

## Sűrités és keret. Gyarmathy Livia *A lépcső* című filmje (1995, 67 perc)

### Az „olvasás” nehézségei: beszámoló

Az elfogadott közlési módtól való eltérés szándékos,<sup>1</sup> a kifejtés módja így kettős témát hoz létre, amelynek az egyik eleme a tárgy konstruálásához szükséges eszközök – fogalmi hálózatok, konstrukciós módszerek és konkrét konstrukciók – keresésének folyamata, a másik eleme az általam elfogadott és felépített interpretáció.

Megnéztem *A lépcső* című filmet, és nem tetszett. Ez a nemtetszés zavart; úgy gondoltam, hogy ez nem illendő, mivel szociális probléma, és nem korrekt, mivel szakmai probléma.

Ez a nemtetszés nem illendő, mivel bárkinek említettem meg, az illető meglepetésemre emlékezett arra, hogy látta valamikor a televízióban, és fel is tudta idézni néhány elemét, illetve minden kritikai beállítódás nélkül mesélte el a film sztoriját – ezek a mesék nem érintettek esztétikai és formai megoldásokat, a központi alakot emelték ki mint megálázott hőst, érezhetően az ő nézőpontjából értelmezték a film világát, a nevére nem emlékeztek, és nem romaként maradt meg számukra. Nem értettem, hogy miként éghetett be laikus emlékezetekbe egy 1995-ös vizuális-gondolati élmény. Talán ennyire elterjedt ez a világmentelmezés, és a szerző egy alapformát talált meg?! Kicsik és nagyok, hatalom nélküliek és hatalmasok dichotómiáinak mint magyarázósémának ekkora ereje van?

És ez a nemtetszés nem korrekt, mivel nem rendelkezem elegendő ismerettel, nem vagyok kompetens egy film vitaképes elemzéséhez – valószínűleg nem értem a filmes nyelvet, tudásom ehhez esetleges, töredezett és nem rendszeres.

Miért nem tetszett tehát ez a film? Ez összefügghet az elvárásaimmal: roma témát és dokumentumfilmet vártam, de úgy véltem a film első, majd második megtekintése után is, hogy *A lépcső* egyik elvárásommal sem találkozott. A szerkesztési módot és egyes formai megoldásokat meghökkentőnek találtam, úgy gondoltam, hogy bizonyos hatáskeltő eszközök alkalmazása aláássa egy dokumentumfilm hitelességét, ezek és a hitelesség egymással kizáró viszonyban állnak. Ezzel a hatáskeltéssel hoztam összefüggésbe, éppen ezért szándékoltnak éreztem egyes tematikus elemek kidolgozatlanságát és hiányát. Megpróbálom kifejtetni és megcáfolni ezeket az állításokat.

## A roma téma

Első laikus olvasatomban úgy gondoltam, az értelmezés nem építhető fel a cigány – nem cigány konfliktus köré. Ezt az elemet mellékesnek éreztem: a főszereplő, Rostás Árpád romasága, identitása meghatározásában és élettörténete alakulásában valószínűleg fontos tényező, de nem a film által vázolt közvetlen összefüggésekben. De beláttam, hogy ez nem feltétlenül van így. Rostás Árpád úgy jelenik meg, és alakja úgy vonul végig a filmen, mint individuuum, mint szülei által elhagyott, nevelőintézetben felnevelkedett, szociális hátrányokkal induló, azokat részben sikeresen leküzdő, szakmát szerzett, mikrokörnyezeteibe „beilleszkedett” személy, majd családapa és vállalkozó. A beilleszkedtség tudatos identitásformálás, identitáselrejtés eredménye. Ezt a stratégiát nem tartom kivételesnek, a 19–20. század magyar társadalomtörténetében sokan választottak. Szűcs Ernő *Magyar jogi népszokások* című összefoglaló művében a társadalmi ellenőrzés módjairól írottak alapján feltehetjük, hogy ezek a gyakorlatok a paraszti kultúrában korábban is mindennaposak lehettek, Erving Goffman szociológiai, míg Michel Foucault *Őrület és társadalom* című írásában Émile Durkheimre és Claude Lévi-Staussra, valamint saját kutatásaira hivatkozva – a társadalmak pozitív és negatív struktúrájának alapelveit megfogalmazva – antropológiai formát ad a jelenségnek. Ez az elrejtendő identitás a konstruálódó narratív élettörténetben a film elején még szociális karakterűnek érzékelhető. A környezet elfogadja a bemutatott identitást, nem alakít ki ettől eltérőt, vagy ezt nem kommunikálja, így ezekről nem szerezhetünk tudomást, jelentés- és történetformáló jelentősége a családtörténetben és a restaurálás történeteiben, úgy tűnik, nincs, erre a rendezői narrációkban sem találunk utalást. A filmben ilyen motívum mentén nem olvashatunk előre. Devianciaképző elemként a lokális identitás bizonytalansága merül fel, a vidék–főváros kapcsolatában – Rostás Árpád szerencsét próbált, és elment, elhagyta szülőföldjét, majd visszajött – a vidékiségen belül értelmezett idegenség érzetében. Majd az élettörténeti szálat követve, a „lépcső” mint főtéma zárata után értesül a befogadó a már tragikus főhőssé vált Rostás Árpád identitásának etnikus, legendás elemeket tartalmazó karakteréről. Innen a film már visszafelé is olvasható, és nem zárható ki egy etnikus értelmezés, de szerintem nem dönthető el ennek a motivikus, jelentésképző jelentősége. Ugyanis nem tudjuk meg a filmből, hogy a történetek szereplői ezt egyáltalán tudják-e, és ha tudják is, vajon figyelembe veszik-e érintkezéseik és döntéseik során. És itt a rendezői kifejtés és a szerkesztésmód problémáiba ütközünk. A téma kifejtése elmarad, a történetek belső rendszeréből nem következik ez az értelmezés, nem találunk belső támpontokat egy ilyen érveléshez. Kénytelenek vagyunk nem bizonyítható feltevésekkel és tulajdonításokkal élni: a környezet mégis tudomással bír arról, hogy ki cigány, és ki nem az, és világában mindenkit besorol valamelyik kategóriába. Többé-kevésbé engedelmessé válik kategorizálása kényszereinek, a környezet keresi kategorizálásának alapjait, jelnek tekintheti egyéb elemek mellett a személyek nevét, bőrszínét, antropológiai alkatát, nyelvhasználatát, öltözködését, bármit etnikus megkülönböztetési sorába emelhet, etnicizál, kidolgozott és átörökített etnikus jelrendszereket; rendelkezik vele, érvényesíti és jelentőséggel bír számára. Mivel ez az identitás mint történet-szervező potenciál kétséges, egy etnikus olvasat nehézkes; ezért nem lép fel, nem tematizálódik a főtéma részeként. Azonban traumatikus és hangsúlyos, jelentős a személyes élettörténetben. Az élettörténet pedig a szerkesztésmód következtében a főté-

ma keretét alkotja. A keret a főtéma külső értelmezési pontjait kínálja fel a befogadónak. És a szociálpszichológia-tankönyveknek (Aronson 1987:109–121) – ezért feltehetjük, hogy sok befogadó által ismert – a kommunikáció természetére vonatkozó tantételei alapján, amelyek a közlések előterjesztésének módjaira és hatékonyságára, ebben az esetben a bemutatás sorrendjére és a logikai vagy érzelmi felszólító jellegre vonatkoznak, ez a keret előírja és felülírja, zárójelbe helyezi a főtéma belső értelmezési lehetőségeit. Mivel a keret két része tematikusan elkülönül egymástól, előre szociális, visszafelé etnikus olvasatot ír elő a befogadónak. Az olvasatok lehetőségei Rostás Árpádnak a főtémához lazán kapcsolódó élettörténetében rejlenek, személyes életének olvasatai. A főtéma értelmezési kulcsa a dokumentumfilm szerkesztésmódjából adódik. Ezek alapján úgy tűnik, hogy alkalmi érintkezési körömben az előre olvasás dominált, és szociális történet keletkezett. Nem tapasztaltam azt, hogy a roma történet formálódott ki, a visszafelé olvasás lehetőségének készítésénél az első értelmezési kulcs, ha elindult a befogadókban, hatékonyabb volt. De találtam a második értelmezési kulcs működésére is példát.<sup>2</sup> Az értelmező itt professzionista, szakfolyóirat rendszeres szerzői közé tartozik, értelmezéseit későbbi értelmezésekhez kapcsolják, és a romatéma alaphivatkozásai közé számítják (Pócsik 2003), a filmkritikusi-filmértelmezői szakma egyik szakértője, diskurzusának alakítója, aki az elemzett filmet magától értetődően a romákról szóló dokumentumfilmek alkotásai körébe sorolja, és ott tárgyalja. Számára *A lépcső* az előítéletek erejét és működését mutatja be, a szereplők jóra való emberek, nem rasszisták és nem gonoszok, „csak a jogosnak érzett bizalmatlanságnak engednek”: „az nem lehet, hogy egy cigány ne lopjon, s ne legyen kontár”, és „a cigány tisztessége csak álca, alatta évszázados tolvajöszton és lustaság örvénylik”.

A két értelmezési kulcs egyaránt a film részét képezi, nincsenek kizáró viszonyban egymással, és így hatnak, szándékos többértelműséget okoznak és tartanak fenn, a szerzői szándék mellérendelő és összekapcsoló. A befogadók azonban, úgy tűnik, hajlanak a többértelműség csökkentésére, egyik vagy másik olvasat kizárólagossá tételére.

## Dokumentumfilm

A dokumentumfilm világos, műfaji definíciójával nem rendelkezem előzetesen. Homályos ellenérzéseim egyik okának mégis ennek a konvenciónak a használatát véltem. Dokumentumfilmre utal a film önmeghatározása, így tartják számon az említett professzionális csoportok. A cím – *A lépcső* – és a restaurálás folyamatának története – ha komolyan vesszük, hogy ez a főtéma – eleget tesz a konvenciónak, hozzákapcsolható és megfeleltethető ennek az elvárásnak. Talán a szubjektív élettörténet és keret alakítása sem mond ellent ennek. Két történet szála gabalyodnak össze, rendezői szándék kuszálja a befogadók értelmezői horizontját, külön-külön kezeljék-e, vagy egymásra vonatkozathatják-e ezeket a világokat, mivel az illeszthetőség nem terjeszthető ki minden elemre. De a filmben a keret keretének keretét is elhatárolhatjuk, a felütés és a zárlat beállított jelenetei és szimbolikus természeti látványai és hangeffektusai, vizuális-akusztikai kiutalásai, a rendezői narráció mint belső parafrázisok átkódolják a konvenciót, megkérdőjelezve a műfaji besorolást és az értelmezést – bár allegorikus-metaforikus olvasatot nyitnak meg – lírai formában szubjektívizálják.

Ezek után úgy tűnik, hogy bár *A lépcső* dokumentumfilm, a módosulások következtében csak akkor lenne ez így, ha dekonstruálnánk, kiszakítanánk egy részt az egész jelentés-összefüggéséből. Ez az eljárás lehetséges – egyébként sem fordul elő a láthatatlan vágás hollywoodi technikája, és a filmes apparátus jelenlétével tüntet, bevonódik, belebeszél, és néha rátör szereplői világára –, de valószínűleg értelmezhetetlen töredékességre vezetne, mivel a szerkesztésmód – a montázs, a keverés dominanciája és az érzékeltetett kompozitív szándékok, a belső utalásstruktúra – nem preferálja ezt a megoldást.

Kiindulhatunk abból, hogy rosszul tettük fel a kérdést (Hickethier 1998:135–148). A műfaji megjelölések kommunikációs fogalmakként szolgálnak, strukturálják a kínálatot a néző számára, eligazítják, és várakozásokat ébresztenek benne, nincsen szisztematikus, normatív skatulyarendszer, a műfajok dinamikus folyamatban, elsősorban recepciós vonatkozásban határozódnak meg.

Mégis szükségesek alapvető definíciós elemek, mert bár igaz az előzetes rendszerek korlátozó és korlátozott alkalmazhatósága, a dinamikus folyamat már preformált kommunikatív térben zajlik.<sup>3</sup>

Gelencsér Gábor a magyar filmtörténet általános, strukturális terében rekonstruálja és helyezi el a dokumentarizmust, ezen belül a szerzőket és az alkotókat: a kultúrpolitika és a szakma hatalmi játékaiban az 1960–1980-as években az esztétikailag jelentős alkotók és a jelentős művek periferizálódtak, folytatás nélkül maradtak, az alkotói folyamatokra gyakorolt hatásuk elenyésző – a dokumentarizmus eltávolodás a szocialista realizmus elvárásaitól és reflexió a kritikai realizmus ábrándjára, de a gondolati formákat csak részlegesen képes átalakítani, noha befogadja a cseh új hullám „kisrealista” ábrázolásmódját, szatirikus-groteszk elemeit és a *cinéma vérité* koncepcióját. Sőt, épp ezen formák értelmezhetősége kétséges. A magyar film nem műfajokban mozog, ilyeneket nem használ, és nem teremt. Ezért az értelmezés kulcskategóriája ebben a vonatkozásban a stílusalakzat. A dokumentarizmus mint tárgyias rendszer stílusalakzat. Egyébként megvannak a filmek, a szerzők, a nemzedékek, a stíluselemekkel leírható ábrázolásmódok mint rendezőelvek.

Gayer Zoltán az 1990-es évek végének állapotát érzékelteti, amikor kijelenti, hogy a klasszikus dokumentumfilm halott, „a nyolcvanas–kilencvenes évek nézője érdektelenségével törli ki a dokumentum műfaj hagyományos formáit a filmtörténet legújabb szakaszából”, a befogadói beállítódások megváltoztak, egyes vonatkozásokban egyenesen gátlás alá kerültek, miközben a hagyományos dokumentumfilmes ideológia – film a külső, objektív, beavatkozástól mentes világról – hiteltelenedett, az alkotás etikai problémái artikulálódtak és általánosodtak. A dokumentarizmus, a szociofilmezés inkább látásmód, mivel alkotói szubjektum, alkotói értelmezés nélkül nincsen film, tehát nem műfaj, és nem a tények igazsága. Amit látunk, az nem a valóság, hanem a valóság egy szerzői olvasatban. „Ma a képekkel kapcsolatban nem akkor kérdezzünk helyesen, ha azt kutatjuk, mit ábrázol, hanem ha arra kérdezzünk, milyen nézőpontból vetítik elénk.”

Schubert Gusztáv áttekintése Gayer Zoltánhoz hasonlóan az 1990-es évek végének állapotait érzékelteti, de vele ellentétesen vélekedik a befogadói beállítottságokról, szerinte „a filmre vett valóság nem tud olyan érdektelen lenni, ellentétben képzelt hősök kitalált történeteivel, hogy ne volna figyelmünkre érdemes”. Itt szünetet tartottam. Lehet-e ennyire eltérő a tapasztalatok szubjektív szerveződése? Nem. A nézői, filmkritikusi

heroizmus megnyilvánulása. Ironikus önideológiaként leplezi le önmagát. A schuberti diagnózis szociografikus érdeklődést, társadalmi szolidaritást és nehéz sorsokat talál, költői többletet és emlékezetes képeket, személyességet, rendezői szerepet, akinek vízióját korlátozza a lefilmezett esemény és a műfaj játékszabálya, és ráadásul még hiányoznak a filmekben az alkalmazott hagyományos műfaji koncepció és konvenciók átlépései is. A dokumentarizmus ezen változatát, a mozgóképes szociográfiát az ezredfordulón a bulvárdokumentarizmus jelentésszervezést minimalizáló, gyors ritmusú látványai szorítják ki, melynek alkotásai innen nézve lassúak, kuszák és unalmasak.

*A lépcső* című filmben ott a gelencséri tradíció zamata – az alulnézet, a kisember és a dokumentumfilmesekek visszafogottan patetizált viadala az újabb, a csillagos, kék zászlós, bürokratikus díszletekbe öltözött „hatalmasokkal” és talán az 1990-es évek csalódása a hatalom nem változó természetéről, benne a schuberti igényeknek megfelelő költői többlet, az emlékezetes lírai képek és a rendezői szerep. Aztán ott a gayeri probléma: a nézőpontok játéka; ahogyan a rendező játszik velünk, befogadókkal.

## A rendezői játék: a nézőpontok – a szerkesztésmód és a filmes technika

*A lépcső* három film dramatikus sűrítésének eredménye: főtémaként *dokumentumfilm* egy vállalkozó és a bürokratikus, hivatali alakokat öltött hatalom kapcsolatáról, keretként *portréfilm* egy emberről, akit Rostás Árpádnak hívnak, s a rendezői szándék szempontjából *szimbolikus sorsfilm* – a keret kereteként. Az elkülönítés analitikus; a szerzői-szerkesztői szándék a szintetizálás, a kompozíció, egy összetett vizuális-akusztikus-narratív jelentésstruktúra létrehozása. A kompozíciós alaptéchnika időtechnika. A létrehozás, a strukturálás folyamatának központi aktusai a filmelemek lineáris időbeli helyeinek kimozdításai „eredeti” pozícióikból, kapcsolati szabadságuk növelése. Az idő mint a megértés szervező elve a főtémától távolodva átadja szerepét a kompozíciós hely jelentésképző elvének.

A nézőpontok rendszere ezt az alapformát veheti fel, ennek megfelelően hierarchikusan szerkesztett. A probléma úgy fogalmazható meg, hogy a befogadónak milyen belső értelmezési alternatívák kínáltak fel, és ezek hol helyezkednek el egymáshoz képest a kompozícióban, és milyen kapcsolatban vannak egymással, egymásnak mellé- vagy alárendeltek, ki írhatja felül és miben a többi szereplő vizuális és verbális megnyilatkozása. Ez a hierarchia fordított az objektivista koncepcióhoz képest: első a rendező közlési szándéka – *A lépcső* szimbolikus sorsfilm, második Rostás Árpád életrajzi figurája – *A lépcső* portréfilm, harmadik a vállalkozó és szerepkapcsolatainak alakjai – *A lépcső* dokumentumfilm. Ez a strukturális hierarchia, dominanciaviszony ismétlődik – vizuális és verbális technikákkal – a három egységen belül is.

Gayer Zoltán megfogalmazásában a klasszikus dokumentumfilm alapproblémája a különböző szándékok érvényesíthetőségében rejlik. „A dokumentumfilm uralom mások felett, hatalom azokkal szemben, akiket látszólag megérteni szándékozom. A szereplő sztorija ugyanis eszköz az én sztorimhoz, miközben a szereplő számára ez a legritkábban nyilvánvaló.” Ezt a hatalmat vélem problematikusnak Gyarmathy Livia filmjé-

ben. Nem gondolom, hogy a hatalom „rejtett” strukturális formájával, illetve a szimbolikus sorsfilmmel és a portréfilmmel szemben értelmes, dekonstrukciót elkerülő ellenvetések hozhatók fel, a szerkesztői, illetve a rendezői és a személyes szubjektum megjeleníti magát, leleplezi alkotói formáit és eljárásait a befogadók előtt, hatalmat gyakorol, és hatalmát visszaveszi. Ezt a visszavételt azonban nem találtam a dokumentumfilmben. A visszavétel elmaradásának indoklását sem találtam a filmben. Az uralommentes kommunikáció elvének megsértései a téma kifejtésének kényszereiből adódhattak, az hogy ki hányszor, milyen terjedelemben, milyen szerepekben, milyen tevékenységek közben nyilvánulhatott meg, részben a történések logikájának következménye lehet. Azonban a rendezői szándék jelének, a befogadói azonosulás megteremtésének kísérleteként értékelhető egyes filmes technikák alkalmazása vagy alkalmazásuk elmaradása (elsősorban a beállítás nagysága, a kameraperspektíva, a kamera és az alanyok mozgása és mozgásirányai), emocionális jelenetek kialakítása vagy történetbe emelése, ebben a kölcsönösség elvétől való eltekintés.

## Vissza a műfajhoz: a műfaj és a nézőpontok

Nem szeretnék feltétlenül minden megfogalmazott problémára magyarázatot találni; elfogadom, hogy maradhatnak nyitott kérdések. Ezzel az előzetes megjegyzéssel mégis újrakezdek egy műfaji meghatározást, egy már idézett tankönyv (Hickethier 1998) definíciós hálózatát választva, szándékaim szerint kerülve az átértelmezéseket, amelyek veszélyét abban látom, hogy a problémamegoldáshoz igazíthatom a fogalmi teret, mert el szeretném fogadni a kölcsönösség elve megsértésének lehetőségét, és ehhez valamilyen szakmai magyarázatot szeretnék találni.

Melyek a dokumentumfilm történetileg kialakult definíciójának vonatkozásunkban fontos elemei? A film valósággal szembeni igénye, amely elhatárolja a fikciós elbeszéléstől, a dokumentarista hitelesség mint realizmushatás két ellentétes alpmagatartásának egyike, amelyben a hitelesség „nem egy filmen kívüli valóság töretlen visszaadását jelenti, hanem olyan formai konstrukciót, amelyben megmutatkozik a dokumentált valóság”. És ezekhez a magatartásokhoz kapcsolódnak a dokumentarizmus különböző formái.

Esetünkben – Gyarmathy Livia *A lépcső* című filmjénél – úgy tudom a felléptetett problémákat feloldani, hogy azokat irrelevánsaknak nyilvánítom. Ez akkor következhet be, ha nem hiszem el a szerzőnek és a kritikus érveléseinek azt, amit műfaji meghatározásaikban állítottak. *A lépcső esszéfilm vagy az esszéfilmre vonatkoztatva is értelmezhető.* „Az esszéfilm a dokumentumfilmnél erőteljesebben hangsúlyozza az ábrázolnivaló alárendelését valamilyen elbeszélő stratégiának.” (Hickethier 1998:145.) Nem pusztán megformált téma vagy tényállítás, átfogó érvelés és valamilyen lényeg keresése jellemzi, hanem gondolkodási struktúra és utalásos gesztusok, ábrázolásmódjában az analitikus és a reflexív mozzanatok dominálnak, de poétikus alkatot is kialakíthat az asszociatív szerkezet és az elliptikus érvelési forma használata.

## Összegzés

Ha fenntartom azt a korábbi állítást, hogy Gyarmathy Livia *A lépcső* című filmje három film sűrítésének eredménye, és ezek keretes szerkesztésmódban kapcsolódnak össze, illetve kimutathatók különböző értelmezési útvonalak, akkor feltehető az is, hogy az olvasatok problémái részben visszavezethetők a műfaji meghatározás kettős lehetőségére. *A lépcső* a dokumentumfilm és az esszéfilm terében konstituálódik, ezért problematizálható ezeknek a pontoknak az alapján, és ezért nem illeszkedik maradéktalanul egyikhez sem.

## JEGYZETEK

1. A probléma a keresési folyamat és az elvetett ötletek, zsákutcák, változatok eltüntetésének normája, a kifejezhetőség, a bemutatás konvencionalizálódása. Az általam ismert megfogalmazását és leírását lásd Merton 1980:15–81.
2. Schubert 1999a. A jelen befogadói háttérről lásd Szuhay 2003.
3. Gelencsér 2002, különösen 9–57, 199–276, illetve a jól használható *Névmutató és A kötetben szereplő filmek mutatója*. Gayer 1999; Schubert 1999b.

## IRODALOM

ARONSON, ELLIOT

1987 *A társas lény*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Kiadó.

BORDWELL, DAVID

1996 *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest: Magyar Filmintézet.

CASSETTI, FRANCESCO

1998 *Filmelméletek 1945–1990*. Budapest: Osiris.

GAYER ZOLTÁN

1999 *Dokumentum – válság, Tetszhalál*. Filmvilág 4. [www.c3.hu/filmvilag](http://www.c3.hu/filmvilag).

GELENCSÉR GÁBOR

2002 *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Osiris.

HICKETHIER, KNUT

1998 *Film- és televízióelemzés*. Budapest: Krónika Nova.

MERTON, ROBERT

1980 *Társadalomelmélet és társadalmi struktúra*. Budapest: Gondolat.

PÓCSIK ANDREA

2003 A romák ábrázolása kortárs magyar filmekben. Beszélő 8(11):54–64.

RUTHERFORD, ERIK

1999 Tony Gatlif Gadjo Dilo című filmje és a roma érdekek. Tabula 2(2):103–120.

SCHUBERT GUSZTÁV

1999a Cigány sorsok. Fekete lyuk. Filmvilág 1. [www.c3.hu/filmvilag](http://www.c3.hu/filmvilag).

1999b Dokumentumfilmek. És a hajó megy. Filmvilág 4. [www.c3.hu/filmvilag](http://www.c3.hu/filmvilag).

SZUHAY PÉTER

2003 Kis „romaügyi” bornírtságok. Az antropológiai nézőpont. Élet és Irodalom 48:9.