

ravaszul modern ódonság, középkoriaság. A gyerekrajzok megejtő esetlenségével rajzolt-elrajzolt figurákban. A szögletes mozdulatokban, a szellemalakok ferde lebegésében, a hosszúra nyúlt vagy kerekre nyomott fejekben, a pillantástalan, szembogártalan szemekben. A kimódolt esetlegességgel összefuttatott matt okkerekben, kékekben, kárminokban. A reszkető, szálkás, mindig meghagyott ceruza-kontúrookban, a távlatlan síkba-rendeztettségben, a képek meg-megfestett keretében, zártágában, a kép alján itt-ott elhelyezett kis állatfigurákban, a pergamen-gyűröttséget mímelő papírban.

De ki ne gyanítaná, hogy azért mindez mégsem csak stilizálás? Bármennyire illusztrációk is Karátson Gábor megfestett Faust-jelenetei, azért nemcsak Goethe beszél általuk. És nem is csak azzal vallanak alkotójukra, hogy a Faust melyik rétegére hangolódnak. Festőjük nagyon is jelen van bennük, ha álruhásan is, ha, mint annyi modern művész, visolyog is a közvetlen vallomástól: századunk szemérmes, vagy

ha úgy tetszik: gátlásos. Szégyelli az érzéseit, olykor még a gondolatait is. Noha titokban áhítja, elviselhetetlennek érzi a csorbítatlanul szépet. Karátson Gábort vonzza, elbűvöli a hibátlan növényi szépség. De a virágok tökéletességében ott érzi a formájáért évezredekben át tusakodó-gyötrődő anyagot. Ez a kétlelkű szépség érzik Faust-illusztrációin is: az összhangban a diszharmonia, a zárt formában a formátlan küszködés. Ezért érezzük a képeit valahogy befejezetlennek, befejezetlennek. Ha úgy tetszik, még a papír vasalóval való mesterséges meggyűrése is ilyesmit jelent: a hibátlan, tiszta felület már-már elviselhetetlen. Tönkre kell tenni, meg kell gyötörni, hogy pontosabban valljon a huszadik századi ember, a modern szellem természetéről.

Így hát ezeket az illusztrációkat valománsnak is tekinthetjük. És nem külön-külön: együtt kell nézni őket, mint egy kerek világ részleteit.

LATOR LÁSZLÓ

MÉSZÁROS MÁRTA FILMJEI

„Biztosan fogok majd férfiakról is filmet csinálni, de amíg nálunk a nőkérdés a társadalom gondja, addig minden okunk megvan rá, hogy filmen foglalkozzunk vele” — nyilatkozza a *Szabad lélegzet* rendezője 1972-ben, a Filmkultúra hasábjain. „A nők kiszolgáltatottsága — történelmi, érzelmi és társadalmi kiszolgáltatottsága az, ami foglalkoztat” — mondja 1977-ben.

Első nagyjátékfilmjét (*Eltávozott nap*) 1968-ban mutatták be. Ezt követte ugyanebben az évben a *Holdudvar*, aztán 1970-ben a *Szép lányok ne sírjatok*, három évre rá a *Szabad lélegzet*, majd az *Örökbe fogadás* (1975); a *Kilenc hónap* (1976), végül az *Ök ketten* (1977). Tíz esztendő hét filmjén át Mészáros Márta látszólag monomániás következetességgel tartott ki hirdetett és vállalt feminista programja mellett. Megkísérelte, hogy nőket emeljen megragadott élet-szituációinak hőseivé; olyan nőket, akik legyőznek minden külső és belső akadályt, s eljutnak az önmegvalósításig. Ha végigtekintünk a rendezőnő egysé-

ges problémavilágán, a — mennyiségében legalábbis — életművel felérő hét filmen, azt kell kérdeznünk, van-e hősnő, aki igazában megvalósította önmagát, avagy: eljutott-e valaki közülük az emberi teljesség vágyott szintjéig?

Tíz év távlatából úgy tűnik föl, hogy Mészáros Márta a cinematographomán (a grafomán analógiájára) rendezők közül való. Olyan művész, aki nemcsak a jó filmjeit forgatja (és forgathatja) le, s aki nem vezeti el lehetséges végpontjáig a téma fölvetette gondolatsort, mielőtt kamerához nyúl. Ebből ered életművének tere és határa is. A tér: hogy szemünk előtt alakul, válik összetetté, mind igazabbá a női önkeresés. A korlát: az *Ök ketten*, az a film, melyben az emancipáció mint öncél, mint létprogram megbukik, melyben Mészáros Márta gondolatmenete Bergman társkereső, kapcsolatkereső magányvilágába torkollik.

Az első három film, az *Eltávozott nap*, a *Holdudvar* és a *Szép lányok ne sírjatok* formálja ki az önálló élet igényével föllépő, a saját sorsában dönteni, a partneri kapcsolatban *választani*, tehát

uralkodni akaró hős nő alakját. Ő lép eléünk aztán a *Szabad lélegzet* Jutkájában, bonyolítva, sőt lehetetlenné téve helyzetét avval, hogy választottja, András egyetemista, ő pedig munkáslány. Nemcsak társadalmi előítéletekkel kell megküzdeniük, hanem magukkal is: tulajdonképpen nincs egymással beszélnivalójuk; más-más közegből érkeztek, hiányzik minden, ami összekapcsolhatná őket. Ennyi tanulsággal szolgál a film. Jutka nem tud kitörni közegéből, és a másik közeg nem nyílik meg számára. A rendező pedig nem választ a két lehetséges gondolatnyi hangsúly között, s emiatt mind Jutka elvágyódásának pszichológiai indoklása, mind a kapcsolatteremtés gátjának szociológiai elemzése homályos marad.

A nő—férfi—környezet motívumkör nem az *Örökbe fogadás*ban, hanem a *Kilenc hónapban* folytatódik. A hős nőt ezúttal Julinak hívják. Téglagyári munkáslány, levelező tagozaton agrártudományi egyetemet végez, albrétben lakik Ozdon, van egy házasságon kívüli gyermeke, akit falun él édesanyja nevel. A gyárban megismerkedik Jancsival, a fiatal, családi házat építő üzemmérnökkel. Két megcsontosodott jellem és szilárd értékrend találkozása az ő kapcsolatuk. Juli meg akarja őrizni, vállalni akarja addigi énjét; függetlenséget, a személyiség szabadságát követelné a házasságtól. Jancsi viszont igazi XIX. századi jelenség — mintha Tolsztoj Kareninje lépne eléünk farmeröltönyben. Szívós csökönységgel építi boldognak álmotott jövőjét. Szereti a munkáját, örömet talál benne. Juliban azt a partnert kívánná megtalálni, aki részévé válhat annak a fogalomnak, amit számára az otthon jelent. Am Juli kíméletlenül szétzúzza Jancsi álmait. Megvalósítja a maga programját: nem számol le a múltjával, nem költözik be az épülő családi házba, nem hagyja abba a tanulást, hanem — első gyermeke apja segítségével — egy vidéki kertészetbe megy agronómusnak, tágas szolgálati lakást kap és megszüli második, szintén házasságon kívüli gyermekét. Itt végződik a film, s itt jut el a feminista program is lehetőségei határáig. *Eman cipáció mint önmegvalósítás*. Arra most nem térek ki bővebben, hogy a filmben fölvetett konfliktushelyzetek feloldása, Juli sorsának pillanatnyi nyugvóponthoz vezetése mennyire hamis. (Elég visszagondolnunk arra, mint vélekedett gyári környezete Juliról, és aztán arra, hogy új

munkahelyén tett látogatásakor az üvegház teljesen üres volt — nem láthatuk az ott dolgozók két törvénytelen gyermek anyjának szóló pillantásait.) Ennek ellenére a *Kilenc hónap* dramaturgiájában szerencsés az, hogy bár a hős nő a gyermek megszületésével, függetlensége megőrzésével csatát nyert, a történet mégsem vezet kimódoltan, manipuláltan zárt befejezéshez. A szülőszoba ablakában megjelenik Jancsi arca, s fölvetődik a kérdés: *hogyan tovább?*

Csak innen érthető meg az *Ők ketten* Julijának és Marijának bonyolult kapcsolata, hiszen eredendően ennek a „hogyan továbbnak” az alternatíváit jelenítik meg. Juli a *Kilenc hónap*beli önmagát folytatja, arcán olykor a beteljesült magánüdvösség-eszmény hívésének titokzatos mosolyával. Könnyed, játékos gesztusai jelzik, hogy immár fölötte áll a társadalmi konvencióknak — nem intellektuális-filozófiai emelkedettséggel, hanem *eredendően*, — de hiányzik jellemrajzából a korábban megvolt női továbbfejlődési igény is. Juli már csak ösztöneinek foglya; Jancsival való kapcsolatát egyedül hirtelen gerjedő vágyai, és a vele szemben érzett undor szeszélyes váltakozása alakítja. Az undor egyik pillanatában dönt úgy, hogy visszaköltözik gyerekével abba a munkásszállóba, ahol házasságuk előtt lakott. A munkásszálló gondnoka Mari, Juli sorsválasztójának másik alternatívája. Férhez mehetett régen egy Kilenc hónapbeli Jancsi-típushoz, elfogadta feltételeit, belépett abba a vidéki családi házba, amelyet Juli visszautasított. „Szabályos” családanya volt, míg kevésnek nem kezdte érezni ezt a létformát. Akkor jött Pestre, a munkásszállóba. Egy tágabb közösségre vágyta árasztani azt a szeretetet, amelyet — elhidegülésükig — férjének adott. Ezért fogadja be szolgálati lakásába Julit, ezért próbálja rendbehozni elromlott házasságukat. Jánossal beszélgetve egyszer arra ébred rá, hogy irigyli Julit. Nem az életformáját, nem a szabadságát, hanem azt a szeretetet, amit Jánostól kap. Utánozni azonban az életformát kezdi. Házassága óta először engedi, hogy megcsókolja egy szinte vadidegen férfi; kocsmába megy, berúg egy munkásszállói össztáncon; a szerelemben férjétől olyan vitális szenvedélyű odaadást vár, amelyet Jánossal feltételez, egyáltalában: utánozza Juli szerelmi gesztusait. Kettejük kapcsolatának ez az irigyelő utánzás az egyik összetevője.

A másik oldalon Juli világosan látja Mari magánéletének sivárságát, és fölényérzés alakul ki benne Marival szemben, aki viszont Julit véli segítségre szorulóknak. Segít is neki minden helyzetben. Szabályellenesen befogadja magához, elmege helyette a fegyelmi tárgyalásra, közvetít János és öközte, legvégül — ugyancsak Juli helyett — meglátogatja Jánost az elvonókúrán. Segítő önfeláldozása: szeretet. Ezt *adja*, s ezt szeretné *kapni* is egy emberi kapcsolatban. Nem követeli, de természetesen tartja. Önzése — mert hiszen arról van szó — közvetetebb, rafináltabb, mint a Juli nyíltan, egyoldalúan szeretetet követelő magatartása. Kapcsolatuk második szintjén a kétféle önzés ütközik össze. Itt már a bergmani szituációk birodalmában vagyunk. Gondoljunk akár a *Personára*, de különösen a *Suttogások és sikolyok* két nőalakjára, akiket halálkó nővérük fűz pillanatnyilag össze.

Az *Ők kettenben* Jánoson keresztül futnak ki az emberi kontaktusok kényszerű végpontjukig. Mert a harmadik szint: a kapcsolatteremtés lehetetlensége. János sorsa tragikus. Adni szeretne és kapni, de amit Julinak ajándékozhat — az elvonókúra —, annak iszonyatos ára van, Juli számára pedig minden ajándék természetes, tulajdonképpen nincs viszonzási értéke. Mari sorsa is tragikus. Jánoshoz hasonlóan, egész lényét képes lenne adni, hogy szeretetet kapjon cserébe, ám senkitől sem kap. János másnak tartogatja ajándékát, Juli eredendően nem tud adni. Juli tragédiája annyi, hogy nem szabadulhat ösztönei kényszerétől. Mindnyájuk útja a magány felé vezet.

Úgy tűnik tehát, hogy a filmben fölvetett létprogramok közül egyik sem vezet valamilyen teljesebb önmegvalósításhoz, hogy a kapcsolatteremtési kísérletek zsákutcába jutnak. A két nő kapcsolatában könnyebben megfejthető az ok. Hiányzik világukban az *igaz* és szilárd értékrend, amely egyéni létezésüknek megszabná az irányát. Ez a hiány szüli törvényszerűen a kapcsolatok álságainak láncolatát, míg legvégül Zsuzsikának, a Juli gyermekének kell felkiáltania: nem igaz, hogy minden rendben van! Azt azonban már nem tudjuk meg hitelesen, miért is lett alkoholista János; sem azt, mi vezette Marit éppen ahhoz az alig ismerős férjhez, akinek elfogadta csókját; vagy, hogyan hidegült el Mari és férje viszonya. Túl sok fehér folt egy lélektani filmhez. Végeredményben a hősnők énje sem csak ebből a filmből rajzolódik ki. Juli sorsa közvetlenül a *Kilenc hónapban* gyökerezik, Marié az *Örökbefogadásban*.

Amint bevezetőben írtam, Mészáros Márta szívós következetességgel építi életművét. Bár egy-egy filmje önmagában tekintve esetleg értelmetlen (nem érthetetlen!) vagy banális, az *egésznek* mégis van íve, iránya. Gondolatmenete mintha „férfiasodnék” kissé. Vagyis: kezd túlelmekdni a nőkérdés XIX. századi boncolgatásán, s az emancipáció, mint különbejáratú női üdvösség-eszmény talán háttérbe szorul. Optikája mélyebb szférákba hatol: az egyetemesebb kapcsolatteremtési igény egy őszintebb emberség keresésére ösztönzi. Hét játékfilm óriási vargabetűjével jutott el szellemi röppályája Bergman közelébe. Am egyelőre nem Bergmanig.

BALOGH TIBOR

BERLIOZ: FAUST ELKÁRHOZÁSA ÁMENT LUKÁCS ORGONAESTJE

Daumier képéről Hector Berlioz mint a „vihar fekete démonja” tekint reánk. A nyugtalan fausti lélek, akit az a vád is ért, hogy zenéjében az „általá teremtett kombinációk és hatások” bővületével meghaladja a közönség befogadóképességét. Titokzatos ember, nagy költő, megszállottja a romantikának s mégis, „legtisztább pillanataiban” az emberiség ősi álmait idézi. (Heine erre figyel fel, amikor művészetét elemezte.) Ahogy Beethoven, Bartók vagy Sztravinszkij.

Korának irodalmi hatásait ő maga sem nélkülözte, de viaskodása — hogy megtalálja a zene öntörvényét az irodalom-özönben — sajátos példája a nyugati zenekultúra megújulásáért vívott harcnak. A Faust elkárhozását (drámai legendának nevezte) 1846-ban mutatták be a párizsi Opéra Comique-ban. A zenetörténet a mű háttérben elsősorban Goethe remekét nevezi meg, joggal: a weimári költőfejedelem drámai költeményének francia prózafordításából (Gerald de Nervalnak, a csendes szavú poétának a műve) egy Gaudonnière nevű költő készített újabb verseket. Elgondolkodtató viszont, hogy