

## HALÁSZ ANNA Az új hazai filmért — őszintén

Közfeltűnést kelt nyilván, hogy az éveken, sőt évtizedeken át hímes tojásként kezelt hazai film éles, szókimondó vita tárgyává lett egyszerre. Aki azonban belülről ismeri a problémát, az most nem csámcsog, hanem fellélegzik. A józan, kíméletlenül őszinte szó szinte olyan mentőeszköz itt, mint a mesterséges légzés. De amint a mesterséges légzést megelőzően előbb ki kell húzni a fulladozót a vízből, a filmkérdésben is csupán a második lépés a szenzációt keltő vita. A párt ideológiai bizottságának ütését előbb mélyreható szervezeti intézkedések követték, amelyek nélkül falra hányt borsó volna a széles körű, keresetlen véleménynyilvánítás.

Különös szenvedéllyel vetik magukat a küzdelembe a kritikusok, akik úgy érzik, most tehetnek igazán eleget hivatásuknak, és imponáló, felelős ügyszeretettel összegezik az elmúlt évek tanulságát. Ana Maria Narti és Călin Căliman néhány írása a valóság vonzásáról igen tanulságos, megszívlelendő és mindenekelőtt: biztató volt. Mert ki ne ismerné azt a hátborzongató abszurd viccet a gyerekről, aki nem akar iskolába menni, mert csúfolják a többiek, s az anyja rászól: „fésüld meg előbb szépen *mind a két fejedet*, és aztán aló mars az iskolába.“ Így dédelgette kénytelen-kelletlen éveken át a kritika a folytonfolyvást újszülöttnek, kezdőnek nyilvánított hazai filmet, amely nem most bizonyult versenyképtelennek; most csupán számolni kényszerülünk a dologgal, épp azért, mert megvannak már a versenyképesség premisszái. De ahhoz, hogy reális alapon mehessünk tovább, szembe kell nézni a régi helyzettel. S e helyzet összetevői nemcsak szakmaiak, hanem mindenekelőtt közgondolkodási, hivatástudati, művész-etikai tényezők.

Az ideológiai bizottság vitaindítójának a *Contemporanulban* az volt az alap-tétele, hogy a filmért ideológiailag elsősorban a rendező felelős, s ez az egész problémakör leglényegét érinti. Széltében-hosszában tárgyalták már ezt, nemcsak a fővárosi napisajtóban és szaksajtóban, de a filmesek szövetsége, az ACIN különböző szakosztály-vitáin is, ám kikerülhetetlen az ismétlés, mivel ez a vita sarkpontja; eddig mindig a scenáriumot vitatták, dolgozták át, hagyták vagy nem hagyták jóvá, csupán bizonyos illusztrátori szerepre korlátozva a tulajdonképpeni filmesek munkáját, s a mű, a film elkészülte előtt döntöttek érvényességéről vagy érvénytelenségéről. Ovid Crohmălniceanu fejtegette, hogy a későbbi madarat sem lehet a tojás alapján megítélni, a felnőtt embert sem a megtermékenyített pete vagy a fát a csírázó mag alapján — csak a filmet a forgatókönyv alapján... De ez sok egyéb vonatkozás mellett azért is képtelenség, mert kétségbe vonja a film mint művészet öntörvényűségét, és az irodalom függvényévé degradálja: méghozzá, az elmúlt évtizedet tekintve, olyan korszakban, amikor a film világszerte nagykorúságát, önállóságát, sajátosságát bizonyította, és végérvényesen kinőtt az irodalom-illusztrálás vagy színpadmásolás járókájából.

Ugyanakkor ez az irodalomszempon্তু megítélés mégis kivonta a filmet az irodalom társadalmi jogköréből. Az ürügy a film hasonlíthatatlan társadalmi befolyásoló ereje s az ebből fakadó megnövekedett felelősség volt, az Achilles-sarok pedig az, hogy a filmnek nem volt meg a rég kivivott rangja, kulturális becsülete, minek folytán aztán ne lehessen packázni vele. Ezzel szemben az új román irodalom megítélésében mindenkor Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu volt a mérték. A filmnek ugyanakkor — saját múltja híján — csak amolyan irodalomalatti szerep jutott. A mostani filmvita során erre nemigen tértek ki, hisz nem ez volt a lényeg, de a fővárosi sajtó már évek óta egyre élesebben vetette fel a filmforgalmazás dilettantizmusát, a behozatal vitatható művészi mértékét, amely mögött nemegyszer az a többé-kevésbé tudatos hátsó gondolat lapult, hogy a túl jó külföldi filmek konkurrenciája megárt a hazai film népszerűségének. Pedig, ha valakinek vagy valaminek a fejlődését meg akarjuk gátolni, az a legbiztosabb módszer, ha megszüadítjük a vetélkedés ingerétől... Az a furcsa, rosszízű kettősség (a *Cinema* hasábjain mindenekelőtt), amely jobb ügyszó méltó buzgalommal keresi a nem létező erényeket a román filmekben, s ugyanakkor sznob elragadtatással taglalja a filmművészet ama valóban alapvető műalkotásait, amelyek nem kerülnek a hazai közönség elé, nagyon lényegesen világít rá a dologra. A behozatal ügyében megindult már a fordulat, és az évi behozatali terv még biztatóbb. Az összefüggés azonban sem a régi rossz, sem a várható jó tekintetében nem mellőzhető, mert végeredményben a hazai film világpiaci versenyképességét kell kivívni.

A filmművészet megítélésének mikéntjében — amiben korszakos fordulatot ígér a rendező ideológiai felelősségének tisztázása, a rendező mint fő alkotó jogaiba való beiktatása — lényegében a kulturális forradalom értelmezésének alternatívája rejlik: lefelé nivellálni vagy a legmagasabbra törni? A kérdés a többi művészetben már rég tisztázódott. A tisztázódás mértéke a nemzetközi versenyképesség: a messzehangzó sikerek a párizsi Nemzetek Színházában, Ciulei berlini és frankfurti vendégrendezései, Vieru *Csönd-kantátá*jának New York-i nagysikerű ősbemutatója, a hazai operaénekesek nemzetközi ázsiojának ugrásszerű emelkedése s főként a román képzőművészetre, építőművészetre terelődött nagy érdeklődés. Ehhez még hozzávehetnők a filmfelvételezés, az opartóri munka s a rövidfilmek jól megalapozott nemzetközi rangját — és a fehér hollót, az egyetlen filmet, amely becsületet szerzett az országnak: az *Akaszottak erdejét*. A szűk művelődésszemlélet azok a művészetek győzték le, amelyeknek múltjuk és tőkájük volt: a képzőművészet, a muzsika, az építészet, a színház, a költészet, a próza, az esszé. A filmnek nem volt „nemessége, ami kötelezzen“, nem volt és sokáig nem is lett erkölcsi alapja sem. Mindez a film-rendezésben is éreztette hatását.

A korszerűtlen és épp ezért alacsony hatékonyságú irányítás útját a hazai film fejletlenségének más összetevői is egyengették. Mindenekelőtt a szakképzés hézagai. A főiskolán tíz évig szüneteltek a filmfakultások, az idén végzett az első új évfolyam. De azelőtt is, lényegében tapasztalat és előzmények nélkül folyt az oktatás, a mai érett nemzedék tulajdonképp csak a maga bőrén tanult, mivel az a néhány régi filmrendező is, aki volt, inkább életkora, mint életműve folytán vált, jobb híján, „nagy öreggé“. Az áltekingteltek amúgy is túl magas arányszámát hosszú időn át duzzasztották fel a jó, szakszerű moszkvai iskolába indokolatlanul, véletlenül, tehetségvizsgálat nélkül küldött rendezőjelöltek, akik — egy-két kivétellel — csak azt bizonyították be 10—15 év alatt, hogy kár volt beléjük fektetni az oktatási költségeket.

A szűkkeblű céhbeli féltékenység, a be-nem-hatolhatás persze megint kézenfekvő: nem védi körömszakadtáig (a pillanatonként meg sem szerezhető) diploma egyedül üdvözítő hatáskörét az, akinek nem kell tartania a konkurenciától, mert nemcsak diplomája, de tehetsége és mondanivalója is van. Ha ehhez hozzászámítjuk, hogy anyagiakban mit jelent pro és kontra a filmgyártás — a milliós befektetés kockázata egyfelől mindig igazolhatta a járatlan utakkal, eredeti elgondolásokkal, szokatlan problémafelvetéssel vagy ismeretlen névvel szemben megnyilvánuló bizalmatlanságot, másfelől pedig a legrosszabb filmmel is a sokszorosát lehet megkeresni egy korszakalkotó irodalmi remekmű jogdíjának — akkor érthetjük csak meg, hogyan játszotta el a sok óvatoskodás a hazai film életképességét.

A filmgyár élén az utóbbi három évben egymást váltogatták az igazgatók, anélkül, hogy a felelősségnek álcázott felelőtlenség rendszere valamit is változott volna, sőt: a gyakori személyi változások folytán mindenkinek volt elég ideje az elődei mulasztásaira hivatkozni — de cselekedni már nem. A pénzügyi érvelés nagyszerűen támaszthatta alá a tartalmi aggályokat bármivel szemben, ami új és szokatlan. A világpiacon való kontaktus következtében elmosódott a határvonal az anyagi és az eszmei rentabilitás között, nyugodtan kimondhatjuk: mindkettőnek a kárára. A pénzügyi következetlenség legjellemzőbb paradoxona az volt, hogy éveken át az az Andrei Călărășu volt az „élmunkás“ filmrendező (mivel gyorsan és garantáltan problémamentesen dolgozott), akit aztán súlyos visszaélésekért kellett eltávolítani, míg az *Akasztottak erdejét* megbírságolták, mivel túllépte az előírányozott pénzügyi keretet. Bizonyos elvtelen indítékú sajtótámadások mellett ez a válasz arra a szónoki kérdésre, amelyet a vita majd minden résztvevője feltett: hogy Ciulei miért nem filmezik a Cannes-i rendezői díj óta? Călărășu távozásával művészileg csak nyert a filmgyár — Ciulei távolmaradása veszteség.

Külön nagy téma lehetne az oly sokáig fennhangon kárhóztatott, majd suba alatt lemásolt sztárrendszer következtelen, felemás érvényesülése a színészek foglalkoztatásában: a hatra-vakra agyonszerepeltetett és így szükségképp elgépiesedő jó színészek s az ugyanilyen véletlenszerűen mellőzött többiek, a különféle (maximum egyszer használható) dilettánsok szenzációs felfedezése kevésbé szenzációs eredménnyel, a személyi befolyások, megfontolások és szolgálalkúságok vetülete a szereposztásban, és utóbbi, ami a tőkés sztárfabrikálás mechanizmusából csak egyet nem értett meg: hogy jó áru nélkül nincs haszon, s minden kockázatos vagy szokat-



*Az Akasztottak erdejé című filmből*

lan vállalkozás próbaköve a siker. Márpedig ha volt színészi siker román filmen, az többnyire az igazi, nagy tudású hivatásos színészek sikere volt.

Ezek azonban nem egyebek részlet-pikantériáknál, s ha van üresjárata a világnak, azért van, mert sokan nem is szándékoznak a felhánytorgatott részleteknél mélyebbre hatolni. Mert hasonló részletkérdések lehetnek a világ bármelyik nemzeti filmiparában, amely mégis kitör és helyet követel magának a nap alatt. A kulcskérdés mégis az: *milyen szerep jut a hazai társadalom mozgásában a hazai filmnek, milyent érdemel és — mennyit hajlandók vállalni ebből a szerepből a problémákat most őszintén feltáró művészek.* Lenin oly sokat idézett tétele, hogy „számunkra jelenleg minden művészet között a legfontosabb a film“, arra utal, hogy ennek a jellegzetesen huszadik századi produktumnak éltetője a társadalmi funkció, a társadalmi hatás. Ennek felismeréséből született a szovjet némafilm világjelentőségű nagy korszaka, ebből a negyvenes-ötvenes évek olasz neorealizmusa s a francia baloldal emlékezetes társadalomkritikai filmjei, ezzel tört be a világ köztudatába sorban egymás után a lengyel, a csehszlovák, a jugoszláv, a magyar „új hullám“. Tehetség, egyéniség, filmnyelv, egzotikum, formabontás, semmi sem számítana Kádár és Klos, Forman, Nemeč, Wajda, Kawalerowicz, Skolimowski, Jancsó Miklós, Kovács András, Szabó István filmjeiben a tartalmi erő, az aktívan értelmezett elkötelezettség sodrása nélkül. Nálunk a film szerepe eddig az illusztrálásra korlátozódott, az elkötelezettséget a művészek legfeljebb fegyverhordozói, de semmiképp sem fegyvertársi értelemben fogták fel.

Igaz, a nehézkes szervezési rendszer, (amely tulajdonképp sikeresen kenderőzte el a *felelőség-nem-vállalást*) nem kedvezett a valóságunk problémáit feltérképező kezdeményezésnek. De ne felejtjük el: igen-igen ritka kivételektől eltekintve nálunk nem nyestek szárnyakat. Nem sikkadtak el nagy, rész vállalkozások — el se kezdődtek. A rendezők többségének nagyon megfelelt a közéleti passzivitás, az írók túlnyomó többsége csak kereseti forrást látott a filmben. Ha valaki igazán nagyot akart, mint Ciulei például, az keresztül is vitte, akármibe került neki. Az *Akasztottak erdeje* hangsúlyozottan internacionalista rendezői koncepciója világos és félreérthetetlen. Ciulei sosem hivatkozott arra, amire a többi filmrendező, mint ahogy színházi produkciói esetében sem hivatkozik, hogy ő valamit akart, de „beleszóltak“. Haza is hozta a cannes-i díjat — de nem filmez többet. A többi értékes, tehetséges, tartalmas filmrendező pedig egyre magasabbra építi a maga elefántesonttornyát. Ha volt veszélyes jelenség a filmgyártásban minálunk, akkor az az általános elfordulás a mai valóságtól, a társadalmi problémáktól, a sznob esztétizálás s a különféle világnagyságok formaművészetének majmolása — az illető problémafelvető attitűdje nélkül.

A nem kebelbeli olvasó esetleg nem követte figyelemmel az összes hazai filmet, és a sajtóvitába merülve megkapónak talál egy-egy szókimondó nyilatkozatot, amelynek az aláírása nem mond neki semmit. De ebben az ügyben, ebben az esetben nemcsak az számít, hogy mit mond valaki, hanem mindenképp azt; ki mondja? Mert csak így alkothatunk magunknak reális képet. Igazolja-e az életmű alap-attitűdje a hozzászólást vagy sem?

Nem lényegtelen tünete a kibontakozásnak az — amit egyébként világosan lát Petre Sălcudeanu, a filmgyár új igazgatója, s az *Előrében* közölt interjú során ezt kertelés nélkül meg is mondotta —, hogy sokan saját művészi kudarcaikat próbálják igazolni a szervezeti úton már megoldott ügyek utólagos kikiabálásával. A forgatókönyvek jóváhagyásának bürokratikus útvesztőjét megszüntették, egyetlen művészeti tanács dönt felőlük szakszerűen, igényesen; a filmgyár, ha kér valamit a mű-

vészeztől, akkor az a problémafelvetés, az újatmondás, az eredetiség, az alkotó bátorság. A közéleti szerep vállalása. S erre nem mindenki alkalmas. Az akadémikusra panaszkodni mindig könnyebb, mint cselekedni.

Most pedig cselekvésre van szükség, mindenekeelőtt. Mert a vita kezdete óta bemutatásra került két filmvígjáték, az Aurel Miheles rendezte *Jönnek a biciklisták* és a román—magyar koprodukciós *Felhőtlen vakáció* a szemérmetlen semmitmondásnak olyan kiáltó példája, aminek finanszírozását a legpáratlanabb kasszasiker sem igazolná — bár erről szó sincs.

A filmet is ősszel szüretelik, mint a szőlőt. A jövő évadban derül majd ki, hogy milyen alkotóerőt, micsoda gondolati energiatartalékokat szabadított fel a párt kezdeményezése. Két dologban bizhatunk előre: az egyik, hogy jó kész forgatókönyvekből és nem ködös tervezetésekből áll össze az 1969-es termelési terv, és hogy a tíz éve sündisznóállásba zárkózott szakma sáncaiba befogadtattak az újraindított rendezői fakultás első végzettjei. A vetélkedőből majd kihullanak az álnagyságok, és erőre kapnak az érett generációból is azok, akiket az álnagyságok pusztája léte önműködően visszaszorított. Az új művésznemzedék alapélménye és hivatástudatának motorja pedig — ezt más művészetek, például az irodalom, tapasztalatából is tudjuk — a meg nem alkuvás.

Grieb Alfréd grafikája

