látvány-közléssel dolgozó elbeszélésmódot akkor lehet a legeredményesebben használni, ha azt egy markáns történet elvont váza, sejtethető, de pontosan, banálisan meg nem ragadható, le nem fordítható logikája hordozza. Az eredeti történet egzakt logikája a forgatás során elhomályosul, a képbe áttett közlésmód el is takarja — de csak azért, hogy egy más közegben ugyanezt sokrétebben és mélyebb gondolati-érzelmi hatással fejezze ki. Mert a képnyelv közlöerejének hatásfoka alacsony, ha nincs mögötte valami markáns életanyag. S ha egyet értünk is az egyoldalú elbeszélő-stílust elvető törekvésekkel, azért ne felejtjük el, hogy az emberi életek és korproblémák eseményekben követülnek meg, fordulatokban robbannak, és csak e jelzőkөvek közötti teret tölti ki az életforma képben megragadható és szuggesztíven átadható hangulati-mélységbeli tenyészete. A film tehát nem nélkülözheti az életnek ezeket az alapvető formáit. Jancsónak sikerült megtalálnia a képi közlésmód és nem-narratív — de cselekményre épített kompozíció ötvözetét. Nyilván más lehetőségek is kínálkoznak, hogy ezeket a formális csomópontokat képpé transzformálja a film. Úgy érzem, érdemes lenne ennek a most kialakuló transzpozíciós rendszernek sokféleségét, szerteágazó lehetőségét aláhúzni, mert hajlamosak vagyunk egyetlen üdvözítő megoldásban hinni, s a *Szindbád* bravúrja egy időre úgyis rá fogja nyomni bélyegét az alkotókra.

A kép-vezérelte film tehát megjelent, a kifejezésbeli újítás első kísérletei sikerre vezettek. Azonban minden jelentős megújulás igyekszik átmenteni az előző korszak jeles értékeit, s nem fordít háttal a félmúlt vívmányainak. Ezúttal nemcsak ezt a kontinuitást láthatjuk filmművészetünk kísérleteiben, nemcsak az évekre visszanyúló átrendeződés nyomait fedezhetjük fel, hanem a kísérletező mezőny is elég széles ahhoz, hogy sokszínűen teremtsen újra saját értékeit.

ALMASI MIKLÓS