

Mosok

Mosok. A konyha csupa lanyha gőz. Ott kinn a karcsú fák hajlonganak a szélben, mint angyalok, szerelem, ifjúság zengi őket körül, mert május van. Egy méhecske lebeg be a nyitott ablakon s arany szárnyal köröz a meleg párában. S én mosok. Most minden bonyolult mozdulatot lehámozok magamról, egyszerű és őszinte vagyok, makulátlan, fényes és lelkemben alázat dalol.

Örök asszonyi sors, a fájdalomban és munkában oly egyek vagyunk, mosunk, hogy a föld tisztább, csillogóbb legyen s hogy tetteinkből öröm fakadjon, áradó, végtelen szépség: ropogó, friss fehérnemű. A világ szennyesét is így mossuk a könnyeinkkel, ámde könnyünk nincs elég. Mosunk és ölelünk s építjük az otthonot s építjük a kemény jövődőt könnyel, vérrel, mosollyal s mint glória, úgy sugaraz körül minket a lila gőz: a szenteket ábrázolják ily titkos fluidummal. Ki számílalja meg elvetélt perceink panasztalan sorát? A kék tavasz elszáll, arcunkat bú karmolja be, hajunkra tél havaz feloldódunk a lényegtelenben, apró áldozatok oltárán égünk el, álmainkban mulandóság ragyog, mosunk s ölelünk s könnyet csókolunk, míg könnyünk leperreg, mert lelkünk csupa hold, csupa csillag és csupa szeretet.

TARBAY EDE

AZ ÍRÁSTUDÓ ELKÖTELEZETTSÉGE

Nemeskürty István filmesztétikája

Abból az egyszerű fogalmazásból, hogy minden elemi rész az összes többiből van összetéve, kísérleti útmutatást is nyerhetünk.

(Werner Heisenberg)

Zavarba ejtő indulás: irodalmár, aki a magyar próza gyökeréig hatol és filmesztéta, a legmúlékonyabbnak tűnő szellemi anyag elemzője. Gyanakvással járó ellentmondás a legkülső körön: mi köze a filmhez a *Bornemissza Péter* írójának, és az irodalomtörténethez annak, aki a magyar film történetét térképezi fel *A mozgóképtől a filmművészetig*? Mindez tovább bonyolódik az *Ez történt Mohács után* kettős vádiratával, s talán éppen látszólagos kívülállása miatt támadják is, hol szakmai indulattal, hol lappangó irigységgel.

A közlés mögött feszülő indulat akkor még alig volt kitapintható, bár nyomai az addig sokasodó könyvekben — *A meseautó utasai*, *A magyar széppróza születése*, *A magyar film története* — fellelhetők: részleteikben és kisugárzó egyszükben. Nem kevesebb ez, mint egy magával ragadóan konokul gondolkodó és gondolkodásra kényszerítő ember teljes személyisége, egy többszólalmúságában is egységes életmű kibontakozása.

Az okra, hogy mindezt ma már könnyű kitapintani, válaszolni is könnyű: Nemeskürty mindig vallomást tesz, őszinte szóval, szinte írásról írásra eleveníti fel a confessiók már-már elfeledett korát és a XVI—XVII. századi hitvitázók szenvedélyes hangját. Karakterének, stílusának erről a jellegzetességéről már

Keresztury Dezső is írt *A mozgóképtől a filmművészetig* megjelenése után, de ma, több, mint másfél évtizeddel később tovább kell lépni, hiszen a világgal együtt ő is változott: gondolkodása tovább mélyült, társadalmi tudata még szélesebbé vált, s az ezzel járó felismerést is mind nyíltabban fogalmazza meg: az embernek, egyének és közösségnek — nemzetnek —, szembe kell néznie múltjával ahhoz, hogy előre tekinthessen, valóban emberi módon építse holnapjait. Ezért fordulhatott és fordult mint irodalomtörténész és történetíró történelmünk felé, s bár tudja, hogy mindaz, ami volt, megváltoztathatatlan, a nemzeti tudat jövője — a nemzet nagykorúsága — érdekében elszántan keresni kell azokat a pontokat — néhány évvel ezelőtt Mohács, majd a doni tragédia, napjainkban 1848—49 —, amikor mást lehetett volna tenni.

Az, amit a regényíró Bóka Lászlóról írt, rá is vonatkoztatható: „...művészként, alkotóként tesz hitet korunk eszméi mellett, íróként és nem tanárként tanítva egész népet arra, hogy nézze és értékelje saját tegnapiját-tegnapelőttjét”. Az *Őnfia vágta sebé*t előszavában már egyes szám első személyben mondja el ugyanezt Zrínyi ürügyén: „...etikai-politikai indulattal ábrázolja hőseit, tanulságul a mának, az 1657-es év jelenének”, mert ha „a múlt valóban a miénk, ha mindannyiunk közgondolkodásában, döntéseinkben jelenlevő valóság: akkor a jövő is a miénk lehet”. Ezt pontosítja tovább a *Magam mentsége Mohács után* című vitairatában: „...a mából végérvényesként érzékelt döntések fölötti elmélkedést fontosnak és hazánk erkölce érdekében elhagyhatatlan feladatnak érzem, s ez az elmélkedés nemcsak szakírók kötelessége, hanem minden állampolgáré..”

Gondolom, ez az a pont, amikor az olvasók egy része türelmetlenné válik, hiszen a filmesztétáról, akire elsősorban kíváncsiak, ez az írás eddig jószerivel egyetlen szót sem ejtett, csak a történetírót és irodalmárt idézi, s ráadásul az irodalom felől közelít hozzá, nem a téma adta kapukat nyitja ki elsőnek, így mindenfajta kerülő utakon jár. Könnyen zsákutcába juthat. A tanulmány írója mégsem tehet mást, mert Nemeskürty Istvánra, a teljes emberre és alkotóra ebben a látszólag valóban zavarba ejtő sokféleségben lehet rátalálni, s ha filmesztétikai tevékenységének *lényegével* akarunk foglalkozni, figyelniünk kell irodalomtörténeti és történetírói munkásságára is, nem utolsósorban a mindent elrendező gondolati azonosságok miatt.

Mert Nemeskürtyt minden területen ugyanaz nyugtalanítja: a kialakuló, a születő új, annak fejlődése, gazdagodása, múlt és jelen egymásra hatása, dialektikus egysége, a kora történelmét — és korunk filmtörténetét — alakító, formáló ember, a társadalom és alkotó, alkotás és társadalom szoros kapcsolata, s a mögöttes: maga az etika, az etikai rendszer.

Film és irodalom azért sem választható el egymástól, mert ő maga is hangsúlyozza összefüggésüket, nemcsak a felületit — irodalmi alkotások filmváltozatai esetében —, hanem a mélyebbet, a fejlődéstörténetit is. Például azt, hogy a film — Fellini — mennyivel gyorsabban jutott el a Szent Ágoston-i felismerés átéléséhez, mint Petrarca és az irodalom: „Elmennék az emberek, hogy megcsodálják a magas hegyeket, a tenger dagadó hullámain, a hosszan lefutó folyókat, a végtelen óceánt, a csillagok pályáját, de nem ismerik önmagukat”. Ennek az idézetnek ráadásul kettős súlya van, s a második a fontosabb: ma is ott tartunk, ahol 1336-ban, s szinte ezt húzza alá az *önmagát nem ismeri* dült betűs ismétlésével. De párhuzamot von Truffaut és Leopardi között is: Truffaut Jean Vigot-t idézi, Leopardi Petrarcat, hogy így tisztelegjenek elődeik és példaképeik előtt.

De Nemeskürty nemcsak arról beszél, hogyan hatott az irodalom — olykor áttételesen — a filmre, hanem a visszahatásról is. A magyar irodalomtörténet periódusairól folytatott vita hozzászólójaként kimondja: „Ugyanígy szól a korszakhatár előrébbtevése mellett egy még mindig alig-alig tudomásul vett tény, s ez a technika múlt századvégi fejlődése s vele a film születése, mely igenis hatott az egész huszadik századi irodalomra”.

Nemeskürtyben az irodalomtörténész és a filmesztéta kapcsolata azonban ennél is mélyebb, bonyolultabb. Már első nagylélegzetű könyve, a *Bornemissza Péter az ember és az író* címében is két meghatározóra kell felfigyelnünk: az emberre és az íróra, ugyanis legalább annyira érdekli őt az ember, mint az író. De ez a könyv, ugyanúgy, mint a későbbiek, *A magyar széppróza születése és A magyar népek, ki ezt olvassa*, filmesztétikai munkáinak kulcsa is: őt ugyanis a magyar irodalom *kialakulásának* korszaka érdekli, az a fejlődési vonal, amit közel két

évszázad alatt íróink megtették egy új technika, a könyvnyomtatás segítségével. Lényegében ez az, amire a filmesztéta, egy olyan kor embere is figyel, amelyben ismét új technika a meghatározó, és ez a technika — a film. Ezért fontos számára, miről beszélnek azok, akik ezen a nyelven szólnak, s szinte — azt kell mondani — ez a legfontosabb. Pontosán tudja, hogy mindazt, amit a filmkészítés technikájától a filmgyártás struktúráján keresztül a film esztétikumáig megfogalmazott és rendszerezett, ennek kell alávetnie, hiszen ezek nem jelentenek többet — de kevesebbet sem —, mint az emberi-művészi közlés alapfeltételeit. Mindezt tudni kell, és valóban tudni *kell* ahhoz, hogy a filmesek *gondolatot* fejezzenek ki, beszélni tudjanak koruknak korokról.

Talán ezért is időzik olyan hosszasan a többször is elemzett Fellini felkészülési idejénél — tanulóéveinél, forgatókönyvírói, filmszínészi és rendező-asszisztensi periódusánál — és emeli ki operatőröket megszegyenítő optika-ismeretét. Akinek ennyre vérében van a filmkészítés technológiája, az a filmet valóban „önmaga megvalósításának” tekintheti. A döntő tehát a filmművészetben sem a hogyan — ennek ismerete Nemeskürty számára kimondatlanul is a filmkészítés alapfeltétele —, hanem sokkal inkább a *mit*?

Nemeskürty első filmkönyvei — *A mozgóképtől a filmművészetig* és *A meseautó utasai* — még elsősorban mintha a *hogyan-t* céloznák meg, mintha Hevesy Iván gondolafát folytatnák: „Egy új művészet van születőben; nekünk, kortársaknak elsősorban ennek a születésnek a pillanatát kell rögzítenünk, mivel az emberiség kultúrtörténetében arra még nem volt példa, hogy a költészet, a muzsika, a képzőművészet születését pontosan megfigyelték vagy leírták volna”. Vállalkozása így is egyedülálló lenne a filmesztétika történetében, hiszen ebben a két könyvben — alcímük szerint „A magyar filmesztétika története 1907-től 1948-ig” — valójában az egyetemes filmtörténetet foglalja össze és összegezi a múlt és jelen elméletét, kiegészítve saját értékítéletével, vagy éppen sürgető — 1961-es — követeléseivel, mint: „Napjainkban lassan tízesztendő jubileumát ünnepli az úgynevezett szélesvásznú film, de hogy van-e ennek sajátos dramaturgiája, arról még vitatkozni is szégyellünk”.

Fejezetről fejezetre állítja egymás mellé a hazai és külföldi filmeket, azok egészét és részleteit, hogy lássuk, mikor hol tartottunk, miért maradtunk le társadalmi, politikai, gazdasági, emberi okokból. A kép, akár Keletre, akár Nyugatra tekint, számunkra lehangoló: másodlagosság, semmitmondás, hamis múlt-idézés és elmaradottság jellemző filmjeinkre; évtizedeken át üzleti termékek voltak, árucikkek, az áru bosszújával: senkinek se kellett ez az anyagi és szellemi szegénység, sekélyesség. Rövid életű filmvállalatok bukkannak fel és tűnnek el, az örökös szervezések és átszervezések szinte tudatosan akadályozzák a filmgyári munkát, a film művészetté válását. „Nincs előre megszabott művészi irány, nincs rendezői koncepció, filmgyári tömegcikket kapunk” — idézi a Filmújság szerkesztőjének cikkét, s nem sokkal később a kort is: a turisták tüntetéseit és fenyegetőzését, bojkottot és bűzbombás merényleteket olyan ártalmatlan filmek ellen, mint a *Lovagias ügy*, a *Mai lányok* és a *Családi pótlék*. De társadalmi és esztétikai érzékenységgel figyel arra is, ami jó volt: a *Café Moszkva* néhány részletére, az *Emberek a havason* egészére. Ez a film újra és újra visszatér könyveiben, még a *filmművészet nagykorúsága* Visconti-fejezetében is.

A *meseautó utasaiban* Lizzanit idézi, aki így summázza ítéletét: Magyarország megmutatta az utat...”, s ehhez fűzi a saját keserű ténykérdését: „De vajon megmutatta-e itthon is?” Alig néhány mondattal, de pontosan helyezi el a korbá, a háború, fasizmustól megcsömörlött Európába Castellani *Az utolsó pillanata*, Visconti *Megszállottsága* és de Sica *A gyermekek figyelnek ránkja* mellé Szóts István munkáját.

Erdemes felidézni tömör, szenvedélyes mondatait:

„Erlelődnék tehát a harag gyümölcsei; már készülnek az első új, realista társadalombíráló olasz filmek; de még senki se látta őket. Még nincsenek készen. S íme, miközben Visconti még javában forgat, miközben de Sica filmjének forgatását készíti elő, miközben ők, mint a filmtörténet klasszikusai még *ismeretlenek*, már szárnyára kapta a hír egy magyar rendező nevét, akitől tanulni kell, s aki a neorealizms előfutára.”

Az élvonalban vagyunk tehát, először a magyar film történetében, s maradhatnánk is, ha nem akadályozzák meg a *Szakadék* és az *Ének a búzamezőkről* forgatását. De Nemeskürty arról is ír, amiből az *Emberek a havason* kirobbant:

Szöts István Corvin moziban tartott matinéjáról, előadásáról és a levettett filmrészletekről, az *Érik a gyümölcsről* és Romm *Lenin októberéről*. Mindezt teszi a szemtanú vallomásával, s felidézti azt is, mi vezethette őt a filmnézés — és értés — egyeteme felé.

Ahogy a film egy-egy részleténél elidőz, ahogy értékeli, egyszerre mutat két irányba: a mű korára és *A meseautó utasai* megjelenési idejére. Az a képsor, amikor „a favágó megöli a főerdészt, elítélik, s a pásthorok ajánlkoznak: sorra leülük helyette a büntetést, még a szó 1963-as, legmaibb értelmében is modern, 1942-ben pedig előremutató és szokatlan”. S ugyanígy hatol mind mélyebbre is: „A rendező nem a mesére, nem a cselekményre koncentrál, hanem az eszmei meggyőzésre. A néző döbbenet figyel, egyelőre még nincs módja szabadon engedni érzelmeit: *gondolkozik*. Gondolkodás közben rádöbbenünk a társadalom segítségének távollétére, a társadalmi felépítés elégtelenségére. Legföljebb egymásra számíthatnak a szegény emberek, mint például a vasúti kocsiban, amikor a favágó halott feleségét viszi haza.”

Ezek a több sor távolságából egymás mellé kívánckozó mondatok már a film bemutatója idején megfogalmazódhattak Nemeskürtyben, hiszen ugyanezzel az érettséggel, felkészültséggel találkozunk az alig néhány évvel későbbi, a Vigiliában megjelent első filmkritikáiban, ahogy védelmébe veszi a „Kamaszkor kegyelem nélkül”-ben Autant Lara *A test ördöge* című filmjét, s ahogy már akkor áttételesen felveti a később vissza-visszatérő gondolatot: a filmművész tudatos életmű-építését. De ezzel a tudatos felkészültséggel figyel föl az *Aranypolgárra*, a *Hová lettél drága völgyünk-re?*, az *Élet komédiájára*, a *Vágyak szigetére*, az *V. Henrikre*, az ausztráliai dokumentum-iskolából kinőtt kitűnő *És megfordul a szél-re*, a szovjet film klasszikus korszakának akkor sajnálatosan megrostált remekműveire, a *Gyermekeveimre*, a *Kronstadti tengerészekre*, az *Emberek közöttre*, az *Alexander Nyevszkijre*, vagy Renoir amerikai *Mindennapi kenyerünkjére*, amelyben „az ember nem is annyira más emberekkel, mint inkább, hogy úgy mondjuk, Istentől elrendelt vetélytársával, a természettel küzd”.

Nemeskürty ítélete olyan volt, ami után nyugodtan be lehetett ülni a moziba, vagy széles ívben elkerülni azt, ahogyan — ezeknek a kritikáknak újraolvasása közben felbukkant emlékem szerint — magam is tettem. Figyelni kellett gondolataira, ahogyan figyelni kell ma is, visszatekintve egymást folytató könyveire.

Míg az első kettő már-már tudományosan rendszerezett esztétikai ismeretével „mindössze” az alapokat rakta le ahhoz, hogy az egyetemes filmesztétikát megismerjék mindazok, akik hivatásszerűen foglalkoznak a filmmel, az 1965-ben kiadott *A magyar film története* több is, kevesebb is. Kevesebb, mert nem egészen kétszáz lapon foglalja össze azt, amit korábban mintegy hatzáson bontott ki, ugyanakkor több, mert az államosítás utáni időszakot is felvázolja. A tömörítés miatt elsősorban filmekre és filmtörténetekre koncentrál, s ezen belül egy sajátos filmszínész-portrét villant fel, Kabos Gyuláét, aki egymaga megtette azt, amire rendezőink képtelenek voltak: életművet hagyott ránk.

És ezzel a szóval: életmű, pontosabban: *rendezői életmű*, eljutottunk Nemeskürty minden filmmel foglalkozó könyvének és filmkritikájának igazi hátteréhez. *A magyar film története* végén még elbujtatja, de már kimondja: „*önálló rendezői életművekről még nem beszélhetünk*”, még akkor sem, ha magyar filmművészetről már igen.

Tovább elemzi Szöts István tragikus torzóként felmutatható életművét, annak második darabját, az *Ének a búzamezőkről*, ami hibái ellenére is „filmtörténetünk jeles darabjai közé tartozik”. A *Valahol Európában* kapcsán Guidó Aristarco több irányba jelentős mondatait idézi: „Észrevehető ebben a filmben — emeljük ki a többi közül — az orosz iskola hatása, amelynek eredményeihez Balázs Béla is hozzájárult annak idején a maga elméleti munkásságával”.

Nemeskürty jellemzője, hogy gyakran idéz magyar kortársaktól — így Bíró Yvettétől, Somlyó Györgytől, Rényi Pétertől, Gyertyán Ervintől —, ezzel is aláhúzza a közös felelősséget és a gondolati közösséget, vagy olykor — elsősorban vitaikkeiben — ellenvéleményét. És különösen gyakran beszél Balázs Béláról, amikor teheti, hivatkozik rá, vagy lépcsőfoknak tekintíti ítéletét; mint *A vörös sivatag* elemzésében: „Balázs Bélának a hangosfilmre és a csöndre vonatkozó megállapítását kölcsönvéve mondhatjuk, hogy Antonioni színes filmje visszaadta

a színtelenség értékét filmen”, vagy: „Mintha Balázs Béla híres tagadása ingerelte volna: „a képeket nem lehet ragozni”. Resnais a *Marienbadban* megmutatta, hogy igenis lehet.”

A *Talpalatnyi föld* elemzését érdekessé teszi az állandó párhuzam és ellentét filmek és film között. Ebben az esetben Machaty *Extázisa*, Donszkoj *Gorkij-trilógiája*, Jensen *Szürke fénye*, egy Griffith-film és nem utolsósorban az *Emberek a havason* az, amivel Bán Frigyes és az alkotó együttes munkáját összeveti. Az ötvenes évek hullámvölgye után örömmel ír az *Életjelről*, a *Liliomfiről*, a *Körhintáról*, és a *Bakaruhában-ról*, s a filmtörténeti jelentőségű *Simon Menyhért születéséről*, erről a bemutató idején tétován megítélt filmről, amelyben „ugyanaz a gesztusról gesztusra — odavetett jelzőtől félbehagyott mondatig, egy száj szélén megrezdülő mosolytól az erre válaszoló szemrezdülésig — terjedő, az emberi léleknek filmen addig felfedezetlen mikrokozmoszába hatoló kameravezetés figyelhető meg, ... mint a csaknem tíz évvel későbbi *Ilyen hosszú távollétben* és a jó néhány év utáni új hullám-filmekben.”

Ugyanilyen pontosan véd és indokol, s egyben kiszélesít és általánosít a *Szakadék* esetében: „A legkisebb epizódista is fontos. Nemcsak jelzés. Ranódynál nincs statisztéria. Minden szereplő a maga önálló életét éli, s mikor húsz-harminc perc múltán felbukkan, el tudánk mesélni, mit tett, hol járt közben. Ez igen jelentős eredmény. Ezt a filmpolitikát, bár létezik éppúgy, mint a többi műfaj: általában elhanyagolják. Pedig megvannak a törvényei, a *Szakadéktól* Visconti *Párducáig*, csak ritkán figyel föl rájuk a csattanós drámákhoz szokott kritika, a *Párducon* a *Rocco* drámáját, a *Szakadékon* a *Talpalatnyi föld* drámai feszültségét kérve számon.”

Ugyanígy vitázik a korabeli kritikával, mert „nem fogadta egyöntetű lelkesedéssel” a *Ház a sziklák alattot*, „mivel ez a komor tragédia éppen felszabadulásunk első esztendejében játszódik le”. Hogy mennyire nem így van, arra a film rövid társadalmi-etikai elemzésével válaszol, s nem mulasztja el megjegyezni azt sem: „...ennek az 1958-as filmnek a képszerszerkesztése, rendezői technikája az akkor legmodernebb alkotásokkal vetekszik”. S mintha csak a bevezetőben felfázolt történetíró-Nemeskürty hallanánk a *Hannibál tanár úr* értékelésében: „Annyi hamis hősiességet, annyi vesztett csata ellenére is diadalmas csatákat erőltető filmgyártásunknak nagy szüksége volt már egy őszinte leszámolásra, a közvetlen múltunkkal való őszinte szembenézésre”, s a *Két féltűdő* vázlatos elemzése végén ugyanolyan keményen fogalmaz, mint Fábry: „Végre egy film, melyben a fasizmus rettenetes bűneit nemcsak másokra — a németekre — hártjuk át, hanem a magunk bűneivel is szembenézőnk”.

A magyar film tehát — filmjeink legjelentősebbjei — a kor nyugtalanító kérdéseire válaszolnak, önvizsgálatra kényszerítenek, tekintsenek akár a múltba, akár a jelenbe, mint a *Megszállottak*, vagy az *Oldás és kötés*, ez a két, korszakot záró és korszakot kezdő film. Nemeskürty magyar filmtörténete éppen itt szakad meg, hogy átadja a helyét áttételes vitáirátának, a *Filmművészet nagykorúságának*, amire, ha vázlatosan is, de a *Word and Image* utolsó fejezete, a „Hatvanas és hetvenes évek” felel. Itt már korábbi állítását: „Önálló rendezői életművekről nem beszélhetünk”, ellentétes állítással folytathatja: beszélhetünk, hiszen Fábry, Makk Károly, Jancsó és Kovács András, a fiatalok közül Gaál István, Szabó István életművet épít; munkáikat így is elemzi: tömörszerűen, építkezésük szerint.

Ezek közül is talán egyike a legérdekesebbeknek Gaál *Magasiskolája*, annak a film mögül kibontott gondolatsora, az a társadalmi és etikai figyelmeztetés, ahogy az egyik jellegzetesen közép-európai erő-törvény szerint élő embertípus misztikumig felfokozott nacionalista vonásait kibontja és szembeállítja a fiatal diákkal, majd elénk állítja a rezervátum kopár világában a szimbolikus, turulos képet, és figyelmeztet az egyénben lappangó és ezért még ma is fenyegető faszoid életszemléletre.

És itt értünk el Nemeskürty életművének elidegeníthetetlen lényegéhez: etikájához, az etikai — egyéni és társadalmi felelősség — olykor csak áttételes, máskor szenvedélyes, nyílt megfogalmazásához, a kimondás megköveteléséhez. Ahhoz, hogy ez mennyire így van, mennyire éltetője minden munkájának, elég lenne az első idézetekre hivatkozni, amelyek fel-felvillantották az irodalomtörténész, történetíró és filmesztéta gondolati közösségét, a mélységet azonban néhány, eddig csak említett könyve és írása adja meg: az 1948-as *A film etikája*,

majd közel húsz évvel később megjelent *A filmművészet nagykorúsága*, az 1974-es *Fellini-monográfia*, *Bergman Trilógiájának elemzése és egy válogatásában* megjelent antológia, *A film ma* több írása.

Induljunk ki a legutóbbinak egyik, *A személyiség a modern művészetben* fejezetéből. Ebben hosszasan idézi V. Mezsujev marxista filozófus hozzászólását, aki arról beszél, hogy a modern művészet, így a filmművészet is a személyiség helyét keresi századunk társadalmában, s „az ember akkor emelkedik a személyiség szintjére, amikor nem a körülmények parancsolnak neki, hanem ő parancsol azoknak. — Az életcélnak összhangban kell állnia a lelkiismeret, a kötelesség, az emberi méltóság érzetével, tágabb értelemben — az erkölcsi érzéssel. A személyiség kialakítása — bizonyos értelemben az erkölcsi tilalom képességének kialakítása az emberben... Ha az ember semmit sem tilt meg magának — akkor a szó valódi értelmében mindenre képes lesz. Minden eszköz megengedetté válik. A személyiség széthullása azzal kezdődik, hogy éppen ez az erkölcsi érzék sikkad el: hogy mit nem szabad.”

Úgy érzem, azért is érdemes volt hosszasan idézni ennek a gondolatmenetnek néhány részletét, mert nem kevesebről beszél, mint a magára maradt ember felismert etikai-társadalmi-cselekvési felelősségéről. A „hogyan élünk” nyugtalanító kérdés-komplexusára keresik a választ mindazok, akiket *A filmművészet nagykorúsága* rendező-portréiban Nemeskürty felsorakoztat és elemez az olasz de Sicitól a szovjet Mihail Rommon keresztül az angol Tony Richardsonig, hogy csak néhányukat említsem a tizenhetek közül, s ők azok, akikre később is megkülönböztetett figyelemmel néz — *Oklahoma olaja* — kritikáiban, nem hallgatva el — *Zabriskie Point* — az etikai-társadalmi megtorpanást, világnézeti válságot, s az ebből következő kudarcokat sem.

De a könyv jó néhány részlete is korábbi kritikáiból áll össze (Visconti: *A Párduc*; Pogányok ideje; *Egy film utolsó három perce* — Truffaut: *Négy száz csapás; Megbilincseltek*), — s ez azt mutatja, hogy az első pillanattól figyel mindenre, ami új, ami továbblépés a filmművészetben, ami a legsúlyosabb emberi és társadalmi gondokat és gondolatokat veti föl, s próbálja megválaszolni. Ezt hangsúlyozza újra és újra még olyan esetben is, amikor nézőpontja látszólag más.

Visconti *Párducának* kritikájában — majd később a Visconti-fejezetben — vitázik a kritikusokkal, akik a filmen a regényt kérik számon, mert azt nem tekintik másnak, mint adaptációnak. „Itt van például Andrzej Wajda életműve: szinte valamennyi filmje egy-egy igen híres lengyel regény filmváltozata, mint például a *Hamu és gyémánt* vagy a *Sámson*. Milyen mulatságos arra gondolni, hogy Wajdát mint egy konzervatív regénymegfilmesítőt tartjuk számon.” Ez a gondolator fut fel a Lampedusa-regény és Visconti-film pontos összevetésére, társadalmi-etikai elemzésére. „Ez a Párduc a régi társadalmi rendnek az a képviselője, aki változik, hogy változatlan maradhasson. Tudatosan nő bele a frissiben kialakuló kapitalizmusba és az északról, Piemontból importált államszervezetbe. Az olasz feudalizmus nem pusztult el annyira, mondja Visconti, mint azt Lampedusa gondolná. Szinte belenőtt a mai olasz államba, s mint egy nagyon szép gyöngy, tovább virágozva tovább pusztítja a fa élő szervezetét.” Az idézetek nem egy helyről valók, évek választják el őket egymástól, mégis egymás mellé kívánkoznak, hogy még jobban elgondolkodjunk napjainkig érvényes keménységükön.

Nemeskürty a Wajda-portréban fogalmazza meg leghatározottabban azt, amit *A magyar film történetében* csak említ, s amire a teljes *A filmművészet nagykorúságát* építi: „Most már nemcsak jó vagy rossz filmekről beszélhetünk hanem kerek és lezárt életművekkel rendelkező rendezőkről is”, akik „hatnak a társadalomra. Mondandójuk van arról a világról, amelyben élnek, tükröznek, ábrázolnak”, akiknek társadalmi elkötelezettsége a legfontosabb. Már a Filmvilágban megjelent Párduc-kritika egyik érdekessége a wajdai hivatkozás: tizenöt évvel ezelőtt, szinte Wajda indulásakor életműről beszél és arról, hogy filmjeinek — pontosabb kaligrfiával: FILMJEINEK — alapja mindig irodalmi alkotás, mégsem érezhető adaptáció-jellegük. A Wajda-portréban, mint *A filmművészet nagykorúsága* egészében olyan sűrítetten és gondolatgazdagon fogalmaz, hogy szinte minden bekezdéséből idézni lehetne, s ez a szellemi gazdagság nemcsak a rendező (vagy: rendezők) élet- és emberismeretére, hanem Nemeskürtyére is utalnak.

Ahogy Wajdáról beszél, szenvedélyesen, szinte önmagát és korosztályát is elemzi: „Huszonnyolc éves. És a huszonnyolc éves fiatal rendező elkezd vallani, és vall filmek hosszú során át a maga gyerekkoráról, az 1939—1945 közötti évekről, a német megszállás Lengyelországról. Mindig egy fiatalember szemével. Mindig az élmény hitelével. Dől belőle a vallomás, a keserű, a dühtől és fájdalomtól szinte fuldokló önéletrajz”, ami egyben „az első olyan életmű a filmtörténetben, amely egy generációról vall, a körkép hitelességével, 1939-től 1962-ig, és még talán tovább is”.

A *Hamu és gyémánt* etikai lényegére úgy fut rá, hogy azzal századunk egyik legdöntőbb felismerését fogalmazza meg: „akinek nincs ereje szembezállni a saját lelkiismeretével, annál könnyen és magától értetődően dörög el a gép-pisztoly sortüze”. Ha lehetne, itt érdemes lenne megállni, befelé fordulni, hogy a leszámolás erejével túl tudjunk lépni önmagunkon, de tovább zuhognak a gondolatok, már a *Csatorna*, a *Lotna*, és a *Sámson* világába.

Hogy mennyire szenvedélyes Nemeskürty azonosulása kortársával — egy évvel idősebb Wajdánál! —, az szinte a portré felezési pontján robban ki belőle: „Ennyi mindennel egyszerre leszámolni milyen nehéz! Mi ne tudnánk, akiknek a felszabadulás után nemcsak a néha nagyon is cinkos németbarátsággal, de évtizedeken át hurcolt nacionalizmusunkkal éppúgy le kellett számolni, mint a háborúval vagy a fasizmussal. S hol van az a film, amely mindezt egyszerre tartalmazza?”

Hol talál nyugvópontot Nemeskürty korunk filmművészetében, hol van a pihenő, ha látszólagos is? A francia Jacques Tatinál, aki, mint hőse, Hulot úr „képtelen elkülöníteni magát az általa megvetett világtól, s nem is akarja, mert mélységesen humanista és szereti az emberiséget. Ezért Hulot úr az az ember, aki minden este eltökéli, hogy futyulni fog a világra, mely őt becsapja, és mégis, másnap reggel derűsen bizakodva, rendületlenül tovább hisz az emberiségben.”

Tati tehát sziget, kicsit olyan, mint a *Solaris* záróképe: ma már szinte nem is tudjuk, van-e, létezik-e, volt-e valaha is, hiszen életművének második szakasza nem jutott el hozzánk, első filmjei meg eltűntek, mielőtt kollektív tudatunkig igazán eljuthattak volna. Szinte csak ez a néhány lapnyi portré idézi fel korunk egyik legnagyobb rendező- és színész-egyéniségét, csendes szóval, a kommersz-filmek áradatából, és ezen ismét érdemes elgondolkodni *A filmművészet nagykorúsága* újraolvasása után, mint ahogy gondolkodni kell, más módon, a Fellini-portrén, s a portréből kinőtt önálló monográfián is.

Fellini kapcsán, Fellini szavai és filmjei ürügyén nem kevesebbről beszél Nemeskürty, mint korunk emberének hitéről, hitének válságáról, az ezzel összefüggő morális problémákról. Napjaink egyik legnagyobb rendezője önéletrajzi ciklust alkot, mert „saját élete példájával szeretné tanítani az emberiséget”. Ő az, Wajda mellett, akivel Nemeskürty leginkább azonosul, már azzal is, hogy itt mondja ki: „Bennünket pedig ebben a könyvben mindig az érdekel, hogy a filmművészet stafétabotját ki, mikor, mely filmjével veszi át az elődöktől”. Nem kevesebbet tesz ezzel, mint azt, hogy *A filmművészet nagykorúsága* fókuszába állítja ezt a fejezetet, s ha a könyv egészének szerkezetét figyeljük, az első harmad csúcspontja is ő, vele kezdődik mindaz, ami a filmművészetet valóban nagykorúvá teszi.

Akaratlanul is ide kívánczok, „próféciája” miatt, egyik sokkal korábbi cikkének — *A film önmagáról* — néhány sora: „Ha az irodalom önmagát kezdi ábrázolni — írói alkotás, témakeresés közben, az alkotásmód nagyfokú tudatosságáról beszélhetünk”. Mintha csak ezt az 1959-ben megfogalmazott mondatot igazolná 1962-ben a *Nyolc és fél*, „az első művészi önvallomás a film történetében”. De térjünk vissza az *Országúton*hoz, a filmművészet és Fellini forduló-pontjához.

„Két nagy dolog születését érhetjük itt tetten:

Egyik: olyan életmű első darabja, mely életmű nemcsak szervesen összefüggő művek „oeuvre”-jét jelenti, hanem — a filmtörténetben először — magának az alkotóművésznek egyéni sorsáról valló szubjektív, lírai konfesszió-sorozatot. *Első eset, hogy filmek egész során keresztül az esztétikai élmény tárgya: maga az alkotóművész.*

Másik: az egyes filmek azonos filozófiai koncepció kifejezői.”

Hogy ez mi, azt már Fellinitől idézi Nemeskürty:

„Nekünk, modern embereknek a legnagyobb bajunk a magányosság... szerintem azon kellene kezdeni, hogy a legközvetlenebb felebarátunkkal szemben kell ezt a magányt feloldani, léfezésünk üzenetét kell elküldenünk a másoknak.” És Nemeskürty tovább idéz, egy idézetben belüli Engels-idézetét: „A brutális közöny, az egyén elszigetelődése magánérdekeibe annál csüggesztőbb, minél kisebb helyre zsugorodik össze ez a jelenség...”

Érdekes, de a korra, 1966-os korunkra jellemzően még így fogalmaz rövid portréjában az *Országúton* alap gondolatának kibontásakor: Zampano „nagyon későn, amikor a tenger partján felszakad belőle a zokogás, emberré válik, mert képes volt a szeretetre és megértésre.

Könnyű ebben a moralitásban a keresztény ideológiát felfedezni. De éppoly könnyű és felelőtlen dolog e felfedezés és a mű elutasítása közé egyenlőségi jelet tenni. Fellini ugyanis a szeretetben a másik ember megértését látja, a magány feloldását, az egyének a társadalomban való értelmes elhelyezkedését.”

Ez a gondolat — a keresztény ember és a társadalom harmóniája — akkor még látszólag új, hangsúlyozandó volt, hiszen a világon szinte mindentűt a kereszténység és a progresszív társadalmi erők ellentétéről beszéltek, mert nem vették észre a keresztény ember társadalmi elkötelezettségét, azt az emberi magatartást, amelyet legmagasabb szinten, teljes személyiségében, mindennapi életében, gondolataiban, szavaiban és cselekedeteiben XXIII. János valósított meg. Ennek az embertípusnak jellegzetes, önmagával is viaskodó művész-egyenlőségére figyelt fel Nemeskürty Felliniben, ezt az életművével együttélő embert elemezte későbbi, 1974-ben megjelent monográfiájában.

Kevés filmrendezőtől idéz annyit, mint tőle, de talán kevéstől is lehet annyit idézni. Hogy miért, a sorok mögül is kibomlik: „Fellininek azért kellett végre nyíltan önmagáról is vallania, hogy — s ez is az ősi, ágostoni konfesszió ismerve! — azzal bátorítsa felebarátait: ő maga is éppúgy szenved, kínlódik, mint a néző, mint a többi ember.”

„Fellini alapvetően keresztényi, s részben neotomista, részben az ágostoni Vallomásokon nevelkedett filozófiájának középponti gondolata a megváltás teológiája”, mondja ki, s eszerint elemzi nemcsak az *Országúton*-t, a *Cabiriát*, *Az édes életet*, a *Nyolc és felet*, de monográfiájában megdöbbentő merészséggel — és elhithető erővel — a *Satyricon*-t is, s ezen a gondolatsoron belül Fellini mind mélyebbre hatoló nyugtalanságát, az eszményeitől egyre inkább megfosztott — a világban egyre több rosszat tapasztaló — ember kálváriáját.

„Fogjátok meg egymás kezét! — kiáltja Guidó, mint aki rájött a dolgok végtelenül egyszerű nyitjára” — de valóban ilyen egyszerű-e minden az önmaga emberi vonásaitól egyre inkább elidegenedő világban? Hogy mennyire nem, arra válaszol a *Satyricon* kegyetlen kor- és körképe, *korunk* áttételes megfogalmazása, melyben „a megváltás még nem történt meg; de a Messiást már várják”.

Ha valahol meg lehet fogni Nemeskürty cselekvő humanizmusának lényegét, az éppen Fellini-monográfiájának mindent megértő és mindent megvilágosító gondolatsora; az, hogy szinte *belülről* nézi Fellini etikáját, mintha saját etikájának egyik összetevőjét elemezné. Ennek az etikának alapja az Írás, a Szövetségek ismerete és tudása, a szó ősi és legmaibb értelmében. Ezért tud Nemeskürty közel férközni a modern élet közötti konfliktus foglalkoztatja... A hitélet formái elavultak, újak még nincsenek, s Viridiana nem veszi észre, hogy Istenhez — az embereken át vezet a legrövidebb út.”

Mindez még csak az Írás *betűjének* ismeretére utal, a szellemére sokkal inkább *Viridiana*-kritikája, annak is egy jellegzetes szakasza: „Bergman, Fellini, Bunuel vallásos nevelésű művészek, akik élményanyaguk nagy részét a hitből merítik, s akik bár bírálják a hitélet avult formáit, és ingerült bírálatukkal gyakran egyházi körök rosszallását is kivívják, gondolatvilágukat mégis mindig az evangélium tanítása és a modern élet közötti konfliktus foglalkoztatja... A hitélet formái elavultak, újak még nincsenek, s Viridiana nem veszi észre, hogy Istenhez — az embereken át vezet a legrövidebb út.”

Lényegében ez az a pont, amelyről *Bergman Trilógiáját* is nézi, amivel — ha úgy tetszik — vitázik, vagy talán inkább: amit megvilágosít. Ezen a ponton,

ha hosszasan is, de beszéljen inkább Nemeskürty, hiszen mindaz, amit mond, alapvetően jellemzi korunk vallásos emberét, az Írás pontos ismerőit, a tudás megvallóit:

„Az első film, a *Tükör által homályosan*, az Isten megismerésére törekvő ember tragédiája. A címet Pál apostolnak a korinthusiakhoz írott leveléből ért-
hetjük meg. Az első levél 13. részében, mely a szeretet jelentőségét méltatja,
ez olvasható: »Videmus per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem.«
Magyarul ez így hangzik: „Ma még csak tükörben, homályosan látunk, akkor majd
színről színre.” Tehát Istent, vagyis az igazságot földi életünkben csak olyan
homályosan fogjuk fel értelmünkkel, amilyen homályosan az ókori ember lát-
hatta önmagát egy primitív, fémlapra csiszolt réztükörben: s közvetlen felisme-
rés (facie ad faciem) az ember számára lehetetlen. Főleg egy ember for-
májú vagy emberi fantáziával elképzelt istenségben hinni, mert ilyen nincsen.
Ha ezt képzeljük, úgy járunk, mint a beteg lelki Karin az ő pókistenével.

De ha lehetetlen, amint azt Pál apostol is kijelenti, és Bergman is kimutat-
ja a film cselekményében, mi a teendő? A teendő, s az egyetlen, Istenhez, tehát
önmagunkhoz és embertársainkhoz, a társadalomhoz vezető út (vagyis: az elide-
genedéstől való menekülés): a szeretet. Amint arra David is hivatkozik a film
végén, fiával Minusszal beszélgetve: »Írva vagyon, hogy Isten a szeretet« (Já-
nos evangélista első levele, 4/8).

Ha viszont Isten — a megismerhető igazság — azonos a szeretettel, véli
Bergman, akkor nekünk is legfőbb teendők, hogy ezt gyakoroljuk. Akik ezt nem
teszik, szerencsétlenek és boldogtalanok.”

Ha valahol, akkor itt, ezekben a mondatokban kereshetjük és találhatjuk
meg nemcsak Nemeskürty filmesztétikájának, hanem egész életművének „kö-
szikláját”, a címben jelzett elkötelezettséget. Az újra és újra olvasott gondolatok
legrövidebb — és akár legrégebbi — írásaitól legújabb könyvéig, az 1848—49
internacionalizmusát bizonyító *Kik érted haltak, szent Világszabadságig* az írás-
tudók felelősségéről, az Ember — közösségi szinten: társadalom, nemzet; ösz-
közösségin: emberiség — nagykorúságát sürgeti. A szabad akaratból kiinduló
és a szükségyszerű felismerésig ívelő etika adhatott erőt és dinamizmust Nemes-
kürtynek ahhoz, hogy megteremtse az objektív és szubjektív esztétikai (és tör-
ténelmi) ítélet harmóniáját, alapjaiban meghatározza sokrétegűségében is egységes
életművét, nyugtalanító és megnyugtató gondolatait, teljes személyiségét, felelős-
ségétudatát és humanizmusát, s ezzel kellene éljünk mi is, közösségi ember mód-
ján.

VASADI PÉTER

A KÖLTÉSZETRŐL

A költészet az ember produktuma; de ki az ember?

Az ember produktuma, mégis több az embernél, mert alapanyaga maga a lét.
A költemény úgy viszonylik a léthez, mint egy fadoboz a brazil őserdőhöz. Me-
lyik a több? ... Isten, a világegyetem, a költészet — misztérium; Abszolút,
fizikai, szellemi misztérium, de megtörhető, fölásható, leírható valóság is.

A költészet áttör a tények és a jelenségek nagyon is hézagos, manipulált
és szakadékony arcvonalán, mert jelenség helyett a törvényt, tények helyett a
belső történetet kutatja. Hová tart? Lefelé, a valóság szívébe, s előre, az ismeret-
len szellemi vidékek határzónái felé Mozgási iránya és lendülete arra mutat, hogy a
szabadság szeretete a lényegéhez tartozik; a költészet halaszthatatlan közlendője az
ember sorsába vág. A költészet pap és hívő egy személyben, van is bajuk egy-
mással. Törvény és kihágás. Rend és a rend rombolója, azaz hogy rendből
rendbe költöző, aki tulajdonképpen nem a rendet, hanem a szellemet tartja fon-
tosnak, de mivel a szellem következetesen rendet kristályosít ki, a költészet ebben
a rendben jelenik meg. Próbáljuk őt megragadni: