

Magyarországról Itáliába és vissza

■ CSANTAVÉRI JÚLIA

PINTÉR JUDIT IZGALMAS PORTRÉ- ÉS ESSZÉKÖTETE AZ OLASZ ÉS A MAGYAR FILMKULTÚRA KÖLCSÖNHATÁSAIT TÁRJA FÖL.

Az „összegyűjtött írások” kötetbe rendezése kockázatos. A fáktól néha nem látjuk az erdőt, a különböző célokra szánt írások együttese nem ad ki felismerhető alakzatot, inkább arra szolgálhatnak, és ez se kevés, hogy a tartalomjegyzék ismeretében felüssük a könyvet itt vagy ott, mikor mire van szükségünk belőle. Pintér Judit *Mesterek és hazák* című frissen megjelent könyve elkerüli ezt a csapdát. Megtévesztően általánosító alcíme – *Írások a magyar és az olasz film/kultúráról* – ellenére a szerző gondos válogatásának eredményeként a figyelmes olvasó előtt markáns értékvalasztás bontakozik ki, amelynek révén a könyv fejezetei folyamatosan párbeszédben állnak egymással.

A kötet címe izgalmas kérdést vet fel. Azt, hogy a filmek mesterei, akik az írott vagy kimondott szónál univerzálisabb képnnyelven fejezik ki magukat, milyen viszonyban állnak, állhatnak az őket felnevelő közösséggel, a hazával. Hogy ez forró krumpli is lehet, azt jól példázza a kötetben nem szereplő egyik mester, Pasolini nyilatkozata. Azért tért át az irodalom nyelvéről a filmekére, mert egy másik, tágabb közönség nyelvén kívánt szólni, mert – az ő radikális megfogalmazása szerint – „nem akart tovább olasz lenni”. Pintér Judit könyvének nem célja megválaszolni vagy rendszerbe foglalni az alkotók és hazájuk bonyolult kapcsolat rendszeréből adódó problémahalmazt. A kötet karakterét meghatározó első két nagy részben a szerző érdeklődésének megfelelően magyar és olasz

filmrendezők portréit, illetve a velük készült interjúkat találjuk. Alakjukat azonban a *Hazák* fejezetben az olasz-magyar filmes kapcsolatokat részletesen bemutató írás, *Kényszerből vagy szabadon*, mégiscsak összekapcsolja. A kötet egészében olyan filmesekkel találkozunk, akik esetében a hazához való viszony jelentősége hangsúlyosan vethető fel.

Az első részben tárgyalt magyar filmrendezők, Szóts István, Sára Sándor és Gaál István olyan alkotók, akiknek életműve mélyen gyökerezik a magyar kultúrában, és ugyanakkor ezer szállal kapcsolódik egymásához is. A kötetet indító, Fazekas Eszterrel közösen jegyzett nagy tanulmány címében „pionirként és ösként”-ként megjelölt Szóts sorsának, töredékben maradt életművének és korszakokon átívelő kisugárzásának bemutatása jelképesnek mondható. Első filmjét, az *Emberek a havason* értetlenség fogadja Magyarországon. Az 1942-es Velenicei filmfesztiválon azonban berobban a nemzetközi filmes térbe. Nemcsak a legjobb művészfilm díját nyeri el, de a neorealizmus még csak induló nemzedéke is magára ismer benne. Itthon ezután már nagyobb figyelmet kap, de továbbra is félreértések veszik körül. A jobboldal nemzeti alkotásként szembe állítja a magyar film zsidónak tartott múltjával, a baloldal a szociális elkötelezettséget kéri rajta számon. Félremagyarázások sora indul el, amelyek a továbbiakban a rendező egész pályáját végig kísérik. A szerzők két elkülönített fejezetben elemzik előbb

Szóts hányatott alkotói sorsát majd műveinek esztétikai jellemzőit. Talán épp emiatt fájó élességgel rajzolódik ki az ellentmondás a művekből, az *Emberek a havason*, az *Ének a búzamezőkről*, a *Kádár Kata*, vagy a *Melyiket a kilenc közül* képeiből kibontakozó eszmei haza és az alkotójukat előbb félreértő, majd elutasító, majd egyre inkább üldöző, sőt elüldöző, betiltó végül már csak egyszerűen a terveit semmibe vevő, kicsinyes és önelégült másik, a gyakorlati haza között.

Szóts még a világháború zajában vetette papírra reformterveit egy új, szabad, „a film önálló törvényei szerint gondolkodó” alkotót középpontba állító magyar filmművészet megteremtéséről. A *Röpirat a magyar filmművészet ügyében* már 1945 áprilisában megjelent, de sem az akkori, sem a későbbi hivatalosságok nem akartak tudomást venni róla. Pintér Judit tanulmánya, amelyet a *Röpirat* 2014-es reprint kiadása elé írt, azáltal válik izgalmas szöveggé, hogy nemcsak a *Röpirat* körül mindenkor sertepertelő politikusok és hivatalnokok packázásait veszi számba, hanem szembesíti is a benne megfogalmazott igényeket a magyarországi filmkészítés mindenkori helyzetével. És azt is megmutatja, hogy az elhallgatott gondolatok, hogyan hatottak és hatnak mégis alkotók és generációk szemléletére és gyakorlatára.

A *Mesterek és hazák* prizmján keresztül nézve a magyar „újhullámos” nemzedékkel induló Sára Sándor és Gaál István mintha csak Szóts „köpönyegéből bújtak volna elő”. Sára már 1952-ben cipelte a statívót Szóts mellett és amikor ’56-os szereplése miatt félreállították, az emigrációban lévő Szóts ajánlására kaphatott önálló operatőri munkát. Gaál István pedig fiatalon a *Röpirat* két példányát is eltulajdonította a könyvtárból. Ennél lényegesebb persze, hogy a két rendező több ponton is összefonódó pályája kezdeténél ihlető forrásként van jelen Szótsnak a népi, paraszti kultúrában gyökerező szemlélete, a valóság megragadására és dokumentálására törő igénye, vonzódása a drámai kifejezéshez, a hazához kötődő erkölcsi szilárdsága. Mindaz, amit a ’60-as években „bartóki modell”-nek neveztek. De míg Szóts életműve a háború és az azt követő évek kiélezett ellentmondásai miatt megvalósulatlan filmtervek so-

rába fulladt, Sárának és Gaálnak „csak” a kádári diktatúra három T-jének csapdait kellett kerülgetnie. A Sára Sándor pályáját elemző írás – *A történelem és a képek sodrásában* – Sára operatőri munkásságának is köszönhetően részletes képet ad ezekről a csapdákról, és a történelmi / politikai / kulturális, benne a filmművészeti teret is megrajzolva helyezi el a műveket. Sára, lázadásával és egyediségével együtt jól beágyazott volt ebbe a közösségi térbe. Egészen más eset Gaál Istváné. A „magányos képíró” útja Szótséhez hasonlóan a szülőhazából kifelé és visszafelé is vezet. Az életút elemzése nyomon követi ennek az elmagányosodásnak a fázisait és egyik okát a rendező kétlakóságában jelöli meg. A Pásztórról a fővárosba került Gaál vizsgafilmjének sikere nyomán a korban (1959!) egyedülálló lehetőséghez jutott, két évet tölthetett a római Centro Sperimentálné, és ebből erős szövetség bontakozott ki a rendező és Itália között. Nem pusztán a magyar és az olasz kultúra találkozásáról van szó, hanem, mint Pintér Judit írja, arról, hogy a rendező „itthon elképzelhetetlen tapasztalatokat szerezhett az emberi és művészi szabadságról”. Ugyanakkor megnyitotta számára a lehetőséget a modern, nyugat-európai kultúra alkotásainak a megis-

merésére, amelyek a kádári Magyarországra csak elvétve és késve jutottak el. Ennek kapcsán a tanulmányban fontos fejezet foglalkozik Gaálnak a magyar kultúrát jellemző úgynevezett népi – urbánus megosztottsághoz való viszonyával. Helyzetéből és szemléletéből és nem utolsósorban kétlakiságából adódóan Gaál István a két világ határán állt. Formanyelvében nem elkülöníteni, hanem összekötni kívánta őket és ezzel itthon főként értetlenségbe ütközött, elszigetelődött.

Ebbe a sorba kívánczik az Itáliában alkotóként szerencsét próbáló Jancsó Miklós is. Így természetes, hogy a *Hazák* fejezetben helyet kap a Jancsó olaszországi kalandozására kitékintő *Éljen Garibaldi!*. A rendező halálára főként az olaszok szemszögéből reflektáló írás értelemszerűen nem tartalmazhat mélyebb elemzéseket, de maga az áttekintés és különösen Jancsó Monica Vittivel készített filmje, *A pacifista* bukásának felidézése rávilágítanak a kultúrák és közösségek – hazák? – átjárhatóságának problémáira.

A kötetben szereplő olasz mesterek esetében a hazához való tartozás nem ilyen élesen vetődik fel. A magyar és olasz rendezők portréit szembe állítva észrevehetjük, hogy ami a magyaroknak dacos

vállalás és küzdelem, a bemutatott olasz alkotók számára ráismerés és azonosulás. Ermanno Olmi Bergamója, Pupi Avati Emilia-Romagnája, Fellini Riminije kevesebb is, több is, mint az Itáliának nevezett történelmi – társadalmi - kulturális közösség, Otthon. A *facipő fáját* rendező Olmi nemcsak egy paraszti múlt megőrzésre és felmutatásra méltó történeteit találja meg ebben az otthonban, hanem olyan magatartásformákat, közösségi kapcsolódásokat is, amelyek megléte vagy hiánya szinte minden filmjét áthatja. Pupi Avati azokkal a filmekkel aratja legnagyobb sikereit, amelyekben Bologna környékének 20. századi múltját eleveníti fel, tájait, tárgyait, szokásait, „varázsvilágát” nosztalgikus szeretettel visszanezve a század tízes éveitől a hatvanas évekig.

Fellini tengere is, amely a kötet egyik legérdekesebb nagy tanulmányának – *A képzelet tengerén* – a tárgya, a gyermekkori Rimini Adriájából születik és válik a filmek mitikus és titokzatos, legyűrhetetlen, ám a Cinecittá műtermében a rendező által mégis manipulálható szereplőjévé.

Az elemzés központjában a Fellini alkotását meghatározó kettősség áll, amelyben a gyermekkori haza egyszerre szeretett és vonzó ugyanakkor félelmetes és elnyomó külső és belső valóságként jelenik meg. Ezt a kettősséget vetíti rá az életműben szinte mindenütt jelen lévő tenger motívumára, az első filmek valódi tengerétől az *Amarcord*, a *Casanova*, az *És a hajó megy* műtengeréig. Bónuszként pedig egy avatott bevezető után inspiráló válogatást kapunk a Fellini – *Oniricon* kiállítás anyagából, amelyet a rendező lerajzolt és saját szövegeivel ellátott álmait tartalmazó *Az álmok könyve* alapján rendeztek Rómában.

Az olasz mozgóképkultúra társadalmi eredőit és hatásait vizsgáló *Film és kultúra* című fejezet szintén a tenger képével, Gianfranco Rosi nagy hatású dokumentumfilmjének bemutatásával zárul. A *Tűz a tengeren* (*Fuoco ammare*) egyik kulcsszereplője a kicsiny Lampedusa szigetét Afrikától eiválasztó tenger, amely összeköti/kényszeríti menekülő és befogadók világait, lehetővé teszi találkozásuk szépségét és drámáját. Lesz-e, lehet-e közös hazájuk, kérdezi a film 2016-ban. Ma sincs válasz.

„Az eszmei és a gyakorlati haza”

(Szóts István:
Emberék a havason
– Görbe János és
Szellay Alice)

