

Ára: 15,- Ft

SZEKFŰ ANDRÁS
**FÉNYES
SZELEK,
FÚJJÁTOTK!**

SZEKFŰ ANDRÁS

***FÉNYES
SZELEK,
FÚJJÁTOTK!***

***Jancsó Miklós
filmjeiről***

SZEKFŰ ANDRÁS

FÉNYES SZELEK, FÚJJÁTOK!

Jancsó Miklós filmjeiről

Magvető Könyvkiadó, Budapest

© Szekfű András, 1974

B. Nagy László emlékének

Meghalt 1973. április 18-án, Balatonszárszázon

Jutka: Az első kérdés így szól: *Mi a személyiség szerepe a történelemben?*

1. növendék: András, szólj hozzá!

2. növendék: Ne mozdulj!...

Laci: Nem kell most azonnal válaszolni...
Jelöljétek ki magatok közül azokat, akik válaszolni fognak... A második kérdésünk: *A világ megismerhetősége.* Tehát megismerhető-e a világ? És a harmadik...

Sanyi: *Kereszténység és kommunizmus.*

Laci: Fiúk, gondolkodjatok!

(Részlet a *Fényes szelek* című film szövegéből)

A filmelemzések szövegében együtt előforduló római és arab számok pl. (XII/1) a képmelléklet oldalszámára és sorszámára utalnak (tehát XII. oldal, 1. kép). A belső borítón: Jancsó Miklós az *Égi bárány* forgatásán; valamint a Jancsó-Hernádi filmek plakátjai láthatók. Az (I/3) képen: Somló Tamás operatőr Jancsó Miklóssal, a *Fényes szelek* forgatásán. A (X/4) képen: Kende János operatőr és a forgatócsoport a *Csend és kiáltás* munkálatai közben.

TARTALOM

Bevezetés

- I. Hosszúra nyúlt pályakezdés.
Az első évek rövidfilmjei
Versfilm, festményfilm
Történelmi modell és cserkész film
Szoborfilm
Egy lépés a hosszú úton
Bontják a tanyákat
Az indiánokról
Elmúlás és jelenlét
 - II. Oldás és kötés (1963)
 - III. Így jöttem (1964)
 - IV. Szegénylegények (1965)
 - V. Csillagosok, katonák (1967)
 - VI. Csend és kiáltás (1968)
 - VII. Fényes szelek (1968)
 - VIII. Sirokkó (1969)
 - IX. Égi bárány (1970)
 - X. Még kér a nép (1971)
 - XI. A Fényes szelek a 25. Színházban (1971-72)
 - XII. „Filmet csinálni, hogy megváltoztassuk a világot”
- Függelék
- Jegyzetek
 - Filmográfia
 - Válogatott bibliográfia és cikkrepertórium



BEVEZETÉS

Jancsó Miklós életútja, szellemi pályaképe akkor is rendkívül érdekes lenne, ha a Jancsó-filmek meg se születtek volna. Ez a pálya ugyanis sok vonatkozásban jellemző – tipikus és kivételes fordulataival együtt – a magyar értelmiség egyik jelentős rétegére és az utóbbi évtizedek történelmére.

Családja Erdélyből települt-menekült át az első világháború után Magyarországra. Jancsó több interjúban is elmondotta, mennyire erősítette történelmi-politikai kérdések iránti fogékonyságát erdélyi származása és az a tény, hogy rokonai közt magyarok és románok is voltak. A családban, mely az akkoriban „úrinak” nevezett középosztályhoz tartozott, a németellenesség „függetlenségi” hagyományként élt. Fiukat a székesfehérvári cisztercita gimnáziumba írták. A cserkészletben a regőscserkészekhez került, mely csoport törekvéseiben sok illúziót és a korra jellemző téveszmét fedezhetünk fel; a népdaléneklés, a népi játékok azonban sok fiatal számára jelentettek pozitív indítást.

Az érettségi után Jancsó Miklós először színházi rendező akart lenni, azonban ezen az úton nem tudott elindulni. Kolozsvárott iratkozott be jogásznak, és egyetemi hallgatóként ismerkedett meg Móricz Zsigmonddal is, aki épp egyik országhárókörútját végezte Erdélyben. Utazásán többekkel együtt Jancsó Miklós is elkísérte.

1942 táján került kapcsolatba Muharay Elemérrel, aki – mint Vitányi Iván írja róla – „átfogó, utópista jellegű művelődés koncepciót hirdetett, a színháték és a film bartóki útját akarta megteremteni”.¹

Szellemi érté keresésének további fontos állomását jelentik; kolozsvári haladó diákmozgalmak. 1944 körül Balogh Edgár körének segítségével néhány marxista művel is megismerkedett. Mint sokan, ő is sejtette, hogy a háború végével, a németek vereségével egy jobb, demokratikusabb rend következik. Nem volt aktív ellenálló, mindössze a katonaságot próbálta elkerülni, de sikertelenül. Rövid szolgálat után hadifogságba esett. A személyes sorson felülemelkedve, Móricz és Illyés korábbi indításainak nyomán képes volt figyelni a szovjet valóságra. A táborban hasonló gondolkodású társaival politikai iskolát szervezett. Néhány havi fogság után hazatérve a Muharay-együttes titkáraként a felszabadulás utáni ifjúsági mozgalmak kellős közepébe került. A népi kollégiumokban, majd a színművészeti főiskolán, ahová filmrendezőnek jelentkezett, a tanulás is, az oktatás is mámoros, az anarchia határát súroló szabadság jegyében zajlott. Ekkor járt a főiskolára a később ismertté vált rendezők közül – hogy csak néhány nevet említsünk – Bacsó Péter, Banovich Tamás, Fehér Imre, Kovács András, Makk Károly. Makk például a következőket mondta ezektől az évekről: „A főiskolás oktatás karakterében egybeesett azzal a pezsgéssel, amely az egész országot mozgásba hozta. A főiskola akkor indult. Az ország is. Örök szénsavasságban éltünk, diákgyűlések, tüntetések, megmozdulások forgatagában. Az úgynevezett főiskolai tanulás harmadrendű volt... Tünelmés összevisszaságban éltünk – nem akarom anarchiának nevezni. Nemrégiben beszéltem egy kubai diákkal, s az ő fegyelmetlen energiákkal teli lelkesedésében kissé irigykedve ismertem fel negyvenhatos önmagunkat.”² Bacsó Péter pedig ugyanebben az interjúban elmesélte, hogy „a kollégium később kicsinek bizonyult. A Vorosilov úton volt egy lepecsételt ház – a jelenlegi Filmtudományi Intézet épülete –, amelyet egy gazdag pesti szűcs bérbe adott egy angol vagy amerikai követségi titkárnak. Teherautóban vaságyakat hoztunk, és betörtük az ajtót. Jött egy rendőr, elmondtuk: mi járatban vagyunk, erre azt válaszolta: »Menjenek csak be, majd nem nézek oda.«., Hogy ez az anekdotikus epizód és a hozzá hasonlóak milyen sokat kifejeznek ennek a nemzedéknek a fiatalágából, mutatja, hogy ugyanez a történet felbukkant Galambos Lajos egyik írásában és Kovács András *Falak* című filmjében is. Kevésbé köztudott, hogy ez a generáció forradalmi – vagy olykor

¹ Vitányi, 1971. 162. o.

² Filmkultúra, 1966/1. sz. 42. o. Létay Vera interjúja.

csak forradalminak vélt – hévvel oda is sújtott, ahová nem kellett volna. A szektás baloldaliság tünetei közöttük is jelentkeztek, és nemcsak a „nagypolitika” fordulatának hatására. Hogy a filmoktatásnál maradjunk, ugyanezek a lelkes fiatalok generációs és politikai okokból nem tudtak szót érteni Szóts Istvánnal – akinek pedig *Emberék a havason* című filmjét ismerjék, és haladó hagyományként tartották számon –, és Balázs Bélához fűződő viszonyuk sem volt mindig harmonikus.

„A mi korosztályunk a szocialista építés hőskorának volt a törzsgárdája. Teljes hittel és lelkesedéssel tettük, amit tettünk: nekünk legszemélyesebb ügyünk volt minden, ami akkor az országban történt. Ezért is okozott számunkra nagy megrendülést annak felismerése, hogy az alapvetően helyes törekvések mellett milyen súlyos hibákat követtek – követtünk – el. Ahhoz, hogy mi folytathassuk művészi pályánkat, ezeket a súlyos felismeréseket is meg kellett émsztenünk” – foglalta össze a nemzedék alapélményét másfél évtizeddel később Jancsó Miklós.³ Az első nagy megrázkódta és a Rajk-per volt. Rajk László mint belügyminiszter állandóan támogatta a népi kollégiumokat, a NÉKOSZ díszelnöke volt. (Ez a történeti tény alátámasztja a korábban idézett anekdotát, és egyben utal arra a közegre is, amelyben a *Fényes szelek* története játszódik: rendőrök és kollégisták, hatalom és fiatalság viszonyára.) A „fényes szellők” nemzedékének legtöbbje is elhitte a vádat – legalábbis egy ideig. Két-három évbe telt, míg az igazság a koncepciók perekről – egyelőre csak magánbeszélgetésekben – valamelyest kiderült. A következmény: a nemzedék legtöbb tagjának súlyos lelki válsága. Jancsó Miklós esetében ez együtt jelentkezett a magyar falu akkori állapotának megismerésével, mely nem sokkal kisebb megrázkódtatás volt. Mint híradó- és dokumentumfilmek készítője, már utolsó éves főiskolás korában számos riportot készített falun. A lesepert padlás ok, az erőszakos tsz-szervezések kora volt ez. Nem lehetett nem észrevenni a különbséget a valóság és az eszmények között. A politikai élet cikcakkjai 1953 és 1956 közt pedig éppenséggel nem könnyítették meg az új eligazodást. Gyakran, mire egy megkezdett filmet befejeztek, megváltoztak a direktívák. Sok mű készült ekkor kettős lélekkel, az „ezt kellene” és az „ezt lehet” ellentmondásai közötti őrlődésben.

A tipikus életrajzi mozzanatok után íme egy rendhagyó: Jancsó Miklós 1956-os kínai utazása. Szeptember és december között turnézott a Honvéd Művészegyüttes Kína városaiban, az együtttest elkísérte Jancsó Miklós és Bodrossy Félix, hogy az utat riportfilmekben örökítsék meg. Négy ilyen filmet készítettek is – és közben várták a hazai híreket.

1957 és a következő néhány év a keresés időszaka Jancsó Miklós számára. Ekkor készült filmjeivel a következőkben már részletesebben foglalkozunk, most csak azt a történelmi közeget jelezzük ismét, mely meghatározta Jancsó – és nemzedéke pályáját. A politikai konszolidáció után (az ötvenes évek vége) a hatvanas évek eleje az újrakezdés, a számvetés korszaka. „...ekkor már – ha eleinte nem is tudatosan megfogalmazva – napirendre került a rendszer stabilizálása mellett a rendszer megváltoztatásának gondja is. Ekkor kezdett világossá válni, hogy a személyi kultusz leküzdése nem merülhet ki a személyek kultuszának tiltásában, a hibák egyszerű orvoslásában, a törvényesség helyreállításában sem, hanem felül kell vizsgálni a társadalom megszervezésének egészét, és szakítani kell azzal, ami már elavult. A kínaiakkal való vita kiéleződése pedig már filozófiai kérdéseket is felvetett, a nemzetközi munkásmozgalomnak nemcsak taktikai, hanem stratégiai kérdéseiről is megindult a vita, ha nem is teljes nyíltsággal. Ez volt az a légkör, és ez ma is – írta Kovács András 1968 tavaszán –, amely a bázist adta és adja a magyar filmnek.”⁴

A társadalmi-politikai változásokkal párhuzamosan megfigyelhetjük a művészetek – különösen a szépirodalom és a film – felfedező és tudatosító befolyását. Csak néhány mozzanat, jelzésként: frizidlerszocializmus-vita, szociografikus szemlélet előtérbe kerülése az irodalomban, fokozott érdeklődés a morális kérdések iránt, olykor a kettő együtt, mint Csoórinál, Sántánál vagy Fejesnél,

³ Filmvilág, 1966/1. sz. Interjú Zsugán Istvánnal.

⁴ Társadalmi Szemle, 1968. 3. sz.

Sarkadi Gyáva-ja és *Elveszett paradicsom*-a, Galambos Lajos első regényei és novellái, Lengyel József írásai, vita az érvényesülésről a párt központi lapjában, a *Rozsdatemető*, a *Húsórá*, a *Próféta voltál, szívem*, a *Hideg napok* megjelenése; az idősebb, közép- és fiatal generációk egyidejű, publikáló jelenléte, Németh László és Illyés, Kassák és Weöres, Vas István, Pilinszky, Mészöly, Hernádi, Juhász Ferenc, Nagy László – nem érdemes a felsorolást folytatni, a lista úgysem lehetne teljes. Mindehhez még a világirodalmi tájékozódás, mely egyszerre jelent hiánypótlást és az új áramlatok viszonylag friss és nyílt számontartását a *Nagyvilág*-ban – lassan felrajzolódik az a körkép, mely az új magyar film kibontakozásának társművészeti hátterét adja. Ugyanaz a politikai helyzet és kultúrpolitikai koncepció, mely a hatvanas évek elején megteremtette az irodalomban a kibontakozást, hozta létre a filmművészeti megújulás lehetőségét. Szintén csak címszavakban: a főiskolai oktatás reformja lehetővé tette, hogy a növendékek már tanulóéveik alatt egyre többet foglalkozhassanak tényleges filmkészítéssel is. A Balázs Béla Stúdió intézményes szervezeti és anyagi keretet nyújtott a fiatal művészek pályakezdő kísérleteihez. 1963 januárjától 1970-ig, de kisebb változással lényegében 1972 januárjáig álltak fenn a stúdiócsoportok, melyek – amikor legjobban működtek – a filmgyártás kulturális alkotóműhelyei voltak.

Az általános politikai-kulturális fejlődés a filmgyártás terén a magyar film „új hullámát” hozta létre. Egyszerre két rendezőgeneráció is viszonylag nagy számú, témájában és mondandójában egymáshoz kapcsolódó színvonalas filmmel jelentkezett. Megkészt pályakezdést vagy újrakezdést, megújulást tapasztalhatunk a „fényes szellők” nemzedékénél Jancsó, Kovács, Herskó, Makk). Velük egyidőben léptek fel a fiatalok, akiknek már nem kellett évtizednyi időt inaskodni, hogy játékfilmet rendezhessenek: Gaál, Szabó, Kósa, Kardos. Az idősebb rendezők közül különösen Fábri Zoltán *Húsórá*-ja csatlakozik törekvéseikhez.

A magyar „új hullám” legfőbb sajátossága, hogy *széles történelmi perspektívában veti fel ember és társadalom kapcsolatát*. Ez elmondható az *Oldás és kötés*-től kezdve valamennyi Jancsó-Hernádi filmről is, de ezek abban térnek el az „új hullám” többi alkotásától, hogy filozofikus, érzékletességükben is elvont műalkotás-modellekben ábrázolják egyén és közösség, valamint forradalmi és reakciós hatalom lehetséges viszonyrendszerét.

E bevezető áttekintésben az 1968-as évet kell még mint meghatározó, több generációs élményt említeni. A májusi franciaországi diákmozgalmak és a csehszlovákiai események egyaránt járultak hozzá a közvetlen politikai érdeklődés hirtelen fel szökkenéséhez. Történelmi távlatunk ugyan még hiányzik, de biztos, hogy mind a tanulmányunkban tárgyalt későbbi filmek, mind e filmek mai közönsége szempontjából igen fontos az 1968-as év ideológiai hatása.

A Jancsó-Hernádi-filmek jelentőségéről, értelmezésükről, történelemszemléletükről az utóbbi egy-két évben nemcsak publicisztikai írások, hanem szaktudósok dolgozatai is szólnak, egymással gyakran vitatkozva. Ma már szinte közhely, hogy a Jancsó-Hernádi filmek lényegüket tekintve *reflexiók a forradalom lehetőségéről*.

Újra végigelve, végigvitatkozva ezeket a filmeket – és tanulmányunknak nem lehet más célja, mint hogy a nézőnek-olvasónak ehhez segítséget nyújtson –, hazánk és az emberiség forradalmi alternatíváin gondolkozhatunk.

I. HOSSZÚRA NYÚLT PÁLYAKEZDÉS

*Ha egyszer sikerül egy jó játékfilmet csinálnod,
majd utólag dicsérni fogják a kisfilmeidet is.*
(Jancsó Miklós)

Az első évek rövidfilmjei

Kezünkbe vettük a béke ügyét – készítették Illés György operatőr vezetésével Jancsó Miklós, Koza Dezső, Mészáros Gyula rendezők, Badal János operatőr, főiskolai hallgatók.

Így kezdődik Jancsó Miklós filmográfiája.¹ 1950-ben, amikor ez a rövidfilm készült, mindenki tudta, hogy a cím egy Sztálin-idézetre hivatkozik. A frissen végzett főiskolai hallgatókat az állami vezetés bedobta az akkor szerveződő államosított filmgyártás mélyvizébe. Az első, végzős főiskolai osztály 1949-ben azonnal nagyjátékfilmet forgatott Hont Ferenc irányításával, a címe: *Úttörők*, a rendező: Makk Károly. Bár ezt a filmet még a befejezés előtt leállították, a fiatalok közül sokan azonnal fontos pozíciókba kerültek. Kovács András huszonhat évesen a játékfilmek dramaturgiájának vezetője lett, olyan időszakban, amikor a dramaturgia szerepe fontosabb volt, mint akár a forgatókönyvíróké, akár a rendezőké. Ugyanitt dolgozott Bacsó Péter. Több vagy kevesebb várakozás után játékfilmet rendezhetett Makk Károly, Révész György és a Szovjetunióból hazatérő Herskó János. Más fiatalokat a híradófilm-gyártás „megerősítésére” vetettek be. Mint láttuk, a *Kezünkbe vettük a béke ügyét* készítésében már főiskolás korukban dolgozhattak, tanárok vezetésével. Hogy végül is ki hová került, abban a pillanatnyi igények és a véletlen szerencse is nagy szerepet játszott. Annyi valószínű, hogy Jancsó Miklós híradóssá, illetve dokumentumfilmessé válásában fontos volt korábbi szociográfiai, falukutató, néprajzos érdeklődése.

Nem kevésbé jellemzőek a filmográfia soron következő címei sem. *Szovjet mezőgazdasági küldöttek tanításai – A nyolcadik szabad május 1. – Sztálinváros dolgozói teljesítik ígéretüket – Vidám vásár Berettyóújfalu – Őszi munkák Abonyban és Nagykőrösön – A Vas megyei telekesi Petőfi Tsz példamutatása – Előkészületek a tavaszi munkákra a nagykanizsai Vörös Csillag Tsz-ben – Lakodalom Galgabévizen – A jövő évi bő termésért – Választás előtt* (falusi agitka) – *Arat az orosházi Dózsa – Közös úton*. A felsorolást – mely valószínűleg még az érintett idősakra nézve sem teljes² – 1953 végén szakítottuk meg. Az *Arat az orosházi Dózsa* és a *Közös úton* című filmekről ugyanis már érdemes bővebben is szólni.

A riportfilmek ebben a korszakban a közvetlen politikai agitáció eszközei voltak, abban az értelemben, ahogy ezt az ötvenes évek elejének politikai gyakorlata igényelte. Szigorúan a napi politika változásait kellett követniük, így igen csekély valóságfeltáró, valóságtükröző funkciójuk lehetett. „Hazudtuk a történeteket. Végeredményben egy árva szó sem volt igaz azokból a dokumentumfilmekből, híradóriportokból, amiket akkor csináltunk. Volt olyan híradóriport, amit egy hónapig forgattunk, mondjuk, egy tévesben. Ahogy ezt »rendes« emberek csinálják. Tiszta inget kellett venni a parasztoknak, ünneplőbe öltöztek, beálltak. Mikor azután fölfedeztük, lehet hangos felvételeket is készíteni, akkor is előre meg volt beszélve, amit mondtak. Nagyon alaposan és precízen csináltuk meg, nehogy politikai lapszusok legyenek benne. Ezen a teljes szószálhasogatás értendő, mert a tomizmus ehhez képest szelíd dolog volt. Aztán feltehetőleg azért fordultunk a képi expresszivitás felé, mert éreztük, hogy az egész, úgy, ahogy van, hazugság. Éppen a dokumentatív jellege hazugság. Azt hiszem, azoknak az éveknek a híradóiból ami egyáltalán érdekes, az a friss hír, az esemény. Ahogy Rákosit köszöntik, a parlamentben fogadás van, vagy valaki megérkezik. Az

¹ Székelyi, 1963.

² Uo.

olyasmí, mint, »Látogatás x. y. téészben«, dokumentációként teljesen érdektelen» – emlékezett vissza erre a korszakra Jancsó 1968-ban.³

A riportfilmek készítőinek tehát ekkoriban nemigen volt módjuk egyéniségükkel befolyásolni a filmkészítés gyakorlatát. Annál inkább előfordult ennek fordítottja: a filmkészítés gyakorlata befolyásolta a filmkészítő egyéniségét – például úgy, ahogy azt fenti interjúrésztben olvashattuk. Minden esztétikai hiányérzetünk ellenére is foglalkoznunk kell Jancsó pályájának ezzel a szakaszával, hiszen különben hogyan értelmezhetnénk 1957-60 között készített expresszív stílusú filmjeinek helyét az életműben. Ami pedig a korszak dokumentumfilm-gyártását illeti, nem egy Jancsó-tanulmány feladata, hogy elvégezze a máig sajnálatosan hiányzó áttekintést filmtörténetünknek erről a szeletről. A Jancsó-dokumentumfilmek elemzése legfeljebb néhány adalékot szolgáltatathat a Magyar Híradó- és Dokumentumfilmgyár tevékenységének értékeléséhez.

Amikor az első évek terméséből az *Arat az oroszózi Dózsá* című, 1953 nyarán forgatott filmet emeljük ki, a tipikus példát keressük benne egy filmkészítési gyakorlat bemutatásához. Aki végignézi ezt a negyedórás színes „riportot”, valójában nem arról kap képet, hogy hogyan arattak 1953 nyarán Orosházán, mi történt, mi foglalkoztatta az embereket. Ennek ellenére az *Arat az oroszózi Dózsá* komplex képet nyújt kora társadalmi valóságáról.

A játékfilmek hosszú átfutási ideje alapvetően más gyártási szituációt jelent, mint a riportok kötelező frissesége. Az *Arat az oroszózi Dózsá* azonban éppen egy belpolitikai fordulat idején készült: a felvételeket 1953 júniusában készítették, nyilván korábbi forgatókönyv alapján, és 1953 októberében mutatták be. A forgatókönyvben még a júniusi kormányprogram előtti helyzet követelményei voltak mérvadók, a kész filmbe már utalás is került a kormányprogram aktuális célkitűzéseire. A felvett anyag azonban a korábbi helyzetet tükrözi.

A sematizmus korának ideológiája és kulturális irányítási gyakorlata abból az egyébként helyes elvből, hogy minden társadalomnak az emberi munka az alapja, és ezért a munkát és a dolgozókat is fontosságuknak megfelelően kell ábrázolni, a politikai torzulásoknak megfelelően hamis következtetéseket vont le. Az okok és összefüggések részletes elemzésére itt most nincs mód, csak a következmény leírására szorítkozhatunk: uralkodóvá vált egy – jobb szó híján – romantikus sematizmusnak nevezhető szemlélet. A hétköznapi valóságos eseményekben ezt a szemléletet nem lehetett kielégítően illusztrálni. A fegyveres-politikai harcok analógiájára a munka és a hétköznapi szférájában is „csatákat”, „hőstetteket” kellett találni, függetlenül attól, hogy ilyenek voltak-e (mert léteztek is) vagy sem.

Az oroszózi aratás tehát már a felvételek megkezdése előtt, a filmgyári tervezés stádiumában, eleve drámává alakult. A rendező feladata lett, hogy ezt a drámát felvételek készítésével realizálja. Ilyen módon a *dokumentumfilm* készítés eleve *játékfilmes* módszerekkel történt. Az *eseményből* (aratás egy szövetkezetben) *színjáték* keletkezett: olyan aratásnak kellett a szövetkezetben lejátszódnia, amely filmre vétel céljára alkalmas.

Érdemes ezen a ponton felhívni a figyelmet egy történeti párhuzamra. Amikor néhány éve Mannheimban a fesztivál alkalmából szavazással kiválasztották minden idők „legjobb” tizenkét dokumentumfilmjét, a tizenkettő közé bekerült Sz. M. Eizenstein: *Régi és új* c. alkotása is. A kulturális köztudat azonban ezt a művet játékfilmként tartja számon. Mégsem nevezhetjük a manheimi választást tévedésnek: Eizenstein és munkatársai ugyan forgatókönyv (filmnovella) alapján dolgoztak, de az elkészítés módszerei (nem hivatásos szereplők alkalmazása, mezőgazdasági munkafolyamatok bemutatása) alapján a *Régi és új* dokumentumfilmnek is tekinthető. Mi több, Eizensteinék kifejezetten azzal a céllal kezdték készítéséhez, hogy bemutassák a párt mezőgazdasági politikájának fő vonalát.

³ Förgeteg Balázs és Szekfű András interjúja. Kézirat, 1968.

Innen a film eredeti címe: *A fővonal*, melyet – mint erről Lebegyev szovjet filmtörténetéből értesülünk – azért változtattak *Régi és új*-ra, mert – úgymond – a mű nem fejezte ki pontosan a fővonalat.⁴

A játékfilm és a dokumentumfilm határai tehát máskor is összemosódtak, mind a készítés módszereit, mind a kész művet tekintve. Fontos azonban, hogy Eizenstein és munkatársai nem kívánták azt elhíttetni, hogy egy konkrét falu konkrét esetét mutatják be – ők a meggyőződésüknek megfelelő elveket kívánták filmművészeti eszközeikkel kifejezni és illusztrálni. A szemantizmus korabeli dokumentumfilmekre az *eredmény* eltérése mellett a *gesztus* eltérése is jellemző: ezek a filmek abból a fikcióból születtek, hogy a néző a konkrét valóságot látja. Megkönnyítette a fikció fenntartását, hogy *maga a valóság is* színjátékszerűvé változott. A kezdeti spontán lelkesedés után egyre több megrendezett elem került be a mindennapi élet folyamatába – igazi munkaversenyek után megrendezett munkaversenyek, igazi munkahőstettek után megrendezett munkahőstettek, igazi tüntetések után megrendezett, minden részletükben kitervelt felvonulások, és így tovább. Az olyan mintaszövetkezetek mellett, mint az orosházi Dózsa is lehetett, számtalan szövetkezet sokkal rosszabb körülmények között, látványos eredmények és látványos támogatás nélkül, de nem kevésbé hősiességgel végezte, amit végezni kellett: vetett, aratott. A film szerint az orosházi Dózsa-ban 1953-ban hordozható rádiókészülékkel irányították az aratást, a munka túlnyomó részét gépek végezték, a gazdag termésből a beadás közös és vidám teljesítése után is bőségesen jutott minden gazda kamrájába. Nem feladatunk ellenőrizni, hogy ezek a tények megfelelnek-e a húsz év előtti *orosházi* állapotoknak. De tudjuk, hogy nem feleltek meg a húsz év előtti *magyar valóságnak*. Részét képezték viszont egy színjátéknak. Tulajdonképpen közömbös, hogy az ábrázolt események valótlansága a filmgyártás lakkozó mechanizmusának következménye-e, vagy a voluntarista gazdaságpolitika által a népgazdaság egészének rovására kiemelt mintagazdaság hű bemutatásából következik.

Az *Arat az orosházi Dózsa* elemzésében kiindulhatunk egy „átlagos” aratásból, annak évről évre ismétlődő eseményeiből. Ha a film csak ezekre szorítkozna, nem lenne mivel kitölteni a negyedórás játékidőt. Pedig a negyedórára szükség van azért is, hogy a bőséges kommentárszöveg elmondható legyen. A főbb tanulságokat – mint akkor *minden* dokumentumfilmben – nem bízták a képekre, szóban is megfogalmazták. „Ez a tábla holdanként húsz mázsát ígér. X. Y. volt középparaszt kilenc holdján sohasem termett ilyen sok.” „A kaszásoknak az idén nem sok dolga akadt a búzában.” „N. N. társaival gondosan vigyázott, hogy egyetlen kalász se menjen veszendőbe.” „H. elnök és J. párttitkár reggeltől estig járják a Dózsa négyezer holdas határát.” „H. elvtárs meg lehet elégedve az eredménnyel. Z. Z. gépe minimális szemvesztéssel dolgozik.” „Első gabonáját a hazának, a testvéri munkásosztálynak küldi a Dózsa” – ilyen és hasonló szövegek kísérik a filmet szinte szünet nélkül. És az utalás a legfrissebb fejleményekre: „Nagyszerű tettekkel vették ki részüket a kormányprogram, az életszínvonal gyors emelkedésének megvalósításából.”

Az ábrázolás módja a dekoratív bemutatás és dramatizálás. A dekorativitásnak része az aratás színpadiasságának fokozása (zászlókitűzéssel indul, rádióon irányítják, mint egy csatát, Rákosi-képes aratófelvonulással ér véget) és az operatőri munka is. Az aratók szekereinek vonulása, amely a filmen többször is látható, és mintegy keretbe foglalja a cselekményt, vagy számos olyan kép kompozíció, amely az előtér-középtér-háttér tagolt, tervszerű kihasználását jelzi, egyformán dicséri Szécsényi Ferenc operatőrt és a rendezőt. A dramatizálás a kor dokumentumfilmjeiben kötelező feladat volt. Emlékeztet, hogy még az aggteleki cseppkőbarlangot bemutató kedves természetfilmet sem lehetett úgy elkészíteni, hogy ne legyen benne egy (játékfilmként megrendezett, teljesen hamis) részlet arról, hogy valaki életveszélybe kerül és megmentik. A dramatizáláshoz a dokumentumfilmeknek nem állott rendelkezésére a legfontosabb kellék: az *ellenség*, hiszen senkit nem lehetett így lefényképezni. Pótmegoldásként a kishitűek, lusták, közömbösek foglalták el ezt a szerepkört. Az *Arat az orosházi Dózsa*-ban a szöveg utal jelenlétükre: „*Némehéke* szerint dőlt búzát géppel aratni lehetetlen.” „Igazuk

⁴ Lebegyev, 1947. (Bp. 1965) 41. o.

lenne a kishitűeknek?” – kérdezi a kísérőhang, és a választ is megkapjuk: „Végre sikerül! Óvatosan és lassan, de dőlt búzában is arat a kombájn”. A harmadik lehetőség a drámai konfliktus megteremtésére *a természeti csapás elleni harc*. Ha már az egyszerű munkafázisokat is hőstettként kell bemutatni, egy kis zápor, mely az aratást veszélyezteti, egyenesen kapóra jön. A képen nagy viharfelhőket, rohanó szekereket látunk, drámai zene kíséretében, és a szöveg is közli: „Veszélyben a learatott gabona! Minden perc késedelem pótolhatatlan veszteséget jelent!” Ezután következik a már említett részlet a dőlt búza aratásáról. Senki sem vonhatja kétségbe az aratás fontosságát. De óhatatlanul komikus hatást kelt, amikor az egyik kombájnossal a másiknak rádióan ígéri meg, hogy „nem marad le” az ő eredményei mögött. Már említett funkciók kivül a rádió szerepeltetése a bölcs vezetés fontosságának kiemelését is szolgálja.

A *Közös úton* című, 1953 szeptemberében készült filmhez (melyet Jancsó Miklós Berek Oszkárral és B. Nagy Lászlóval együtt forgatott) már nem kellett mesterségesen előállítani a drámai konfliktust. Ez lényeges eltérés a két film között, még ha a megvalósítási módszerek legtöbbje ugyanolyan maradt is.

A *Közös úton* című film elkészítésének oka a belpolitikai helyzet ismeretében teljesen nyilvánvaló. Az 1953. júniusi kormányprogram után sokan kiléptek a közös gazdaságokból. Elsőrendű politikai feladat volt a filmpropaganda eszközeivel is támogatni a termelőszövetkezetek fennmaradását, nehogy az elkövetett hibák őszinte feltárása miatt a szövetkezeti gondolat is veszélybe kerüljön. A film készítői négy faluba látogattak el. Most valóban létező konfliktust kellett ábrázolni. Olyan helyzetben kellett agitálni, amikor – szemben a megelőző egy-két évvel – a néző, ha parasztember volt, ténylegesen megfontolhatta: tsz-tag akar-e lenni, vagy sem.

Az első riport egy állatgondozóról szól, aki kilépési nyilatkozatot írt alá. A jó termés azonban elgondolkoztatja, és felszólal a tsz-gyűlésen. Az eredmény: mindenki aláírja a kilépők közül, hogy visszalép, és erről levélben értesítik a minisztert is. „Nem szégyellik bevallani, hogy tévedtek” – vonja le a következtetést a kísérőszöveg. Ez a riport a mai szemlélő számára azzal válik gyanússá, hogy a tsz-gyűlésen az állatgondozó hangját egyidejű hangfelvételtől halljuk. Az olvasónak nem árt emlékeznie, hogy amit a tv-híradó mindennapjaiban megszokott, a hangos riport, ahol halljuk is, amit a beszélő mond, az ötvenes évek elejének filmtechnikájával még csak nagyon nehezen volt megvalósítható: teherautónyi felszerelés kellett hozzá. Azzal a technikával nem lehetett spontán felvételeket készíteni. Ha egyébként nem sejtjénk, a felvétel technikája árulkodik, hogy az állatgondozó előre betanult szöveget mondott el.

A második riport Rózsaán készült. Ketten ülnek egy szekéren – „két egykori középparaszt”, mint a szöveg közli –, és „ők is választút előtt állnak”. Ahogy megy a szekér, a hangjukat halljuk, majd képekben is látjuk, amiről szó esik. Ez játékfilmekben teljesen szokásos eljárás volt már akkoriban is; a dokumentumfilmben azonban újdonságnak számított.

Először B. Kálmán véleményét halljuk: elmondja, hogy nincs egyetértés az emberek közt, nem dolgoznak igazán, nincs látszatja a munkának a tsz-ben.

A kísérőszöveg bevezette B. Kálmán megszólalását („Vajon mire gondol B. Kálmán?”), és most felteszi a kérdést: „Igazan lenne B. Kálmánnak?” És kiderül, hogy sokban igaz van, hiszen X. Y. brigádja nem fejezte be időre a kukorica betakarítását, lógós is akadt közöttük, sőt „N. N. a mostani nagy munkák idején istállóba vezeti lovát, ahelyett hogy szántani hajtana a mezőre. Pedig a többi fogatos keményen dolgozik”. Ennek a képnek a furcsasága az, hogy *látjuk* is N. N.-t, akit a bemondó nevével nevez, és így ország-világ előtt „kiszervezt”, amint a lovát valahová elvezeti... A továbbiakban megtudjuk, hogy B. Kálmán maga „becsületesen végzi munkáját, jól megállja helyét a tsz-ben. Az úton hazafelé csak a nehézségekre, hibákra gondol, és a kilépésen töri a fejét”. „Nincs igazan B. Kálmánnak! Az érem egyik oldalát látod csak, komám – mondja neki V. József. Aki jól dolgozik, jól is él a tsz-ben. A szorgalmas családoknak jobban megy a sora, mint egyéni korukban. Vasárnap, ünnepnap mindig jut pecsenye az asztalra” – így a kísérőszöveg (látunk is két sült kacsát). Majd közli, hogy a *báztáji* gazdaság is sokat lendít, V. József az ott nevelt süldők árából vette

kedvencét, motorkerékpárját. Ezután V. József hangját is halljuk – ő elmondja terveit, hogy a tsz miként működhetne még jobban, mit kellene tenni az állattenyésztésben, és így tovább.

A harmadik riport egy Szabolcs-Szatmár megyei tsz eredményeit mutatja be: „Most megismerik azt a gondot, amiről eddig csak a mesében hallottak: a bőség gondját.” Annyi a gabonás-zsák, hogy kiszorulnak miatta a házból. A nyíregyházi áruházban is bőségesen tudnak vásárolni, több ezer forintért.

Végül a negyedik riport tsz-ébe tapasztalatcserére jönnek a szomszéd faluból a parasztok. Többek között megtudják, hogy „a *szabadpiacra* kerülő baromfi és tojás árából nagy jövedelemre számíthatnak a tsz tagjai”. A látogatás végén pohárköszöntőt mondanak – ismét egyidejű hangfelvétel, betanult szöveg –, és az egész film azzal zárul, hogy „a látogatás után... sokan elhatározták, hogy ők is a közös útra lépnek”.

Ha az *Arat az orosházi Dózsa* és a *Közös úton* közül külön-külön nézzük meg bármelyiket is, a mai néző csak egy többé-kevésbé sematikus riportot lát, múltunk azóta meghaladott korszakának lenyomatát. Helyenként nevetnünk kell rajtuk, másutt elgondolkoztat ábrázolás és valóság ellentmondása. A két film együtt, összehasonlítva, azonban ennél többet mond. Az orosházi riport problémátlan világot mutat, ahol az ellenség a természet, és vannak talán kishitűek. A *Közös úton* olyan pillanatban készült, amikor rövid időre és szűk keretek között, de lehetővé vált a valódi konfliktus ábrázolása. Az orosházi riport egy idealizált jövőt tüntet fel jelenként, a *Közös úton*-ban viszont hangot kap a falusi valóságra jobban figyelő új politika: szó esik a háztájiról, a szabadpiacról, a munkafegyelemről. A *Közös úton*-ban lehetséges emberi alternatívaként jelenik meg az egyéni gazdálkodás is, bár a készítők nem hagynak kétséget, hogy a jövő a közös gazdaságé. A *Közös úton* ellentmondásaival is tükre az 1953-as év őszén kialakult belpolitikai helyzetnek, és a filmkészítő tevékenység ekkori lehetőségeinek és korlátainak. A történet csattanója, hogy a nem sokkal későbbi fordulat idején a *Közös úton* miatt Jancsó súlyos fegyelmi eljárást kapott... így jelentkezett konkrét példában az, amit a Bevezetőben, általánosságban, a politikai élet 1953 és 1956 közötti cikcakkjainak nevezünk.

Az 1954 júniusában készült *Galga mentén*-ben már az indítás is arról tanúskodik, hogy a rendező szabadulni próbál a „megrendezett dokumentum”-jelleg ellentmondásától. Mivel a filmkészítés technikája közben nem változott meg, Jancsó megkísérli átugrani saját árnyékát: filmje során állandóan hangsúlyozza, hogy *nem* véletlenül ellesett életdarabkát látunk, hanem filmfelvétel történt. A gyár kapuján megrakott autó gördül ki: „Filmfelvételre indulunk... rendező, operatőrök, műszakiak és rengeteg felszerelés... a nekünk oly kedves helyre, Galgahévízre...” A kísérőszöveg most is szinte végigkíséri a film játékidejét. Legtöbbször azonban a közvetlenség léghőjét igyekszik megteremteni, éspedig a filmkészítés szituációjának többé-kevésbé következetes hangoztatásával: „Ismerkedjünk meg ezzel a fiatalemberrel...”, „Ijedten szalad a *felvevőgép* előtt a mama szoknyája mögé a kis Ilonka, a nagypapa és az egész család kedvence”, „A gazda, *íme*, ott eke kapál a föld végében. Menjünk közelebb hozzá és üdvözljük! Jó reggelt, Péter bátyám”, „Ha értenek hozzá – ti. a *mozgónézők!* (Sz. A.) –, láthatják, hogy már június közepén milyen szép a répa” – és így tovább.

Az orosházi filmben a gyerek nem szaladt el a felvevőgép előtt, hiszen odaültették a hintára, és megmondták, hogy mikor fusson a gabonás-szekerekhez. Az orosházi filmben, de még a *Közös úton*-ban sem látható senki magánszemélyként. Azokban a filmekben minden szereplő csak azáltal vált érdekessé, hogy egy koncepciót az ő esetével illusztrálni lehetett. A *Galga mentén*-ben már az egyes ember felfedezésének örömét érezzük. Ennek a megismerésnek a pátoszat közvetíti a kísérő szöveg, mely ma már érzelmősnek hat, de ha összehasonlítjuk más akkori kísérőszövegekkel – például az egy évvel korábbi, elemzett kisfilmekével –, feltűnik a frázisoktól való tartózkodás. Még amikor Pető fit idézi, hogy megpendítse táj szeretetének alaptémáját, akkor is hozzáteszi: azóta a Galgát szabályozták, már *nem olyan romantikus*, mint Petőfi korában, de... és kezdődik az emberek bemutatása.

A felvevőgép egy beállításban áttekinti az egész falut: ez a gesztus megismétlődik a beállítások egymásutánjában is. A rendező gondosan ügyel arra, hogy sokoldalúan ábrázoljon. Látjuk a vályogház helyére készülő új, kő-téglás házat, ahol fürdőszoba is lesz, megtudjuk, hogy azon a tavaszon (1954 tavasza) negyven új ház épült – de a beszélő azonnal hozzát teszi: „Nem akarok hamis képet festeni” – a falu szegényebb utcáiban még a régi házak állnak, és „a szegény asszony tehénkéje”, a kecske adja a tejet. A biztató jövőt ígérő termelészövetkezetnek is vannak problémái, de segítenek a szomszéd turaiak – ez alkalmat ad arra, hogy Turára is ellátogassunk. Itt főképpen a kultúrházban próbáló népi együttest mutatja a film, és azt a „kedves, kicsit groteszk öt öregasszonyt”, akik – mint mondják – „a falu nyelve”. Maguk írta versezetekben kiénekelnek-kibeszélnék mindenkit, „most éppen egymást gúnyolják”. Búcsúzik a filmkészítő társaság – integető embereket látunk a kultúrház kivilágított ajtajában-ablakában. (Itt egy pillanatra ismét felbukkana művi természetesség, hiszen tudjuk, hogy ha valóban elmenőben lennének, milyen reflektorok világítanák meg a felvételhez azt az esti jelenetet?! Azt viszont mindennek ellenére is „elhiszük”, amikor az úton hazafelé a filmgyári autó fényszórójának kékjében feltűnnek a megrakott szekerek – mert kiválóan megvalósított beállítás.)

A *Galga mentén* minden egyes képe, a felvevőgép mozgásának felszabadult könnyedsége, a film laza szerkezete, humora a bemutatott táj és emberek ismeretét és szeretetét sugározza. Ugyanez évben két másik ilyen filmet is készített Jancsó: *Az éltető Tisza-víz* és *Ősz Badacsonyban* címmel. Amikor megbírálták a *Közös úton*-ért, ez a három film volt a súlyosbító körülmény: paraszttromantikát vetettek szemére.

1955-ös filmjeit már nem érthette ez a vád. Az *Egy délután Koppánymonostoron* színes film Molnár Zoltán forgatókönyvéből. E szöveggönyv alapján forgatott „riport” körülbelül az orosházihoz hasonlítható: teljesen a (rossz értelemben vett) játékfilmes módszerekkel számol be a koppánymonostori tsz zárszámadó közgyűléséről. Hosszú időn át titok a néző számára, hogy mi is az a nagy esemény, melyre mindenki készülődik, és amelynek kedvéért a tsz-elnök feltűzi kitüntetésait. Azután kiderül. Felesége röviden beszámol a szomorú múltrol és a jelen bőségéről, melyet a fiatalok, sajnos, nem becsülnék eléggé. Egyéni gazdák is eljöttek a közgyűlésre – utána bizonyára beléptek a tsz-be, bár ezt nem látjuk. Nincs tovább paraszttromantika: üzemi kultúrsoport ad népi műsort. És hogy meglegyen a dráma is, a film végén hirtelen elhívják az elnököt: ellik a tehén! A munkahőstettet a tsz traktorosai viszik véghez, akik zárszámadó közgyűlés idején, éjszaka is szántanak, de a tagok nem feledkeznek meg róluk – visznek nekik egy üveg bort.

Szomorú, de tanulságos, ahogy ebben a filmben – és bizonyos fokig az *Angyalföldi fiatalok* című, az angyalföldi VIT-küldöttséget bemutató filmjében is – visszatér a sematizmus. Nem valószínű azonban, hogy ez a művészi pálya öntörvényű mozgásának következménye lenne. Az *Emlékezz, ifjúság* című film, mely a DISZ II. kongresszusa tiszteletére készült, szerencsésebb munka. Túlnyomó részét jól kiválogatott archív felvételek adják. A film kerete: mai fiatalok találkozóra hívnak két veterán kommunistát, hogy emlékeikről halljanak. (Ez híradófelvétel, a szereplők valódi közéleti személyek – legfeljebb a találkozás módja megrendezett, a filmfelvétel követelményei szerint.) A személyes emlékezés hangja mellé társulnak a képsorok, melyek a mai mozi- és tv-néző számára bizonyára ismerősek, de 1955-ben az újrafelfedezés izgalmaival hatottak: 1919-es híradófelvételek. A személyes emlékezést felváltja a bemondó hangja, és a képek a Horthy-rendszer világát mutatják be. Hála a korabeli filmhíradó sok jó munkájának, Jancsó és munkatársai számos olyan felvételt találhattak, melyekben a rendszer önmagát leplezi le – militarizmusával, álszent nyomorenyhító akcióival, nacionalista ideológiájával. A kommentár szöveg hatásosabb lehetne, ha nem magyarázna meg minden mozzanatot külön-külön, de ez kortünet. Sajnálatos az is, hogy a háborús felvételek híradó-eredetisége helyenként kétes, visszaköszönnek a játékfilmes harckocsizó-képek és a szinkronhanggal felvett katyusák. Amikor a film visszaérkezik a jelenbe, a találkozó egyik fiatal résztvevője szólal meg, és emlékeztet arra, hogy a szabadságot a szovjet katonák hozták. Az ezután következő jelenetrészt

szó szerint idézem, és megpróbálom híven leírni, bár az olvasó csak e tanulmányhoz mellékelt hangfelvételtől érezhetné át ugyanazt a ráismerésményt, amit e sorok írója érzett...

A fiatalember: Akkor tizennégy éves voltam, és ma itt ülök köztetek, hiszek a jövőmben. Barátaim, énekeljünk el egy régi dalt!
Mind: Munka badának a lépése dobog... (Dal közben először ütemesen, majd folyamatosan tapsolni kezdenek.)

Amikor a *Fényes szelek* c. filmet, majd ennek színpadi változatát rendezte, Jancsónak bizonyos gesztusokat, fordulatokat, epizódokat nem kitalálnia, csak idéznie kellett.

Az említett három 1955-ös film még egy tanulságot kínál. Mindháromban jelen van a kísérőszövegben az a közvetlenségre törekvő hang, a szereplő személyek egyéni kiemelése, melyet a *Galga mentén* esetében örömmel vettünk észre. „Üdvözöllek titeket Angyalföldön, kedves nézők!” a megszólítás, „Búcsúzunk tőled, kedves nézőnk!” a befejezés, és így tovább... Mindez világossá teszi, hogy tulajdonképpen formai megoldással van dolgunk, mely sokféle tartalomhoz társulhat. Még pontosabban kifejezve, a közvetlenség megteremtésére, az emberközelség kifejezésére a *Galga mentén*-ben a készítőik találtak egy akkoriban újnak számító megoldást. De ezt úgy alkalmazták, hogy közben mindig utaltak a filmkészítés körülményeire, a felvevőgép jelenlétére. Az 1955-ös rövidfilmekben, melyekkel foglalkoztunk, elmarad a józan hivatkozás a filmkészítésre, és a tartalmi visszalépés (a sematizmus felé) a filmből a nézőhöz közvetlenül szóló kísérő szöveget is formális megoldássá fokozza le. Eredeti tartalmától megfosztva egyszerű trükké válik, közvetlenségéből közvetlenkedéssé, a filmművészeti fejlődés ígéretéből a visszafejlődés kifejezőjévé.

Az ötvenes évek közepén felmerült az a terv, hogy gyártsanak a Magyar Híradó- és Dokumentumfilmgyárban (MHDF) is játékfilmeket. Az elképzelés realitását az adta, hogy helyileg az MHDF, a Magyar Filmiroda közvetlen utódként, a Könyves Kálmán körüli filmgyári épületekben működött, ahol alkalmas műterem állott rendelkezésre. Mint Nemeskürty István rámutat,⁵ ez már a felszabadulás előtt is érdekes szerepet játszott a magyar filméletben: itt készítette például első filmjét Gertler Viktor, Keleti Márton, Bán Frigyes és több más rendező. Adva volt egy fiatal rendezőgárda is, akik híradósként már kijárták tanonc éveiket, és tehetséget mutattak a játékfilmkészítéshez. Wiedermann Károly, Tímár István és Jancsó Miklós nevét emlegették legtöbbször. Mindhármán számos rövidfilmet forgattak már, és játékfilmterveiket támogatta az MHDF egyik akkori vezetője, Deák György is. A gyártás ugyan 1956 előtt már nem indult meg, de az elképzelés életképességét a későbbi évek igazolták: 1957-től 1962-ig az MHDF utóda, a Budapest Filmstúdió, játékfilmeket is gyártott; majd a kollektíva a MAFILM IV. stúdiócsoportjaként működött tovább, amelyből az 1972-es átszervezés során a jelenlegi Budapest Filmvállalat alakult.

A tervezgetések idején Jancsót egy Móricz Zsigmond-játékfilm ötlete foglalkoztatta, az *Arvácská-t* vagy a *Rózsa Sándor-t* szeretne volna megrendezni. Újraolvasta Móricz műveit, és megnézte Georg Höllering Móricz-filmjét, a *Hortobágy-ot*, melyhez az író a *Komor Ló* című novellát írta. Ekkor támadt az az ötlete, hogy dokumentumfilmet készítsen Móricz Zsigmond életéről. „Csak dicsérni tudjuk Móricz Virág szövegének tárgyilagosságát, melyet azonban át- meg áthat az emlékezés megejtő, szubjektív lírája – s fölével Jancsó Miklós rendezői érzékenysége: egy-egy tájkép vagy néhány tárgy

⁵ Nemeskürty István: A Budapest Filmstúdió játékfilmjei. Filmkultúra, 18. sz. 1963. május-június. 95. o.

csoportja a filmnek eleven szereplőjévé válik. S a nagy élmény: személyesen láthatjuk Móricz Zsigmondot! A rendező nemcsak a *Légy jó mindhalálig* egykori filmváltozatának s az *Úri muri* filmnek (és a *Rokonok* filmváltozatának – Sz. A.) néhány részletét iktatta filmjébe, hanem felkutatott néhány olyan filmtekercset, amely Móricz Zsigmondot mutatja munka közben vagy a könyvhét forgatagában, sőt egy technikailag meghatóan gyenge amatőr keskenyfilm-szalagon is, kint a leányfalui ház kertjében” – írta a bemutató idején az egyik kritika.⁶

A Móricz-film sajátos helyet foglal el a Jancsó-rövidfilmek sorozatában. Ez az utolsó film az expresszív, kísérleti jellegű rövidfilmek előtt, melyek sorát az 1957-es *A város peremén* nyitja meg. (A kínai utazásról készült útirajzfilmeket figyelmen kívül hagyjuk.) Biztos kézre valló, érett, kiegyensúlyozott munka. Témájában nem, de szemléletében, hangulataiban összegez. Személyes indíttatások nyomán készült: már említettük Jancsó Móricz Zsigmond-élményét. A dokumentumanyag a film montázs szerkezetében hangulati egységet alkot néhány, a jelenben forgatott felvétellel. Az olyan képek, mint a felvevőgép bevezető közeledése a leányfalui ház felé (szinte lebeg az út felett a kamera), megteremtik a néző személyes behatolását az író világába, az érzelmi azonosulás képi-plasztikai eszközökkel valósul meg, mielőtt a tulajdonképpeni dokumentum felvételek elkezdődnének. Finomak és mértéktartóak a Móricz-relikviák jelenben felvett képei: elhagyott asztala, írógépe. A felvevőgép mozgása ezeket a tárgyakat összekapcsolja a tájjal, ahogy végigsiklik rajtuk, és kitekint az ablakon. (A múlt rekonstrukciójának finom ízléssel megvalósított példáit azért is érdemes emlékezetünkben megőriznünk, hogy világos legyen: amikor néhány következő filmjében a rendező a rekonstrukció *expresszív* módszereit alkalmazza – *A város peremén*, *Derkovits*, *Halhatatlanság* –, nem pusztán a „jó ízlés hiányáról” van szó, hanem mélyebben rejtőző okokat kell keresnünk a stílusváltozás magyarázatára.)

A kísérőszöveg, melyet az író lánya, Móricz Virág írt, vállalja az életrajzi műfaj ismeretterjesztő kötelezettségét: egyszerű mondatokban közli a szükséges információkat. Nem kérhetjük számon, hogy az író a film miért mutatja egy árnyalattal „harcosabbnak”, mint amilyen a valóságban volt.⁷ A tények bemutatása pontos, legfeljebb helyenként a hangsúlyok tolódtak el. A film zenéje is mértéktartó, segít a sokfelől összegyűjtött anyag (fotók, dokumentum- és játékfilm részletek) egységes egészé alakításában.

Jancsó Miklós Móricz Zsigmondhoz fűződő kapcsolatainak bemutatásához hadd engedjünk meg magunknak itt egy kis időrendi ugrást. Az 1965-ben készült *Szegénylegények* Gajdor Jánosának története Móricz Zsigmond *Barbárok* című novellájának is forrásanyagául szolgált. Guy Gauthier-nek és Philipp Haudiquet-nek adott interjújában pedig⁸ Jancsó részletesen beszél Móricz hatásáról szellemi fejlődésére. Elmondja, hogy amikor a *Szegénylegények* történetén gondolkozott, eszébe jutott a *Rózsa Sándor* regény megfilmesítése is, de el kellett vetnie az ötletet, mert akkor már a regény történelemszemléletét romantikusnak érezte. Ismertté vált a történet, és Móricz elképzelése a népi forradalomról is elvesztette aktualitását. Jancsó úgy véli, hogy Móricz – bár az igazság megszállottja volt – mégis áldozatul esett a kor misztifikációjának az örök paraszti lélekről. A kapcsolat azonban megvan Móricz regénye és a *Szegénylegények* között, és ez nem is véletlen – mondja Jancsó, és utal B. Nagy Lászlónak a *Szegénylegények*-ről írott kritikájára. Ezt az eredetiből idézzük:⁹ „Ha Móricz Zsigmond nem hal meg olyan hirtelen, bizonyosan megírja a *Rózsa Sándor* harmadik kötetét. Hiszen már a másodikban fölsejlik, s végül fődallammá erősödik a lezárást követelő motívum: a »mély nép« fokozatos csaldódása és kiábrándulása a felemás forradalomból; az »urak« és a »szegénylegények« egymás számára kölcsönösen érthetetlen nyelve, mely oly gunyoros-tragikus kontrasztban fejeződik

⁶ „S. Gy.” kritikájából, Magyar Nemzet, 1956. szeptember 28.

⁷ Förgeteg Balázs és Szekfü András interjúja. Kézirat, 1968.

⁸ Image et Son, 1968. május.

⁹ Élet és Irodalom, 1966. január 8.

ki; a nemzeti vakbuzgóság ábrándkergetése és a történelem valóságos menete, a nép érzésvilága közt feszülő, többszörösen és reménytelenül föl oldhatatlan ellentét. Jancsó Miklós új filmje nemcsak témájában őrzi-gondolja tovább a móríci művet és a művé már nem válhatott móríci gondolatokat... meghökkentő a Jancsó-film rímélése az öregedő Móríczt dédelgetett álmaival, az Árvácska elborzasztó látomásával s azzal a sorslátással, mely Mórícztól túl: Arany nagy történelmi balladáiban, Ady forradalmas szegénylegény verseiben nyert költői megfogalmazást.”

1956 szeptembere. A budapesti mozikban bemutatják a Móríczt Zsigmond életéről készült montázsfilmet. A Honvéd Művész-együttes a transzszibériai expresszen kínai vendégszereplésre utazik. Az együttest elkíséri Bodrossy Félix operatőr és Jancsó Miklós rendező. 1956 decemberében érkeznek újra Budapestre. Útjukról négy színes filmben számolnak be, melyeket 1957-ben mutatnak be.

Versfilm, festményfilm

1957-ben Jancsó Miklós filmet készített József Attila: *A város peremén* c. verse alapján. A forgatókönyvet Horváth Márton írta. Mint illegális kommunistának, bőséges saját élményanyaga lehetett a vers születésének idejéből. (Néhány olyan motívum, mely *A város peremén*-ben szerepel, felbukkan még a *Vízivárosi nyár* című tv-filmben, melyet Horváth írt és Fábri Zoltán rendezett.) A vers film operatőrije Somló Tamás, aki itt dolgozik először együtt Jancsóval, hogy azután a *Fényes szelek*-ig bezárólag szinte minden filmjét ő fényképezze.

A város peremén a költemény szabad adaptációja. A kezdet és a befejezés a költő szobájának felidézése. írógépet látunk, mellette kéziratot. A keret megoldása szimmetrikus. A film elején a felvevőgép – mint a költő? – „kinéz” az ablakon, a Horthy-korszak világába, a film végén pedig „visszahúzódik” a szobába, majd a verset záró tűnődő sorok alatt a vásznon a költő szobrát látjuk, a koszorú jelzi az utókor tiszteletét.

A kezdő képsor utáni első rész a külváros világát idézi. A felvevőgép sorra „benéz” egy bérház ablakain, és minden szobában a nyomorúságot látja. Az 1958-as bemutató egyik kritikusa ez az indítás a neorealista filmekre emlékeztette,¹⁰ valószínűbb azonban, hogy a forrás egy lépéssel távolabb van: a harmincas évek szovjet munkásfilmjeinél, melyekre Jancsó gyakran hivatkozik, és amelyek az olasz neorealizmusnak is ihletői voltak. Mintha minden egyes néma jelenet, ahogy a gép egy-egy szobába benéz, részlet lenne egy rég látott filmből, melyből már nem emlékszünk a szövegre, csak egy-egy képre. Sajnos, a jelenetek érzélgősek, könnyfacsarók. Végül elered az eső, és egy férfihang elkezd mondani József Attila versét.

Az „új nép, másfajta raj” sornál: tüntetés.

A „papok, katonák, polgárok után” sornál: munkamontázs.

A „győzni fogó még annyira meg nem aláztatott” sornál: munkanélküliek.

A munkanélküliek a gyár előtt ülnek, cigarettát adnak körbe. Megjelenik autójában a tulajdonos, behajt a kapun. A felvevőgép ebben a pillanatban az autóban van, belülről, mintegy a gyáros szemével néz. (A vizuális hatás pontos mása John Ford *Érik a gyümölcs* c. filmje egyik jelenetének: ahogy a bizottság autója végigmegy a nyomortelepen.) A tőkés körbejár munkásai között. A munkásnő a fény felé nézve elábrándozik, de megjelenik a tulajdonos sötét árnyéka, felriad, tovább „kapdossa a kapszlit”. A nagykalapács alatt izzó munkadarabot forgatnak, a daru már hozza is a következőt. Egy munkás nem tud kitérni: meghal. A felvevőgép hosszan pásztáz az arcokon, a

¹⁰ „K. S.” kritikája, Népszabadság, 1958. március 1.

munkás-gyászinduló motívuma hallatszik, a nap elbújik a felhők mögé. A kinn (a gyár előtt) gyülekező munkanélküliek közül egyet kiválasztanak; belép a gyárba, társai csak a kapuig követhetik. Hosszan látjuk távozni az udvaron a kiválasztottat. Szinte érezzük hátában a többiek tekintetét. Az összefüggő montázs szerkezet, a szavak nélkül elmondott játékfilm funkciója: a tőkés rendszer elviselhetetlen, emberpusztító kizsákmányolásának felidézése. A következő, szintén összefüggő jelenetsor: az elnyomottak küzdelmének némajátéka.

Vasúti síneken át biciklis munkás érkezik. Figyel, majd jelt ad. Távolabb munkáslány és fiú jelennek meg, kezdik felírni a falra: Munkát, kenyeret! Két rendőr jön a csillogó vágányok mellett, a munkás jelt ad, a két fiatal menekül. Üldözési jelenetek. Egy vonat átmegy az üldözöttek és a rendőrök közt – némi előnyt szereznek. Aztán egy hídon szaladnak át, a híd alatt is vonat halad el. Végül egy folyosón át ajtóhoz érnek, az ajtó zárva. A két rendőr nagyon nyugodtan, komótosan közeledik a csapdába esettek felé: nincs már miért sietniük. A fiatalok szembefordulnak a rendőrökkel. Fogház – csak a foglyok lábát látjuk. A kamera végigkísér egy foglyot a folyosókon. A földszinten az őrcsapatok visznek valakit. Dobszó, három rab arca, amim hallgatják a dobot: kivégzés. A jelenet további leírását idézzük egy 1958-as kritikából:¹¹ „Pereg a dob, a lassú menet közeledik a homokzsákokhoz. S ekkor a felvevőgép hirtelen felemelkedik, úgy, hogy egyaránt látható a börtön udvar és a mellette futó utca. Egyfelől az igazságért halálba induló rab, másfelől a mit sem sejtő, eleven, nyüzsgő utca, ahol villamosok járnak, gyerekek nyújtják kezüket a léggömb árus léggömbjei felé. Aztán a felhős ég felé fordul a gép: egy elszabadult léggömb száll felfelé, egyre magasabbra, míg el nem tűnik szemünk elől. A képsort a sortűz hangja zárja le. Külön kis dráma ez a néhány kép, amely szavak nélkül is arról beszél, hogy ez a fiatal férfi az életért halt meg.” Talán ezen a részleten mérhető le leginkább a korai Jancsó-filmeken érezhető Wajda-hatás. Az egész jelenetsor, de számos mozzanata külön-külön is *A mi nemzedékünk* és *Csatorna* Andrzej Wajdáját idézi.

Háborús képek montázsa következik: a termelés militarizálását látjuk. A fasiszták szinte még az égboltot is szögesdróttal zárják körül. A gyár lövedékeket termel. Majd repülőgépek, égő ház, zokogó kisgyerek a földön...

Idézet: „Csak nézzétek, a drága jószág, hogy elvadult a gép!”

Sztrájk, szabotázs: a munkások lecsapják a kapcsolókat, megáll a termelés, nem forognak a gépek. Újabb tüntetés, melyet fegyverrel vernek le. Mindenütt halottak. A nap elbújik a felhők mögé. A záró kép előtti utolsó, negyedik képsor indítása víziószerű: egy halott munkás ún. kettős felvételű filmtrükk segítségével felemelkedik, azaz *feltámad*, és hurrát kiált. Újból háborús montázst látunk: most a győztes – és baráti – csapatok előrenyomulását, az ellenállók akcióit. Tank tör át egy akadályon. németek menekülnek. A gyár felett fehér gőz száll, mögötte a napkorong látszik, galambok szállnak. A verset halljuk: „Emeljétek föl szívünket!” A felvevőgép leereszkedik a magasból, felvonulók jönnek, ledöntik a kaput, elfoglalják a gyárat. Integető emberek: az épület tetején, közöttük a feliratfestő fiú és a lány, átölelik egymást, a kéményen valaki zászlót lenget, galambok repülnek. Távolról, magasból látszik a gyártelep: mindenütt száll fölfelé a fehér, a sűrű füst, mely itt az élet jele.

(A film ezek után tér vissza a nyitóképhez, és itt hangzik el a vers befejezése: „A költő – ajkán csörömpöl a szó...”)

Ha az eddigiekben a szovjet és az amerikai realista filmek hatását, valamint a Wajda-hatást említettük, a harmadik és a negyedik betét láttán óhatatlanul a klasszikus szovjet némafilmek jutnak eszünkbe, különösen Eisenstein pátosza és montázs szerkezetei. Egyes beállítások elhibázottsága nyilvánvaló (a síró kisgyerek giccsképe), néhány idézett filmrészlet túlságosan ismerős már (a páncélvonat elleni támadás és a szétnyíló harmonika képe a *Harc a sínekért* c. francia filmből vajon

¹¹ „L. J.” kritikája, Magyar Nemzet, 1958. március 16.

hogyan került ide?), de hiányérzetünknek nem ez az oka. Ha eltekintünk a keretjátéktól, a film tulajdonképpeni sémája a következő: elviselhetetlen elnyomás – ellenállási kísérlet; egy ellenálló halála – az elnyomás fokozódása; fasizálódás – a nyílt ellenállás kirobban, felkelés. A felkelést leverik. – Csak a csoda segíthet: a munkás feltámad, és testvéri tankok elhozzák a szabadságot. (Az utolsó rész úgy is értelmezhető, hogy a szabadság csak képzeletben, esetleg egy másik generáció életében valósulhat meg.)

Ezt a sémát összehasonlítva József Attila versének gondolatmenetével, kiderül, hogy a film készítői ott használták fel és ott dobták félre a költeményt, ahol nekik tetszett. Eljárásukat formailag igazolja, hogy ahol eltértek, ott is József Attila versmotívumokat építettek be a filmbe („a kapszlit nő kapdossa”, „testvéri tankok”).

A lényegét illetően *A város peremén* filmnek önmagáért kell helytállnia, hiába támogatják meg léptenyomon József Attila-sorok a néző tudatában. (Nem is biztos, hogy megtámogatják: számos kritika jelzi elégedetlenségét a verssorok ilyen képre fordítása miatt.) A film története nélkülözi az eredetiséget. Csak olyasmit mond a Horthy-korszak valóságáról, amit minden iskolás gyerek tud. Két lehetőség kínálkozott, hogy valami eredetit adjanak az alkotók: vagy a stílromantika, vagy az elvonatkoztatás irányában. Az elkészült mű arról tanúskodik, hogy az író, rendező és operatőr nem akarták (esetleg nem tudták) érzéseiket és gondolataikat zárt, elvont filmszerkezetbe foglalni. Ehelyett megkísérelték a formanyelvi eszközök teljes eklektikus gazdagságát félórai időtartamba zsúfolni. Nem a német expresszionizmus hatásáról van itt szó, mint egyes kritikák vélték (Jancsó elmondja, hogy a német expresszionista filmeket akkor még nem is ismerte), inkább egy ahhoz hasonló belső művészi válság kifejeződéséről, mint amilyenből annak idején az expresszionizmus is született. Minden válsághelyzetnek két megoldása képzelhető el: egy forradalmi és egy dekadens. A német: film húszas évekbeli expresszionizmusának ellenpárja a szintén sok expresszív vonást hordozó szovjet némafilm: Eisenstein, Vertov és mások művészete. *A város peremén*, ha összehasonlítjuk Jancsó eddigi filmjeivel, minden bombasztikus lelkesedése és montázsorgiája mellett is, a művész válságát tükrözi. Teljes egészében a korábbi filmek tagadásaként jött létre. (Ezen itt egyaránt érthetjük Jancsó saját korábbi filmjeit és a magyar filmeket, melyek ezekhez hasonló módszerekkel és szemlélettel készültek.) Tagadja a riportszerűséget, annak minden többé vagy kevésbé sikerült formáját: leplezetlenül *mesterséges*, vállalja, hogy játékfilm. Tagadja a szöveghez tapadó filmkészítést: láttuk, hogy a verssorok filmre fordítása csak látszólagos, valójában az alkotók önkényesen bánnak a verssel. Tagadja a realiztikus és epikus ábrázolásmódot: olyan történetblokkokat helyez egymás mellé, melyek egy séma szerint csatlakoznak egymáshoz. De a tagadásban nem sikerül a válság forradalmi megoldása – ez az expresszionista formai jegyek feltűnésének mélyebb oka.

Még kevésbé sikerülhetett a feloldás a *Derkovits*-filmben, mely *A város peremén* után készült. Ez a színes film részint a Móricz-montázs rekonstrukciós módszerét folytatja, részint a forradalmár művész magatartásának általános logikáját kísérli meg kifejezni Derkovits képei alapján. A rekonstrukció színes filmen sokkal problematikusabb, mint fekete-fehéren. Míg a fekete-fehér felvételek a Móricz-filmben harmonikusan illeszkedtek a dokumentumok képeihez és a korabeli híradófelvételekhez (például az írógépelő író és az írógép felvételeinek összhangja – az egyik korabeli, a másik jelenkori rekonstrukció), a Derkovits-film színesben rekonstruált műterem jelenetei, vízparti palettája bántóan kirínak a film egészéből. Nem pusztán arról van szó, hogy a színes film-technikával nem sikerült megteremteni a natúrfelvételek színharmóniáját a Derkovits-képek színvilágával.

„Össze kell kötni a képzőművészetet a mondanivalóval. Mint festőnek és mai embernek kötelességem életünk és társadalmunk jelenségeit maradék nélkül kifejezni.” Ez a Derkovits idézet a mottó. Feltehető, hogy az alkotók hitvallását is kifejezi. Nem adnak teljes képet a festő munkásságáról, válogatnak a bemutatható festmények között – ez természetes. A válogatás szempontjai alapján itt is kirajzolódik egy gondolati modell. Az indítás: 1919, amikor Derkovits Kernstok Károly tanítványa volt. A Tanácsköztársaság bukása után emigrálnia kell. Az első téma: a

terror. Menekülők, halottsiratók. A kísérőszöveg, mely újra visszanyerte jogait, el- és helyenként túlmagyarázza a képek szimbolikáját. Mintha az alkotók azt hirdetnék: *lehet* szimbolikus képekkel kifejezni magunkat, *lesz* valaki, aki üzenetünket megfejti. A második téma az ideiglenes békeesség: a párt segítségével Derkovits kis lakást bérel. A megnyugvás, az oldódás képeit látjuk. A Halas csendélet groteszk humorával (és a hal képi motívumával) köt át a film a következő témára: ez a *szatirikus támadás* az uralkodó osztály ellen. A szatirikus támadást követi a *közvetlen agitáció*: a Dózsa-sorozat. A film logikája azt sugallja, hogy az uralkodó osztály bosszúja nem késik: *A kenyérért* és a *Kivégzés* című képek bemutatása az *osztály*, a *Végzés az egyén vereségét* jelzi. Derkovitsot kilakoltatják.

A filmnek itt van a kompozíciós csúcspontja. A készítőik állást foglalnak a forradalmár magatartás és a művészi eredmény megítélésében: „Mégis, miközben fizikailag gyengült, lélekben *erősödött*. Ebben az időben készítette két *legcsodálatosabb* festményét.”

Ezek: a *Vasút mentén* és a *Híd télen*. A gátoltság, a félelem, a vereséghelyzet művészi kifejeződései, a fizikai gyengeség szubjektív legyőzése a műalkotásban. A dolgozók bemutatása (*Hidépítők*, *Hajókovács*, *Dunai homokszállítók*) a film koncepciója szerint már csak utolsó fellobbanás. A festő a vízparton megfázik, megbetegszik, hiába ápolják. Vízioi vannak, és nemsokára meghal. Az ábrázolás módja és a kísérő szöveg azt sugallják, hogy halála is művészi munkájával kapcsolatban következett be.

A művészettörténészek a megmondhatóit, hogy ez a látomás a derkovitsi pálya belső logikájáról helytálló-e vagy sem. Akár igen, akár nem, ez a film már csak a festmények hűséges bemutatása miatt sem lehetett tárgyával annyira önkényes, mint *A város peremén* a József Attila-verssel.

A filmkritikus elismeréssel üdvözlöi a módszert: „... a Budapest Filmstúdió kisfilmje méltó módon mutatja be Derkovits Gyula életét és művészetét.”¹² A művészettörténész professzor azonban már nem ilyen elégedett: „...teljesen feleslegesek a művész rekonstruált környezetét bemutató képek és a vaskos szimbólumok. A művész környezetét kitűnően ábrázolta műveiben; nagyon sok képe, amely kimaradt a filmből, erről beszél. Sokkal jobb lett volna, és feltétlenül meggyőzőbb, ha ezeket látjuk az újra beállított padlászug helyett. A film szimbolikája pedig túlzottan »irodalmi«, sokszor leírt közterek képi illusztrációja...”¹³

Ma megnézve a Derkovits-filmet, inkább a művészettörténésszel érthetünk egyet. Annyit azonban hozzá kell tennünk az idézett véleményekhez, hogy 1958-ban még sokan vitatták Derkovits helyét a magyar festészet történetében. Ebben a vonatkozásban ez a film *tett* volt, kiállítás a nagy munkás festő elismertetéséért. Mint önálló alkotás, mint a filmalkotók önkifejezési kísérlete azonban sikertelen maradt. Az anyag ellenállt: a művészmagatartás derkovitsi modelljét nem lehetett önkényesen adaptálni a jelen művészi válságának megoldására. Ugyanúgy nem, mint ahogy József Attila filmre fordított képeiből sem sikerült olyan montázst létrehozni, hogy az – korábbi gondolatunkhoz visszatérve – a válsághelyzetnek ne csak expresszionista, hanem forradalmi megoldását nyújtsa. Nyilvánvaló, hogy nem József Attilában vagy Derkovitsban „van hiba”, és becsülendő az a művészi gesztus, mellyel 1957-58-ban Jancsó és alkotótársai műveikhez fordulnak. De a *saját út megkeresését* nem lehetett ezáltal megtakarítani. Az *Oldás és kötés*-ig azonban, ahol az alkotók lényegében ezt a tanulságot mondják ki, még hosszú az út. A következő kísérlet egy egész estés játékfilm ismét a közvetett megoldás irányában próbálkozik. Allegorikusfilm, ahogy Jancsó évekkel később maga mondja.

¹² „Z. L.” írásából, Magyar Nemzet, 1958. augusztus 31.

¹³ Csik István beszélgetése Végvári Lajossal. Filmvilág, 1958. augusztus 15.

Történelmi modell és cserkészfilm

Az olvasónak, aki nem látta *A harangok Rómába mentek* c. filmet, de elolvassa a cselekmény alább következő leírását, erőfeszítést kell tennie, hogy valamilyen rendet, áttekinthető összefüggést fedezzen fel az egymás után sorakozó epizódok kavargásában. Csekély vigasz, hogy hasonló érzése lehetett annak is, aki a filmet 1959-es bemutatása idején nézte meg.

„Bizonyos mértékig menti a hibákat, hogy a történet elmondója, a diákok, talán valóban ilyen kuszán láthatta saját kalandjait – de ez a mentség nem teszi érdekesebbé a filmet” – írta a film egyik kritikus. ¹⁴ „A film arról árulkodik, hogy sokan »szóltak bele«, sok »szempontot« kaptak a készítő” – olvashatjuk egy másik kritikában, ¹⁵ és Jancsó nyilatkozatából ¹⁶ azt is tudjuk, hogy tulajdonképpen már forgatás közben elvesztette hitét a műben, és attól kezdve már csak – mint filmkészítő mesterember – leforgatta a forgatókönyvet.

A harangok Rómába mentek elemzéséről ennek ellenére sem mondhatunk le, mivel számos érdekességet tartogat gondolatmenetünk számára. Természetesen minden fejtegetés közben állandóan tudatában kell lennünk a fent említett tényeknek: hogy a filmbe beavatkoztak, hogy alkotója elidegenedett tőle, és hogy sem korabeli; sem mai mércével mérve nem jó film.

Az itt következő cselekményleírás áttekinthetősége érdekében hadd előlegezzük a szerkezet rövid vázlatát. A két szélsőponton a második világháború világtörténelmi összecsapásának két főszereplője: a német és a szovjet csapatok állnak. A németek akciói részben irányító jellegűek (a végrehajtók magyarok), részben a náciizmus borzalmait mutatják: deportálás, rablás. A szovjet csapatok közeledésére a film párbeszédei utalnak, csak a tulajdonképpeni cselekmény lezárulása *után* jelennek meg a képen, ahogy utolsó felszabadító rohamra indulnak.

A németek közvetítő apparátusa a magyar nyilas (és a nyilasokat kiszolgáló „közönséges”) katonai szervezet. Ők végzik a piszkos aprómunkát.

Az ellenállók közül a városban élő hangszerkészítő mestert, Angel bácsit, és két deportáltat: a magyar „Szakállas”-t, valamint a magyarul nem tudó Janát ismerjük meg.

A város lakói csak statisztákként jelennek meg. Középpontban a *diákok* vannak, a tét: elviszik-e őket az utolsó pillanatban a frontra, a pusztulásba. A film szinte minden szereplőt a diákok sorsával kapcsolatos állásfoglalásával jellemez, így válik főszereplővé *Tibor, a latintanár*, akinek öccse is a diákok közt van. Az ő problémája: milyen megalkuvásokkal lehet elérni a gyerekek megmentését – de erre még visszatérünk.

Egy nyugat-magyarországi kisvárosban vagyunk, 1945 kora tavaszán, nem sokkal a front odaérkezése és az egész ország felszabadulása előtt. Nagycsütörtök van, a harangok elhallgatnak („úgy mondják, Rómába mentek”). A film diák-főszereplőjének (Péter: Deák B. Ferenc) kísérszövege közvetlen párhuzamot von a nagybőjt és a történelem eseményei között: „Szorongás volt a lelkekben, és mindnyájan a feltámadást vártuk.” Péter bátyja, Tibor (Gábor Miklós), latin-görög szakos tanár (*I/1*). Sebesülése, béna bal karja miatt nincs a fronton. Diákjaival együtt látjuk, amint az osztály sáncárok-ásás közben kórusban a memoritert mondja: „Nil igitur mors est...” „Bátyámnak az volt a gondolata, ha rendesen kijárunk sáncolni, talán elkerüljük a katonai parancsnok figyelmét, és megússzuk az egészet” – halljuk ismét Péter narrátorszövegét.

Egy légiriadó zűrzavarában Péter és barátja, Sólyomszem, elszaladnak, és Sólyom szem megmutatja Péternek frissen szerzett pisztolyát; „Ilyen egy seriffnek sincs, sápadtarcú testvérem. Parabellum. Héthatvanötös”. A pisztolyon szarvasfej dísz van. A két fiú elindul a kőbányába, hogy kipróbálják.

¹⁴ Hajdú Ferenc, *Esti Hírlap*, 1959. április 3.

¹⁵ Katona Éva, *Élet és Irodalom*, 1959. május 1.

¹⁶ Zsugán István interjúja, *Filmvilág*, 1966. január 1.

A bányában éppen német katonák deportáltakat hoznak kivégzésre. Vetkőztetik őket, letépi ruháikat. Péter felindulásában elkéri a pisztolyt Sólyomszemtől (ketten lennének egy pisztollyal az egész német alakulat ellen), Sólyomszem nem adja, dulakodni kezdenek. Véletlenül meglöknék két csillét, amelyek megindulnak, lezuhannak a mélybe a németek közé, és még egy-két tányérakna is felrobban. A keletkező zűrzavarban a deportáltak menekülni próbálnak, a németek üldözik őket, lönek. A két fiú egy erdőszéli kápolnához ér, átmásznak a kerítésen. Péter visszamegy a hegyoldalba egy ájult menekültlányért, és őt is beviszi a kápolnába.

Tépett ruhájú, deportált férfi, a „Szakállas” rohan a kápolnához. Alighogy átdobja magát a kerítésen, németek jelennek meg az ösvényen. Most a férfit látjuk: egy szent szobra mellett rejtőzik, de a kápolnán kívül. Majd megint az ösvény: a németek továbbrohannak, a férfi körülnéz, újból átugrik a kerítésen, és elrohan az erdőbe. A kápolna belsejében a két fiú az alélt lányt élesztgeti, aki nem magyar. „Partizán?” – kérdezi Pétertől. „Gimnazista” – válaszolja a fiú. (I/2)

Az osztály többi diákja visszaútban a gimnázium felé a „keristákkal” (kereskedelmi iskolások) találkozik – ezeket már bevonultatták. A hadicélokra igénybe vett gimnáziumi épületben a nyilas parancsnok hívhatja Tibort, az osztályfőnököt. A fiúk utánam ennek („jogunk van azt tudni, hogy hová vitték az osztályfőnökünket”), mire a nyilas őr szó nélkül hatalmas pofont ken le az elsőnek. „Óhajtanak még valamit az urak?” Kijön Tibor a parancsnokkal (Ladányi Ferenc), aki búcsúzóul még ennyit mond: „No, szóval, ahogy vállaltad... Különben...” – és félreérthetetlen mozdulattal húzza végig ujját a gégején.

Péter és Sólyomszem egy padláson rejtették el a lányt. Vízet, kenyeret adnak neki, megmondják nevüket. A lányt Janának hívják. Péter elfütyül neki egy ismertetődallamot, és – ha németek jönnének – odaadja Janának a pisztolyt. A két fiú elmegy.

Angel bácsi, a hangszerkészítő (Pécsi Sándor) műhelyében éppen egy katonazenész javíttatja trombitáját, amikor belép félmeztelenül a Szakállas, és úgy tesz, mintha ő lenne az új segéd. Ahogy a trombitás elmegy, megbeszélnek Angellal egy fűtőházi szabotázs akciót, és a Szakállas utal arra, hogy a lánya padláson van. Beszélgetésük hangulata egy jól szervezett ellenálló csoportra utal.

A fiúk a vízparton beszélgetnek – kiderül, hogy már többen is tudnak a lányról. Azt tervezik, hogy kihozzák a szigetre. Péter beszélni akar bátyjával, Tiborral, az egész akcióról. Visszafelé menet észreveszik a távolban az orosz torkolattüzeket.

Tibor közli öccsével, hogy az osztálya frontra megy, és ő vezeti őket – ez a parancsnok döntése. A fiú ketségbeesik bátyja árulásán, és Janához siet. Egy szalagot is visz a hajába. A padláson azonban nem talál senkit, csak jelek mutatják, hogy a lány a tetőn át eltávozott. Ezt eltitkolja a fiúk elől, és elhatározza, hogy az egész osztályt be kell vonni az ügybe – azért, hogy megszökhessenek a bevonulás elől. Ezt azonban nem mondja, célként „a lány védelmére” hivatkozik.

Péter az utcán mindenfelé keresi Janát. Egy teherautón kutyás őrök szállítanak embereket – utánarohan a teherautónak, át a zárt területen. A teherautó egy kastélyudvarhoz ér, ahol vetkőztetik és újból autóra rakják a deportáltakat. A fiú felkapaszkodik a kerítésre, és hangosan kiáltja Jana nevét.

A gimnazisták lőszert rakodnak, közben nyílt színen kézigránátot lopnak a teherautón, és ellopják az alvó német sofőr mellől pisztolyát. A tulajdonos elrendeli, hogy mindenkit kutassanak át. Már éppen a gránátot rejtő gyereket motoznak, amikor elindul a teherautó, zűrzavar, a motozás abbamarad, majd újra felsorakoztatják őket, és elkezdik előlről, de addigra a két fiú már eltűnt a sor végéről.

Péter a városban találkozik Angel bácsival, a hangszerkészítővel. Bemennek a boltjába. Bejön egy német katona, iszik egy bögre vizet, szó nélkül kimegy. Utána Angel eljártssza Péternek a jeldallamot, és közli vele, hogy Jana biztonságban van.

Tibor a parancsnokságon. A parancsnok szitkozódik, mert szabotázsakciókat tapasztal. Közli a tanárral, hogy hajnalban embereket láttak a házuk tetején. „Utólagos engedelmekkel házkutatást tartottunk. Ezt a szalagot találtuk. Ismered?” (Az a szalag, melyet Péter Janának szánt.) Tibor azt

hazudja, nem ismeri. A parancsnok témát vált, a fiúkról kezd beszélni. „Itt... az íróasztal előtt elvállaltad, hogy összetartod őket, hogy kiviszed a frontra, hogy te mégy velük – emlékezteti őt –, ezért nem megy az öcséd a frontra.” A tanár megpróbál kitérő választ adni. A parancsnok azzal küldi el, hogy beszéljen a szülők lelkére, de hanghordozása gúnyos. Távozása után behívókat írat az egész osztálynak, Péternek is. Motoros futárral küldi ki a másnap reggel nyolcra szóló behívókat.

Tibor elmegy egy diákja családjához, és elkezd a személyes rábeszélést: próbálja meggyőzni a gyerek anyját, hogy ne bújtassa fiát, hanem engedje el a frontra. Hazamenet találkozik öccsével, de nem értenek szót egymással. Otthon felveszi főhadnagyi egyenruháját, vár.

Péter elmegy ugyanahhoz a családhoz, ahol bátyja járt, és elhívja a fiút a behívó elől a nádasba, a szigetre.

Tibor otthon idegesen vár. Közben zongoraszót hallunk: „Für Elise”.

Kinn az utcán katonaszökevényeket igazoltatnak a nyilasok.

Kicsit távolabb az utcán egy nyugatra menekülő polgárcsalád bútorait látjuk. A tulajdonos idősebb úriember, az egyik diák édesapja. A gyerek a többiekhez akart menni, de ő elutasítja; majd a nyilas parancsnok beosztottjához fordul: „Kérlek zászlós úr... ezek a gyerekek el akarnak menni...”

Razzia. Péter hazaérkezik, futva. (Egy járőr utána is lött.) A razziázók Tibor egyenruháját látva továbbmennek. Péter vissza akar menni a fiúkhöz – bátyja *elkíséri*. Átjutnak az igazoltatáson, és kiérnek a nádasba. Tibor még egyszer vissza akarja téríteni a fiúkat, de azok öccsére mutatnak: ő „köztársaságuk” elnöke. Péter elmondja, hogy elégük volt a bujkálásból és megalkuvásból, elmennek „oda, ahol nincs se német, se nyilas”. Névsort olvasnak – négyen hiányoznak. Tibor ekkor vállalja, hogy értük megy. Hirtelen megérkeznek a nyilasok és németek egy autón. A tanár pisztolyával (ép jobb kezével...) lelő egyet közülük, de a többiek őt lövik le. A nyilas, felelősségre akarja vonni az ott álló két magyar katonát, azonban a nádasban felbukkan a Szakállas egy géppisztollyal, és lelövi a nyilasokat és németeket. Csónakra szállnak (a két magyar katona is velük), és a Szakállas pisztolyt ad Péternek; a szarvasfejes pisztolyt. Tűzharc, de a túloldalon már ott vannak a szovjet csapatok. A záróképek alatt ismét Péter narrátorszövegét halljuk. Idilli képek a harcba induló katonákról, az indulást jelző rakétát az egyik diák löheti fel... „A nap hőse Sólyom szem lett. Nem sokkal azután, hogy meghúzta a jelzőpisztoly ravaszát, messziről, a víz partjáról harangkondulást hozott a szél. Azután zengett az egész környék... visszatértek a harangok nagyszombat estéjére... A csapatok után néhány nappal érkeztünk haza, 1945. április negyedikén...”
(Vége.)

A mindenáron *más* megoldások keresése, az expresszív kifejezési eszközök erőltetett alkalmazása, a hiteltelen színészi játék, a történelem ábrázolás hamis volta – mind olyan hibák, melyekre már az 1959-es kritika is meggyőzően rámutatott. *A harangok Rómába mentek* esetében ugyanezek a kritikák méltányolták a sikeres részletmegoldásokat is, Somló Tamás operatőri munkáját, néhány képének „eredeti látásmódját”.

Ha visszaidézzük a film leírásakor előlegezett modellt (németek – nyilasok – Tibor, szülők – ellenállók – szovjet csapatok), amely szerkezet minden tagja a diákokhoz való viszonya által határozódik meg, ez tulajdonképpen (visszatekintve!) lehetne egy „igazi” Jancsó-film modellje is. Megtaláljuk benne a jellegzetes hatalomközvetítő mechanizmusokat (ahogy a németek a nyilasokat, a nyilasok Tibort, Tibor pedig egyik diákja édesanyját utasítja-befolyásolja), megvan a történelmi határhelyzet és a hozzá tartozó döntési szituációk, és így tovább. A diákok tömegként való szerepeltetése is beillik a modellbe. A film maga is utal rá, hogy áttételesen a magyar ifjúságról, sőt az ország jövőjéről van szó. Ezért akarja a fiúkat Tibor megmenteni, a nyilas parancsnok viszont a náci oldalán harcba (és pusztulásba) vinni.

A diákok saját akcióit egyelőre figyelmen kívül hagyva, a felnőttekkel lejátszódó epizódok – a kor általános filmművészeti színvonalát is figyelembe véve – tulajdonképpen alig kifogásolhatók. Változatos – olykor túlságosan is változatos megoldású jelenetek, jól megválasztott színésztípusok, a színészi játék az 1958-ban realistának tekintett részletező mikro-naturalizmus jegyében. Még a német szereplők ábrázolása a legsematikusabb, ott kísértének leginkább a plakátsablonok. A későbbi Jancsó-filmeknek az az alapkövetelménye, hogy a történelmi mozgások szabják meg a pszichológiai mozgásokat (nem pedig fordítva, mint a hollywoodi és a zsdánovi sematizmusban), a legtöbb felnőtt-jelenetben megvalósul, legfeljebb nem hat úgy a nézőre, mint Jancsó későbbi munkáiban, mivel *A harangok...* egészének kontextusa ezt nem segíti elő.

A fő hibát tehát másutt: éspedig a diákok ábrázolásában kell keresni. A diákok szerepét azért is tekinthetjük archimedesi pontnak: mert itt együtt jelentkezik történelmi és drámai hitel kérdése.

Mivel a diáktörténet a felnőttek történetével egyenrangú, sőt fő szállá válik, a diákok csoportjának sajátos helyet kell elfoglalnia a film szerkezetében. Ők nem tartoznak sem a két szélső pólushoz (németek, oroszok), sem a két közvetítő taghoz (nyilasok, partizánok). A többi felnőtt összes akciója azonban a diákokkal kapcsolatos; önálló, a gyerekektől független vonatkozásait nem ismerjük meg. Ezért a néző számára a diákok *mint az egész lakosság reprezentánsai* jelennek meg. „Egy magyar film, amelynek nagyszámú hősei *egységesen* lépnek fel a fasizmus ellen, óhatatlanul hazug, hamis képet ad a korról és szereplőkről” – írja a kritikus,¹⁷ majd így folytatja: „Nem csupán azért, mert Magyarországon az ellenállás nem volt tömegméretű, vagy azért, mert a középiskolás diákság nem tartozott a legforradalmibb elemek közé, hanem azért, mert a film adósunk marad a hősök fejlődésével, cselekedeteiket nem indokolja meg. *A harangok Rómába mentek* szereplői számára az aktív cselekvés oly természetes és magától értetődő, mint amennyire nem volt az azokban az országokban sem, ahol az ifjúság *valóban* fegyvert fogott. A hamis koncepció eredményezi azt a filmbeli városkát, ahol a direkt fasisztizisteken kívül szinte mindenki partizán vagy legalábbis szimpatizáns.” Figyeljük meg, hogy a kritikus – akinek elemzése egyébként teljesen helytálló és találó – a filmben látott modell hatására önkéntelenül is azonosítja a *lakosságot az ifjúsággal*. Valóban, a filmben – szerkezetileg – a diákok léptek „a nép” helyére. Így válik érthetővé a kritikának az a mondata, hogy a városkában „szinte mindenki partizán vagy szimpatizáns”, holott ténylegesen csak *egy* ellenálló felnőtt van a városban (Angel bácsi), valamint látjuk még a Szakállast és Janát, akik mindketten deportáltak, tehát nem ellenálló városi lakosok. (Nem számítjuk ellenállónak, de még szimpatizánsnak sem azokat a villanásnyi időre látható mellékszereplőket, akik féltik bevonuló gyereküket). A „mindenki partizán vagy szimpatizáns” megállapítás *akkor és csak akkor érvényes*, ha a diákokra vonatkoztatjuk, amit – véleményünk szerint – a kritika írója is így értett.

Csak hogy a gyerekek *ebben a történelmi helyzetben és ebben a dramaturgiai modellben* nem növeszthetők fel az egész magyar nép képviselőivé! Történelmileg azért nem, mert a diákság *1944-45-ben* valóban „nem tartozott a legforradalmibb elemek közé”, hogy ismét az előbbi kritika (nagyon mértéktartó) megfogalmazását idézzem. Sem társadalmi helyzete, sem származása, neveltsége nem tehetné azzá. Olyan diákot pedig *egyét sem* látunk, aki aktívan a (még uralmon levő) reakció kiszolgálója lenne. Az allegorikus ábrázolás igazsága itt ellentétbe kerül az elemi korhűséggel.

A diákok egyénisége teljesen a sematikus jellemfejlődési képletek szerint bontakozik ki, esetükben a pszichológiai mozgás lesz a történelmi helyzet meghatározója.

Egy félresikerült „Entwicklungsroman” pereg szemünk előtt, olyasfajta gyorsított felvételen, mint egy bórleszk: az indiánosdit játszó tizenhét éves fiúk gyermeteg ártatlansággal fegyvereket lopnak a nyilas uralom kellős közepén, razziák és kivégzések idején, és pillanatok alatt csatlakoznak Péter akciójához a szökés és az általuk sose látott lány megmentése érdekében. A film szerint a fiatalok történelmet akartak csinálni, de a kiscserkészek naivitásával. A történelmi modell az allegória érde-

¹⁷ Katona Éva, i. m.

kében cserkészfilmmé alakult, ami eleve kudarcra ítélt vállalkozás. Nem sokkal a bemutató után a film alkotói is elmondták ezt. „Nem szabad tisztázatlan dramaturgiai problémákkal, tisztázatlan jellemű hősökkel nekikezdeni a forgatásnak – mondja Jancsó Miklós – Szilvási kezdetben romantikus diáktörténetet írt a háború végóráiban, az ő számára a fiatalok voltak a fontosabbak, én a tanár figuráját, lelki alakulását a szorongató helyzetben éreztem jelentékenyebbnek. – Ez kettőnk alkati különbözőségéből is ered – veti közbe Szilvási –, az én látásmódom romantikus, Miklósé a modern pszichologizálás felé hajlik.”¹⁸

Egy későbbi, a *Szegénylegények* elkészülte utáni nyilatkozatában¹⁹ Jancsó azt teszi még hozzá *A harangok...* tanulságaihoz, hogy ezt a filmet allegóriának szánták, de csak arról győzte meg őt, hogy a „filmallegória műfaja életképtelen. Tompa Mihály nagy emberi tettet vitt végbe, amikor megírta *A madár fiaiboz*-t, de az ilyen művek csak esetlegesen, csak nagyon körülhatárolt közegben hatnak”.

A *harangok Rómába mentek* két megalkuvás történetét őrzí: megalkudott a filmbeli tanár, hogy osztályát, majd hogy öccsét megmentse, és megalkudott a film alkotója: készít olyan filmet, amelyet lehet, és megpróbálja saját mondandóját rejtjelekkel belecsempészni. Az allegória azonban veszélyes műfaj: vagy az is érti, akinek nem kellene (Tompa Mihályt zaklatták is a Bach-korszak *értő* közegei...), vagy az is alig, akinek szánták. A *harangok Rómába mentek* megbukott a mozikban annak rendje-módja szerint, mint gyenge ifjúsági kalandfilm. A film történeti érdekességet, egy életpálya részeként mégsem tagadhatjuk meg tőle.

Szoborfilm

1958-59-ben kezdte meg munkáját a Balázs Béla Filmstúdió. A Stúdió célja már ekkoriban is a kísérletezési lehetőség megteremtése volt a fiatal filmművészek számára, azonban a laza keret, mely inkább egy baráti társaságnak, mint egy munkaközösségnek felelt meg, ez időben még nem hozott látványos eredményeket. A filmtörténetek ezért általában 1961-től számítják a Balázs Béla Stúdió „igazi” működését, és vagy tudomást sem vesznek az 1961 előtti filmekről, vagy úgy tekintik azokat, mint amelyek „a Balázs Béla Stúdió jelképes égíse alatt születtek”²⁰. Ilyen volt a *Halbatatlanság* (1959) is, Jancsó Miklós „kísérleti filmje”. Jancsót ekkoriban már sem kora (harmincnyolc éves volt), sem filmkészítői múltja alapján (igen sok riportfilm és egy nagy játékfilm) nem kellett volna „fiatalnak” tekinteni. Mégis annak számított. A magyar rendezői gárda elöregedése, a pályakezdők évtizednyire nyúló inaskodási kötelezettsége ilyen állapotokat teremtett. (Éppen ezt volt hivatva megszüntetni a Stúdió.) A pályáját 1957-től szinte újrakezdő Jancsó körülbelül olyan mohó „mást akarással” készítette filmjeit, mint bármely frissen diplomázott fiatal.

A *Harangok...* már bemutatása (és a méltán elmarasztaló kritikák) előtt is csalódást okozott Jancsónak. 1959-ben tehát visszatért *A város peremén* és a *Derkovits-film* gondolköréhez, és a Balázs Béla Stúdió keretei közt készítette kísérleti filmjét Goldman György emlékére. „Goldman György nevét kevesen ismerik. Nagy tehetségű szobrász volt. Budapesten és Párizsban tanult, neves mestereknél. Becsülték, sikerei voltak – ő mégis valami újat keresett. Az életet akarta megismerni – s találkozott a munkásosztállyal, a párttal. Kommunista lett. Horthyék bírósága életfogytiglani fegyházra ítélte, onnét hurcolták el a nád haláltáborba. *Milliók* haltak meg akkor, meghalt ő is. Ma ötvenéves lenne. Filmünk nem életrajzi film – mégis őt idézi. Emléket állítunk neki és minden fiatalon elpusztított haladó művésznek.”

¹⁸ Sas György beszélgetése a film készítőivel. Film, Színház, Muzsika, 1959. június 12.

¹⁹ Zsugán István i. m.

²⁰ Nemeskürty István: A Balázs Béla Stúdió. A magyar film húsz éve c. kötetben, szerk.: Homoródy József. Magvető, Bp. 1965. 181. o. Valamint: Nemes Károly: Miért jók a magyar filmek? Magvető, Bp. 1968. 198. o.

Ez a *Halbatatlanság* bevezető szövege. Ha visszagondolunka *Derkovits-film* gondolati ívére, már a bevezetőben feltűnnek a közös vonások. (A *város peremén*-hez pedig a gondolati mag hasonlóságán kívül József Attila-idézetek is kapcsolják a Goldman-filmet.) A kommunista művészsorsok párhuzamossága a már elkészített téma *variációjának* lehetőségét. kínálta, illetve: az önismétlés veszélyét hordozta. Jancsó és munkatársai azonban – talán érezve a *Derkovits-film* módszerének korlátait is – most más irányban kísérleteztek. A kísérletezés lehetőségét a Stúdió támogatásán kívül az is megteremtette, hogy Goldman György nemcsak személyében volt a fasizmus áldozata: művei közül is csak igen kevés maradt ránk. Ezért, míg a *Derkovits-film* képanyagának túlnyomó része mégiscsak Derkovits művek reprodukciója, a Goldman-filmben a rendezett részletek válnak uralkodóvá. Így a versfilm és a festményfilm után ez a szoborfilm lett a legszélsőségesebb, a leginkább elhibázott. És mégis: a *Halbatatlanság* minden hibájával együtt az alkotók tehetségéről tanúskodik.

Minden mesterkéltége mellett is izgalmas az a mód ahogyan a filmkészítők a hiányzó szoboranyagot egyrészt rekonstruáltatták (a beszámolók szerint a megsemmisült Goldman-szobrokat fényképek alapján újból megmintáztatták a felvételekhez), másrészt sajátos, *plasztikai* jelképrendszerrel egészítették ki. A film megjeleníti a szobrász személyét is. A kegyes csalást a rendező itt nem úgy kívánta semlegesíteni, mint a *Derkovits-filmben*, ahol csak tárgyakat, mozgó árnyakat és rekonstruált szobabelsőt mutatott. A megvalósítás az expresszív filmnyelv fordulatával távolítja el a szobrász filmképét a realitás illúziótól. Szokatlan képkivágások, felvételi szögek, gyorsan ide-oda mozduló felvevőgép, hirtelen ráközelítés és visszahúzódás – ezek az eszközök. A kísérlet nem mondható eredményesnek, a valóság ellenállt, a műtermi jelenetek nem váltak általános- elvonatkoztatott érvényűvé.

A *Halbatatlanság* szerkezete az említett burjánzó képi motívumok miatt még elmosódottabb, mint a korábban elemzett két rövidfilmé. A *keret* itt is pontos, szimmetrikus a film elején és végén, de a téma kibontakozása szétesőbb. Illusztratívabb is lett ez a film a *Derkovits-filmnél*, hiszen a cím és a bevezető szöveg rögtön egy prekoncepciót sugallnak, amit azután a képek igyekeznek megtámogatni. A halhatatlanság fogalmát kettős képmetafora hordozza. Az első: a száguldó csillagok képe. A második: a csillagokból alakuló lángocskákat elfojtó *vasököl*. (A filmet nem ismerő olvasó gondoljon egy középkori lovag páncélkesztyűjére.) A száguldó csillagok azonos helyi értékkel vannak jelen a film elején és végén. A vasököl azonban a nyitó képsorban háromszor is *elfojt* egy-egy lángot, míg a záró képsorban egy lángot *nem sikerül* elfojtania. A kis lángnyelv az összeszoruló ököl visszahúzódása után is füstöl, majd újra fellobban: *V* alakban hirdeti győzelmét a terror fölött. De mi az, amitől egyik kioltott láng újra fel tud lobbanni? Mivel a vizuális metafora nem ábrázol, hanem *csak* kifejez, a választ a közbenső. jelenetektől kell várunk. A következő főbb képsor-egységeket találjuk:

- a) A kioltott láng értelmezése: egy *halottat* látunk, szemüveges férfit. Rab, kezén számjegyek: a koncentrációs tábor jelei.
- b) Ez a férfi kéz *feltámad* (*A város peremén*-ből ismert áttűnéses filmtrükkal), és agyagot kezd gyúrni. Tehát az áldozat *szobrász* volt.
- c) Műtermi jelenet, a szobrász aktot mintáz, majd lelki válságában összepréseli az agyagszobrot. (Vö. az életrajzban kiemelt motívummal: a szobrász *újat keresett*.) Itt a versidézet is értelmez; „Ím itt a szenvedés belül / ám ott kívül a magyarázat. / Sebed a világ...”
- d) Ennek megfelelően, az élet megismerése következik: „Mint egy halom hasított fa...” – idézi a szöveg József Attila életlátását. Kiragadott jelenetek, egy bánya szerencsétlenség áldozatai, majd derűsebb életképek is. A szobrász ismét *alkot*, és szobrai közül néz fölfelé, amikor elhangzik az újabb idézet: „Jöjj el *szabadság!* Te szülj nekem rendet...”
- e) A *harv* vállalása: a művész metszetét sajtó sokszorozza röpcédulává. Egy nőalakokkal együtt készítik a röpciket, de amikor a levegő fehérlik ezektől, rendőrroham következik, egy

kardlapozó rendőr képe meg-megdermedve villog, és a kövezeten a fehér lapok között egy *balott*: a *nőalak*.

- f) „Én már letettem a kalapácsot, vedd fel és *harcolj tovább*” – jelenik meg egy szobor alatt a felirat. De a harc egyre kilátástalanabb: előbb csak a *Rendő*r szobrát látjuk, de indulózene és német szövegfoszlányok hangjaira lassan mindent elönt egy fortyogó-bugyborékoló massa. *A sárözön elfedi a földgolyót*, és a munkásszobrot is bevonja. (Ez talán a film plasztikailag legizgalmasabb jelenete. Az 1959-es vetítésen nevetést váltott ki a film több más mesterkelt részletével, ezen nem kell megbotránkozunk. Hiába jelent a mozgó sárözön képe önmagában plasztikai értéket, ha a film szerkezete ezt nem hitelesíti.)
- g) Újból a szobrászt látjuk, rabként; kezét a tetovált számmal. Egy szobor, börtönrács... A felvevőgép felnéz a felhőkre, majd a csillagokra, ami ismét idézettel párhuzamos képsor: „Egüinkre, hol kínok ragyognak, / a költő hasztalan vonít...” Ezt az idézetet a film a nyomaték kedvéért meg is ismétli. Majd folytatja: „Óh, csillagok... *itt csak meghalni sikerül.*”

Ezután következik a zárójelenet, amikor a vasököl már nem tudja kioltani a lángot. Sem a művészi munka, sem a harc – egyedül a profetikus áldozatvállalás, *a halál hozza meg a halhatatlanságot?* Nem tudni. Míg az előző két rövidfilmnél viszonylag világos szerkezetet lehetett felvázolni, a *Halhatatlanság* olyan zsúfolt, hogy a fenti hét rész elkülönítése csak kísérlet lehet, az értelmezés pedig az elemzés után is nyitott marad. Mert azt nem tekinthetjük teljes értékű magyarázatnak, ha a befejező idézetet ideírjuk. („Ha beomlanak a bányát / vázázó oszlopok, / a kincset azért a tárnák / őrzik és az lobog...”) Nem meglepő az sem, ha összefüggést találunk az idézet lángjai és a képi lángok, az idézet bányája és a korábban látott bányaszerencsétlenség közt. Csakhogy mindez túl direkt, illusztratív. A *Halhatatlanság*-ból ma már csak a plasztikai kísérletek érdekesek. Ahogy a felvevőgép megmozdul a műteremben, hogy lassú oldalirányú „kocsizással” fedésbe hozza a szobrot és a modellt, az még csak „poén”, trükk. De a mozgás, a látvány eközben önértékké válik. Vagy ez csak a későbbi Jancsó-filmeken iskolázott szemünk számára van így? A háttérből ősi szörnyként előkúszó vasököl látványa irodalmias képi metafora – így igaz. De ha elfelejtünk nevetni, és végigfut a hideg a hátunkon? Nem csoda, ha ez a film már bemutatója előtt megosztotta a kritikusok véleményét. „Nagy és igaz szimbólumok”-ról, „filmszerű eszközökről” beszél az egyik,²¹ „dübörgő dagályosságról”, „tömény ízléstelenségről” a másik²². További idézetekkel is lehetne bizonyítani, hogy éppen az váltotta ki a kritikusok egy részének elismerését, ami a másik tábor számára a legelfogadhatatlanabb. Ha visszahelyezkedünk az 1959-es fogadtatás időszakába, és már nem a mai ízlésünket kérjük számon a *Halhatatlanság*-tól (mert mai ízlésünkkel csak elmarasztalni lehet), a film kudarcát éppen abban fedezhetjük fel, hogy akár tetszett valakinek, akár nem, a dicsérők és a dorongolók egyaránt a formai megoldásokon vitáztak. A kifejezési eszközök nem közvetítették az alkotók koncepcióját, hanem éppen ellenkezőleg: a művész és a közönség közé tolakodtak. A *Halhatatlanság* a Móricz-film összefoglalásától induló, *A város peremén* és a *Derkovits* szolidabb kísérletein át vezető út vége, az ad absurdum vitt expresszivitás, a zsákutca. Ha mind a három expresszív rövidfilmben felfedezhettük a témaszerkezet vázát, melyet az eszközök inkább elfednek, mint kiemelnek, ez – utólag – arra mutat, hogy már akkor megvolt Jancsóban a belső adottságok egy része, melyek alapján néhány év múlva a történeti modellek megjelenítése felé fordult. Ez visszatekintő következtetés. Még hosszú az út a *Halhatatlanság* monumentális kudarcától a hatvanas évek letisztult forradalommodelljeig.

²¹ Geszti Pál, *Filmvilág*, 1959. június 15.

²² Dutka Mária, *Magyar Nemzet*, 1959. szeptember 15.

Egy lépés a hosszú úton

A barangok Rómába mentek kudarca, a *Halbatatlanság* vegyes sajtóbeli és egyértelműen elítélő szakmabeli fogadtatása után nem csodálkozhatunk, hogy Jancsó nehezen jutott újabb filmhez. A Budapest Filmstúdióban viszonylag előnyösebb volt a fiatal művészek helyzete, mint a Hunniában. Az idősebb generáció rendezői közül Várkonyi Zoltán pártfogolta a fiatalokat, és felvetette egy olyan epizódfilm tervét, mely az ő „művészi vezetésével” fiatalokkal közös rendezésben készülhetne. Négy novellát terveztek a felszabadulás témaköréből, Jancsó, Nádasy és Wiedermann rendezték volna a részeket, és természetesen Várkonyi. Nádasy László azután kimaradt a munkából, és a *Három csillag* epizódjait (sorrendben) Jancsó, Wiedermann és Várkonyi rendezték. (A film több címen szerepelt, forgatókönyvén még a „Fölszáll a köd” elnevezés van feltüntetve.)

Úgy látszik, hogy „filmköltemények” és a kétféle anyagból összegyűrt történetű első játékfilm után a *Három csillag* szerencsés lehetőség volt Jancsó számára. Rövid (tehát szükségszerűen összefogott, egységesebb) történetet vihetett filmre, mely azonban mégsem válhatott képi metaforák pusztá egymásutánjává. Akármelyiket is vizsgáljuk a megelőző három kísérleti rövidfilm közül, mindegyikben megtaláljuk az epikus történetdarabkákat, melyeket többé vagy kevésbé elönt az expresszív eszközök áradata. Ha tehát ezeket a filmeket alkotóik műfajilag filmpoézisnek is szánták, akkor sem sorolhatók a „poésie pur” kategóriájába. Galambos Lajos filmnovellája alkalmat adott Jancsónak (és egyben befolyásolta is abba az irányba), hogy vállalja egy történet elmondását, és a film szerkezetét alapvetően ennek a történetnek a belső szerkezetére bízta. Nem arról van szó, hogy a *Három csillag* epizódokban ne lennének közvetlen képi metaforák, szimbolikus értelmükkel tüntető tárgyi mozzanatok, események, képkompozíciók. Tulajdonképpen az *Oldás és kötés*-ig észrevehetjük ezek nyomait. Sőt, az újabb Jancsó-filmekben, mint például az *Égi bárány*-ban és a *Még kér a nép*-ben ismét megnövekedett a közvetlen képi metaforák szerepe. A döntő nem az ilyen részjelképek megléte vagy hiánya, hanem az, hogy ezek hogyan integrálódnak nagyobb szerkezeti egységekbe. A *Három csillag* ennek az integrálódásnak – és egyben a későbbi Jancsó-féle filmtípus kialakulásának – egyik átmeneti fokozatát képviseli.

A történet közvetlenül a felszabadulás előtt játszódik. Már közel a front, amikor a katonai igazgatás alá vont olajfinomítóban elfognak egy szabotáló munkást. Társai szolidaritásból sztrájkba lépnek, és kivonulnak a szomszédos Feketedombra. A parancsnok „békés megoldást” keres: felajánlja a halálraítélt munkásnak, hogy megmenekülhet, ha rábeszéli társait a munka felvételére. Ő azonban, amikor kiviszik a hegyre, hogy társaihoz szóljon, a további sztrájkra buzdítja őket – biztos halála tudatában. A katonák lelövik. A munkások vállukra veszik és megígérik: megőrzik emlékét. (A film kissé sematikus, utolsó jelenetében a filmgyári dramaturgiai beavatkozás is szerepet játszott.)

Hogyan válik ez az egyszerű történet filmi szerkezetűvé? Döntően azáltal, hogy a főhőst (Márkus Imre – Gábor Miklós játssza) nem cselekvése pillanatában látjuk, azaz nem szokványos ellenállási kalandfilm hőseként, hanem az egész előzmény csak arra szolgál, hogy a németeket kiszolgáló horthysta parancsnok manipulatív kísérletét bemutassa. A film témája tehát egy ember lélektani megtörése – és az ő ellenállása ezzel a kísérlettel szemben. A szélsőséges helyzet, mely itt – a későbbi filmekhez képest – még némileg erőltetett dramaturgiai konstrukció eredménye, már lehetővé teszi a nézőnek, hogy figyelmét a zsarnokságot képviselő Százados (Básti Lajos alakítása) és Márkus Imre küzdelmének általánosítható mozzanatára összpontosítsa. Ezt az általánosítást segíti elő a film harmadik kulcsfigurája: a *Lány* (Ruttkai Éva). Szerepe mindvégig passzív, azonban éppen passzivitása által ő foglalja érzelmi egységbe a lejátszódó folyamatot. A néző minden fontosabb akciót *őrá vonatkoztat*. Hogy ezt a dramaturgiai modellt megvilágítsuk, egy sokkal későbbi filmből hozunk példát: az *Égi bárány*-ban a fehérterror képviselői felolvassanak egy inkvizíciós szöveget, miközben a képen egy meztelen leányka látható. Senki sem mondja, hogy a kínzásokat ezen a gyereklányon el fogják végezni, nem is látunk semmilyen fizikai cselekvést a felsoroltak közül. A meztelen lány szerepe itt az,

hogy a néző a hallottakat az ártatlan gyereklányra „vetítve” az inkvizíciós szöveg teljes embertelenségét kénytelen legyen a lehető legnagyobb konkrétsággal átélni, anélkül hogy a vásznon megjelenne a fizikai kegyetlenség. Ugyanígy, a *Három csillag*-beli Lány alakja köré szervezheti a néző a maga érzelmi-értelmi összbenyomás át. Sőt, mivel a film a Lány képével indul, és azzal is zárul, nyitva áll egy olyan egyszerű értelmezés is, hogy az események tulajdonképpen az ő emlékei. A fokozás másik fő eszköze, hogy a film az Elnyomó és az Ellenálló konfliktusát színjátékok sorozataként mutatja be, olyan Macska-Egér játékok egymásutánjában (elnézést a frivol hasonlatért), ahol a Macskának már megvan a stratégiája, de az Egéré csak a történet folyamán alakul ki.

A *Három csillag* szokványos indításából (rabot visznek, ismertetik a vádat) csak azt emeljük ki, hogy amikor Márkust bekísérik, a Lány pusztá jelenléte (és hangsúlyos öltözete: egy feltűnő fehér sál) elég ahhoz, hogy *intonálja kettejük* – tovább már nem is részletezett – *kapcsolatát*.

A helyzetre a munkások reagálnak: sztrájk. A néző ezt úgy tudja meg, hogy egyikük odaszól a Lánynak: „Fölmentünk a Feketedombra.” Tehát a sztrájk mozzanata is *hozzákapcsolódik a Lány figurájához*. (Egy módszertani kitérő: az alább következő két mozzanat a filmben első látásra jelentéktelennek tűnik. Éppen jelentéktelenségük teszi őket figyelemreméltóvá, mivel a makroszerkezetet mindig jobban meghatározzák a hagyományok, külső befolyások, mint a látszólag jelentéktelen apróságokat. Ezekben az alkotó – tudatosan vagy intuíciója alapján – eltérhet a szokványtól. Ezért a felsorolásból elhagyunk számos összekötő elemet, informatív betétet, átkötést – és kiemelünk olyan apróságokat, melyek, szemben az előbbiekké *formális* funkciójával, véleményünk szerint *lényegiek*.) Tehát:

- Amikor a sztrájk elkezdődik, az idős portás odamegy a távolabb várakozó Lányhoz: „Mari... Mari, te... legalább blokkolj le!” A Lány nem is válaszol neki. (I/4)
- Amikor a Százados eldönti, hogy a sztrájkot „békésen” akarja letörni, és hogy ehhez Márkust fogja felhasználni, behívhatja a férfit ítélethirdetés re. Elkezd olvasni a hivatalos ítéletformulát, és amikor odaér, hogy „mint rögtönítélő bíróság a szabotáló Márkus Imrét”, Márkus csendesen, de határozottan közbeszól: „Elég, kérem. Majd értesítsék az apámat...” A Százados azonban a név megismétlésével folytatja: „...Márkus Imrét bűnösnek mondta ki, és kötél általi halálra ítélte. Az ítélet két órán belül végrehajtandó.”

Mi a közös a Portás-Lány jelenetben és abban az apróságban, hogy Márkus félbeszakítja a Századost, még mielőtt az kimondta volna a halálos ítéletet? Az, hogy a filmben *itt kezdődik a színjáték*. A Portás, mint az uralkodó rendszer legalacsonyabb rangú, de legintimebb és magánszorgalmú kutya módjában hű és buzgó kiszolgálója (vö. a jelképes-konkrét „házmester” utalást a nyilasmozgalommal kapcsolatban!), önként megkísérli a Lányt bevonni egy színjátékba: ne dolgozz, sztrájkolj, de legalább tégy úgy, mintha... azaz, blokkolj le. A Lány elutasító némasága pontosan minősíti ezt a még jóindulatúnak is mondható, kicsinyes lekenyerezési kísérletet, és egyben újra meghatározza saját drámai tartását. Ami az ítéletkihirdetést illeti, ott a *néző* már azt is tudja, hogy a színjáték kettős: bírósági komédia, és egyidejűleg az első lépés, hogy Márkust árulásra bírják. Nem tudni, hogy Márkus is megérzi-e mindkét mozzanatot. Az elsőt mindenestre, és eszerint reagál is: az Ellenálló még annyiban sem hajlandó részt venni az Elnyomó által megrendezett színjátékban, hogy szabályosan „végigjátssza” a rá jutó szerepet: „a vádlott végighallgatja az ítéletet”. Nem, ő már tudja a lényegét, és kilép a színjátékból, sorsa biztos tudatában. Természetes, hogy a Százados ezt nem fogadhatja el, sőt, nem is reagálhat Márkus botrányos gesztus ára a hagyományos módon (pl.: utasítani a vádlottat, hogy tisztelettel hallgassa végig a bíróság döntését, és ne szóljon közbe...), hanem úgy tesz, mintha mi sem történt volna, és végigmondja *szerepét*.

Az ítélet után a Százados kettesben marad Márkussal, és *szerepet vált*. A szituáció nyilvánosból intim lett, és a Százados „emberien” szólal meg. Fáj neki, hogy el kellett ítélnie Márkust, *mindketten magyar emberek*, össze kellene tartaniuk. A nacionalizmusra hivatkozás után közli Márkussal a sztrájk hírért. Majd ajánlatot tesz: ha Márkus rábeszéli kollégáit a munka folytatására, szökni engedik.

Márkus Imre az ajánlatot azonnal elfogadja. Döntésének *tartalma* – miért lép be most a színjátékba? – itt még nyitott kérdés.

Következik a „próba” – az áruhályhelyzet megkettőzése. A Százados eljatszatja Márkussal a szerepét, egyelőre még nem a munkásokkal szemben, csak a kálváriadomb oldalában. (Ez a jelenet is a Lányhoz van kapcsolva: elején csak *ott van* a Lány, végén pedig a Százados az Örmesterrel *elkergettet*i a Lányt.) Márkus felmegy a hegyre, és azonnal szökni próbál. A jelenet már a *Szegénylegények*-et előlegezi: lenn a domb alján a tisztek heherészve figyelik, ahogy Márkus meglódul, hogy elfusson. Nem mozdulnak, nem lőnek utána. Játék az egész: a következő pillanatban megjelenik a hegyélen a katonák rajvonalja – az Elnyomó felkészült, a szituáció eleve manipulált volt.

A menekülés lehetetlensége ebben a *látványként* kibontakozó rövid drámában érzékletessé, nyomasztó élménnyé válik. Fontos mozzanat, hogy – akárcsak Márkus közbeszólását az ítélethirdetéskor – a Százados a szökési kísérletet sem „reagálja le” a formális módon, hanem – mintha mi sem történt volna – ott a helyszínen, a többi katona előtt, felmondhatja a „leckét”. Érdemes idézni a Százados által Márkus számára kitalált szöveget:

„Munkatársaim! Ne csodálkozzatok, hogy eljöttem közétek. A *józan ész*, a *ti érdekeitek* parancsa ez. Hadiüzemünk parancsnokának üzenetét hozom. Eme üzenettől számított egy órán belül kötelesek vagytok felvenni a munkát. *Édes hazánk ezeréves határaiért* küzdő honvédeink létérdeke kívánja ezt. Amennyiben ezen parancsot teljesítitek, az ellenem hozott halálos ítélet megsemmisítettik. Erre én *személy szerint* is kérve kérek benneteket. Szébb jövőt!” (Kiemelések tőlem – Sz. A.)

Amikor Márkus elmondta ezt a szöveget, hányingere támad... (A Százados ennek jelentését se reagálja le; „Egy kis gyomoridegesség” – mondja, majd inni adat Márkusnak.)

A fogdába visszaérve, kettesben, a Százados újra magánember szerepét veszi elő. Hivatkozik rá, hogy kinn nem csinált „kázust” Márkus szökési kísérletéből, ismét magyarságára apellál, és megkérdi: Mi a biztosíték arra, hogy Márkus nem szökik meg, ha tényleg kiküldi a Feketedombra? Márkus itt újra visszanyeri ellenálló-önmagát, és közli: nem is vállalja. (Azaz: inkább meghal.)

A zsarolás újabb módja következik: a Százados utal Márkus „bűntársaira” – ha nem vállalja, ő életben marad, de azokat akasztatja fel. „...az atyaúristen sem mossa le magáról, hogy maga árulta el őket!” – mondja, és ezzel Márkust ott támadja meg, ahol még egyáltalán lehet – a társak, az *utókor* előtt akarja lehetetlenné tenni. Márkus azonban erre a fenyegetésre sem vállalja a küldetését.

Újabb fejezet a színjátékban: a Százados kilép a cellából, és a rácson át még visszaszól: Kér valamit? – Semmit, köszönöm. – Cigaretta? – Nem kérek. – Bort? – Nem kérek. – Tolla, papirost? – Nem kérek. A szituáció reális tartalma, hogy ha Márkus csak egyet is elfogad a felajánlott „humanitárius” apróságok közül, *ismét engedett*, és megint elindulhat a patriarkális zsarolás. Mivel Márkus ellenállt, a zsarolás más módszere következik. A Százados hangot vált: „Horváth főhadnagy! Tartóztassák le Kovács Lajost, Dobranszky Ferencet, Zala Pált.” (Tekintsünk most el attól a kis dramaturgiai botlástól, hogy ha a felsoroltak a gyár dolgozói, akkor nem lehet letartóztatni őket, hiszen kinn vannak a Feketedombon, sztrájkolnak... Tétélezzük fel, hogy a fenyegetés a film világán belül reális.) A *nevek* említése megváltoztatja Márkus elhatározását. Az elvont „három ember”-ből konkrét személyek lettek, és az lélektanilag döntő különbség. Ismét vállalja, hogy kimegy – és a néző megint csak nem tudja, hogy mi van a szerep-elfogadás mögött. A Százados mindenestre úgy tekinti, hogy sikerült megtörnie Márkust, visszavonja az elfogatóparancsot, és így szól: „Behozattam az ünneplő ruháját. Nem akarom, hogy az *én emberem* trehányul menjen ki.” Az ünneplő ruha ebben az esetben egyenruha-funkciót tölt be: a lelki megtörés folyamatának betetőzése, besorozás az Elnyomó seregébe. (Hasonló az ünneplő szerepe a későbbi *Csend és kiáltás* című filmben is.) „Ügyesen, Márkus, csak ügyesen... Nemcsak a maga életéről van szó” – emlékezteti még egyszer a Százados az induló embert. A befejezést már tudjuk – Márkus ellenállásra szólítja fel munkatársait, (I/5) az örmester, aki kíséri, tüzet vezényel, majd, mivel katonái tétováznak, saját kezűleg lövi le. (I/6) A munkások tiszteletadása után ismét a Lányt látjuk, a kápolna falánál – azután elbújik a nap a felhők közt, és

kezdődik a *Három csillag* ettől teljesen független következő két epizódja, Wiedermann Károly, illetve Várkonyi Zoltán rendezésében.

Mint jeleztük, a sokszorosán átalakuló színjátékban az Ellenálló stratégiája csak menet közben alakul ki. A végső döntésben Márkust talán motiválhatta az a mozzanat, hogy utolsó autótúráján a visszavonuló németekkel találkozik a kocsi, azaz megtudja: munkatársainak már nem sokáig kell kitartaniuk, közel a szabadság. A döntő motívum azonban nem ez. (És ezen a ponton felhagyhatunk e képzelt figura motivációjának elemzésével, és megkísérelhetjük magát a műalkotást értelmezni a megelőző és következő filmek rendszerében.)

A *Három csillag* epizód, ha tökéletlenül is, ha még csak kezdeti tapogatózásként, már a határhelyzetbe szorult hős cselekvési lehetőségeit elemzi, azét a hőst, aki aránytalanul hatalmasabb elnyomó gépezet kezébe kerül. (Az, hogy az Elnyomó itt lényegében egy személy, gyengéje a filmnek, mert valószínűtlen, hogy egyetlen Százados a manipulációnak ezt a széles skáláját végig tudja játszani. Ezt csak egy szervezet teheti – például a *Szegénylegények* feketeköpenyesei, vagy a *Csend és kiáltás* bonyolult járőrrendszere. Az egyszemélyű negatív hős eltereli a figyelmet a történelmi mechanizmusról, mert teljesen fölösleges lélektani ballasztal terheli meg azt a konfliktust, ahol egyik fél sem magánemberként van jelen.) Az epizód végső kicsengése: nincs olyan helyzet, ahol ne maradna választási lehetőség. Ha az árulás alternatívája a halál, akkor azért kell *barcolni*, hogy ez a halál forradalmárhoz méltó halál legyen. Talán fölösleges itt külön is részletezni, hogy ez a gondolat hány szállal kapcsolódik az 1957-58-59-es kisfilmek, valamint a *Harangok...* eszmeiségéhez. De ha előre tekintünk, meglelhetjük a párhuzamot a *Szegénylegények*, a *Csillagosok, katonák* és a *Csend és kiáltás* megfelelő részeivel.

Miért nem jó film mégsem a *Három csillag* epizód, ha gazdag mondandója és figyelemre méltó szerkezete van? Azért nem, mert mindaz, amit a fentiekben elemeztünk, csak sokszoros áttétellel, utólagos kiegészítő absztrakciós műveletek segítségével válik áttekinthetővé, és nem alkot egységes egészet. Rengeteg fölösleges cikornya, modorosság terheli a film nyelvezetét – feltűnősködő beállítások, játékok az árnyékokkal, már a maga idején is korszerűtlen színészi munka és így tovább. Minden „átmeneti” film kétarcú: nézhető az éppen meghaladott; és az elérendő stílus felől. Amikor egy évtizeddel később elemezzük a filmet, könnyű dolgunk van, mert időközben. többé-kevésbé megtanultuk Jancsó Miklós műalkotásainak jelrendszerét, és régebbi filmjeinél már nem okoz nehézséget a közlés nyelve – módunk van a tartalomra figyelni. A korabeli néző viszont az 1960-as magyar mozivásztékon iskolázott tudattal ült a nézőterre, olyan filmek emlékeivel, melyek csak a naturalisztikusan előadott történés befogadására készítették elő. (A magyar néző 1960-ban sokkal jobban el volt maradva a világ filmtermésétől, mint akár 1948-ban, akár 1972-ben.) Azok a fölösleges epizódok, amelyek ma már csak zavarják a *Három csillag* szerkezetének felfogását, éppen a még meg nem tagadott korábbi filmnyelv maradványait jelentik. (Különösen nehéz helyzetben lehetett a *Három csillag* első részének korabeli nézője azért is, mert ezt az epizódot nem magában látta, hanem úgy, hogy folyamatos filmként kapcsolódott hozzá a következő kettő, melyek – anélkül hogy értékelnénk őket – mindenképpen hagyományosabb stílusban születtek. Ezáltal az első részre *viszamenőleg* is megnehezítették a formanyelv új elemeinek észrevételét, tudatosítását.)

Maradandó viszont a Jancsó-féle epizódban a szerkezeten kívül számos olyan részlet, mely helyén is van, és kifejezésmódjában is előremutat. Ilyen a bekerítettség csapdája és az a jelenet, ahol a Lányt az Űrmester (puskával a vállán) szadista: játékosággal, köveket dobálva űzi a domboldalon. A szabadtéri beállítások általában is mutatják, hogy kiszabadulva a műtermi megvilágítás *expresszív* lehetőségeinek kísértéseiből, rögtön milyen kifejező hangulatú képek kínálóztak. (Operatőr: Hildebrand István.) Összefoglalóan pedig elmondható, hogy Jancsónak ez a filmje minden tökéletlensége mellett is az oeuvre-ben először ábrázolja a történelmi általánosítás fokán a hatalmon levő terror manipulációját (sőt általában: magatartásformáit), és ezzel szembeállítva, az egyéniségét halálában is megőrző forradalmár alakját.

Bontják a tanyákat

Az ötvenes évek vége, a hatvanas évek eleje világszerte fellendülést hozott a dokumentumfilmmezésben. Ahogy a játékfilmkészítést átalakította a francia új hullám, a dokumentumfilmet a „cinéma vérité”, vagy későbbi nevén: „cinéma direct” irányzat terelte új utakra, nem függetlenül az új hullámtól. A magyar fejlődés nem futott párhuzamosan a világfejlődéssel, többféle okból. Először is, itt nem állottak rendelkezésre azok a könnyű, hangfelvételre is alkalmas kamerák, melyekkel a valóságot az események megzavarása nélkül lehetett volna „ellesni”. Másodsorban – és ez talán fontosabb is – a magyar dokumentumfilmmezés kapcsolódhatott bizonyos hazai hagyományokhoz: a szociográfus népi írók mozgalmához. Amikor a hatvanas évek elején Magyarország felfedezése ismét aktuális feladat lett, a dokumentumfilm-gyártás is kísérleteket tett, hogy rugalmasabb módszerekkel próbálja utolérni saját lehetőségeit. A Balázs Béla Stúdió fiataljainak sikere kicsit kényszerítette is erre a szakma hagyományos keretei között dolgozó dokumentumfilmeseket. A Stúdió filmjei közül e műfajban maradandó értéknek tűnik Sára Sándor és Gaál István több műve, különösen a *Cigányok* (1962). A hagyományos keretekben működő alkotók között pedig Mönich László *Holládi balladá*-ja (1960) keltett feltűnést. Ha ez a mű megvalósításában talán el is marad a *Cigányok* mögött, nem kétséges, hogy erjesztő, úttörő szerepe volt. Sőt, talán több is, mint Sára kiváló munkájának, hiszen korábbi, és az a „kísérleti” stúdióban, ez viszont a szokott keretek közt készült, ezért könnyebb volt rá hivatkozni a gyáron belüli vitákban. Sok más alkotásra hatott, így például az *Alkonyok és hajnalok* című dokumentumfilmre, melyet Jancsó Miklós 1961-ben készített a Jászságban. Ugyanez évből való *Az idő kereke* is, melyben Jancsó újra Galgahévizet kereste fel. Átmeneti jellegű ez a két film, mert bár bennük a rendező visszatért a dokumentumműfajhoz. ekkoriban már főképpen a játékfilmkészítés foglalkoztatta. Mégis többek pusztá stílusgyakorlatoknál.

- Öreg nénik népdalt és néptáncot tanítanak sokszoknyás kislányoknak, majd kuncogva figyelik, ahogy ezek a klottnadrágban és trikóban tanárnőjükkel tornaórán vesznek részt. (*Az idő kereke*).
- Egy család ócska tanyájáról frissen épült falusi házba költözik. A tanyát szétbontják. Bánat, megnyugvás, mosoly. (*Alkonyok és hajnalok*).

Egyik film sem arra törekszik, hogy valamilyen egyszeri eseményt minél kevesebb beavatkozással, úgymond „objektíven” örökítsen meg. A cinéma vérité szélsőséges irányzatának ez a gondolata idegen volt a rendezőtől. Éppen ellenkezőleg: a filmbeli esemény sok, egymástól többé-kevésbé független dokumentumfelvétel koncepciózus egymás mellé illesztésével jön létre. Ennek kétségkívül technikai okai is lehettek, mindenesetre a filmek szerkezetét figyelve észrevehetjük, ahogy a rendező szükségből erényt csinál: filmjeinek montázs szerkezete teljesen megfelel a klasszikus szovjet filmelmélet és gyakorlat eredményeinek (itt inkább Pudovkinra gondolunk, mint Eisenstein dinamikusabb elképzelésére.) Mindkét film lényege a történelmi változás kétarcúságának megmutatása. A jövővel sem tud majd mit kezdeni az, aki az elmúltakon túllépve, értékeiket nem becsüli. Mert szép és egészséges a galgahévízi kislányok tornája, de tinglitangli tánczenére tornásznak azok, akik előbb még ősi-tiszta népdalra táncoltak. (Tanítóik, az öreg nénik, ismerőseink az 1954-es *Galga mentén*-ből...) És a jászsági filmben az új ház sokszögű verandája nemcsak jólétet és fejlődést, de ízléshiányt és kispolgári életformát is sugall, szemben a nyomorában, pusztulásában is puritán szépségű tanyával.

Az idő kereke csak egy villanás, két pillanatfelvétel kontrasztja, de mint ilyen, egységes és kiegyensúlyozott. Az *Alkonyok és hajnalok* gazdagabb, többértű, ezzel szemben kísért benne a korábbi filmek szimbolikája (béklyótól szabaduló ló), és a befejezés ezáltal kissé happy endes lesz. E film képi motívumai azonban később beépültek Jancsó játékfilmjeibe, különösen az *Oldás és kötés*-be és a *Csend és kiáltás*-ba.

Az indiánokról

Ha néhány korábbi filmjében a rendező még több-kevesebb önkénytelenséggel kezelte a témát, hogy mondandóját közölhesse (Derkovits, Goldman), az *Indiántörténet* (1961) kivételesen szerencsésnek tekinthető. Fényképek montázsa ez a tíz percnél alig hosszabb kisfilm, olyan képeké, melyeken megelevenedik az indiánok ismeretlen-ismerős világa. Az érzelmi azonosulás mindenki számára kézenfekvő, hiszen akár Cooper hitelesebb, akár May Károly romantizálóbbr történeteiből, de szinte mindannyian átéljük gyerekkorunkban az indián történeteket. Jancsó leleménye, hogy az indián-anekdotákon radikálisan átlépve, nem történetkéket mesél el, hanem megkeresi azt a történelmi mechanizmust, ahogy az indiánok – nyugodtan mondhatjuk – *felszámolása* végbement. Nincs szükség terjedelmes kommentárra. A film kísérőszövege autentikus vagy tünő idézetek montázsa, ehhez járul még néhány hanghatás (puskalövések, ágyúszó, vonataj), és főképpen a zene, a dalok. A felhasznált fényképekkel együtt ezek a kifejező eszközök tökéletesen ábrázolják a gazdasági, katonai és kulturális összeütközést a fehérek és a vörösbőrűek között.

A film a távoli múlt idilljével indul. Azután bemutatja a nagy vándorlást, és idézi egy karaván leltárát: százegy ekhós szekér, száz ló, háromszázhatvannyolc ökör, százhuszonkilenc medveölő puska, negyvennégy közönséges karabély, ezeröttszáz font lőpor. Még ha nem is figyelünk fel a katonai és gazdasági agresszió egységére, akkor is lenyűgöző a behatolás mérete: tudjuk, hány ilyen karaván indult, mind hasonlóan felszerelve. A zene a kulturális eltérést is jelzi – az indián zenével ütközik a fehérek western- és country-songja, ez a vidám, magabiztos önkifejezési forma.

Megkezdődik a *gazdasági* kifosztás. A végtelen prérók végessé válnak, a számtalan bölényt megszámlálják: Buffalo Bill egy vadászversenyen két perc alatt tizenöt bölényt ejtett el... Az aranybányákhoz vezető utat pedig már *katonailag* biztosítják. Az indiánok reakciója: van, aki tiltakozik szabadságának korlátozása miatt, és van, aki az új úrhoz szegődik. Az amerikai lovasokat *indián felderítők* vezetik. A megosztott indián népességet ezután már nyílt katonai erővel veri le, majd eltávolítják őket hagyományos életkörüzetüktől: rezervátumokat létesítenek számukra. A felderítők csoportjaiból indián rendőrség alakul. Van, aki elszökik, és visszatér régi lakhelyére, van, aki halálig harcol – az eredmény ugyanaz. A film befejezése egy száraz statisztika: közli, hogy az USA akkor száznyolcvan milliónyi lakosából hány az indián. Halljuk felsorolni gyerekkorunk regényeinek, indiántörzseinek, és azután a lélekszámokat: navajo még él vagy negyvennégyezer, sziu is több mint huszonötezer, de a delaware törzs létszáma száznegyven, a huroné hétszáznyolcvanhárom...

A fényképek sorozata még egy szinttel mélyebbre ás, mint a kísérő szöveg döbbenetes adatai és idézetei. Látjuk az arcokat: a XIX. századi fehér hódítókat, akik felsőbbrendűségük teljes tudatában, minden gátlás nélkül törnek céljaik felé, és látjuk az indiánokat, látjuk a megalkuvó, és látjuk a halálig harcoló arcát; látjuk, amint az indián rendőrség *egyenruhát* kap. A fényképek egymásutánját egy-két helyen megtöri, hogy az alkotók az akkori szokás szerint bőségesen alkalmaznak hirtelen ráközelítést, kiemelészt – ma már ez fölöslegesnek, túlhangsúlyozásnak tűnik. Enélkül is észrevesszük azt, amit *észre kell vennünk*: a fehér hódítók, a bajuszos-szakállas-kalapos férfiak nem idegenek, ugyanőket látjuk számos múlt századi magyar regény illusztrációjában. Nemeskürty István indokoltan hangsúlyozza,²³ hogy ezek a büszke urak tulajdonképpen a *Szegénylegények* Köpenyeseinek elődei. A fotó film lehetővé tette, hogy Jancsó és munkatársai radikálisan kiküszöböljenek minden pszichologizálást. Egyéni drámákról, lelki küzdelmekről nem lehet tudósítani ezzel a módszerrel. Előtérbe került ezzel szemben a történelem, a szervezetek és az (érdek) csoportok struktúrája. Nem elemezve – erre mód se volt – hanem jelezve. A fényképek hitelessége óriási segítséget nyújtott: érzelmi úton közvetített történelmi-gazdasági felismeréseket. *Ezért* nevezhető ez a rövidfilm már minden fenntartás nélkül *igazi* Jancsó-filmnek.

²³ „Ötlettől a filmig” – Szegénylegények. Magvető, Bp. 1968. 142. o.

Elmulás és jelenlét

Megbontva a szigorúan vett időrendet, két olyan Jancsó-kisfilmet is itt tárgyalunk, melyek már az *Oldás és kötés után* keletkeztek. A *Hej, te eleven fa* 1963-ban készült. Idős természetjáró munkásokat mutat be, amint felkapaszkodnak egy menedékházhoz, melyhez régi, mozgalmi emlékeik fűződnek. Menetközben fiatalokkal találkoznak, akik vagy motorkerékpáron hajtanak el előttük, míg ők, öregek, fáradtan más szák a hegyet, vagy versenyben szaladnak, még a részidőket is stopperral mérve. A felvevőgép az öregek szemével láttatja a fiatalokat. Amikor megérkeznek céljukhoz, a menedékházhoz, ahol emléktábla és koszorúk emlékeztetnek a múltra, beszélgetésükből az derül ki, hogy nincs villany a házban, és ők ezen segíteni akarnak. Elvárnák a fiataloktól, hogy azoknak is saját ügye legyen a mozgalmi emlékek ápolása. A versenyzők díjkiosztást tartanak, az öregek is enni-inni kezdenek. Eléneklük a Bunkócskát, táncolnak, jó kedvük van. Az egyik bácsi beszélgetésbe elegyedik két versenyző lánnyal. Szépek, frissek, vidámak. „Mi nem szeretünk menni, csak futni szeretünk” – mondják. Azután lassan véget ér az ünnepség, az öregek is szedelőzködnek. Gyalog, ahogy jöttek, indulnak hazafelé. A fiatalokat autó viszi.

Már idézett interjújában²⁴ Jancsó azt mondja a rövidfilm-készítésről, hogy az „kitűnő alkalom a különféle munkamódszerek, új megoldások kipróbálására: előtanulmány nagyjelmelekhez”. Majd hozzáteszi: „Az *Így jöttem*-ben alkalmazott szabad, kötetlen kameramozgást például a *Hej, te eleven fa* című rövidfilmben próbáltam ki.” A *Hej, te eleven fa* azonban több ennél: gondolatilag *Az idő kereke* törekvését folytatja. Két nemzedék eltérő életfelfogás állítja egymással szembe, anélkül hogy akár az egyiket, akár a másikat egyértelműen előnyben részesítené. Az öregek és fiatalok ellenpontja azért nem válik közhelyszerűvé, sematikussá, mert a riportként felvett részletek gazdag montázs szerkezetet alkotnak, különös ízeket hordoznak. Néhány nagyon szép táj felvétel (köztük egy távlatos kálváriadomb, három kereszttel) és megragadó légi felvételek gazdagítják a *Hej, te eleven fa* képi világát. (Operatőr: Zöldi István.)

Riportanyagát tekintve puritánabb, filozófiájában gazdagabb, megvalósításában kiérleltebb a következő rövidfilm, az 1965-ös *Jelenlét*. Tulajdonképpen egy nagyon rövid (nincs tíz perces!) etűdnek tekinthetjük, melynek csak két „civil” szereplője van, de a megvalósítás módja, a rendezői beavatkozás jellege és minősége tipikusan játékfilmes. A *Jelenlét* elkészültének rövid története az, hogy Jancsó és Hernádi az *Így jöttem* után mai témájú filmre készültek. Két változatban is eltervezték a történetet; mindkettőben kapott volna bizonyos szerepet egy régi zsinagóga, melynek híveit az üldözések elpusztították, és a romos épületbe ma már csak két öreg bácsi jár el. Ők azonban még megtartják az ünnepeket, elvégzik a szertartásokat, tulajdonképpen szabálytalanul, hiszen a zsidó vallás követelményei szerint az istentisztelethez legalább tíz férfi kell, mindegyik törzsből egy. A játékfilm egyik változatban sem valósult meg, de közben a játékfilmstúdió és a dokumentumfilmstúdió segítségével a zsinagógajelenet motívumait Jancsó Kende János operatőrrel filmre vette. Ezekből a motívumokból készült a *Jelenlét* című rövidfilm.²⁵ (A film történetéből Hernádi Gyula később helyzetnovellát írt, mely kötetében is megtalálható,²⁶)

A *Jelenlét* cselekménye nem több, mint amit fentebb leírtunk, A megvalósítás azonban olyan formai tökéletességgel történt, hogy érdemes külön figyelmet fordítanunk rá. Annál is inkább, mivel – hadd előlegezzük ezt – a *Jelenlét*-ben megtalálható az a kiérlelt motívum szerkezet, mely különösen az *Égi bárány*-tól kezdve jellemző lesz a Jancsó-Hernádi filmekre. A *Jelenlét* öt nagy egységből épül fel. („Nagy”-nak csak dramaturgiai értelemben lehet nevezni ezeket az egységeket, hiszen hosszúságuk mindössze egy-két perc lehet.)

²⁴ Zsugán István interjúja, Filmvilág, 1966. 1. sz.

²⁵ Förgeteg Balázs és Szekfű András interjúja. Kézirat. 1968.

²⁶ Hernádi Gyula: Száraz barokk. Szépirodalmi, Bp. 1968. 142. o.

I. ZSIDÓTEMETŐ

Ez a rész kilenc rövid beállításban mutat be egy temetőt, jellegzetes sírköveivel. Az első és a kilencedik beállításban a temető mögött egy folyó is látható. Szél fúj, szomorú dallamot dúdol egy hang.

II. UTCA, TEMPLOM, ZSINAGÓGA

Átvezető rész, négy beállításból áll. Azonban ezek közül az egyikben a mozgó felvevőgép tulajdonképpen *két* motívumot kapcsol össze, helyesebb, ha négy beállítás (snitt) helyett öt ún. képeseményről²⁷ beszélünk.

Egy falu üres főutcáját látjuk, a háttérben a templommal. (Egyszerű, de ép, nem romos templom.) A felvevőgép jobbra fordul, és egy benyúló mellékutcában megmutatja a zsinagógát. A következő kép részlet a zsinagógáról: a betört ablakot emeli ki, a pusztulás motívumát hangsúlyozza. További két snitt együtt mutatja a zsinagógát és a templomot, kontraszthatással.

III. KÉT ÖREGEMBER AZ UTCÁN

(Három beállítás, de hat képesemény.) Az előbb látott utcán két öregember megy, előttük gyerekek, távolabb fiatalok. A felvevőgép a két öregembert kíséri, majd. mintegy az ő szemükkel nézve, „elmegy” egy ép, „élő” lakóház és egy „halott” épület (befalazott ajtó...) mellett. Azután ismét a két öregot látjuk, ahogy bekanyarodnak a fő utcáról a zsinagógához. Itt egy pillanatra ismét felvillan a folyó, a zsinagóga mögött. A szél továbbra is hallatszik, de a dúdolás elhallgatott, helyette madárdal szól.

IV. A ZSINAGÓGÁBAN

Ez a leghosszabb rész: harminchét képeseményből áll. Egy kitört ablakon át nézi a felvevőgép, ahogy az öregek megérkeznek. Az ablak mellett a falban kerek nyílás, benne a Dávid-csillag. Mindenfelé pusztulás: romos ablakok, omló boltozat, tört bútorok. Az egyik öreg felmegy a lépcsőn a karzatra, mely ugyanolyan lehangoló állapotban van, mint a földszint. A másik lenn a nagy teremben papírokat szed össze a földről, és egy fali mélyedésbe rakja ezeket, ahol egykor valami állhatott. Most csak a tépett papírok gyűlnek benne. A két öreg előveszi imakendőjét. Egy villanásnyi kép mutatja a falon az ismert kőtáblákat, szintén Dávid-csillaggal, azután hosszan látjuk az öregeket, amint könyveikből a szent szövegeket recitálják. A madárdal elhallgatott, a szélfúvást azonban itt is hallani, és pedig a pusztulást bemutató kezdőképek alatt és akkor, amikor a felvevőgép végigsiklik a fali mélyedésbe feltornyozott tépett papírokon. Tehát akkor nem halljuk a szélfúvást, amikor valamilyen emberi tevékenység szembeszáll a pusztulással: így a papírokat *felszedő* öreg képei alatt és a közös szertartás idején. Ennek a résznek második felében halljuk is az öregek által recitált szöveget, és a rész azzal fejeződik be, hogy a felvevőgép a zsinagógából egy kitört ablakon át kitekint a tájra, a folyóra. Egy távoli kép a zsinagógáról: ez köt át a következő részhez.

V. TEMETŐ

Ebben a tizennégy képeseményből álló befejező részletben az öregekkel már nem találkozunk. Ismét a temetőt látjuk, de a háttérben fehéren füstölő mozdony halad át a tájon. Ezután a következő beállítások sorakoznak: málló sírkő közelről, foszló írással – szőlőtövek, karók (lomb nélkül) – pusztuló sírkövek, felülről nézve – ismét szőlőtövek, alulról – egy málló sírkő, közelebről – egy görcsös szőlőtő alulról – egy sírkő mellett papírokat fúj a szél – több sírkő az előtérben, a háttérben a vonat lassan kifut a képből – két másik kő között ábrával díszített sírkő – az ábra közelebről: két kéz, egymásnak érintett hüvelyk- és mutatóujjal – végül távlatos kép, ahol az előtérben van a temető a háttérben a falu, és a felvevőgép lassan elfordul: láthatóvá válik a folyó. (A kép elsötétedik, vége a filmnek.) A befejező részben végig hallani a szelet. Addig, amíg a vonat kifut a képből, vonatzajt is hallani, utána madárdal szól.

²⁷ Vö.: Sol Worth, *The Development of a Semiotic of film*. Semiotica. 1963. 3. Magyarul a Hoppál Mihály-Szekfü András (szerk.): *A mozgókép szemiotikája* c. kötetben MRT TK. Bp. 1974.

Ha elemezni próbáljuk a *Jelenlét*-et, furcsa ellentmondásba ütközünk. *Érezzük*, hogy van határozott mondandója; *érezzük*, hogy szigorúan átgondolt szerkezetként épül fel a film – mégsem tudjuk a szigorú szerkezet által közvetített mondandót pontos szavakkal megfogalmazni. Tétova kísérleteket tehetünk, de ezzel alig jutunk közelebb a megfoghatóhoz, mint a film leírásával. A pusztulással szembeni kiállítás hősiességéről, értelmetlenségéről és magasabb értelméről van szó – de mondtunk ezzel valamit? Van értelme *meghatározni* a – Lukács György által jellemzett – *meghatározatlan* tárgyiasságot?

Minden eddigi filmelemzésünkben is volt, és a következőkben is marad kifejtetlen, talán kifejtethetetlen tartalom. Ez már a közhelyszerűség határáig természetes – semmiféle műelemzés nem törekedhet arra, hogy egy műalkotást „újraalkosson”; legfeljebb újrafogalmazhatja a maga eszközeivel. A *Jelenlét* esetében azonban ez a kifejtetlen hányad válik a nagyobb részé. Szinte olyan dilemma előtt állunk, mint a zenetudós, aki egy vonósnégyesnek, vagy a művészettörténész, aki egy sokféle motívumot tartalmazó festménynek a mondandóját próbálja szavakkal megfogalmazni. De hátha ez a felismerés lehetőséget ad a továbblépésre is? Próbáljuk meg ezt a kisfilmet *zeneműként* elemezni. Az áttételes elemzés már hozott bizonyos eredményeket olyan filmek esetében, melyeket a rendező egy adott zenei műalkotás kompozíciós rendjéhez illesztett. Ilyen film például Carlos Vilardebo műve, *A kis kanál*, mely egy Beethoven-vonósnégyes egyik tételére épült.²⁸ A *Jelenlét*-ről okkal tétélezhetjük fel, hogy ilyen „támaszték” nélkül, önmagában, képeinek tartalmi és formai rendjével *zenei* szerkezetű – jogosult lehet tehát bizonyos zenei fogalmakkal megközelíteni.

Zenei analógiával szólva, a *Jelenlét* tartalmilag és formailag szinte teljesen szabályos *szonátának* tekinthető. Az *expoziáció* az általunk I-II-III-mal jelölt egység, a *kidolgozás* a IV., a *visszatérés*, illetve a *coda* az V. rész.

Az expoziáción belül, a „főtéma” az I. rész lehet. Két alapmotívum feszültségére épül: a temető és a folyó, a pusztulás és az élet áll szemben. A „főtéma” így egyetlen, önmagába visszatérő „dallamív”, a „temető+folyó”-tól a „(csak)temető” képeken át ismét „temető+folyó” képig. (Később látni fogjuk, hogy a „temető” nemcsak a halál asszociációs tartalmát hordozza, hanem benne van a halállal való szembeszállás is, az *emlékállítás*.)

A „melléktema” a zsinagóga lesz. Bemutatása a II. részben történik, ugyancsak az élet-pusztulás ellentét jegyében. A felvevőgép először a templomról fordul át a zsinagóga felé (ez még csak egymás mellé állítás); következik a hangsúlyozottan *romos* részlet a zsinagógáról: tehát ez egy *pusztuló* templom, végül két kép, ahol az *ép* (a keresztény) és pusztuló (a zsidó) templom *együtt* szerepel.

A „két öreg” motívumát járja körül a „zárótema”, a III. rész. Ennek a résznek három beállítása két-két képeseménnyel áll, mindegyikben mozog a felvevőgép. Az első beállítás az utca és a templom motívumából emeli ki a két öregot. A második az „élő” ház és a „halott” ház, és ezek után logikusan következik a harmadik beállítás, ahol (szemben az elsőben látott „élő” templommal) a két öreg befordul a „halott” templom, a zsinagóga felé.

Az expoziációról tehát összefoglalóan megállapítjuk, hogy mindhárom témája az élet-pusztulás oppozícióból bomlik ki, de mindhárom másképpen.

A *kidolgozási* rész (a IV. egység), mint minden szonátában, itt is a témák anyagából, modulatorikusan épül fel. Lényege az, hogy ami az expoziációban a témák anyagának *belső ellentmondása* volt, az most tényleges *konfliktussá* bomlik ki. Ennek hordozója – természetesen – a két öregember. Ők azok, akik megkísérelnek szembeszállni a pusztulással.

A zsinagógából kitekintő felvevőgép kompozicionálisan igen hangsúlyos módon mutatja a közeledő két öregot. A képmező másik felét a Dávid-csillag uralja. (Ez az ősi vallási szimbólum maga is kétértékű jellé vált a történelem során: eredetileg erőt, győzelmet jelentett, de a fasizmus idején a

²⁸ *A kis kanál* zenei és képi elemzését lásd: Horányi és Szekfű, a „Filmszemiotikai tanulmányok” című kötetben. Filmtudományi Intézet. Sajtó alatt.

megebélyegzést, halált jelző sárga csillag is Dávid-csillag formájú volt.) A Dávid-csillag asszociációs értékével „behozza” a filmbe a történelmet, egészen pontosan szólva: a fasiszta pusztítást mint a zsinagóga romba dőlése, a hitközség kihalása mögötti okot.

Hogyan szállhat szembe két szerencsétlen, magányos öregember a pusztulással? Csak jelképes módon. A jelképes szembeszállásnak azonban a rendező azzal ad drámai súlyt, hogy három mozzanatban mutatja be, egyre fokozódó belső intenzitással. Először az egyik öreget látjuk, amint bejárja a halál országává vált zsinagógát, és körültekint. Jelenléte, az élő ember jelenléte a romok között, már önmagában is állásfoglalás. A második mozzanat: amint társa felszedi a szétszórt papírokat és összegyűjti. Nagyon szerény tett, de mégis *tett* a halál ellen. Azonban a papírcsomó így is halott anyag marad: amikor a felvevőgép végigkúszik a felpolcolt papírhalmon, ismét a pusztulás szele suhog. Harmadik és leghatalmasabb aktusuk, melyben mindkét öreg együtt vesz részt, a rítus. (Nem véletlen, hogy a film ezen a ponton, az imához öltözés és a recitálás megkezdése között, ismét felvillan ja az ősi jelképeket: a már említett Dávid-csillagot és a kőtáblákat.) A halott könyvek életre kelnek, mert két élő ember megszólaltatja őket: a *csendbe* beledobják az imát. A hang bejárja az elhagyott termeket, a felvevőgép különböző látószögekből mutatja a két öreget, olvasó ujjukat külön is kiemeli. A kidolgozási rész végén a kitört ablakon át a folyót látjuk, és egy következő képben a zsinagógát. Ebben a képben nincs mellette a másik templom, nem is kell, hiszen a néző most már úgy érzi: a halott templom, a zsinagóga is életre kelt.

Ez a zsinagóga-kép egyben a visszatérés-coda (V. rész) kezdetét is jelzi. Itt a kompozíció némileg eltér a szonátasémától. Abban ugyanis a visszatérésben is főtéma-melléktema-zárótéma sorrendet találunk. Esetünkben viszont a melléktemával indul a visszatérés (zsinagóga), a főtemával folytatódik (temető); a záró téma (a két öregember) nem szerepel, viszont három új motívum is jelentkezik; a szólótövek, a vonat és a „két kéz” motívumai. Nem kívánjuk a szonátaanalógiát a film minden részletére kiterjeszteni, ezért tudomásul is vehetjük, hogy a befejező rész. nem felel meg pontosan a klasszikus szonátajellegnek. Azonban az eltérések nem teljesen logika nélküliek. A melléktema előrekerülését a főtéma elé (azaz, hogy a zsinagóga motívuma megelőzi a temető motívumát) formailag egy szimmetriaigénnyel magyarázhatjuk: a film a temető képével indul, és azzal is zárul. Fontosabb ennél a tartalmi magyarázat: az „életre keltett” zsinagógától a filmnek azért kell visszafordulnia a temető felé, mert az életre keltés, mint láttuk, csak szimbolikus lehetett. A film azáltal maradt hű az igazsághoz, hogy tragikusan fejeződött be, és a pusztuló közösségen *kívül* tudta csak felmutatni az élet jeleit. (Ez egyúttal magyarázza is a „vonat”-motívum lényegét – úgy véljük, hogy ez a jelkép itt egy olyan életre utal, amely már nem kapcsolódik a bemutatott pusztuló világhoz, nem jelent megváltást számára.)

A befejező rész attól válik igazán tragikussá, hogy mintegy megkétszerezi a pusztulás-motívumot: megbontja a temető jelképét. Korábban utaltunk rá, hogy a temetőnek, a sírköveknek még van egy „élet” konnotációja; amennyiben a sírkő az élőket *emlékezteti* a holtakra, *megőrzi* azok emlékét. A záró rész azonban csupa *pusztuló* sírkövet mutat: málló sírkövet, kidőlt sírkövet, darabokra tört sírkövet, olyan sírkövet, melyen szétporlik a *felirat* (tehát éppen az a funkció szűnik meg, amely az étellel hozza kapcsolatba). Abban is van valami nagyon keserű, hogy az egyik kép szélfúttá papírlapokat mutat a sírkő mellett – az *írás* is elpusztult, az *írás* is temetőbe jutott.

A sírkövek képei kiszáradt *szólótövek* képeivel váltakoznak. Megkockáztatjuk azt a feltevést, hogy ezek egy *jelképes értelemben a két öregembert képviselik itt*. Feltevésünket két érveléssel indokolhatjuk. Egyrészt, közismert vizuális motívum, filmművészetben, fotóművészetben, de már a festészetben is az öreg emberek és a görcsös ágak párhuzamban állítása. Másrészt: a *Jelenlét* szigorú szerkezetében ezáltal megmagyaráztuk a „zárótéma” (a két öreg) egyébként érthetetlen hiányát a befejező részben és a (látszólag) új motívum bekerülését indokoltuk. Az *öregember* → *szólótő* vizuális transzformációnak gazdag jelentése van. A száraz, göcsörtös ágbogak érzékletesen jelenítik meg *egyszerre* az életet és a

halált, népmesei kicsengést adnak a bemutatott tragédiának. (Lásd a számtalan balladában, mesében előforduló befejezést, hogy a szereplők fává, bokorra, virággá változnak a sors csapásai alatt...)

Külön kell szólnunk az V. rész (és egyben a film) végéről. A málló írású sírkövekkel furcsa kontrasztot jelent az az utolsónak mutatott kő, melyen teljes épségben látszik (a felvevőgép közelebről is megmutatja, tehát hangsúlyozza) az egymáshoz illesztett két kéz motívuma. A hüvelyk- és mutatóujjal összeérintett két kéz, eredetileg az *áldás* jele, de úgy véljük, hogy ez az értelmezés itt mellékjelentéssé vált, azzal a másik jogos asszociációval együtt, mely a tíz ujjról a tíz törzsre, az istentiszteletek kötelező tízes létszám ára gondol. Talán helytállóbb, ha a szétmálló *írással* állítjuk szembe ezt a *képet*, mivel így ugyanazt jelenti, amit a befejező, a temetőn át a falut, majd a folyót mutató beállítás. Az írás *konkrét*, és pusztul, a kép általános, és még megmarad. A konkrét zsidó közösség, amely a film zsinagógáját használta, elpusztult, az élet – általánosságban – megy tovább. Talán ez adja meg a tragédia igazi mértékét, dimenzióját. Az univerzális pusztulás nem tragédia; ha minden pusztul, nincs már mérce. A tragédia az, ha valami érték úgy pusztul el, hogy közben minden más fennmarad, a *természet* végtelen közönyében; úgy, ahogy a folyó folyik, miközben az emberek élnek és halnak.

Minden szerkezeti elemzésben kísért az a veszély, hogy öncélúvá válik; szinte számon kéri a műalkotástól, hogy minél precízebben valósítsa meg *azt* a struktúrát, melyet az elemző személy felállított. Öncélú ezenkívül az a szerkezeti elemzés is, mely megelégszik a leírással, nem érinti a szerkezetek *jelentésének* kérdését, és azt sem, hogy az egyes szerkezeti tényezők hogyan, mivel járulnak hozzá e jelentés kialakításához. A fentiekben (és a később következő *Égi bárány*-részlet szerkezeti elemzésében) igyekeztünk ezeket a buktatókat elkerülni. Meggyőződésünk, hogy a *Jelenlét* az itt elemzett tartalmakat közvetíti annak a nézőnek is, aki nem elemzi végig, sem a fenti, sem más módszerrel. Másfelől viszont az is meggyőződésünk, hogy minden *érvényes* (azaz igazolható) elemzés elősegítheti a műalkotás élményének elmélyülését, differenciálódását.

Vajon a rendező, Jancsó Miklós, az operatőr, Kende János, és többi, meg nem nevezett munkatársuk tudatosan törekedtek arra, hogy a *Jelenlét*-et szonátaformában valósítsák meg? Aligha. Feltehetőleg pusztán egy igen komplex érzelmi-intellektuális mondanivalónak kerestek adekvát formát, ami végül is a vágóasztalon alakult ki definitív módon. Ennek ellenére úgy érezzük, hogy jogos analógiaként használtuk az elemzésben a szonátaforma zenei fogalmát. Miért tehettük ezt meg? Valószínűleg azért, mert a hosszú zenetörténeti fejlődés során kialakult szonátaformának ténylegesen vannak analógjái a filmművészeti formák között, és másutt is: irodalomban, képzőművészetekben.

A *Hej, te eleven fa* és a *Jelenlét* időrendi ugrása után térjünk most vissza a filmek fejlődési sorozatához, a következő filmhez, mely az első Jancsó-Hernádi-játékfilm: az *Oldás és kötés*-hez.

II. OLDÁS ÉS KÖTÉS (1963)

És addig-addig
Vadászgattak, addig:
Szarvassá változtak
Ott a nagy erdőben.
(A szarvasokká vált fiúk – Bartók Béla átköltése)

Az a filmrendező nemzedék, melyhez Jancsó Miklós is tartozik, az 1960-as évek elején egészen különleges helyzetbe került. Ők, akik a főiskolát a negyvenes évek végén, az ötvenes évek elején fejezték be, és azóta folyamatosan a filmgyártásban dolgoztak, egyszerre ismét azon a ponton találták magukat, hogy újra kell kezdeniük pályájukat. Jancsó helyzetét az előzőkben már részletesen elemeztük. Emlékszünk, hogy néhány pártoló kritikától eltekintve, szinte mindegyik filmje, a játékfilmek és a kísérleti filmek egyaránt, a filmszakma vezetésének szemében kudarcot vallott. Nyilvánvalóvá lett, hogy nem egykönnyen juthat második játékfilm rendezésének lehetőségéhez. Nemeskürty István utal arra, hogy a *Harangok...* és az *Oldás és kötés* között Jancsónak két elutasított filmterve is volt: „Késő korok filmfilológusainak bizonyára tanulságos olvasmányok ezek a meg nem valósult próbálkozások, hiszen fokról fokra bontakozik ki egy eredeti és önálló alkotó tehetség. Hernádi Gyula *Deszkekakolostor*-ának film változatában az *Oldás és kötés* orvosa és Mártája jelenik meg, most még egyetlen hősbé gyúrva; Galambos Lajosnak újságriport nyomán írott forgatókönyve (*Pókbáló* címmel – Sz. A.) a rendező meglepően eleven közéleti érdeklődését bizonyítja.”¹

Makk Károly az 1958-as *Ház a sziklák alatt* című filmjével gyakorlatilag az 1953-56 közötti filmművészeti fellendülés egy megkésett kiváló darabját hozta létre, de sem az utána forgatott történelmi filmje (*A 39-es dandár*, 1959), sem pehelykönnyű vígjátéka (*Fűre lépni szabad*, 1960) nem jelentett számára művészi továbblépést. Hasonló volt Herskó János helyzete: ő egy szerencsétlen, sematikus pályakezdés (*A város alatt*, 1953) és egy szép, de stílusában a múlthoz kötődő Gelléri-adaptáció (*Vasvirág*, 1957) után szintén kedves-jelentéktelen vígjátékot készített (*Két emelet boldogság*, 1960). Kovács András 1957-ben nem folytatta filmgyártási vezető munkáját, hanem elment másodasszisztensnek, hogy kijárja végre a kötelező inaséveket, és rendezővé válhasson. *Zápor* (1960), *Pesti háztetők* (1961) és *Isten őszj csillaga* (1962) című filmjei azonban nem emelkedtek ki a korszak szürke filmjeinek sokaságából. Bacsó Péter pedig, aki dramaturg és filmíró lett a főiskola után, ekkor még szintén csak tapogatózik a rendezés lehetősége felé, holott forgatókönyvírói munkája közben egyre inkább úgy érzi, hogy a megírás után a rendezést is saját magának kellene vállalnia, hogy elképzelései megvalósulhassanak.

Ennyit az ötvenes évek elején végeztek pályájának belső gondjairól. Helyzetüket azonban nemcsak ezek a problémák határozták meg. A hatvanas évek elején a filmgyártás kapuja előtt állt már az utánuk következő nemzedék is, és a Balázs Béla Stúdióban olyan filmeket forgattak, amelyekből, akinek szeme volt a látásra, észrevehette, hogy rövidesen játékfilmben is kipróbálhatják erejüket.

Miért nem lehetett a filmkészítést úgy folytatni, ahogyan az a magyar filmgyártás legnagyobb részében 1959-60-61-ben folyt? A társadalmi-politikai helyzet változására a Bevezetőben utaltunk. 1962 körül már nem lehetett figyelemre méltó filmet készíteni az ötvenes évek beidegzettségével. Nagy változások mentek végbe ezekben az években a világ filmművészetében is. Csak utalhatunk rá, hogy 1956-62 között kibontakozott és körülbelül el is virágzott a lengyel film fellendülése, 1959 az új hullám éve Franciaországban, amikor a cannes-i filmfesztiválon egy új nemzedék vitte el a három legfontosabb díjat (nagydíj: *Fekete Orfeusz*, a rendezés díja: *Négyszáz csapás*, kritikusok díja: *Szerelmem*,

¹ I. m.: Szegénylegények. Bp. 1968. 135. o.

Hirosima). Ebben az évben huszonnégy elsőfilmes rendező jelentkezett Franciaországban, és a következőkben további negyvenhárom!²

Olaszországban Fellini új alkotókorszakába lép, Antonioni művészete teljes gazdagságában bontakozik ki. És – ha a magyar filmrendezők szellemi tájékozódásáról van szó – meg kell említeni olyan hiánypótlásokat, mint az ötvenes évek eleje óta egyenletesen magas szinten alkotó Bergman filmjeinek megtekintése, amire (zártkörű vetítéseken vagy külföldi utakon) most először nyílt módjuk. Mindent összegezve, a filmművészet az ötvenes-hatvanas évek fordulóján korszakos jelentőségű átalakuláson megy át, és ez a folyamat nem maradhatott hatástalan Magyarországon sem. Ma már kissé komikus azon elmélkedni, hogy vajon a modern film formanyelvének 1958-61 táján „robbanásszerűen” megjelenő eszközei alkalmasak-e szocialista szellemű tartalmak kifejezésére vagy sem. Azonban az elemzett időszakban ez központi vitatéma volt. A kérdésre azóta számos film adta meg a választ.

A fiatal rendező generáció már az új filmnyelvi vívmányok ismeretében indult pályáján, jobb oktatást is kaptak a főiskolán, gyakorlótérnek pedig ott volt a Balázs Béla Stúdió. A megújulásra törekvő középnemzedék azonban nem indulhatott ki a modern filmnyelvből, hiszen élményeik alapvetően mások voltak. Nekik a modernséget vagy el kellett sajátítani, vagy addigi pályájuk törekvéseit felfuttatni az új filmnyelv magaslatáig. A társadalmi-kulturális meghatározottság egyik legszebb példája a filmművészetben, hogy a hatvanas évek elején ennek ellenére szinte váltott lépésben újítja meg *egyszerre két generáció* a magyar filmet: a kezdet a fiatalok Balázs Béla Stúdiója, a folytatás a középnemzedék négy filmje (Makk: *Megszállottak*, Jancsó: *Oldás és kötés*, Herskó: *Párbeszéd*, Kovács: *Nebéz emberek*), majd szinte egyidőben a fiatalok sikeres nagy játékfilmjei következnek (Gaál: *Sodrásban*, Szabó: *Álmodozások kora*, Kósa: *Tízézer nap*), és az idősebb generációból Fábri Zoltán elkészíti a *Húsz óra* adaptációját. Mindezeknek a filmeknek főszereplője a magyar történelem a maga hallatlan dinamikájával, felemelő és lesújtó váltásaival együtt. Az egyes generációk természetesen máshogy élik át ezt a történelmiséget – az idősebb és a közép generáció filmjeiben közvetlenebbül van jelen, Gaálnál inkább mint a hősök egész helyzetét meghatározó ellentmondás (régie és új együttese a Tisza partján), Szabó fiataljai a történelemmel konfrontálódva cselekedni vágyanak, Kósa egyetemistája pedig az apák életétől messze távolodott, de azt újra átélő magatartást igényel. Jancsó ekkori filmje, az *Oldás és kötés*, talán ehhez a *Tízézer nap*-beli magatartáshoz áll legközelebb, de alapvető különbséget jelent, hogy saját élményanyagával jut el a számvetés pillanatához. Ha összevetjük az *Oldás és kötés* című filmet a Lengyel József-novellával, amelyből készült, világossá válik a film vallomások jellege: a rendező és munkatársai a novella anyagát feldúsították, átrendezték, hogy saját nemzedékük válaszutjáról szólhassanak.

Ennek a válaszutnak a megjelenítéséhez azonban Jancsó addigi eszközei nem voltak megfelelőek. A korai filmekben érezhető Wajda-hatáshoz itt újabb csatlakozik: Antonioni filmjeié. Az alapvető élmény, amely az *Oldás és kötés*-t befolyásolta, *Az éjszaka*. Azon a sokféle szemléleti közösségen kívül, mely a két film között felfedezhető, Jancsó több interjújában említi, hogy technikailag a legjelentősebb újítás, amit Antonionitól tanult, az ún. hosszú beállítás volt. A hosszú beállítást a francia új hullám filmjeiből is meg lehetett tanulni. (Kétségtelenül van ilyen hatás is az *Oldás és kötés*-ben, csak nemigen szokás beszélni róla, mert az Antonionié annyira háttérbe szorította.) Antonioni hosszú beállításai ritmusukban alapvetően különböznek az új hullám rendezői által használtaktól. (A kivétel talán Alain Resnais.) Az új hullám hosszú beállításai az életszerűséget szolgálják, az abszolút jelenlét érzését kívánják felkelteni a nézőben. Identifikációs eszközök. Az Antonioni-féle hosszú beállítások (mindig a korabeli filmjeire gondolunk!) szintén életre keltik az ábrázolt figurát, a színésznek *léteznie* kell a vásznon, hiszen hosszú percekig csak órá figyel a kamera. Minden manír, hagyományos színészi alakítási forma lelepleződik a hosszú beállításban. Azonban Antonioninál ez a

² Vö. P. Houston, 1964.

beállítás egyben elvonatkoztatási forma is: életre kelti a szereplőt, de bizonyos távolságot tart tőle. Ez a lélektani távolságtartás teszi lehetővé, hogy Antonioni ekkori filmjei már nem az élet sokféle esetlegességére, hanem a maguk tisztaságában megfogalmazódó pszichológiai modelljeire irányítsák a néző figyelmét. A szerkezeti modellekhez való vonzódást már megfigyelhettük a korábbi Jancsó-filmekben. Ezzel magyarázható, hogy Jancsó végül is az Antonioni-féle hosszú beállítást teszi meg későbbi saját filmformanyelve alapjául, és nem a francia új hullám filmjeiben használatosat. Természetesen egyetlen autonóm formanyelv sem születik meg egyik pillanatról a másikra, az *Oldás és kötés* azért stílusosan átmeneti film.

A sors kisebbfajta iróniája, hogy Lengyel József novellájából Jancsó éppen e formanyelvi váltása idején csinált filmet, és ezért kíméletlenül el kellett hagynia azokat az író által filmszerűnek szánt megoldásokat, melyek egy korábbi filmelképzelésen alapulnak. A novella kiválasztását a kész film igazolja. Lengyel József nemes nagyvonalúsággal viselte el a minden író számára fájdalmas helyzetet, amikor egy novellából film készül, de az eredetihez képest lényeges változtatásokkal.

Neve és támogatása tette egyáltalán lehetővé az *Oldás és kötés* létrejöttét. A rendező számos nyilatkozatában maga is megerősítette Lengyel Józsefnek ezt az áldozatos segítőkészségét.³ De idézzünk egy Lengyel-interjúból:

„Nagyon jónak tartom Jancsó munkáját, nagyon sok érdekeset tett az enyémhez, de sajnos, egy csomó érdekeset el is vett az írásból. Természetesen ezt csak most mondom, amikor Jancsónak már nagy sikere lett a filmmel, amikor a filmnek a létéről vagy nemlétéről volt szó, akkor kizárólag csak dicsértem, mert nem akartam azt, hogy az én ellenkezésem folytán a filmet elveszék... amikor a film átvételéről volt szó, én ezt a következőképpen fogalmaztam meg: Egy tömbből az öregek oldalát faragtam ki, ahogy Michelangelo szokta mondani, Jancsó ugyanennek a tömbnek a másik oldalát faragta ki. Én ezzel teljesen egyetértek. Hogyha én akkor ragaszkodom az írói koncepciómhoz, az lett volna a következmény (és sokan ezt szerették volna), hogy dobozba kerül a film.”⁴ És ugyanebben az interjúban valamivel később: „Most visszatérve az *Oldás és kötés*-re: a szakemberek azt mondták, hogy 6000 embernek készült a film. Nem volt a legeslegnagyobb sikere, de sikere volt. És hogyha még egy plakátot is kapott volna, amit nem kapott, és hogyha kivitték volna, mint ahogy eddig nem vitték ki... akkor még nagyobb siker lett volna.”

Lengyel József megjegyzéseiből világosan rajzolódik ki az *Oldás és kötés*-sel szembeni ellenállás, melyet az író tekintélyével végül is semlegesíteni tudott. Nem növelte a film „esélyeit” Hernádi Gyula közreműködése sem, akinek írói műveit ekkoriban meglehetősen heves elutasítás kísérte. (*A péntek lépcsőin* című kisregénye miatt.) Hernádit Nemeskürty István hozta össze Jancsóval. Nemeskürty a Budapest Filmstúdióban először a játékfilm dramaturgiát, majd magát a játékfilm osztályt vezette, és Hernádit még mint könyvkiadói szerkesztő ismerte: ő volt *A péntek lépcsőin* szerkesztője. Megérzését, hogy ez a két ember szerencsésen működhet együtt, azóta a Jancsó-Hernádi filmek igazolták. Taktikailag azonban nem volt könnyű az együttműködés elindítása, amit a *Deszkekakolostor* forgatókönyv visszautasítása jelzett is. Ezért az *Oldás és kötés* főcímlistáján nem szerepel Hernádi Gyula neve, pedig ezt a forgatókönyvet már együtt készítették Jancsóval. (Személyében viszont megjelenik a filmben: amikor a Kioszokban egy értelmiségi társaság beszélget, ő is ott látható.)

Nem tartozik e munka tárgykörébe Hernádi Gyula szépirodalmi alkotómunkásságának összefoglaló áttekintése, méltatása vagy bírálata. Forgatókönyveit, regényeit és novelláit csak abból a szempontból szándékozom szemügyre venni, hogy írójuk mivel járul hozzá az elemzett filmek létrejöttéhez.

³ Pl.: Image et Son, 1968. május.

⁴ Filmkultúra, 23. szám, 1964. március-április.

Az első szint: az életanyag. Számos Jancsó-film motívumait felfedezhetjük a *Deszkekölöstor* novelláiban, nem is beszélve későbbi, már a filmekkel egyidőben megjelenő kötetekről. Közös alapélményeik: a háború, a hadifogság, a NÉKOSZ. Az ötvenes évek mindkettőjüket alapvetően politikus lényé formálták, és ez közös filmjeiket, színdarabjaikat lényegileg meghatározta.

A második szint: a szemlélet, a gondolkodásmód. Hernádiról tudjuk, hogy egy szociológiai vizsgálatokkal foglalkozó intézetben dolgozott. Nem érdemes ezt a tényt túlzottan hangsúlyozni, azonban az is kétségtelen, hogy a modern szociológiai gondolkodásnak azokat az elemeit, amelyek a filmekben implicit módon megtalálhatóak, innen is eredeztethetjük. A végletesen irracionálisnak mondott Jancsó-filmekkel kapcsolatban első hallásra szokatlan lehet, ha a tudományos gondolkodásmód jegyeit véljük bennük felfedezni. Azonban a társadalomtudományok eredményei nemcsak azon áttétel nélküli módon juthatnak be a filmekbe, hogy a szereplők *beszélnek* ezekről. A Jancsó-Hernádi-filmekben maga a szerkesztés módja árulkodik arról, hogy a készítők számára nem idegen a modern tudomány modellezési gyakorlata.

A filmek egyik belső ellentmondását is megtalálhatjuk Hernádi írásaiban. Azt, hogy míg egyrészt ilyen szigorú logikai szerkesztettség uralkodik, és a racionalitás át- meg átüt az alkotások szövetén, másrésztől ugyanezek az írások (és filmek) a legszélsőségesebb érzelmi sokkhatásokkal élnek, helyenként rendkívül takarékosan nyújtják csak a nézőknek-olvasóknak az eligazodáshoz nélkülözhetetlen információkat, és a pontos konstrukciót olyan eszközmágiával valósítják meg, amely a befogadók körét erősen leszűkíti. Ebből a szempontból igen tanulságos a *Folyosók* c. Hernádi-regény, melyből végül is nem készült Jancsó-film. Almási Miklós „leckének” nevezi a „modern regény írásának gondjaiból”, és valóban: szinte tapintható az író erőfeszítése, hogy a végletesen racionális történet-szálakat (melyekben izgalmasan jelentkezik az új mechanizmusra készülő magyar társadalom számos gondja-baja) szintetizálja a történet másik fő cselekményszálával, az érzelmek világának igen elvontan és szélsőségesen ábrázolt konfliktusaival.

A magyar filmgyártás szolgáltatott egy hálás elemzési témát a Hernádi-kérdéshez akkor, amikor Rényi Tamás rendezésében elkészült *A völgy* című film. A forgatókönyvet Hernádi Gyula írta. Nem valószínű, hogy a rendezői tehetség differenciáit lehetne egyedül okolni a film sikertelenségéért. Feltehető, hogy a Hernádi-írásokat lényegi átalakítás nélkül csak a Jancsó-féle formákban lehet filmre vinni. Sőt, még itt is fenntartással kell élnünk, ugyanis a forgatás idején Jancsó is lényegileg átalakítja a forgatókönyveket, azaz nem a megfogalmazásokhoz ragaszkodik, hanem – feltehetőleg – egy belső, elképzeléshez. Jancsó tehát a Hernádi-Jancsó, forgatókönyvek mögöttes tartalmát viszi filmre. Valószínű, hogy ez a mögöttes tartalom nem értelmezhető úgy, mint Hernádi írásának Jancsó általi átdolgozása, hanem inkább közös műnek kell tekinteni, mely kettejük tudatában létezik, és melyhez az írott anyag csak hivatkozási eszköz, nem pedig adekvát leírás. Egy beszélgetésben Hernádi frappáns módon fogalmazta meg ezt: a közös gondolati anyagra utalva azt mondta, hogy ha ő írja Jancsó filmjeinek forgatókönyvét, Jancsó viszont az ő regényeinek „forgatókönyvét” írja... Ezekből a „forgatókönyvekből” azután szuverén alkotóként készít egyikük filmet, másikuk regényt vagy színdarabot.

Hernádi, ennek megfelelően, egy nyilatkozatában úgy vélte, hogy a filmek létrehozásában az író csak tíz százalékkal részesedik.⁵ Ami a forgatókönyv betű szerinti realizációját illeti, egyes Jancsó-filmeknél a „tíz százalék” talán reálisnak tűnik. Ha azonban figyelembe vesszük azt, hogy Hernádi és Jancsó szinte naponta együtt dolgozva alakították ki forgatókönyvterveiket, számtalan változatban, állandó újra és újra átgondolással, akkor Hernádi része az érdemekből és a gyarlóságokból nyilván több az amúgy sem szó szerint értendő tíz százaléknál. Abban viszont feltétlenül igaza volt, amikor méltatlannak minősített minden olyan kísérletet, amely még ezt a tíz százaléknyi részt is meg akarja tagadni tőle.

⁵ Élet és Irodalom, 1968. július 27.

Néhány évvel a bemutató után Jancsó Miklós így nyilatkozott az *Oldás és kötés*-ről: „...kissé csodálkoztam, miért emlegetik úgy, mint a magyar film új korszakának egyik elindítóját. Nekem – távlatlalt nézve – olyannak tetszett a film, mintha a mi nemzedékünk legelső filmje akart volna lenni. Zsúfolt: a mindent egyszerre kimondani akarás fésületlenségeit mutatja.”⁶

Az *Oldás és kötés* végül is elkészült, elfogadták, bemutatták. Utólag tisztán látható, hogy milyen szoros szálakkal kapcsolódik a *Megszállottak*-hoz vagy a *Párbeszéd*-hez. A főszereplő Járom Ambrus (Latinovits Zoltán) ugyanahhoz az új értelmiséghez tartozik, mint Bene, a *Megszállottak* mérnök hőse, akire nagy csatornaépítést bízta az ötvenes években, és kudarcot vallott. De hasonlít hozzá a *Párbeszéd* férfi főszereplője, a nála egy-két évvel idősebbnek ábrázolt Horváth László is.

Járom doktor egy operációnál ráébred, hogy helyzete a világban tisztázatlan, nem tudja magáról, milyen ember, és hogyan éljen tovább. Támaszt keres, először barátain ál és szerelménél, majd tanyán élő idős édesapjánál. Nem talál, de a szülői ház, a pusztuló és átalakuló paraszti világ tisztasága számára is mércévé válik. A film ezt a tanulságot Bartók hangján mondja ki: „Csak tiszta forrásból!”

Járom Ambrus, mint a szocialista rendszer által az egyetemekre hívott sok száz munkás- és parasztfiatal egyike lett orvos, és a történet jelen idejében már feltűnően jó körülmények között dolgozik. Egy szép klinika orvosa, és úgy tűnik: minden a legjobb úton halad körülötte. Nemsokára elviszi az ördög az öreg professzort” akkor barátja, a docens lesz a prof, ő a docens, majd csak meglesz az autó is, melyről tréfás-komolyan alkudoznak. Ez a helyzet minden mozgalmassága mellett is merev, tisztázott, lezárt. Járom gyors ütemben haladt előre pályáján, mindenütt zöld utat kapott mint a népi hatalom favorizált gyermeke, és fel sem merült benne, hogy méltó-e erre a (végső soron) *helyzeti* előnyre. Mindent természetesnek vett, és az osztályharc kíméletlenségét lassan-lassan átvitte életének minden területére, ahol ez a harcosság – törtetéssé változott, megfosztódva nagyobb, társadalmi perspektívájától. Fontos konfliktus ez? Fontos. Izgalmas? Izgalmas. Tipikus az ötvenes-hatvanas évek fordulóján? Okvetlenül tipikus, éspedig abban az értelemben, hogy az új értelmiség számára ekkor érkezett el az önmagával való számvetés ideje. Életkorban is (a férfikorral), társadalmilag pedig azáltal, hogy a hatvanas évek elején előtérbe került a szocializmuson belüli problémák megoldása. Erről tudósít a (jelen idejű) *Megszállottak* és *Nebéz emberek*, erről szól a közelmúltat áttekintő *Párbeszéd* és *Húsz óra*: a megszerzett-megkapott hatalom birtoklásának és gyakorlásának problémáiról.

Visszatérve Járom doktor helyzetére: a film elején még nem éli át a szituáció belső ellentmondásait; van benne valami nyugtalanság, feszültség, de ezt „rávetíti” az öreg profra, őbenne látva saját bajainak forrását, előrehaladásának gátját. Mivel pedig Járom az igazi problémát így félrediaosztizálja, helyzete lényegében minden törtétese, mozgolódás a ellenére statikus. Ezt a látszategyensúlyt borítja fel a műtét robbanása. Ugyanúgy, ahogy Bene mérnök számára élete problémája szakmai síkon jelentkezik, fejlődik ki, Járom doktor esetében is hivatása területén válik kérdésessé addig magabiztos, végső soron felületes öntudata. A műtét eseményeinek hatására összeomlik szépen felépített gondolati konstrukciója, melyben pontos magyarázatot kaptak személyes és szakmai problémái. Kiderül, hogy az öreg professzor személyisége sokkal értékesebb, mint azt ő, modern elméleteinek szélsőségességében gondolta volna. Jellemző, hogy ez a felismerés milyen sokkhatást vált ki Járom doktorból. Elemző, hideg fejjel úgy vélhetnénk, hogy a műtét eseményei tulajdonképpen nem változtatnak a szituáción, az öreg professzor mégiscsak korszerűtlen már, az új műtési technika mégiscsak valahol a Járom képviselte irányban fog kialakulni – hiába. A drámai mozgásfolyamat itt visszavonhatatlanul megindul, Járom számára kizökken az idő. Ez árulkodik arról, amit amúgy is sejtettünk, hogy a probléma tárgyi (vagy ha úgy tetszik: orvosi) szintje csak kifejeződése a mélyebb, belső konfliktusoknak. A filmnek ebben a részében figyelemre méltó, hogy Jancsó és Hernádi milyen takarékos eszközökkel teremti meg Járom doktor figuráját, még nem tudunk róla semmit, előélete csak később, fokozatosan tisztázódik, de máris plasztikusan áll előttünk.

⁶ Zsugán István interjúja, Filmvilág, 1966. 1. szám.

Fontos észrevennünk, hogy ez főképpen annak a következménye: Jancsó a figurát *indulataiban* állítja elé. Járom doktorban a film első képeitől kezdve hallatlan belső feszültség munkál, minden apróságról *véleménye* van, minden kis eseményre indulati szinten reagál (ld. a jelentéktelen apró mozzanatot az orvostanhallgatókkal, akik közül az egyiket Járom durván megleckézteti pillanatnyi zajos öröme miatt). Járom ezzel az indulati reagálással kiemelkedik a többiek közül, világosan érezzük, hogy ő és csak ő lehet a főszereplő.

Akár Szakáts Miklós *Docensét*, (II/2) akár Bodrogi Gyula *Kollégáját* nézzük, egyikük magatartása sem izzik azon a hőmérsékleten, mint Járom doktoré. Logikus, hogy legközelebb drámai ellenpárja, az öreg professzor áll hozzá; kettejük között pattan ki a szikra, innen indul a film. (II/1) A további (városi) jelenetek sorozata a maga nemében tulajdonképpen pokoljárás, folytonos zuhanás Járom számára, kétségbeesett kísérletekkel, hogy közben a lábát megvesse valahol, vagy megkapaszkodhassék egy-egy emberi kapcsolatban. De ez a pokoljárás jellegzetesen korunkbeli, a konszolidált társadalom langyos pokla. Jancsó itt nagyon nehéz feladat elé került. Témája tiltotta a direkt szatirikus ábrázolást, hiszen hőse a filmnek ezekben a pillanataiban még nem szerzett távolságot a kívülről szemléletéhez. (A szatíra ennek ellenére is felbukkan, de csak itt-ott.)

Sznob értelmiségi társaságot szatíra nélkül, belülről ábrázolni, kifejezni a hős társtalanságát, a barátok által kínált potenciális megoldások elfogadhatatlan voltát – nehéz feladat, melyet az *Oldás és kötés* nem is old meg tökéletesen. Egyrészt, időnként az az érzés kísérti a nézőt, hogy miközben a sznobok világát ábrázolja, a film maga is sznobbá válik egy kissé. Fontosabb, hogy ez az a rész, ahol Jancsó lépten-nyomon kénytelen még korábbi kisfilmjeinek mesterkéltén expresszív formanyelvét (is) felhasználni. Bármilyen szervesen is építi be ezeket a fogásokat az *Oldás és kötés* világába, érezzük, hogy fogásokról van szó. Így nem teljes értékű megoldás sem a kövezeten ficáncoló halak sokat emlegetett metaforája, sem a film-a-filmben két példája. (II/4) Mint helyszín, a szobrászműterem túl feltűnően akar életfelfogást jellemezni, mint szereplők, az író-társaság tagjai túl egyszerűen átlátható, primitív képletet mutatnak. Tartalmilag legfontosabb hiányérzetünk ott van, ahol Márta jelenik meg, és a néző igényelné Járom és Márta viszonyának pontosabb, intellektuálisan is megalapozott körülírását. Bár az egyik kisfilmbetét ebben az irányban kísérletezik magyarázattal, ez nem elégíti ki a figura információszükségletét. Érzékletesen (de nem magyarázva) a Domján Edit által alakított Márta a kisfilmbetét nélkül is elég pontosan előttünk van, ahogy furcsa félrehúzódással, jellegzetes *gestussal* elkülönül a társaságtól, (II/3) hozzájuk is tartozik, de több is náluk, mert tartása van. (Érdemes felhívni a figyelmet a fényképekkel is dokumentálható rokonságra Márta és Antonioni *Éjszaka*-jának Monica Vitti által alakított figurája közt. Ő is *gestussal*, tartással különül el a mulató társaságtól.) A film – ezt főleg az alkotók nyilatkozatából tudjuk – éppen ezt a tartást kérdőjelezi meg, bemutatja, hogy Márta passzív egyéniség, ezért nem hozhat megoldást Járom életébe. Azonban még ez a problémafelvetés is kérdéses, hiszen nem valószínű, hogy Járom válságát egy bármilyen igaz férfi-nő kapcsolat önmagában tartósan megoldhatná. Társadalmilag-történelmileg meghatározott konfliktust nem lehet érvényesen feloldani *pusztán* a magánélet szférájában. Elérkeztünk a film fordulópontjára: a főhős, akit egy esemény, melyben élete egész problematikája rázuhant, kilódított pályájáról, mélypontot ér el, már nem tud megmaradni környezetében, menekül. *Visszamenekül*, abba a világba, ahonnan a történelmi mozgás magasba lendítette. Apjánál keres támasztékot ingataggá vált életében.

Az *Oldás és kötés* második fele, a vidéken játszódó, stílusában erősen eltér az első résztől. Számos kritika stílusterést emlegetett. Nem valószínű, hogy igazuk lenne. A film jellege nagyon tudatosan változik a fent megkülönböztetett három részben. Nyilvánvaló, hogy az indítás kirobbanó feszültségének az a drámai stílus felel meg legjobban, melyben az operációt látjuk. A tanyán játszódó jelenetek stílusa is teljesen megfelel a tartalomnak. Problematikus mindössze a középső rész, ahol ugyan a stílus szintén a tartalom függvénye, de mint fentebb elemeztük, erejében, megoldásaiban nem éri el a másik kettő szintjét. Tehát elfogadjuk, hogy Jancsó tudatosan alakította filmjét több stílus egymásutánjává, azt is látjuk, hogy ez megfelel a film drámai ívének, mindössze úgy véljük, hogy a

legsikeresebben az első és a harmadik rész valósította meg mondandó és kifejezőeszközök egységét. Talán nem túlzás feltételeznünk, hogy maga Jancsó is hasonló megfontolásokra jutott, hiszen következő filmjeiben megtaláljuk az *Oldás és kötés* első részének feszültségkeltő és a harmadik rész oldott stílusát, de elmarad a második rész mesterkéltnyomást keltő módszere.

Járom doktor megérkezik apja tanyájára. (III/1) Az *Oldás és kötés*-nek ez a legegységesebb, drámaiságában legjobban megoldott része. A bevezető kórházi jelenetek néhány szép képsora után itt bontakozik ki igazán a rendező és az operatőr (Somló Tamás) együttműködése, ez az a rész, amely leginkább előlegezi a későbbi Jancsó-filmek stílusát. Egy disszonáns epizód van csak: Járom régi szerelmének felbukkanása (Medgyesi Mária), de az alakítás naivitásai itt tökéletesen egybeesnek a szituáció furcsa felhangjaival, ezért a jelenet meggyőző marad. (III/2) (Járom az egyetemen elárulta szerelmét, politikai érdekből emberi aljasságot követett el.)

Az apával való találkozás minden erőltetett szimbolika nélkül rímelteti az apa betegségének konkrét tényét azzal az elvont tanulsággal, hogy Járom hiába keres támaszt a környezetben, ahonnan elindult. (III/3) Itt kapcsolódik a film a Cantata profana későbbi ténylegesen is elhangzó gondolataihoz. Ahogy a szarvassá vált fiúk szarva többé be nem fér a szülői házba, úgy nem férnek be, Járom más természetű gondjai sem. (Az egész jelkép kedvesen naiv, de egyáltalán nem „kilógó” megfogalmazása az a pillanat, amikor Járom beveri fejét az apai ház ajtókeretébe.) Az *Oldás és kötés* óriási érdeme, hogy a falusi világ szépségét, a természet megtartó tisztaságát együtt tudja érzékeltetni az átalakulás törvényszerűségével. Hamis felhangok nélküli, igazi nosztalgia ez, melynek a ráció pontos határokat szab.

A film befejezésének „megoldása” csak látszat, a probléma továbbra is élő marad. Hiába hallgatja végig Járom doktor (helyzetének lírai summázataként) a Bartók által mondott szarvastörténetet, ez csak abban az elvont értelemben oldja meg helyzetét, hogy ezentúl *tiszta* magatartást kell kialakítania. Erre utal a későbbi, jelképes érvényű mosdás a kútnál. (A víz, a mosdás visszatérő motívum lesz a későbbi Jancsó-filmekben is.) Azonban a tisztaság igénye (sőt, tételezzük fel: a következetes megvalósítás is!) csak igen elvont megoldást jelent Járom Ambrus számára, akinek problémája nem oldható meg ilyen általánosságban. Itt ad az *Oldás és kötés* a *Megszállottak*-hoz hasonló, önmagán túlmutató tanulságot: mivel a Járom Ambrusok problémája nem „oldható meg” receptekkel, sablonokkal, és mivel a társadalmi szituációban sem oldódott meg ez a kérdés, a film nem áztat megnyugtató hazugsággal. A megszenvedett igazság hitelével hangsúlyozza a következetes őszinteség, tisztaság alapvető igényét. A Bartók-szöveg és a későbbi (teljesen fölösleges) versidézet után sem tudjuk: mit fog csinálni Járom doktor a jövőben. (Megerősíti feltevésünket az a tény, hogy a film *forgatókönyvében* még szerepel egy happy end: Márta közli a hazatérő Járommal, hogy most már vállalja kapcsolatukat. Az, hogy a rendező ezt a filmből elhagyta, bizonyára arra utal, hogy érezte: minden ilyen „megoldás” csak elvonná a figyelmet a film tényleges kérdéseiről.) A kérdésfeltevés ereje és őszintesége önmaga válik állásfoglalássá.

Mivel a szokásosnál is hosszabban fejtegettük Jancsó „első filmjének” (*A harangok Rómába mentek* címűt nem vállalja) hibáit, meg kell indokolni azt is, miért érezzük ezt a filmet ettől függetlenül, hiányaival együtt is igen nagy jelentőségűnek. Mivel válik ki az *Oldás és kötés* a hatvanas évek elejének filmjei közül? Ismét elsősorban kell arra utalnunk, hogy – véleményünk szerint – a korszak alapvető problémaköréhez nyúl, egy generáció önmagával való számadásának filmje, politikai értelemben is. A számadást pedig a legmodernebb filmformanyelvi vívmányok mozgósításával próbálja elvégezni.

Bár akkoriban elsősorban a film modernsége ragadta meg a nézőket (e sorok íróját is), a modernségen a különleges formai megoldások összességét értve, nem az a lényeg, amit 1963-ban hittünk, hogy ez „az első modern film” a magyar filmtörténetben. Lehet, hogy *filmgyártási* erjesztő szerepe javarészt ennek, a modern eszközök erőteljes alkalmazásának (ehhez akkor bátorság kellett) köszönhető. A lényeg azonban az *Oldás és kötés* elemzésének tartalmi ereje, bátorsága, őszintesége. Ezzel kapcsolódik az új magyar film más alkotásaihoz, ezzel mutat előre a későbbi Jancsó-Hernádi-filmek felé.

III. ÍGY JÖTTEM (1964)

Öreg tiszt (oroszul): Gyere ide! Magyar vagy? Van igazolványod? Valami papír? Iskolás? Gimnazista? József. Hány éves vagy? A korodat kérdezem, hány éves vagy? Tizenhét? Érted?
(*Így jöttem*)

Az *Így jöttem* története világos, egyszerű, szinte áttetsző. Egy tizenhét éves magyar diák („Jóska” – Kozák András) elindul egy csoporttal, hogy megszökjenek a háború elől. A szereplők a jelenetben orosz szavakat gyakorolnak, elképzelhető tehát, hogy a fronton át akarnak menekülni – szemmel láthatóan van a csoportban egy-két katonaszökevény. De az is lehet, hogy nyugatra mennek, és az orosz szavakat csak végszükség esetére tanulják. Mindegy: a főszereplő fiú egy adott pillanatban leválik a csoporttól, és nem megy tovább. Fontos pillanat ez számára: ha nem is a felnőtté válás kezdete, de mindenesetre a gyermekkor vége.

Ettől kezdve magára van utalva, és minden, ami történik vele, egyedül vele történik, a továbbiakért ő egymaga felelős. Nem mintha valamit is tudna kezdeni ezzel a felelősséggel. A helyzet sem teremt erre sok lehetőséget. Martalócok közé keveredik, kis híján puskacső elé kerül, amikor a bandát elfogják a szovjet hadsereg kozákjai; a hadifogoly táborban végignézi, ahogy a foglyok különböző módokon – sikertelenül – szökni igyekeznek, ő viszont, bár semmit nem tesz érte, egy vígjátéki fordulat révén kiszabadul, de természetesen ismét elfogják. Ez az újabb elfogatása fordulat az addigi eseményekhez képest: bizonyos állandóságot hoz a fiú életébe. Azzal bízzák meg, hogy segítsen egy szovjet kiskatonának („Kolja” – Szergej Nyikonyenko), aki egymaga vigyáz egy tehéncsordára a dombok között. Ketten maradnak tehát a világtól és az eseményektől viszonylag elzárt kalyibában, ahova csak időnként érkezik egy dzsip, elviszi a tejet, és élelmet hoz. A két fiú között a kezdeti gyanakvás, sőt, összeütközés (a magyar fiú újra megkísérli a szökést) utána barátság szövődik. (IV/I) Nem értenek egy szót sem egymás nyelvén, de az élet elemi helyzetei – munka, játék – emberi kapcsolatot szőnek közöttük. A fegyver, amely a film elején még halált osztó tárgyként szerepelt, most játékszerré válik: békákra lövöldöznek Kolja pisztolyával.

A szovjet és a magyar fiú barátságát tragikus befejezés zárja. Kolja azért őriz a háború közepén teheneket, mert sebesült, és gyógyulnia kell. Állapota azonban rosszabbodik, és Jóska hiába próbál neki orvost szerezni. Mire az orvossal odaérnek, Kolja meghal. Jóska ismét útnak indul, és eljut egy batyu sokkal teli vonatig. Itt egy korábbi cselekedete bajt hoz rá: úgy szerzett orvost Koljának, hogy felöltötte annak szovjet egyenruháját, és (magyarul nem tudó) szovjet katonának adta ki magát. (IV/3) Az orvost félig-meddig fegyverével kényszerítette, hogy jöjjön Koljához, de Kolját halva találva, az orvost anélkül küldte el, hogy felvilágosította volna, miről is volt szó. Most a vonaton ismét találkozik ezekkel az emberekkel, akik meghallják, hogy magyar, és – látván, hogy fegyvertelen – leszedik a vonatról, agyba-főbe verik és otthagyják. A film záróképe Jóskát mutatja, amint egyedül van az úton – közben az Allegro Barbaro hallatszik. Ha a filmet kezdő események a gyermekkor végét jelentették Jóskának – ez a felnőttkor kezdete, a magára és a világra eszmélés pillanata.

Bár történetében az *Így jöttem* sokat visszaad a háború végi időszak zűrzavaros eseményeiből, az *Oldás és kötés* zsúfoltságával szemben ez a film egyértelműen a letisztultság, az egyszerűség benyomását kelti. Egyenes vonalú története kitérők nélkül halad a végkifejletig, formai eszközei általában kiegyensúlyozottak, öntörvényűek. Tartalmilag ez a kiegyensúlyozott egyszerűség jelentős előrelépést hoz az *Oldás és kötés*-hez képest: az *Így jöttem*-ben (a Jancsó-Hernádi oeuvre-ben először) felrajzolódik a történet mellé egy filozófia is. A film mégsem válik elvonttá, végig érvényben marad az

elsődleges értelmezés, melyet a fentiekben leírtunk. Mennyiben mutat mégis túl ezen az *Így jöttem* „második szintje”?

A film első rétege a konkrétumoké: a háború végi Magyarország, ahogy azt egy fiatal fiú átéli a Dunántúlon, 1945 tavaszán. Az *Így jöttem* szépítés nélkül mutatja meg a történelmi folyamatot, azt, hogy a felszabadulás nemcsak a szabadságot, demokráciát meghozó esemény volt, hanem háborús eseménysorozat is, a hadviselés összes velejáróival. Történelmi tény, hogy a magyar lakosság jelentős része (negyedszázados szovjetellenes propaganda hatására is) „Felszabadulás” helyett „ostromot”, „frontot”, „menekülést” élt át, és a katonai győzelem után még hosszú küzdelem kellett a történet igazi tartalmának tudatosításához. Jóska, a főhős is ilyen ember: a film hatásának egyik titka, hogy ebből a kiindulópontból vezeti el őt a szovjet kiskatonával kibontakozó barátságig. E folyamat hű ábrázolása – talán tudatosan, talán nem – egyben művészi önkritika is: kiigazítja a hat évvel korábbi, film (*A harangok Rómába mentek*) 1945-tel kapcsolatos történelemképét.

A második, filozofikus szinten az *Így jöttem* a történelmi mozgásfolyamat ellentmondásainak elemzését adja. Mint annyi más humanista művész, Jancsó és Hernádi is úgy szemlélik a történelmi változások nagy hullámain, hogy közben nem feledkeznek meg az egyes emberről, aki a történelemnek egyszerre cselekvő és szenvedő alanya. Hadd utaljunk itt a *Feldobott kő* című film (1968, író-rendező: Sára Sándor) egyik szép gondolatára, amelyet a főszereplő így fogalmaz meg: „Kérd számon az embertől a történelmet – kérd számon a történelemtől az embert, s igazad lesz.”

Ha az embertől kérjük számon a történelmet, Jóska a film kezdetén azzal mutatkozik be, hogy nem megy a többiekkel, nem vállalja a tudatos cselekvést. Motívumai feltehetően érzelmi – akár a lánnyal való kapcsolatára gondolunk, akár az ismert vidék elhagyásától való húzódozásra. Elfogatása, komikus kiszabadulása és újabb elfogatása azt mutatja, hogy ez a fiú képtelen megfelelő cselekvésmódokat találni az adott helyzetben; mentségére legyen mondva, hogy ez nem is lehetett könnyű. Utolsó szökési kísérlete, amikor Koljától fut el, vizuálisan is megadja kísérleteinek lényegét: szökése közben aknamezőre futna. A terep tehát körös-körül (és ezt átvitt értelemben is mondhatjuk) „alá van aknázva”. A fel-felbukkanó repülőgépek a rejtőzködés képtelenségét érzékeltetik. Jóska tulajdonképpen csapdába jutott, itt kell maradnia az otthoni dombok között, ahová odalátszik Pannonhalma, gimnáziumával, ahol nincs kerítés, mégis kerítésnél hatékonyabb erők őrzik. (Ez a bezártság-élmény a látszólag nyitott térben számos Jancsó-Hernádi-film alapvető mozzanata, így a *Szegénylegények*-é, a *Csend és kiáltás*-é is.)

Kényszerű vakációjában Jóska (és Kolja is) megváltoztatják eredeti szerepüket. Kezdeti viszonyuk egyértelmű volt: fogoly-őr. Ezt a viszonyt Kolja másként élte át, mint Jóska: Jóska tehetetlen dühével szemben őbenne jóindulatú segítőkészség van. Míg Jóska csak elszenvedi az eseményeket, Kolja ezeknek cselekvő részese. És van egy fontos tulajdonsága: tud bízni a másikban. Jóska számára az őrfogoly viszony merev sablonja akkor kezd fellazulni, amikor szökése közben Kolja őt nemcsak „elfogja”, hanem – amint ezt be is mutatja – egyben az életét is megmenti. Elfogatás és életmentés – a cselekedet kétoldalúsága megzavarja Jóska egyértelmű eligazodását. Aki elfog, az az öröm. Aki megmenti az életet, az a barátom (lehet). Az őrfogoly viszony belülről kezd elváltozni. A barát: személyes szerep. Ez a két vonal a filmben egyre jobban kettéválik. Kolja részéről a barátság lehetősége már eleve adva volt, hiszen ő kezdettől fogva nemcsak mint fogolyt kezelte Jóskát. Saját „őr”-szerepe pedig egyre inkább a hadsereg egészére, sőt: a történelmi mozgásra, a háborúra toródik át. A film számtalan módon jelzi, hogy Kolja csak kis csavar a nagy gépezetben, maga is kiszolgáltatott, ha nem is úgy, ahogy Jóska. Erre utal a kiskutyapizód, amikor a Koljánál alig idősebb, de rangban felette álló katonatárs a baráti huzakodást úgy fejezi be, hogy Kolját vigyázzba állítja – azaz érezteti vele alárendelt helyzetét. Súlyosabb eset a ruhák fertőtlenítésének története, amikor az egészségügyis a beteg Koljáról is (parancs, parancs!) lehúztatja ruháit és kigőzölteti, annak minden – logikus – tiltakozása ellenére. Ez hozzájárul Kolja állapotának romlásához, végső soron halálához. A történelmi folyamat és az egyéni sors diszkrpanciája akkor éri el a tetőpontját, amikor (a forgatókönyv szerint)

Kolja már nagyon rosszul van, és Jóska meglát egy közeledő autót. Meg akarja állítani, hogy segítséget szerezzen barátjának, azonban az autó csak szétharsogja hangszórójával a fegyverletétel örömhírét, és nem áll meg. Az egyik oldalon a győzelem híre, a másik oldalon Kolja halálos betegsége. (A filmben a hangszórós autó helyett egészségügyi konvoj szerepel, de az sem áll meg.)

De térjünk még vissza a film korábbi eseményeire. Megfigyelhető, hogy Kolja a Jóskával való együttlét során egyre kevésbé viselkedik őrzői, sőt *katonai* szerepe szerint. Ez megnyilvánul abban, ahogy Jóskát (egyedül) vízért küldi, vagy ahogy pisztolyát is kezébe adja, amikor együtt játszanak. Sőt, el is játsszák a „fel-a-kezekkel” katonai aktus paródiáját. Kolja egy esetben tér vissza katonai magatartásformáihoz: amikor meg kell mentenie Jóskát. (Jóskát a rajta levő német, sőt, SS egyenruha miatt deportálásból hazatérő magyar zsidók csoportja agyon akarja verni.) Kolja nem tud beszélni a hazatérőkkel, és a helyzet egyébként is gyors cselekvést kíván, ezért pisztolyával kényszeríti azokat, hogy ne bántsák Jóskát. Fontos a film jellem-hierarchiájában, hogy a hazatérők között is van egy józan ember, aki visszatartja a többieket az erőszakoskodástól, és aki Koljával is szót ért. A szerkesztésbeli párhuzamok közül pedig érdemes kiemelni, hogy ugyanez az ember megakadályozza, hogy kiéhezett sorstársai a talált krumplit azon nyersen tömjék magukba, és a gyomruk tönkremenjen. (Ezzel rímél az az epizód, hogy Kolja állapota azért is rosszabbodik, mert egy aknára lépett tehén húsából mértéken túl eszik – de mellette nincs senki, aki bölcsen visszafogná.)

A film végére a magyar fiú helyzete teljesen átalakul: Kolja betegsége miatt órá hárul a *cselekvő ember* szerepe. Jóska ezt a szerepet a történet során gyakran látott minta: az erőszakos magatartás normái szerint játssza el. Mint jeleztük, fegyverrel kényszeríti egy hazatérő társaság orvostagját, hogy jöjjön és segítsen Kolján. (IV/3) Jóska itt az egyenruha és a fegyver felöltésével a közlésképtelenséget is szerepének tekinti: úgy tesz, mintha nem tudna magyarul.

Kolja *valóban* nem tudott magyarul, azért élt azonnal a fegyveres kényszerrel, Jóska csak *úgy tesz*. Az így létrejött bonyolult helyzet, no meg a sokkhatás: a már halott Kolja látványa okozza, hogy a szükségtelenné vált orvost ismét (és most már szinte teljesen indokolatlanul!) csak gesztussal küldi el, nem világosítja fel, miről is volt szó. Az orvos tudatában tehát az egész eseménysor nem lehetett több értelmetlen zaklatásnál – ennek megfelelő az a reakció, amikor társai a vonaton fel fedezik Jóskát, és megverik. A film egészének rendszerében ez a megveretés azt jelenti, hogy Jóska egyetlenegyszer jut el tudatos, jelentős cselekvéshez, és ennek eredménye csak annyi, hogy agyba-főbe. verik. Sok elemzés feltette már a kérdést, hogy vajon mi tükröződik Jóska arcán a film befejező képsorában, milyen felismerésekre jut, vagy kellene jutnia? Nyilvánvaló, hogy ez a kérdés a film hatásának kérdése, hiszen a néző mindvégig Jóskával azonosult.

A fentiek alapján olyan tanulságot lehet megfogalmazni, hogy a történelem sodrába került ember – kiszolgáltatott ember. Kiszolgáltatott akkor is, ha sodródik, és akkor is, ha a haladás erőivel tart. A kétféle kiszolgáltatottság azonban különbözik erkölcsi tartalmában – ez világosan lemérhető Jóska és Kolja jellemképletén. Kolja embersége sokkal magasabb rendű, mint kortársáé, a még csak alakuló jellemű Jóskáé. Nem kevésbé fontos az a tanulság sem, hogy a történelem sodrának ez az alapvetően emberpusztító jellege miből adódik. Az *Így jöttem* ezzel kapcsolatban – a művészi közlés síkján – nagyon is racionális magyarázatokat fogalmaz meg. A szociálpszichológia k fejezései az azt mondhatjuk, hogy a rossz helyzetfelismerés, a téves önértékelés, a helytelenül értékelt és meggondolatlanul vállalt szerepek következményeiről van szó, a nagyobb egységek, szervezetek síkján pedig a szervezettség öncélúvá válásáról, az egyéni érdek szervezeti érdeknek való feltüntetéséről, a manipulációról. Nem nehéz felismernünk a társadalmi-történelmi előzményeket sem, a film világosan utal rájuk. A visszahúzó erők, melyek a filmben szereplő magyarok és oroszok tudatvilágában hatnak, a múlt, a feudális-bürokratikus, elavult és embernymorító rendszer örökségei. A magyar szereplőknél 1945-ben ez közvetlen meghatározó tényező, az oroszoknál már csak áttételesen az. Az *Így jöttem* egyik erénye, hogy az orosz szereplők iránti tisztelete és szeretete mellett pontosan megmutatja, hogy magatartásukban hol érezhető a cári Oroszország (harminc év alatt sem

teljesen felszámolható) tudatformáinak és magatartásformáinak öröksége. Ez a tárgyilagosság sehol sem szorítja ki a történelmi perspektívát, viszont felfedi azt a tényt, hogy egy olyan háborúban, mint a második világháború volt, létrejön a magatartásformák bizonyos regressziójának veszélye a pozitív oldalon is. Gondolatmenetünkben ezzel elérkeztünk a Jancsó-Hernádi-filmek egy általános mondanivalójához, melyet még számos későbbi filmben is felfedezhetünk. Ezt az *Így jöttem* – már kétszer is elemzett – befejezése teszi világossá. Jóska nemes cél érdekében, haldokló barátja megmentésére, olyan magatartásformákat vesz fel, melyek – végső soron – embertelenek. Ez a magatartás üt vissza rá. Jancsó és Hernádi tehát azt mutatják meg itt – és a filmben másutt is –, hogy a történelmi folyamat okvetlenül emberpusztítóvá válik, ha akár a legnemesebb célok érdekében is, de elfogadunk embertelen szerepeket, eszközöket. Későbbi félreértések elkerülésére már itt is hozzá kell tennünk ehhez, hogy nem általában az erőszak elvetéséről van szó, hanem az öncélúvá váló erőszak bumerángthatásának megmutatásáról.

Az erőszakos megoldásnak mindig van egy bizonyos vonzereje. Olyan egyszerűnek tűnik, különösen, ha intézményes hatalom vagy éppen fegyver birtokosai vagyunk. Az *Így jöttem* ezt számos helyen megmutatja – most csak arról a sokat emlegetett jelenetről szólnék, amelyben a két fiú meztelenül fürdő lányokat lát meg. Utánaerednek az egyiknek, de nem érik el a futó lányt, mert megjelenik egy repülő, és néhány mélyrepüléssel földre fekteti a felgerjedt kamaszokat. (IV/2) A jelenet értékelése nem egyértelmű. Kezdetben gyerekes csínyről van szó. De ahogy a fiúk belelendülnek az üldözésbe, a néző rokonszenve átbillen a túloldalra – végül is lehet, hogy kedves főszereplőinknek ez játék, de annak a szerencsétlen, meztelenül rohanó nőnek korántsem az. Pedig minden emberi játék alapfeltétele, hogy a két fél egyformán játékként élje át – erről pedig az adott háborús viszonyok közt itt szó sem lehetett. Bizonyos meglepéssel tapasztalhatja a néző, hogy a két fiú nem ér célt: jön a repülőgép. Ez azonban külső feloldás egy olyan konfliktusban, mely – ha történetesen eléri a lányt – könnyen tragikusabban végződhetett volna. A repülő csak annyit jelez, hogy minden erőszakhelyzet hierarchikus: a menekülő lánnyal szemben fölényes üldözők igen könnyen maguk is az alulmaradó helyzetiben találhatják magukat. A tág mezőben szaladó meztelen lány képe pedig a szépség és kiszolgáltatottság érzését kelti fel; így marad meg a nézőben mint a film egyik, költőiségében legmaradandóbb pillanata.

Már az *Így jöttem* előtt készülő Jancsó-filmben is szinte mindenütt megtaláltuk, illetve kimutattuk a jellegzetes montázsszerkesztést. Feltűnő jelenség, hogy az ötvenes évek vége felé valaki ennyire montázsos filmeket készít. A hangosfilm korszak kezdete óta a világ filmművészetében háttérbe szorult a montázs. Felváltotta valami, hasonló, de mégis lényegileg más: a *plánozás*. Az átlagos hangosfilmben a rendező nem montázs-szerkezetet hoz létre, hanem plán okra és snittekre bontja az irodalmi forgatókönyvet. Nem képek sorozatából szerkeszti meg művét, hanem egy előre rögzített elképzeléshez keres megfelelő beállításokat, felvételi szöveget, képsíkokat. A montázsszerkesztés induktív művelet, a plánozás deduktív.

Megfigyelhettük, ahogy Jancsó rövidfilmjeiben apró, rövid részletekből olyan kis világokat épít fel, melyekben a jelenségek felelnek egymásnak, módosítják egymás értelmét, ellentéteikből kialakuló egységben fejeznek ki valamit. Az *Így jöttem*-ben történik meg az a stílusfordulat (előzményeit megkíséreltük kimutatni a korábbi filmekben is!), melynek során a montázsszerkezet jelentős részben a *beállításokon belülre* kerül. Jancsó már eleve úgy rendezi (és írja) filmjeit, hogy az egymás után következő akciók montázsszerkezetszerűen értelmezzék egymást. Az ilyen elemi cselekvések sokfélék lehetnek: változatosságuk az alkotók leleményességét, korlátozott, számuk viszont a módszer határait jelzi. Az *Így jöttem*-ben ilyen belső, apró montázselem, ha a magyar fiú átöltözik (tudjuk, sokféle ruhában látjuk: civilben, német, majd szovjet egyenruhában), ha mosdik, fürdik, ha kap egy pisztolyt, ha visszaadja, ha elvisz egy géppisztolyt, ha visszahozza stb. Tágabb értelemben okvetlenül ide kell

sorolnunk a dalokat (pilótadal, orosz katonadal és népdal, magyar dalok), és főleg a befejező Bartók-zenét.

A táj egyes elemei is montázs elemként funkcionálnak, így a kastély, a víztároló, az oda látszó Pannonhalma, a hadifogolytábor folyója a drótkerítéssel, a szökés tája, a szobrok. Végül minden találkozásban és elválásban kimutatható a montázsszerűség, lásd az indító képsor menekülő társait, martalócokat, kozákokat, fogoly társakat, a paptanárt a kerékpáron (a találkozás *viszonyt* jelez, amit egy tétova köszönés itt realizál is!), az orosz kis katonát, a szökési kísérleteket és azt, hogy egyszer csak már nem akar elszökni, a fertőtlenítőket, a KZ-foglyok hazatérő csapatát, a szekerezőket, a vörös keresztet autóoszlopot, a vonatra várókat.

Ahol a szereplőt ennyi viszonykapcsolat jellemzi, köztük legfontosabb módon saját akciói, ott nincs szükség arra, hogy – a szó régi értelmében – a színész el- vagy megjátssza a figura emberi tartalmát, melynek lényege, mint tudjuk, úgyszintén társadalmi viszonyainak összessége. A Jancsó-filmek ezeket a viszonyokat állítják eléink, ezáltal jellemzik a szereplőket. Az egyfolytában felvett beállítások meghosszabbodnak. A hagyományos játékfilm néhány száz darabból (snittből) áll, a Jancsó-féle pedig esetleg csak harmincból – ez részben gyártási előny, másrészt viszont rendkívül megnöveli a lélektani hitelességet („ott vagyunk a cselekményben”), és új látványkompozíciókat, mozgásokat, dinamikát tesz lehetővé.

Ez a dinamika kiválóan alkalmas arra, hogy a történelem forгатagába került emberről valljon vele a filmművész. Az *Így jöttem* egyik beállításában (megszakítás nélkül) folyamatosan látjuk, hogy a főhőst martalócok fogják el, majd hogy ki nem végzik, de megjelennek a lovas kozákok, a martalócok elmenekülnek, a kozákok elfogják és – hőszünkkel együtt – elviszik őket. Jancsó ezt a kavargást a filmen minden vágás, mesterkedés, trükk nélkül, egyfolytában, lenyűgöző átélhetőséggel jeleníti meg.

Hogyan hozza létre Jancsó a film forgatása idején ezt a belső ritmust? Ehhez érdemes áttekinteni a Jancsó-filmek „technológiájának” fejlődését az *Így jöttem*-től kezdve, időrendben előreszaladva a *Még kér a nép*-ig. Ez a művészi technológia két alapvető eszközt alkalmaz a felvételkor.

Az egyik az a sínen gördülő *kocsi*, melyre a felvevőgépet szerelik. (Néha ezt egy daru szerkezet egészíti ki, például a *Szegénylegények* kivégzése, illetve befejező „toborzási” jelenetében, a *Csend és kiáltás*-ban, amikor a szereplők egy mélyúton átmennek a csendőrhöz, a *Fényes szelek*-ben, amikor a kollégisták röplapokat szórnak a püspöki palota erkélyéről, és a felvevőgép a lapokkal együtt ereszkedik le, és nagyon erős képi hatással az *Égi bárány* végén, amikor a fő szereplők és a felvevőgép közé betolat egy vonat.) A legtöbb esetben a kocsi úgy hordozza a felvevőgépet, hogy az körülbelül szemmagasságból fogja át a látványt. Ahogy a képi kompozíció egyre gazdagabbá vált, úgy hosszabbodott a kocsi sínje, és úgy hatolt be egyre izgalmasabb terekbe. Ebből a szempontból a *Sirokkó* volt eddig a legérdekesebb Jancsó-film, mert benne a felvevőgép a sínen úgy kocsizott ki-be a vadászház és a ház előtti térség között, hogy közben egy (nyíló-csukódó) ajtón is áthaladt. Az ilyen felvevőgép-mozgathoz egyébként az szükséges, hogy az operatőr (a *Sirokkó* esetében Kende János) irányításával a fővilágosító teljesen kiegyenlített fényviszonyokat hozzon létre a külső és a belső tér megvilágításában.

A másik technikai eszköz az utólagos hangfelvétel, az ún. utószinkronizálás. A felvétel helyszínén is készül általában hangfelvétel, de ez csak tájékoztató jellegű. Nem ez kerül a mozikban vetített kópiára. Az eredeti ritmusnak, hangulatnak megfelelően a szereplők utólag, a filmgyár szinkronizáló vetítőjében mondják rá szövegüket a felvett képsorokra. Ugyanígy a zajok, zenék világa is teljesen mesterségesen jön létre, a rendező utasításai szerint. A hangdramaturgia néhány fogásáról később lesz még szó. Most mindebből csak az a tény érdekel bennünket, hogy a Jancsó-filmek forgatása közben a rendező a *felvétel ideje alatt is* folyamatosan utasítja a szereplőket, instrukciókat ad, főleg a mozgások irányát, ritmusát irányítja. A színészek már tudják, hogy egy-egy, a rendezőtől jövő utasításra nem kaphatják fel a fejüket, hanem lehetőleg feltűnés nélkül úgy kell módosítaniuk mozgásukat, ahogy a rendező kéri. Az egyfolytában felvett beállítások időtartama Jancsónál eléri a tíz percet is. Tíz perc

egy filmben nagyon hosszú idő, az egész játékidő egy tizede. Rengeteg esemény történik tíz perc alatt. Ahhoz, hogy tíz perc mozgásait, képi kompozícióit úgy be lehessen gyakorolni, hogy a rendezőnek ne kelljen közbeszólnia, a színházi próbáknak megfelelő próbamennyiség kellene, ami a filmgyártás körülményei közt elképzelhetetlen. Ugyanakkor Jancsó programszerűen vallja, hogy a forgatás közben előforduló véletleneket folyamatosan belekomponálja, a készülő filmbe – ennek, két filmje forgatásakor személyesen is tanúja lehettem. Ezzel szemben úgy véli, hogy ha egy jelenetet túl sokszor próbálnak el, az megmerevedik, mesterkéltséggé lesz, dinamizmusa elvész. Ezért a jelenet minden próba, illetve felvétel alatt egy kicsit más – ahogy a véletlenek és a rendező ezekre reagáló beavatkozásai nyomán kialakul. A felvételi munka nem a próbával kezdődik, hanem azzal, hogy Jancsó „lejárja” a mozgásokat. Végiggondolja szereplői útját a térben, és asszisztenseit beállítja egy-egy pontra, a színészek helyett. Ahogy saját maga a felvétel színterén végigjárja az egyes szereplők útjait, nyilván kialakul benne a jelenet mozgásairól egy alapelképzelés. Ezután kezdődik a munka a színészekkel. A hosszúbeállítást néhány részletben építi fel a rendező, majd próbát rendel el. Gyakran már az első teljes próbát (azaz, ahol az egész jelenetet eljátszzák, nemcsak egy-egy részét) is rögzíti a felvevőgép. Azonban az első próba még gyakran összezavarodik, a mozgások egymásba gabalyodnak. A második-harmadik teljes próbán, hacsak valamilyen technikai jellegű zavar nem jön közbe, a legtöbb esetben el is készül a felvétel. Mivel a beállítás egésze egyedül és kizárólag a rendező tudatában jött létre (a forgatókönyv csak laza támpontokat ad), menetközben is az ő állandó aktív közreműködése szükséges. (A hagyományos filmgyártási módszerekben, különösen, ha egyidejű hangfelvétel is van, a rövid jeleneteket a rendező lepróbálja, de a rögzítéskor már csak passzívan figyel: megvalósult-e, amit kívánt.) Jancsó módszere azért ad különös frisseséget filmjeinek, mert a felvétel közben is állandó „visszacsatolás” áll fenn a rendező és az események között.¹

A technikai-esztétikai kölcsönhatáshoz tartozik még a gumioptika (varioglaukár) szerepe. Ez olyan felvevőobjektív, melynek gyújtótávolsága felvétel közben folyamatosan változtatható. A gyújtótávolság növelésekor a képen látható tárgy közeledni látszik, és a mélységélesség csökken, azaz a mögötte látható, távolabbi tárgyak képe elmosódik. (A gyújtótávolság csökkentésével az ellenkező hatás érhető el.) A perspektíva viszonyok is átalakulnak: a hosszú gyújtótávolságú állásban az objektív a kép síkra merőleges távolságot „összehúzza”. Ha valaki – mint az *Égi bárány*-ban Zala Márk – szembe jön a felvevőgéppel, amelynek objektívje ilyen állásban van, akkor hosszan jöhet anélkül, hogy alakja megnövekedne a képen. Ez speciális érzelmi hatást eredményez, a megfelelő dramaturgiai helyzetben. A gumi optika legfontosabb hatása azonban nem ezekben a különleges effektusokban keresendő. Sokkal lényegesebb az, hogy segítségével a felvevőgép a térben mindig olyan „távolról” tudja szemlélni a szereplőket, hogy a legmegfelelőbb képkivágást állítsa elő, és mindezt anélkül, hogy ténylegesen közelednie-távolodnia kellene. Ha mindehhez hozzávesszük a hosszú kocsizási sít, megértjük a Jancsó-filmek térkompozíciós lehetőségeit. A jelenet „hosszában” a felvevőgép a sínre mozog, és a transzverzális dimenzióban, tehát a sínre merőlegesen pedig a gumioptika hozza létre az imaginárius elmozdulást. Ha a felvevőgépet a sínrel és kocsival a jelenet terének nem szélén, hanem közepén állítjuk fel, akkor a sín két végén a felvevőgép átfordulhat a túlsó oldalra, azaz nincs akadálya, hogy 360°-os körben követhesse a szereplőket. Ennek technikai feltétele az, hogy a kép térben ne szerepeljen lámpa, és a rendező és munkatársai a felvétel idején állandóan úgy kövessék a kamerát, hogy annak háta mögött helyezkedjenek el, mert egyébként nincsen holt tér számukra. A gyorsan mozgó felvevőgép esetében ez a helyezkedés nem könnyű feladat. A 360°-os felvételnél szabadterén – értelemszerűen – egyáltalán nem használhatóreflektor. Műteremben azért használható, mert felül helyezik el a reflektorparkot a világosítóhidakon, és ezeket a felvevőgép nem látja, mert látószöge felfelé nem terjed a mennyezetig.

¹ Vö. Maár Gyula, Új Írás, 1967. 11. sz.

Ami a nézőre gyakorolt hatást illeti, a fentiek szerint mozgó és gumioptikával is manőverező felvevőgép olyan képi világot teremt, mely rendkívül rugalmasan követi a cselekmény minden ritmusbeli fordulatait. A Jancsó-filmekben a felvevőgép egészen sajátos térábrázolás eszközzé válik. „Egyre ritkábbak (és emiatt mindig speciálisak és hangsúlyosak) Jancsó filmjeiben a nagytotálók, amikor a néző láthatja az egész »ábrázolt világot«, és ettől úgy érezheti, hogy biztonságban, evilágon kívül van... a néző elveszti térbeli biztonságérzetét, rögzített orientációs támpontjait, és *ezáltal bekerül a film világának terébe*” – írta erről Józsa Péter a *Még kér a nép* után.²

Olyan tér jön létre tehát ezekben a filmekben, melynek nincsen megfelelője a valóságban: csak a vetített kép élményében létezik. Alapvető tulajdonsága az, hogy nincsen benne meg sem a távolságnak, sem a látószögeknek a valóságban megszokott konstanciája (optikai állandósága). Mivel a néző nem tudja megítélni, hogy a felvevőgép mekkora fordulatot írt le, mikor zárt le egy teljes kört, vagy mennyi hiányzik még ebből, nem tudja megítélni a távolságokat sem, hiszen a perspektívák egyetlen folyamatos beállításon belül is változnak, azonos távolságú tárgy egyszer közelebbinek, másszor távolabbinak tűnhet. A térnek egyetlen mértéke marad: a filmek drámailag rendezett cselekménye. A felvevőgép mozgása ugyanis *ehhez* igazodik. Így a film térkompozíciója a cselekménynek (vagy a cselekmény ritmusának) analógja lesz, azaz erőteljes (a megszokottnál erőteljesebb) ábrázolási eszközként funkcionál.

A hatás iránya oda-vissza változik, hiszen az alkotási folyamatban a térábrázolás nemcsak eredmény, hanem cél is. Ezért Jancsó a cselekményelemeket úgy rendezi el a kamera körül, hogy a létrejövő tér ábrázolás megfeleljen elképzelésének, azaz kifejező funkciót hordozzon. Ennek a műveletnek vannak elemi fogásai. Két ilyen említenek meg, tulajdonképpen egyik sem új. Az elsőt, a *hosszú kocsizásos beállítások alkalmazását*, amikor a felvevőgép szemmagasságban követ egy szereplőt, Jancsó – mint sokszor elmondta – Antonionitól tanulta. A második alapfogás ezt egészíti ki. Jancsó ugyanis nagyon gyakran megbontja a követéses beállítás belső folytonosságát azzal, hogy *kicseréli a követett szereplőt*. A felvevőgép egy ideig *A-t* követi, aki találkozik *B*-vel, és ettől kezdve *B* mozgását kíséri tovább a kép. Az ilyen szereplőcserék igen jól felhasználhatók ritmusváltásra is – *A* lassan ment, *B*, mondjuk, lovagol stb. A művelet film nyelvtanilag szubsztitúció. Az a szereplő, akit a felvevőgép követ, kitüntetett pozícióban van. Egyrészt, állandóan kép mezőn belül van, azaz látható. Másrészt, a képmezőben általában hozzávetőlegesen azonos kompozíciós ponton látható, és harmadszor, ez a kompozíciós pont általában önmagában is kitüntetett vizuális helyi értékkel rendelkezik, például felezővonalban van vagy aranymetszésben. Anélkül hogy lényegi analógiát tételeznénk fel a nyelvtani szerkezetekkel, felismerhető, hogy hasonló kitüntetett helyzetben van a mondat néhány fő része, például az alany vagy a tárgy. A kitüntetett pozíciójú mondatrész szubsztituálása egy másikkal ismert stílári fordulatok alapját képezi. Akár az irodalomban, akár a filmben vizsgáljuk az ilyen helyettesítéseket, a hatás oka egyforma: megbontjuk a már kialakult szemantikai kapcsolatokat, és újakat hozunk létre.

Ha a két említett fogást kombináljuk, a következő elemi hatásmechanizmus játszódik le: a felvevőgép hosszan követi *A-t* – ez identifikációt vált ki. Belejátszik a folyamatba, hogy mi történik ezalatt az illetővel, mit mond, tesz stb. Találkozik *B*-vel. A találkozás – mint láttuk – montázslem. A kialakult érzelmi állapotot aszerint vonatkoztatjuk *B*-re, hogy mi történik a találkozásakor. Ha semmi (tehát még egy „ellenséges pillantás” vagy „baráti gesztus” sem), akkor az új szereplő nagyjából változatlanul hordozza tovább az érzelmi „hozományt”, és csak azzal alakítja, ami az ő középponti helyzete idején történik övele. Ha van interakció, akkor az befolyásolja *B* érzelmi hozományát. Az ilyen helyettesítések *sorozata* pedig a realizáció ritmusától függően megszabja a teljes beállítás dinamikáját. Előlegezzük erre egyszerű példaként az *Égi bárány* indítását. A főcím alatt szélfúttá tavat látunk, a felvevőgép „üresen” kocsizik (tehát nem követ senkit, hanem leíró jelleggel pásztáz a tájon),

² Józsa Péter, Filmkultúra, sajtó alatt.

ennek során egy fordulattal behozza a tóparti házat, a fal mellett álldogáló lovakkal. Vágás. Az első beállítás azzal nyeri el értelmét, ha „hozzáadjuk” a hangot is: szélfúvás és elszórt lövések hangzanak az üres tájban. Így pontos intonáció jön létre. A második beállítás egy meztelen lánnyal kezdődik, aki egy lovat vezet a vízben. Kiér, a lovat odaköti egy másik ló mellé. A másik ló gazdája – egy bőrkabátos lány – ül a fűben, alig mozdul. Az első lány nyugodtan felöltözik: nadrágot, bőrkabátot húz. Megfog egy kardot – ekkor a másik lány is fegyvert (egy pisztolyt) fog, és felszáll a lóra. Ellovagol, egy katonaruhás férfival együtt. (A beállítás még hosszan folytatódik.) A lassú indítás, a meztelenből katonává öltöző lány az idillből-háború asszociációmozgást hozza létre. Amikor ez betetőződik (kard megfogása), akkor a másik lány (aki eleve katonának volt öltözve) továbbviszi a mozgást. De: ő már más ritmusban, mert lovon ül. A gyors mozgás, a fegyver, a ló, mind a háborút asszociálja. De újabb váltással a kép előterében egy kürtöt fúvófiút látunk a parancsnokával, majd csókkal búcsúzó párt. Valaki elvisz egy *szuronyos* puskát előttük: a felvevőgép most ezzel a szuronnal indul tovább stb. Világosan kimutatható az ellentétek ütközésével kibomló belső montázs szerkezet, mint a művészi hatás alapja.

Nem ok nélkül kapta ez a fajta filmkészítés a „koreografikus”, jelzőt már a korai Jancsó-filmek kritikáiban. Ami a reális időben megkonstruált mozgássorozatot illeti, a jelző igaz, mert ez valóban színházias, sőt, balett jellegű. Alapvető különbség viszont, hogy az így létrejövő mozgásokat nem a néző szeme követi, hanem a kamera, és a film nézője már készen, kényszerítőerővel kapja meg a tagolt kompozíciót.

Ritka az olyan elemi szituáció, ahol csak egy ember van jelen, és az találkozik egy másik magányos szereplővel. Három szereplő már kis csoportot alkot, és ebben az esetben a látványerővonalai még bonyolultabbak lesznek. Hogy ki, mikor, kivel együtt látható egyetlen kép kivágáson belül, azt Jancsó általában jelentéshordozó eszközként alkalmazza. Ebből a szempontból a *Fényes szelek* a reprezentatív film, mert ott a cselekmény a csoportok konfliktusainak szintjén zajlik. Ahhoz azonban, hogy a látvány csoportszerkezettel is értelmezhető legyen, már számos kiegészítő információra van szüksége a nézőnek. A csoport vagy csoportok tagjai közül mindet, de legalábbis néhányat ismernie kell. Ha a kollégisták csatárlánca nekirohan a kolostoriak passzív tömegének, akkor ennek elemi értelmezéséhez elég egy-két fogalmi adat. De már ha András, a zsidó fiú, és Laci, a vörösinges beszélgetnek, akkor mindkettőjükéről számos információ kell. Meg is kapjuk, egy feszes intellektuális párbeszédben. De nem sokkal később egy jelenetben a Laci + András kapcsolat átalakul Jutka, Teréz + András kapcsolattá. Leíró szinten csak annyi figyelhető meg, hogy szemben az előző intellektuális társalgással, most a lányok arra kérik Andást: daloljon nekik; majd az egyik kedvesen a táncba viszi. Alapfokú értelmezés: Laci intellektuálisan, a lányok érzelmileg motiváltak. De a film egészének kontextusában a helyzet bonyolultabb, érdekesebb is. Ha felállítunk egy képzeletbeli cselekvésmódszkálát, egyik végén a terrorral, másik végén a szelíd rábeszéléssel, akkor Laci valahol a középen van (aktív, de nem terrorizál), a lányok az egyik és András a másik szélen. A Laci → Jutka, Teréz helyettesítéssel a szemantikai feszültség növekedett. Az akció viszont éppen ellentétes: barátkozás, majd nem flört.

Ez az apró jelenettöredék is magában hordozza Jancsó egész állásfoglalását az érzelmek, a romanticizmus veszedelmes varázsáról, arról, hogy érzelmi alapon létrejöhetnek olyan kapcsolatok, melyek mögött nincsen reális tartalom. A kibontakozó konfliktus ezt exponálja is: ugyanezek a lányok, akik énekeltek, megcsókolják Andrást, nem sokkal később terrorisztikus módon akarják egy – számára ellenszenves – szerep vállalására kényszeríteni. (Amit András a maga nyugodt, de határozott módján vissza is utasít.)

A *Fényes szelek*-ben jól látható a csoportvonalakozások egy további dimenziója is: a tömeg strukturalódása. A nyitójelenetben a kollégisták közül még csak két személy van kiemelve: Jutka, akinek arcáról indul a film, és Laci, aki szemmel láthatólag a vezető, aki rendelkezik. A következő jelenetben – a kereszt és a vörös zászló – ismét kiemelődik néhány fiú (akik a zászlót feltekerik a

keresztre) és a titkárhelyettes (Szombathy Gyula), aki, mint a mérséklet képviselője, leszedeti. A film végén az itt cselekvő (tehát legalábbis izgágabbnak jelzett) fiúk mind Jutka – tehát az erőszakos fellépés – hívei. De amikor Jutkát és Terézt a fehéringesek kizárják, már nem mind állnak ki mellette. És így tovább, végig nyomon lehet követni a film fő eseményvonalát aláfestő csoportszociológiai változásokat. Lacinak is vannak cselekvő hívei – ezek nyitják meg a kaput számára, amikor megérkezik az autókkal s a zenészekkel, táncosokkal. Ez a tulajdonképpen nem rejtett, de nem is feltűnő csoportszerkezet feltehetően nem tudatosul a nézők nagy részében. Aki nem ismeri a szereplők arcát, aki csak egyszer látja a filmet, abban ezeknek a vonatkozásoknak csak kis töredéke fogalmazódik meg. A rendezés aprólékos alaposágáról tanúskodik azonban, hogy a film ezen a szinten is következetes, kidolgozott. Ha fogalmilag nem tudatosul ez a csoportszociológiai háló, akkor mégis hogyan hat a nézőre? Itt ismét a képi kifejezés a közvetítő. Fogalmilag *tudhatjuk*, de feltehetően első nézésre nem jegyezzük meg, hogy ki szavazott Laci mellett és ki ellene. A koreográfia és a felvevőgép tudatosan komponáló objektívje azonban – konfliktushelyzeteket kivéve, azaz semleges és baráti helyzetekben – általában úgy alkot a kép határral kiemelt és körülhatárolt csoportokat néhány szereplőből, hogy azok kerüljenek együvé, akik dramaturgiailag is együvé tartoznak. Máskor viszont a kép kompozíció előrevetít bizonyos bekövetkező változásokat – azt, hogy valaki eddig ezen az oldalon volt, de most átállófélben van, és így tovább. A láthatatlan csoportszerkezet tehát megjelenik a képi kifejezés szintjén is, és vizuálisan rögződik a tudatban. Akinek jól működő vizuális memóriája van, az a képi kódból rekonstruálni tudja a párbeszédokban és akciókban lezajló változásokat, amennyiben felidézi magában a szereplő személyek képi kompozíciókkal összefogott együtteseinek váltakozását, az ilyen együttesek összetételének alakulását.

A csoportstruktúra képi megjelenítése nagyon fontos rétege a Jancsó-filmek szerkezetének, de ez sem emelhető egyedüli magyarázó elvvé. Már szó volt róla, hogy ez a módszer csak akkor működik, ha nagyon sok kiegészítő, tárgyi és fogalmi információval támasztjuk alá – egyébként a szereplőknek nem lesz elkülöníthető egyéniségük. A kiegészítő információk nemcsak alátámaszthatják, hanem módosíthatják is a vizuális kompozíció által hordozott tartalmakat. Más lesz egy csoport összképe, ha, amíg látjuk, a Carmagnole hallatszik, és más, ha a Bábeli fogságban-t éneklük. Más, ha élénk színek alkotják a képet, és más, ha tompák. Az elhangzó szövegek a látvánnyal egyenrangú, bár egészen más dimenziójú hatásokra képesek, és ezért a szöveg ↔ kép viszony, ennek kontrapunktikus szerkezetei döntő jelentőségűek lehetnek.

Az *Égi bárány*-ban és a *Még kér a nép*-ben mintha új szintézis lenne kialakulóban az *Így jöttem*-ből ismert montázs szerkezetes és a *Fényes szelek*-ben látott csoportstruktúrás típusú film készítés között. Mindkét film megőrzi a csoportstruktúrákkal dolgozó „középső” Jancsó-Hernádi korszak eredményeit, azaz mindkettőben világosan felvázolható személyi kapcsolatok fűzik össze nemcsak a főszereplőket, hanem a második-harmadik vonal szereplőit is. Ugyanakkor ezekben a filmekben mintha visszanyerné jogait a közvetlenebb attrakciómontázs. (A kifejezés Eizensteintől ered, és nem véletlenül alkalmazzuk itt, hiszen ezekben a filmekben az előzőkhöz képest szaporodik az „eizensteini” elem.) Természetesen ez az attrakciómontázs nem snittek sokaságában valósul meg, keretét továbbra is a hosszú beállítások adják. Az egyes beállításokon belül azonban a képesemények (lásd például az *Égi bárány* utolsó előtti jelenetének elemzését a későbbiekben) szinte teljesen úgy funkcionálnak, mint Eizenstein egymás mellé ragasztott film darabkái. Nem valószínű, hogy az 1970-es évek Jancsó-filmjeinek stílus-sajátosságait pusztán ezzel átfogóan megfogalmazzuk volna, azonban a fent leírt kettősség ennek az új stílusnak okvetlenül fontos jellemzője.

IV. SZEGÉNYLEGÉNYEK (1965)

Annyi igaz, hogy Rádayék vizsgálati iratanyaga, minden alapszöveg kutatás dacára, ez ideig nem került elő, pedig tudjuk, hogy a vár kiürítésekor még befejezetlenül maradt ügyeket a szegedi, szabadkai, aradi, kecskeméti és más törvényszékekhez tették át, a vizsgálati foglyok egy részével együtt. Ehhez pedig az előiratokra is szükség volt. Minden irat tehát aligha pusztulhatott el. Megtörténhetett ugyan, hogy ezen iratokból is *csúszott el*, mert a szájhagyomány szerint utóbb a vizsgálat szálai még úri házak tornácáig is elvezettek. Állították, hogy Ráday csak a bűnjeleket rakatta kazalba és hamvasztotta el.

(Nagy Csizrok László: Betyárélet a Kiskunságon.)

Ez a film, szemben az előző Jancsó-játékfilmekkel, nem egy ember sorsát – egy *folyamatot* jelenít meg. A lejátszódó eseményeket egy furcsa, rendkívül szemléletes szó fejezi ki leghívebben: a *felgöngyölítés*. A hatóságok, a nyomozók a legkülönbözőbb eszközökkel felkutatják egy csoport tagjait, azonosítják, leleplezik és „ártalmatlanná” teszik őket. A film már az első néhány percben el tudja érni, hogy rokonszenvünk egyértelműen a szenvedő fél oldalán legyen. Ezt a hatást azonnal kiváltja néhány egyszerű mozzanat, mint a betérés és az öregasszony besúgóként való felhasználása, ezekhez csatlakozik az intellektuális információ: megtudjuk, hogy a szegénylegények – legalábbis egyesek közülük – 48-as szabadságharcosok. Hiába képviselik a „köpenyesek” és a „kakastollasok” azt a kiegyezést, melyről tudjuk, hogy történelmileg bizonyos fejlődést is jelentett, hiába tudjuk, hogy a szegénylegények között sokan vannak, akik már nagygazdává vagy közönséges rablóvá, esetleg mindkettővé változtak, negyvennyolc, Kossuth emléke érzelmileg melléjük állítja a nézőt.

Jancsó és Hernádi dramaturgiájának fontos kiindulási pontja, hogy a szereplőkről valamilyen egyszerű, eleinte még akár értelmi szinten motiválatlan hatás segítségével a néző pontosan megtudja, hova tartoznak. Mivel a mondanivaló és az állásfoglalás kibontakozása hosszú folyamat, apró összeütközések során történik, ez a kezdeti eligazítás nélkülözhetetlen. Ilyen eligazító mozzanat a *Csillagosok*-ban az üldözés a *Szegénylegények*-ben a bezártság. Ezek alapvetően a szenvedő fél felé fordítják szimpátiánkat. Ha netán ellenszenves szereplő kerül ilyen helyzetbe, akkor alaposan meg kell indokolni ellenszenves voltát (ez meg is történik), hogy szembe tudjunk fordulni vele: és még azután is szánjuk benne a szörnyű helyzetbe került embert.

A *Szegénylegények* – a bevezető magyarázat kép sorait nem szükséges a filmhez számítanunk – azzal a képpel indul, hogy a tágas pusztán, messziről három csoportban emberek közelednek. A felvevőgép felől lovasok vágatnak elő, megkerülik a csoportokat, mintegy hurkokat írnak köréjük mozgásukkal.

Mint a háló a halakat, úgy húzzák be a csoportot a felvevőgép felé. A csoportok teljesen lazák, a befogott embereknek láthatóan nincsen semmi szervezett alakulatuk, mozgásuk oldott, rendezetlen. (A lovasok mozgása ezzel kontrasztot ad: a befogottak lassúak, a lovasok gyorsak, azok szervezetlenek, a lovasok pedig úgy mozognak, hogy mozgásuknak van valamilyen rendje, de ez nem teljesen szimmetrikus rend – tehát nem egyszerűen megkerülik a csoportokat –, ezért a néző nem tudja pontosan, milyen elv szerint is mozognak.) A nyílt puszták képére a következő jelenetrészek bezártsága felel: most már egy sáncon belül vagyunk. A befogottak tarka összevisszaságban állodognak, várakoznak; elered az eső.

A nyílt puszták és a bezártság ellentéte először a Magyardolmányos fiatalember (Madaras József) figurájában válik emberi konfliktussá. Egy Köpenyes férfi körbejár a befogottak közt, nézelődik, kiemeli a többi közül a Magyardolmányost, és egy intéssel elhívja. Átviszi egy másik udvarba, ahol több ajtó van: az egyik a Köpenyes eltűnik. A fiatalember tájékozódik: végigpróbálja az ajtókat, mind zárva, csak egy nyílik. Bemegy egy sötét helyiségbe – abban a pillanatban rázárul az ajtó. Vetkőzik, szárítkozik, de jön egy másik Köpenyes, és azzal kell továbbmennie. Míg kiviszi a sánctól,

újabb részeket nézhetünk végig ebből a furcsa építményből: a berendezés számos részletéről a néző nem tudja, mire szolgál. Végül kitárul a kapu, mögötte a végtelen pusztta, mely a szabadságot asszociálja. De a Magyardolmányost viszik tovább, egy magában álló kis fehér ház felé.

Ezt a jelenetrészt érdemes részletesebben megvizsgálnunk. Zenei kifejezéssel élve: két motívum váltja egymást egy átkötő motívum közvetítésével. Ez vizuális-drámai módon történik: először nagyon magasból, madártávlatból látjuk a fehér falú házat a pusztta közepén. Balról-hátulról egy idős asszony közeledik, a ház jobb oldala felől pedig egy Köpenyes. A kép előterében kíséri a Magyardolmányost a másik Köpenyes. (Itt kezdődik az Öregasszony „dallamvonala”). A következő beállítás már szemmagasságbeli, azt látjuk, hogy a Magyardolmányost bevitték a ház túlsó ajtaján, az innensőhöz viszont odalép az Öregasszony és a Köpenyes. „Ők azok?” „Az ura és a fia?” „Igen.” „Na, tessék jönni.” (Ez az első párbeszéd a filmben. Az Öregasszony a földön heverő két halottat azonosította. Semmi zokogás, látványos érzelmi kitörés. Ebből tudjuk: ez az Öregasszony már túl van mindenben.) A felvevőgép eddig kívül volt a házon. Most (vágás után) belülről néz kifelé: látjuk az Öregasszonyt elmenni. Tehát „benne vagyunk” a halottak szobájában. Az ajtókeretben most a Magyardolmányos jelenik meg, egy újabb, idősebb, szinte kedélyes Köpenyessel (Basilides Zoltán). Párbeszédükből (melyet elemzésünk végén még idézni is fogunk) a néző megtudja, hogy a fiatalember több nyelven beszélő értelmiségi talán a márciusi ifjak utóda? Ki tudja... – Kossuthal is kapcsolatban volt... A felvevőgép lassan előremozdul, eltűnik a kép széléről az ajtókeret, szinte kívül kerültünk a baljós szobából, csak a táj látszik. A felhők árnyéka újra meg újra végigsöpri a végtelen mezőt. A Köpenyes azt mondja: „Most elmehet.” A fiatalember elindul a pusztába. Csak a felhők árnyai futnak mellette, megy, megy. A felvevőgép lassan *visszahúzódik* a szobába, az ajtófélfák fekete keretbe fogják a távolodót – lövés hallatszik, lenge füstfátyol húzódik el az ajtó előtt... fiatalember összerogy a távolban.

A Magyardolmányos motívumának ezzel a nyers megszakadásával újra az Öregasszony következik: átviszik a befogottak udvarába, és sorakoztatnak. „Van közöttük nehézetű?” Az Öregasszony talál, nem is egyet, köztük a fekete gubás Gajdor Jánost (Görbe János). A következő képben már őt látjuk a pusztai háznál – elkezdődött az ő „dallamvonala”. Az Öregasszony motívuma tehát a következő minta szerint kötötte össze a megelőző és az azt követő részt: Md-Öa-Md-Öa-GJ. Az akcióknak ez a rendje azonban nem öntörvényűen alakult épp így – minden képben jelen voltak a Köpenyesek, ők rendezték, irányították a történeteket.

A Magyardolmányos jelenetének óriási „helyi értéke” van a *Szegénylegények*-ben. Ő az, aki – talán – a többiek szellemi vezére lehetne, aki talán megszervezhetne valamilyen összetartást, sikeres szembeszegülést a következőkben. Bár alkata, viselkedésmódja félreérthetetlenül jelzi – a nézőnek – népi származását, ruházata, tartása alapján – a Köpenyesek számára – azonnal világossá válik, hogy ki ez az ember, és hogy ezt az embert kell először kiküszöbölni terveik útjából. Tragédiája a népből *kiemelkedett* értelmiségié: ugyanazon folyamat által, amelynek révén a többieknél nagyobb tudásra, képzettségre tett szert, elvesztette azt az *elemi védelmet*, melyet a befogott parasztok egymáshoz való hasonlatossága nyújthatna, kirí közülük. Ő lesz az első áldozat. A film sokkhatását fokozza, hogy éppen ezzel az *intellektuális* figurával azonosulva éli át a néző a labirintussá vált világot, a sánc élményét.

A cselekmény során később még többször is bebizonyosodik, hogy akiről a Köpenyesek megtudják, hogy a másik oldalhoz tartozik, csak addig él, ameddig valamit várhatnak tőle. A Magyardolmányostól nem várhatták mások kiadását, sem gyávaságból, sem ügyetlenségből, hibából – nincs tehát miért életben hagyniuk. Mindebből világosan levezethető a Köpenyesek – a film egyes kritikusaival misztikusnak tartott – logikája.

Először ki kell emelni legalább egy embert, aki „nehézetű”. Az eszköz: a személyes sérelem, a bosszúvágy. Az Öregasszony, akinek férje és fia áldozatul esett a rablógyilkosságnak, minden tétovázás nélkül adja ki a nehézetűeket.

A nehézeletűek közül – amint ez a film során kiderül – sokan kettős kötöttségű emberek: egykori szabadságharcosok és mai rablógyilkosok egyszerre. Szemben a szabadságharc, Damjanich logikájával, aki rablógyilkosokból nemzeti hősként emelte Rózsa Sándorékát, a Köpenyesek az ellenirányú, a visszasüllyedési folyamatot használják ki. Közöséges bűnözőként válik megfoghatóvá számukra a szabadcsapatosok egyik része, és ezek rántják magukkal a másik, erkölcsileg magasabb rendűnek megmaradt részt is. (Az *utolsó* csapdat még külön elemezzük.)

Gajdor Jánost tehát mint bűnözőt emelik ki a többi közül. Zseniális, embertelen fogással vallomásra bírják. (Bezárják az általa megfojtott két ember holtteste mellé, és nyakába köttetik vele azt a kötőféket, mellyel a két embert megfojtotta...) A lélektani nyomásra megtett vallomás Gajdort teljesen összetöri; önmaga előtt is lefokozza. Ettől kezdve viselkedése a legsötétebb magatartásminták szerint alakul, minden embert méltósága, ellenállása felőrli, még a betyárbecsület normáit sem tartja be. Intellektuális áttekintése, paraszti ravaszága is megbénul: a teljes érzelmi-egzisztenciális sokk megfosztja minden óvatossági reflexétől, elhiszi, hogy megmenekül, ha magánál nagyobb bűnöst talál, cselekedetei egyre kapkodóbbak, ziláltabbak, óvatlanabbak. Feladja régi ismerősét, Varjú Bélát, segít a legfontosabbnak ítélt nehézeletű, Veszelka Imre leleplezésében és kiszolgáltatottá tételében, míg végül életét – cinikus fogvatartóinak terve szerint – mint „csalétek” fejezi be: a Köpenyesek olyan helyzetet teremtenek, amelyben bosszúra szomjas társainak lehetővé válik Gajdor meggyilkolása. Gajdort megfojtják, ami ismét fegyver lesz a Köpenyesek kezében: tudják, melyik cella ajtaját hagyták nyitva, kit lehet a gyilkossággal gyanúsítani – azaz újabb láncszemeket nyertek. Sőt, most már feltételezheték, hogy közelebb jutottak azokhoz, akik nem (vagy nemcsak) közöséges bűnözők. Hogy létrehozzák a bosszú légkörét a többiek közt, a Köpenyesek gondosan manipulálták Gajdor cselekedeteinek nyilvánosságát. Világossá tették a fogolytársak előtt, hogy Gajdor az ő emberük, többször is kiszolgáltatták a többiek lincshangulatának, de a döntő pillanatban mindig kiemelték közülük. Ezzel elérték, hogy a többiek indulataiktól elvákítva nem gondolták meg, hogy Gajdor meggyilkolásának lehetősége csak újabb csapda lehet. Az érzelmi manipuláció hatására bekövetkező intellektuális védtelenségnek ez újabb példája a filmben – az előzőtől eltérő motivációval.

A csapda áldozatai ezúttal apa és fia. A két Kabai jelenete (Molnár Tibor és Kozák András alakítják őket, Őze Lajos pedig a soros Köpenyest) ettől fogva az Öregasszony esetének variációja, abból a szempontból, hogy megint a családi kötelék válik az elnyomó hatalom eszközévé. A sáncebeli viszonyok hatására az apa-fiú kapcsolat, melyet a mindennapi életben az összetartás, nemes emberi érzések jellemeznek, visszajára fordul: fokozott kiszolgáltatottsággá válik. Minden kötődés a zsarolás lehetőségét rejt magában, csak az immunis, akinek a puszta életén kívül semmije-senkije nincsen, és az életét is el tudja dobni magától.

A családi kapcsolattal megszarolva, (VI/I) kettejük életéért, a fiú felad egy ismeretlen embert, hogy az (Rózsa) Sándor. Azon kívül, hogy magát lealacsonyítja, semmi eredmény: a Köpenyesek tudják, hogy Sándor nincs a sánceban. Újabb halálos fenyegetés: most az apa törli meg, és kiadja volt felkelőtársát, Tormát (Agárdi Gábor), Gajdor gyilkosát. Az be is vallja a gyilkosságot, de leköpi Kabait, és bosszúból azt állítja: nem Kabai, hanem a *fia* segített neki a gyilkosságban (nyitotta ki és zárta rá a cellája ajtaját). A Kabaiak és Torma jelenetsora egy későbbi Jancsó-Hernádi motívumot előlegez: a terror egy bizonyos fokától kezdve az igazság fogalma kideríthetetlené válik, mindenkire mindent és annak az ellenkezőjét is rá lehet bizonyítani. (Lásd majd a *Sirokkó* c. filmben a Kozák András által alakított szerelő jelenetét.) Nem tudjuk, és nem is fogjuk már megtudni, hogy végül is hogyan történt Gajdor meggyilkolása. Tulajdonképpen a Köpenyeseket sem érdekli ez – a cél nem igazságszolgáltatás, hiszen maga a szituáció elejétől fogva manipulált. Létrejött viszont a gyűlöletnek egy olyan erőtere a három ember közt, mely a későbbiekben, a filmet záró utolsó, nagy behálózásban fontos kiegészítő szerepet játszik: eltereli figyelmüket a tényleges tétről.

A befejezés dramaturgiai megoldása fordulat a film teljes addigi menetéhez képest. A Köpenyeseknek itt sikerül megteremteni a manipuláció legmagasabb rendű formáját. Addig minden zsarolás, csel, beugratás olyan tettekre kényszerítette a nehézéletűeket, amelyekről mindannyian tudták, hogy valamilyen norma szerint megengedhetetlenek. (Árulás, besúgás, gyilkosság, rágalmazás.) Itt viszont magát a befolyásolás célját sikerül. (tökéletes csalással) olyannak beállítani, mintha az, szemben az eddigiekkel, most végre *nemes, hazafias cselekedet* lenne. Ily módon sikerül az eddigi „kisipari” módszerek után egyszerre azonosítani és megsemmisíteni az ellenállók teljes csoportját. A módszer: a sánc mint intézmény látványos felszámolása. Mindenkit elvisznek, besoroznak. Fogoly nem marad többé senki, mindenkinek be kell vonulni, „a súlyosaknak is”. Sorozás, negyvennyolcas indulók a katonazenekarban, magyar egyenruhás fiatal tiszt... A nehézéletűekben ez a hatáseggyüttes *szüükszertűen* egy és csakis egy múltbeli, meghatározó élményüket idézheti fel: 48-at, amikor a bűnözőkből honvédek lettek, amikor Kossuth Lajos üzent, és „mindnyájunknak el kellett menni”. (Nem véletlen, hogy éppen ezt a negyvennyolcas dalt kezdik énekelni a szabadcsapatosok.) Amikor Tormának felajánlják, hogy szervezze meg ismét a szabadcsapatot, (VI/4) a korábban beletáplált, és az idősebb Kabaival vívott lovas párharc által mozgásokban is kifejezett, tehát még jobban beléjük sulykolt gyűlölet hatására már semmi másra nem gondol, mint hogy személyes ellenségeit (a két Kabait) *ne* kelljen bevennie. Teljes gyanútlanysággal végzi el azt, ami mindaddig a Köpenyeseknek nem sikerült: kiválogatja társait, és ezzel kiszolgáltatja mindannyiukat. Alighogy elhalt az ajkakon a dal, elhangzik halálos ítéletük, és végleg fejükre húzzák a csuklyazsákokat, a kivégzés vizuális előjeleként. A *Szegénylegények*-nek ez a befejező jelenete félelmes erővel konkretizál egy olyan motívumot, melynek előképeit már a Jancsó-rövidfilmekben (a múlthoz való ragaszkodás) és a megelőző játékfilmek egyes részeiben is felfedezhettünk. A dicsőséges múlt felé forduló, érzelmes antiracionális magyar nacionalizmus *öngyilkos* jellegéről van szó. A hatás különösen erős, mivel a cselhez 1848 emléke a csalétek. Ez a mondandó még sokszor visszatér majd; pozitív oldalról a forradalmárok internacionalizmusában, negatív oldalról a mindenkori reakció konzervatív nacionalizmusának bemutatásában (pl. *Égi bárány*).

A film befejező részét több kritika romantikus fogásnak érezte. A befejező rész fővonala valóban az érzelmekre ható katonazene, a dekoratív térkompozíciójú gyakorlatok, a sáncban maradó három fogoly furcsa hangulatú, rövid idillje, a szabadon választott (!) lovakkal vívott látványos párharc. A cél a *Szegénylegények* – és velük együtt a nézők gyanújának elaltatása. Ezért éljük át szinte azokkal együtt a filmet záró keserű erőszakjelenetet, akiknek saját vagy társuk naivitása folytán csuklyát húznak a fejére. Ez a katarzis alapja. De a hangulati szerkesztésben jelen van egy mellék szál is, mely csatlakozik a film egészének baljós benyomásaihoz. Már az öreg foglár szavaiból, a vele gorombáskodó lovas magatartásából érezzük: nem változhatott meg a Köpenyesek világa! Baljós motívumok sejlenek fel a táborbeli jelenetekben is: sok képet hátul lovasok kordonja zár le (vö. majd *Csillagosok*... utolsó előtti kép!), éppen csak ott vannak; egyes csapatmozdulatok olajozott automatizmusa, a felhőárnyékok, az újra süllyedő-emelkedő felvevőgép, az üres égből hangzó pacsirtaszó mind sejtetnek valamit. Legszebb azonban teljes eszköztelenségével az a jelenet, mely a két helyszínt összeköti: virágzó fák között lovasok vágatnak – ahogy hajlítják-nyüvik a fiatal fákat, már az erőszak jelenlétét érezzük. Csak egy pillanattal később vesszük észre, hogy hármuk után oda van kötve a három fogoly, akik kifeszülő karral futnak a lovak után. A kép jobb alsó sarkában szélfúttá, szépséges gabonatábla. Ez a kis jelenet önmaga is példázza a kételemű alapegység jellegét: egy képen belül egymással ütköző két hatás ellentmondása. A baljós motívumok együttese egy „második szálát” jelent a zárórészben, és ennek jelenléte biztosítja az illúziót megjelenítő fő szál mellett a képsorok alapvető igazságát.

A *Szegénylegények* cselekményének fővonalát és folytonosságát az indító epizód után a Gajdor-Kabaiak-Torma szereplő-négyes hordozza. Van azonban a sáncba befogottak között néhány olyan további szereplő is, akiknek sorsa megérdemli figyelmünket. Időrendben az első Varjú Béla (Koltai

János), akit Gajdor elsőnek ad fel mint magánál nagyobb bűnöst. Varjú ezt hálával fogadja, mert a feladásról nem tud, csak azt tapasztalja, hogy kiengedték az elviselhetetlen „kaptár”-ból a többiek közé. Háláját két epizód is körülrajzolja: az egyik, amikor a kísérő Kakastollas gúnyos felszólítására köszöni meg Gajdornak a szabadulást, a másik, amikor ő maga mondja neki, hogy tényleg kezet csókolhatna a „jótettért”. Gajdor, aki persze jól tudja, hogy Varjú mit „köszönhet” neki, kitér a hála elől (a püspöknek csókoljon kezet, javasolja kesernyésen Varjúnak), de azonnal megkísérli kiszedni Varjúból, hogy az kiket ölt meg, hogy ezáltal bizonyíthassa Varjú „nagyobb bűnös” voltát, és ő maga mentesüljön. Varjú azonban nem beszél. Nem csatlakozik a Garibaldi-, Kossuth-nótákat dúdoló fiatalemberhez sem. Mint Nemes Károly elemzi, Varjú hálája Gajdor iránt kizárja „helyes orientálódását”, a fiatalember közeledésének elfogadását. „A Kossuth-nóta csak akkor válik Varjú számára jelentőssé, amikor Gajdor Jánoshoz fűződő kapcsolatának eredménytelensége kiderül – az akasztófához menet” – írja Nemes.¹

A Gajdor iránti további bizalom (és az ezzel járó teljes önfeladás, amiben paraszti gyanakvása azért mégiscsak megakadályozza) és a fiatalemberhez közeledés dilemmájában Varjú Béla egy harmadik cselekvésmódot választ: az egyéni kitörési kísérletet. Amikor kiviszik társaival együtt a pusztára, hogy átvegye az asszonyok által behozott élelemcsomagot, egy óvatlan pillanatban szökést kísérel meg, elrohan. A Kakastollasok közt nagy zavar támad, kiabálnak, levegőbe lőnek, végül elfogják Varjút. Amikor akasztani viszik, két pajtása kísérheti – Gajdor és a már említett Fiatalember. Gajdor kétségbeesetten próbálja belőle még az utolsó pillanatban kiszedni áldozatainak neveit, hogy legalább így bizonyíthasson a Köpenyeseknél, Varjú fel is sorol hármat, de azután nem folytatja. A Fiatalember megint Kossuth-nótát dúdol. A jelenet olyan, mintha a középkori táblaképfestők egyik jellegzetes témájának profán filmátköltése lenne: annak a mozzanatnak, amikor egy bűnös lelkéért párharcot vív az Ördög és az Angyal. A Jancsó-Hernádi-filmek vonatkoztatási rendszerében természetesen arról van szó, hogy Varjú Béla a forradalmár vagy a közönséges bűnöző szerepét vállalja-e a halál pillanatában. Ő azonban ezzel a döntéssel még – ha egyáltalán képes is lenne pozitív választásra, ami a fentiek értelmében legalábbis kétséges – már elkésett. Látványként ez úgy jelenik meg, hogy a három emberből, ahogy mennek az akasztófa irányában, a felvevőgép először le hagyja a Fiatalembert – marad Varjú és Gajdor –, majd Gajdort is, és a képen Varjú Bélát egymagában látjuk, szemben az akasztófával. A felvevőgépnek ez a mozgása szinte grammatikai pontossággal tagolja és értelmezi a jelenetet. A film nézőjének egyébként olyan érzése is támadhat, hogy Varjú nem is szökési kísérlete miatt jut akasztófára, hanem azért, hogy a Köpenyesek további „működésre” kényszeríthessék a már egyszer megtört és beszervezett emberüket, Gajdort.

A következő mellékszereplő, akivel Gajdor találkozik a sáncban, egy idős ember, régi ismerőse (Siménfalvi Sándor). Az Idős ember nyilván kisebb bűnös Gajdornál. A beszélgetést is ő kezdeményezi: „Nem kell úgy odalenni, János, bele kell ebbe törődni, egyszer csak megváltódunk innen, ki így, ki úgy...” Gajdort nem érdekli sem a kisebb bűnös, sem annak filozófiája, mely gyökeresen ellentétes az övével: ő, Gajdor, csakis „így” akar megváltódni, nem pedig „úgy”, és ezért már mindenre képes. Az öreg elmondja még, hogy itt, a sáncban sikertelen minden vesztegetési kísérlet – nem úgy, mint „azelőtt”, amikor „mindig elengedték az embert, három borjú, mehettem, megint három borjú, megint mehettem. Most meg – mint a kövek”. Ezután sétálni, beszélgetni hívja Gajdort: „Na jöjjön, János, nézzük körül a komákat.” Gajdornak azonban *feladata* van, nem megy. A természetes emberi kapcsolatok világából ő már kiesett.

Lefokozott csendőrt (Kakastollas I. – Latinovits Zoltán játssza) löknek a befogottak közé. (V/2) Ez elmondja a hozzászegődő Gajdornak, hogy azzal gyanúsítják: ő „a Veszelka”, aki legalább hét embert „eltett”. Gajdor – és itt már látjuk, hogyan bomlott fel egyénisége – arra sem ügyel, hogy a

¹ Nemes, 1971. 69. o.

többiek felfigyelhetnek rá, rohan jelenteni, hogy talált nagyobb bűnöst – persze szóba se állnak vele, a Kakastollas I. ügye a Köpenyeseknek már ismert dolog. El is viszik a Kakastollast a kaptárba.

A következő jeleneteket, ahol Veszelka Imre bekapcsolódik a történetbe (őt is Latinovits Zoltán játssza), érdemes részletesebben elemeznünk, mert a képsor tartalma kizárólag a film közegében elképzelhető és sajátosan jancsói eszközökkel bontakozik ki. Gajdor sétál az elfogottak között, megint. De ez már más séta, mint előző körbejárása: ott a felvevőgép távolról kísérte, jelezve az oldottabb szituációt. Most csupa fenyegető közeli arc veszi körül, hiszen az óvatlansága (ahogy dörömbölt a csendőröknek) gyanússá tette. *Mások is sétálnak*. A mozgás kiemeli ezeket a figurákat a többiek közül, és sejtet valamit abból, hogy a befogottak között jelen van valamiféle összetartó „mag”, szervezet. (Ennek első jele a Varjú Bélához közelítő fiatalok jelenetében volt észlelhető. A Kossuth-Garibaldi-nóta ideologikus elemet hozott megint a filmbe. A Magyardolmányos jelenetének Kossuth- említése óta nem volt célzás arra, hogy a foglyok közt politikailag tudatos réteg is lenne.)

Sétál Veszelka is (akiről a néző még nem tudja, kicsoda), mellette a Varjúnak dúdoló Fiatalember (Juhász Jácint alakítja ezt a fiatalembert, karakteres vonásait a néző azonnal megjegyzi). Gajdor meglátja Veszelkát, és nyilván feltűnik neki a hasonlóság a Kakastollással, mert megint dörömböl (hiába), azután ismét megpróbálja szemügyre venni gyanúsítottját. Egy másik fiatalember (Bujtor István) azonban odalép ő és Veszelka közé, a csoport többi tagja is megmozdul, fenyegetően. Majd hogy meg nem verik Gajdort, Veszelka pedig eltűnik mögöttük, elrejt a csoport élő fala. A *teljes cselekmény* mozgásokkal, gesztusokkal fejeződik ki, szó alig esik, az is másodlagos a mozdulatok jelentőségéhez képest.

Veszelka azonban nem menekülhet. Gajdor igénybe veszi a hatalom segítségét – még az éjjel felzörget egy Köpenyest, aki *felsorakoztatja* a befogottakat. Mivel Gajdor bizonyítási lehetősége a hasonlóság lehet, odaviteti a lefokozott Kakastollas I.-et is. Nyilvánvalóvá válik, hogy Gajdor rájött: ezt az embert arcuk hasonlósága miatt hiszik Veszelkának. Végig is járják az udvaron a több sorban felállított befogottakat, lámpával az arcukba világítanak, azonban Veszelkát nem találják. Azért nem, mert a sötétség leple alatt Veszelkának és egy társának sikerült átlépni saját sorukból a már átvizsgált sorba. (A jelenet megint bizonyos fogolyösszetartásra utal, hiszen ha valaki is szól az átlépésről a befogottak közül, ilyen módon nincs menekvés.)

A Köpenyesek és Gajdor tehát kudarcot vallottak. Már mennének vissza, amikor a vizsgálatot vezető Köpenyes meggondolja magát, és elrendeli, hogy ismételjék meg az egészet. Közben megpirkad, és a világosban már nem lehet megismételni az előbbi fogást. Veszelkát felismerik, megfogják, és azonnal csuklyát húznak a fejére, megkötözik.

A következő kis epizód értelmezésekor emlékezzünk vissza a *Három csillag* hosszabban tárgyalt két mozzanatára az első, kicsiny megalkuvásról. (Amikor a Portás a Lányt arra akarja rábírní, hogy legalább *tegyen* úgy, mintha nem sztrájkolna, illetve amikor Márkusnak el kellene játszania a bírósági komédiában ráosztott szerepet). Most Veszelka Imréhez beszél egy Köpenyes: „Maga Veszelka Imre... Maga értelmes ember és ügyes... Nem kérjük magától, hogy keressen meg nekünk valakit, nem kérdezzük magától nevetet, csak annyit mondjon, hány embert fogtunk be a Sándor csapatából?” Veszelka azonban válaszra se méltatja, hallgat. Ez a rövid jelenet, mely egyébként nem is szerepel a – nyomtatásban is megjelent – forgatókönyvben², két szempontból fontos.

Bemutat egy tétova kísérletet a Köpenyesek részéről, hogy Veszelkát együttműködésre bírják. Itt nem az információ *tartalma* a lényeges, hanem az, hogy Veszelka – ha csak egy kis lépésnyit is – együttműködjen velük. Ha ez megtörténne, a folytatást már elképzelhetjük, Veszelka teljes emberi felőrlődéséig. Veszelkának azonban erősebb a tartása – nem tesz egy lépést sem az együttműködés, az árulás útján.

² Szegénylegények. Bp. 1968.

A jelenet másik fontos dramaturgiai szerepe az, hogy ismét egy utalás a Köpenyesek politikai céljaira. Itt hangzik el a filmben először „Sándor” neve, ez az első utalás „Sándor csapatá”-ra. Amit a néző eddig is megfigyelhetett, hogy a foglyok közt létezik egy tudatosabb, nemzeti érzelmű mag, amelyet aktivitása (*mozgása*) megkülönböztet a passzív befogottaktól, most egy fokkal konkretizálódik: Sándor csapatához kötődik. (Nagyon jellemző, hogy a film sosem nevezi teljes nevén Rózsa Sándort... Az alkotók többször is jelezték nyilatkozataikban, hogy ez tudatos: amellet, hogy utalás a történelemre, egyben elvonatkoztatás is a konkrét történelmi személyektől. A mellékszereplők, így Veszelka és Gajdor is, történelmi vagy legalábbis szájhagyománybeli szereplők neveit viselik, és ezek sorsából is megtartanak néhány vonást.)

Veszelka megzsarolására, megtörésére a Köpenyesek más módszert keresnek. Ismét a már ismerős jelenetet látjuk: asszonyok, lányok élelmet hoznak. A Kakastollasok odakísérik Veszelkát, hátha valamelyik nő elárulja, hogy hozzá (vagy Sándorhoz) tartozik. Veszelkát végigjáratták a nők előtt, de sem ő, sem a nők nem vétnek hibát, nem adnak áruló jelt. A Kakastollasok azonban odahozták Gajdort is. Gajdor felismer egy lányt, Julit, aki a „Sándorhoz tartozik”. Veszelka megkísérli leütni és megfojtani Gajdort, de szétválasztják őket. A lány – és vele együtt a többi nő – futásnak ered.

Ez az epizód egy másikkal együtt – túlmutat önmagán. Emlékszünk, hogy Varjú Béla szökési kísérlet hasonló körülmények között, milyen zavart keltett a Kakastollasok között. A nagy síkságon nem sok reális esélye volt Varjúnak a szökésre, de mégis – megbomlott a rend, elég messze eljutott, lövöldözni kellett utána... Azonban a *terrorszervezet is tökéletesíti módszereit*. Juli és társai szökésekor már nincs semmi kavarodás. A kakastollasok nyugodtan várnak, nem lőnek, nézelődnek. A magatartás ismerős: A *Három csillag*-beli Parancsnok nézte ilyen nyugodtan, nevetgélve Márkus Imre szökési kísérletét. A szituáció megoldása is hasonló: akkor katonák rajvonala jelent meg a hegyélen, most, a *Szegénylegények*-ben, hátulról, a felvevőgép mögül, lovasok vágatnak elő, és gyakorlott biztonsággal bekerítik, elfogják a szaladó nőket.

A néző ismét látványként, érzékletes voltában éli át a nyitott puszta és a teljes bezártság dermesztő élményét. Az önmagát és módszereit tökéletesítő terrorszervezet élménye talán még ennél is félelmesebb, azonban ez intellektuális, film utáni felismerés. Megtámasztja a film egy másik epizódja is: amikor a kudarcot vallott első sorakoztatás után másodszor is felsorakoztatják a rabokat. És másodszor – sikerrel. A Köpenyesek szervezetének van türelme, szívóssága és kitartása ahhoz, hogy céljait keresztülvigye. Az egyes ember, vagy az egyes emberekké atomizálható laza csoport helyzete reménytelen a Köpenyes szervezetekkel szemben, mert azok mindig új és új módszereket tudnak kitalálni. Mint most is – a következő jelenetben azt látjuk, hogy az udvar sarkában három lány vetkőzik, és a csuklyát viselő „súlyosakat” viszik fel a sánc bástyáján. Ami ezután következik – Juli megvesszőzése a csendőrsorfallal között (*V/3*) úgy, hogy belehal; és három fogoly – köztük Veszelka – öngyilkos ugrása a sánc tetejéről –, közismert jelenet, szinte minden *Szegénylegények* kritikában és tanulmányban részletesen írnak róla. Itt csak egy sohasem hangsúlyozott apróságra hívjuk fel a figyelmet, előző gondolatmenetünk szempontjából: bár a filmen egyedül Juli megvesszőzése látható, az előző jelenetben *három* nő vetkőzik.³ Ha tehát Juli megvesszőzése nem érte volna el a kívánt célt, a Sándor-csapat tagjainak valamilyen reakcióját (nem valószínű, hogy a Köpenyesek éppen az öngyilkosságba hajszolásra gondoltak volna, a lelki megtörés céljához képest ez inkább kudarc, mint siker), akkor – amint a film ezzel az aprósággal finoman, de határozottan jelzi – a *vesszőzés folytatóldhatott volna* a két, talán teljesen ártatlan nővel, és még tovább, és még annál is tovább...

Három ember tehát öngyilkos lett. Az egyik odasiető Köpenyes Gajdort hivatja: „Melyik ezek közül a Sándor?” – kérdezi. „Kérem, nincs itt! Sándor nincs a sáncban. Ha itt lenne, már régen jelentettem volna” – feleli Gajdor, és ezzel sorsa megpecsételődik. Nem várható tőle több információ, és a Köpenyesek még csak ki sem végzik, hanem – mint szalonnát az egérfogóban –

³ Vö. például a *Szegénylegények*, Bp. 1968. kötet 64. oldala után következő kettős oldalon látható jelenetfotót.

tárgyként használják fel. Ennek első lépcsője, hogy végletesre fokozzák a többi fogoly gyűlöletét Gajdor iránt. Hogy ez milyen tudatosan történik, ismét jellemző. A fent idézett párbeszéd a Köpenyes és Gajdor között halk, visszafogott hangon zajlik. A folytatás viszont a többiek számára is hallható utasítás: „Magának az a dolga, hogy keressen valakit, aki a Sándorhoz tartozik... Megértette?” Ha valamelyik fogoly meg nem tudta volna, mivé lett Gajdor János, most megtudta. Épp hogy csak meg nem lincselik. A következő húzás: a súlyosak étkeztetése kivételesen nem a cellákban történik, hanem az udvaron. Látják Gajdort, és láthatják-hallhatják, hogy pontosan melyik cellába rakták. (VI/2) A figyelmes nézőnek még az is feltűnhet, hogy az egyik fogoly felpillant, amikor cellájába viszik Gajdort, azaz reagál az eseményre.⁴ A következő – és logikailag szükséges – információt, ti. hogy bizonyos cellák ajtaját az éjjel nyitva hagyják, a film csak *azután* adja meg, amikor már Gajdort megfojtva találják cellájában. *Ekkor* (és nem előbb) hangzik el a következő kis dialógus: „– Ma éjszaka melyik két cellát hagytuk nyitva? – A Gajdorén kívül? – Persze, a Gajdorén kívül. – Ezt meg ezt.” Almási Miklós – bár ezt a jelenetet nem elemzi – a *Szegénylegények* ilyen és ehhez hasonló mozzanataira utal, amikor „az előre nem jelzés” dramaturgiájáról ír: „A »normális« film dramaturgia arra épít, hogy a néző mindig többet tud, mint a szereplő. Néhány jelzéssel tudomására hozza, mi fog következni hőse életében, milyen fordulópont felé rohan; s ha nem is mondja meg előre, mi fog történni, mégis jelzi a bekövetkezők értékeit, sejtető arányait stb. Jancsó ezzel ellentétes dramaturgiát épített ki. A néző csak annyit tud – jó esetben még annyit sem –, mint a szereplők.”⁵ Ezt a megállapítást annnyival tehetjük pontosabbá, akár a fent elemzett jelenet, akár a korábban értelmezett zárórész vonatkozásában, hogy a *logikai* előrejelzés hiányzik. De a *hangulati* előrejelzés mindig megvan, és ez legalább olyan fontos a drámai feszültség fenntartásában, mint a logikai információk visszatartása.

Az a rövid dialógus, melynek végén a Köpenyes „Sándorhoz tartozó” foglyok keresésére szólítja fel Gajdort, az elemzetteken kívül még egy szempontból érdekes. Formálisan is jelzi, hogy teljesen lezárult a Köpenyesek érdeklődése a közönséges bűnözők és a közönséges bűncselekmények iránt. A film további részében ilyenre nem történik több utalás, hiszen Gajdor meggyilkolásának kivizsgálása csakis a Sándor-csapat felderítésére szolgál.

Kik hát tulajdonképpen ezek a Köpenyesek? Szereplésük a *Szegénylegények* cselekményében és képi világában már csak azért is megérdemli az újra átgondolást, mert éppen ekörül, a Köpenyesek szereplése körül volt a legtöbb rejtélyeskedés, misztifikáció, Nem a filmben – inkább azokban a kritikákban, amelyek kissé felelőtlenül dobálóztak a karkai jelzővel. A *Szegénylegények* idején még nagyon közel volt Kafka magyarországi „felfedezése” (az 1957-es novellás kötettel meginduló, hiánypótló folyamat), és bizonyára ez játszott közre, hogy ekkoriban nagyon sok műalkotás kapta meg a bírálóktól – okkal, ok nélkül – a „karkai” minősítést. És mindig pejoratív értelemben... Ami a *Szegénylegények* karkai vagy nem karkai voltát illeti, ezzel kapcsolatban Sükösd Mihállyal érthetünk egyet,⁶ aki a következőket írta: „...Brecht és Kafka között sem értékben, sem műépítésben nem látok merev ellentétet, sőt, a művészi absztrahálás módszereiben-eszközeiben, a hagyományos realizmus formavilágának elhagyásában kettejük messzemenő rokonságát sejttem, Fontosabb ennél témánk szempontjából, hogy a *Szegénylegények* világában sehol sem találom épp a karkai lényegét: a Kafka-világot uraló, a Kafka-hősök által kutatott, de sehol sem talált, mindig feltárhatatlan, mindig megfoghatatlan titkot. Épp ellenkezőleg, a *Szegénylegények* zárt világa nagyon is érthető, törvényei racionálisan meghatározottak, logikailag felfejthetőek. Igaz, a »feketekompenyesek« megtorló mechanizmusa valóban személytelenül, arctalanul működik, de ez éppen nem Kafka találmánya,

⁴ Uo. a 72. oldalt követő kettős oldal jelenetfotója.

⁵ Kritika. 1966. március. Közli a *Szegénylegények*, Bp. 1968. kötet is.

⁶ Filmvilág, 1966. 6. sz.

hanem az effajta mechanizmus lényege, amelyről – mások mellett – Kafka is megírt a maga módján valami nagyon fontosat.”

Mit takarnak tehát a fekete köpenyek? Az olvasó ezt a kérdést bizonyára afféle költői kérdésnek sejti, holott nem az. Éppen ellenkezőleg: egy nagyon konkrét, de – tudunkkal – sehol sem elemzett apróságra kívánjuk felhívni a figyelmet. A Köpenyesek együttese a *Szegénylegények*-ben olyan meghökkentő újszerűséggel jelentkezett a máshoz szokott néző számára – és mindannyian ilyen nézők voltunk –, hogy csak azt vettük észre akcióikból, hogy *egyformák*, hogy cserélődnek, hogy *személytelenek*. Ez igaz is – de csak bizonyos fokig. A műalkotás gazdagsága a film esetében gyakran csak a többszöri megnézés után tárul fel, és az első benyomás alapvető információi mellé az alaposabb megfigyelés újabb, kiegészítő jegyeket sorakoztathat. Bárki ellenőrizheti a *Szegénylegények* jelenetfotóin is,⁷ hogy a fekete köpenyt a Köpenyesek általában félig nyitva hordják. A köpeny alatt pedig – ez is ellenőrizhető – legalább négy-öt féle öltözet *látható*. (V/4) Két vagy három Köpenyes hord csak a köpeny alatt valamilyen egyenruhára emlékeztető világosszürke öltözéket, a többi rendes, *közönséges polgári ruhát* visel, mindegyik *másfélét*. A színészek nevével megkülönböztetve, Avar István például magyaros, sújtásos kabátot, Őze Lajos mellényes-csokornyakkendő öltönyt, Bárdy György ehhez hasonlót, de más nyakkendővel, Basilides Zoltán betétes fazon ú kabátot, és így tovább – e sorok írója nem szakértő sem ruhák, sem egyenruhák dolgában. A lényeg az, hogy a Köpenyesek *privát* szempontból természetesen *egyéniségek*. És *arcuk* is van, szó sincs arról, hogy a rendező *arcnélkülivé* kívánta volna tenni őket. A köpenyeseket játszó színészek arctípusai ugyanazzal a gonddal vannak összeválogatva, mint a nehézéletűeket alakító társaiké. Bárdy György, Basilides Zoltán, Somogyvári Rudolf még véletlenül sem tekinthetők jellegtelen arcú színésznek. Mindegyik köpenyesről elmondható – és itt az öltözeten és az arctípuson kívül a tartást, a beszédmodot, a színészi játék összességét is figyelembe kell már vennünk –, hogy a magyar úri osztály jellegzetes típusait képviselik, a katonásabb, dzsentri vágású egyéniségektől azokig a hivatalnoktípusokig, akiknek – a filmben Velencei István alakít ilyet – még a köpeny is túlságosan katonás egyenruha, idegenül mozognak benne.

Olyan jelenet is van a filmben, amikor egy Köpenyes magánemberként jelenik meg – igaz, hogy csak egy rövid pillanatra. Amikor Gajdor éjjeli vizsgálatot kér, a pusztai házban a néző *köpeny nélkül*, mellényben látja a szituáció szerint bizonyára lefekvéshez készülődő, vagy éppen álmából felvert Köpenyest (Bárdy György). Amikor azonban néhány másodperc múlva már mint hivatali közeg kilép a házból, hogy megkezdje a vizsgálatot – természetesen rajta van köpenye is.

Összefoglalva az elmondottakat, a köpeny *nem* egyenruha, megenged másodlagos különbségeket az egyének között, nem fedi el és nem oltja ki egyéniségüket, de jelzi, hogy egységes testület tagjaiként működnek.

Megjelenésükön kívül is vannak információink a Köpenyesek természetéről. Állandóan váltják egymást, még egyazon személy kihallgatását is az egyik kezdi, a másik folytatja. Ez a tény egybevág azzal a korábban idézett megjegyzéssel, amelyet az Idős ember tesz Gajdornak: ti. hogy nem lehet a Köpenyeseket megvesztegetni. Az egymást váltás rendszere azt van hivatva kiküszöbölni, hogy egy-egy kihallgatóban bármiféle szimpátia, emberi érzés ébredjen az áldozattal szemben, vagy netán valamilyen együttműködés fejlődjön ki közöttük. Egyébként is, a Köpenyesek ugyan félelmesen tájékozottak („Ez a Csulak Feri...” – kezd el magyarázkodni Gajdor; „Tudjuk, ki volt Csulak Feri”), de nincs semmiféle személyes kapcsolatuk a befogottakkal a kihallgatásokon, vizsgálatokon kívül. Az ezen túlmenő érintkezés többnyire a Kakastollasok feladata, akiknek szerepére még visszatérünk. Az is csak egy Kakastollással fordulhatott elő, hogy összetévesztették egy nehézéletűvel – a Köpenyesek ennél sokkal távolabb vannak fizikailag és habitusukban is a nehézéletűek világától. „...olyan

⁷ Vö. az idézett kötet 24. oldala utáni, valamint a 48. oldal utáni fotóit.

apparátus – mondta róluk Jancsó Miklós⁸ –, amely a környezettől, az üldözöttektől teljesen idegen, velük szemben tökéletesen közömbös, mondjuk így: elidegenedett. Ezt a már-már modernnek ható apparátust hozta létre Ráday Gedeon...”

Az állam hagyományosnak mondható erőszakszervezetei a katonaság és a rendőrség. A Köpenyesek, mint szervezet, nem sorolhatók egyikhez sem. Jellegzetesen századunkbeli formáció, ezért is mondja róla a rendező, hogy „már-már modernnek hat”. Jancsó, Hernádi és munkatársaik jó érzékét dicséri, hogy ennek a modern szervezetnek a csíráit felfedezték a múlt századi történelemben. Íme, néhány idézet Nagy Czirok László munkájából,⁹ az idegenség mozzanatainak kiemelésével:

„A riasztó állapotok miatt a kormány Ráday Gedeon grófot, a Belügyminisztérium rendőrségi osztályának vezetőjét Szegedre küldte királyi biztosként... Ráday idejében a (szegedi) vár hozzáférhetetlen volt. Idegen nyelvű, galíciai katonák vették körül... Megbízatása után Ráday egyik legelső gondja az lett, hogy két fő munkatársát jól válassza meg... A belügyminisztériumból magával vitte Kormos Bélát, Pest vármegye régebbi tiszti ügyészét... Lautsik Máté, Fejér vármegye központi főszolga bírāja lett Ráday mellett a várban a főinkvizítor... Még a főszolgabírák megbízhatóságáról is személyes tapasztalatokat igyekezett szerezni Ráday...”

A „köpenyes” típusú erőszakszervezet tehát nem rendőri és nem katonai jellegű. Hatalmában nem áll egyértelműen ezek fölött, inkább keresztezi működési körüket, és felhasználja együttműködésüket. A *Szegénylegények* világában is jelen van a rendőri típusú erőszakszervezet (a Kakastollások, akiknek szerepeltetése tudatos anakronizmus, mert a csendőrség csak néhány évvel később alakult meg) és a katonaság is. Mind a kakastollások, mind a katonák jelen vannak a film kezdetétől fogva. Ők közvetítenek a Köpenyesek és a befogottak világa között. A teljes idegenség állapotában működő köpenyes-szervezet csak az ő közvetítésükkel tud hatékonyan működni, szükség van információkra és az alantasabb munkákat, a sánc mindennapos adminisztrációját is ők, a kakastollások és a katonák (pl. a foglárók) végzik.

A csendőrök magatartástípusainak ábrázolása visszatér még néhány Jancsó-Hernádi-filmben, különösen a *Csend és kiáltás*-ban. Néhány megnyilvánulásuk már itt is figyelemre méltó. Vezetőik kivételével egyikük sem jellegzetes úri figura: nyilvánvaló, hogy maguk is az egyszerű emberek közül származnak. Kegyetlenségük nem a Köpenyesek intellektuális könyörtelensége, hanem kedélyes, szinte patriarkális szadizmus. A Köpenyesek az egész filmben *még csak meg sem érintik* a befogottakat, nincsen közöttük semmiféle fizikai kapcsolat. A csendőrök végzik az összes terelést, lódítást, lökdösést. Amikor Varjú kikerül a kaptárból, a csendőr ismerősként üdvözlí: „Persze, a Béla. A Varjú Béla. Sok jó pofonokat kapott már tőlem, mi?”, és megköszönteti vele Gajdornak a szabadulást. A lefokozott csendőr is rezignált megjegyzést tesz munkájáról: „Sokat *késér* az ember.” (Ti. sok letartóztatott.) Mikor Veszelkát viszik a pusztán, hogy a nők közül kiemeljék a Sándorhoz tartozót, az egyik csendőr játszik rövid, fizikai kínzást a béklyó vasgolyójával: először Gajdornak kell Veszelka után vinni a nehéz golyót, utána, a másodszori járáskor, letéti Gajdorral, hogy lépésenként húzza, kínozza Veszelkát a súly. A csendőrfegyelem és –beidegzettségek jellemző példatára a tévedésből lefokozott csendőr esete. Először is, ez a csendőr, bár tudja, hogy ártatlan, merev vigyázzban végigállja a lefokozási komédiát. (Mint az emberhez méltóbb magatartás példájára, ismét a *Három csillag* Márkus Imréjére kell utalnunk, aki *nem* játszotta el a vádlott hagyományos szerepét.) Ahogy megfosztották rangjától és annak jelvényeitől, a Kakastollas teljesen összetörik, *mozgása* is megváltozik, minden katonásság eltűnik gesztusaiból, tétova lesz és hajszolt. (*V/2*) Abban a pillanatban viszont, ahogy visszakerül eredeti szerepébe, (*V/1*) megint a régi minták szerint viselkedik, kimérten, szögletesen mozog, ahogy a lefokozás előtt, és szóra se méltatja Gajdort, akinek pedig korábban elpanaszolta baját. Benne az ember a szereppel azonosult, egyéniségét, ha volt neki,

⁸ Komlós János interjúja, Népszabadság, 1966. márc. 19.

⁹ Nagy Czirok László: Betyárélet a Kiskunságon, Bp. 1965.

feladta. A szerep megvonás a életének teljes csődjét jelenti, nincs olyan magja jellemének, mely ilyen rendkívüli helyzetben megtartó erő lehetne. A *visszanyert* szereppel magatartása is restaurálódik, az eseményekből semmi tanulságot, emberi élményt, következtetést nem vont le.

Ami a katonákat illeti, tevékenységük a film végén válik jelentőssé. Az Öreg foglár (Barsi Béla játssza) még patriarkálisabb figura, mint a csendőrök bármelyike. Saját (időleges) fontosságát azonban ő is nagyon komolyan veszi, és mint afféle „magánszorgalmú kutya”¹⁰, megragadja az alkalmat, hogy külön is demonstrálja hatalmát. jóindulatúan nevetgél, amikor Torma tisztalkodni kíván a hordó vízben. Engedélyezi a fürdést, de valamivel később, minden ok nélkül, hogy saját fontosságát éreztesse, félbeszakítja: „Na Torma, elég.” Nem sokkal később viszont minden buzgalma ellenére ő kerül megalázó helyzetbe: egy lovon érkező őrmester őt kezdi leckéztetni. A táborba érkezve, a katonaságnál is tapasztalunk bizonyos szerepváltogatást, hiszen Torma beugratását egy magyaros egyenruhájú fiatal tiszt (Tordy Géza) végzi, aki azután eltűnik az előtérből, amint az ítélet kihirdetése és végrehajtása következik. Ez a váltás azonban egyszeri, és nem egy rendszer részeként van jelen. Nincs is szükség ilyen rendszer demonstrálására – mint a Köpenyeseknél kellett –, hiszen a katonaság alá- és fölrendeltségi rendszere közismert. Ugyanez vonatkozik a csendőrökre is, akiknek mozgása szintén sokkal átláthatóbb, mint a Köpenyeseké. A néző számára így a csendőrök és katonák világa jelenti az *ismert és megszokott világot*, amelynek törvényeit korábbról tudja, embertelenségeit ismeri. Jancsó és Hernádi itt tudottnak tételezi fel mindazt, amit a katonai-csendőri erőszakszervezet valódi mivoltát leleplező műalkotásokban addig elmondtak, és jelentős művészi lépéssel egy új típusú erőszakszervezet (korai megjelenési formáját) mutatnak be. Mi sem jellemzi jobban századunk eme „vívmányának” természetét, mint hogy hozzá képest emberinek tűnik a csendőrség-katonaság.

Az új típusú erőszakszervezet és az ezzel kapcsolatos új típusú konfliktusok az alkotóktól újfajta dramaturgiai megoldást is követeltek. Ugyanúgy, ahogy a Köpenyesek közül nem emeltek ki egyet „negatív főhősnek”, a nehézeletűek is többen szerepelnek egymás „mellett”, igazi főhős nincs közöttük.

A *Szegénylegények* szerkesztésmódja szakít a filmtörténet két általánosan elfogadott sablonjával: az egyéni hőssel és a kollektív hőssel is. A film során a főszerep mintegy *átolódik* egyik személyről a másikra. Ez még nem lenne új, hiszen ismerünk epizódfilmeket – de a *Szegénylegények* egyáltalán nem epizodikus. A cselekmény (a felgöngyölítési folyamat) egysége szorosan átfonja az egész filmet.

Vizsgáljuk meg, hogyan valósul meg a fent jelzett szerkesztésmód! A vizsgálat szemléltetésére ezúttal kivételesen a *forgatókönyvet* használjuk – úgy is mint nyomtatott, tehát a filmnél könnyebben hozzáférhető forrást, és úgy is mint az alkotók kiindulási szándékának dokumentumát. A kész film és a forgatókönyv különbsége (csak a most következő gondolatmenet részszempontjából) elhanyagolható.

A *Szegénylegények* – forgatókönyv szerint – 55 képből, szerkezeti egységből áll. A Magyardolmányos az első főszereplő. A film kiválasztásától kezdve megszakítás nélkül követi sorsát a 3-tól a 10. képig. Halála a forgatókönyvben még nem szerepel. Következő hősrünk Gajdor János, a „szerző-mozgó” ember. Ő a 11-től a 29. képig van jelen, tehát azonnal váltja az előzőt – a 29. kép Gajdor holttestének megtalálása. Azonban már az előző képekben is láthattuk, bár még nem tűnnek fel a nézőnek, a Kabaiakat, apát és fiát. Ők ettől kezdve a film végéig mindig láthatók. Még egy főszereplő van, Torma. Őt a Kabaiakkal egyidőben látjuk először, de lényegében a 37. képnél kerül be a sodrásba, itt árulja be őt az idősebb Kabai, hogy megfojtotta Gajdort. A film végén Torma válik a főszereplővé, őt kéri fel a tiszt: szervezzen szabadcsapatot.

A szerkesztésnek ez a láncolatos elve a mellékszereplők. fellépését is meghatározza. Jancsóék a konvenciókkal szembe fordulva, merészen hagyják el szereplőiket, akiket a film elején láttunk: eltűnik például az Öregasszony, aki „átköt” a Magyardolmányos és Gajdor között. Ugyanígy, van

¹⁰ Vö. Illyés Gyula versét a Dölt vitorla című kötetben. Szépirodalmi, 1965. 166. o.

merészségük új szereplőt behozni a film végén, ilyen a Tiszt (Tordy Géza), aki Tormáékkal beszél. Rövid és folyamatos vonallal kapcsolódik be a többi szereplők élete is a cselekménybe: Varjú Béla a 14-18., Veszelka a 25-30., Juli a 29-30. jelenetekben.

A Köpenyesek egymást váltása nem ilyen szigorú rend alapján történik, ők nem halnak meg, és szabadabban mozognak, tehát többször, több helyen is jelen lehetnek. Dramaturgiailag ez megfelel a személytelenné váló hatalomnak.

A *Szegénylegények* alapvető építőelemei az emberi megaláztatás különböző fajtái. Katalógust lehetne összeállítani belőlük. A lovas beteretés. Állni az esőben. Kiválasztás gesztussal és irányítás szó nélkül. A vallatás módja Gajdornál. A kötőfék. Vegye a nyakába. Kössön rá egy *máslit*. Éjjelezen a halottakkal. Szorosabbra húzni a máslit. Varjú sok jó pofonja. A „megköszöntetés”. A kaptár. A lefokozás. A béklyóvitetés, majd a béklyó letétetése. A lovas befogás. A csuklya a fejeken. A meztelen lány. Vesszőfutás. Végignézetni. Körbejárás csuklyában. Az etetés. A nyitva hagyás mint manipuláció. „Hazudnak!” Sorshúzás az életért, kétszer. Kiderül, hogy komolytalan volt. Lánc a nyakba, kikötés. A fürdés megszakítása. (VI/3) Lovasok kötélén futtatják a foglyokat.

Néhány dologra érdemes felfigyelni ebben a szomorú listában. Egyik a gesztusnyelv szerepe. A másik a találkozás-elválás, az öltöztetés-vetkőztetés, a valamitől megfosztás és a valamivel ellátás mozzanatai: mindig két elem kapcsolódik valamilyen rend szerint! Az apró hatás elemek montázsában fontos szerepe van a hangdramaturgiának.¹¹ Gazdag választékban halljuk a legkülönbözőbb zörejeket, olykor a tárgyakat a hangjuk jeleníti meg a legérzékletesebben. De hatáselem lehet az ún. *hangplánozás* is, például amikor a vesszőzést a foglyoknak meg kell nézniök, egyszerre hallunk két vezényszót: *akusztikailag jelzett távolról* a „Jobbra, balra át”-ot, mely a büntetőosztagnak, akusztikailag jelzett *közletről* pedig a „Csuklyát le” vezényszót, mely a raboknak szól. Jellemző az is, hogy mikor hallható a filmben a pacsirtaszó, mikor a szélzúgás – elemi egység mindegyik, jel, jelentéssel. Vizuális eszköz (hogy a természeti hatásoknál maradjunk) a felhőárnyék átfutása a mezőkön. Ez háromszor fordul elő: a Magyardolmányos lelövésénél, Varjú Béla szökési kísérleténél és a zárójelenetben, a végkifejlet előtt. Az operatőri munka néhány nagyon jól megválasztott esetben kifejező erejű képkivágásokkal fokozza a hatást, ilyen Gajdor jelenetében, amikor felajánlják neki az árulást, az a gépmozgás, mely ebben a pillanatban mintegy beszorítja Gajdort a sarokba, ilyen ugyancsak Gajdornak az a nagyon közeli felvétele (szélesvászonon az ilyen közeli majdnem vakmerőség!), ahol egy szemrebbenését kell észrevennünk, ebből tudjuk meg, hogy megtörtént Varjú Béla felakasztása, ilyen a beállítás változása félközletről közletré Gajdor két sétája között – az elsőben csak sétál sorstársai közt, a másik alkalommal azonban már mindenki tudja róla, hogy áruló – ekkor látjuk közletről, és csupa fenyegetően közeli fej veszi körül. Ilyen az az igen gyakran alkalmazott fogás, amikor a felvevőgép hosszabb mozgásra a pillanatnyi főszereplőről indul, vagy pedig hozzá érkezik, így emelve ki a többiek közül. Nyelvi eszközzé válik a darura szerelt felvevőgép alkalmazása. Éppen” azáltal, hogy csak ritkán használják, jelentést nyer: érzéki szinten összekapcsolja Varjú Béla kivégzését, ahol először szerepel, a befejező szabadcsapat-kiválasztással (ahol másodszer), és a királyi leirat felolvasásával, ahol harmadszor.

A vizuális megoldás egyetlen jelenetsorban hagy (technikai) kívánnivalót: Veszelka leleplezésének éjszaka játszódó első részében. Már az is nehezen tekinthető át, amikor Gajdor a sötét kaptárból kiválaszt valakit – ki az, és miért választotta ki? A nézőnek *látnia* kellene, hogy Gajdor a lefokozott csendőrt hozatja elő, hogy az legyen a minta a hozzá hasonlító Veszelka megtalálásához. Ez azonban nem látható eléggé, sokkal több koncentrációt és részletekre figyelmet kíván, mint amennyire a néző egy izgalmas film közepén képes. A látvány felfoghatóságának problémája még súlyosabbá válik a következő jelenetben, amikor Gajdor és az ál-Veszelka megérkeznek a felsorakozott foglyokhoz, keresik Veszelkát, de nem lelik, mert az átlép a már megvizsgált sorba. Jancsó tudatosan vállalta a

¹¹ Vö. Lohr, 1968.

nehezebbik megoldást ennek a jelenetnek filmrevételekor: „Ha montázst alkalmazok” vagyis ha végigmegegyek az arcokon, a befogottakén, az árulóén, a zsandároknén, zaklatottságot, félelmet, szorongást idézek elő. Így a filmművészet hagyományos eszközeivel váltok ki pszichológiai hatást a nézőben. Ma már a legtöbb néző megszokta, átérzi, hogy ezek az eszközök mire irányulnak. Mi a jelenetek többségénél nem használtuk ezeket a montázs-eszközöket. Ennél sem... ez az éjszakai keresés egyetlen beállítás, egyetlen kocszítás Mintha a befogottak sorától kissé távolabb álló néző oldalt, lassú sétálással kísérené és nézné végig a jelenetet. Míg a montázs itt szubjektív lenne, ez a megoldás objektív »Hidegebb.« És a néző számára még kevésbé ismert technika... ezt a megoldást követelte a film egész stílusa. A száraz, »elemelt« előadásmód.”¹²

A jelenet lényege, hogy a keresők az éjszakai homály miatt nem veszik észre Veszélka átlépését. A nézőnek azonban észre kell vennie! Az adott helyzetben ez – úgy látszik – megoldhatatlan ellentmondásnak bizonyult. Láthatóvá tenni azt, hogy valami *nem* látható a résztvevők számára. Az észlelés nehézsége itt a néző és a film közé állt. Más kérdés, hogy az (azonos beállításban felvett) második, szürkületi keresés jelenetében az alkotók szándékai már maradéktalanul érvényesülnek, a jelenet éppen olyan és úgy hat, ahogy azt a rendező kívánta.

Mint itt idézett, de sok más nyilatkozatában is elmondta, Jancsó idegenkedik a hagyományos pszichologizáló filmkészítéstől. A *Fényes szelek* előtt filmről filmre kevesebb párbeszédet használ, és filmről filmre egyre inkább lemond a lelkivilág filmbeli ábrázolásának hagyományos eszközeiről, így a színészi „alakításokról” (ti. amikor egy színész teljesen átalakul, hogy a kívánt figurát „hozni” tudja), arcjátékról, világítási hatásokról stb. (A *Fényes szelek*-től kezdve a helyzet némileg megváltozik, de a korábbi filmek antipszichologizmus alapvetően azért érvényben marad.)

A szűkre fogott párbeszéddek és a „hagyományos” pszichologizálás iránti ellenszenv alapján akkor is Hemingwayre kellene gondolnunk, ha nem lenne az a helyzet, hogy Jancsó és Hernádi számos alkalommal hivatkoztak Hemingway rájuk tett hatására. A Jancsó-Hernádi-filmek és Hemingway írói módszereinek bizonyos rokonsága a kétféle kérdést is felvet: egy általánosabbat, a filozófiát illetően, és egy módszertanit: a párbeszéddek stílusával kapcsolatban.

Ami az általánosabb kérdést illeti, mind Hemingway, mind pedig Jancsó és Hernádi lemondanak arról, hogy szereplőik „lelkét” ábrázolják – megalégszenek azzal, ha „mindössze” cselekedeteiket mutatják be, félelmes hitelességgel. Ezáltal kerülnek közel mindkettő a behaviourizmus szemléletéhez. J. B. Watson írta klasszikus, 1913-as tanulmányában: „Nem tekintem feladatommak a tudat állapotainak mint olyanoknak a leírását és értelmezését” – ami a pszichológus részéről az introspekciós lélektanvaló szembefordulás kifejezése. Ugyanezzel a mondattal ki lehetne fejezni a különbséget Hemingway és a XIX. század irodalma, vagy a jancsó-i és a hollywoodi-zsdánovi filmstílus között is. „Más fogalomrendszerre, mint az inger, a reakció, a szokáskialakítás, az integráció és hasonló, aligha volna szükségünk” – írja Watson ugyanott.¹³

Alapvető különbség van azonban a Hemingway-féle és a Jancsó-Hernádi-féle, most már idézőjelbe tett „behaviourizmus” között. Hemingway módszerével kapcsolatban Gyurkó László esszéjét idézhetjük: „Az állásfoglalást novelláiban szándékosan kerüli; tényeket közöl, minden kommentár nélkül, ami nem is lenne baj, ha a tények és események csoportosításából (ami ugyancsak egyik módszere az általánosításnak) nem az író közönyét, hanem véleményét és ítéletét érezhetnők. Nem véletlen, hogy kiemelkedően legjobb művét, az *Akiért a harang szól*-t, de még a szerintem kissé túlértékelt *Öreg halászt*-t is az emeli novellái fölé, hogy ezekben *köze van* azokhoz az emberekhez; akiknek sorsát ábrázolja. „Tulajdonképpen egyetlen novellában, *A Kilimandzsáró havá*-ban választ kapunk Hemingway életművének minden titkára. Az önéletrajzi elemek nyilvánvalóak, a Kilimandzsáró tövében seblázban haldokló író leszámolása az élettel Hemingway ritka tudatos

¹² Filmkultúra. 1966. 2. szám.

¹³ Behaviourizmus. Bp. 1970. 49., illetve 47. o.

számvetése önnön életével... Félelmetes leszámolás ez. S mintegy összefoglalóként, egy szemérmesen elrejtett félmondatban, megismerjük az alapvető okot is, a közöny és a kalandhajhászás, az elrontott élet és a félig sikerült életmű leglényegesebb okát: »*Nem volt igazság, amit elmondjon.*«,¹⁴ Lehet, hogy Gyurkó túl szigorú Hemingway megítélésében, de ez most kevésbé lényeges. Csak arra gondoljunk, hogy se Jancsó, se Hernádinak, de gyakorlatilag az utóbbi félszázad egyetlen magyar polgárának sem volt szüksége arra, hogy „hajhássza” a kalandot, mert a történelem azt házhoz szállította. S már felfedezhetjük a szituációk alapvető különbségét. Hemingway életében csak néhány olyan periódus volt, ahol az elkötelezettség többé vált, mint a kaland eszközévé, például a spanyol polgárháború idején. Jancsó és Hernádi nem a kaland kedvéért vált elkötelezetté, hanem a „történelmi kaland” miatt. Nekik 1950-ben és 1972-ben is *volt igazságuk*, amiben hittek, „*amit elmondjanak*”, és életük meghatározó élményévé vált, hogy az ötvenes év igazsága megcsalatlanságnak, hazugságnak bizonyult. Ide kívánczok Jancsó talán legtöbbször – és méltán – idézett interjúmondata: „Azt hiszem, az igazság felfedezésénél alig van nemesebb esztétikai öröm.”¹⁵

Jancsó és Hernádi igazsága – az igazság szót mindig a vélemény és sosem a vitathatatlan kinyilatkoztatás értelmében használva! – alapvetően *történelmi* természetű. És ebből következik az is, hogy miért tartjuk filmjeik „behaviourizmusát” látszólagosnak. Az eredeti behaviourizmus ugyanis kifejezetten az egyén reakcióit kívánja leírni, inger-válasz formulák segítségével. A Jancsó-Hernádi-filmekben azonban elszigetelt egyének nem fordulnak elő. A szereplők akciói sem pusztán saját személyükkel kapcsolatosak: a szigorú társadalmi-történelmi meghatározottság miatt a szereplők „magánélete” *történelmi* mozgások ábrázolásának *történelmi* anyagává válhatott. Az inger és a válasz közti rövidzár tehát csak annyiban áll fenn, hogy ha a Jancsó-Hernádi-filmek hőseit történelmi összefüggéseikből kiszakított magánemberekként szemléljük – amihez aligha van jogunk –, akkor hiányzik a lélektani motiváció. De azonnal kitöltődik ez az űr, ha észrevesszük, hogy a „hagyományos” lélektani motiváció helyett ezek a szereplők történelmi motivációk alapján cselekszenek, és személyes történetüket is csoportjuk, osztályuk, népük – egyszóval közösségük történetének részeként élik át.

Ami a Hemingway-párbeszéd és a Jancsó-Hernádi-filmek párbeszédeinek rokonságát illeti, ezt nemcsak hogy elismerjük, de alább példával is illusztráljuk. Nyilvánvaló, hogy a szűkszavú stílus mindkét esetben azt a művészi törekvést jelzi, amely a felszíni meghatározások helyett a lényegiekre koncentrál. De idézett példáinkkal azt is demonstrálni szeretnénk, hogy Jancsó és Hernádi más forrásból is merített, mert meríthetett, ha szűkszavú és lényegre törő stílust kívánt kialakítani. A magyar parasztság életének kemény meghatározó tényezői kialakították a magyar paraszt nyelvének – ha úgy tetszik: hemingwayi tömörségét, és azt a magyar irodalom is ábrázolta, többek között éppen Móricz Zsigmond.

Gajdor János esete megtörtént Szegeden Ráday idején. Beszámol róla Edvi Illés Károly emlékezése, ennek nyomán ismerteti Nagy Czirok László könyve is. Ezekben Bajdor néven szerepel, s a történet szerint azzal bírták vallomásra, hogy a meggyilkolt szellemére hivatkoztak, és a babonás ember nyakába tették a halott kötelét. Éjfélre már vallott is.

Az esetet már annak idején sokan megírták, így Palotás Faustin, akinek elbeszélését a *Szegénylegények* alapján készült könyv első részében közlik is. (Ugyanott több más érdekes adalék is található a film történetének kialakulásáról.) Később felhasználta a történetet, természetesen saját írói igényei és céljai szerint, Móricz Zsigmond, és megalkotta belőle egyik leghíresebb novelláját, a *Barbárok*-at. Palotás Faustin alapvetően anekdotikus és romantizáló történetéből már Móricznál szárazabb, kopogó stílusú, kegyetlen történet lesz. Jancsó és Hernádi

¹⁴ Gyurkó László: A negyedik ember. Szépirodalmi, 1964. 288-295. o.

¹⁵ Zsugán István interjúja. Filmvilág, 1966. 1. sz.

a Palotás-elbeszélés és Móricz ismeretében írták meg az irodalmi forgatókönyvet, mely természetesen mindkettőtől eltér, hiszen más koncepciót szolgál benne a Gajdor-epizód. Még a forgatókönyvtől is különbözik azonban a kész film: a párbeszéddek, ha lehet, még egyszerűbbek, még célratörőbbek lettek. Az érdeklődő olvasó Palotás elbeszélését és a forgatókönyvet megtalálja az említett kiadványban. Itt most csak Móricz *Barbárok*-jából közlünk egy részt, az érzékletes összehasonlítás kedvéért:

„– Hát a Bodri juhász?

A veres ember szeme meg se rezdült.

– Bodri juhász?

– Az, úgy híjták, míg élt.

– Míg élt?

– Míg élt, Bodri juhász volt a neve. Hát az hova lött?

– Nem esmerem, uram,

– Ott legeltetett kendtek mellett a csobori pusztán, A kis fiával.

– Lehetséges.

– Esmeri mán?

– Hajazok. Amék elment a Dunántúlra...”

„– Háromszáz juha volt. Hova lett vele? Főd hátán el nem sikkadhatott. Igaz?

– Igaz.

– De ha ő nincs, a juhának meg kell lenni. Birka vót vagy juh?

– Inkább birka vót, ha vót.

– Vót, vót. Övé vót, vagy uraságé vót?

– Ű tudná megmondani.

– Magának hogy mondta?

– Én nem szóltam vele soha.

– Akkor honnan tudja?

– Mondták. Láttam. Mellettem legeltetett. Nem volt beszélő ember. Hallgató ember volt.

– Hallgatott?

– Hát... hallgatott.

– Akkor is hallgatott?

– Mikor?

– Mikor kendtek agyonverték a botta. Ütet is, meg a fiát is.

– Fia is vót?

– Vót egy fia. Csak egyet vágott kend a fejére, kész vót.

– Ne tessék nekem ilyet mondani. Én nem beszéltem vele soha, se vele, se a fiával...”

Ugyanennek a jelenetnek a szövege, ahogy az a filmben elhangzott:

„– Hát ezeket a Kis Balogékat ismerte-e?

– Ismerem a Kis Balogékat.

– Nem azt kérdeztem, hogy ismeri-e, hanem, hogy ismerte-e?

– Hát ismertem.

– Hát ezek halottak, ezek a Kis Balogék. És megfojtották őket. Híres juhászok voltak, híresek és vagyonosak is.

- Vagyonosok.
- Jó birkákat és juhokat tartottak?
- Igen.
- Hát elég sok birkájuk el is tűnt. Híres birka, jó birka... Tudja, hogy mivel fojtották meg őket?
- Nem, nem tudom, kérem.
- Kötőfékkel, ezzel a kötőfékkel... Nem ismeri ezt a kötőféket?
- Nem.
- Na, vegye a kezébe!... há... de nem fél tőle?
- Nem.
- Hát ha már a kezébe vette, akkor tegye a nyakába. Ezzel embert öltek. Nem fél tőle?
- Nem, kérem.
- Nem maga ölte meg őket?
- Nem, nem. Nem ölök embert, kérem... én szerző ember vagyok, de embert nem ölök.”

Utolsó példaként pedig egy Hemingway-idézet, mely akár egy Jancsó-Hernádi-film filmnovellája is lehetne:

„A carabinieriek mind széles karimájú kalapot viseltek. Az a kettő, amelyik idekísért, belökött abba a csoportba, amely a kihallgatásra várt. Épp az a tömzsi, ősz hajú kis alezredes volt soron, akit énelőttem emeltek ki a tömegből. A kihallgatást vezető tisztecskékről csak úgy sugárzott azoknak az olaszoknak hűvös nyugalma, fölényessége és öntudata, akik lövethetnek, anélkül hogy visszalőhetne rájuk valaki.

– Hányadik dandár?

Megmondta.

– Hányadik ezred?

Megmondta.

– Miért szakadt el a csapattestétől?

Megmondta.

– Nem tudja, hogy egy tisztnek a katonái mellett van a helye?

De tudta.

Ez volt az egész. Most egy másik tiszt vette át a szót.

– Maga az oka, és a magához hasonló, hogy az ellenség be tudott törni a haza szent földjére.

– Bocsánatot kérek – mondta az alezredes.

– Magának s a magához hasonló árulóknak köszönhetjük, hogy kiesett kezünkből a győzelem édes gyümölcse.

– Részt vett ön már valaha egy visszavonulásban? – kérdezte az alezredes.

– Itália nem vonulhat vissza soha.

Mi ott áztunk az esőben, és végighallgattuk a kihallgatást. Épp szemtől szemben álltunk a tisztekkel, a foglyot pedig, aki előttünk állt, oldalról láthattuk.

– Ha agyon akarnak lövetni – mondta az alezredes –, akkor lövessenek agyon mindjárt, minden további kérdezősködés nélkül. Nincs értelme ennek az ostoba faggatásnak.

Keresztet vetett. A tisztek néhány szót váltottak, aztán egyikük felírt valamit egy cédulára.

– Cserbenhagyta a csapatát. Golyó általi halálra ítéljük – mondta aztán.”¹⁶

¹⁶ Hemingway: Búcsú a fegyverektől.

V. CSILLAGOSOK, KATONÁK (1967)

Miért halok meg, mikor elesni akartam?
(J. Wolker. Ford. József Attila)

Az, hogy a *Szegénylegények* után, mely 1965 őszén már készen volt, Jancsó következő filmje az 1967 nyarán forgatott és ősszel be is mutatott *Csillagosok, katonák* lett, tulajdonképpen filmgyártási véletlen, számos művészen kívüli tényező együttes hatásának eredménye. A Jancsó-Hernádi alkotópárosnak legalább két elutasított forgatókönyvről tudunk a közbeeső időszakból, mindkettő egészen más témakört dolgoz fel, mint a *Csillagosok, katonák*.¹ A következő film pedig, a *Csend és kiáltás*, mindössze néhány hónappal később, 1967 őszén készült, tehát mindenképpen azonos alkotói periódusba sorolandó. Amikor tehát azt mondjuk, hogy Jancsó és Hernádi a *Csillagosok, katonák*-ban a *nacionalizmus csapdájába esett nebézéletűek ábrázolása után olyan hősöket kerestek, akik éppen ellenkezőleg: internacionalisták voltak*, nem akarjuk a két film egymásutániségének jelentőségét túlértékelni. A hatvanas évek közepére bizonyíthatóan kialakult már a rendezőnek és az íróknak egy olyan közös vízióképe, amelynek az egymás után beadott, és hol elfogadott, hol elutasított forgatókönyvek különböző oldalait tárták fel. *Ugyanazon* dinamikus világkép különböző oldalairól van szó, ez magyarázza, hogy a forgatókönyvek egyes motívumai láthatólag minden különösebb probléma nélkül helyet cserélnek, átkerülnek egyik történetből a másikba. A művészi fejlődés romantikus koncepciójával szemben, mely – tulajdonképpen a XIX. század zsenielméletének mai változataként – a művésztől azt követeli, hogy minden egyes művében az előzőhöz képest radikális újdonságot produkáljon, és „minőségileg” is „előrelépjen”, elfogadhatóbbnak érezzük azt a talán szürkébbnek látszó, de reálisabb felfogást, mely a műalkotások sorozatát egy alkotói világkép körüljárásának és sokoldalú kibontásának tekinti. Ez utóbbi elképzelés csak hosszabb távon tételez fel időben lineáris „fejlődést” a művek egymásutánjában. Valószínűtlen is, hogy az emberi személyiségnek azok a mély rétegei, melyek a művészi alkotómunkában felszínre kerülnek, egy-két év alatt megváltoznának. A feltűnőbb változások inkább a kifejezőeszközök terén képzelhetőek el, de a gyors átalakulásoknak ezen a téren is általában filológiaiailag kinyomozható előtörténetük van.

Nem tartjuk tehát különösen termékenynek, ha valaki a *Csillagosok, katonák*-at szembeállítja a *Szegénylegények*-kel (ami megtörtént pozitív és negatív értelemben is), vagy ha a *Csend és kiáltás*-t a *Csillagosok*-kal, és így tovább. Amit fontosnak érzünk, az az egyes filmek által kifejezett megnyilatkozások pontos elhelyezése az alkotók világképében, és a filmek formanyelvi változásainak nyomon követése.

A *Csillagosok, katonák* téma folyóiratokban két változatban is megjelent, még a film elkészülte előtt. A *Filmkultúra* közölte a filmnovella egyik első változatát,² az *Új Írás*³ pedig *Internacionalisták* címmel az irodalmi forgatókönyvet. A kész film még ez utóbbinak sem felel meg teljesen, számos eltérés tapasztalható az első részben, és lényegi változások a másodikban. Mindezek ellenére elmondható, hogy a megvalósult film gondolati szerkezete az *Új Írás*-beli forgatókönyvben már nagyjában-egészében kirajzolódik, így ez a dokumentum bizonyos fokig alkalmas arra is, hogy felidézze a film szellemét. A film vázlatában, melyet a következőkben megkísérlünk leírni, természetesen a kész filmhez igazodunk.

A *Csillagosok, katonák* történelmi modellje két alapvető ellentmondásra épül. Az egyik a *polgárháború* ténye: egyazon nemzet polgárai harcolnak egymás ellen, a harcoló feleket nem lehet egymástól nemzeti, nyelvi alapon elkülöníteni. (Ezen alapul majd a film hadikórházbéli epizódja: a sebesültek

¹ Jelenlét, Fiktív lejtárszás.

² Filmkultúra, 1966. 6. sz.

³ Új Írás, 1967. 5. sz.

közül csak árulással lehet kideríteni, ki vörös, ki fehér.) A második ellentmondás az, hogy ebben a polgárháborúban az egyik oldalon *nacionalisták*, a máikon pedig *internacionalista* elveket hirdető harcognak. A *Csillagosok, katonák* az emberi magatartás változatait mindvégig kettős erőterben: a haladás-reakció, és a nacionalizmus-internacionalizmus ellenpólusai között vizsgálja.

Az első epizód: kozákok üldöznek egy menekülő magyar vöröskatonát, elfogják és lelövik. Társa, László (Kozák András), el tud rejtőzni. Az üldözött és a kozák rövid párbeszéde, ha némileg enigmatikusan is, de az otthonosság-idegenség és a tulajdon viszonyait tisztázza: „Kinek a földjét szántod?” – kérdezi a kozák a magyartól, majd rámutat a közelben álldogáló parasztra – neki sohasem volt saját földje. A kozák majdnem olyan ellenséges az orosz paraszttal, mint a magyar vöröskatonával szemben.

A fehérek hitvallását a következő jelenet szavakban is megfogalmazza. Autó húz el a csapatok előtt, és egy tiszt hadijelentést, majd lelkesítő jelszavakat kiabál: „Csapataink csapásaikkal az ellenséget minden fronton szétverték, demobilizálták” azok menekülnek... A bolsevikoknak nincs kegyelem! Semmi sajnálat!... Megsemmisítjük őket az utolsó emberig! Hitünkért és szentjeinkért harcolunk, melyeket megcsúfoltak és meggyaláztak! Azért, hogy igazi szabadság és jog legyen úrrá Oroszországban. Győzelem! Győzelem! Győzelem, uraim. Hurrá! Hurrá!”

László visszaérkezik egységéhez, ahol a parancsnok, István (Madaras József), éppen a falhoz állít néhány magyar katonát – olyanokat, akik meghátráltak a harcban. (Utalás történik, hogy azért hátráltak meg, mert annak idején azzal hívták őket a seregbe, hogy haza lehet menni Magyarországra.) László tiltakozik István eljárása ellen, és egy idősebb magyar is megtagadja a részvételt a kivégzésben. László világosan kifejti tiltakozásának okát: „Azt hiszem, az ember úgy is harcolhat, hogy közben ember marad.” Ez a rövid, és az adott jelenetben nem különösebben hangsúlyos mondat a Jancsó-Hernádi-filmek „kulcsmondatainak” egyike – olyan mércét állít, mely a film egész folyamán érvényben marad, és mindenki ezen méretek meg.

István végül nem végeztet ki senkit, csak megalázza a falhoz állítottakat: meztelenre vetkőzteti és elzavarja őket. Amikor visszatér az ősi kolostorba, ahol megszálltak, gyanús csend fogadja. Visszaadja az elvett puskát az idősebb magyarnak, Andrásnak (Molnár Tibor), és óvatosan körülnéz. (VII/1) Csapdába kerül: a fehérgárdisták rászegeződő fegyvereit nem is látja a néző, csak azt, hogy a kolostor tornyában István egyszerre csak másképp kezd mozogni, minden mozdulata reménytelenné válik, ledobja fegyverét, felemeli kezét. Azután zubbonyát, derékszíját, sapkáját is leveti, már csizmáját húzná – ekkor azonban egy hirtelen mozdulattal, még mielőtt a fehérek felocsúdnának, kiveti magát a torony ablakán, öngyilkos lesz.

A hadihelyzetet ellenőrző, diadalmas fehérgárdisták magatartásformáit több epizód együttesen rajzolja fel.

- Egy ezredes (VII/2) az udvaron az elfogott vörösöket futtatja, és úgy lő rájuk, mintha vadászaton volna. Ugyanő, amint észreveszi, hogy a leendő áldozatok közt egy magyar is van, elzavarja: „Jegyezd meg... ez a *mi* háborúnk. Érted? Eredj!”
- Felsorakoztatja a foglyokat, és a nem oroszokat közülük is elengedi: „Maguk nem oroszok. Akkor miért avatkoznak a mi dolgunkba? Ez alkalommal még elengedem magukat. Menjenek!”
- Az orosz foglyoknak tizenöt perc időt ad a menekülésre. Ezek legnagyobb része azonban csapdába kerül: az utca végét, amerre menekülnek, hegyes karókból álló palánk zárja le. A tizenöt perc letelik, az elfogottakat most már tömegével végzik ki. Néhány orosz és magyar vörös katonának sikerül ügyességükkel vagy egyszerűen gyors helyzetfelismerésükkel, bátorságukkal megmenekülni.
- A bevezetőben látott kozák elfogja Andrást, aki egy orosz tanyára menekült, kivégezteti, majd vetkőzésre kényszeríti a tanyáról az egyik nőt. Megjelenik a fehérgárda járőre, a hadnagy „a polgári lakosság ellen elkövetett erőszakosság vétké miatt” a kozákot halálra ítéli, és azonnal ki is végezteti. (VIII/1)

A vörösök menekülnek, és egy vízparti hadikórházhoz érkeznek. Ez a kórház, bár formálisan a fehérekhez tartozik, a valóságban afféle senki földje: vezetője, a Főnővér, erkölcsi elvként vallja és meg is valósítja, hogy a sebesültek között nem ismer vöröst és fehéret, csak embert. (VIII/2) A sebesültek közé most néhány egészséges vöröskatona is lefekszik, így László; Sándor, a parancsnokhelyettes (Juhász Jácint), akit már korábban is láthatott a néző, de igazán itt ismeri meg (VII/4); egy orosz Matróz és egy kirgiz harcos, Csingiz (Bolot Belsenaljev).

Fehér egység jelenik meg a kórháznál, egy tiszt felsorakozta az ápolónőket, és anélkül hogy jeleznél, miért, kocsira ülteti és elviszi őket. Álomszerű jelenet következik: nyírfaerdő fái között katonazenekar lépked, szomorkás, majd vidám szalonzene játszik. Egy tisztás szélén álldogálnak a fehér tisztek – köztük egy kémelhárító tiszt, Cselpanov is –, és nézik, ahogy a háttérből előjönnek az ápolónők, akiket közben estélyi ruhákba öltöztettek. A zenekar keringőt játszik, és a nővéreknek – egymással – táncolniuk kell. (VIII/5) A tisztek nézik őket, a felvevőgép külön is elidőzik Cselpanov arcán – azután olyan hirtelen, ahogy hozták, elengedik a táncoló nőket.

Ismét a harctér következik: a fehérek repülőgéppel szétszórják a vörös alakulatot, a harcosok többsége fejvesztetten menekül, néhányan lőnek a repülőgépre. Amikor összegyűlnek, a parancsnok a fegyverüket eldobáló katonákat megnegyedelné, de a többiek közül egy odalép hozzá: „Te is futottál, én is futottam. Mi jogon akarod ezeket az embereket agyonlőni?” Szpiridon (Mihail Kazakov) ezzel át is veszi az irányítást, és ismét rendbe állítja az alakulatot. (VII/3)

A kórházban Sándor, a parancsnokhelyettes, Lászlót jelentéssel küldi az Első Lovashadsereg Politikai Csoportjához. Közli helyzetüket, hogy a körzetet jelentős fehér erők ellenőrzik, és a kitörést segítség nélkül nem lehet végrehajtani. A szökés lebonyolításához Sándor kihasználja a fiatal és csinos ápolónő, Olga (Krystyna Mikolajewska) vonzalmát. Ismét megjelennek azonban a fehérek, és bár Olga megkísérli elvonni figyelmüket (meztelenül megy fürödni a folyóba) (VIII/3), mégis elfogják Sándort, és Olga szeme láttára dőfik le a vízben.

Cselpanov, a kémelhárító tiszt, megkezdi a kórház „megtisztítását”. A könnyen sebesült fehéreket bevonultatja, a vörösöket kivégezteti. Ehhez a Főnővér segítségét kéri, aki azonban ezt kereken megtagadja: „Nálunk: nincsenek vörösök és fehérek. Itt csak betegek vannak” Olgát hívhatja (VII/5), aki – miután teljesen megtörték ellenállását – szétválogatja a betegek közt a vörösöket és a fehéreket. Közben látjuk, hogy a fehérek csapatai már elvonulóban vannak: Cselpanov is egyre nyugtalanabbul néz körül – alighogy elkezd a kivégzést, támadnak a vörösök, Cselpanovot lelövik.

A forradalmárokat Szpiridon vezeti. Az egészséges vörösöket és a cáriak közül hozzájuk csatlakozókat felsorakoztatja, készül az áttörésre. A másik gárdista tisztet és Olgát kivégezteti. Hiába mondja annak nővértársa, hogy „a nővér nem bűnös, kényszerítették”, Szpiridon válasza: „Árulásra senkit sem lehet kényszeríteni.” És máris más teendővel foglalkozik: két részre osztja csapatát, sorsot húznak a Matrózzal, melyikük merre menjen. Mielőtt elindulna, még felsorakoztatja maga előtt az ápolónőket, egyet kiválaszt: „Maradj! Csókolj meg! Jól csókolsz. Félsz tőlem. ugye? Azt hiszed, hamarosan megdöglök... Nem döglök meg!”

A csapat Szpiridon által vezetett fele egy kis dombra ér. Fehér lovasok rohamoznak. Szpiridon ügyesen irányítja maroknyi csapatát, köztük a megmaradt magyar internacionalistákat. Azonban lenn, a domb alján, a folyóparton óriási túlerőben felsorakozik a fehér gyalogság. Csingizt lövés éri, meghal... Szpiridon leveti zubbonyát (VIII/4) – ezt teszik a többiek is –, vezényel, négyszögbe állnak, és az amúgy is reménytelen menekülés helyett a kilátástalan helyzetben a Marseillaise-t énekelve rohamra indulnak. Még néhány lövés: azután mind, egyszerre esnek el az ellenség sortüzében. A vörösök ellentámadása után a színtérre érkező László kardjával ad végső tiszteletet lesetteknek.

A *Csillagosok, katonák*-at elemző tanulmányok, a filmet kísérő pozitív és negatív megnyilvánulások szinte kivétel nélkül hangsúlyozzák, hogy ez a film morális kérdésekről (is) szól, „a forradalom erkölcsdrámájáról”, „a forradalmi morál születéséről”. Héra Zoltán pedig így ír a *Népszabadság*-ban⁴: „Jancsó filmjéről is hallottam, hogy pártatlan. Fehér vagy vörös, mindegy: mind a két oldalon kegyetlenkednek, valami ilyesmit akar mondani Jancsó... Így volna? Az állásfoglalást nehezebb itt észrevenni, s mégis pártos mű ez. Két tábort látunk itt, két minőségben, két erkölccsel.” (Ez utóbbi idézet azért különösen tanulságos, mert – vitázva vele – utal olyan, a film bemutatója idején a közvélemény bizonyos rétegeiben tapasztalható véleményekre, melyek nyilvánosan és ilyen éles megfogalmazásban *nem* vetődtek fel.)⁵

Ha a film lényeges alkotóeleme az erkölcsi kérdés vizsgálata, nem lehet kikerülni a választ, hogy (művészileg és történelmileg-filozófiailag) jogosult-e a forradalom olyan pillanatait, amikor teljesen egyértelműen a *hatalom* megszerzéséért folyt a harc, politikai szempont helyett erkölcsi szempontból vizsgálni? Leninnek számos megnyilatkozása ismeretes, melyben a forradalom szükséges könyörtelenségéről beszél. Vajon, ha az erkölcsi szempontot helyezük a művészi ábrázolás előterébe, nem mosódik-e el a politikai állásfoglalás? Mintha azok a nézői hangok; amelyekre Héra megjegyzése utal, szintén az aggályokat igazolnák.

A *Csillagosok, katonák* bármilyen felületes elemzéséből is világosan kiderül, hogy mi az alkotók politikai állásfoglalása. Mégis – úgy látszik – akadtak nézőrétegek, akik – mint Vitányi⁶ is utal rá – „a forradalom megrágalmazását látták a filmben”. Tehát az a tény, hogy az alkotók a forradalmárok *politikájának* helyeslése mellett kérdésessé, vizsgálat tárgyává merték tenni, a forradalmárok *erkölcsét* (hogy milyen *feleletet* adtak, arra ég visszatérünk) önmagában is, visszamenőleg kérdésessé tette a politikai állásfoglalás érvényét – bizonyos nézőknél.

Kétségtelen, hogy a vörösök számára alapvető erkölcsi fölényt biztosított, hogy olyan osztály nélküli társadalomért harcoltak, mely minden – így erkölcsi – szempontból is magasabb rendű lesz a dolgozó tömegektől elidegenedett hatalom kizsákmányoló társadalmainál. A *Csillagosok, katonák* azonban felveti azt a kérdést, hogy vajon ez a *távlati* erkölcsi fölény megmutatkozik-e, és ha igen, hogyan, a forradalmárok egyes akcióiban is, a polgárháború zűrzavarának idején? A filozófiai jogosultsága a lenini állam- és forradalomelméletből következik, hiszen a forradalomban és az azt követő proletárdiktatúrában a proletariátus államot szegez szembe a burzsoá állammal, hatalmat a hatalommal, erőszakszervezetet az erőszakszervezettel. Miben különbözik (a távlati célokon kívül is) a proletariátus erőszakszervezete a burzsoáziáétól? Elvont, filozófiai megfogalmazásban ez a *Csillagosok, katonák* főtémája.

A forradalom ellenségei, de sokszor még a jó szándékú polgári humanisták is azt a választ adták a fenti kérdésre, hogy lényegileg semmiben. Ez a válasz azonban a politikai különbség tagadásával együtt jelentkezett. A forradalmárok minden időben kimutatták ennek osztályelfogultságát, hazug voltát. A hatalomért folyó harc idején kevés lehetőség volt arra, hogy kiragadják ezt a kérdést a túlsó oldal propagandájának fegyvertárából, saját maguk vessék fel és adjanak rá forradalmi választ. A harc eldőlte *után* – amint erre magyar szempontból, a hatvanas évek új magyar filmjéről szólva utaltunk is – rögtön előtérbe került az erkölcs kérdése, a hogyan tovább kérdésével együtt. Hiba a lenne azonban azt hinni, hogy az egykorú (például az Októberi Forradalommal és a polgárháborúval egykorú) filozófiai és művészi megnyilatkozásokból a forradalmárok oldalán teljesen hiányzik a probléma felvetése. Ideológiailag Rosa Luxemburnál és Lukács György korai írásaiban, művészileg pedig elsősorban Iszaak Babel *Lovashadsereg*-ében nyert megfogalmazást.

⁴ Népszabadság, 1967. november 6.

⁵ Kivétel talán Darvas József országgyűlési felszólalása, és az annak alapján írt cikke a Népszabadság 1967. dec. 24-i számában.

⁶ Vitányi, 1971.

Babel *Lovashadsereg-e* a *Csillagosok, katonák*-ban megnyilvánuló szemlélet első számú ihletője, forrása volt. (Rosa Luxemburgra pedig az *Égi bárány* vöröskatonái hivatkoznak...)

A *Csillagosok, katonák* tehát a forradalmi mozgalom által áttekintett távlat bizonyos eltolódását mutatja, ami természetes is, hiszen 1917 óta ötven esztendő telt el, számos tanulságot hozva. Míg a klasszikus szovjet filmművészetnek, de még a korai szovjet hangosfilmnek is (hadd említsük külön a *Csapajev*-et, melynek hatása a *Csillagosok, katonák*-ra szintén kimutatható) távlata a reakció hatalmával szembeállított forradalmi hatalom volt, a *Csillagosok, katonák* (és általában a Jancsó-Hernádi filmek) távlata az az emberi közösség, melyben már semmiféle, a kollektívától elidegenedett erőszakszervezetre nem lesz szükség, így a forradalmi hatalomra sem, amint ezt Marx pl. *A gothai program kritikája*-ban kifejtette.

Hogyan helyezkednek el a *Csillagosok, katonák* főbb szereplői (egyének és csoportok) ebben a perspektívában?

A fehérek között az elidegenedtség két szélsőséges megnyilatkozási formáját képviseli a gárdista Ezredes és a kémelhárító Cselpanov. Az Ezredes minden gesztusában arisztokrata. (VII/2) Az, hogy a forradalmárokat nem veszi emberszámba, talán nem is meglepő, bár a film ezt a tulajdonságát félelmetes érzékletességgel ábrázolja az embervadászat képeiben. Ugyanezek a jelenetek azonban azt is bemutatják, hogy még saját alárendelt tisztjeit is alacsonyabb rendű lényeknek tekinti, azaz még a saját osztályán belüli „demokrácia” is hiányzik belőle, az a fajta tegeződéses uram-bátyám szellem, mely a magyar dzsentri rétegre például olyan jellemző volt (a nem úriemberekkel szembeállított „úriemberek” osztályérdek-közösségének szemléletes megjelenéseként). Arisztokratikus-nacionalista szemléletéből következik, hogy a nem-oroszokat (a filmben ezt többször is látjuk) elzavarja – szemmel láthatóan személyes sértésnek tekinti, hogy valamiféle jöttment idegenek beavatkoznak Szent Oroszország belső ügyeibe, pontosabban az ő leszámolásába az örök rend megbontóival szemben. Az Ezredes arisztokratizmusában sűrítve figyelhető meg mindaz az irracionális, amit a forradalom előtti Oroszország legfelső rétege belterjes izolációjában ki tudott termelni. Cselekedetei még a saját katonai szempontjai szerint sem célirányosak, amint ezt az orosz vöröskatonáknak adott negyedórás egérútja jelzi. Igaz, hogy ez a menekülési lehetőség jórészt illuzórikus volt, és kegyetlen, szadista mézárulásba torkollott, mégis, néhányan elszökhettek. A Juhász Jácint által alakított internacionalista például, akit itt az oroszok között látunk, merész gesztussal, ahelyett hogy ellenkező irányba futna – és bekerülne a zsákutcába –, *átsétál a fehér tisztek között*, háborítatlanul. Az Ezredes tehát arisztokratikus, nacionalista és irracionális.

Cselpanov, a kémelhárító tiszt, teljesen más típust képvisel. A hideg ésszerűség jegyében cselekszik – ő a *Szegénylegények* Köpenyeseinek közeli rokona. (Ezt egy furcsa öltözékbeli apróság is érzékelteti.) Mint elemeztük, a Köpenyeseknél a köpeny funkciója „félleg egyenruha”, a köpenyviselők adott célra létrehozott speciális erőszakszervezetet alkotnak, de nem tartoznak a rangfokozatokkal tagolt katonai hierarchiába. Cselpanov szintén „félleg egyenruhában” jár: tányérsapkáját *mindig* kezében tartja. (VII/5) Mozgásában is elkülönül a gárdisták rendezett, olykor meteoszloppá záruló alakzataitól: szinte sétál, sose menetel. Így, tányérsapkájával kezében sétálva látjuk először, amikor a negyedórás egérút végén a gárdisták az egérfogóba került vörösök felé indulnak. Cselpanov egész megjelenése bizonyos különállást sugall, és talán az sem belemagyarázás, ha ezt úgy fogjuk fel, mint az Ezredes arisztokratikus-célszerűtlen gesztusaival szembeni fenntartás gesztusbeli kifejeződését. (Ezt az értelmezést támasztja alá egy másik, apró konfliktusa a kórházban a szintén arisztokratikus, bár a háborútól megcsömörlött Kedrov gárdaezredessel. Az epizód a forgatókönyvben⁷ még hangsúlyosabb.)

⁷ Új Írás, 1967. 5. sz. 53. o.

Cselpanov racionálisabb módszerekkel szolgálja ugyanazt a régi rendet, mint az Ezredes. Ő nem enged futni senkit, még a betegeket is potenciális katonáknak tekinti (ha fehérek), illetve potenciális kivégzendőknak (ha vörösök). Akárcsak Ráday Köpenyesei, eszközeiben ő sem válogat, és jó pszichológus. Amikor a Főnövér tartásában megérzi a humanista ellenállást, vele nem is kísérletezik tovább, hanem a már megfélemlített Olgát hívhatja, aki elvégzi a kórházbeli vörösök kiválogatásának piszkos munkáját. Viszonya az Ezredes által képviselt arisztokratavilághoz ambivalens: bár az ő módszerei racionálisabbak, őbenne is él a nosztalgia a régi rend csillogása iránt. Ennek a nosztalgjának kivetítődése az erdőben táncoló ápolónők epizódja. (VIII/5) Igen jellemző azonban, ahogy a szituáció létrejön: a fehérek úgy viszik el a nővéreket, hogy azok azt se tudhatják, nem kivégzés vagy erőszakoskodás következik-e. A fizikai erőszak ezúttal elmarad, bár a jelenet hátborzongató felhangjai továbbra is érvényesek: a fehérek tárgynak, egyéniség nélküli bábnak tekintik a nőket. A tánc alatt a felvevőgép hosszan figyeli Cselpanovot, aki ismét különválik a többi tiszttól, mégis, a néző úgy érzi: az ő kedvéért van az egész színjáték. Cselpanov nem arisztokrata, de vágyik a régi világ után, és ezt a vágyat mesterségesen is táplálja, magában és másokban. (Az Ezredesnek nem kell a régi világ után *vágy*nia – ő személyében *maga a régi rend* inkarnációja.) Cselpanov látszólagos racionalizmusa mögött ugyanolyan irracionalista belső erők munkálnak, mint a többi fehér tisztnél. A nővérek tánca az ellenforradalom önmanipulációja.

A fehér katonaságból még két szereplőt állít elé a film önálló egyéniségként. A többiek csak részei egy hagyományos katonai mechanizmusnak, parancsokat adnak és teljesítenek. Az egyik ilyen figura a kozák zászlós, akivel rögtön a film elején találkozunk, a másik pedig Glazunov gárdahadnagy, aki a kozák zászlóst a polgári lakosság ellen elkövetett erőszak miatt kivégezteti. A kozákság a cári rendszerben gyakran töltött be az országon belül csendőri szerepet – nem véletlen, hogy a zászlós patriarkális erőszakoskodása a csendőr-asszociációt kelti fel. Egyéniségének másik oldala bizonyos színpadiasság, ami a bátorság és hősiesség eltorzult formája ebben az esetben. Amikor a hadnagy kivégezteti, romantikus, hősinek szánt pózba áll, „fittyet hány a halálnak”, de a rendező ezt a gesztust filmbeli jelrendszerének egyik eszközével feltűnés nélkül helyére teszi (azaz leértékeli); míg a zászlós felveszi hősi pózát, és a kivégzés megtörténik, a felvevőgép nyugodt szenvtelenséggel járja egyik véget nem érő sétáját a tájban, és máris új eseményeket választ bemutatásra – a zászlós gesztusa tehát azzá válik, ami valójában üres színpadiassággá. A felvevőgépnek ez a mozgása egyaránt megelőzi azt, hogy a néző akár az áldozat zászlóssal, akár az igazságtévő fehér tiszttel különösebben azonosuljon. Az adott viszonyok között ez az igazságtétel csak teljesen viszonylagos értékű lehet. A hadnagyot már korábban megismertük, amikor az Ezredes vadászatán szándékosan elvettette a célt, a futó vöröskatonát. Ez a mozzanat természetesen csak egy nagyon tétova belső ellenállás jelzése. Gesztusára és a zászlós kivégzésére egyaránt érvényes, hogy „amint ott (ti. a fehéreknél – Sz. A.) valaki bármifajta igazság nevében próbál meg eljárni (mint ahogyan a már említett »ellenálló« hadnagy teszi), azonnal saját világának kereteit feszegeti”.⁸

A *Csillagosok, katonák* világának ha nem is leghangsúlyosabb, de igen fontos részét alkotják azok a szereplők, akik – szemben a fehérekkel és a vörösökkel – nem kötelezik el magukat. Ilyen figura a száználmas öreg paraszt, aki *már* nem kötelezheti el magát, ilyen a cári ezredes, aki viszont kilép a fehér elkötelezettségéből, és nem lép át a másik oldalra. (Van átlépés is: egy cári tiszt tizenkét emberével a forradalmárokhöz csatlakozik, őket Szpiridon „kipróbálja”, és eszerint fogadja el.) A Főnövér kitart a hippokratészi esküvel jelzett, ha nem is örök, de mindenesetre ősi humanista normák mellett, ahhoz azonban nincs ereje, hogy a „nálunk nincsenek vörösök és fehérek – itt csak betegek vannak” formulájával a polgárháború vízváltóját megszüntesse. Ezt az elvet mind a vörösök, mind a fehérek megsértik – nem mindegy azonban, ki hogyan. A vörösök annyiban, hogy egészséges harcosaik is meghúzódnak a kórház védettségében az embervadászat elől. A fehérek normasértése

⁸ Fehér; Kortárs, 1968. 1. sz.

ennél nagyságrendekkel súlyosabb: Cselpanov a magatehetetlen beteg vörösöket egyszerűen kivégezteti. A Főnővér szerény eszközeivel igyekszik beosztottjait is saját humanizmusára kondicionálni. Amikor Olga megkérdi: „Ezeket a vörösöket is a vízbe kell dobni?” – ti. a sebesülteket – a Főnővér néhány fegyvelmező gesztust tesz: először mozgásra, a többi nővérral közös mozgásra kényszeríti Olgát – akinek bizonyos kívülállását a nővérek között alkata és ruházata is jelzi –, majd elismételteti vele a hippokratészi esküt.

Olgából azonban, minden bája és vonzó vonása mellett, hiányzik a belső tartás. Női vonzerejének másik oldala: erotikus természete teszi kiszolgáltatottá. A kórházba szorult internacionalisták ezt jó érzékkel felismerik, és Sándor ezért kezdi őt szédíteni, kis ellenállás után sikerrel. Olga együttműködésével válik lehetővé, hogy Sándor elküldje Lászlót az üzenettel az Első Lovashadsereghez. Amikor megjelenik a fehér járőr, Olga még azt is megteszi, hogy megkísérli elvonni a figyelmüket Sándorról – más kérdés, hogy éppen túlzott gesztusával inkább gyanút kelt, és hozzájárul Sándor elfogatásához. A fehérek Sándort a vízbe ugratják, és lándzsával ledöfik – Olgát a pallón összegörnyeszti a fájdalom. Sándorhoz fűződő felleobbanása azonban szinte személytelen volt, csak „egy férfit” keresett benne, amit a film érzékeltet is, hiszen Olga eredetileg Lászlót választotta, és Sándor céljuk érdekében „behelyettesítette” saját magát László helyébe. Ez a kapcsolat a továbbiakban nem ad erőt Olgának a kitartáshoz, sőt ellenkezőleg: a kiszolgáltatottság forrásává válik. Amikor a fehérek egy – talán ártatlan – beteget ugyanúgy, mint Sándort, a vízbe ugratnak és ledöfnek, a jelenet felidézi Olgában az előzőt, és sokkhatássá válik számára. Teljesen megtörik, és kiadja a betegek közti vörösöket. Amikor fordul a kocka, a vörös ellentámadás idején, Szpiridon kivégezteti mint árulót.

Olga figuráját a rendezés szűken adagolt információkkal, de pontosan körülírja. Fő jellemzője a tétováság, a gyökértelenség. Ez megjelenése első pillanatában is vizuálisan átélhetővé válik: egy hosszú kameramozgás során Olga tétován *behátrál* a képmezőbe. A színésznő, aki Olgát játssza, lengyel – az orosz néző számára a lengyeles kiejtés is jelzi az idegenséget. Olga szemmel láthatóan nem tartozik a többi ápolónőhöz, nincs köze hozzájuk, nem jelentenek számára közösséget, mely saját erkölcsi tartását megtámogatná. (Még az erdei táncban is különbözik a többi nővértől, fehér ruhát visel, övvel, ami kiemeli közülük.) Megtartó közösség híján ez a jelenségként annyira rokonszenves fiatal nő a polgárháború próbáin szükségszerűen bukik el, és halála sem válik hősi halállá, inkább a már korábban bekövetkezett morális pusztulás fizikai befejezése lesz.

A forradalmárokat aktivitásuk különbözteti meg a közbülső mező több vagy kevesebb tartással sodródó szereplőitől. Mindvégig küzdenek; amíg lehet, az emberhez méltó életért, amikor ez lehetetlenné válik, az emberhez méltó halálért. A *Csillagosok, katonák* egésze az erőszak közegeiben játszódik; a fehérek magatartását is az irracionális és öncélú erőszakkal jellemezte a rendező. A forradalmárok élete és halála is az erőszakhoz való viszonyukban határozódik meg, ami megfelel a film korábban elemzett történetfilozófiai perspektívájának.

Az első vörösparancsnokkal, Istvánnal (Madaras József) (*VII/I*), olyan pillanatban ismerkedünk meg, amikor az erőszakot a forradalmi táboron belül gyakorolja, vagy legalábbis szimpatizánsokon, az addig együtt harcolókon, a potenciális bajtársakon, Ez az ember, bár elveiben eljutott a forradalmi internacionalizmusig, becsületéhez, meggyőződéséhez nem férhet kétség, még nagyon erősen hordja reflexeiben a régi társadalom hatalmi módszereit. Rövid jelenete alatt szinte állandóan vezényel, parancsol, a kivégzéshez gúnyosan harangoztat. Magatartásformáiban még nagyon kevés érezhető az új, közösségi ember vonásaiból. A forradalom ügyéért harcolók csoportjának belső erőtartalmait jelzi, hogy István módszereivel szemben ketten is szót emelnek: László és az idős magyar paraszt, András.

Ennek a jelenetnek szinte hasonmása zajlik le a film közepén, amikor a menekülő vöröscsapat parancsnoka meg akarja nyerni a fegyvert eldobálva menekülő katonáit – akikkel egyébként maga is együtt menekült. Ez a forradalmon belüli erőszak is a forradalmár magatartás rövidzárata, kifejezetten azokra a módszerekre utal, amelyekkel az elnyomó osztályok hadseregeiben tartották fenn a fegyelmet. Embertelensége mellett még célirányosnak sem mondható, hiszen éppen a polgárháború produkál napról napra olyan helyzeteket – a filmben számos ilyen láthatunk is –, amikor nem elegendő egy fegyveres egység hagyományos drillje az adekvát cselekvéshez. Belső meggyőződést és odaadást pedig így nem lehet létrehozni. Amennyivel szélsőségesebb ennek a parancsnoknak a magatartása, mint Istváné, annyival erőteljesebb a reakció is: Szpiridon (Mihail Kazakov) egyszerűen átveszi tőle a vezetést (VII/3). A forradalmi morál megsértése olyan egyértelmű volt, hogy Szpiridon fellépése nyilvánvalóan az egész egység akaratát fejezte ki – ez magyarázza a katonák további viselkedését, odaadásukat a harcban.

Szpiridon, a „néptribun”, „a forradalmat méltán reprezentáló vezér” magatartása világosan jelzi, hogy csak addig és annyira különül el társaitól, emelkedik ki közülük, amennyire ez az adott harci szituációban mindenképpen szükséges egy vezetőnek. Minden gesztusa a lehetőségek határáig demokratikus. Visszautasítja a számára felajánlott lovat, ha a többiek csak gyalog harcolhatnak, sorshúzással dönti el, hogy megosztott egységének melyik fele menjen a veszélyesebbik útra. Tiszteli a személyes meggyőződést a forradalomhoz való csatlakozás kérdésében: elfogadja az önként jelentkezőket (legfeljebb „levizsgáztatja” őket), de azt is tudomásul veszi, hogy a betegek közt levő Kedrov gárdaezredes nem csatlakozik hozzájuk. Amikor Olgát kivégezteti, ugyanúgy nem lehet vitatkozni döntésével – bár ez egyszemélyi döntés –, mint amikor átvette a parancsnokságot, hiszen a döntés most is a szituáció lényegét fejezi ki: „Árulásra senkit sem lehet kényszeríteni.” Egyetlen megnyilvánulása van, amelyben ő sem tud más lenni, csak erőszakos: a férfi-nő kapcsolatban. Szövege a csók után kifejezi azt a hatalmas belső konfliktust, ami ekkor már ebben az emberben mindent betölt: „Nem döglök meg!” – mondja, bár sejti, hogy meg fog halni.

Mielőtt a zárójelenetről szólnánk, érdemes még három forradalmár alakjáról megemlékeznünk, annál is inkább, mivel a feltűnő, kiemelkedő sorsok mellett a néző hajlamos figyelmen kívül hagyni a szerényebb helytállást. A Matróz szinte végig jelen van a filmben, ugyanúgy, mint a kirgiz Csingiz. Ők nem válnak vezetőkké, de mindig helytállnak azon a ponton, ahová kerültek, és teszik, amit tenni kell. Nem is kerülnek olyan drámai döntések elé, mint a történelmi mozgás által magasba emelt társaik. Saját köreiken belül maradnak, ott azonban szuverén módon cselekszenek, érezzük belső szabadságukat. Ha a jövő társadalmában már nem lesz szükség a közösségből kiemelkedő vezetőkre, a Matróz és Csingiz gesztusaiból a jövő emberének gesztusait előlegezhetjük. Csingiz alakjának külön is emlékeztető vonása kapcsolata a természettel, ami a *lovaké* iránti szeretetében és hozzáértésében nyilvánul meg. De ez a szenvedély sem hatalmasodik el rajta: amikor az első menekülés során szerez egyet magának, van ereje rövid idő múlva lemondani róla, felismerve, hogy a harci helyzet adott állásában a lovas menekülés csak bizonyos keretek között nyújt előnyt. Leszáll tehát, és elengedi lovát, ezért marad életben, mert ha rajta marad, bizonyára lelövik a következő percben arra vonuló fehérek. (Csingiz szerez Szpiridonnak is lovat.) Amikor a végső csatában elesik, halála is olyan, mint élete volt. (VIII/4) Hősködés nélküli, majdnem azt mondhatnám: szerény.

Szólni kell még a Juhász Jácint alakította magyar parancsnokhelyettesről. (VII/4) Vele az „egérút-jelenetben” ismerkedünk meg, ő az, aki merész gesztussal átsétál a közeledő fehérek közt. A folyónál menti a sebesült bajtársakat, a kórházban rejtőzik, majd felhasználja Olga megnyerhetőségét, és futárt küld. Amint már az ápolónő sorsáról írottakban utaltunk rá, van valami taszító abban, hogy tárgyként használja a nőt, még akkor is, ha ezt maga a nő teszi számára lehetővé. „Elfogják, és halála előtt a fehér tiszt parancsára énekelnie kell. Ebben a végső helyzetben egyetlen válasza a dal lehet, és Sándor választ, ezt énekl:

*Megízentem a fehér gárdistáknak,
Hagyjanak békét a szép szovjet országnak,
De a gárda nem hallgat a jó szóra,
Puskagolyó lesz a búcsúztatója.*

Megölik, de ő nem alázkodott meg és nem adta föl magát. A *Csillagosok, katonák* utolsó rohama első látásra a forradalmi romantika jellegzetes megnyilvánulásának tűnhet. Kis csapat forradalmár, ahogy szembelepked a reménytelen helyzetben a túlerővel. A jelenet előzménye azonban világossá teszi, hogy nincs szó romantikáról, a forradalmárok választása az egyetlen lehetséges döntés volt, hogy elkerülhetetlen halálukban is megőrizték emberi méltóságukat. A helyzet reménytelenségét két epizód érzékelteti: a felsorakozó gyalogság elvágja a menekülés útját, és ellenséges lovasok robognak át a színen, jelezve, hogy a környék egészét ők uralják. Még ennél is döntőbb egy látszólag kevésbé meghatározó mozzanat: itt, ebben a jelenetben éri a halálos golyó Csingizt. Bár egy ember elvesztése még nem okozza a forradalmárok vereségét, Csingiz személyisége a filmben olyan értéket kapott, hogy – nehezen magyarázható módon – ha nem is tudjuk, de biztosan érezzük, hogy amikor *ez az ember* kidől a sorból, akkor ott a helyzet elveszett.

Szpiridonnak az egész film folyamán volt egy apró megkülönböztető jegye, valami, ami eleve kiemelte a többiek közül. Míg mindenki puskával harcolt, neki puskatusra szerelt pisztolya volt. A képek jelentésére építő filmkonstrukcióban egy ilyen apró mozzanat is jelentésre tehet szert. Csingiz halála után Szpiridon eldobja ezt a pisztolyt, maga is puskát fog. Egy lesz a többiek között, erre utal jelképes érvénnyel ez az epizód, visszatér abba a közösségbe, ahonnan előlépett (VIII/4). És a csapat is leveti zubbonyát – fehér ingeikben indulnak végső csatájukba. Nem mint katonák, nem mint egy egyenruhás erőszakszervezet tagjai, hanem mint *emberek*, „nembeli lények” (Lukács Gy.) indulnak a halálba. Oroszul és magyarul a Marseillaise szocialista szövegét éneklik: „Búcsút intünk az éjszakának... Ha elnyomód nyakára lépsz – szabad lesz a nép!” A máskor oly mozgékony felvevőgép most egy helyre lecövekeltlen figyeli a rohamot. Mint Maár Gyula, aki jelen volt a forgatásnál is, beszámolójában⁹ elemzi, a roham indulásakor a felvevőgép szinte a vörösök közt van – erejüket, elszántságukat rögzíti. Amint azonban a vörösök távolodnak, a felvevőgép előtt feltárul a fehér túlerő – gyalogosok, lovasok a hatalmas folyó előtt – és egyszeriben átérezzük: „szívbemarkolóan kevesen” vannak. Rohamra indulnak a meredek domboldalon, és a terep olyan – a felvevőgép kicsit lesüllyedve bele is segít az effektusba –, hogy a forradalmárok csoportja eltűnik a mezőben, csak daluk hallatszik. Azután ismét előtűnnek, lőnek, és meghalnak a fehérek ösztüzében. A képi megoldás az anyafölddel egyesülő forradalmárok, a táj háttérében a beláthatatlanul hömpölygő folyó vízióvá emeli a jelenetet.

Az igazi halhatatlanság a forradalmárok kis csapatának életet is feladó önfeláldozása – ezzel rímeli a *Csillagosok, katonák* számos korábbi Jancsó-kisfilm mondanivalójára. Még az is hasonlít a – művészi értéküket tekintve a *Csillagosok...*-hoz hozzá se mérhető – kisfilmek építkezésére, hogy itt is a halál után következik az utókor tiszteletadása, ezúttal a lovashadsereg ellentámadása után a hősi halál színhelyére érkező László személyében. Emlékszünk, László mondta ki a film elején a kulcsmondatot: „Azt hiszem, az ember úgy is harcolhat, hogy közben ember marad.” Megjelenése a film végén összefoglalja az optimista tragédiát: valóban harcolhat úgy az ember, hogy közben ember marad, Szpiridon ezt bebizonyította. De életével kellett bizonyítania.

⁹ Új Írás, 1967. 11. sz.

VI. CSEND ÉS KIÁLTÁS (1968)

Gajdor: Hát kérem, muszáj ezt elvállalni.
(*Szegénylegények*)

István: Azt a rohadt életedet félted?
Olyan sokat ér az? Már elfelejtetted,
mennyire nem ér semmit?
(*Csend és kiáltás*)

Milyen ember Cserzi István, a *Csend és kiáltás* főhőse, milyen valójában az a helyzet, amelybe került, milyen lehetőségei vannak emberi cselekvésének, és milyen értéke van gesztusainak?

A film bemutatóját követően ezek a kérdések még a Jancsó-Hernádi-filmek visszhangjában is szokatlan élességgel vetődtek fel. Volt, aki úgy vélte, hogy a film a helytállás helyett csak a helytállás pózát állítja szembe az önfeladással, volt, aki viszont Cserzit az elidegenedésből felemelkedő ellenállás képviselőjének érezte. Ennek megfelelően a film egészének értékelése is a végletek közt mozgott; sokan úgy vélték, hogy a *Csend és kiáltás* csak az *Igy jöttem* és a *Szegénylegények* mértékével mérhető remekmű, és az a nézet, mely már a *Szegénylegények*-ben is romantikus antiromantikát, karkai víziókat vélt látni, szintén újrafogalmazódott: eszerint a *Csend és kiáltás* a „fekete romantika” szülötte, Cserzi pedig dzsentroid figura.

Maga a mű nem könnyíti meg az eligazodást: az alkotók rendkívül szűken mérik a hősök helyzetére vonatkozó információkat, és dramaturgiai eszközként alkalmazzák a helyzetek bizonyos fokú (persze korántsem teljes) rejtélyességét, áttekinthetetlenségét. Ugyanakkor ebben a filmben bontakozott ki először teljes érettségében a későbbi Jancsó-filmek Jellemző képi szerkesztésmódja (operatőr: Kende János), a folyamatosan alkalmazott vario-optikával, a filmbeli terek, közelek és távolok ritmusával, puha, álomszerű egymáshozkapcsolásával.

A *Csend és kiáltás*, a bevezető rész történelmi montázs át nem számítva, kevesebb, mint harminc, megszakítás nélkül felvett jelenetrészből áll. Az átlagos hangosfilmben az ilyen részek száma néhány száz. Az egyes beállítások hossza tehát jelentősen megnőtt, még a korábbi Jancsó-filmek átlagához képest is. Ez a cselekmény mozzanatainak nagyfokú koncentrációja át kívánja meg, és furcsa kettős hatást okoz a nézőnél: egyszerre közelíti a lejátszódó jelenetet a valóságos cselekvéshez, és távolítja is attól. Közelíti annyiban, hogy a filmbeli cselekvések fizikai ideje az egész hosszú beállítás alatt megegyezik a vetítés fizikai idejével. Távolítja viszont azért, mert a hosszú beállításból a jelenet megrendezésekor kell elhagyni mindazt a felesleges szünetet, töltelékmozdulatot és szöveget, ami a mindennapos életet jellemzi, és amelytől a rövid snittekkel dolgozó „hagyományos típusú” film úgy szabadul meg, hogy két fontos mozzanat közül kivágja a harmadikat, ha az jelentéktelen. Ezért a hosszú beállítós filmépítkezés a stilizálást szükségszerűen beviszi a jelenetbe, belülről, és nem használja fel azt a stilizálási lehetőséget, amit a rövid filmrészletek egymáshoz illesztésével, a montázzsal nyert a filmművészet. Az olvasó *ne* higgyen Jancsó Miklós számtalan interjúban olvasható kijelentésének, mely szerint ő azért készít hosszú beállításokat, mert – úgymond – nem tud vágni, nem ismeri a vágás szabályait. Ha ma nem ismeri, akkor is legfeljebb elfelejtette, mert régebbi filmjeiben még pontosan alkalmazta őket. Jancsó valószínűleg azért mondja ezt, mert valóban *úgy érzi*, hogy nem tud vágni. Ez az érzés már a hosszú beállítások alkalmazása *után* alakulhatott ki benne. Ugyanis míg a konvencionális, rövid beállítások vágása semmilyen problémát nem jelent, filmfőiskolákon alaptárgy, és a vágóasszisztensek is kiválóan el tudják sajátítani, a hosszú beállítós jelenetek vágása (azaz: egymáshoz illesztése) valóban okoz művészi nehézséget. A jelenet hosszúsága miatt a *zárókép* és a következő jelenet *indítóképe* olyan hangsúlyt kap, hogy illesztésük problematikusá

válik. A film cselekményének most következő áttekintésében arra is megkísérlünk választ keresni, hogy milyen viszonyban van a hosszú beállításos forma és az ezzel kapcsolatos sajátos stilizáció a *Csend és kiáltás* tartalmával.

Az első öt jelenetben még nem találkozunk a főhőssel: ezek a jelenetek csak bemutatják azt a világot, ahol a dráma történik. Orgovány és Siófok utáni világ ez, a levert forradalmat követő megtorlás, mely alkalmi terrorakciókból rendszerré szerveződött. A zsarnokság világa, ahol a zsarnokság benne van minden emberi kapcsolatban, és meghatároz minden érintkezést. Az indítójelenet a nyílt terrort mutatja: egy foglyot csendőrök kísérik a homokdűlőn át, és – hozzon már egy zöld ágat! felszólítással – átküldik a szemben levő domboldalra, hogy ott egyszerűen lelőjék. Az áldozatot Károly (Madaras József) és társa ássák el. A következő két jelenetben halmozódnak a nézőben a fojtogató légkör benyomásai: Károlyt rá akarják venni, hogy vegyen részt egy másik család „megbüntetésében”, majd szemtanúja lesz, ahogy az ott rejtegetett volt vörös katona fiút elviszik (a homokdűlőn át...), és ahogy a csendőr hivatalos szigort és magánszadizmust vegyítve alkalmazza a testi fenytést.

Két nő közeledik a csendőrökhöz: Anna (Drahota Andrea) (IX/2) és Teréz (Törőesik Mari) (IX/3). Találkoznak egy csendőrrel, aki bántalmazza őket: megfogdossa a mellüket. Beérnek a csendőrparancsnokhoz; akinek bepanaszolják – a parancsnok békaügetéssel bünteti beosztottját. Később a néző számára világossá válik, hogy ez az egyébként sem túl súlyos büntetés is inkább annak szólt, hogy a csendőr olyan nőekkel mert pimaszkodni, akik a parancsnok „használatára” vannak fenntartva...

A következő jelenetben kiderül, hívták az asszonyok Kémerit, a parancsnokot (Latinovits Zoltán) (IX/4). Egy fiatalember érkezett hozzájuk, akinek Kémerihez valamiféle köze van: István (Kozák András) (IX/5). Hogy ez az összetartozás milyen természetű, a film nem tisztázza – valószínűleg rokonok. István vörös katona volt, most bujkál, ruháját Teréz élásta. Fegyvere *nem is volt*, amikor megérkezett. Kémeri itallal kínálja, de ő visszautasítja – erre Kémeri kesztyűs kézzel összemorzsolja a poharat, és beleteszi István meztelen kezébe. A gesztus pontosan definiálja összetartozásukat és feloldhatatlan ellentétüket. Kémeri elmegy.

Az étkezésnél Károly asztali áldást mond – István nem imádkozik. Anna egy korsó vízbe valamilyen folyadékot csepegtet, (IX/6) megitatja a padkán ülő nagyanyjával. Az rosszul lesz, erre Károly és Teréz megsétáltatják a ház előtt. (István számára még nem világos a jelenet tartalma: az öregasszonyt lassan mérgezik, feltűnés nélkül pusztítják el.)

Őrjárat közeledik, István rejtőzni akar, de Teréz más javasol: levetkőzteti Annát, és István mellé fekteti. Az őrjáratnak pedig azt mondja: Annánál a szeretője van. A járőr ennek ellenére kihívhatja Annát is. Ezután a film egyik igen fontos jelenete következik, melyben azonban egy szó sem esik: Teréz odalép Annához, megfogja, átöleli, becézi, szenvedő arccal simogatja, fejét a vállára hajtja. A következő képen Istvánt látjuk, aki magához vonja Annát. Teréz hozzájuk lép, átveszi Anna nagykendőjét, és kimegy az udvarra, ahonnan most a bevezetőben már látott csendőr, Kovács II. (Bujtor István) közeledik. (IX/5) „Ez ki?” – kérdezi Istvánról. „A szeretője” – válaszolja Teréz. Ezeknek a jeleneteknek a helyes értelmezéséhez nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy István nem volt tanúja a bevezető öt jelenetnek. Ebben az esetben Jancsó a nézőt erőteljesebben informálta, mint a szereplőt – nyilván, mert nem volt célja a feszültséget azokkal a módszerekkel fenntartani, mint pl. a *Szegénylegények*-ben. A feszültséget itt az állandó jövés-menés tartja fenn, a járőrözés teljes kiszámíthatatlan volta – bármely pillanatban felbukkanhatnak, és nincs rejtőzés előlük.

A következő két képben István előtt is feltárul a helyzet lényege. Idős parasztság a lányát hozza, és kérve kéri Terézt, hogy ajánlja be a lányt a felsőbbbségnél, nem vitás, hogy mi célra. Teréz és Anna elindulnának, és vinnék, de az egyik csendőr megkérdezi: hogy hívják a lányt? Amikor kiderül, először visszautasítják, majd Kovács II. nagylelkűen vállalja, hogy „az ő felelősségére” a lány velük mehet. Ha a néző azt hitte, hogy az emberi megalázkodásnak és megaláztatásnak a saját lány

felajánlásánál nincs mélyebb bugyra, tévedett: a lányt el se fogadják (miután kiderült, hogy családja politikailag kompromittálva van – erre a film csak utal), és ami még ennél is vérlázítóbb: a csendőr végül is *kegyet gyakorol*, amikor elfogadja a felajánlkozó lányt.

Most, hogy István mindezt látta, már nem fogadja el a rejteket. Először Károlyt szólítja fel: tegyen valamit, de az kitér: „Nem láttál te itt még semmit. Majd ha láttál, akkor beszélj. Menj be!” – mondja, félve, nehogy meghallják párbeszédüket. István válasza: „Azt a rohadt életedet félted? Olyan sokat ér az? Már elfelejtetted, mennyire nem ér semmit? Majd én utánuk megyek.” Kovács II. valóban meghallott valamit, visszatér, és megleckézti Károlyt. (István Károly felszólítására mégis visszalépett a szobába.) Békaügetést parancsol, majd helyette inkább énekelteni. Károlynak vigyázzban, felemelt kézzel kell az ő nótáját énekelnie: „Gyöngye violának...” (X/1) Ahogy a csendőr kiteszi a lábát, István előlép, és megmondja Károlynak, hogy ő elmegy.

(Érdeemes itt felfigyelni a *Csillagosok, katonák* egyik jelenetének változatára: ott a magyar internacionalista a halála előtt (énekel, de olyan éneket választott, amivel kifejezhette belső szabadságát, a fehérek iránti megvetését. Itt az ének is elő van írva, az énekelteő ugyanabba a kultúrába tartozik, mint áldozata, a megaláztatásból még annyi menekvés sincsen, mint a másik filmben.)

István tehát elment. A következő beállításban egy Szomszéd (Görbe János) beszél Károllyal:

Szomszéd: Itt van, vidd haza.

Károly: Mit csináljak vele?

Szomszéd: Vidd el. Nekem nem kell. Eddig sem volt semmi kellemetlenségem, ezután se kell...

Amiről társalognak, nem tárgy vagy állat, hanem az arra szökött István, akit a Szomszéd, mint egy csomagot, visszaküld. Amikor a párbeszéd ideig jut, István odalép a Szomszéd elé és kiköp. A Szomszéd nyugodt marad, de nagy nyomatékkal beszél: „Ide hallgasson, fiatalember. Maga jól gondolja meg magát, hogy hogy köpköd. Idejön, meggondolja magát és továbbmegy. Lődöz ide, lődöz oda. De mi ittmaradunk. Mi mindig ittmaradunk. Azért hát nagy n gondolja meg magát, hogy hogy köpköd.”

A néző előtt itt világossá válik valami, és ezt a felismerést a film további részei megerősítik: a film szereplőinek magatartását (az egy Istvánt kivéve) a föld, a tulajdon határozza meg. Ez az, ami az életnél is fontosabb, ezért nem lehet – amint később utalnak is rá – még öngyilkossággal sem megmenekülni, mert akkor elvész a föld, amiért tulajdonképpen – ebben a paraszti világban – élni és halni érdemes. A négy évvel később készült *Még kér a nép* pedig a kontrasztot is felvázolja a képhez: nem a földművesek a forradalmárcsoport tagjai, hanem a földmunkások, az agrárproletárok, akiknek nincs veszteni való (vagy szerezni való...) tulajdonuk. Akinek láncain kívül is van mit vesztenie, megfontolja lépéseit – ez a visszaküldés-jelenet tanulsága.

Károly a széna alatt, a saroglyában viszi haza Istvánt. Útközben igazoltatásba kerülnek, de Kémeri is ott van, felfedezi Istvánt a saroglyában, és félreküldi a kocsit. Kiderül, hogy Károly tulajdonképpen rendőri felügyeletes – több más parasztemberrel együtt. A ref-esek közül a csendőrök és nyomozók – még nem tudni, miért – embereket válogatnak, talán valamilyen munkára? Károly is lapátot vesz, és elmegy velük. A szekeret, Istvánnal, Teréz viszi haza. Amikor megérkeznek, Anna nekitámad Istvánnak, ütni kezdi. István kéri, hagyja abba, de amikor Anna tovább üti, visszaüti, hogy Anna megtántorodik.

Újabb járőr érkezik: Kémeri és Kovács II. Kémeri elküldi Kovács II.-t, és rászól Terézre, hogy csókolja meg őt – István szeme láttára. Így demonstrálja Istvánnak, hogy uralkodik Teréz felett. Meg is terített magának, széket, terítéket adat az asszonyokkal Istvánnak is. (X/3) István azonban nem eszik vele – erre Kémeri odavágja a tányért, az ételt. Közben hazaérkezett Károly, és sietve kiáll az udvarra, ahogy a felügyelet előírása mondja. Kiterjesztett kézzel áll.

A következő jelenet szintén a szó nélküli mozgásé. A tanya előtt a pusztán látjuk a két asszonyt és Istvánt. (X/2) Csak járkálnak, egymáshoz érnek, közelednek, távolodnak – a kép olyan, mint valami zene nélküli sétabalett. A háttér tanya, és nagyon kicsiben, de állandóan látjuk az appell-t álló Károlyt is. Minden, ami az előtérben történik, ettől egy további, keserves dimenziót kap: azt, hogy Károlyra is vonatkozik. De mi a tartalma ennek a balettnak? Ha a filmet meg akarjuk érteni, nem elégedhetünk meg a mozgások jellegének és tényének egyszerű regisztrálásával. Ezek a mozgások itt rendszert alkotnak, és egy drámai fordulatot fejeznek ki.

A következők történnek a beállítás folyamán:

1. Teréz odalép Istvánhoz, odasimul, elválík.
2. István odalép Annához, megfogja vállát, odasimul hozzá.
3. Teréz is bekerül a képbe.
4. István és Anna ellép jobbra, most Anna simul Istvánhoz.
5. A felvevőgép visszafordul, míg újra Teréz is a képbe kerül.
6. Teréz odalép hozzájuk, előbb Annát érinti, azután Istvánt, végül átfogja Annát, és Annához simul.
7. István határozott mozdulattal elindul és elmegy.

Valamint:

(1-7.): A háttérben kicsiny pontként végig látható Károly alakja.

A szereplők mozgása, illetve a felvevőgép mozgása hozzájuk képest, ezt a jelenetet olyan tagolt, értelmezett rendszerré teszi, mint amilyen egy összetett mondat az emberi nyelvben. Mi a mondat tartalma? Tulajdonképpen igen egyszerű. Három ember kapcsolatainak lehetséges variációit és dinamikáját látjuk (közeledés-távolodás, összesimulás-elválás párokban), és ha szavakban akarnók lefordítani, a jelentés: István *felismeri*, hogy bár mindkét nőhöz *köze* van, azok egymással sokkal szorosabb kapcsolatban, mint bármelyikük övele, és neki *nincs helye* a nőknek ebben a kapcsolatrendszerében. A *film pontos megértéséhez elengedhetetlen*, hogy a néző a mozgásokat szemlélve eljusson az absztrakció ilyen fokára, és értelmezze is magának a látható eseményt. Ha nem teszi, nem érti meg a film további eseményeit. Mit követel ez a tény a nézőtől? Azt, hogy vagy legyen „egyszerű néző”, de erős érzelmi kultúrával – akkor a jelenet automatikusan hatni fog rá. Vagy azt, hogy ha nem rendelkezik a szükséges érzelmi beleélő képességgel, gondolja végig a látottakat, és értelmezze magának – akár egynél többszöri megnézéssel is. Ettől válik a *Csend és kiáltás* a Jancsó-Hernádi-filmek között viszonylag „nehéz” filmmé, ez okoz problémákat a film nézői befogadásánál. Másfelől az emberi kapcsolatok hálójának ez a vizuális megjelenítése koreográfiájával esztétikailag is éppen a film egyik legszebben megoldott része.

Kémeri és István növekvő ellentéte szavakban is megfogalmazódik. Kémeri figyelmezteti Istvánt, hogy „ennek nem lesz jó vége”, majd megfogalmazza saját ideológiáját, a nála nyolc évvel fiatalabb István magatartásával szemben: „...emlékszem én, milyen lelkesek voltatok. Önként jelentkeztek a frontra. Én meg nem. Te akkor azt csináltad, most meg ezt... Valószínűleg meg kell téged ölni, ha ilyen konok vagy. Mégiscsak ez a dolgom. Én is csak tartozom valahova. Te meg senkihez. *Itt* senkihez. A nők pedig hozzám tartoznak...” Kémeri ledobja revolverét a földre, és így folytatja: „Vedd fel... Persze, nem veszed fel, mert idealista vagy. Szóval rám bízod? Jól van... Így is jó...” István tehát itt először juthatott volna fegyverhez – hogy öngyilkos lehessen. Nem nyúl hozzá.

Istvánnak most a padláson kell rejtőznie. Teréz odamegy hozzá, hogy felküldje, hozzásimul, de István csak dúdol magában, nem reagál. Teréz Annát küldi hozzá, aki simogatja, becézi, küldi rejtezni. Végül István felmegy a padlásra.

A következő jelenet első látásra szinte felfoghatatlan lidércnyomás: egy patak partján két halott fekszik. Károlyt és egy társát odaküldik hozzájuk a civil ruhás nyomozók, és megérintetik velük a halottakat, valamint azok használati tárgyait. Majd a lőtt sebbel fekvő halottakról jegyzőkönyvet vesznek fel: „Külsérelmi jegyek: kézzel való fojtogatás.” De ennek a lidércnyomásnak nagyon is

konkrét jelentése van. Egyetlen jelenetbe sűríti a terroruralmi rendszerek teljes abszurditását, amikor ezek hamis bizonyítékokat állítanak elő azért, hogy (*ugyanazok*, akik a bizonyítékokat meghamisították) a közrend nevében lecsaphassanak a nekik ellenszenves személyekre. Károly testi-lelki összeomlása ezzel is előbbrehaladt: mozgása egyre idegesebb, hajszóltabb. Szörnyű élményét csak erősíti egy szomszédos tanya lebontása, ahol a csendőr közli, hogy a volt tulajdonosok „még olcsón megúszták” – ti. „büntetésük” tanyájuk lerombolása...

És elérkezik a pillanat, amikor Károly is kidől. Rohanva érkezik haza, de olyan fáradt, és lelkireje is annyira kifogyott, hogy képtelen tiszta ruhát venni és appell-be állni. Erre a két nő körülfogja, mosdatja, tisztát húz rá, és most először *neki is* adnak a lassan ölő méregből.

A nők Istvánnal is tisztázzák a helyzetet: „Ok akarják. Anyám tudja, hogy rossz vőt választott. Károly meg tudja, hogy nem bírja. Olyan, mintha betegek lettek volna. Nem gyanakodhat senki.” Azt mondják Istvánnak, menjen be ő is az őrsre, jelentkezzen. Legfeljebb attól kezdve ő is ref-es lesz, de *kibírja*. „Azt hiszed, hogy én ezt végigcsinálom?” – kérdezi István. „Azt” – feleli Teréz. Elindulnak.

Az őrsön István nem magát jelenti fel, hanem bejelentést tesz a mérgezés tényéről. Bejelentését „na és”-sel fogadják – szemmel láthatóan ismerik a helyzetet. Kémeri azonban most már látja, hogy meg kell szabadulnia Istvántól, mindegy, hogyan. Elküldi ezért csendőreivel a homokdűlőn át. A zárójelenetről már sokat írtak: hogyan szalad utánuk Kémeri a dűlőbe, hogyan ad egy egytőltenyes pisztolyt Istvánnak. István a felajánlott öngyilkosság helyett a fegyvert Kémerire süti, és nyugodtan néz a halállal, a kísérők golyójával szembe. A kép kimerevedik a vásznon, és lassan kifehéredik: először olyan lesz, mint egy nagyon régi, megfakult fénykép, azután teljesen eltűnik. Ezzel fejeződik be a film.

Jancsó és Hernádi ebben a filmjükben mintegy szintetizálták és újabb tartalmak kifejezésére tették alkalmassá a *Szegénylegények*-ben és a *Csillagosok, katonák*-ban kifejlesztett eszközeiket. Nem formális átvételekről van szó – a *Csend* és *Kiáltás*-ban nem találjuk sem a „sánc” bezártságát, sem az orosz táj nyitott, hullámos vonulatait, még kevésbé a *Csillagosok, katonák*-at legfőképpen jellemző dinamikus mozgásokat. Inkább olyan ez a film, mintha a *Szegénylegények*-ből megismert elnyomó szervezet konfrontálnának a nehézetűek helyett a *Csillagosok, katonák* forradalmáraival. A hasonlóságok mellett a különbségek is lényegesek: a *Szegénylegények* erőszakos szervezetét itt a „másik” oldal felől látjuk, míg *ott* a teljesen elidegenedett hatalom ábrázolása volt az előtérben, és a kedélyes elnyomók, a csendőrök ehhez csak asszisztáltak, itt a „fenti” irányítás marad többé-kevésbé homályban, csak két képviselője jelenik meg (a két városi öltözötű férfi), és a csendőrök a főszereplők. A hangsúly ilyen eltolódásának nem az a magyarázata, mintha a „köpenyesek” szerepe történelmileg kisebb lett volna a *Csend és kiáltás* korában. A film egyértelműen bemutatja, hogy a csendőrség itt is a végrehajtás apparátusa és nem a kezdeményezésé. Azonban egy alapvető tartalmi mozzanat megkövetelte a csendőrök előtérbe állítását: az, hogy a film az elnyomók-elnyomottak konfliktusát ezúttal nem egymástól nemzeti vagy osztályhatárokkal elválasztott csoportok ütköztetésével mutatja be, hanem olyanok közt, akik közel állnak egymáshoz, rokonok, ismerősök. Az ellenfele elválasztó vonalak tehát családon belülre kerülnek. (Már közhelyszerű emlegetni a területileg-lélekszámban kicsiny Magyarországnak azt a sajátos társadalmi jellemzőjét, hogy „mindenki ismeri egymást”, mindenki mindenkinek rokona.) Éppen, mivel az emberi kapcsolatokat *belülről* bomlasztó elnyomás a film témája, ezért vált a stílus is a kamaradráma stílusává. Jancsóék a film címével „idéznak”: a *Csend* Ingmar Bergman filmjének címe, a *Kiáltás* Michelangelo Antonionié. Az Antonioni-hatásról már korábban szóltunk, érdemes most a Bergman-hatást is megemlíteni: mit tanult Jancsó Bergmantól? Ha a formai megoldások, képi hangulatok közösségére figyelünk, a *Csend és kiáltás* Bergman *Persona* című filmjéből tartalmaz szinte idézetszerű képi-hangulati átemeléseket. Ha pedig tartalmi szempontból hasonlítjuk össze ezt a két filmet, feltűnik, hogy minden különbségük ellenére közös

bennük, mindkettő a *személyiség* síkján vizsgálja témáját, olyannyira, hogy Bergmannál a film egy része két személyiség egymásban való feloldódásáról-átfedéséről szól. Jancsó filmjét akkor hasonlíthatnánk *lényegileg* is a *Personá*-hoz, ha a rendező elhagyja Cserzi alakját és megelepszik a két nő emberi kapcsolatának elemzésével. A *Csend és kiáltás*-ból azonban nem lehet kifelejtenünk Cserzit, és ugyanígy Károlyt sem (két variációt képviselnek a forradalom bukása utáni forradalmármagatartások lehetséges sorozatából). Ezzel a megállapítással egyébként Jancsó és Bergman világlátásának alapvető eltérését is megfogalmaztuk. Bergmannál a politikai és ideológiai kérdések csak a lángoló háttérrel adják ahhoz, hogy közelképben vizsgálhassa a szereplőinek lelkivilágát. (Erre számos példa hozható a *Csend* páncélosától az *Úrvacsora* utalásáig „a kínaiakra”, vagy a *Persona* képsorától, ahol a hősnő televízió nézi a vietnami szerzetes önéletét, a *Szégyen* háborús szituációjáig.) Jancsónál viszont az emberi konfliktusok mindig alapvetően történetfilozófiai konfliktusokként lepleződnek le.

A *Csend és kiáltás* a túlélésért fizetendő erkölcsi ár problémáját veti fel, a vereséghez, a forradalmi apály időszakában. „Mit lehet ilyenkor tenni? A némiképpen mesterségesen megteremtett zárt térben kevés alternatíva marad. Végeredményben csak három: 1. ellenszegülni, megkeményedni, a morált az élet fölé helyezni (ez Cserzi útja); 2. összehúzódkodni, tűrni és hallgatni, az életet tartva a legfőbb morális jónak (ez Károlyé); végül 3. kétfelé kurvázkodva, félig-meddig árulóvá válva menteni valamit abból, ami még menthető (ez a női szereplőké)” – írja Vitányi Iván.¹ A film azért tragikus, mert két síkon is megmutatja, hogy *az adott helyzetben* csak az első alternatíva vállalható, és az a győztes ellenforradalommal szemben a halállal egyértelmű. Az egyik sík erkölcsi: a két asszony kettős játékaról kiderül, hogy szánalmasan csekély eredményt hoz, végső soron az elnyomót szolgálják akkor is, amikor hozzátartozóikat az elnyomó hatalom által lehetővé tett magatartásformákkal akarják megmenteni. Jellemük teljesen eltorzul, emberkereskedők, gyilkosok lesznek. Károly nem adja el magát, de asszisztál a két asszony manővereihez, és főképpen tehetetlen, az események sodorják. A paraszti földhöz kötöttség, a föld mint a legfőbb érték tisztelete, ami a *Csend és kiáltás*-ban egyértelműen a forradalmárok támogatásának fő gátja, a szereplők mozgásképtelenségének *első számú oka*, tágabb értelemben minden olyan magánjellegű kötöttség jelzése is, ami az embert konfliktusba sodorhatja forradalmár önmagával. A Cserzit bekerítő hatalom tulajdonképpen a *tulajdonviszonyok hálójába keríti be őt*, és ezt a tényezőt azért is fontos megjegyeznünk, mert a film hatalmas erejű képi világa hajlamos arra, hogy racionális fenntartásaink ellenére – univerzálisnak tűnjék. Pedig nem az: érvényességi területe jól körülhatárolhatóan a bemutatott magyar *paraszti* világ, a földet birtoklók és a földért elaljasulók világa. Minden magyar néző számára, aki csak kicsit is ismerős a felszabadulás előtti paraszti világban – gondoljunk akár a Tiszazug-problémára, amire a film idézetszerűen utal, vagy a hasonló gyökerű ormánsági egyke-kérdésre –, egyértelmű a film viszonylatrendszer. Természetesen, mint minden műalkotásnak, a *Csend és kiáltás*-nak is megvan a maga egyetemessége, de ezt is csak az ábrázolt paraszti világ fogalmaival közelíthetjük meg. A *Csend és kiáltás* tanulságainak ez a másik síkja azt fejezi ki, hogy a *túlélésre beállított, passzív magatartás lényegében beleilleszkedik az elnyomó rendszer terveibe*. A *Csend*-ben lassan és módszeresen folyik az ellenállás felőrlése; állandóak a zaklatások, az őrzáratok, az appell-ek, és a sportruhás „köpenyesek” leleményéből még arra is futja, hogy az üldözött Károlyt egy gyilkosság „tettesévé” manipulálják. A konszolidált terror nyugalma tehát nagyon is mozgalmassá teszi a kikerülhetetlen a kompromittálódás, az elzúllás, amint valaki csak egy lépést is tesz a hatalommal való együttműködés irányába. Aki pedig szembeszegül, meghal.

Számos műalkotás – például Gyurkó: *Szerelmem, Elektra*; Kovács András: *Falak* – vetette fel az utóbbi években a kompromisszum, a kölcsönös engedményeken alapuló megegyezés kérdését. Jancsó és Hernádi a *Csend és kiáltás*-ban megmutatja, hogy hiába vágyik az ember természetszerűen a kompromisszumra, a korlátolatlan hatalmú ellenféllel szemben ilyen mozgástér nem létezik.

¹ Vitányi, 1971.

Szemben a történelmi határhelyzetekkel, amikor egyértelmű élet-halál választások vannak, a kompromisszum feltételezi, hogy az erőviszonyok kiegyenlítettebbek, sőt, hogy még a célokban is fel lehet fedezni bizonyos közösséget, mely a megegyezés alapja lehet. Jancsó azonban nem lát kompromisszum lehetőséget a zsarnoksággal szemben, és azt emeli ki, hogy a látszólag *kompromisszumnak* tűnő megoldások hány esetben bizonyulnak *megalkuvásnak*. Mert veszélyes, ha helytelenül mérjük fel mozgásterületünket, és nem használjuk ki az értelmes kompromisszumok lehetőségeit, de még veszélyesebb, ha ott is mozgásteret vélünk, ahol az a valóságban nem létezik. Aki ezt az utóbbi téves helyzetértékelést fogadja el – és Jancsó nagyon pontosan megmutatja az ilyen elfogadás motívumait is! –, eredeti céljaihoz képest elzúlik, és ezt esetleg *észre sem veszi*. Cserzi István viszont egy ideig *megpróbál* alkalmazkodni, és csak amikor teljes mélységében átlátja a helyzetet, akkor *választja* a halált. „Van persze Cserzi magányának egy mélyebb történelmi akcentus a is – írja Fehér Ferenc² –, amelyet antagonistája, a csendőrpáncsnok fejez ki, ... mondván: »itt egyedül vagy«. Ez a »hic et nunc«: a magyar forradalom összeomlása, a további küzdelem elszigeteltsége, sokszor már reménytelennek tűnő magánya, És annál nagyszerűbb az ellenállás, Cserzi megvesztegethetetlen és meghajlíthatatlan szembeszegülése, amely a magányból robban ki, és felmond minden alkut, minden magyar kompromisszumot... A »vér szava«, a szokásos patriarchális hazugság teljesen hidegen hagyja a testvérharc motívuma, a polgárháború ősi témája szokatlan erővel hangzik fel ebben a forradalmi filmben.” Cserzi nem a megalkuvások (saját vagy különösen mások megalkuvásainak) eredményeit használja ki, éppen ellenkezőleg: megkísérel minden *elfogadható* eszközt az emberhez méltó életben maradásra, de amikor úgy látja, hogy ez csak a teljes önfeladással lehetséges, más utat választ. Helytállása nem póz, hanem magatartás, melyért meg kellett vívnia a maga belső harcát.

Nem állítjuk, hogy a Cserzi által megtestesített magatartás a forradalmár magatartásának egyetlen lehetséges modellje – de a film sem állítja ezt. A szituáció, melyet Jancsó és Hernádi vizsgálnak, történelmileg fájdalmasan közeli és konkrét – éppen ezért körülhatárolt érvényességű. Azonban – és ez az ellentmondás másik oldala – a tanulságok ennek figyelembevételével (de csak akkor) általánosíthatóak, és minden forradalmár számára, aki a kompromisszum, a megalkuvás vagy a veszélyes kiállás kérdéseivel valaha is szembekerül, legalábbis megfontolandók.

² Vö. Fehér, Filmkultúra, 1968. 2. sz.

VII. FÉNYES SZELEK (1968)

Egy igazi forradalmi munkásmozgalom hibái is sokkal gyümölcsözőbbek és értékesebbek történelmileg, mint a legkiválóbb Központi Bizottság tévedhetetlensége.

(Rosa Luxemburg; 1904)

A *Fényes szelek* című film körül a magyar film történetében példa nélküli vita bontakozott ki a sajtóban, rádióban, televízióban. Azokban a társadalmi rétegekben, ahol hatásra számíthatott, ez a film heteken át beszédtema volt. Tétélezzük fel mégis, hogy a bemutató idején valaki odament a budapesti Puskin mozi pénztárához, jegyet váltott, és beült a nézőtérre, anélkül azonban, hogy a *Fényes szelek* témájáról, a cselekmény helyéről és idejéről előzetesen bármit is hallott volna. Ezzel persze azt is feltételeztük, hogy a cím hatására képzeletbeli nézőnkben nem ötlött fel a NÉKOSZ mint fogalom – ez azonban nem is olyan abszurd feltételezés. A népi kollégisták korosztályánál egy-két évvel fiatalabb évfáradatok már „úttörőindulóként” énekeltek a „Sej, a mi lobogónkat” kezdetű NÉKOSZ-indulót, és maga a NÉKOSZ fogalma a hatvanas évek közepéig igen ritkán szerepelt a sajtóban, rádióban, tévében – hogy a tankönyvekről ne is beszéljünk. Képzeletbeli nézőnk tehát, aki 1969 tavaszán a *Fényes szelek*-hez jegyet váltott, lehet például huszonöt éves fiatalember, társadalmi-politikai érdeklődéssel, aki az új Jancsó-filmre kíváncsi. Mit lát a vásznon, és hogyan értelmezi, amit lát?

Egy víztároló partján fiatalok várakoznak. Fiúk farmernadrágban, lányok miniszoknyában, de vannak köztük népi táncos öltözetűek is. A távolban rendőrségi autók jelennek meg. A fiatalok elbújnak az út menti bokrokba, majd amikor a rendőrautók túlhaladtak rajtuk, előlépnek, sorfalat alkotnak a kocsik mögött. Az egyik autóból civil ruhás fiatalember száll ki. A várakozó fiúk és lányok most már teljesen körbeállják a rendőröket. Szemmel láthatóan összeszokott társaság: mozgásuk erről tanúskodik, ahogy egy-egy szisszenő hangra összefogódnak, majd leülnek a földre. A rendőrökkel érkezett fiatalember ismerősük lehet. „Mit hülyéskedtek?” – kérdezi tőlük. Sőt, feltehetőleg ő a rendőrök parancsnoka is, mert – bár civilben van – a rendőrök engedelmeskednek neki. Pedig furcsa dolgot csinál: elkéri a géppisztolyokat az egyenruhás rendőröktől, és visszateszi a kocsiba.

A fiatalok a szisszenő vezénylő hangokon kívül eddig egy szót se szóltak. Most lefekszenek a földre, és egy vörös inges fiú vezetésével énekelni kezdenek: „Madrid határán, állunk a vártán...” A rendőrök vezetője odafekszik a vörös inges fiú mellé; vele együtt éneklő a nemzetközi brigád indulóját. Azután azt mondja rendőreinek: „Szedjétek föl őket!” Azok elkezdik felrángatni a fekvő fiatalokat, de egy szisszenésre a fiatalok, akik jóval többen vannak náluk, megfogják a rendőröket, és mindet bedobják a víztárolóba, úgy, ahogy vannak, egyenruhástól. A rendőröket vezető civil ruhás fiatalember pedig felemelt kézzel hátrál a vörös inges fiú előtt. A vörös inges fiúnál azonban – amint ezt néhány pillanattal később észrevesszük nincsen fegyver. Viszont megmotozza a másikat, akinél ott a pisztoly. Elveszi tőle. (Időközben a fiatalok fürdőruhára vetkőzve beugrálnak a vízbe dobott rendőrök mellé a medencébe, és látható vidámsággal fröcskölik egymást.) A fiatalember visszaveszi a pisztolyt: „Na, add ide, mert elsül.” Valaki a háttérben a „Dózsa népe”-t éneklő. A fiatalember most bedobálja a többiek ruháit is a vízbe – nagy kiabálás. A vörös inges fiú megint elkéri a pisztolyt, és megnézi a tárat. „Ez nincs is megtöltve!” – mondja.

Eddig ez egyetlen, megszakítás nélküli jelenet a filmben. Most vágás következik, és azt látjuk, hogy a tároló partján a rendőrök és fiatalok jókedvűen összefogódzva együtt táncolják a *kólót*. „Gyertek, gyertek, járjuk a kólót, gyertek, partizánok!” A vörös inges fiú leveszi ingét, a táncot vezető társuk ezzel az inggel mint zászlóval a kézben viszi a sort maga után. Majd hirtelen megint végigdobják magukat a földön, és öltözni kezdenek. A rendőrök autóikkal továbbindulnak.

Képzeletbeli nézőnk ebből a két első jelenetből nagyon sokat és ugyanakkor nagyon keveset tudhatott meg. A film történetének idejét illetően ellentmondásos információkat kap: a rendőrök

egyenruhája régi, a fiatalok ruhája modern. A fiatalok taktikája – lefeküdni a rendőrautók elé – a mai nyugati béketüntetéseket idézi. A rendőrök és a fiatalok viszonya azonban már egészen más viszony... Az énekés, táncolás felidézheti a felszabadulást követő évek hangulatát – esetleg. Ez tehát nagyon kevés az eligazodáshoz. (Csak a film első harmadának vége felé alakulhat ki a kevésbé tájékozott nézőben többé-kevésbé világosan az a kép, hogy 1947-48 körül játszódó filmet lát, melyet azonban a rendező tudatos anakronizmusokkal készített el.)

Mégis már ez az első jelenet is bőséges információt nyújt a fiatalok, a rendőrök és vezetőik: a vörös inges fiú, a civil ruhás rendőrtiszt magatartásformáiról, egymáshoz való kölcsönös viszonyuk sokszínű gazdagságáról. Ezt a sokféle információt a néző egyelőre rejtvényként kapja, hiszen látja ugyan, hogy mi történik, az okokról, célokról, magyarázatokról egyelőre vajmi kevés fogalma lehet. Nem tudhatja, hogy ki, miért viselkedik úgy, ahogy azt a vásznon látja. A megelőző három Jancsó-film esetében a nyitójelenetek nagyon tömören és szűkszavúan meghatározták az alap szituációt. Ott az tartotta fenn a feszültséget – a *Fényes szelek*-ben viszont a fent jelzett expozíció az érdeklődés biztosítója. A rendőrség szerepeltetése, a dalok, a furcsa magatartásformák egy elvontabb közös kifejezési síkon mind arra utalnak, hogy a szereplők viszonya, mely a film elején feltett „kérdés” lényege, nem pusztán a szereplőktől mint egyes emberektől függ, hanem valamiképpen a történelmi-társadalmi helyzet határozza meg. A *Fényes szelek* hatásának alapképlete, hogy először a néző tudatában a történelmi mozgások alapján válik érthetővé a szereplők magatartása, majd a film összehatásában ez a folyamat megfordul: a szereplők mozgásformáiból vonhat le a néző következtetéseket a történelmi mozgásformák sajátosságairól.

Kövessük először a szereplők mozgásformáit:

3. *beállítás.* A fiatalok felszaladnak egy dombra, és néhányan közülük a domb tetején álló keresztet betekerik egy vörös zászlóval. A „Carmagnole”-t énekelve körbetáncolják a keresztet. Egy fiú („Feri”) azonban, némi rosszallással, leszedeti a zászlót a keresztről.

4. *beállítás.* Egy rácsos kapu mögött megjelennek a fiatalok, nem tudnak bejutni. Énekelnek: „Sej, a mi lobogónkat fényes szelek fújják...” Néhányan átmásznak valamerre hátra, hogy megkerüljék a kaput.

5. *beállítás.* Akik átmásztak, most újabb kapuhoz érnek. Kiabálni kezdenek, egy bizonyos Páter Gellértet keresnek. Átmásznak a kapun, viszik a vörös zászlót.

6. *beállítás.* Nagy térségen vagyunk, Páter Gellért (Madaras József) az egyik épületből jön elő. A téren már szürke ruhás fiúk lézengenek. P. Gellért utasítására felsorakoznak, végre kinyitják a túlsó kaput, és a tarkán öltözött fiúk és lányok berohannak a térre. Ötös sorokba rendeződnek, és elkezdik énekelni a „Warszawianká”-t. A piros inges fiú (Balázsovits Lajos), aki P. Gellértet is ismerősként üdvözölte (*XI/1*) (csak polgári néven: Tibornak szólítva...), előlép, és megszólítja a szürkeingeseket: „Üdvözlünk titeket. Mi népi kollégisták vagyunk. Eljöttünk, hogy megismerjeteinket. Eljöttünk, hogy vitatkozzunk veletek. Mi hiszünk a vitákban. Én vagyok a titkár. Fekete Lászlónak hívnak.” Bemutat két lányt, a „vitapartnereket”, és miután leszögezték, hogy olyan „nyilvánvaló kérdésekről”, mint hogy demokrácia legyen, nem kell vitatkozni, felteszik három kérdésüket: a személyiség szerepe a történelemben, megismerhető-e a világ, kereszténység és kommunizmus. A „kolostoriak” között kis mozgás figyelhető

meg – egyikük válaszára biztatja a másikat, de egy harmadik visszatartja. A kollégisták megint sorba zárulnak és énekelnek: Geyer Flórián dalát.

7. *beállítás.* A paptanárok is ott sétálnak a felsorakozott diákok közt. A kollégisták táncsoportja most az „Engem hívnak Fábián Pistának” kezdetű népdalt éneklitáncolja. Laci megkérdezi Páter Gellértet: „Tibor, nem terrorizáljátok ti ezeket a fiúkat?” Az felajánlja, hogy akár el is mehetnek. A kollégisták megismétlik kérdéseiket, de ismét sikertelenül. Erre csatárláncot alakítanak, és (igaz, játékosan) „kiszorítják” a kolostoriakat. Kiürül a tér körülöttük, ahogy menetelnek, és most már egy antiklerikális dalt énekelnek: „A csuhásra is rájár a rúd...”

8-9. *beállítás.* A kollégisták új színhelyre menetelnek. Megint éneklük a „Madrid határán” –t. Apácák nézik őket, csodálkozva.

10. *beállítás.* A szabadtéri tanteremben a paptanár tiltakozik az óra megzavarása miatt, de nem cselekszik, elmegy. Laci megismerkedik Andrással (Bálint András), a zsidó fiúval, akit a kolostori papok bújtattak az üldözés idején. András kifejti humanista filozófiáját: „Az emberek akkor is tehetetlenek, ha meztelenek, akkor is, ha egyen ruhában vannak.” Elhívja Lacit – hallgassanak gregorián éneket.

11. *beállítás.* A térhez közeledve Laci és András elmennek a templom előtt, ahol valóban ének szól – apácák hallgatják. Közben tovább vitatkoznak, most Laci beszél: „Képzeld el, hogy annak, aki a hatalomban van, milyen nehéz tisztességesnek maradni. Mennyivel egyszerűbb lenne, ha lerohannánk benneteket. A hatalom a mi kezünkben van... De a világtörténelemben ez az első olyan hatalom, amely tisztességes.” András is többet mond magáról: „Nem vagyok vallásos, tanulni akarok: Biológus leszek, és ez egy jó gimnázium: A téren a kollégisták táncolnak, énekelnek. („Az öreg zsidónak akkor nagyon jó kedve...”) A lányok megtáncoltatják Andrást is, majd megkérik, tanítson nekik új dalt. András ironikusan egyházi éneket énekel nekik: „Keresztények, sírjátok...” A táncoló kollégisták között feltűnik néhány lány miseruhákban.

12. *beállítás.* Laci dühösen elveszi tőlük a ruhákat, és elindul a püspöki palotába, amelynek erkélyén szintén ugráló-táncoló lányokat látott.

13. *beállítás.* Benn a palotában Laci találkozik a lányokkal, és levéti velük is a miseruhákat. Amikor a lányok ezeket haragosan-dacosan ledobják magukról, kiderül, hogy alatta meztelenek voltak. (XI/4) Laci a ruhákat odaadja egy fiatal papnak, aki – nagy megrökönyödésére – így szól: „Ne legyen ingerült! A jókedvű bűnösnek az Isten is megbocsát...”

14. *beállítás.* Laci ingerült, és meg is mondja a többieknek: „Ide vitatkozni jöttünk, nem botrányt csinálni.” Az sem zavarja, hogy a vitát a kolostoriak közül is hallják néhányan: „Semmi titkunk nincs... A demokráciát nem lehet titokban csinálni!” Azután elszalad, nem tudni, hová. A lányok ismét találkoznak Andrással, aki most mégiscsak megtanítja őket egy dalra: „Bábeli fogságban, száműzetésünkben, üldögtünk és zokogtunk. Ha Sionra gondoltunk...” (137. zsoltár). Amikor

héberül is elénekli, az már több, mint a dal megmutatása – egy egyéniség fejezi ki önmagát: Al naharod Bavel...” (XI/2)

15. *beállítás.* A nagy tér kapuja elé rendőrségi autók érkeznek, népi táncosok ülnek bennük a rendőrök mellett. Laci és a most is civilben levő rendőrtiszt, Kozma (Kozák András) ülnek az egyik kocsiiban. Behajtanak a térre.

16. *beállítás.* A táncosok leszállnak, Laci intésére énekelni kezdenek: „Szépen úszik a vadkacsa a vízen...” Mindenki táncra perdül, a kíséretet egy citerazenekar adja. (XI/3) Táncolnak a kollégisták, táncol Laci Terézzel (Kovács Kati) Kozma Jutkával (Drahota Andrea), és a kollégisták a kolostori diákokat is bevonják a táncba. Nagy körök és kis körök alakulnak a táncolókból, olyan az egész, mint egy majális.

Laci egyszer csak kiválik a táncolók közül, és feltűnés nélkül kihívja a kollégiumi vezetőség tagjait is.

17. *beállítás.* A vezetőség félrevonul egy kilátószerű teraszra. Kozma is ott van, és megkéri Lacit: hívasson oda néhány kolostori diákot, akiknek a nevét megadja. Laci elküld értük. Azután megkérdezi a többieket: tetszett-e nekik az előző multság? Mindenkinek tetszett – Laci következtetése: így kell tehát csinálni. Barátkozni kell, és utána vitázni. A vezetőség bizalmat szavaz Lacinak, aki ekkor jelenti be, hogy lemond titkári megbízatásáról. Tanulni akar, szakember szeretne lenni. „Csináljátok ti tovább” – mondja, de Jutka lehülyézi: „Te ezt már soha az életben nem fogod abbahagyni.” A vitát az szakítja félbe, hogy megérkeznek a hívatott kolostori diákok.

Kozma azonosítja őket, és közli: letartóztatási parancsa van ellenük. A kolostoriaknak azonban sikerül elszaladni a nagy tér felé, ahol elvegyülnek a tömegben.

18. *beállítás.* Óriási zűrzavar a téren: Kozma igyekszik rendet teremteni, sikertelenül. Néhány kolostori diák felborítja a rendőrdzsipet. Laci haragosan figyelmezteti Kozma akcióját, meg is mondja: szerinte ezzel mindent elront abból, amit a barátkozással eddig elértek. Az letartóztatási parancsára hivatkozik: „Ez nem vita, ez jog. Államhatalom.” Azt állítja: összeesküvésről van szó.

19. *beállítás.* Kozma a kollégistákkal beszél, mert nehezen viseli el, hogy szembe kellett kerülniük egymással. „Azt hiszem, nem vagytok elég kemények” – mondja. „A forradalom kemény és kíméletlen.” Laci elrohan – a többiek utána.

20. *beállítás.* Amikor a nagy udvaron kívül, a kőkereszt felé vezető úton a társaság utoléri Lacit, Laci elkeseredetten védekezik: „Mit mondhattok nekem? Hogy nem vagyok elég érzékeny... Vagy hogy túl érzékeny vagyok? Hát ezt!” Elindulnak a kereszthez.

21. *beállítás.* A kereszt körül ül a kollégista csoport – gyűlést tartanak. Teréz vezeti a gyűlést. Először eléneklik a „Bandiera rossa”-t, azután Jutka méltatja Laci érdemeit, de hibáit is kiemeli, és azt javasolja: ne fogadják el Laci lemondását, hanem váltsák le. Senki sem szól hozzá a javaslathoz, Jutka erre körbekérdez

néhány fiút: „Tamás, Miklós, azt hiszem, beszéltünk már erről! Nem beszéltünk még erről?” „De igen. Beszéltünk róla” – válaszolják. A szavazáskor szinte mindenki megszavazza a leváltást, de van egy-két ellenszavazat is. Laci megint elmenne, Jutka azonban visszatartja: „Nem zárunk ki, csak leváltottunk. Sőt szükségünk van rád. Megbízást fogsz kapni.”

Majd előterjeszti a javaslatot: „Az opportunisták viták helyett általános támadást javaslok!” A gyűlést a „Köztársasági Induló”-val fejezik be.

22. *beállítás.* Ismét a téren vagyunk. A kollégisták csatárlánca egy kis sarokba szorítja a kolostori diákokat. Jutka és társai kiválasztanak néhány fiút, akik – szerintük – a rendőrségi autófelborításában részt vettek, és megalázó módon kizavarják őket a városból. (Előbb a hajukat akarták lenyírni, de az egyik kollégista figyelmeztette Jutkát, hogy „Auschwitzban is ezt csinálták”. Így csak papírcsákót rakatnak a fejükre, úgy kell távozniuk.) Míg az újságdákokat készítik, a kollégisták újra a „Csuhas”-t éneklük.

23. *beállítás.* A csákósok közül az egyik fiú jelentkezik, hogy ő nem volt vétkes. Rábizonyítják, hogy hazudik, de kiemelik a többi közül, és ottmaradhat.

Jutka előterjeszti a tanítás forradalmasításának programját, és közli, hogy a papok közül csak az taníthat tovább, aki kivetkőzik. Egyetlen fiatal pap jelentkezik. Péter Gellért, aki szintén jelen van, nem vetkőzik ki.

A levetett reverendát fekete zászlóként lóbálva, a kollégisták körberohanják a téren álló szobrot – ismét a „Carmagnole”-t éneklük: „A gaz bitangnak terve ez – hogy megfojt minket s tönkretesz...”

24. *beállítás.* A nagy tér teljesen átalakult: keresztben vörös felirat lóg, a palota falain plakátok, az erkélyről röplapokat szórnak. A papokat Jutka felszólítja, hogy vonuljanak be a palotába, ott kell maradniuk. A tér közepén könyvhalom. Kolostoriak vannak sorba állítva, kézzel kézre adogatott könyvekkel gyarapodik a rakás. Kozma is ott van, gúnyosan kérdezi: „Fel is gyűjtjátok ezeket a könyveket?” Péter Gellért eljött, mert – mint mondja – nem szeretné, ha történelmi értékeket pusztítanának el. Jutka Kozmával akarja elküldetni Péter Gellértet, Kozma azonban erre nem vállalkozik. Így Terézzel ők maguk küldik be a palotába. Jutka csoportfelelősöket jelöl ki a kolostoriak közül, de azok – köztük András – nem vállalják. Kis színjáték következik: előhívják a korábban hazudott diákot, és meg akarják üttetni vele a visszakozó kolostoriakat, majd játékos-erőszakos módon őt is megalázzák... András az egyetlen, akire nem hatnak módszereik. Amikor beküldik a palotába, nagyon nyugodtan szembenéz velük: „Csak nem képzeled, hogy erőszakoskodni tudtok velem?” – kérdezi...

25. *beállítás.* Jutka és társai „megállapítják”, hogy a provokációk fokozódnak. Kozmát, aki meg meri jegyezni, hogy „a rossz eszközök deformálják a célt is”, elküldik. A kolostori diákokat „az elkövetett provokációk miatt” bezárják egy házba, majd a fiúk elkezdik kövekkel bedobálni ennek a háznak az ablakait. Közben énekelnek („Nem, nem, a burzsujok javára – nem, nem, mi harcban megyünk”), és szavalókórusban kiabálnak: „Ez még csak a kezdet – folytatjuk a harcot!” Kozma ironikusan kérdezi: „Miért nem táncolj átok a »Carmagnole«-t? Ilyenkor a »Carmagnole«-t szokás táncolni, nem?” Nem táncolnak: a „Bandiera

rossá”-t éneklük – közben azonban a tér másik oldalán fehér inges fiatal emberek csoportja jelenik meg. Ismernek mindenkit: ők a „központiak”. Gyorsan tájékozódnak a helyzetről, és azt „javasolják”, hogy gyűljön össze a tagság.

26. *beállítás.* A kollégisták és a központiak népdalokat énekelve érkeznek a gyűlés színhelyére. (Ismét a kőkeresztes dombon vagyunk.) A tagságot leküldik külön azzal, hogy ők nem akarják zavarni a gyűlést, és csak a titkárhelyettessel, Ferivel beszélnek. Rövid lélektani „megdolgozás” következik. Feri megtudja, hogy a központiak ki akarják zárni Jutkáékat a kollégiumból. „És ha nem szavazzák meg?” – kérdezi Feri. „Öregem, intézd úgy, hogy megszavazzák.” „De hát mindenki részt vett benne.” „Persze, mindenki részt vett benne, de ennek ellenére próbáld meg.” Feri lemegy a többiekhez, most viszont Jutkáékat hívatják el a központiak. „Barátságosan” érdeklődnek: „Új szerelem? Új dal?” Teréz eléneklük nekik az új dalt: „Bábeli fogságban...” Laci jön, és tiltakozik az ellen, hogy ilyen gyakran változtatják a véleményüket. Leintik, és ráadásul ő hallgathatja meg a szemrehányásokat azokért a módszerekért, melyeket tiltakozása ellenére alkalmaztak Jutkáék.

27. *beállítás.* Feri közli Jutkáékkal, hogy a gyűlés kizárta őket. A kollégisták némán ülnek a háttérben, mozdulatlanul nézik a jelenetet. Csak a központiak, Feri és Jutkáék állnak és mozognak. Jutka kétségbeesetten hivatkozik arra, hogy ő senkit se záratott ki, és ha kizárják is, kollégista marad. Molnár, a központiak vezetője (Tóth Benedek) erre kijelenti, hogy őt meghatották Jutka szavai, és ezért a kizárást nem hagyja jóvá. Meg is simítja Jutka vállát: „Gyere, ülj le.”

28. *beállítás.* (Az egész beállításban csak Jutka arcát látjuk, premier planban. Ez a *Fényes szelek* egyetlen ilyen beállítása.) Jutka: „Te azt hiszed, Molnár, hogy én most nagyon örülök ennek a döntésnek. Piszkos dolgokat csinálsz. Legszívesebben leköpnélek. Nem köplek le, csak elmegyek...”

29. *beállítás.* Felülről látjuk, ahogy Jutka sarkon fordul és elindul. Kozma felajánlja, hogy elviszi autóján, de ő nem fogadja el.

30. *beállítás.* Jutka, Teréz, még egy lány és két fiú egy domboldalon szaladgálnak. Egyikük hozza a vörös zászlót. A „Carmagnole”-t éneklük, ugrálnak, kiabálnak, rohagnak. Beugrálnak szénakazlakba, a vörös zászlót előbb ruhaként tekeri magára az egyik, majd a kazalban fekvő fiút és lányt takarják be vele egy pillanatra. Egyikük elkiáltja magát: „Gyűjtsuk fel a templomot!” Elrohannak, de visszatérnek, és egy szénaboglyát gyűjtanak meg... A háttérben megjelenik Kozma autója. Kozma odasiet a csoporthoz, akik éppen a „Csuhas”-t éneklük.

31. *beállítás.* A film kezdetén látott víztárolónál vagyunk ismét... A tároló szélén a kis csoport tagjai táncolnak, az előtérben Jutka és Kozma beszélget. „Nem akarsz letartóztatni?” – kérdezi Jutka Kozmától keserűen. Megérkeznek a kollégisták és a központiak is. Jutka és a két másik lány először át akar menni előlük a tároló túlsó partjára. El is indulnak a vízzáró betonsávon egyensúlyozva, azonban még a végére sem érnek, ott máris felsorakozott a földnyelven át odaszaladó kollégisták és

központiak „lánca”. Visszafordulnak... Kozma most megint Jutkához beszél: „Nem kell annyira mellre szívni. Lesz ez még rosszabbul is. Leszel te még kollégiumi titkár, még miniszter is...” Azután dúdolni kezdi – a „Sej, a mi lobogónkat...”. Már csak Jutka fejét látjuk, félig háttal... A képen kívülről hallatszik Kozma hangja, amint a dúdolásból szöveggel folytatja: „Holnapra megforgatjuk az egész világot...” Ezzel a szomorkás, ironikus, kétértelmű, nyitott befejezéssel ér véget a *Fényes szelek*.

E fejezet mottójában Rosa Luxemburgot idéztük, éspedig egy olyan híres és sokat vitatott megállapítását, melyet a *Fényes szelek* történelmi szituációja előtt mintegy félszáz évvel, egészen más kontextusban tett. Kötelességünk tehát pontosan kifejteni: mennyiben véljük érvényesnek megállapítását a *Fényes szelek*-kel kapcsolatban. Luxemburg „forradalmi munkásmozgalomról” beszél. A *Fényes szelek* kollégistái ugyan a történelem (a filmben nem ábrázolt) tényei szerint szoros kapcsolatban álltak a munkásmozgalommal, maguk azonban nem tekinthetők e mozgalom részének. Diákok voltak, munkás-, de főleg parasztszármazású diákok, akik úgy érezték, hogy övék a világ, és másnapra megforgatják. Forradalmárok voltak-e? Természetesen igen, de furcsa szituációban éltek és működtek. A valóságbeli népi kollégiumok mozgalma ugyan már néhány évvel a felszabadulás előtt megkezdődött (természetesen erős ellenzéki pozícióban), igazi kivirágzását azonban a felszabadulás után érte meg. A film már csak ebből a felszabadulás utáni korszakból meríti témáját. Ami a periódust döntő módon megkülönbözteti akár az orosz forradalom, akár a magyar tanácsköztársaság időszakától, az a hatalomért folyó harcállása, mely – szemben az említett két szakasszal – 1945 után egyértelműen eldőlt.

A *Fényes szelek* fiatal forradalmárai tehát már egy megszerzett hatalom birtokában (pontosabban: egy meglévő hatalom védelme alatt) cselekszenek. Ez nem jelenti feladatuk fontosságának lebecsülését. Jelentős társadalmi harcokat kellett folytatni a felszabadulás pillanata *után* is. A különbség a megvívandó harcok jellegében, céljaiban és (ennek megfelelően) eszközeiben rejlik. A népi kollégista fiataloknak már nem kell életüket félteniük megmozdulásaik során, mint azoknak, akik fegyveres összeütközésekben harcoltak. A kockázat áthelyeződött más síkokra: a cél nem az ellenség legyőzése, hanem a közömbösek meggyőzése. Az ellenfelek teljes passzivitásba kényszerültek a történelmi fordulat miatt. Mi sem jellemzi ezt jobban, mint az, hogy a kollégisták bemehetnek vitatkozni egy egyházi gimnáziumba... Ha a *Csillagosok, katonák* a forradalmat a hatalomért vívott harc folyamatában elemezte, a *Fényes szelek* a felszabadulás utáni helyzet történetfilozófiai kérdéseit vizsgálja.

Ha a kollégistákat egyelőre egységes csoportként vizsgáljuk, a film kezdő beállításai (körülbelül az 1-6. beállítások) meghatározzák ennek a csoportnak a helyét a hatalomhoz és a nem-forradalmárokhoz való viszonyában. A hatalomhoz való viszonyt jelzi a rendőrfürdetés és utána a közös kóló, a nem-forradalmárokhoz való viszonyt pedig a vitahelyzet létrehozása: behatolásuk a kolostorba, fogadtatásuk, viselkedésük. A film további részeiben természetesen még gazdag részletmotivációk csatlakoznak a kiinduló információhoz. A kollégisták tehát a rendőri hatalom támogatásával működhetnek, akcióikat a régi rendhez okvetlenül közel álló kolostoriak (se a papok, se a diákok) megakadályozni nem tudják, vagy nem merik. Ami a rendőrséghez fűződő kapcsolatukat illeti, a fürdetés-jelenet utal bizonyos ambivalenciára: a rendőrökben él a hajlam, hogy elidegenült módon viselkedjenek a kollégistákkal szemben, ezért kell Kozmának azonnal elvennie a fegyvereket beosztottaitól – nehogy elsülhessenek. A rendőrségen, a fegyveres testületen kívül a film fellépteti a hatalom politikai képviselőit is a „központiak” személyében, ők azonban csak a történet vége felé jelentkeznek, új dimenziót adva az egész eseménysorozatnak. A film elején semmi utalás nincs létezésükre.

Visszatérve Luxemburg gondolatához – vajon igazi közösség-e a kollégisták együttese? Az ábrázolt kollégiummal kapcsolatban erre nem lehet egyértelműen választ adni. Mivel igazi közösség csak közös akciókban alakulhat ki, és mivel a filmbeli közös akciók során inkább a különbözőségek derülnek ki, mint a tagok közössége, csak annyit mondhatunk, hogy a film kollégistái úton vannak az igazi közösség megteremtése felé. Az, hogy ebben előrehaladnak-e vagy éppen visszalépnek, teljesen akcióik lefolyásától, sikerétől vagy kudarcától függ. Ezek az akciók azonban a filmben nem bontakoznak ki teljességükben, hanem a cselekmény egy-egy fordulata (és ezek mindig történelmi-társadalmi fordulatok!) még a megkezdett akció következményeinek, sikerének vagy kudarcának, hasznának vagy kárának nyilvánvalóvá válása előtt ad új irányt az eseményeknek. Ez a dramaturgiai módszer, melyet az „elnyesett cselekményszálak módszerének” nevezhetünk, már korábbi Jancsó-Hernádi-filmekben is felbukkant. Példa rá a *Szegénylegények* nagy dramaturgiai váltása, amikor a Kabaiak és Torma egymást leleplezése után a cselekmény nem folytatódik ezen a szalonon. A néző számára teljesen meglepő módon abbamarad az árulás-árultatás addigra már szinte megszokott láncolata. Mintha a három emberről mindenki megfeledkezett volna – elkezdődik egy parádés katonai aktus, a sorozás és gyakorlatozás. A *Csillagosok, katonák*-ban ilyen elnyesett cselekményszál az első parancsnok (Madaras József) konfliktusa a parancsmegtagadó katonával (Molnár Tibor), melyet félbeszakít a hadihelyzet fordulata, a fehérek megérkezése a kolostorba. A *Fényes szelek* két ilyen elnyesett szállal van megszerkesztve:

- a) Nem tudjuk, hogy Laci taktikája a kolostoriak békés megnyerésére sikeres-e vagy sem, mert Kozma letartóztatási parancsai olyan helyzetet teremtenek, melyben a békés barátkozás neveltséges illúzióvá válik.
- b) Nem tudjuk, hogy Jutka és társai radikális akcióikkal hová jutottak volna, hiszen egy ponton megérkeznek a központiak, és új irányt adnak a cselekménynek.

Dramaturgiailag nyilvánvaló ennek az eljárásnak a haszna: a néző nyitott kérdésekkel kerül szembe, saját magának kell állást foglalnia, elvégeznie a szituációk elemzését, levonnia a következtetéseket. Az elnyesett szálak módszerét azonban többnek érezzük pusztá hatás keltő eszköznél. Feltehető, hogy a filmnek ez a jellegzetes fordulata önmagában is egy tipikus történelmi mozgásforma tükröződése. Annak a ténynek, hogy a történelmi folyamatok igen ritkán tudják teljes mélységben kibontani a bennük rejlő lehetőségeket és veszélyeket, mert újabb és újabb fordulatok (gyakran külső, tehát az illető esemény belső logikájától független történések) már korábban új irányt adnak a történelmi mozgásnak. Konkrétabban: a magyar történelem forradalmi mozgalmi közül egyik sem teljesebben ki. Sem a Rákóczi-szabadságharc, sem 1848-49, sem 1919 – nem tudta belső mozgási tendenciáit végigvinni. De ide sorolhatnánk az 1945 utáni évek pezsgő magyar politikai életét is, melyet a Rákosi-vezetés oly módon szakított meg, hogy ma már tudománytalan feltételezgetés azon tűnődni, vajon hogyan alakult volna a népi demokrácia fejlődése, ha a kibontakozó hidegháború és a sztálini modell szorítása nem szab egyértelmű irányt a magyar történelemnek. Tudjuk, hogy a szektás-dogmatikus torzulások előzményei már a korábbi években is megvoltak, és tudjuk azt is, milyen hatalmas erőt jelentett a felszabadulással, a földosztással, a nemzeti bizottságokkal kibontakozó, valóban közvetlenül és spontán módon demokratikus népmozgalom. Nyitott kérdés, és már az is marad, mi lett volna, ha... – és a nyitottságon azt kell értenünk, hogy a pozitív és negatív alternatíva egyaránt elképzelhető. A Jancsó-Hernádi-filmek történelmet modellező rendszereiben az elnyesett szálak dramaturgiája ezeknek a mesterségesen megszakított történelmi mozgásformáknak felel meg. Nem mondhatjuk tehát – eredeti kérdésünkre visszatérve –, hogy a filmbeli kollégisták igazi közösséget alkottak, hiszen akcióik félbemaradtak, mielőtt igazából kibontakozhattak volna, és mielőtt a közösség ezekkel az akciókkal igazán definiálhatta volna magát. Vizsgálhatjuk viszont, hogy milyen mozzanatok hatottak a humanizált közösség kialakulása irányában, és melyek ellene.

Bár a szereplő személyek a korábbi Jancsó-Hernádi-filmeknél részletesebben megfogalmazzák filozófiájukat, a *Fényes szelek* nem válik beszélőfilmmé. Az elmondott szöveg egy a jelenlevő sok jelrendszer között, és mindezek együtt egymást magyarázó információsorozatot alkotnak. Elindulhatunk a primér eseményektől, cselekedetektől, és ezek megértéséhez magyarázatot adnak a szereplők szavai. Elindulhatunk a szavaktól, és új információt kaphatunk a mozgásokból. A mozgások információrendszerét kiegészíti a színeké. A színek információrendszere nem lenne teljes az öltözetek rendszere nélkül. Az öltözetek rendszere pontosabbá válik, ha az elhangzó dalokat is megfigyeljük. A dalok helyenként tánccal együtt, helyenként tánctól függetlenül jelentkeznek – ez is magyaráz valamit. A táncok beilleszkednek az egyéni és csoportos mozgások már említett rendszerébe. A mozgások rendszere a helyszínek, a tájak, épületek, terek együtteséhez kapcsolódik. Ezzel megint elérkeztünk a színekhez, a zajokhoz és így tovább. A jelrendszerek egymásba fonódását még hosszan lehetne érzékeltetni. A *Fényes szelek* elkészítése idején a Jancsó-Hernádi-filmek komplex jelrendszere már igen nagy mértékben kifejlődött. Ahhoz, hogy a filmen megjelenő valóság alkalmassá váljék ennek hordozására, nagymértékű stilizáció szükséges. (Természetesen a jelrendszerek nem önmaguk kedvéért, nem is a készítőik leleményességének dokumentálására kerülnek a filmbe, hanem ezek teszik lehetővé az árnyalt és dinamikus tartalomkifejezést.) A *Fényes szelek* stilizációs szintjén így értelmetlenné válik a film felszínét a valóság felszínével összevetni. Ezért vált egy bizonyos idő után terméketlenné az a vita, hogy ilyenek voltak-e a népi kollégiumok a valóságban. Természetesen nem voltak ilyenek. A film olyan művészi sűrítést alkalmaz, ahol jelentősége van minden ruhaviseletnek, minden gesztusnak. Az összevetés igazi alapját csak a film *mögöttes* tartalma és a valóság *lényegi* összefüggései képezhetik. Ezzel kapcsolatban kell röviden szólnunk arról a több bírálónál¹ előfordult kifogásról, hogy vajon lehet-e a NÉKOSZ példáján általánosabb történelmi-politikai mozgás-folyamatokat modellezni. Nem érhetjük be azzal a válasszal, hogy a film mint műalkotás nekünk szubjektíve tetszik, és ez igazolja az eljárás jogosultságát. Ez akkor sem kielégítő válasz, ha a kifogásolóknál felfedezhetjük a tükörpárját: ti. ha valakinek műalkotásként „nem tetszett a *Fényes szelek*, és ebből vonja le a következtetést a modellezés jogosulatlanságára. Tény, hogy a NÉKOSZ tevékenysége az oktatáson-nevelésen túl annyira át meg át volt hatva politikával, hogy ez eleve bizonyos jogosultságot jelent a társadalmi-politikai folyamatok ábrázolására. A *Fényes szelek* számos vitáján elhangzott, hogy a NÉKOSZ-ban is jelentkeztek a kor politikai ellentmondásai: az igazi lelkesedés ereje és naivitása, a vezetés demokratikus és szektásm manipulatív vonásai. Másfelől nyilvánvaló, hogy a film az 1947-es év konkrét esemény történetéhez képest más hangsúlyokat használ, más szerkezetbe építi a realiztikus elemeket is, tehát stilizál. A valóság ábrázolásait csak stilizációs rendszerén *belül* kérhetjük számon a *Fényes szelek*-en.

Ennek a stilizációs rendszernek egyik alapja a mozgás. A kollégisták és a rendőrök állandó és szervezett, vagy legalábbis céltudatos mozgásban láthatók. Ezzel szemben a „kolostoriaké” szervezetlen, nincs kitüntetett iránya, gyakran teljesen meg is szűnik: a szürke ruhás diákok csak állnak egy helyben. Egyetlen kitörésük, a dzsip felborítása, kifejezetten hisztérikus jellegű, és nem is hoz változást a tömeg mozgásformáiban a film folyamán.

A kollégisták mozgása többször is megváltozik az akciók során. A változások jelentést hordoznak. (Ezért tartjuk a mozgás-jelrendszert a *Fényes szelek* esetében fontosabbnak, mint az öltözet-jelrendszert. Az öltözetek a film folyamán alig változnak, tehát inkább konstans jellemzésül szolgálnak.) Minden szituációban jellemző, hogy a szereplők milyen dalt énekelnek. Az alábbi elemzéshez bizonyos módosításokkal felhasználjuk Józsa Péter² és Szabó Miklós³ írásainak tanulságait.

¹ Vö. Illés László cikkét az Új írás 1969. 4. számában.

² Józsa Péter: Négy Jancsó-film jelrendszerének néhány mozzanata. Kézirat. Filmrudományi Intézet. K. é. 212/14. sz.

³ Szabó Miklós: A fanatizmus rítusai. Az *Égi bárány*-tól a *Még kér a nép*-ig. Filmkultúra. 1972. 2. sz.

A *Fényes szelek*-ben négy fő mozgástípust érdemes gondolatmenetünk szempontjából megkülönböztetni:

1. *Egyének mozgásai*, akik szerepük szerint az adott pillanatban kiemelkedő fontosságúak.
2. *Laza, céltalan mozgás* több szereplő jelenlétével.
3. *Táncok*. (Ezt a csoportot érdemes tovább differenciálni: szerepelnek közösségi táncok, amelyekben mindenki részt vesz, és szervezett táncok, melyeket csak a kollégisták népi táncosai adnak elő. Az utóbbi már a mozgások 4. válfaja felé közelít!)
4. *Szervezett csoportos mozgások*: „cirkáló járás”, „csatárlánc”, „falanx”, „bezáródó kör”.

Egy-egy mozgásforma a kompozícióban *hangsúlyos* vagy *hangsúlytalan* helyzetben is előfordul. A hangsúlyos helyzet nehezen határozható meg egyértelműen. A fontosabb tényező; mindig hangsúlyos az a szereplő személy vagy csoport, akit vagy amelyet a felvevőgép követ. Általában az előtérben levő mozgás hangsúlyosabb a háttérben levőnél (ezzel kapcsolatban már vannak kivételek). Hangsúlyosak azok a mozgások, melyek helyileg a képmező valamely (a képzőművészeti kompozíció elvei szerint) kiemelt részletében folynak – pl. a képmező közepén vagy aranymetszésben, esetleg a látvány valamely, a tekintetet vezető vonalának meghosszabbításában. A kompozícióbeli hangsúlyos helyzet összefügg a cselekményben elfoglalt hellyel, de a meghatározás kölcsönös – gyakran el sem lehet dönten, hogy a néző számára valami azért kap jelentőséget a képen, mert hangsúlyos a cselekményben, vagy éppen attól válik a cselekményben fontossá, hogy a képben kompozicionálisan ki van tüntetve. A színek is beleszólnak a hangsúlyos helyzet kialakításába, és az is, ha egy mozgást valamilyen hang kíséri.

A *Fényes szelek*-ben szereplő dalok népdalok és mozgalmi indulók. Szerepel ezen kívül egy ősi zsidó zsoltár (*Bábeli fogságban*), egy katolikus népének (*Keresztények, sírjátok*), valamint a háttérben gregorián dallam és a *Szép gyermekeim, jöjj ki a rétre*. Külön ki kell emelni speciális funkciójuk miatt a *Carmagnole*-t és az *A csuhásra is rájár a rúd* kezdetű antiklerikális dalt. Ehhez a két utóbbihoz társul a filmben a „csatárlánc”, illetve a „bezáruló kör” alakzata. Bizonyos értelemben a dalokhoz sorolhatók a cselekmény egy adott pontján (25. beállítás) felbukkanó, szavalókórusban ütemesen elmondott idézetek-jelszavak: „Nem állunk meg félúton-reakció pusztuljon!”, „Ez még csak a kezdet – folytatjuk a harcot” és „Aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni”. Funkciójuk a dalokéval azonos – olyan dalok ezek, melyekből kiveszett a zene. Nézzük meg ezek után, hogyan bontakozik ki a *Fényes szelek* tartalmi dimenziója – dalban-táncban elbeszélve.

A film elejének mozgásformái nem egyenértékűek: a kollégisták összekapaszkodása a füttyjelekre egyszerre játékos és félelmetes. Eligazítást a szituáció ad: a gépfegyveres, autókkal felszerelt rendőrökkel szemben ez a megnyilvánulás nem lehet igazi erőszak, a rendőrök nem tartozhatnak a kollégistáktól gyökeresen különböző társadalmi erőhöz. Ez rögtön manifesztálódik is: a rendőrök vezetője. (Kozma) átveszi a kollégisták egyik gesztusát (ő is lefekszik egy rövid időre), és velük együtt énekel. A párbeszéd is összetartozásukra utal. A fürdetés erőszakosságát azonnal enyhíti, hogy a bedobott rendőrök után a kollégisták önként beugranak, a teljes egyensúly pedig azzal áll helyre, hogy Kozma a kollégisták ruháit is bedobálja a vízbe – ezáltal a kollégisták is „ruhástól fürdenek”, mint a rendőrök. Nincs, ami elválassza őket – jókedvű fröcskölésük a *Még kér a nép* egyik euforikus jelenetének előképe. A teljes közösség az együttes kólóban is kifejeződik. Laci leveszi vörös ingét, átadja, és az lesz a táncot vezető kezében a zászló. Az epizódnak kettős értelme is van: Laci lemond személyes megkülönböztető jegyéről, és beolvad a többiek közé, másrészt: saját ingét adja oda zászlónak, azaz mintha önmagából adna egy darabot. A vörös zászló így nem vérrel festődik ugyan (mint a *Még kér a nép*-ben a jelképes vörös stigma-rózsa), de a résztvevők személyes odaadása, hite emeli be a kollégisták szimbólumtárába.

A következő jelenet, amikor egy valódi vörös zászlót csavarnak az izgágabb kollégisták a kőkeresztre, a csoportban rejlő anarchista-terrorista lehetőségeket exponálja. A vörösbe foglalt keresztet a „Carmagnole” hangjára, összefogódzva táncolják körbe – a zárt kör közösségi élményéhez itt nyugtalanító felhangok járulnak. Feri, a titkárhelyettes személyében azonban megjelenik a korrekció: ő leszedeti a zászlót a keresztről. A következő jelenetekben az ének és a mozgás a kollégisták önkifejezése, de ezúttal a kolostoriakkal kontrasztban. Eléneklük a NÉKOSZ-indulót (mintegy bemutatkoznak) és a „Warszawianká”-t. (Ez internacionalizmusuk jele.) A „Warszawianká”-ra ötös sorokban felvonulnak a kolostoriak elé. Mozgásuk teljes kontrasztot alkot a kolostoriak laza, szervezetlen ügyelgésével, amit csak egy-egy valamilyen hatalommal rendelkező kolostori diák intézkedése tesz rendezettebbé: amikor sorba állítja őket.

Itt engedjünk meg magunknak egy kitérőt a ruházat és a beszédstílus szerepéről. Már Kozma fellépésekor feltűnhetett, hogy ez a fiatal rendőrtiszt civilben van, és a kollégistákkal nem rendőri szerepének nyelvén, hanem közös kollégista nyelvükön beszél. A kolostoriakkal való találkozásakor hasonló jelenségeket figyelhetünk meg Páter Gellértnél. P. Gellért ugyan reverendában van, de a reverenda alatt (ő egyedül a papok közt) nem fehér, hanem fehér-kék csíkos inget hord. Laci őt következetesen Tibornak, tehát nem egyházi, hanem világi nevén szólítja, gesztussal (átkarolás) üdvözl. (XI/1) Tibor ugyanúgy szabálytalan egyenruhás pap, mint ahogy Kozma civilbe öltözött rendőr. Mindketten foglyai azonban szervezeti szerepüknek: ez azonnal kiderül, amikor Kozma rendőrként, P. Gellért pedig a kolostor megbízottjaként szólal meg.

A vitakérdések után a kollégisták újból sorba zárulnak, és énekelnek, ezúttal Geyer Flórián dalát. Mindhárom bemutatkozásként énekelt dalban megüti a néző fülét egy kis túlzó felhang: ezek a dalok olyan élethalálharcok szituációiról szólnak, amilyenek az adott helyzetben nincsenek, nem is várhatók. A kollégisták tehát némileg felértékelik, stilizálják saját szerepüket, amikor például a „Warszawianká”-ban azt éneklük, hogy „Ránk tört a vész, fergevad viharja”. (Legfeljebb a kolostori diákok érezhették azt, hogy valamilyen szervezett erő rájuk tört, és elseperni készül őket.) Ugyanígy, nincs szó a „parasztok rohamáról” sem (Geyer Flórián dala), melyet vezetni kellene. Nem kell, nem is lehet szúrni-vágni.

A következő jelenetben a kollégisták tánc csoportja *előadászerűen* táncol az „Engem hívnak Fábían Pistának” dalára. Laci elküldi a kolostori diákok közt fel-alá sétáló paptanárokat, és ismét felteszik a kérdéseket. A helyzet azt az aufklärista illúziót tükrözi, amikor egy forradalmár élcsapat azt hiszi: a „tömegek” (itt: a szürke inges diákok) azonnal a helyes útra lépnek, ha ennek legszembetűnőbb akadályait eltávolítják. A kolostoriak ezután sem felelnek. A kollégisták erre már kissé terrorisztikus módon reagálnak, nem fontolják meg, hogy egyházi diákoknak miféle beidegzettségekkel kellene megküzdeniük, mennyi önmagukban és a kolostor belső szervezetében rejlő akadályt kellene legyőzniük ahhoz, hogy megszólalhassanak. A számukra érthetetlen csend láttán-hallatán a kollégisták csatárláncot alakítanak, „kiszorítják” a többieket (az egyenrangú vitahelyzetnek ezzel még a látszatát is megszüntetve). Igaz, ez a kiszorítás még megőrzött valamit játékos vonásaiból: néhány kolostori fiú így is fogja fel, egyszerűen (és természetesen bármiféle „következmény” nélkül) *átbújik* a csatárlánc alatt, tovább sétál. Antiklerikális dal következik: az összefogódzott kollégisták, miután „kisöpörték” maguknak a teret, egyenlítésben masíroznak, és énekelnek: „A csuhásra is rájár a rúd...” Az ő helyzetükben ez ismét egy lépés a valódi vita lehetőségének elrejtésére felé.

A 8-9. beállításban a kollégisták új területekre vonulnak, megint a „Madrid határán”-t éneklük, a szükségesnél ismét egy fokkal hősiesebben. Ez tükröződik az apácák, paptanárok csodálkozó arcán.

Megérkezve a szabadtéri tornaterembe, összeszólalkoznak a paptanárral, de tényleges erőpróba itt sincs: a kollégisták abbahagyják az órát, és a paptanár ezt kellenetlenné, de tudomásul veszi. Bizonyos elkülönülés kezdődik Laci és társai közt: míg Laci régi ismerőst keres, új ismeretséget köt, és filozófiai kérdésekről vitatkozik, társai már mint nekik alávett alattvalókat egzecíroztatják a kolostori diákokat. Jellemző, ahogy „felajánlják”, hogy aki akar, elmehet a paptanárral. Ez közvetett

hatalomfitogatás: arra utal, hogy ha akarnák, meg is tilthatnák a távozást... Laci illúzióit jelzi, hogy éppen ezalatt beszél arról, hogy ők le is rohanhatnák a kolostoriakat, de nem teszik, mert „a világtörténelemben ez az első olyan hatalom, amely tisztességes”. Társai közben már megkezdtek a kolostoriak „lerohanását”... Ami pedig a „tisztes hatalom” kifejezését illeti, a film egy későbbi jelenetében Kozma hivatkozik is Leninre. (A forgatókönyv konkrétan az *Állam és forradalom* című műre utal. Lenin az *Állam és forradalom*-ban részletesen elemzi Marxnak és Engelsnek az államról és hatalomról tett megállapításait, például Engels Bebelhez írott levelét is. „...amíg a proletariátusnak még szüksége van az államra, nem a szabadság érdekében használja fel, hanem ellenfeleinek féken tartására, és mihelyt szó lehet szabadságról, az állam mint olyan eltűnik.”) A „tisztes hatalom” körülbelül olyan önellentmondás, mint az Engels által kigúnyolt „szabad népállam”. A fenti jelenetekben dalok csak „háttérként” szerepelnek, az éneklő személyeket nem látjuk. Míg Laci és András filozófiai vitája folyik, két részletet hallunk: a „Szép gyermekem, jöjj ki a rétre” című dalt és később egy gregorián éneket.

Amikor Laci és András megérkeznek a többiekhez, azok dalolnak és táncolnak. Míg az előző beszélgetésben hangsúlyos téma volt András zsidósága, üldöztetése, bujkálása, apja halála, a kollégisták között teljesen természetes, hogy minden bántó él nélkül énekelhetnek az öreg zsidóról, akinek akkor nagyon jókedve, mikor százforintos bankó van a zsebében. Táncukba is bevonják Andrást, aki mozgásában és arckifejezésében ugyan továbbra is különbözik a kollégistáktól, mégis a közösség vonzásába kerül. Amikor megkérlik, daloljon nekik, talán az előbbi zsidónótára felel, hasonló jóízű iróniával: „Keresztények, sírjátok...” A két dal így együtt az új társadalom perspektívájában vidáman lépi túl a felszabadulás előtti „keresztény-zsidó” szembeállítás, hiszen Andrásról is tudjuk, hogy nem hívő, a kollégistáknak pedig ez az alappozíciója.

A táncos lazító-oldó hangulat azonban ismét megmerevedik. Lányok tűnnek fel miseruhákban. Táncolnak, de nem úgy, mint társaik, hanem inkább a *Mater Johanna* című filmből emlékezetes módon: ott keringtek így az extázisba esett apácák. A kollégista lányok keringése a miseruhákban ennek a mozgásnak furcsa-groteszk ellenpárja. Laci felismeri, hogy ismét az elszabaduló anarchista magatartásmód kezdeti jeléről van szó, és elszedi a lányoktól a ruhákat. Amikor a palotában leparancsolja két lányról a miseruhát, azok ledobják magukról, és meztelenül szaladnak el. (XI/4) A meztelenségnek ez az egyetlen alkalmazása a *Fényes szelek*-ben nem kap akkora hangsúlyt, mint más Jancsó-Hernádi-filmekben. A *Fényes szelek*-et elemző tanulmányok általában meg sem említik. Talán azért nem, mert az addigi Jancsó-Hernádi-filmekben a meztelenség általában a kiszolgáltatottság helyzetében bukkant fel. Kivétel azért ott is volt: Olga önkéntes vetkőzése a *Csillagosok, katonák*-ban. A *Még kér a nép* után azonban már világosan látjuk, hogy a meztelenségnek ezek a korábban csak elszórtan jelentkező, nem megaláztatási típusai a meztelenségjel másik lehetséges jelentését hordozzák: a szabadságot, a felszabadulást, amely a *Fényes szelek* esetében az anarchikus-dacos szabadosáig terjed.

Laci megpróbálja meggyőzni társait arról, hogy „ide vitatkozni jöttünk, nem botrányt csinálni”. Látja azonban, hogy hiába, ezért elrohan. (Az elrohanás Laci jellegzetes magatartásformája a vereség helyzetben – még látni fogjuk.) András, aki ott maradt a lányokkal, most végre igazán énekel nekik – előbb magyarul, aztán héberül a „Bábeli fogságban...”-t. Talán azért, hogy közben szinte semmi más mozgás nincs a képen, a dal különleges hangulati erőt kap, megéretteti a nézővel András teljes belső tartását. Természetesen ez csak általa vált lehetségessé, hogy értelmi szinten András előzőleg már megfogalmazta magát. A dal az érzelmi szintézist adja a korábban hallottak után, és előlegezzük még azt is, hogy a későbbiekben cselekedetben is megnyilvánul András egyénisége. (24. beállítás záróképe, amikor a terrorra így válaszol: „Csak nem képzeted, hogy erőszakoskodni tudtok velem?!”)

A következő, 15-16. beállítás a film kulcsfontosságú részei közé tartozik. Laci Kozmával érkezik vissza, a rendőrségi autókön népi táncosokat és egy zenekart hoz. Nagy táncos multság kezdődik, betölti szinte az egész kolostori teret. A multság nem előadásszerű táncból áll, hanem a zenére a kollégisták *egész közössége*, sőt a kolostori diákok egyike-másika is táncol. (XI/3)

A jelenet a Laci által jelzett magatartástípus kibontakozása, egyben az a csúcspont, ahol bekövetkezik a cselekményszál – korábban már említett – „elnyesése”.

Ebben a nagy, együttes örömnépnepben mindenki táncol, mindenki a közösség megnyilvánulásában vesz részt, ez mégsem uniformizál senkit. *Mindenki a maga módján táncol*. A társas táncban meg lehet őrizni az egyéniséget, az egységen belül a különféleséget. Laci Terézzel táncol, (XI/3) Kozma Jutkával mindegyikük másképpen mozog. Kozma például feltartott kézzel járja a csárdást, ami egyszerre idézi fel visszafogott mozgását, játékos hátrálását feltartott kézzel Laci elől, valamint azt a következő jelenetet, amikor felemelt karokkal sorakoztatja majd a letartóztatandókat. András is táncol, és hogy a táncban megnyilatkozó egyéniségeknek milyen tág tere nyílt, arra példa, hogy a Szentháromság-szobor kőmellvédjén három fiú lépeget egymás mellett, éppen azok, akik a film folyamán mindig a legmozgékonyabbak, sőt, a legrobbanékonyabb módon erőszakosak voltak.

Laci félrehívja a vezetőség tagjait. Két beállítással előbb ő volt az, aki a teljes nyíltságot követelte, hogy ne legyen titok semmi se. Úgy látszik, ezt az igényét még saját magával szemben sem tudja következetesen érvényesíteni. Amikor a megbeszélés elkezdődik, azt is megtudjuk, miért nem. Furcsa dolog történt: a kollégisták azért jöttek a kolostorba, hogy vitákban meggyőzzék a diákokat, és tulajdonképpen ennek a fordítottja valósult meg, legalábbis Laci esetében. Őt András győzte meg. Laci érvelésében, amint lemond a titkári tisztről („Szeretnék én is szakember lenni. Csináljátok ti tovább”), nem nehéz felfedezni András gondolatainak visszhangját („Biológus leszek, és ez egy jó gimnázium”). Laci tehát – bár nem adta fel demokratikus meggyőződését – belsőleg elbizonytalanodott, talán erre vezethető vissza az is, hogy nem tartotta be saját normáit a vita nyilvánosságáról. A szóváltást a Kozma által odahozatott kolostori diákok megérkezése szakítja félbe. Laci igénybe vette Kozma segítségét, de mint látjuk, ennek ára volt. Kozma most benyújtja a számlát: Laci és társai együttműködésére számít a letartóztatásokban, majd a zűrzavar kitörésekor a rend helyreállításában. Laci azonban nem segít. Nincs meggyőződve arról, hogy valóban összeesküvés volt a kolostoriak közt, és amit Kozma válaszol neki, az is inkább kitérés, mint felelet.

Laci: Biztos vagy benne? Összeesküvés?

Kozma: Igen, az.

Laci: Mióta tudod?

Kozma: Rendőrtiszt vagyok.

A néző is kétségek közt marad azzal kapcsolatban, hogy volt-e a kolostorban összeesküvés. A jelek inkább arra mutatnak, hogy nem volt, legalábbis nem olyan, ami letartóztatást stb. indokolna. Kozma válaszában kívül erre utal, hogy végül nem visznek el senkit – mintha a rendőrségi beavatkozásnak csak az lett volna a célja, hogy abban a pillanatban lépjen közbe, amikor a kollégisták és a kolostoriak már éppen barátkozni kezdtek volna. Elképzelhető, hogy – amint ez a film folyamán a terrort alkalmazó csoportnál egyértelmű – akadtak, akiknek nem a kollégisták és kolostoriak közeledése és barátkozása, hanem éppen ellenkezőleg, a végleges eltávolodás és a félelem légköre volt az érdekük. Kozma vitatkozó szövegéből ezt is lehet érteni. „Azt hiszem, nem vagytok elég kemények. A forradalom kemény és kíméletlen...” – mondja. Ezzel azonban tudva-tudatlanul a kollégisták közül azoknak játszik kezére, akik Laci igazi közösséget kereső módszereivel szemben a terrort és a manipulációt képviselik. Ez a pillanat, amikor Laci másodszor is elrohan. A többiek utána. Az utak találkozásánál levő nyomasztóan zárt térségen a kollégisták szinte közrefogják, falhoz szorítják Lacit, aki átlátja a helyzetet, cselekedni azonban nem tud, csak dacosan „beint” az ellenségévé vált többieknek. A gyűlés a „Bandiera rossa” éneklésével kezdődik, és Laci leváltásával végződik. Jutka szemrebbenés nélkül „elfeledkezik” saját, nem sokkal korábbi kijelentéséről, amikor is ő mondta ki a vezetőség nevében,

hogy bizalmat szavaznak Lacinak. Laci *ezután* mondott le. Most viszont Jutka azt javasolja, hogy ne fogadják el lemondását, hanem váltsák le. Hogy lehet tisztségétől megfosztani valakit, akinek percekkel ezelőtt szavaztak bizalmat? Így. Jutka gesztusa már az elidegenedett vezetés módszereit előlegezi, mind szószegésében, mind pedig abban, hogy öncélú módon megalázó távozást akar csinálni Laci lemondásából. Nem az eredmény érdekli (ő se akarja, hogy Laci titkár maradjon), hanem a formával akarja saját presztízsét erősíteni. Amikor Laci újfent el akar rohanni, Jutka visszatartja, erősen megfogja karját, nem engedi el. Később, saját leváltásának idején, Jutka ezt úgy értékeli, hogy „ő senkit se záratott ki”. Ez igaz, de a leváltás és ott-tartás talán még megalázóbb helyzetet teremtett Lacinak, mint egy kizárás. A gyűlés a Köztársasági Indulóval ér véget. Általános „támadásra” indulnak.

A kollégisták most már teljesen rohamosztagként viselkednek. Beszorítják a kolostoriakat – nem sokkal ezelőtti leendő vitapartnerüket... – egy sarokba, dresszírozzák őket, büntetnek, megaláznak, manipulálják a gyengébb jellemeket. Az egyetlen biztató epizód ebben a szomorú eseménysorban, hogy a kollégisták közt is akad egy fiú, aki a már-már fasisztoiddá váló magatartásformát felismeri, és legalább arra figyelmezteti Jutkát, hogy ne nyírják le áldozataik haját, mert Auschwitzban is ezt tették. Míg a kolostoriak csáköikat hajtogatják, ismét felhangzik a dal: „A csuhásra is rájár a rúd”.

A kivetkőztetés-jelenet arról győzi meg a nézőt, hogy ily módon valószínűleg igazán értékes emberek helyett csak a gyengébb jellemeket vagy a karrieristákat lehet megnyerni. Ezt a rendezés két eszközzel valósítja meg: a szereplő színész játékával és egy mozgásbeli kompozícióval. Amíg a kivetkőzés folyik, az előtérben többször is áthalad Péter Gellért. Róla tudjuk, hogy ő áll legközelebb a kollégistákhoz, de ő *nem* vetkőzik ki. A kollégisták türelmetlen terrorista magatartása szinte rákényszerítette, hogy az egyház szervezetében maradjon. Erre kötelezte minden emberi tartása, becsülete. Amikor a kollégisták a kivetkőzött pap reverendájával, mint az anarchia fekete zászlajával, ugrálva rohannak és a „Carmagnole”-t éneklik, nyilvánvaló a párhuzam a „Carmagnole; első jelentkezésével.

A 24-25. beállítás (az „általános támadás”) szerkezetileg és megoldásában is a 15-16. beállítás, Laci táncos ünnepének párja. Most Jutka módszerei bontakoznak ki, és ezeket szakítja félbe – az elnyesett cselekményszál logikája szerint – a központiak megjelenése. Ismét felbukkan egy aggasztó vizuális utalás a fasisztoid magatartásformákra: a halomba rakott könyvek a könyvmáglyákat idézik fel. A kopogó szavalókórus a csörömpölő üvegablakokkal együtt hallatszik – mintha a terror már a zenét is kivonná a ritmikus szöveg mellől. Aztán a „Bandiera rossa”-t éneklik: megjöttek a központiak: Mindegyikük más egyéniség, más nézetekkel – a fehér ing azonban egyenruhaként kapcsolja össze őket.

Hová jutottunk már Laci nyíltságigényétől? A fehéringesek a minden hájjal megkent politikai manipulátorok biztonságával intézik ügyeiket, pontosan úgy hívják-küldik az embereket, ahogy ez a kollégiumi csoport megdolgozásának lélektanához kell. Régi filmhíradókat idéz a kép, ahogy megérkeznek: a vezetők csoportja szembemegy a tömeggel. Leültetik a kollégistákat, ami a film során először történik meg – eddig még a gyűléseken is álltak-ültek, de mozogtak. Azáltal, hogy a csoport leült, a film jelrendszerében szinte halottá változott. Bekerült ugyanabba a kategóriába, ahol azelőtt a kolostori diákok voltak: a mozgáshiányos, céltalan, szervezetlen egyének halmazába. A központiak Jutkát és Terézt elhívták a többitől. Teréz – mindkettőjük nevében – dallal kerekedett felül helyzetén, azzal a dallal, melyet Andrástól kapott – a „Bábeli fogságban”-nal. Ez válik számára önmegfogalmazássá, egyben erőforrássá is.

A kollégisták, minden hibájuk és végig nem vitt (nem vihetett) akciójuk ellenére is százszor közelebb álltak ahhoz, hogy igazi közösséget alkossanak, mint a központiak, akik teljesen beleidegenedtek a politika szférájába. A központiak közt senki sem áll ki Molnár manipulatív eljárása ellen. A kollégiumi csoport még ebben a szétzilált állapotában is ad elég erőt ahhoz, hogy két ponton jelentkezzen a tiltakozás: tiltakozik, bár erőtlenül, Laci, és szembeszáll a manipulációval Jutka, akit

néhány társa követ. Jutkát Molnár *le akarja ültetni* a többi kollégista közé, azaz ki akarta kapcsolni a mozgásból, a film jelrendszerében: az életből, a mozgalmából. Jutka ezt nem hagyja, és elmegy. (Megint egy párhuzam; most ő kényszerült bele Laci elrohanós magatartásformájába...)

Jutka és társai teljesen dezorientálttá váltak azáltal, hogy elvesztették kapcsolatukat közösségükkel. Ugrálásuk, játéku a magukkal vitt vörös zászlóval kétségbeesett felidézése boldog közösségi életük mozgás formáinak. Még a „Carmagnole”-t is elkezdik, de félbehagyják; fel akarnak gyűjtani egy templomot, aztán egy szalmakazlat gyűjtanak fel. Az egyik fiú vállára emeli Jutkát – ez arra a jelenetre emlékeztet, amikor a lány még két kollégista fiú válláról szónokolt a megfélemlített kolostori diákoknak. (Itt említhetjük meg, hogy ennek a felemelésnek is van párhuzama a filmben. „Nagyjelenetében, a táncos örömnepben, Laci is a magasba emelkedik. De milyen különbség van a két kulminációs pont között, olyan különbséget találunk a két felemelkedés között is: Lacit társai szabad kezdeményezéssel feldobják a levegőbe. Jutka felemelése a terror eszköze volt, Laci feldobálása a játékoság kifejezője, az egymásrautaltságé.) Fontos mozzanat, hogy a forradalom vörös zászlaja itt van Jutkáéknál, jelezve, hogy ők hibáikkal együtt is igazibb forradalmárok, mint az ügyes politikus központiak. Azonban közösségükből kiszakadva Jutkáék nem tudnak mihez kezdeni a zászlóval – beletekerik magukat, mint egy ruhába, hemperegnek alatta, céltalanul lóbálják. Még az antiklerikális nótát is idézik, de szintén eredeti tartalmától megfosztva: amíg az előzőkben ez a dala terrorba átsapó lendület kísérője volt, most a kis csoport elkeseredettségét fejezi ki. (A dal utolsó sorait már csak Jutka éneklé az időközben odaérkezett Kozma felé magányos, elkínzott hangján: „Ha a földön éhezél, a mennyekben majd eszel!”)

A befejező .kép mindenféle szempontból a filmet nyitó kép analógja. A helyszín megint a víztároló. A szereplők szinte ugyanazok. A tároló szélén Jutka csoportjának tagjai zümmögik a kólót, és lépegetik is, de ez csak afféle emlékidézés, nem igazi tánc, csak utalás az indító képsor boldog közös táncára. Amikor a megérkező központiak elől Jutkáék a másik partra menekülnének, azok ott csatárláncba állnak előttük, azaz, ha idézőjelben is, de a forradalmárok csoportján belül alkalmazzák azokat a hatalmi megnyilvánulásokat, amelyek eddig csak az „ellenségnek” voltak fenntartva. A lányok visszatérnek, és Kozma elmondja Jutkának ismert szövegét, eldúdolja-éneklé a NÉKOSZ-indulót. Ő a film legkomplexebb figurája – nehezen lehetne olyan pontos fejlődésrajzot adni róla, mint Laciról vagy Jutkáról. Mégis, ez a néhány szó és a dalból énekelt sor, az adott helyzetben, arra utal, hogy őbenne is megértek bizonyos felismerések a forradalom természetéről, a baloldaliságról mint a kommunizmus veszélyes gyermekbetegségéről.

Gyakran leírták a Jancsó-Hernádi-filmekről, hogy ezek a műalkotások szinte kizárólag az emberi élet határhelyzeteit ismerik, azokat ábrázolják, a mindennapok kevésbé látványos világát mintegy zárójelbe teszik. Leíró szinten ez igaz is, különösen a *Fényes szelek* előtti és utáni filmekre. Még a *Fényes szelek*-et is be lehet sorolni ebbe a kategóriába, ha a határhelyzetet nemcsak mint élet-halál, hanem mint humanizáció-dehumanizáció alternatíváját tekintjük, ami már a terminus Vitatható kiszélesítése.

Amilyen nyilvánvaló, hogy a Jancsó-Hernádi-filmekben ábrázolt világ nem a mindennapi élet világa, ugyanolyan igaznak érezzük azt is, hogy mindegyik Jancsó-Hernádi-film – akár negatív, akár pozitív modellekben – a mindennapi élet forradalmának marxi perspektívájában fejté ki mondanivalóját.

Ahelyett, hogy – amint utaltunk rá – a „szabad nép állam”, Marx, Engels és Lenin által ízekre szedett illúziójában tetszelegnének, megrajzolják a hatalom elidegenedettségi modelljeit, és felvázolnak az alternatívából is annyit, amennyi mai ismereteink szerint a mindennapi élet minden hatalmi viszonyt felszámoló forradalmából már sejthető. Ez a forradalmiság, mely egy fázissal már előbbre lát a hatalom megragadásának és megtartásának alapkövetelményénél, a *Fényes szelek*-ben az igény szintjén fogalmazódik meg. Ha a kollégisták közösségében fellelhetjük ugyanazokat az elidegenedett hatalomgyakorlási formákat (illetve ezeknek a formáknak a Jancsó-Hernádi-filmekben általános jeleit: az uniformizált mozgásokat, egyenruhákat, manipulatív módon használt dalokat és

szövegeket), mint az ellentáborban, akkor ezt nem a forradalmár élcsapat megrágalmazásának kell tekintenünk, hanem a már idézett marxi-engelsi-lenini gondolatkör (amíg államhatalom van, nincs szabadság) művészi ekvivalens ének. Azt jelentené ez, hogy a *Fényes szelek* kollégistái – és ezzel újra kiinduló kérdésfeltevésünknel vagyunk – mégsem alkottak volna, működésük egyetlen szakaszában sem, igazi közösséget? A film jelrendszere alapján erre a kérdésre egyértelmű válasz adható. A kollégisták akcióik során mindig a *táncal jelölt pillanatokban* voltak közel ahhoz, hogy megvalósuljon el nem idegenedett közösségük. A film elején, amikor ez a közösség még „bűnbeesés előtti” állapotában mutatkozott meg: ekkor táncolták a kólót. E kóló azonban (és itt most nem az élettényt, hanem a kólót mint filmezett jelet értelmezzük!) meglehetősen kötött tánc – formációjában közel áll a „csatárlánc” hatalmi alakzatához, és az egyéni mozgáskezdeményezésnek viszonylag kevés teret ad. A másik ilyen pillanat az „Engem hívnak Fábián Pistának” táncolása. Ez nem közös tánc, csak a kollégisták egy része táncolja, a többi *helyett* is, és ebben szabadságuk még a kolostoriak nem-szabadságának ellenpontjaként fogalmazódik meg. (Erre a mozzanatra a jelenet látványa pontosan utal.) Az igazi tánc, ahol a forradalmárok nyitott közösségként mutatkoznak meg, a Laci által megvalósított nagy közös multság. (XI/3) Közösségük itt két értelemben is nyitott: be tudják fogadni, sőt vonzzák is – és saját felszabadultságukhoz hasonlítják – a kolostoriakat; ezenkívül – amint ezt már elemeztük – minden egyes kollégiumi tag egyénisége szabadon bontakozhat ki a táncban, anélkül, hogy alapvető közösségük ezáltal elveszne. A negyedik tánc a film végén a töredékes, emlékkép szerű, a kezdeti boldog állapotra visszautaló, zümmögő dallammal kísért kóló. A kollégisták közössége ekkor úgy-ahogy helyreáll, de a történeteket nem lehet meg nem történtté tenni. A film az indító helyszínnél, *víznél* fejeződik be, és minden mozzanat: szöveg, dal, koreográfia, helyszín – arra utal, hogy ez a befejezés *nyitott*. Olyan állapotot jelez, melyben keserves tapasztalatok árán megnyílt a forradalom önvizsgálatának lehetősége.

Ez a vizsgálódás folytatódik a további Jancsó-Hernádi-filmekben, és nem utolsósorban a *Fényes szelek* színdarabváltozatában is, melyre azonban időrendi helyén, a *Még kér a nép* elemzése után térünk ki.

VIII. SIROKKÓ (1969)

Lazar: Mi ez itt?

Jive: Sepasics bűnei.

Lazar: Rossz propaganda. Mi is ugyanezt csináljuk.

Jive: Amit mi csinálunk: az nem bűn. Mi nem vagyunk bűnözők.

Lazar: Én gyilkos vagyok. Ölök... De nincs más választásom. A zsarnokot meg kell ölni. Ha egyszer hazánk szabad lesz, eltűnök örökre.

...

Lazar: A mieink közül hányat öltetek meg ezekben a szobákban?

Hányat?

(*Sirokkó*)

A harmincas évek elején a Horthy-kormány lehetővé tette a jugoszláviai illegális usztasa mozgalomnak, hogy Magyarországon kiképzőtáborban tartsanak fenn. Az usztasák ki akarták szakítani Horvátországot a frissen alakult Jugoszláviából, II. Sándor királyságából, hogy létrehozzák saját fasisztoid rendszerüket. Ezek a történelmi tények adták az inspirációt a *Sirokkó* című filmhez, mely magyar-francia koprodukcióban készült. A film az első, bevezető rész kivételével az említett magyarországi kiképzőtáborban játszódik.

Az első jelenet egyetlen hosszú beállítás, egy merénylet. Marko Lazar (Jacques Charrier) társaival együtt várakozik. Amíg a többiek egy szekeret keresztbe fordítanak az országúton, Lazar a távolba figyel, majd amikor ott feltűnik egy lovaskocsi, ledobja magáról subáját. Mindkét kezében pisztoly: az egyikkel keresztet vet. A kocsit lovasok kísérik, amikor a merénylők löni kezdenek, nagy zűrzavar támad. A néző számára alig áttekinthető, hogy tulajdonképpen mi történik – először úgy látszik, mintha a merénylet sikerült volna, de ennek ellentmond, hogy a távolból újabb lovasok érkeznek, akik a „Halál a zsarnokokral” felkiáltással harcoló Lazart biztatják: „Tartsd magad! Nyugodj meg, Marko, átvisszünk Magyarországra!” Ezek szerint a merénylet mégsem sikerült? A nézőben megmarad bizonyos kétség, amit csak erősít, hogy a jelenet beállítása meglepően színpadias, a küzdelmet alig lehet komolyan venni. A film későbbi eseményei megerősítik a kételyeket, hogy az akció talán sikerült volna, de az usztasa szervezet „segítségül siető” tagjai számára a merényletnél fontosabb cél volt, hogy Marko Lazart szelíd erőszakkal „megmentsék”, azaz kiemeljék harcainak területéről, és átvigyék Magyarországra.

Az usztasák magyarországi telep helye egy kisebb vadászkastély. Lazar megérkezése után kezdet mos a díszes kútnál, majd gyertyát kér, és imádkozik az épület előtti Szűz Mária-szobornál. Benn társai horvát nacionalista dallal fogadják, megjelenik egy magyar tiszt is, aki üdvözlöi Őket. Lazar azonban nem iszik, nyugtalanul kérdezősködik: „Mi ez? Nem értem. Én vissza akarok menni. Folytatni akarom a harcot.” Az egyik vezető, Jive válaszol: „Nem kockáztathatjuk az életed. Van olyan helyzet is, mikor tudni kell visszavonulni.”

„Soha!” – feleli Lazar. Társait, akik vele jöttek, most a többiek felszólítják, hogy vetkőzzenek le. Szóba kerül az is, hogy a ruháikat esetleg fertőtleníteni kellene. Lazar fáradt, megmutatják a fürdőszobát, bemegy, de mikor egy usztasa rácsukja az ajtót, és hangfogós pisztollyal odaáll elé, Lazar hirtelen kinyomja az ajtót, és társait keresi. Szinte hisztérikusan kérdezi: „Mit csináltatok a többiekkel? Megöltétek őket?”, és a válasz, hogy „továbbmentek”, sem őt, sem a nézőt nem nyugtatja

meg. A magyar tiszt ismét előlép, és a „hala és tisztelet; jeleként kitüntetésként ad át Lazarnak. Lazar a teremben kutatva fényképeket fedez fel: kínzások, kivégzések képei. Kérdésére a többiek azt felelik, hogy ezek „Sepasics bűnei”. „Rossz propaganda” – feleli Lazar. „Mi is ugyanezt csináljuk!” „Amit mi csinálunk, az nem bűn – veti ellen Jive. – Mi nem vagyunk bűnözők.” Lazar azonban nem fogadja el ezt a kibúvót, és világosan megfogalmazza saját szerepét, legalábbis elképzelését saját szerepéről: „Én gyilkos vagyok. Ölök... De nincs más választásom. A zsarnokot meg kell ölni. Ha egyszer hazánk szabad lesz, eltűnök örökre.” A szóváltást megzavarják – mindenkinek el kell bújni, mert antant ellenőrző bizottság érkezik a kastélyba. A bizottság, egy francia és egy szerb tiszt vezetésével, leplezetlen gyanúval, bizalmatlanul nézegeti a kastély felszerelését, például a falon függő hatalmas térképet Marseille-ről. (A néző tudja, hogy Marseille-ben követték el az usztasák merényletét Sándor király és Barthou francia külügyminiszter ellen.)

Lazar az épület padlásán várja meg, hogy a bizottság elmenjen. Különös padlás ez: folyosói körbe vezetnek, váratlan kanyarulatokkal és ajtókkal. Az egyik teremben homokzsákok, céllövészethez, a másik teremben nagy dézsa, melyben fürdeni lehet, mellette gépzongora. Lazar fokozódó gyanakvással figyeli a szervezet körülötte ólalkodó tagjait. „A biztonságodra vigyázok” – mondja az egyik, nem túlságosan meggyőzően. A dézsás helyiségben két nőt talál: Mariát (Marina Vlady) és Ilonát (Eva Swann) (XII/4). Megjelenik Jive, most tőle kérdezi: „A mieink közül hányat öltetek meg ezekben a szobákban? Hányat?” Jive azonban nem válaszol, hanem közli, hogy ők most elmennek. Ahogy kilépnek, Lazar leveti nyakából a magyar tiszttől kapott kitüntetést.

Kint az épület előtt a szervezet tagjai gyakorlatoznak, lőnek, aztán körbeállnak, és pisztolyaikat akrobatikus ügyességgel dobálják egymásnak. (XII/2) Lazar egy rövid időre beáll a pisztolydobáló körbe, de azután kilép közülük. (Szakítsuk meg itt egy pillanatra a cselekmény leírását, és idézzük Mérei Ferenc szociálpszichológiai értelmezését erről a mozzanatról, melyet egy – más témájú – beszélgetésben adott: „Ez a film – a *Sirokkó* – nagyon fontos volt számomra, mert nagy szerepet játszanak benne az együttes mozgások, az azonosításnak ez a kitüntetett útja. A gyerek is legtöbbször úgy azonosít, hogy együtt mozog valamivel, illetve valakivel... A megértésnek van egy után-mozgásos jellege, amit a posturális érzékenységnek, az egész testre kiterjedő érzékenységnek köszönhetünk. Átvenni egy másik ember tulajdonságát, annak legjobb útja: rokonszenvileg viszonyulni hozzá, utánmozgással megérteni, és utánmozgás révén magamévá tenni... Erre a jelenségre épül a *Sirokkó*-nak az egyik jelenete. A ház előtt hárman a pisztolyt dobálják egymásnak. Előzőleg Markót állandóan csábítják arra, hogy énekeljen velük, vegyen részt az együttes rítusban, de ő ezt visszautasítja. Egyetlen jelenet van, ahol az együttes befogja: egy pillanatra ő is beugrik a körbe, a pisztolydobálók közé. Ha pszichológiailag közelítem meg a filmet, innen tudom, hogy vannak olyan pillanatok és lehetnek olyan helyzetek, amikor Marko is azokhoz tartozik. A nagy együttes mozgások sok esetben hordozzák e film mondanivalóját.”¹) A következő együttes mozgás: néhány usztasa (Lazar már nincs köztük) harsány höp-höp vezényszóra szembemasírozik a felvevőgéppel, a levegőbe lőnek, azután visszamasíroznak, mindezt olyan iramban, mintha rohannának valahová.

Lazar meglátja Ilonát, aki kérdésére elmondja, hogy azért van itt, mert ide küldték: „Azt mondták, hogy maga használni fog engem.” Lazar elküldi a lányt, és Mariával beszél tovább. Megtudja, hogy tanítónő. „Milyen dalt tanítana a gyerekeknek?” – kérdezi tőle, és Maria azt válaszolja: „Egy dalt, ami magáról szól.” El is énekl. Lazar két pisztolya közül egyiket Mariának adja, együtt lépve elindulnak, és közösen célba lőnek.

¹ „A film a szociálpszichológia kitüntetett szemléltetési módja” – Beszélgetés Mérei Ferencsel és Vas Judittal. Filmkultúra, 1970. 1. sz.

Itt érdemes ismét emlékeznünk az előbb idézett Mérei-interjúra: a dal és az együtt mozgás Maria és Lazar kialakuló kapcsolatát jelzi. Maria ezt rögtön fel is használja, és visszahívja Lazarral Ilonát. A néző itt utalást kap arra, hogy Mariának erotikus kapcsolata van Ilonával – ennek a ténynek később fontos szerepe lesz a cselekményben. Ilona elmondja történetét: az usztasák tizenöt éves korában megvették, azóta mindig le kellett feküdnie „idegen urakkal” – most pedig heti kétszer Lazarral kellene. Lazar azt feleli, hogy írjanak igazolást arról, hogy heti kétszer lefeküdtek, és ő majd aláírja. Ezután befogatja a kocsit.

Az usztasa szervezet két tagját, Tarrót (Bujtor István) és Markovicsot (Madaras József) aggasztja, hogy Lazar a kocsival esetleg visszamegy, át a határon. Ezért, amikor Lazar a két nővel felszállt és elment, Markovics fegyvert kér Tarrótól, és lovon utánuk ered. Lazar időközben leszállt a kocsiról, mely csak a két nőt vitte tovább, és hátulról visszajött az épülethez. Eldobhatja Tarróval pisztolyait (a néző már tudja, hogy ennek nincs sok értelme, hiszen a ház minden zugában vannak fegyverek), és puskákat kér. Nem messze az épülettől egy tisztáson furcsa szerkezetek vannak felállítva: hajítógépek agyaggalamb-lövészethez. Lazar ezzel gyakorol. Megjelenik Markovics, aki csak a két nőt érte el a kocsin, és most visszahozta őket. Lazarhoz fordul: „Marko! A szervezet nem ellened van! A szervezet véd téged!” Tarro is bizonygatja: „A szervezet sohasem fordul Ön ellen!” „Esküdjetek meg rá!” – mondja Lazar, és a két másik olyan hanyag nyugalommal, olyan laza mozgással, gondolkodás nélkül esküszik, hogy világossá válik: ezek számára az eskü mit sem jelent. Ilyen morális kérdések a társaságban egyedül Lazart izgatják. Lazar folytatja a céllövészetet, de most a két nő segít neki: Ilona tölti, Maria pedig a kezébe adogatja a puskákat. A jelenet Maria és Lazar közös közelképével zárul, mintegy jelezve, hogy Lazar a szervezet iránti egyre fokozódó gyanakvásában szövetségest talált Maria személyében.

A padláson Maria és Ilona vetkőznek. Ott van Lazar is. Kutyaugatást hall – az egyik oldalfolyosón Tarro jön a kutyával. Lazar elküldi, de a következő pillanatban már a másik oldali folyosón veszi észre a kutyát. (Lazar a film folyamán többször is közölte Tarróval, hogy nem szereti a kutyát, Tarro tüntesse el.) Már majdnem lelövi az állatot, amikor *ismét* előlép Tarro, ezúttal – úgymond – a feleségét keresi. Lazar megint elküldi. Maria nagyon határozottan mondja Lazarnak: „Ez nem a férjem.” A két nő összebújik, simogatják egymást. (A jelenet tartalma számos párhuzamot mutat a *Csend és kiáltás* képletével: a két nő, akik összetartoznak, és a férfi, akire fölnéznek, de nincs igazán közük hozzá. Hasonlíthatnak a mozgások is.)

Havas táj. Maria és Ilona jönnek, egy sereg fiatal fiúval. Két magyar határőr lép elő, elküldik a gyerekeket, és számon kérik a két nőt, tudják-e: átlépték a magyar határt. Maria azt mondja: kiránduláson vannak. „Szerencsések, hogy velünk találkoztatok – mondja az egyik határőr. – Más bekísért volna... Tőlünk könnyen szabadulhattok.” „Melyikkel kezdjük?” – kérdezi a másik, és a száma dönti Ilonát, erőszakoskodik vele. Hirtelen lép elő a háttérből Lazar, eldobhatja a puskát a határőrökkel. Még mielőtt lőhetne, Maria azt mondja: „Ne piszkold be a kezed ezekkel a disznókkal” – és lelövi mindkét határőrt.

Amikor Lazar visszatér, a házhoz egy csapat usztasa érkezik. Tihomir (Pascal Aubier) beszél: „...meg akarunk kérni valamire. Rakjuk le a pisztolyt? Tegyétek le oda! Tudod, hogy most mindenütt vereségek érnek minket... Egyetlen erőnk az egység. Arra kérlek, esküdj fel a szervezetre.” És hogy kérését nyomatékosítsa, megmutat egy jugoszláviai körözőlevelet, mely szerb ül és horvátul van nyomtatva, rajta Lazar fényképe. Lazar azonban kereken megtagadja a felesküvést, és szavait ő is megtoldja egy gesztussal: a körözőlevelet feltűzi a falat díszítő szarvasagancsok egyikére. „Eddig is szabadon tettem mindent, lelkiismeretem szerint. Ezután is szabadon maradok... Az abszolút szabadságért harcolok.” Az egyik usztasa pisztolyt ránt: „Esküdj fel!” – de a többiek lefogják, Lazar pedig kiveszi kezéből a fegyvert. „Halál az árulókra” – mondja Tihomir, majd Lazarhoz fordul: „Látod, közöttünk is vannak árulók... Kérlek, esküdj fel Antéra!” Elkezdik énekelni a már hallott nacionalista dalt, és közben látjuk, amint az előbb lefegyverzett társukat kint odaállítják a falhoz. Az

énekelő usztasák egyike pisztolyával kiüt egy ablakszemet, és azon át lelövi az „árulót”. Lazar közben megvizsgálta a lelőtt usztasa pisztolyát, és felháborodottan, hisztérikus dühvel szól Tihomirhoz: „Üres volt, és te tudtad! Te tudtad, hogy nem volt megtöltve! Mít akartok tőlem? Menjetek!” – és elküldi az egész társaságot. Megérkezik Maria és Ilona a gyerekekkel.

Tarro egy magyar fiatalembert hoz Lazar elé. A fiatalember (Kozák András) azt állítja, hogy oda rendelték haj tónak, és a neve Farkas József. Lazar azonban gyanakodni kezd: hátha Sepasics ezredes küldte Szerbiából, hogy őt meggyilkolja? Célba lövet a fiatalemberrel, aki mind a kétszer talál (ez rögtön gyanússá teszi), majd inni ad neki.

A fiatalember kihallgatása folytatódik, most már Markovics is jelen van – úgy látszik, hogy Lazar valamelyest bízik benne. A párbeszéd egyre fantasztikusabb lesz: a vallatás során a fiatalember végül mindent beismer, és mindennek az ellenkezőjét is. (A jelenet *hangulatilag* megfelel a filmtől egyébként teljesen különböző regény – Hernádi Gyula: *Sirokkó*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1969. – 42-65. oldalán található történetnek. A filmbeli *megvalósítás* természetesen eltér a regény megoldásától, részben a két mű koncepcióbeli különbsége, részben a film dramaturgiai sajátosságai miatt.) A párbeszéd a teljes terror hangulatában zajlik le – Lazar egyszer rálövet Markovicsra a Farkas kezében tartott demizsonra, (XII/3) Markovics a hóba fekteti Farkast, és így tovább. Végül Markovics – anélkül hogy Lazar mondta volna – lelövi a fiatalembert. Lazar felháborodik: „Jó módszer megölni a tanúit!” Lefegyverzi Markovicsot, és Tarróval elviteti. Tarro, mint korábban egyszer már Ilonát, most Markovicsot üti le karate-ütéssel. Lazar Tarrót is vallatni kezdi. „Fegyvere van?” – kérdezi tőle. „Nincs, uram” – válaszolja Tarro, Lazar azonban megmotozza, és elvesz tőle egy pisztolyt. „Patrónánk, mentsd meg szegény hazánkat a gonosztól!” – fohászkodik a Mária-szobor előtt, és folytatja a kérdezősködést. Tarro megint azt állítja Mariáról, hogy a felesége. Lazar megcsókolgatja Mariát Tarróval: „Hányszor csókolta meg így?” Tarró kitérő választ ad: „Sohase számoltam.” „De én tudom – mondja Lazar. – Egyszer. Itt, most!... Tűnjenek innen!... Árulók vagytok és gyilkosok! Orvgyilkosok! Piszkos orvgyilkosok!” – kiabálja hisztérikus dühvel, és elküldi Tarrót és Mariát. A háttérben megjelenik Ilona a gyerekekkel – Lazar hozzájuk fordul, és pisztolyt tartó kezével átöleli őket.

A padláson, a dézsában gyerekek fürdenek, majd törülköznek, egyforma ruhába öltöznek. Maria segít nekik, Lazar pedig oktatja őket: „Ha ember embert kormányoz, szolgaság születik. Aki rám teszi a kezét, hogy kormányozzon engem, az tirannus, ádáz ellenségem.” Ilona folytatja szövegét, egy könyvből olvassa fel Proudhon szavait: „Alávetettnek lenni azt jelenti, hogy szemmel tartanak, megfigyelnek, kémkednek utánad, utasítanak, rendszabályoznak, eltorzítják szabad szellemedet, ellenőriznek, parancsot adnak. És kik teszik ezt? Olyanok, akiknek sem joguk, sem tudásuk, sem erkölcsük nincsen. Alávetettnek lenni azt jelenti, hogy minden lépésedet, minden mozdulatodat átforgalmazzák. A közérdek nevében és ürügyén felhasználnak, kizsákmányolnak, megrabolnak, és a legcsekélyebb ellenvetésre, panaszra elnyomnak, lefegyvereznek, bebörtönöznek, elítélnak, feláldoznak, eladnak, elárulnak. Meggyalázzák és megszegyenítik emberi méltóságodat!” A szöveg Lazar személyes hitvallásával zárul: „Én, Marko Lazar, egyet tehetek, felnevelem hazánk ifjúságát, a gyűlölet és a győzelem szellemében. És sajnálom, nagyon sajnálom, testvérek, hogy hazánk szabadságának hajnalán már nem lehetek veletek. De ne felejtsetek el: mindent értetek tettem!”

Lazar átvezeti a gyerekeket a homokzsákos céllövőterembe. A zsákokon mindenütt ugyanaz a fénykép: Sándor király képe. Lazar célba lő az egyik képre, azután a gyerekeket gyakoroltatja. (XII/5) Elveszi fegyvereiket, egy pisztolyt letesz a földre, a fal felé néző gyereksor háta mögé. Elfordul, ebben a pillanatban a gyerekek odaugranak a földön levő pisztolyhoz. Lazar megdicséri azt a gyereket, akinek sikerül a pisztolyt felvennie. Ezután a gyerekek lőnek célba a fényképekre. Lazar először az éppen lövő gyerek vállára teszi a kezét, mintegy irányítja, majd a fiúk önállóan is lőnek. A gyakorlat végén Lazar és a gyerekek együtt távoznak. A padláson maradt Mariához usztasák lépnek, és Tihomir szelíden közli vele: a szervezetnek nagy kérése van hozzá. Segítenie kellene nekik Lazar ártalmatlanná

tevéseben. Maria a kérést megtagadja, ekkor az usztasák egy harmadik nőt hoznak, azzal a félreérthetetlen szándékkal, hogy az Maria helyébe lépjen Ilonához fűződő lesbikus kapcsolatában. Maria így megszarolva teljesen összeomlik, és hajlandó mindenre.

A havas tájban ismét Mariával együtt látjuk Ilonát. Lazac és a gyerekek jönnek – vidáman lövöldöznek a levegőbe, és továbbhaladnak az erdőbe. Markovics most a két nőhöz lép, a háttérben felsorakozott az usztasa csoport. Maria leveszi egyikükről a subát, és belegöngyöli Ilonát. „Hívd Markót!” – mondja neki, és Ilona kiáltással hívja. Ledobják a subát, Ilona lefekszik a hóba, várják Lazart. Lazar sietve jön, odalép az „alélt” Ilonához, élesztgeti, közben pisztolyát leteszi maga mellé a hóba. Az egyik usztasa nagyon nyugodtan előlép, felveszi a pisztolyt, és elvezeti Ilonát. Lazar fegyvertelenül áll szemben a szervezet tagjaival, akik hazafias üdvözléssel köszöntik. „Csak te segíthetsz rajtunk!” – mondják. „A magyar kormány közölte, hogy megegyeztek. Vagy kiadunk téged, vagy felszámolják a mozgalmat Magyarországon. Vagy te, vagy a mozgalom!” „Élve?” – kérdezi Lazar.

„Élve vagy halva!” – feleli Jive. „Tudom, hogy erre vártok, de nem leszek öngyilkos. Tessék; itt vagyok, lőjtek!” – mondja Lazar, és kicsit színpadias mozdulattal ledobja válláról subáját. Jive és Tihomir minden megmatyóztatás vagy ceremónia nélkül lelövik.

A második jelenetben látott díszkútnál most subás alakok mosdanak. Felsorakozik a szervezet, az ismert arcok és sok új ember. Markovics kezében zászló, melyen Lazar neve olvasható. Tihomir egy halotti maszkot tart ünnepélyesen. A többiek esküre emelt kézzel éneklnek a nacionalista dalt. (Feltűnő, hogy míg a filmben eddig mindig, mindenki *állandó* mozgásban volt, most a teljes csoport dermedt mozdulatlanágban áll és énekel. Csak a felvevőgép mozog, szokott végtelen sétáját járja az arcokon.) Markáns, ősz hajú, eddig nem látott férfi lép elő (Michel Delahaye). Felesketi a tagokat a szervezetre – és a „hős Marko Lazar” emlékére... Mind felesküsznek, és „Éljen a haza!” felkiáltással a levegőbe lönek pisztolyaikkal. A kép elsötétedik.

Az *Így jöttem* óta minden Jancsó-filmben. érdekes volt megkülönböztetnünk a tartalom első és második, konkrét és filozofikus szintjét. E két szint között, mint már a *Fényes szelek-nél* is utaltunk rá, a kapcsolat mindig tartalmazott bizonyos feszültséget: lehet-e az illető filozofikus mondanivalót az adott életanyagból kibontani, és fordítva: a filozofikus szint nem nyomorítja-e meg a konkrét életanyagot, nem telepszik-e rá olyan súllyal, hogy az elveszti öntörvényűségét. Ugyanez a feszültség azonban éltetője is volt a filmeknek: termékeny „oszillációt” hozott létre az egyes és az általános között. A *Sirokkó*-ban Jancsó ezt a feszültséget a legerősebbre fokozta. Sajnos, ugyanebben a filmben került szembe először szereposztási problémával: a *Sirokkó* magyar-francia koprodukció, és a francia oldalról adott volt Jacques Charrier mint főszereplő. Charrier alkatilag nem nevezhető ideális választásnak Marko Lazar figurájára. Pedig éppen itt lett volna szükség arra, hogy a főszereplő egyénisége különösen erősen összefogja a belső feszültségekkel terhes konstrukciót. Ez nem történik meg, és ezért nem nevezhető a *Sirokkó* művészileg olyan sikeresnek, mint Jancsó előző filmjei.

Ha a történelemben a gazdasági alap és a ráépülő hatalmi (erőszak) szervezetek változásait tekintjük a tartalmi elemnek, a hatalmi harcok külső megnyilvánulásait, az alkalmazott módszereket formai jellegűnek értelmezhetjük. Az egyén személyes életében a történelemnek ezekkel a formáival kerül szembe, míg a tartalmi tényezők általában csak a tudati elemzés síkján közelíthetők meg számára. Ez az áttekintés azért jelent különös nehézséget minden egyén életében, mert a tartalomforma dialektika legváltozatosabb alakjaival kerül szembe. A tartalmi tényező a szociálpszichológiai megnyilvánulások egész sokaságán át ölt formát, és a kölcsönhatások sokasága a kortárs számára gyakran áttekinthetetlen.

A *Sirokkó* értelmezése felveti azt a problémát, hogy a történelmi mozgás megjelenési formái mennyiben kötődnek politikai tartalmakhoz, és mennyiben függetlenül lehetnek ezektől. A korábbi

Jancsó-filmekben már láthattuk a történelemnek azt a „cselét”, hogy különböző tartalmú események során ugyanazokat a megjelenési formákat produkálja.

A *Sirokkó* főhőse, Marko Lazar, kettős megvilágításban áll előttünk: szándéka, hite szerint Marko anarchista lázadó. A valóságban viszont egy fasisztoid terrorszervezet tagja. Ami a közvetlen célokat illeti, ez a két szerep úgy-ahogy összeilleszthető. Marko merényletekkel harcol „a zsarnok” ellen. Ez megfelel anarchista hitvallásának. Úgy érzi, hogy amit tesz, az szükségszerű, viszont „a győzelem” után neki már nincsen létjogosultsága, mert „gyilkos”. Ezért a távolabbi jövő kérdését zárójelbe teszi és a jövődő fiatalságára bízta. Másik szerepébe csak lazán illeszkedik. Együttműködik ugyan az usztasákkal, de nem hajlandó „felesküdni Antéra”. Tehát személyét nem köti személyhez, nem épül be a szervezet teljes egyéniséget követelő integrációjába. Fenntart magának bizonyos – mint látni fogjuk, erősen kétes értékű – cselekvési önállóságot. Akcióival nevet szerzett magának, afféle népi hős lett belőle, akiről dalok szólnak. (Meg kell jegyezni, hogy népi hős azért lehetett belőle, mert a dalokban csak személyiségének egyik oldala fogalmazódik meg: az anarchista.) Az usztasák számára hasznos lehet a mindenre elszánt merénylő, de csak akkor, ha a fasisztoid szervezet részévé integrálódik. Bár nem kapunk információt távolabbi elképzeléseikről – a színen lejátszódó események világossá teszik, hogy ha ez a társaság hatalomra kerül, ugyan azt a véres-önkéntes, diktatórikus magatartást fogják nagyban űzni, amit itt kicsiben produkálnak. Legfőbb jellemzőjük a terror és az emberéletekkel nem törődő hatalmi manipuláció *belsővé válása*, interiorizálódása. (Lásd például azt a jelenetet, ahol Lazart a felesküvésre akarják rávenni, és ennek érdekében lelkiismeretfurdalás nélkül feláldozzák egyik saját emberüket. Ráadásul sikertelenül, sőt ellenkező hatással, mert Lazar ebben az esetben leleplezi a manipulációt.) Szabó Miklós mutatott rá elsőként, hogy „az elnyomás elfogadásának pszichikai folyamata először a *Sirokkó*-ban jelenik meg, ahol a Janka-pusztára zárt usztasák belső világában a terror már nem az azt gyakorlók közösségén kívüli elnyomottakat éri, hanem magának ennek a közösségnek tagjait”². Ugyanerre példa Maria sorsa, és legfőképpen – természetesen – a főszereplő, Marko Lazaré. Lazar az egyetlen, aki, ha legtöbbször patológikus formák közt is, de *tiltakozik*. Jancsó és Hernádi arányérzéke és értékítélete azonban világosan lemérhető, ha összehasonlítjuk Lazar tiltakozását a sok szempontból párhuzamos sorsú Cserzi István tiltakozásával a *Csend és kiáltás* c. filmben.

Marko Lazar belső ellentmondása a legvilágosabban a jövővel kapcsolatban vehető észre, mely jövőt, mint említettük, a fiatal generációra bízta. De hogyan? A gyerekeket, akiket kiképzésre átvesz, kétféleképpen készíti elő. Egyrészt átadja nekik „szellemi végrendeletét”, Proudhon anarchista hitvallását, *mindenfajta* politikai hatalom (és erőszakszervezet) totális, megkülönböztetés nélküli elítélését. Másrészt katonai jellegű kiképzést ad nekik, sőt, merényletekre gyakoroltatja őket: a gyerekek célba lönek Sándor király képére. A nevelés két része alapvetően ellentmond egymásnak: a lögyakorlat a fasisztoid diktatúra rohamosztagosait készíti elő, nem pedig a minden hatalomtól szabad embereket. Eszközei nem *taktikailag* inadekvátak céljához, hanem belső lényegük szerint „saját” célt tartalmaznak. Ily módon nyilvánvalóvá válik, hogy Marko Lazar jövődöje az ő módszereivel soha nem érhető el. Ezt azonban a fanatikus merénylő (és itt ismét érdemes rámutatni antiintellektuális vonásaira, ez visszatérő téma a Jancsó-filmekben!) *nem tudja átlátni*. Pusztulása előbb-utóbb szükségszerűvé válik. A magyar kormány állítólagos „megegyezése” Sándor királlyal, amire az usztasák a film végén hivatkoznak, ebből a szempontból teljesen mellékes, a film által ábrázolt viszonyok, közt még a bejelentés elemi megbízhatósága is kétes. Marko Lazar pusztulás a saját elveinek és cselekedeteinek belső ellentmondásából következik – abban a pillanatban, amikor ő, minden hatalom elutasítója, a fiatalok megszervezésével lényegileg maga is hatalmat szervez, lecsapnak rá, elpusztítják, még emléket is a szervezet céljai – a meggyilkolt Lazar elveivel homlokegyenest ellenkező célok – érdekében történő érzelmi manipulációra használják fel.

² I. m., Filmkultúra, 1972. 2. sz.

Nem kell túl mélyen elemeznünk az anarchista gondolkodásmódot, hogy az anarchizmusnak elkötelezett emberekben felfedezzük az elvetélt forradalmárokat. Számos oka lehet annak, hogy valakiből forradalmár helyett anarchista lesz – például a demokratikus forradalmi mozgalom hiánya, a „kelet-európai nyomorúság”. A színészválasztási probléma azért válik ilyen fontosságúvá a *Sirokkó*-ban, mert Charrier éppen azt nem tudja érzékeltetni Markóban, ami a legizgalmasabb lenne: *nem tudja megmutatni benne az elvetélt forradalmárt*. Pedig Jancsó és Hernádi félreérthetetlenül ezt kívánnák tőle, ami lemérhető például akkor, ha összehasonlítjuk a filmet (vagy akár a forgatókönyvet) Hernádi kisregényével. A kisregény hőse nem népi hős, és nem is áll ellent. A történet végén a szervezet eszközévé válik, egyéniségét teljesen – és boldogan – feladja, készséges végrehajtó a nagy merénylethez. Nem tragikus hős. A filmbeli Marko ezzel szemben vallásos, egy eszme megszállottja, morális megfontolásai vannak, és bár személyisége az usztasa manipuláció nyomása alatt fokozatosan szétzilálódik, reakciói egyre hisztérikusabbak lesznek, még mindig marad annyi tartása a film végén, hogy férfiként haljon meg. (Más kérdés, hogy ez a halál már nem sokat változtat, nem hősi halál. Ezt Jancsó rendezése pontosan érzékelteti.)

A *Sirokkó*-ban új megvilágításban láthatjuk Jancsó és Hernádi két visszatérő témáját: a *szervezet* ambivalenciáját és az *érzelme* ambivalenciáját. Minden szervezetben fennáll annak a veszélye, hogy önmagát eszköz helyett célként kezelje, azaz, hogy az ember és a szabadság közé ékelődjék, ahelyett hogy összekötné őket. A *Sirokkó*-ban bemutatott usztasa csoportban ez a folyamat a végsőig lezajlott: az elidegenedett hatalmi szervezet magatartásformáinak bőséges katalógusát látjuk magunk előtt. Marko ezzel a szervezettel kerül szembe, és a cselekmény folyamán egyre élesebbé válik az az ellentét, hogy – eszményi – céljaihoz neki is szervezett cselekvésre van szüksége, de az usztasa szervezet ezekkel a célokkal nem egyeztethető össze. Ő, Marko (nincs okunk kételkedni őszinteségében), hajlandó eltűnni a győzelem után, de a többiekéről ezt még a legnagyobb naivitással sem tételezheti fel.

Az usztasa szervezet tulajdonképpen következetes annyiban, hogy erőszakos céljait követve, saját keretein belül „befelé” is gyakorolja a terrort. Ez azonban csak *teljesen cinikus vagy teljesen naiv* azonosulást tesz lehetővé a szervezettel. Ha valaki egy kicsit is átlátja a szervezet működési módját, csak akkor fogadhatja el, ha végső konzekvenciáig elfogadja a cél szentesíti az eszközt elvét, és pedig abban a formában, hogy „a hatalom megszerzése céljából *minden* eszközt igénybe lehet venni”. Érzelmi őszinteséget így csak a tájékozatlanoknál lehet elérni, ezért épít a szervezet az *informálatlanok* fanatizmusára. (Ld. a film végén a cinikus ok és a naivak közös felesküvését a cinikusok által meggyilkolt Marko emlékére.)

A történelmi cselekvéshez vezető út egyik legfontosabb lépése az *érzelmi azonosulás* valamilyen céllal. Ennek a célnak – legalábbis a látszatot tekintve – bizonyos konkrétsággal, racionalitással kell rendelkeznie. Marko Lazar nem talál ilyet, és ezért az érzelmi azonosulás tárgyát kivetíti az irracionalitásba: Szűz Máriához imádkozik, pisztolyára keresztet vet. Az usztasák elvárnák, hogy Marko velük azonosuljon: „Esküdj fel Antéra!” A *Szegénylegények*, sőt a *Három csillag* óta tudjuk, hogy ha megtenné, olyan láncreakcióba kerülne, melyből nincs szabadulás: önállóságát teljesen elvesztené. (Egyébként Marko számunkra, a nézők számára is csak addig érdekes, amíg legalább annyi pozitívumot fel tud mutatni, hogy nem esküszik fel.) Önállóságát őrzi akkor is, amikor nem bocsátkozik szexuális kapcsolatba – bár, amint a film végén kiderül, már az a primér vonzalom is, ami a nőkhöz fűzi, életveszélyes: ezzel csalják csapdába. A konkrét azonosulási pont hiánya érezhető abban is, ahogy Marko a filmben ide-oda sodródik, egyre patológusabb lesz. A vallásosság csak annyiban nyújt érzelmi támaszt, hogy betölt egy ürességet, de gyakorlati segítséget nem jelent neki. A reális emberi-társadalmi kapcsolatok teljes hiánya jellemzi Markót – nem véletlen, hogy a második jelenettől kezdve meg van fosztva (a szervezet megfosztotta) régebbi bajtársaitól, akik személyesen kötődtek hozzá.

A *Sirokkó*-val Jancsó a *Fényes szelek* intermezzója után ismét visszatért az élet-halál választások körébe. Hőseit szigetszerű elzártságba helyezte, de éreztette, hogy az usztasa ház viszonylagos autonómiája csak nagyobb erők játékerén belül érvényes. A határhelyzetek világában ismét megnyilatkozik Jancsó szomorú felismerése az érzelmek természetéről: itt a valósághoz, az emberekhez fűződő érzelmi kapcsolat elsősorban a kiszolgáltatottság állapotának közvetítője. Hősei annyiban szabadok, amennyiben racionálisan tudnak cselekedni, és ott válnak kiszolgáltatottá, ahol érzelmi motivációval élnek. Az a paradoxon, hogy az aktív cselekvés pusztuláshoz vezet, felbontható tehát két komponensre: aktívan csak érzelmi motivációval cselekedhetünk, és az érzelmi motiváció vezet pusztulásba. Aki integrálódik a szervezetbe, eleve az érzelmileg motivált részt vállalja, és leveti magáról az intellektuális megfontolás „terhét”. (A *Sirokkó*-ban a dalok és a frázisok, végül pedig a zászló, a maszk, az emlékmű hordozzák a szervezet-azonosulásnak ezeket az irracionális, csak érzelmi motívumait).

Jancsó és Hernádi a *Sirokkó* nagyon távoli témáján, az extrém szereplők és fordulatok felhasználásával is azt a filozófiai igényüket fejtik ki, hogy olyan szervezetre van szükség, mely értelmi megfontolásokra támaszkodva válthat ki azonosulást. Elutasítanak minden irracionális hatásmechanizmust, és főképpen elutasítják azt az alternatívát, mely a cselekvő embereket a naivitás és cinizmus végleteibe kényszeríti.

A *Sirokkó* még az általában igényes nézőt követelő Jancsó-Hernádi-filmek körén belül is „nehéz film”. Azzá teszi formanyelve, mely átmenetinek tekinthető a korábbi filmek valóságközelibb kifejezőeszközei és az *Égi bárány*, valamint a *Még kér a nép* látomásos (és ezáltal ismét közérthetőbb!) megvalósításmódja közt. Nehéz a film megfejtése azért is, mert benne Jancsó és Hernádi eddigi filmjeik közül maximálisra fokozták a téma és a tartalom feszültségét.

A filmek fejlődési sorozata szempontjából azonban igen fontos, hogy – ha nagyon áttételesen is – ebben a filmben kezdődik a Jancsó-oeuvre-ben az erőszak szatirikus-groteszk ábrázolása. A groteszk ábrázolás igénye abból a már jelzett perspektíva-eltolódásból származhat, hogy ezek a filmek az erőszaktól eltorzult emberek világát nem egy jogos erőszak közvetlen, hanem az erőszaktól mentes, szabad emberekből álló, humanizált társadalom távolabbi perspektívájából szemlélik. Ebből a marxi távlatból pedig nehéz nem nevetni a jelen hatalmi szervezeteinek látványos parádéin, magamutogatásán. Amikor az usztasa legények harsány höp-höp kiáltásokkal fel és alá rohangálnak, díszlépésben, sorban, és mutatós gesztussal egyszerre lőnek a levegőbe – vajon lehet ezt még komolyan venni? Igen is, meg nem is. Komolyan kell vennünk, mert az erőszak fegyverei ma is gyilkolásra készek. De nem tagadható az erőszakszervezetek anakronisztikus, komikus volta sem. (Az *Égi bárány*-ban ez a probléma újabb hangsúlyt kap, és előkerül némileg eltérő módon a *Fényes szelek* színpadi változatában is.) És lehet-e komolyan venni a *Sirokkó* Farkas-epizódját? Az egyéniség kioltásának ezt a tragikomédiáját? Hát Marko Lazar halálát, az utána következő felesküvést? Az érdemi választ nyitva hagyjuk, és csak remélhetjük, hogy egyszer ezeket a szörnyűséges-nevetséges jeleneteket egy cseppet sem kell félelmesen komolynak éreznünk.

IX. ÉGI BÁRÁNY (1970)

Az érdektelenség, a szakbarbárság, a szellemi provincializmus a legjobb táptalaj a népellenes merényletekre. A hitlerizmus is ebből buggyant elő, vagy legalábbis fölhasználta a maga érdekében. A folyamat azóta továbbhaladt, és Jelek vannak rá, hogy a véres antrét, akár más jelével, könnyen követheti a nagy jelenet. A gondolati egységét elveszített, egyéneire hullott társadalom – melynek alapmodellje a fejlett tőkés országokban alakult ki – szinte tálcán kínálja az alkalmat, hogy egy agresszív kisebbség modernebb eszközökkel, nagyobb tartalékokkal és ravaszabb ideológiával megismétlje a hitleri kísérletet... Ilyen helyzetben a szocialista irodalom és művészet könyörtelen kötelessége, hogy közösséget teremtsen, önálló ítélőerővel rendelkező embereket és egyetemes önismeretre alapozott közösségi tudatot.

(B. Nagy László*)

Az 1919-es Magyar Tanácsköztársaság leverése után Kassák Lajos „Máglyák énekelnek” című költeményében elsíratta az elbukottakat, és hatalmas erővel idézte fel az ellenforradalmi terror képeit. Amikor fél évszázaddal később, fél évszázad történelmének újabb képeivel tudatukban, Jancsó Miklós és alkotótársai elkészítették az *Égi bárány*-t, Mérei Ferenc a Filmkultúrában közölt tanulmányában hívta fel a figyelmet a Kassák-költemény és a Jancsó-Hernádi-film képalkotásának párhuzamaira. Íme néhány, Mérei által idézett részlet a *Máglyák énekelnek*-ből:

Ismertem azt a lányt, akit tegnap húztak ki a folyóból. Azt mondják, nem volt rajta semmi ruha...

Isten bárányait valaki minden reggel újra és újra megnyírta...

A legvadabb darutollasok, meg néhány veszettrevott csendőr, külön brigádokban elindultak a falu felé.

Megszállott papok a mennybejutás létráit prédikálták:

Fogat fogért!

Titeket az igazságos isten büntet!...

Haláltánc.

Lent és fönt.

Haláltánc...

Stiláris fordulatként már a korábbi Jancsó-Hernádi-filmek kritikáiban is gyakran előfordult a „vízió”, a „látomás” kifejezés. Használata nem volt indokolatlan, hiszen ezek a filmek a konkrét helyzeteket szokatlan koncentrációval, a lényegre redukáltan vitték vászonra. Az akciókon kívül a képi világ, a Jancsóra annyira jellemző szüntelen kameramozgás is távolságot teremt a mindennapi élettapasztalatoktól, és vizionárius erőt ad a filmeknek. Ilyen értelemben víziónak nevezhető a *Csillagosok, katonák*-ban lassított felvételen a levegőben úszó lovak rohama, vagy az ápolónők erdei tánca. Az *Égi bárány*-ig azonban minden Jancsó-jelenet kisebb-nagyobb erőszakétel árán beilleszthető volt a naturális valóság jelenségkörébe. Más kérdés, hogy ez a beillesztés termékeny elemzési módszer-e, nem vész-e el általa éppen az a sajátos többlet, melyet az érzékletes látvány által közvetített mögöttes filozófia nyújt?! Az *Égi bárány* máglyáit, a gödörbe bevitt-beküldött nőket és férfiakat már semmilyen módon nem lehet naturálisan értelmezni. Ugyanígy, a későbbi *Még kér a nép-*

* Idézve: Kósa Ferenc búcsúszavai B. Nagy László temetésén. Filmkultúra, 1973. 2. sz.

ben is találunk valóságon túli mozzanatok: egy kadét meghal, és azután feltámad, a patak vize vérré válik, egy lány egyetlen szál pisztollyal halomra lő egy egész regiment katonát. – Az újabb Jancsó-Hernádi-filmekben tehát polgárjogot nyert a vízió, vagy ha úgy tetszik: a népmese. A fordulópont: az *Égi bárány*.

Baljós, de legalábbis szomorú hangulatú tájon pásztáz a felvevőgép, mialatt a főcímet olvassuk. Vízpart, házak, kikötött lovak, ember sehol, csak a távolból hallatszanak lövések. Felirat igazít el az időpontot illetően: 1919.

Meztelen lány lovat vezet ki a vízből, (XIII/1) megköti, azután lassan öltözni kezd: katonaruhát vesz, a vöröskatonák egyenruháját. A víz partján kisebb vörös egység pihen: néhányan lovagolnak, egy pár csókkal búcsúzik. A kürtös Geyer Flórián dalát fújja, egy lánya szöveget is énekl. A vöröskatonák fiatal papot vezetnek („Vargha páter” – Madaras József), aki biblikus szavakkal átkozódik: „Jaj a vétkes nemzetnek, a gonoszsággal terhelt népnek, az elvetemült ivadéknak, a bűnbe rögzött fiaknak! Elhagyták az Urat” (XII/2) A vörösök hagyják átkozódni, nem nyúlhatnak hozzá, ha meg akarják tartani a vallásos falubeliek jóindulatát. Meg is kéri Márk atyát (Zala Márk), aki – mint ezt vörös kokárdája is jelzi – velük tart, hogy szóljon Varghának: ne nehezítse a dolgukat. Vargha azonban tovább átkozódik, sőt, átkai végén epileptikus rohamot produkál és elájul. Lassan feléled, felkel és belerohan a vízbe. A vöröskatonák nagy halászhálót szednek elő.

Vargha páter kísérője, Márton (Kozák András), akit végig vitézkötéses atillában látunk, a vörösök engedélyével odamegy a falusi asszonyok csoportjához, akik egyházi zászlókkal énekelve közelednek. Egyikük, Mária (Széles Anna), meglátva a földön fekvő – talán a hálóval kifogott? – Vargha pátert, nekimegy a vörösökkel tartó lányoknak: „Kurvák! Papot öltök?! Te rohad!” A páter azonban feléled, és ahogy van, félmeztelenül, odalép a domboldalra álló feszülethez, letépi a korpuszról az asszonyok virágait, és ismét a Bibliából idéz: „... mondá nékem az Úr... népek fölé és országok fölé rendellek téged, hogy gyomlálj, irts, pusztíts, rombolj, építs és plántálj...” Márk atya azonban nem fogadja el a pusztítás és bosszú felidézését. Szelíden elküldi az asszonyokat: „Menjenek innen. Az ember fia nem azért jött, hogy neki szolgáljanak, hanem hogy ő szolgáljon.”

Civil ruhás férfiak induláshoz készülődnek egy kenyerekkel rakott szekérral. A szekéren ül a Kanonok (Balázsovits Lajos) is, és párbeszédbe elegyedik a Vörösparancsnokkal (Koltai János): „Nem akarom magát megsérteni, de hogy lett magából parancsnok? Nem okos, amit csinál. Azt (ti. Varghát – Sz. A.) elengedte, engem meg megbilincselte, és bíróságra küld. Maga nem elég okos ember.” A Vörösparancsnok válaszában – amelyre még visszatérünk – közli, hogy ő képtelen lenne olyan „okos” lenni, mint az egyház tagjai.

A kocsi elindul. A Vörösparancsnok eligazít mindent, azután bemegy a házba. Lövést hallunk: agyonlőtte magát.

Az út menti kis erdőben Vargha megáldja Máriát, majd Márton a lányt lefekteti az útra. Megérkezik a szekér a kenyerekkel és a fogollyal, egy vörös kiskatona kíséri. Vízért kér az ájult lánynak, és ezalatt Márton kiszedi a fiú puskájából a töltényeket. (A jelenet sok vonatkozásban emlékeztet Marko lelövésére a *Sirokkó*-ban.) Vargha fenyegető szöveggel közeledik: „Én kimondom ítéletemet felettük...” A fiú ráfogja a puskát, Márton előbb gúnyosan felteszi a kezét, majd odalép a kiskatonához, kiveszi kezéből a fegyvert: „Papra lősz, öcsi? Előbb töltsd meg a puskádat!” Lelövi a kiskatonát az újra megtöltött fegyverrel, mialatt Vargha ismét idéz: „A fejsze pedig immár a fák gyökerére vettetett...” A gyilkosság után Márton megfog egy kenyeret a kocsiról, Máriának adja, aki Varghához viszi megáldatni. Márton ezután megtöri a kenyeret, és Máriának is ad belőle.

A Kanonok nem kér a kenyérből: „Véres kézzel ne áldja meg a kenyeret” – mondja Varghának. Az egyik civil ruhás férfi kioldja a Kanonok bilincseit, majd az „írásra” hivatkozva – „a langyosokat kiköpi szájából az Úr” – levéteti a Kanonokkal reverendáját, és ködgránáttal körbefüstöli őt. Vargha

ezalatt imádkozik; erre a jelenetre is talál citátumot: „És hűtlen szolgáját elhagyja az Úr.” A térdelő Vargha mögé behúzódik a ködgránátok füstje.

Ismét a domboldali keresztnél látjuk Vargha pátert. Egy különítményes tiszt (Bujtor István) ünnepélyes szavakkal kardot nyújt át neki: „A magyar történelmi osztály újabb nehéz feladat előtt áll. Aki minket támad, az örök törvényt támadja.” Ezután bemutatja társait. Vargha a karddal a feszülethez siet, és ott a földbe szúrja. A különítményesek ködgránátokkal körberohanják a terepet, Márton még a legelésző birkanyáját is körülfüstöli. Vargha lóra száll. A domb aljáról foglyokat terelnek a különítményesek.

Öregasszonyok jönnek, virágkoszorúkat aggatnak fel. Vargha áldást oszt, majd újabb idézet-kinyilatkoztatás következik: „Miért fordult el ez a nép örök elfordulással?... Szégyenkezniök kellene, de szégyenkezni nem szégyenkeznek, még pirulni sem tudnak, ezért végképp véget vetek nekik. Ezt mondja az Úr.” A Különítményes tiszt és Mária a vörösökkel tartó lányokat vezetik elő, és odabilincselik őket az épület oszlopaihoz.

A mezőn, a boglyák közt Vargha és a különítményesek furcsa szertartáshoz készülődnek. A Különítményes tiszt egy könyvet hoz, Mária pedig lemeztelenít egy gyereklányt. A legények leülnek, lefekszenek a boglyák köré, csak Vargha, Mária és a lány marad állva. (XIII/5) Mária egy félelmes inkvizíciós szöveget olvas fel: „Száz darabot kell kihatítani az elítélt testéből, olyan módon, hogy végig eszméletlenül maradjon... A folyamatot legegyszerűbb a végtagokkal, illetőleg a kéz és lábfejjel elkezdni. Az ujjak egyenkénti lecsípése lehetőleg fogóval történjék...” – és így tovább.¹ Míg a szöveget mondja, a lány ott áll meztelenül, és bár semmi nem realizálódik az elmondott kínzásokból, a néző tudata az elhangzó borzalmakat óhatatlanul összekapcsolja a meztelen lány testtel, így a jelenet hatásosabb, mintha természetes kínzásokat mutatna. A felvevőgép olyan szenvtelenül kalandozik a fekvő-könyöklő-álló szereplők között, mintha egy majális résztvevőit örökítené meg... Amikor Mária a szövegben odáig érkezik, hogy „a szünet után a törzs következik, a mellkas bal oldalának kivételével, legvégül a fej kiálló részei, a fülek, az orr...”, Vargha térdre esik, majd eldől. Márton odalép hozzá, megérinti a fejét.

- Márton arcát látjuk közeli felvételen, majd
- Vargha fejét, ugyancsak közeliben, ahogy felpillant és *körülnéz*, mintegy a hatást figyelve, végül
- a Különítményes tiszt fejét, szintén közeliben.

(Már itt, a leíró részben érdemes felhívunk a figyelmet arra, hogy a Jancsó-féle állandó mozgásos hosszú beállítások rendszerében különös jelentősége van annak is, ha egy jelenetben minden szereplő egy helyben áll, és annak is, ha rövid beállításokat látunk, például az itt leírt három premier plan egymásutánját.)

A harc azonban még nem ért teljesen véget. Csendőrök jönnek lovon, beléptetnek a vízbe is. Vörösök bújnak elő a nádasból, egy csendőrt lelőnek, de a túlerővel szemben nem győzhetnek. Két lovas foglyokat vezet elő, és az egyik kakastollas odalép Varghához: „Kérem uram... ezeknek már mindegy. Nincsenek összeházasodva. Adja össze őket... Legalább a gyerekek adjon nevet. Tegye törvényessé...” Vargha teljesíti az „emberséges” kérést: összeadja a vörösök közt megismert fiatalembert és élettársát. A szertartás háttérében a lovas csendőrök léptetnek fel-alá. Ahogy vége az esketésnek, a férfit és két társát megfogják, meglódítják: „Fussatok!”, és futás közben lövik le őket. Vargha kézen fogja a kisgyereket, sétáltatja, felveszi.

Egy rövid pillanatig a gyerek anyjának, Magdolnának imára összekulcsolt kezeit látjuk, majd vált a kép: Vargha a bárányok közt sétál a kisgyerekekkel. Ismét a Bibliából idéz: „Én az Úr vagyok, a te Istened. Ne legyenek néked idegen isteneid én előttem. ...féltőn szerető Isten vagyok, aki megbüntetem az atyák vétkeit a fiakban, harmad- és negyedízigen, akik engem gyűlölnék. De irgalmasságot cselekszem ezerízigen azokkal, akik engem szeretnek és az én parancsolataimat

¹ A szöveget, lényegtelen eltérésekkel, lásd: Hernádi, Új írás, 1971. 8. sz. 68. o.

megtartják...” Márton közben letérdelteti Magdolnát, Vargha átadja a gyereket Mártonnak, maga pedig vizet vesz tenyerébe, és keresztel: „Áldott az Úr, hogy meglátogatta és megváltoztatta az ő népét... Te pedig, kisgyermek, az Úr előtt jársz, hogy az ő utait megkészítsed, és az üdvösség ismeretére megtanítsad az ő népét...” Márton a gyereket visszaadja az anyjának, akitől ismét Vargha veszi át, sétáltatja, a gyerek sírva fakad.

A boglyában ott fekszenek a lelőtt vörösök, köztük a gyerek apja. Magdolna imádkozik férje holttesténél. A különítményesek villákkal szénát hoznak, betemetik a halottakat. A felvevőgép ezt a „mezei munkát” mindvégig úgy mutatja, hogy a figurák szinte be vannak szorítva a tájba, sehol egy darab ég nem látszik. Magdolna gyón: „...paráználkodtam, törvénytelenül éltem ezzel a férfival... szánom és bánom, oldozz fel...” Egy különítményes fáklyát gyújt, lángra lobbantja a boglyát a holttestekkel. A Különítményes tiszt és Márton megbilincselik azt a lányt, aki a film elején csókkal búcsúzott vöröskatona kedvesétől, és egy másik terrorlegény a megbilincselte lányt vízbe fojtja.

Hirtelen megfordul a helyzet: megint vörösök érkeznek, kocsikon, lovakkal. Máris azt a kommandóست futtatják a ló mellett, aki a lányt vízbe fojtotta” és a parancsnok, Kerekes (Avar István) közli, hogy ezt az embert kivégzik. Megadják még a lehetőséget, hogy megkapja Varghától az utolsó kenetet, azután eldördülnek a puskák. Vargha a vízbe rohan, de a lovasok utánaerednek, úgyhogy inkább visszatér. A vörösök közt rövid szóváltás zajlik le az elfogottak sorsáról. Kerekes úgy dönt, hogy nem végezteti ki őket – „úgyis visszajövünk”, mondja. „Nem akarom, hogy azt mondják, gyilkosok voltunk.” Komisszártársa nem ért egyet a döntéssel,” de nem is tesz semmit ellene: „Érzelmes vagy, Kerekes elvtárs. Le kellene lőni őket. A forradalom elbukott. Ezek ölni fognak... De te, tudom, hogy futni hagyod őket. Te vagy a parancsnok. Még te vagy a parancsnok. Sőt, ha szavazásra kerül a sor, mindenkit meggyőzől a magad igazáról. Rózáat fogod majd idézni: »A proletárforradalom a harc olyan formája, amelyben a győzelemhez vereségeken keresztül vezet az út.« Forradalmi bíróság elé kellene állítani. Opportunista vagy. Erőszakra csak erőszakkal válaszolhatunk. Mindegy, mennünk kell. A vereségben minden emberre szükségünk van.” Kerekes erre nem válaszol, hanem Magdolnához beszél: „Te kinek is a lánya vagy? Téged ismerlek... Jegyezz meg valamit, ha már olyan hívő vagy. Őrizd meg magadnak meg a gyerekednek. »Az ember fia eljő az ő atyjának dicsőségében az ő angyalaival és akkor megfizet mindenkinek az ő cselekedetei szerint.« Megfizet.”

A következő kép Márton rosszkedvű arcáról indul. A Különítményes tiszt letérdelteti Magdolnát, aki térden csúszik Varghához. A tiszt felrántja, azután ismét letérdelteti, a lány most a kivégzett különítményeshez csúszik térden, megtörlí az arcát. Ismét ködgránátok égnek. Lovas csendőrök jelennek meg, köztük egy civil ruhás parasztleány is. Az egyik csendőr jelent: „Főtisztelendő atyám, Isten segítségével győztünk. Nagybányai Horthy Miklós a vezérünk!” Elővezetik a két bőrkabátos (vörös) lányt, akiket a film elején láttunk. Az egyik (aki a film elején lovon ült) leveti bőrkabátját, és futni kezd. Lelövik. (Úgy érezzük, ez a lány *azért* kezdett futni, hogy „egyszerűen” lelőjék, és megmeneküljön a megalázó haláltól.) Parasztszekér érkezik, rajta cigánybanda. Vigadnak. „Árpád apánk, ne féltsd ősi nemzedet / Nem vész az el, ha eddig el nem vezett!” – éneklük. Márton, kezében a karddal, és Magdolna elvezeti a másik vörös lányt, azt, aki a film kezdetén lovat vezetett ki a vízből, és meztelenre vetkőztetik. A háttérből hegedűvel a kezében elő sétál egy fiatal Fehér tiszt (Daniel Olbrychski). Lassú, szomorúságos moll-dallamot játszik („1. típusú dallam”), körbehegedüli a meztelen lányt, akit ezután az egyik különítményes agyonlő. A Fehér tiszt odalép a halott, meztelen lányhoz, leteszi a hegedűt, és megcsókolja az élettelen testet. A Különítményes tiszt karateütéssel leüti. Közben a háttérben állandóan szól a zene, táncolnak, énekelnek.

A Fehér tiszt – mintha nem is ütötték volna le – újra talpon van, sétál, elmegy egy szekér mellett, amelyen meztelenül fekszik az előbb lelőtt két lány. Vargha páter érkezik feldíszített lovon, ujjongó gyerekek kíséretében. Ott állnak a vörös foglyok, köztük Márk atya is. Vargha ünnepélyesen leszáll a lóról, egy vörös lepelre lép. Márton egy subával letakarja a szekéren fekvő meztelen halott lányokat, a lány bőrsapkáját eldobja, és kezében a karddal továbbindul. A gyerekek lelkesen éneklük az „Árpád

apánk"-at. Márton megy a karddal, utána Vargha. Végigmennek a katonák éljenző sorfala között, a páter behunyt szemmel, mosolyogva, áldásra nyújtott kézzel. Folyik a tánc, de a Különítményes tiszt már vezényel a fiatal fiúknak: „Sorakozó! Derékig meztelenre vetkőzni! Vigyázz! Jobbra arc!” – és így tovább. Hogy a katonás hangulat teljes legyen, megérkezik egy tábori konyha is a gulyás ágyúval. Márton igazi úrként magában mulat. „Most azt, hogy: Ezer esztendeje annak / Hogy a magyarok itt laknak / Most akarják, most akarják kiirtani / De az Isten, a jó Isten nem engedi!” – énekl. A tábori Konyháról az asszonyok ételt, italt hoznak, Vargha átveszi a korsót, majd Mártonnak adja. Egy meztelen mellű ringyó nagy, egész kenyeret hoz – Vargha megáldja. Márton iszik a korsóból. (XIII/3)

A banda hegedűse újabb csárdást kezd, viszik az ételt mindenfelé. Szekéren papok érkeznek, köztük a Kanonok, a rangját jelző vörös övvel. Leszáll, körbejár, üdvözl. a foglyok közt Márk atyát. Odalép Vargha páter asztalához, bort tölt, iszik, azután Varghának is tölt. Vargha indulatosan szól hozzá: „Asztalt terítesz nékem az én ellenségeim előtt, és csordultig van az én poharam!” A Kanonok szintén idéz, de ő a teljesebb szöveget: „Még ha a halál völgyében járok is, nem félek a gonosztól, mert Te velem vagy. Asztalt terítesz nékem az én ellenségeim előtt, és csordultig van az én poharam. Bizonyára jóságod és kegyelmed követnek engem, életem minden napján.” Vargha dühödten a Kanonok arcába önti borát. (A jelenet alatt végig hallatszott a mulatók nótája, ezúttal a „Gyöngye violának...” kezdetű. „Süvít a szél / Késmárk felett / Édes hazám / Isten veled !” – ezt énekelték a háttérben.) Vargha megragadja a kardot, „Utánam, katonák! Utánam, magyarok!” felkiáltással elrohan.

A Különítményes tiszt haptákba vágja magát, és átveszi egy fehér tisztől (Szentjóni Tamás) annak kabátját. A tiszt feltűri ingét, és nagy gonddal fehér kesztyűt húz. Amikor befejezi, a felvevőgép fordulatára láthatóvá válik, hogy ott áll mögötte egy egész csoport ugyanúgy öltözött tiszt, akik szintén fehér kesztyűt húztak... „Katonák! Magyarok! Előre! In-dulj!” – hangzik a vezényszó, és a csapat menetelni kezd. Dobpergés hallatszik: közben a foglyokat is viszik, a másik irányba. Három különítményes egyházi zászlókkal sorakozik fel, amikor meglepő fordulat következik: a fehér tisztek menetelő alakulatában a Daniel Olbrychski alakította Fehér tiszt keresztet vet, kilép a lépést tartó rendből, szuronyos puskájával a zászlónak rohan és belédöfi. Tovább rohan, elvágódik, és szabályos epileptikus rohamot produkál. A Különítményes tiszt kardját a földre szúrja, odamegy a földön fekvő Fehér tiszthez, felemeli, de csak azért, hogy karatéval ismét leüsse. (A Fehér tisztnak ez már a második „lázasága”, és egyben a második kísérlet a „megrendszabályozására”.) Vargha odamegy hozzá, erre az feléled, felül, majd a távolban felállított nagy keresztet fut és megéri.

A Fehér tiszt egy asztalnál áll, és egy kis feszületet tart a kezében, nézi. (XIII/4) Az asztalon még egy balta és egy csengettyű van. A közelben két cigány egy gyorsan lépegető moll-dallamot játszik – a Fehér tiszt odalép a cimbalomhoz, és ő is utánuk játssza („2. típusú dallam”). A felvevőgép most egy csoport lovas csendőrt követ, és velük teljes kört ír le a tájban. Sorra látjuk a különítményeseket, a táncolókat, három nagy kereszt mellett emberek állnak, hozzák a foglyokat, látjuk Varghát és Mártont, a háttérben a Fehér tisztet. Egy csoport a „Nagy Bercsényi Miklós” kezdetű dalt énekl. Végül a felvevőgép ismét a foglyokhoz érkezik, akik közül kilép Márk atya (vörös kokárdával), és egyedül marad a képen. Odalép az asztal köré gyűlő bíróság elé, amelynek katonaelnöke (fehér kokárdával) éppen esküt tesz. „Esküszöm a magyar Szent Koronára, hogy tiszta lélekkel, világos fejjel, szenvedély nélkül, a törvény józan mérlegelésével fogok ítéletet hozni. Esküszöm! Isten engem úgy segít: fajtánk ellenségeivel szemben nem leszek könyörületes! Esküszöm!” A bíróságban rajta kívül katonák, de parasztruhás civilek is ülnek. Márk atya krisztusi szavakkal száll szembe a bírósággal: „...Én nyíltan szóltam a világnak, titkon semmit sem szóltam. Akkor nem vetettétek rám a kezeteiket. De ez most a ti órátok és a sötétségnek hatalma...” A bíróság elnöke Márkot „az ezeréves szent haza elárulásával” vádolja. „Quod est veritas?!” – vágja a szemébe Márk atya, erre egy lovas megragadja, és csuhájánál fogva vonszolni kezdi. Márk atyának félig szaladnia kell, de úgy is mondja: „Mert hamis Krisztusok támadnak és nagy jeleket és csodákat tesznek, annyira, hogy

elhitessék, ha lehet a választottakkal is... mert hol a dög, odagyűlnek a keselyűk!” Kiszabadítja magát, és kidönt egy keresztet... Két bőrkabátos fogoly (valószínűleg két komisszár) csatlakozik hozzá, azok is kidöntenek egyet-egyét. A különítményesek azonnal lelövik a bőrkabátosokat, Márk atya azonban szembe jön vádlóival (és egyben szembe a kamerával, azaz a nézővel), és szónoki erővel beszél tovább: „... Mert nincs olyan rejtett dolog; amely napfényre ne jőne, és oly titok, mely ki ne tudódna. Mondom néktek, hogy Isten bosszút áll értünk hamar!”

Négyen állnak szemben: Magdolna, Mária, Vargha páter és Márton. Magdolna Máriának, az pedig Varghának adogatja a puskákat, Vargha háromszor lő. Utána odarohan a lelőtt Márk atyához, lehajtja a fejét, és beszélni kezd, egyre megszállottabban. Miközben beszél, berohan a vízbe, kijön, tovább beszél: „Pusztulás reájok, mert vétkeztek ellenem! Összevissza beszéltek, hamisan esküdtek, szövetséget kötöttek, de mint a bürök a mező barázdáin, úgy sarjadzik ki az ítélet...” – és epileptikus rohamot mutatva a földre zuhan. Márton, a Különítményes tiszt, Mária és Magdolna hiába sürgölődnek körülötte. A Fehér tiszt (Daniel Olbrychski) azonban egyszerűen odalép hozzá, felemeli fejét, odahajol füléhez, mire Vargha megrázkódik, feláll, körülnéz, indulatosan Mártonra és a Különítményes tisztre pillant, azután ránéz a Fehér tisztre, aki nevet. Erre ő is elmosolyodik, ismét bemegy a vízbe, és megáldja a Fehér tisztet, akit két különítményes szertartásosan elébe térdeltet, a következő szavakkal: „Az én örömöm immár betelt. Aki felülről jött, feljebb való mindenkinél...” A Fehér tiszt feláll, és egy fehér lóra ül. Vargha szintén lóra száll. Magdolna és Mária odamennek a Fehér tiszthez, aki megcsókolja őket. A két lány feltűnőörömmel táncolni kezd. Mögöttük sötét árnyként vonul el egy pillanatra Vargha alakja.

A Fehér tiszt lovon jön, hegedüli az „Árpád apánk”-at. Körülötte fiatalok. A cigányzenekar átveszi tőle a dallamot. A fiatalok követik a Fehér tisztet, aki egy katonazenekarhoz érkezik. A háttérben feltűnik négy nagy máglya. A Fehér tiszt maga után vonzza a fiúkat, akik leveszik ingüket, úgy követik. A domb alján a Fehér tiszt megfordul lovával, s indul dombnak felfelé, utánuk kezükben lengetett inggel, lelkesen üvöltve a fiúk. Most nők érkeznek, körülveszik a Fehér tisztet. Az leszáll a lováról, többeket megcsókol, egy rajongó nőt külön is, de közben, arcán „ördögi” mosollyal, kinéz a képből.

A következő beállítás egy meztelen női lábon indul, végigpásztázza a nőt, aki a Fehér tiszt lába előtt fekszik. A Fehér tiszt ül, és hegedűjén a lassú moll-dallamot (1. típusú dallam) játssza. Feláll – most észrevevesszük, hogy mögötte vannak a lángoló máglyák. Ahogy a kamera követi, a máglyát rakó azbesztruhás alakok látszanak. Egy ideig csak a máglyákat látni, azután mögülük előtűnik a Fehér tiszt, végigmegy a máglyák tövénél tátongó gödrön, még mindig hegedülve. Meztelen felsőtestű nők és férfiak tűnnek fel. A Fehér tiszt abbahagyja a hegedülést, megérint egy nőt, felállít egy másikat, aki teljesen meztelen (ez megfogja a hegedűt), a Fehér tiszt pedig felemeli a nőt, és beviszi a gödörbe. A többiek felállnak, és követik őket a mélybe. A háttérben a Fehér tiszt visszaveszi a hegedűjét a lánytól, újra játssza az 1. típusú dallamot, és miközben az emberek vonulnak a gödör mélyére – hátul kilép, tovább hegedül, és behátrál a máglyák mögé. Csak a lángoló máglyák látszanak.

(Az ezután következő hosszú beállítás szerkezeti elemzésére a későbbiekben még visszatérünk. Ezért itt csak rövid tartalomleírást adunk.) Mialatt a Fehér tiszt a kép előterében sétál és hegedül, a középtérben a különítményesek egyre több embert végeznek ki, a háttérben pedig lángolnak a máglyák, és hosszú sorokban vonulnak az emberek a máglyák előtti gödrökbe. Közeli beállításokban látjuk, ahogy az azbesztruhás alakok a lángoló hasábokat rálökik a gödörre. A kép elsötétedik.

A feloszló füstből kivilágosodó képen (másnap reggel?) a Fehér tisztet a fűben ülve látjuk, amint egy gyereknek a 2. típusú, gyors dallamot tanítja. Mellette ül Márton és Vargha is. Egy különítményes barna lovat hoz Varghának, aki felszáll rá, és körüllovagolja a Fehér tisztet és a gyereket. Vonatfüty hallatszik: Vargha átlovagol egy vasúti sín túloldalára, ahol a cigánylány táncol, láthatólag Márton „számára”. Ez azonban ügyet sem vet rá, hanem – kezében a karddal – ő is átmegy a vágány túloldalára. Vargha lovon jön vissza, újabb cigánylányt hoz, leszáll a lóról, és a cigánylányt odaviszi a

Fehér tiszthez, és kettőjüket megáldja. A Fehér tiszt abbahagyja a hegedülést, megfogja a lányt, és elviszi a búzamezőbe. Valamit súg neki, és elkezd hegedülni a lassú (1. típusú) dallamot. A lány letérdel, és közben vetkőzik, a Fehér tiszt hegedülve körbejárja, majd mellé térdel, leteszi a hegedűjét a földre. A lány megcsókolja a Fehér tisztet, az visszacsókolja, lefekteti a búzába és fölé hajol. (Ő fel van öltözve teljesen, a lány viszont meztelen.) Kétszer meghemperednek, majd a Fehér tiszt megfogja hegedűjét, ráteszi a meztelen lányra – vonatfüty hallatszik –, a lány összezárja a karjait a hegedűn, a Fehér tiszt feláll. Jön szembe a felvevőgéppel, de eléje betolat egy vonat, eltakarja. A kamera azonban lassan felemelkedik, látjuk, amint a Fehér tiszt beszáll a vonatba, majd leszáll a túloldalon. Márton felemelt karddal várja. A Fehér tiszt megcsókolja Vargha páttert, aki áldásra nyújtja kezét, és az ég felé néz. A Fehér tiszt pisztolyt húz elő (eddig sohasem láttunk nála pisztolyt!), és sima mozdulattal lelövi a páttert, majd eldobja a fegyvert, és egy fűszálat tép, a szájába veszi. Márton megszólal, most ő idéz, mintegy hűségnyilatkozatként: „Ezt mondja a Seregek Ura – Én választottalak téged, hogy légy vezére az én népemnek, és veled voltam mindenütt, valahová mentél, minden ellenségedet a te orcád előtt elvesztettem, oly hírt szerzettem néked, amilyen hírük a hatalmasoknak van; és minden te ellenségedet megalázám, és azt is jelentém néked, hogy az Úr házat épít neked...” A szöveg közben Márton átadja a kardot a Fehér tisztnek, aki azt vigyorogva megsuhogtatja. Egy kürtön a „Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország” dallama szólal meg. A Fehér tiszt ismét felszáll a vonatra, amely elindul. Végigmegy a teljesen üres kocsikon, sötét sziluettként, csak fehér kokárdája virít. Amint kiér a vonat végére, kezében a karddal, Márton is felszáll. A szerelvény lassan távolodik, a füst és gőz eltakarja a két alakot. A kép kivilágosodik, majd megjelennek a filmet záró feliratok.

Valószínű, hogy az *Égi bárány* utolsó részének máglyamotívuma minden, a magyar kultúrán nevelkedett nézőnek eszébe juttatja „a sírt, hol nemzet süllyed el”. Sőt, távolabbi asszociációk is jogosultak: az elégetett emberek a náci haláltáborok képeit idézik fel; a film egészének vallási jelképrendszerében pedig apokalipszis re, világvégére is gondolhatunk.

De *milyen* sír ez, és *milyen* nemzet süllyed el benne? Az ábrázolt kis világ hangulata teljesen ellentétes Vörösmarty pátoszával. Az univerzum itt egy birkalegelő, és milyen kicsinyes, parlagi, nevetséges az a társaság is, mely eljuttassa komédiáját ezen a szintéren... A nézőt ugyanaz az ambivalenciaérzés tölti el, mint a *Sirokkó*-t nézve: a terrorlegények egyszerre szörnyűek és groteszkek, magát földhöz verő papjukkal együtt. Nevetséges voltuk azonban nem csökkenti veszélyességüket. A borzalomnak és a komédiának ez a kettőssége nem Jancsó és Hernádi leleménye: a kelet-európai fasisztoid közös tulajdonságáról van szó, melyet az alkotók az *Égi bárány* egyik szervező elvének választottak. Ugyancsak történelmi tény, hogy a kelet-európai országokban ott alakult ki jelentősebb fasisztoid mozgalom, ahol a katolikus vallásnak széles tömegbázisai voltak – ennek a jelenségnek a pontos értelmezésén a történészek jelenleg még vitatkoznak.² Az *Égi bárány*-ról szólva az egyik kritika (B. Nagy László írása) ezt úgy fogalmazta meg, hogy a „közös kelet-európai mizériában”, a „fasisztoid tekintélyuralmakba átcsapó nacionalista ámokfutásban” a különböző országokban „e nacionalizmusok közös vonása, hogy középkori tudatformák rögződtek bennük; a misztikus világkép eltorzult maradványait hurcolják tovább, emelik át a politikai cselekvés színterére. Üdvösségcsikaró megszállottságuk legjobb esetben is önpusztító révület; kártékonyabb formáiban a népek karanténokba terelése, tömegsírokba taszítása”.³ Ezért „a témának nagyon jól megfelelő az a feldolgozásmód, ahogy az *Égi bárány*-ban az alkotók szinte a film teljes mondandóját a vallásos jelrendszerek felhasználásával fejtik ki. A történetin kívül filozófiai és kulturális érvek is szólnak emellett.

² Vö. Peter F. Sugar, ed.: *Native Fascism in the Successor States 1918-1945*. Santa Barbara, Calif. USA. 1971.

³ B. Nagy László: *A nyavalyatorés folytonossága. Élet és Irodalom*, 1971. május 8.

„Maguk, atya, érdekes szervezet. Mindenféle ember van maguk között, mindenfélét eltűrnek. Ilyet is, meg az ellenkezőjét is” – mondja a Koltai János által alakított Vörösparancsnok. A *szervezet*-nek a *Sirokkó*-val kapcsolatban már említett művészi vizsgálata az *Égi bárány*-ban folytatódik, ezúttal az Egyház példáján. A vallásos jelrendszerek legfontosabb tárháza a szervezet Nagykönyve, a Biblia. Ugyanúgy, ahogy az Egyház „mindenféle” embert eltűr, a Biblia is „mindenféle” szöveget tartalmaz. A Nagykönyvek közös sajátossága ez: minden helyzetre találni bennük szentenciát, minden döntésnél lehet rájuk hivatkozni. A bibliák azáltal váltak bibliákká, hogy koncentráltan, maximális kulturális határfokon közvetítettek ősi emberi élményeket. A rögzítéssel azonban ez az emberi tapasztalat kiszakadt eredeti társadalmi-történelmi háttéréből, megkövült, történelmietlen történelemmé vált. Az *Égi bárány* a „citológia” számos példáját nyújtja; ezek közül is a legfrappánsabb a manipulatív idézés: a részleges, környezetéből kiszakított szöveg használata. Ez a manipulatív idézéstechika megfosztja a mindenkor Nagykönyvet eredendő humanitásának maradványaitól is. (Ezért tiltakozik az eljárás ellen a Kanonok – lásd az „arcba öntött bor” jelenetét.) A szólamhá alakított és gátlástalanul kiforgatott szent szöveg a fanatizálás eszköze lesz, és a fanatizált hívők a kultikus rajongással körülvevő vezértől (félre)vezetve, a legnemesebb szövegekre hivatkozva a legnemtelenebb tettekre heccelhetők. A vallási modellel ezek a történelmi mozgás formák termékenyen ábrázolhatók.

A kulturális érv az, hogy az európai kultúra ma is lényegileg keresztény kultúra. Itt nem egyházi értelemben, nem is propagandisztikusan (ahogy a Horthy-korszakban „keresztény kurzusról” beszéltek) használjuk ezt a jelzőt, hanem egészen egyszerűen azt fejezzük ki vele, hogy a kereszténység asszociációi annyira áthatottak az európai ember gondolkodásmódját, hogy hivatkozásokban, idézetekben, szófordulatokban a materialista sem tud (igaz, hogy ezen a szinten nem is akar) megszabadulni tőlük. Az *Égi bárány* megértéséhez az írott szövegeken túl a képzőművészet és a színjáték figyelembe vétele is hasznos. A képzőművészetekből a képre fordított szöveg érdekel bennünket, az ikonográfia. Ha nem tudatosul bennünk, hogy a film folyamán a Daniel Olbrychski által alakított Fehér tiszt fokozatosan felölti a Halál angyalának (illetve a Sátánnak) attribútumait, szerepének végső értelmezésével mit sem tudunk kezdeni. Ugyanígy segít a figurák elhelyezésében, ha ismerjük a misztériumjátékok színpadának állandó szereplőit.

Az író és a rendező érdeme ezzel kapcsolatban az, hogy felismerték: a feudálisztikus magyar társadalom magyar falujának figurái különösebb erőfeszítés nélkül azonosíthatók a középkori misztériumjátékok főbb alakjaival. Pontosabban, az 1919-es magyar falu jellemző figurái a film végére minden erőfeszítés nélkül átalakulnak egy torz passió szereplőivé. Az átmenet ugyanolyan sima és folyamatos, ahogyan Kende János felvevőgépe a film csúcspontján egy sima fordulattal át-”svenkel” a szürreális látomás világába.

A vallási szövegek mellett egy másik jelrendszernek is nagy jelentősége van: ez a tűz és a füst (kődgránátok). Az Ótestamentum szövegeiben mindegyik gyakran előfordul. A tűz az istenség és az emberek közti kommunikáció egyik eszköze: az Úr tűzzel büntet, az emberek áldozati tűzzel engesztelik meg és tisztelik. Ami az *Égi bárány*-t illeti, a tűz motívumához hadd idézzünk Jeremiás Könyvéből. (Azért éppen onnan, mert a film szövegeinek jelentős része is Jeremiás Könyvének részleteiből összeállított montázs.)

„Azért ezt mondja az Úr, a Seregeknek Istene: Miután ti ilyen szóval szóltatok: íme tűzzé teszem az én ígémet a te szádban, ezt a népet pedig fákká, hogy megeméssze őket!” (Jer. 5. 14.)

Valóban, az *Égi bárány* első részének ez az alapeszméje: adva van egy társadalmi reakció, melyhez Vargha páter ideológiát nyújt; úgy tünteti fel önmagát, mintha „az Úr szája szólna” általa; az Úr pedig azt mondja, hogy „tűzzé teszem az én ígémet a te szádban”.

A tűz azonban viszonylag későn lobban fel a film folyamán. Sokkal hamarabb jelentkezik a *füst*, melyről feltételezhetjük, hogy ebben a jelrendszerben a tűz (nem teljes értékű) helyettesítője. A tűz-füst motívum értelmezéséhez szükséges még az *inkvizíció* témakörének bevonása, annál is inkább, mert a film maga utal rá a kínzási útmutató felolvasásával. Tudjuk, hogy az inkvizíció a máglyát *kegyes*

kivégzési eszköznek tekintette, mivel az „vértelen”, és úgy vélte, hogy az elítéltnak így csak bűnös testét pusztítja el, lelkét – a bűntől megtisztítva – az Úr kegyelmébe ajánlja.

A *füst* először abban a jelenetben bukkan fel az *Égi bárány*-ban, amikor a Kanonokot az egyik különítményes megalázza, mivel az nem evett a „véres” kenyérből. A Kanonok magatartása az Egyházon belül keresztezi Vargha és társai céljait. Joggal tehető fel, hogy a füstölő megalázás azt a radikálisabb inkvizíciós büntetést helyettesíti, melyre az adott hatalmi viszonyok közt Vargháéknak nincs lehetősége: a máglyát. Ahogy a fehérterror eksztázisa fokozódik, erre is megnyílik a lehetőség.

A füstölés a következő jelenetben (a Különítményes tiszt megérkezésekor) megismétlődik: a legények füstgránátjaikkal körberohanják az egész tájat, a házakat, még a birkanyáját is – a füstnek itt a *purifikáció* a funkciója.

A *tűz* első megjelenése a különítményesek halottégetése a boglyában. Ez a jelenet a későbbi máglyák előképe. A felgyújtott szénaboglya még csak szerény kezdet az inkvizíciós terror számára, hiszen a módszer „kisipari” és *tökéletlen*: halottakat égetnek, nem *élőket*.

A vörösök rövid visszatérése után ismét a füstölés kezdődik, több jelenetben is látjuk a különítményeseket, ahogy újból purifikálnak a füstgránáttal. A füstölésnek ezt az értelmezését alátámasztja a jeleneteknek az a visszatérő motívuma is, hogy egyre több bűnbánat, megalázkodás, térden csúszás stb. fordul elő. Nyilván azért, mert a vörösök visszatérése megsemmisítette vagy legalábbis megingatta az addigi fanatizálás „eredményeit”. (Gondoljuk csak meg, Kerekes *vallási* terminológiával tudott a lányhoz szólni. Ez veszélyes Vargha szövegmanipulációjára...) Újabb füstölés, újabb fanatizálás szükséges tehát, hogy helyreálljon és folytatódjon az ellenforradalom eksztázisa.

Ez az eksztázis ünnepli teljes kibontakozását a most már példaszerű tökéletességgel megvalósuló inkvizícióban: a máglyákban, amelyek alatt élve ég el a falu fia-lánya, vagy ha úgy tetszik: az egész „bűnös” nemzet, „bűnös” emberiség. A máglyajelenetekben már nincs füstölés, fölöslegessé vált. Visszatér viszont a füst motívuma az utolsó beállításban, amely felszakadozó füstön át válik láthatóvá és füstfelhővel végződik, amikor a Fehér tiszt és Márton dolguk végeztével a vonaton eltávoznak. A füstmotívumnak ez a befejező szerepe összefügg a film egészének szerkezeti ívével.

Mind az *Égi bárány*, mind pedig a *Még kér a nép* hullámgórbével ábrázolható folyamatot jelenít meg: egy mozgalom kibontakozik, résztvevőinek száma fokozatosan gyarapodik, eljut egy csúcshoz, majd fokozatosan elenyészik. Mindkét esetben az eksztázisról van szó, az ellenforradalom fanatikus eksztázisáról és a forradalom humanista eksztázisáról, amint erre Szabó Miklós rámutat.⁴ A *Még kér a nép*-re a következő fejezetben visszatérünk. Az *Égi bárány*-ban az említett gyarapodás a következő *főbb* fokozatokban történik:

- a) Először Vargha páttert látjuk, kísérőjével, Mártonnal.
- b) Öregasszonyok jönnek a faluból Varghához. De Márk atya visszaküldi őket. Mária, a fiatal, szőke lány azonban Vargháékkal marad.
- c) A mandulásban lejátszódó epizód (a vörös kiskatona lelövése) után a Kanonok nem csatlakozik, de rabtársa (Ajtony Árpád) és a kocsit kísérő férfi (Körtvélyessy Zsolt) igen.
- d) A következő jelenetben megérkezik a Különítményes tiszt két emberével (Kosztolányi Balázs és Pintér György).
- e) Csendőrök jönnek.
- f) A vörösökkel tartó egyik nő, Magdolna (Jarka Schallerová), bűnbánatot tart, és Varghához csatlakozik.
- g) Vigadozó falusiak érkeznek, cigánybandával.
- h) Reguláris katonaság tűnik fel, besorozzák a fiatalokat.

⁴ Szabó Miklós, Filmkultúra, 1972. 2. sz.

Az ellenforradalomnak ezt a kibontakozási folyamatát végig Vargha prédikációi kísérik, ihletik, ideologizálják. (Arról persze szó sincs, hogy ő lenne az események mozgatóereje. Inkább a meglevő reakciók erőket irányítja, tudatosítja, fanatizálja.) A prédikációkon kívül Varghának még egy hatalmas eszköze van a tömegek fanatizálására: az epileptikus roham, a „szent betegség”. Vargha epilepsziájáról a film azt a képet alakítja ki a nézőben, hogy az valódi is, meg nem is. A páter feltehetően tényleg epileptikus, vagy legalábbis az *volt*. Itt látható rohamai legfeljebb félig autentikusak: a jelek szerint ezek a rohamok öngerjesztéssel-önszuggesztívóval is létrehozhatók. A „valódi” és az önszuggesztívó rohamok mellett vannak olyan alkalmak is, amikor a földhöz vágódás egyszerű trükk, melyet a páter akkor kezd el és hagy abba, amikor ez céljainak éppen megfelel. Az inkvizíciós szöveg felolvasásakor például Vargha a borzalmak hatására elájul, majd az ájulás után felpillant, lesi, elemzi színjátékának hatását közönségére.

Vargha intuitívan okos gazember. Nem intellektuel – a primitív ember megérzéses módján, de remek lélektani érzékkel alkalmazza előre gyártott szövegeit és viselkedési mintáit. Jellegetesen falusi megszállott, saját közegében szinte legyőzhetetlen. Az ellenforradalom számára addig hasznos, amíg a fehérterrort be kell építeni a nép ősi, konzervatív tudatformái közé. Okosságának ott a határa, hogy nem ismeri fel fölöslegessé válását a konszolidáció kezdetén. Ezért hal meg.

Szerepét a Fehér tiszt (Daniel Olbrychski) veszi át. De mi ez a szerep? Mi a közös Vargha és a Fehér tiszt tevékenységében, amikor ez állandóan beszél, az pedig meg se szólal? Nem mondhatjuk, hogy mindketten az ideológiát szállítják a terrorhoz, hiszen a Fehér tiszt néhány gesztuson (mosoly, csók) és hegedűjének hangjain kívül máshogy nem nyilvánul meg. Mégis van azonosság funkciójukban. Mindketten a terror *katalizátorai*: úgy bontakoztatják ki a pusztulást, hogy maguk tulajdonképpen nem vesznek részt benne. (Kivétel Márk atya, majd Vargha lelövése, de ezekről még szólunk.)

Vargha pozíciója akkor rendül meg először, amikor tevékenységének csúcsához érkezett (áldást osztva ment végig az éljenő katonák sorfala közt), és éppen az ünnepi lakomához ül. A Kanonok leleplezi, hogy Vargha isteni szóként előadott szövege tendenciózus idézet, mely ilyenformán még a Bibliához is hűtlen. Korábbi epizódokban már láttuk, hogy Varghának ez a legsebezhetőbb pontja – ezért reagált olyan haragosan a Kanonok megjegyzésére, hogy „véres kézzel ne áldja meg a kenyeret”; ezért volt olyan veszedelmes számára a második vörösparancsnok, Kerekes, aki a Biblia szavaival tudott szólni. Az asztali jelenetben Vargha a Kanonok arcába önti a bort, de ez már csak hisztérikus reakció, hiszen a hatalmi jelvénnel (kanonoki öv) érkező egyházi felettesén nincs többé hatalma. Vargha mozgása ettől kezdve, ha lehet, még idegesebb, még mániákusabb lesz, elveszti belső biztonságát. Nagyon jellemző, hogy a bor odalöttyintése után Vargha hirtelen megragadja a kardot – a néző már-már azt hiheti, hogy a karddal fog rátámadni a Kanonokra, azonban csak elrohan, „Utánam, katonák! Utánam, magyarok!” kiáltással. Senki nem megy utána, az egész nagy lendület *komikussá válik*.

Vargha pályafutásának még koránt sincs vége, amikor már megkezdődik az utód kiválasztása és „megnevelése”. A Fehér tiszt azzal mutatkozik be, hogy hegedülve jön előre a háttérből, zenéjével körüljár egy meztelen lányt, majd amikor ezt a lányt egy különítményes agyonlövi, ő letérdel mellé, és megcsókolja holttestét. Ez szembefordulás a történetekkel, a Különítményes tiszt ennek megfelelően elveszi hegedűjét, és karate-ütéssel letaglózza a Fehér tisztet. Ő azonban nem hal meg, a következő jelenetben megint sétálni látjuk. Vargha és a Kanonok konfliktusa után, amikor a „fehér kesztyűs” terrorosztag megszerveződik, a Fehér tisztet is ott látjuk köztük menetelni. Kilép a sorból, szuronyát a templomi zászlóba dőfi, majd epileptikus rohamot produkál. A Különítményes tiszt újra leüti, de ezúttal még kevesebb hatással: a leütött szinte azonnal feléled. Úgy látszik, a fizikai erőnek nincs hatalma fölötte. Az is feltűnő, hogy a Fehér tiszt birtokában van Vargha egyik legfontosabb fegyverének: ő is tud epileptikus rohamot produkálni. Rugalmasságának újabb apró példája, amikor –

hegedűjétől megfosztva – a mulatókkal jött cigányok cimbalmához lép, és átveszi a mulatók zenéjének egyik dallamát.

Az ellenforradalmárok csoportja úgy reagál a Fehér tiszt magatartására, ahogy lehet: miután nem tudták alattvalónak integrálni, megteszik vezérnek. Ehhez kapóra jön Vargha „botránya”: az eszelős pap ugyanis puskát fog, és saját kezével lövi le Márk atyát, paptársát. Ez semmiképpen nem illik be a mégoly tágan és manipulatíván is értelmezett vallási normák közé. (Emlékezzünk vissza, hogy Vargha legfanatikusabb követője, Mária, a film elején „Papot öltök?” felkiáltással támadt rá a vörösökhöz csatlakozott lányokra, akik *nem* ölték papot...) Vargha is érzi ezt, és megkísérli elfogadhatatlan tettét újabb szövegekkel és újabb epilepsziával igazolni. Rohamából azonban most Márton nem tudja (vagy nem akarja?) magához téríteni, hanem a Különítményes tiszttel együtt *odaviszik a Fehér tiszttel* az alétan fekvő Varghához, aki életre kelti a fekvőt. Megtörtént a funkcióváltás, és ezt Vargha is kénytelen tudomásul venni; le is reagálja a saját fogalmi rendszerében. Nem vonulhat egyszerre vissza, hanem Keresztelő Jánost játszik: „megkereszteli” a magánál hatalmasabbat, az igazit. Persze a Fehér tiszt nem Krisztus, hanem Antikrisztus, halálangyal. Vargha mindenesetre jelentéktelenné válik mellette, ettől fogva már *meg se szólal* a filmben, nyavalyatorós rohama sincsen több. (Pedig a szó és az epilepszia voltak a fegyverei...)

Ha a jelképes rendszeren belül fogalmazzuk meg, miért kellett Varghának végül elpusztulnia, azt mondhatjuk: azért, mert *nem volt zenéje*. A zene a Jancsó-Hernádi-filmekben mindig ambivalens: egyszerre megejtően szép és örvényesen veszélyes. Csak a *Fényes szelek*-ben és a *Még kér a nép*-ben fordul elő, hogy a zene pozitív cselekvés eszköze, egyébként, legtöbbször a hatalom manipulációjának kellékeként jelenik meg. A Fehér tiszt hegedűje az *Égi bárány*-ban a kifinomult terror kísérője-képmása lesz. Az emberek itt „már nemcsak parancsra, engedelmességből, fegyelmezettségből, érdektelenségből ölnek, hanem a harmonikussá vált rendben a maguk harmóniájának kiteljesedéseként. A fasizmus akkor válik igazán az emberiség végveszélyévé, ha megteremti a maga harmóniáját” – írja erről Gyurkó László.⁵ Majd így folytatja, Orfeusznek nevezve a leírásunkban Fehér tisztként szereplő alakot: „Orfeusz csodára képes: mítosszá varázsolja a fasizmust. S ettől kezdve a fasiszták már nem vértől csöpögő kezű dúvadak, nem is lélektelen ítéletvégrehajtók, hanem a nagy szertartás felmagasztosult résztvevői.” A hegedűszoó tehát ugyanúgy a magatartások katalizátora, mint a bibliaidézetek vagy az epilepsziás roham, de a kétféle eszköz közt ugyanakkora a különbség, mint a két felhasználó közt. A Fehér tiszt kiválóan, sőt, parodisztikus fölénytel tudja produkálni a páter trükkjeit, az viszont képtelen arra, hogy ennek kifinomult eszközeivel is éljen. Nincs zenéje. Mártonnak, famulusának például van: ő énekel a lakomán. Ő tehát kompatibilis a Fehér tiszttel. Mint a háttérben maradó észember, ő az, aki felismeri, hogy Vargha ideje lejárt. Fontosnak tartjuk, hogy a „keresztelés” körüli mozgásokból egyértelműen leolvasható: a Fehér tiszt *nem* valamilyen misztikus módon vált egyszeriben vezérré. Az ellenforradalmár közösség hangadója (főleg Márton és a Különítményes tiszt) *felismerték* benne az adottságokat, és a maguk terrorisztikus módján vezérré kovácsolták személyiségét. Egyrészt „kiverték belőle” renitens hajlamait, másrészt lehetővé tették, hogy éppen ezeket a hajlamokat úgy élje ki, ahogy azt a bosszú eksztázisa megköveteli. (A Fehér tiszt első rendbontása a meztelen lányhoz való vonzalma, és a lelőtt lány megcsókolása volt. Amikor vezért csinálnak belőle, nemcsak hogy szabad neki, hanem egyenesen *feladata*, hogy becézze a lányokat és megcsókoljon embereket; csak éppen a jelentése fordul ki ezeknek a gesztusoknak. A meztelenséget nem szerelem követi, hanem pusztulás, a csókból júdáscsók lesz.) A Fehér tiszt az ellenforradalomnak ezért egyszerre *keletűrája és vezetője*, ami tanulságos adalék a *Fényes szelek*-ben feltett egyik kérdéshez: mi a személyiség szerepe a történelemben?! A világvége-jelenetben mozgásával és zenéjével összekapcsolja a *gödör* és a *mező* eseményeit; ebben a szerkezetben egyformán pusztul az, akit elpusztítanak, és az egész környező

⁵ Gyurkó László. Filmkultúra, 1971. 2. sz.

világ, mely csárdással vigad, amíg a lövések egymás után végeznek azokkal, akik ezt a nemzetet megmenthették (megválthatták) volna. Már utaltunk Vörösmarty soraira – Jancsó és Hernádi az *Égi bárány*-ban azt a magyar látomást folytatja, hogy az önpusztító nemzet elsüllyed, és még mielőtt fizikailag megsemmisülne, erkölcsileg-történelmileg már megsemmisült. A vízió teljesen jogos: nem az 1919-ben uralomra került rendszeren múltott, hogy 1944-45-ben nem a teljes megsemmisülés következett be, hanem – számtalan emberélet, felmérhetetlen gazdasági és kulturális érték elpusztulásával bár – de „csak” egy társadalmi rendszer járta el haláltáncát.

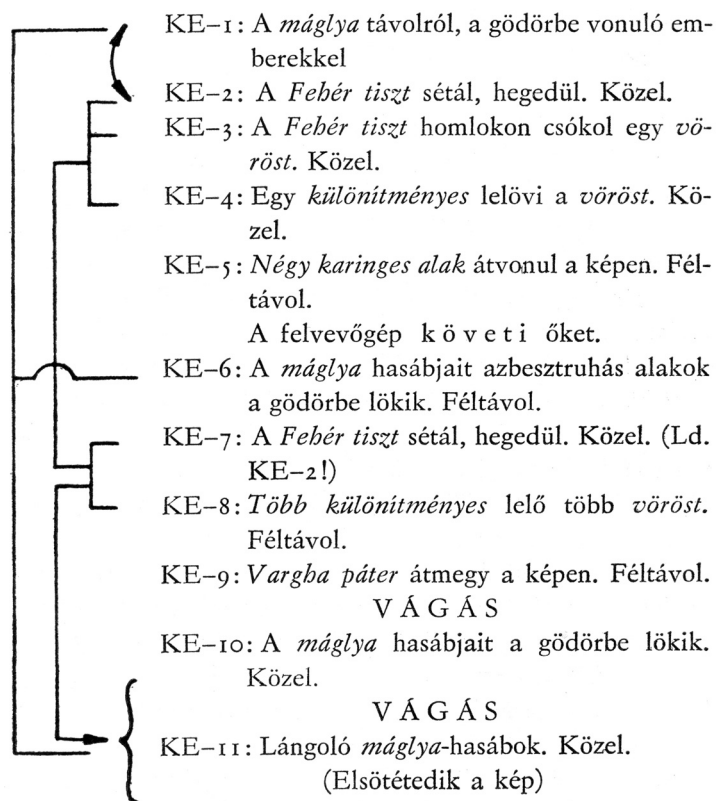
A páter vezetése idején megölt emberek tetemét – mint már elemeztük – a különítményesek szénamáglyán égették el. A szénát villázó szereplők képe a közismert „mezei munka” ábrázolások (például Berry herceg kalendárium a) keserű paródiája: a kis ipari gyilkosok kisipari hullaeltakarítása. Mégis, ez a jelenet a film csúcspontjának, a sírgödör-máglya jelenetnek előképe. Hogyan fokozza Jancsó filmje iramát addig, hogy a birkalegelőn lejátszódó parlagi terror borzalmaiban is kicsinyes, szinte tragikomikus képeitől a néző eljuthasson a szürreális pusztuláslátomás átéléséig? (És azután vissza, hiszen a film íve a szatirikus-tragikomikus ábrázolástól a tragédián át a zárójelenetekben ismét a tragikomédiához érkezik.) A fokozás módja nem a statiszták számának újabb és újabb növelése, hiszen ez a mozinéző számára többé-kevésbé megszokott fogás, nincs már sokkhatása; azonkívül nem is hiteles, hiszen a cselekmény végig megmarad hangsúlyozottan provinciális, egyetlen falut átfogó keretei között. A csúcspontot képviselő jelenetben még az a néhány statiszta is, akit előzőleg láttunk, a kép háttérében marad (ott vonulnak az embersorok a sírgödörbe), és a kép előterében csak az ismert szereplőket látjuk. A beállítás lendületét a szerkesztésmód, a ritmus, a koreográfia biztosítja.

Ez a jelenet alkalmasnak látszik arra, hogy Jancsó rendezői módszerének néhány vonását bemutassuk rajta. Ezért a jelenet szerkezetét egy szemiotikai modell segítségével vázoljuk fel, mely ún. *képeseményeket* különböztet meg.⁶ Amint azt a hosszú beállítás módszeréről szólva már elemeztük, egy hosszú beállítás több képeseményből áll.

Az alább elemzendő jelenet az *Égi bárány*-ban tizenegy képeseményből tevődik össze, ebből kilenc képesemény egyetlen, megszakítás nélküli hosszú beállítást alkot. A tizenegy képeseményből kettőnek inkább átkötő-asszociatív szerepe van, míg kilencnél a tartalmi funkció az elsődleges. Ezek a képesemények három témakörből származnak: a *máglya*, a *különítményesek* és a *Fehér tiszt* motívumait variálják. A képsík, ahol egy-egy képesemény lejátszódik, lehet a térben közeli, féltávoli és távoli, a szereplők pedig lehetnek aktívák és passzívák.

⁶ A képesemény fogalmához lásd Worth, 1969. és Szekfű, 1971.

Íme a tizenegy képesemény:



Mit olvashatunk le ebből az ábrából a jelenet szerkezetére vonatkozóan? A többször is előforduló motívumokat összekötöttük, mivel ezeket a tudat is összekapcsolja. A jelenettel kapcsolatban már feltételeztük, hogy fő tartalma a terror fokozódásának bemutatása. Ez több módon történik. A máglya képe, mely kezdetben még távoli beállításban látható, a jelenet során, ahogy a felvevőgép vissza-visszatér rá, egyre közelebb kerül. Amikor a KE-10 és a KE-11-ben már egészen közeli képben látjuk a lángoló hasábokat, ezek teljesen betöltik a képmezőt, és a hanghatás is hozzájárul az élmény erejéhez: egyre erősebben pattognak, sisteregnek az égő tuskók. Ez *intenzitásbeli* fokozás. A különítményesek lelövik a még élő vörösöket. A KE-4 és a KE-8 között *menyiségi* fokozás van: először csak egy embert, később többet lőnek le. Érdekes, hogy míg a máglya képe egyre konkrétabb, érzékletesebb lesz (azáltal, hogy közelebb kerül és a hangot is halljuk), a kivégzés a menyiségi fokozással absztraktabbá válik: távolabbról látjuk, a lövések hangja is halkabb, az alkonyatban az áldozatok alakja már-már elmosódik. A jelenet kulcsfigurája természetesen a Fehér tiszt. A máglya és az ő alakja közt a néző már kapcsolatot létesített az előző jelenetekben, amikor ő hegedülte be az áldozatokat a gödörbe. Az, hogy a Fehér tiszt hegedül, csókol, és akit megcsókolt, lelövik, annak a korábbi jelenetnek ellenpárja, amikor még mindez fordítva volt: a Fehér tiszt *azt csókolta meg, akit már lelőttek*. A sorrend átfordulása a Fehér tiszt szerepének átfordulásával függ össze: akkor még ő összeütközött a terrorral, most viszont *integrálódott*, a pusztulás hegedús évé lett. A hegedülés-csókhalál sorrend a nézőben azt sugallja, hogy a gyilkosság valahogy a Fehér tiszt hatalmából következik. Ezt igazolja, hogy a hegedülés-halál kapcsolat vissza is tér (KE-7-KE-8). A Fehér tiszt mágikus hatalmának képzetét erősíti az, hogy ő *nem tesz semmi* további erőfeszítést, sőt, egy motívuma (a csók) ki is marad, a terror mégis *fokozódik*. Így az a mozzanat, hogy a KE-7 képesemény a KE-2-nek egyszerű visszatérése, paradox módon éppen *ezáltal* (ti. kontraszthatással) jelzi a lavinaszerű

folyamatot, azt, hogy a világvége már megkezdődött, a hegedű szódollamára a pusztulás megállíthatatlanul halad a végkifejlet felé. Ennek logikus lezárása a gyötrelmesen közeli látvány, a máglya, a maga szörnyű érzékletességével, a 10. és a 11. képeseményben.

Két olyan képesemény van, amelytől nem visznek közvetlen szálak a többihez: a KE-5 (karinges alakok) és a KE-9 (Vargha páter). Ezek a már említett átkötő-asszociatív mozzanatok. Tulajdonképpen technikai jellegű szükségszerűségekből jönnek létre. A hosszú beállításban ugyanis a felvevőgépek végig kell pásztázni az egyes képi motívumok közti teret, hogy eljusson az egyikről a másikig. Ez Jancsónál legtöbbször úgy történik, hogy a felvevőgép valamelyik szereplőt követi. Ha viszont egyik főszereplőnek sincs logikus útja a szükséges irányba, akkor mellékszereplők „viszik” a felvevőgépet. (Például az *Égi bárány* egyik korábbi jelenetében, amikor a felvevőgép teljes kört ír le a haláltánc mezéjén, ezt a felvezető funkciót néhány lovas csendőr látja el: őket kíséri a kamera 360 fokban, körbe.) Ezek a látszólag tartalmatlan átkötő mozzanatok azonban éppen azért, mert nem kapcsolódnak olyan szorosán a cselekmény logikájához, mint a többi képesemény, lehetőséget adnak a rendezőnek a képi asszociációk „feldúsítására”. Az, hogy a KE-9-ben Vargha páter viszi a felvevőgépet, nem hordoz különösebb jelentést. Tudjuk, hogy ő a Fehér tiszttal hatalomátvétele után sem tűnt el, ott lézeng az események színterén. Izgalmasabb a KE-5-ben feltűnő négy karinges lányalak, akik jobbról balra átlejtenek a mezőn. Technikailag nincs más feladatuk, mint hogy a felvevőgépet elvezessék a KE-4 epizódtól (kivégzés) a KE-6-hoz (a máglya). Számomra azonban ez a kis jelenet, mint képi asszociáció, keserű paródiája azoknak a középkori táblaképeknek, melyeken a meghalt hívő lelkét angyalok viszik a mennybe. Az *Égi bárány* jelrendszerében ez talán nem teljesen jogosulatlan asszociáció.

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a fent elemzett jelenet a néző fantáziájának teljes aktivizálásával, többször fokozással közvetíti az alkotók vízióját arról, hogy a mosolygós terror milyen lavina módra szélesedik egyetemes pusztulássá.

Az utolsó jelenet ezzel szemben ismét idilli módon indul: újra majális hangulat van, a mezőn ülnek, fekszenek, zenélnek a szereplők. Korábban elemeztük az *Égi bárány*-beli ellenforradalmi „mozgalom” felfutását, terebélyesedését. Most a nagy áldomás másnapján a szétszéledés, lemorzsolódás, számbeli csökkenés a jellemző. Akik csatlakoztak Vargha páterhez, eltűntek, az utolsó különítményes a jelenet elején még játszik, aztán már őt sem látjuk. A zárójelenet fő tartalma a Fehér tiszttal leszámolása a teljesen fölöslegessé, sőt zavaró jelenséggé vált Vargha páterrel. Vargha nem ismeri fel, hogy ideje lejárt: szerényen, de csökönyösen játssza tovább kis komédiáját, még mindig úgy jön lován, áldást osztva, mintha ő lenne a megváltói szerepkör birtokosa, és ugyanaz az agyalágyult, semmit sem értő mosoly ül az arcán, mint a film egész második felében. Abban, hogy egy kis ringyót odavisz a Fehér tiszthez, és megáldja őket, talán utolsó, naiv kísérletét kell látnunk, hogy a Fehér tiszttel ismét visszaszorítsa emberi dimenziói közé, kihasználva annak már ismert vonzalmát a női testek iránt. Varghának ez a kísérlete nem sikerül. A Fehér tiszttel körbehegedüli a vetkőző lányt, meg is csókolják egymást, ruhástól fekszik a lány mellé, és néhány pillanat múlva (*maga helyett*) odateszi a lány testére – a hegedűjét. A lány a hegedűt karolja át. A Fehér tiszttel viszont leszámol Varghával: úgy lövi le, mint ahogy egy legyet hessegetnek el, visszakézből, jelentőség nélküli mozdulattal. Márton meglepetés nélkül veszi tudomásul Vargha halálát (miért is lenne meglepve, amikor a háttérből ő is manipulálta a Fehér tiszttel vezérré válását), és azonnal új gazdájának tekinti a Fehér tiszttel, amit meg is fogalmaz – egy szép idézetben. Jancsó szereposztási logikáját jelzi az a párhuzam, hogy Kozák András itt is olyan háttérben marad, mindenkit túlélő észembert játszik, mint a *Fényes szelek*-ben. Az sem lehet pusztán véletlen, hogy a *Még kér a nép* erőszak- és manipulációellenes világából ez a típus hiányzik.

Mint a Gotterhalte a *Szegénylegények*-et, zárja az *Égi bárány*-t a „Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország” dallama, mely itt legalább olyan keservesen ironikus, mint amikor Bartók idézi Amerikában írott Concertójában.

Milyen szerepet játszanak az *Égi bárány* szerkezetében a vörösök? Dramaturgiaiilag ebben a filmben ők okvetlenül mellékszereplők, hiszen az *Égi bárány* – Józsa Péter egyik megállapítását idézve⁷ – egy olyan társadalmi rendszer emberi kapcsolatainak belső mechanizmusát és közérzetét elemzi, amely „önmagát kozmikus szentté avatva, ellenfeleinek leverését az örök törvények nevében végrehajtott büntetésnek fogja fel”. Ebben a folyamatban a vörösök inkább a cselekvés tárgyai, mint aktív alanyai. A határhelyzet „túloldalán” vannak, a vereségben szinte semmi választási lehetőségük nincs már, Döntéseik, amikor egyáltalán még dönthetnek, idillikusan humánusak, aminthogy a szépség megjelenései is hozzájuk kapcsolódnak a filmben. Ok az *éppen elveszett* nemzeti lehetőség megtestesítői. A film első felében még van egy oda-vissza változás az erőviszonyokban, a második rész már az ellenforradalom teljes győzelme.

Annak ellenére, hogy az *Égi bárány* tehát nem elsősorban a vörösökről szól, az alkotók viszonylag bőséges információval szolgálnak helyzetükről. A *Még kér a nép* elkészülte után pedig számos mozzanat élesebben kirajzolódik az *Égi bárány*-ban is, hiszen ez a két film, ahogy láttuk és még látni fogjuk, erősen kapcsolódik egymáshoz.

Indításként egy dal határozza meg a vörösök pozícióját: Geyer Flórián dala. Két versszaka hangzik el. Először, hogy „A harcunk nincsen jó vezér híján...” – ami sajnós, ironikus, mert a Koltai János alakította Vörös parancsnok lehet derék ember, humánus egyéniség, de – amint ezt intelligens foglya, a Kanonok, ki is mondja – nem jó parancsnok.

„Nem elég okos ember” – fogalmazza meg véleményét a Kanonok. Idézzük újra a Vörösparancsnok válaszát is: „Maguk, Atya, érdekes szervezet. Mindenféle ember van maguk között. Mindenfelét eltérnek. Ilyet is, meg az ellenkezőjét is... Lehet, hogy ehhez kétezer év kellett, de ha az igazat akarom megmondani, én nem tudnám ezt kivárni. Még akkor sem tudnám kivárni, ha a győztes egyház tagja lennék.” A *Sirokkó*-t közvetlenül követő filmben a „szervezet” kifejezés felbukkanása nem valószínű, hogy véletlen lenne.

A Vörösparancsnok, aki ebben, de csak ebben hasonlít Marko Lazarhoz, az idillikus ábrázolásmódnak megfelelően, a *naiv* nézőpontból utasítja el a szervezet elidegenedettségét. Az elidegenedést azonban korunkban már nem lehet „naiv” módon megszüntetni, és ezért logikusnak és minden rokonszenvünk mellett is szükségszerűnek érezzük az alkotók „ítélkezését” a Vörösparancsnok sorsáról. Nem sokkal később, a kilátástalan helyzetben, miután néhány intézkedéssel lehetőség szerint eligazította katonáit, öngyilkos lesz. Még egy információnk van lelkivilágáról. Miután meghallotta az éneklést, meghallgatta a szöveget. „A harcunk most az egyszer elbukott – de az unokánk majd győzni fog!” – énekelte neki a lány. Furcsa helyzet, mert a dal itt is a pontos szituációt fogalmazza meg. A parancsnok megtiltja ennek a versszaknak az éneklését. Érthető. Mégis jelzés: arra utal, hogy ez a szimpatikus, derék ember nem tud a realitással szembenézni. Jellemképlete logikusan fejlődik az öngyilkosság felé. Egyébként a Geyer-dal az egyetlen *nem magyar* dal a filmben. A német, parasztháborúról szól – ezt ki is mondják –, és pusztá létével is jelzi, hogy a vörösök *internacionalisták* voltak, minden forradalmat közösnek érezték, szemben a túloldal elvakult *nacionalizmusával*, melynek szintén jó hordozói a dalok. Internacionalista az Avar István által alakított Kerekes elvtárs is. Bajtársaitól tudjuk, hogy „Rózát” (Luxemburgot) szokta idézni: „A proletárforradalom a harc olyan formája, amelyben a győzelemhez a vereségeken keresztül vezet az út.” Ez más ideológia, mint az előző parancsnoké – megőrzi a győzelem perspektíváját a vereségben is. Amikor el kell mennie, azt mondja: visszajön. És amikor egy ismerős lányt lát a fehérek közt („Te kinek is vagy a lánya? Téged ismerlek...”), neki is azt mondja (átvéve kifejezésinkét), hogy „az emberfia... megfizet mindenkinek az ő cselekedetei szerint”.

⁷ Józsa Péter, Valóság, 1971. 9. sz.

Ígéretében, hogy visszatérnek, nem nehéz felfedeznünk a *Csillagosok, katonák* Szpiridonjának beállítottágát, aki „Én nem fogok megdöglenni” szavakkal indul a majdnem biztos halálba. Amikor pedig arról beszél: „nem akarom, hogy azt mondják, gyilkosok voltunk”, már a *Még kér a nép* gondolatkörét előlegezi, ahol a forradalmárok messianisztikus küldetéstudattal inkább a halált vállalják, de nem folyamodnak szervezett erőszakhoz, és feladatukat a késői generációk számára gyümölcsöt hozó diófához hasonlítják.

Tulajdonképpen egyet kellene értenünk a Kerekest bíráló másik komisszárral, aki arra hivatkozva sürget kivégzéseket, hogy „ezek – (ti. Vargha és emberei – Sz. A.) – ölni fognak”. Az események ténszerűen igazolják is jóslatát.

Csak az ébreszti fel fenntartásainkat, amikor ez a komis szár helyes helyzetfelismerésével egyidejűleg így fogalmaz: „Te vagy a parancsnok. Még te vagy a parancsnok. Sőt, ha szavazásra kerül a sor, mindenkit meggyőzől a magad igazáról.” Jancsó és Hernádi ebben a jelenetben igen takarékos művészi eszközökkel szinte teljes mélységében feltárják egy forradalmártípus belső ellentmondását, hiszen a szöveg (melynek itt csak legfontosabb részét idéztük újra) árulkodik: a második komisszár legszívesebben máris mellőzné a közvetlen forradalmi demokráciát, a szavazást, és a „még” szócskával olyan jövőbeli manipulációkat előlegez, melyekkel majd le lehet váltani egy elvtársat akkor is, ha a többség támogatja.

Aki számára ez a következtetés túlzottnak tűnik, emlékezzék vissza a *Fényes szelek* filmjének arra a jelenetére, amikor Lacit, a vörös inges fiút elkezdi tisztségéből manipulatív módon eltávolítani (20. beállítás). Laci ott társai szemébe vágja, hogy milyen – mondvacsinált – indokokat hozhatnak fel azok őellene. „Én nem vagyok alkatilag alkalmas?” – kérdezi. „Ezt még nem mondtuk neked” – feleli az egyik fiú. A következő jelenetben le is váltják Lacit, és módszerét *opportunistának* bélyegzik – ugyanazt mondja a másik komisszár is Keresesre. A forradalmárok közötti ellentmondások azonban az *Égi bárány*-ban nem bontakoznak ki, megmaradnak egy keserves történelmi lehetőség előrejelzésének. Amikor Márk atya kidönti a szimbólumvontokban meghamisított három nagy kereszt egyikét, a két vitatkozó komisszár közösen segít neki, vállalva az azonnali halált, félretéve ellentéteiket.

Zala Márk alakítja ezt a fiatal papot, aki a vörösökkel tart. Az ő figurája is az írás egyik interpretációja, neki is megvannak a maga idézetei. Nem vitatja Vargha szövegeit, hanem a sajátjait szegezi velük szembe. Így szót ért az elbolondított parasztasszonyokkal is. Krisztusi szavakkal száll szembe a vérbírósággal, de látva, hogy a jelképekbe fagyott kereszténység itt már teljesen az ellenforradalom eszközévé vált, bibliai szavai után kitepi a földből a felállított keresztet egyikét. Ekkor lövi le Vargha páter – a különítményesek ugyanis órá nem tüzeltek, csak vöröskatona társaira. (A kép, ahogy a nők adogatják Varghának a fegyvereket, ismerős a *Sirokkó*-ból; Mária, aki korábban papgyilkossággal vádolta a vörösökhöz csatlakozott – és ártatlan – lány társait, és a megtért bűnös, Magdolna, egyforma buzgósággal adogatják a puskákat a vörös pap lelövéséhez...) Varghának ez a szörnyű tette helyére teszi a vallási tényező szerepét ebben a keresztény motívumokkal építkező film szerkezetben: nyilvánvalóan jelzi, hogy az elsődleges szolidaritás a politikai állásfoglalás, nem a vallási közösség. Egy másik, már elemzett jelenet, a Kanonok konfliktusa Varghával pedig még jellemzőbb módon világítja meg az *Égi bárány* hatásmechanizmusát. Amikor a Kanonok a teljességében idézett bibliai szöveggel helyreállított egy kontextust, és kiderült, hogy Vargha idézete mögött egyáltalán nincsen „Isten szava”, a film a vallási jelrendszeren *belül* maradván – demisztifikál. A kód saját logikájával leplezi le a manipulációt, éspedig nem pusztán magyarázattal, hanem drámai szituációban.

Ha misztériumként, vagy inkább antimisztériumként (mint B. Nagy László írja) értelmezzük az *Égi bárány*-t, feltűnik a föld-menny-pokol hármastól a *föld* hiánya. A mennyországot nyilván a vörösök képviselik, idilljükkal, a vereség nyomán messze tűnt forradalom égi távlatával. A pokol vitathatatlanul adott. De hol a föld? Azt hiszem, ez a hiány az *Égi bárány* nemzethalál-víziójának

mérhetetlen keserűségéből fakad: a föld eltűnt, széthasadt mennyre és pokolra, és míg a menny valóban mennybeli, irreális, csak a jövőben megvalósuló, a pokol nagyon is valóságossá vált. Ez a keserűség magyarázza, hogy talán az *Égi bárány* a legvadabb, legszélsőségesebb, leginkább pokoljáró Jancsó-Hernádi-film eddigi műveik sorozatában.

X. MÉG KÉR A NÉP (1971)

*Tekintettel arra, hogy a demokrácia népuralmat jelent;
tekintettel arra, hogy a nép pedig nem uralkodhat, hanem csak egy vagy két egyén között, úgy
pedig a nép nem a vagyon és munka egyenlőségét éri el, hanem csak urat cserél; tekintettel tehát
arra, hogy a demokráciával az azt hirdetőket akarják ismét a nép rovására a saját uralmukat
megteremteni:*

kimondja a kongresszus:

*a demokrácia elvetendő, és a magukat szociáldemokratáknak vallóktól külön testvéri szövetségen
alapuló vagyon- és munkaegyenlőséget akaró igaz szociális párttá alakul...*

Cegléd, 1897. szeptember 8-10.

(A magyar munkásmozgalom történetének válogatott dokumentumai, Budapest, 1954. 483. o.)

Minden Jancsó-Hernádi-filmben megtalálható a bármilyen elvont és stilizált konstrukció mögött néhány olyan alapvető, meghatározó lételem, amely nem absztrakt módon, hanem a maga nyers, konkrét, történelmi valóságában határozza meg a szereplők mozgásterét. A mozgástér szót érthetjük átvitt, de közvetlen módon is. „...Jancsó csak mesterségesen tudja megteremteni a cselekvési tér zártságát” – olvassuk például a *Csend és kiáltás*-sal kapcsolatban.¹ „Miért nem »lóg meg« Cserzi végleg, miért nem megy kétszáz kilométerrel odébb, ahol senki sem ismeri? Elindul ugyan, eljut egy öreg pásztorhoz, de onnan engedelmesen visszatér: nincs kiút. Miért nincs? Erre nincs felelet. Csak mintha krétával kört húztak volna köréje, ráparancsolva, hogy ki ne lépjen belőle.” Pedig a magyarázat eléggé egyszerű, a magyar paraszti gondolatvilág egyenes következménye. A birtoklás vágyáról, a szinte mitikussá növekvő földéhségről van szó, ugyanarról, amiről a harmincas években a népi írók oly sok szót ejtettek az egyke problémája kapcsán. A földet a *Csend és kiáltás* parasztjai még saját életüknél is jobban tisztelik. Mint láttuk, azért nem lesz valaki öngyilkos, mert akkor – a fehérterror speciális megtorlási rendjében – elvesz a föld. (Ezért választja Károly a lassú megmérgeztetést.) Ugyanezért prostituálódik a két nő, és még Cserzi sem mentes a földéhség tiszteletétől. A Görbe János alakította öreg paraszt pedig visszaküldi Cserzit rokonaihoz, azaz még a szökés hallgatolagos fedezését sem vállalja. „Mi mindig *itt maradunk*” – mondja, világosan jelezve, hogy számára a legfőbb érték: a föld.

A *Még kér a nép* számos, végtelenen stilizált eseménye mögött is megtalálható egy nagyon konkrét meghatározó tényező. Ebben a filmben a főszereplő forradalmi csoport tagjai nem földművelő (és földet birtokló) parasztok, hanem *földmunkások*. Tudatukat nem a tulajdon határozza meg, hiszen nincs, talán sosem volt földtulajdonuk. Agrárproletárok, ezért válhatnak a radikális forradalmiság képviselőivé, ezért lel talajra bennük a mind magasabbra törő lelkesedés, a messianisztikus eksztázis. Eszmevilágukat is a forradalmi munkásmozgalom hozzájuk eljutó (és saját gondolkodásvilágukhoz, fogalomkészletükhöz idomított) ideológiája határozza meg. Természetesen (és ezzel még mindig a konkrét, történelmileg hiteles tények körén belül marad a film) a szereplők a legkülönbözőbb eklektikus ideológiai nézeteket képviselik, véleményükben helyes és helytelen, tudományos és naiv, materialista és vallásos elképzelések keverednek. Ami például a földet illeti, nem a magántulajdon felszámolásáról beszélnek, hanem képes beszédben fogalmaznak: „A föld senkié, de a gyümölcs mindenkié.” Vagy már egy fokkal fejlettebben, a munkából kiindulva: „A föld azé, aki azt megműveli!” Egy másik vezetőjük pedig a nyomorúság okát abban látja, hogy „az emberiség közös tulajdonát képező földet elvették” a néptől, és „a nép boldogsága helyreáll, ha azt visszaveszi”. A film

¹ Vitányi, 1971. 182. o.

nézője sejti, hogy ezek a megfogalmazások milyen irányba vezetnek, de ahogy elhangzanak, helyes és naiv elemekkel híven tükrözik a mozgalom ideológiai differenciálatlanságát.

A születőfélben levő újnak a régi köntösében való megjelenése jellemzi a film kiindulópontjait adó „szocialista zsoldárokat” és a hozzájuk hasonló, profánul liturgikus szövegeket, pl. a „szocialista miatyánkokat” is. „...A különböző agrárszocialista mozgalmak vezetői, aktívái... úgy vélték, hogy céljaikat, a világról alkotott felfogásukat, politikai követeléseiket leginkább vallásos frazeológián keresztül közvetíthetik a forradalmasodó, de a hagyományok kötöttségében élő tömegekhez,”² Ez a történeti tény lehetővé Jancsónak és Hernádinak, hogy az *Égi bárány* után még egy filmet készítsenek, ahol a vallásos képzeletvilág fogalomkincséből építik saját struktúráikat. A két film közössége mellett a különbségek is nyilvánvalóak, alapvető az *Égi bárány* ellenforradalmi és a *Még kér a nép* forradalmi eksztázisának oppozíciója, és ennek részben már következménye, hogy a *Még kér a nép* vallásos szövegei nagyrészt profanizáltak, világi-forradalmi tartalmúak.

A film szerkezetét egy forradalmi agrárproletár mozgalom kialakulása, kibontakozása, ideológiai önmeghatározása, számbeli növekedése, majd bukása, felszámolása és jelképes apoteózisa nyújtja, Milyen újdonságot tud adni a téma feldolgozásában? Egy negatívummal kezdhetjük. A korábbi Jancsó-Hernádi-filmek legtöbbjének feszítőerejét az adta meg, hogy a forradalmi magatartást igenelve ezek a filmek élesen exponálták a forradalmárok csoportján belüli ellentmondásokat, konfliktusokat. Már az *Égi bárány*-ban is felfigyelhettünk arra, hogy a vörösök ábrázolása idillikussá vált, a film a fehérekkel való összecsapásukat hangsúlyozza, és csak utalás szerűen jelzi, hogy a forradalmi táboron belül is különféle magatartások léteznek, melyek egyszer egymással is összeütközésbe kerülhetnek. A *Még kér a nép*-ben a forradalmárok csoportján belül még ennyi ellentmondást sem fedezhetünk fel. Az ugyan megmutatható, hogy – különösen a később csatlakozó – forradalmárok milyen eltérő nézeteket hirdetnek, de azon túl, hogy akad néhány áruló, a film a többi forradalmár egymás közti ellentéteit nem elemzi. Az alapképlet már-már sematikus: az egyik oldalon állnak a minden rokonszenvre méltatlan „negatív hősök”, a másikon a kizárólag rokonszenves „pozitívak?”. Sőt, még az a néhány szereplő is, akinek állásfoglalása „átmeneti” jellegű (pl. a kadét, a gróf, néhány földmunkás), vagy meghal, eltűnik, vagy az egyik, ill. a másik oldalhoz csapódik. A küzdelem kimenetele alig kétséges. Nem kell különösebben képzett mozinézőnek lenni ahhoz, hogy kitaláljuk: ezek a forradalmárok csak elbukhatnak. Ha más nem, a minden képen körülöttük száguldozó lovas katonák nyugtalanító jelenléte ezt világosan érzékelteti. Az *Égi bárány*-ban sem volt várható más kimenetele a történetnek, mint a győztes ellenforradalom bosszújának kiteljesedése. A meglepetéseknek, a sztori váratlan fordulatainak ezért a hiányáért mindkét film a történések belső dinamikájával kárpótolja a nézőt, az ellenforradalom, illetve a forradalom egy-egy lehetséges variánsát elemezve.

Ez a dinamika maga válik meglepetéssé. A hagyományos dramaturgián (és az általa kifejezett hagyományos világlátáson) nevelkedett reflexeink számára az *Égi bárány* is, a *Még kér a nép* is legalább három-négyszer „fejeződik be”. Amikor úgy hinnők, már vége a történetnek, várakozásunkkal ellentétben nem a „szálak elvarrása”, hanem újabb fokozás következik. Ez tartalmi kérdés, nem pusztán formai-szerkezeti. Mindkét film – amint erre Szabó Miklós rámutatott – az eksztatikus eufóriáról szól,³ olyan öngerjesztő társadalmi, folyamatról tehát, melynek lényegéhez tartozik, hogy állandóan átlépi a polgári társadalom célracionalitásának határait. (Talán fölösleges külön hangsúlyoznunk, hogy mai közgondolkodásunkban, és még várhatóan hosszú ideig a jövőben is, milyen erővel élnek tovább a polgári ésszerűség kényszerítő normái. Leváltásuk csak a mindennapi élet marxi értelemben vett forradalmasodásával történik meg, hosszú folyamat eredményeképpen.) Amióta a polgári társadalomban létrejött a „burzsoá” és a „citoyen” kettéválása – ahogy ezt Marx

² Nagy Dezső: Az agrármozgalmak költészetéből. (Szocialista zsoldárok.) Munkásmozgalmi Múzeum Évkönyve 1966-68. Bp. 1970.

³ Szabó, Filmkultúra, 1972. 2. sz.

elemezte – a polgári racionalitás normái szerint lemondani a magántulajdonról és általában a szerzésről, csatlakozni egy forradalmi mozgalomhoz stb. ugyanolyan „ésszerűtlen”, „értelmetlen” cselekedet, mint pénzt az ablakon kidobni, vagy közkeletű példával élve, „jó családból” művésznek menni, és így tovább. Az *Égi bárány* és a *Még kér a nép* szereplői a maguk rítusai által gerjesztve átlélik ezt a racionalitást. Az *Égi bárány*-ban a pusztítás öncélúvá és kozmikussá növekszik. A történelemből tudjuk, hogy az uralkodó osztályok véres leszámolásai a levert forradalmak résztvevőivel mindig szembekerültek azzal a dilemmával, hogy az öldöklés egy idő után csökkentheti a kizsákmányolható munkaerőt.⁴ Az *Égi bárány* máglyái azonban éppen azt az ellenforradalmi eksztázist modellezik, amelyben a bosszúállók, túllépve a fenti racionalitáson, igenis kiirtják társadalmuk alapvető osztályait, ami valóban apokaliptikus perspektíva, világvége. A fasizmus tehát átlépi a polgári célracionalitás kereteit, mivel erre kényszerítik saját alkalmazott módszerei. Az *Égi bárány* modellrendszerében ez úgy jelentkezik, hogy a lavinaként fokozódó, rituális szövegekkel, katonai parádéval, zenével, nacionalizmussal tüzelt terror világvégéhez vezet. „Az eksztázis legvégletesebb formáját már a rítusok nem tartják mederben. Manipulálhatatlan. A felidéző is csak egy irányt adhat neki: a pusztulását. A modellált közösség elérte a benne rejlő latens végkifejlet kibontakozását, az önpusztítást.”⁵ A történelmi valóságban a fasiszta és fasisztoid rendszereknek ez az önpusztítása a II. világháborúban következett be.

Az irracionális, vizionárius mozzanat először azokban a Jancsó-Hernádi-filmekben jelenik meg, amikor a modellált valóságban is jelen van a polgári célracionalitás tagadása.

Azonban ugyanezt a polgári célracionalitást lényegében tagadja minden forradalmi szocialista mozgalom is. Természetesen az ellenkező oldalról: konstruktív értelemben. A *Még kér a nép* esetében ezt a tagadást érdemes vizsgálnunk. Könnyű lenne a csodás elemek felbukkanását egyszerűen a népmesei jelleggel magyarázni, de az felszínes magyarázat. Stílusosan nyújt csak kielégítő indoklást, tartalmilag nem. Ha a *Még kér a nép*-ben „megmagyarázhatatlan” jelenségekkel találkozunk, ha katonák eldobják fegyvereiket, ha egy kis forradalmár csoport hosszú időn át sikeresen száll szembe óriási túlerővel, ha a halott feltámad, ha magától meghal az, akin átlépett a történelem, ha a meggyilkolt forradalmár lány egy szál pisztollyal halomra lövi a forradalom minden ellenségét – talán elég ok arra, hogy megkíséreljük kinyomozni, e sok „lehetetlenség” miért vált a filmben „lehetéssé”.

A *Még kér a nép* egy mezőgazdasági sztrájk képeivel kezdődik. A kavargó képek egymásutánja világossá teszi, hogy közeleg az összecsapás: kézből evő galambokról indul a kép, utána egy katonát látunk, aki a búzát mustrálja, majd egy csendőrt, lovakat, fegyvereket. A jelképértékű tárgyaknak és mozzanatoknak ez a kavalkádja mindvégig jellemző marad a *Még kér a nép*-re, ez stílusának egyik alapvető meghatározója. A kasznár beszélni hívát egy nőt (Ráczné: Drahotá Andrea) a munkások csoportjából, Ráczné azonban azt mondja: „Csak együtt!”, és ezt a csoport minden tagja, szavazásszerűen, megerősíti. Körbemenetel a csoport, a szocialista magyar Marseillaise-t énekelve, és meglátjuk, hogy nem minden jelenlevő tartozik hozzájuk: egy kisebb csoport például tudomást sem véve a sztrájkról, aratóünnepet tart, hegedűszóval. Ráczné „Jogot a népnek!” köszöntéssel üdvözlí őket, mintegy emlékeztetve arra, hogy itt küzdelem, osztályharc folyik. A kasznár most már az egész csoporttal kíván beszélni, de Ráczné egy jelképes gesztussal (amikor innia kellene a kasznárral, felemelt poharából a bort a földre önti) ezt a kísérletet is visszautasítja. Közben az egyik munkás Engelsnek a magyar agrárszocialistákhoz írt levelét olvassa fel: „Magyarországon, mint másutt is, a tőke az egész nemzeti termelést a hatalmába keríti... Ezt a kapitalisztikus forradalmat egyszer át kell élnünk. Kimondhatatlan szenvedést jelent a nép nagy zömére, de egyedül ez alkot olyan állapotokat is, amelyek lehetővé tesznek egy új társadalmi rendszert...”

⁴ Vö. Fehér, Kortárs, 1968. 1. sz.

⁵ Szabó Miklós, i. m.

A csendőrök, katonák állandóan ott cirkálnak a munkások körül. Két fiatal tiszt szóba próbál elegyedni velük, sőt, vitatkozni akarnak. A munkások nem válaszolnak – nyilvánvaló, hogy a hatalom pozíciójából nem lehet „vitatkozni” az elnyomottakkal, minden ilyen kísérlet csak manipuláció lehet, amit a csoport ösztönösen vissza is utasít. Ami az Engels-levelet illeti, a film egyik kritikája kifogásolja az idézés módját.⁶ „...köztudott, hogy ez az idézet 1917 óta érvényét veszítette, S ma a forradalmi szocializmus minden ágazata azon igyekszik, hogy a kapitalizmust mint történelmi korszakot átugorja.” Nem valószínű, hogy Jancsó és Hernádi ne tudatosan használná Engels levelének gondolatait. A kérdés az, hogy milyen funkciója van a levélnek a filmben. Talán az „érvényt veszítés” sem ennyire egyszerű a valóságban. De a levél a nézőben azt is tudatosítja, hogy az új társadalmi rendszert lehetővé tevő állapotok Magyarországon még korántsem valósultak meg, hiszen még a kapitalista fejlődés is csak elkezdődött. Ez szükséges információ a szereplők viselkedésének kiinduló értelmezéséhez. A mezőgazdasági munkás-csoport, akikről a film szól, e bevezető képsorok után már többféle módon is jellemezve van a néző számára: tudjuk, hogy nem birtokosparasztok, hanem agrárproletárok, munkások; tudjuk, hogy internacionalisták (1. a Marseillaise éneklése), és hogy kapcsolatban vannak a korabeli tudományos szocializmussal. Fontos mozzanat, hogy csak közösségként hajlandók létezni: vannak ugyan vezető egyéniségeik (pl. Ráczné), de ezek sem kapnak „rangot”, nem járhatnak el a közösség helyett. Ezután jön az összecsapás az uralkodó osztály képviselőjével, a kasznárral (Csurka László). A Bérleti Társaság megbízásából a kasznár újra megteszi bérjánlatát, a „szokásos” könyörtelenül alacsony értékben. Amikor a munkások ezt visszautasítják, a kasznár felgyújtja a búzaszszakokat. Ráczné és társa (Bürös Gyöngyi) ekkor odalépnek a kasznárt védő három mezei csendőrhöz, és eldobatják velük fegyvereiket. Ez a film első olyan pillanata, ahol megbomlik a konvencionális ismeretek rendszere, bár a racionális megokolás még megmarad. A magyarázat az lehet, hogy Ráczné és a másik asszony személyesen ismerik a mezei csendőröket. „Mi adtunk kenyeret nektek!” – mondják. Ehhez két megjegyzés fűzhető. Az egyik, hogy a film folyamán az összecsapásokat eldöntő tényezők egyre soványabban magyarázhatók *csak* racionálisan. A másik, hogy a mezei csendőrök viselkedése mindenképpen, alapvetően szemben áll a valóságos csendőrök viselkedésével. A *Csend és kiáltás*-ban például azt mondja Kovács II.: „Tudja, öregapám, ha az a parancs, én az apámat is kicsinálom.” De ennél is nyomatékosabb érv, hogy a *Még kér a nép* befejező részében visszatér ugyanez a mondat! Hegedűs Bálint (Madaras József) mondja el, lényegében változatlanul: „Tudom, Jóska, parancsotok van, és ha parancsot kaptok, még az apátokat is megölik.” Mint sok más motívum, mely előjelet vált a film folyamán, ez is arra szolgál, hogy kifejezze a szituáció átalakulását – ti. azt, hogy a film végére az elnyomó hatalom rendezte sorait. Más kérdés, hogy ezt a restaurációt a jelképes, vízió szerű utolsó kép történelmi távlatban (de csak történelmi távlatban!) megkérdőjelezi.

A csendőrök, miután eldobták fegyvereiket, el is mennek. A csoport visszahívja a kasznárt, és a kapálózó emberre zsákot húznak, megfojtják az általa gyújtott búzamáglya mellett. Bármilyen kegyetlen gyilkosság is ez, nem tudjuk teljes szívvel elítélni, hiszen tulajdonképpen életért vesznek el életet, legalábbis ha elfogadjuk, hogy a magyar parasztság a búzát hagyományosan az *élet* szóval nevezte meg. Mialatt lángol a máglya, a munkások a tekerőlant zenéjére lánokban körbetáncolják. A zene ismerős a *Fényes szelek*-ből: a Carmagnole. Emlékezzünk, hogy a Carmagnole funkciója ott is hasonló volt. (Megemlítendő, hogy a kasznár halálának *módját* a film némileg kétértelműen mutatja be. A kevésbé figyelmes néző úgy vélheti, hogy a zsákba kötött embert *megégetik*. Vö. még a templomégetés – papégetés kétértelmű bemutatását is – 298. o.)

A következő jelenetben ismét a katonákat látjuk, és a munkások közül néhányat, amint körbejárnak, közöttük, és az egyik szocialista zsoldár szavaival agitálnak: „Van-e független ember köztetek? Van-e, aki nem szolgál másnak? Van-e, aki sorsának ura? Nincs egy se!” (Meg kell

⁶ B. Nagy László: Vargabetű. Élet és Irodalom, 1972. márc. 18.

jegyeznünk, hogy a két jelenet – mindkettő jellegzetes jancsói hosszú beállítás – összekapcsolása véleményünk szerint zavarosra, tisztázatlanra sikerült. Az előző jelenet végén még megjelent Hegedűs Bálint alakja, és mögötte felsejlett egy katonai alakulat. A rákövetkező kép, vágás után, ahogy a levegőbe lőnek. De ha a folyamatos hosszúbeállítás végén ott vannak a katonák, hol voltak, amíg az égetés zajlott? Elmenni láttuk őket, visszajönni nem. Az asszonyok csak a csendőröket fegyverezték le. Vagy ott lettek volna végig a katonák is? Akkor miért nem léptek közbe? Azt hisszük, hogy egyszerű technikai zavarról van szó, a katonák újbóli felléptetése a filmidő rendszerén belül egy „későbbi” időponthoz való.

Az, hogy az előző tér-idő egységbe bekerültek a katonák, ezért bosszantó hiba.)

Az agitáció eredményeképpen a katonák a vezényszó ellenére továbbra is a levegőbe lőnek. Erre elvezényelik őket. A mezei munkások csoportja fogadalmat tesz: „Mink, szocialista társak, esküszünk az élő Istenre, hogy minden lépésünkben híven szolgálunk mindhalálig.” A csoportban most már többen vannak, mint kezdetben: csatlakoztak hozzájuk néhányan az aratóünnepesek közül is. Az esküvel megerősödve ismét a Carmagnole-t táncolják, de ezúttal éneklük is. A zene a megszerzett öntudat megerősítéseként funkcionál. Fontos mozzanat, hogy a Carmagnole egy rövid versszaka után azonnal rákezdnek egy igen élénk, vidám, pajzán népdalra: „Komámasszony kakasa, kakasa...” Ahogy erre táncolnak, közben hosszú piros szalagok libbennek be a képbe, egyszerre forradalmi és játékos hangulatot keltve. (XIV/1) A két dal egymásutánjának jelentését körülbelül úgy fogalmazhatjuk meg, hogy ez a forradalom egyszerre radikális és játékos, és a Carmagnole által jelölt magatartástípus nem válik benne egyeduralkodóvá.

A felv. vőgép most átpillant az ellentáborba, amely néhány méterrel arrébb, a gabonaszákokkal megrakott szekerek közt gyülekezik. Nekik is van zenéjük: hegedűszó, egészen más hangulatú, mint a forradalmárok zenéje. Kulturált: méltóságteljes muzsika. A rangidős katonatiszt, akit többször is hangsúlyos képi beállításban látunk (Ragályi Elemér), korszóból iszik. Az ivás, a bor motívuma viszonylag kései jövevény a Jancsó-Hernádi-filmek jelrendszerében. A *Sirokkó* óta fordul elő hangsúlyos képi helyzetben, és mindig a manipulációval, a hamis közösségtudat kialakításával függ össze. A forradalmi tábor képviselői ezért nem fogadják el az együtt ivásra hívó gesztusokat – lásd például Marko Lazart a *Sirokkó*-ban, vagy Ráczné jelenetét a *Még kér a nép* elején. Az ital mint a győztes ellenforradalom áldomásainak kísérője is megjelenik, főleg az *Égi bárány*-ban (pl. Márton képiles hangsúlyozott ivásjelenete), és ide sorolható a fentebb említett mozzanat is a *Még kér a nép*-ből, ahol többször is látjuk a rangidős tisztet pohárral a kezében, míg végre a győzelem után áldomást ihatnak. Külön eset az *Égi bárány*-ban a Kanonok és Vargha konfliktusa, az arcba öntött pohár borral, ahol a bor mint a közösségvállalás felajánlásának kelléke, az arcba öntés pedig mint ennek sértő és sértődött visszautasítása szerepel.

Lovas katonák egy Kadétnak (Balázsovits Lajos) pisztolyt adnak – nem kétséges, miért. A Kadét azonban csak lóbálja a kezében, sétál a táncolók előtt. A sorkatonák már szuronyt szegezve felsorakoznak – a munkások erre abbahagyják vidám nótájukat („A macskának négy a lába, ötödik a farkincája”), és a csoport körre zárul, kívül a férfiak, középen a nők. A férfiak kifelé fordulnak, úgy éneklük a Marseillaise-t:

...*A gazdagoknak van hazája,
Övék a hon hegy-völgye mind,
Mi építünk fel palotájuk,
Mely íme büszkén ránk tekint...*

A Kadét továbbra is csak járkal az egység és a forradalmárok közt. A rangidős tiszt mellé áll, kettős premier planjuk azt sugallja: szinte szuggerálni szeretné a Kadétot, mit tegyen. A Kadét a várt akció helyett csak néz, és leveszi sapkáját.

A mozgással való jellemzés pontosan kifejezi, hogy vonakodik a katonai fegyelem szerint cselekedni, és a sapka levétele ennek csak újabb jele.

Négy munkás összefogódzva jön: a Warszawiankát éneklük. Jancsó és Hernádi filmjeiben érdemes külön is odafigyelni a dalok szövegeire. Mivel a legtöbb induló és munkásdal a történelem folyamán többféle szöveggel is szerepelt, ezeknek alkalmazása bőséges lehetőséget nyújt a korok hangulatának felidézésére, vagy éppen a tudatos anakronizmus okra. A Warszawiankát például azzal a szöveggel éneklük, mely így fogalmaz: „Végső csatánknak most kél föl a napja.” A többféle Marsellaise-magyarítás közül is különösen megragadó az itt énekelt régi szocialista változat. A fent idézett négy sor például rendkívüli költői erővel fejez ki egyszerre két forradalmi és forradalmasító gondolatot: a hazafogalom osztály tartalmát és a munka termékének (sőt áttételesen: általában a kultúrának!) elidegenedését a dolgozóktól, akik azt létrehozták. Ilyen értelemben a dalok majdnem olyan erős gondolati szerepet kapnak, mint az idézett ideologikus szövegek, hiszen a film kiragadja őket megszokottságukból, és a néző kénytelen felfigyelni a százszor hallott dallam ritkán hallott szövegére, vagy ha a szöveget szokta már meg, akkor a szituáció újdonsága készteti újraátgondolásra.

A Warszawiankát éneklő munkásokat nők követik: három lány, valamint Ráczné és a másik asszony. A VII. szocialista zsoldárt kezdik mondani, és közben a három lány, egyik a másik után, kigombolja blúzát, és világitómeztelen mellekkel lépkednek a katonák előtt. Mezítláb vannak, csak a kísérő két asszonyon van csizma – ők nem is vetkőznek. Mennek öten, távolodnak a mezőn, közben a lányok már szoknyájukat is ledobják, teljesen meztelenek. (XIV/2) A katonák nagy zajjal utánuk rohannak, minden fegyelem felbomlik. A három lány befeléfordulva kis kört csinál, átkarolják egymást. A katonák a felhangzó kürt jelekre végül is visszafutnak, a nők maguk maradnak a képből. A forradalmárcsoport ütemes lépésekkel, két sorban odaér hozzájuk, befelé fordulva körre zárulnak körülöttük.

A ruhájukból kilépő lányok, ahogy testük látványával lefegyverzik a katonaságot, ismét olyan mozzanat, melynek teljes jelentése csak a jelképes értelmezésben bontakozik ki. A földhözragadt magyarázat itt már semmit sem tud indokolni. Ami a jelképet illeti, tudjuk, hogy a meztelenség az összes korábbi Jancsó-Hernádi-filmben a kiszolgáltatottság jelzése volt, amihez a szépség, erotika, humánus csak mint másodlagos motivációk társultak. Egy kivétel már korábban is előfordult a sorozatban, nem véletlenül a *Fényes szelek*-ben (13. beállítás, a palotában). Mint emlékszünk, ott a kollégista lányok dobják le meztelen testükről a miseruhákat, dacos-szabados kedvükben. A jelenet a filmtér mélyében történik, igen rövid, annyira, hogy sok elemzés el is hanyagolja. Így például Józsa Péter tanulmánya, mely sokrétűen elemzi a Jancsó-Hernádi-filmek jelrendszereit, köztük a meztelenség jelentését is, erről az epizódról nem is vesz tudomást.⁷ Pedig – amint a *Még kér a nép*-ben kiderült – nem hanyagolható el a *Fényes szelek*-beli rövid jelenet, mert először jelzi annak lehetőségét, hogy a meztelenség a kiszolgáltatottság dialektikus ellentétét is jelölheti: a felszabadultságot, szabadságot, sőt, vad szabadosságot. A *Még kér a nép* előtti filmek közül azért éppen a *Fényes szelek*-ben fordulhatott elő ilyen értelmezés, mert ott találkozunk főszerepben aktív cselekvőként felszabadult fiatal emberekkel. A *Még kér a nép*-ben viszont a lányok meztelensége a forradalmárok fegyvervé válik. Hanák Péter finom megfigyelése, hogy ebben van nyugtalanító mozzanat is: az, hogy a két asszony nem vetkőzik, csak irányít, tehát a három lányt *eszközként* használják fel.⁸ Ez igaz, de inkább mint második jelentés. Az elsődleges fontosságú tartalom mindenképpen az marad, hogy a lányok magaviseletében látványként jelenik meg az érzékletes felszabadultság, a belső szabadság maga, és az a mély gondolat, hogy ha valaki csak egyszer is átéli a szabadság megjelenését (mint itt a katonák), ez az élmény szétrombolhatja benne az elidegenedett hatalom dresszúrájának összes

⁷ Józsa, i. m.

⁸ Hanák Péter. Filmkultúra, 1972. 1. sz.

„eredményét”. A szabadság tehát még legártatlanabb megjelenési formájában is veszélyes a szabadságot tagadó erőszakszervezetekre.

A következő jelenetben ez képileg is megjelenik: tábortüzek égnek, és a tűzben ott lángolnak a puskák... „A katonák puskái gúlában égnek, ahelyett, hogy a forradalmárok kezében volnának” – jegyzi meg rosszállóan a film egyik elemzése.⁹ Ez valóban fontos megfigyelés, értelmezésére még visszatérünk. A Kadét pisztollyal a kezében sétál a forradalmárok közt, akik békésen üldögélnek – ismét látunk galambokat is –, majd odahajol az egyik lány mellé. Zene szól... A Kadét megszólal: „Azért küldtek, hogy megöljelek titeket.” Lobog a láng az arca mellett.

A következő kép az egyik lány meztelen melleiről indul, a mellei közt galambokat tart. A felemelkedő felvevőgép most a Kadétot követi, azután a zenészt mutatja, aki angolul énekel egy vidám dalt: „Johnny is my darling...” Új dal kezdődik, a Kadét ott táncol a forradalmárok közt, felemelt kezében még ott a pisztoly, de már a csövénél fogva tartja – tudjuk, sosem fog löni vele. A háttér, mint szinte mindig, most is a katonaság lovasai zárják le. Tisztársai körülfogják a Kadétot, aki a pisztolyt ledobja földre. A rangidős tiszt felemeli, átadja egy másik kadétnak, aki azonnal lő. A képbe bekerül egy felemelt kéz, az egyik meztelen mellű lány keze, és ahogy a lány kifordul, látjuk, hogy tenyeréből csorog a vér... A Kadét megsimogatja a sebesült kezét, vállon csókolja a lányt. A másik kadét lelövi őt is. A földre zuhanó Kadéthoz odalép Ráczné, odahívja az átlótt kezű lányt, aki megcsókolja a halott Kadétot. A halott megmozdul, és lassan felül... A következő képen ismét az átlótt kezű lány látható, körülötte mindenki mosolyog, kezén már nem vér, hanem vörös kokárda jelzi a stigmát. A gitáros ismét a Johnny-t éneklí. A három meztelen mellű lány körbejárja a forradalmárcsoport férfait, rájuk mosolyognak. A csoport többi nőtagjai piros szalagokkal körül táncolják őket. Egy messzi vezető út végén ökröket hajtanak keresztül, két lány szaladva jön piros szalagokat kígyóztatva, a meztelen három kiszalad az útra... A csoport férfiai hirtelen utánuk erednek, játékosan körülfogják, visszahozzák, és egy lakodalmas nóta dallamára berakják őket egy nagy dézsába. A többiek tapsolva körbetáncolják a lányokat, akik vidáman fröcskölik a csoport tagjait.

Ezt a jelenetet tulajdonképpen csak a leírás teljessége kedvéért kíséreltük meg szavakkal rögzíteni. Hiábavaló kísérlet, mert a látvány érzékletes szépsége itt olyan fokú, hogy minden elemzés csak dadoghat mellette. Azt is csak találgathatjuk, hogy miért érzünk ebben a játékos tisztálkodási jelenetben, melynek alapvető tartalma a felszabadult életöröm, valami csendes szomorúságot is. Talán az alkonyi fény teszi? Vagy a nosztalgia, mely a jelenetből árad, egy vidám, gondtalan, sosem-volt-sosem-lesz vértelen forradalom iránt?!

Új helyszínen folytatódik a film: lankás mező, fákkal, bokrokkal. A háttér azonban itt is a mozgó lovas katonák sziluettjei zárják le. Az agrárszocialisták csoportjához kis vadásztársaság közelít. Majláth gróf (Bálint András) kiválik a többi közül, vadászpuskáját otthagyja, és odalép a csoporthoz. Átkarolja, úgy üdvözli a zenészt, aki erre új dalba fog: kurucos hangulatú nótát énekét a grófnak. Az átkarolást ugyan nem utasította vissza, de dala szelíden, ugyanakkor határozottan jelzi a gróf számára, hogy ő a másik oldalhoz csatlakozott. A gróf kezét nyújt a munkásoknak, hivatkozik arra, hogy „nem a sebeket felszakítani” hanem a sebeket gyógyítani” jött. A gyógy mód azonban menthetetlenül elavult. Olyan közgazdasági elméleten alapszik, melyet Marx politikai gazdaságtana már évtizedekkel azelőtt ízekre szedett („a keresletnek és kínálatnak egymáshoz való viszonya határozza meg nemcsak az árucikkeknek, hanem az emberi munkaerőnek az értékét is”). A javasolt gyakorlati intézkedések pedig józan takarékosággal próbálják megoldani a mezei munkásság problémáit – természetesen úgy, hogy a munkások takarékoskodjanak. Az egyik, már korábban is látott munkás, Csuzdi Ferenc (Molnár Tibor), néhány mondatos idézettel válaszol: az elnyomók sohasem fognak jószántukból

⁹ Józsa Péter: A vallásos nép forradalom anatómiája. Kézirat. Filmkultúra, sajtó alatt.

segíteni a munkások nyomorán, ezért hatalmat kell a hatalommal szembeállítani. A gróf erre nem tud érdemben válaszolni, csak megjegyzi, hogy Csuzdi „még olvasni sem tud”. „Nem gondolják, hogy előbb föl kell emelni a népet, csak aztán kell neki jogot adni?” – kérdezi. Ekkor valami furcsa történik: a gróf, aki már korábban végigdőlt a földön, úgy beszélt a munkásokhoz, most elfekszik, néhányat rándul a teste, azután nem mozdul többet. Rácné odalép hozzá, ránéz, és kimondja: „Meghalt.”

Lovon megérkezik a grófnő, aki a munkásokat gyilkosoknak, gazembereknek nevezi, és vádolja őket: „Ti öltétek meg!” Ennek a vádnak mintegy folytatása, hogy egy Pap (Haumann Péter) közeledik, és sekrestyésével, ministránsával szabályos ördögűző szertartást végez. A munkások a III. szocialista zsoltárt szegeznek szembe az exorcizmussal: „...azt mondták, eretnek vagy, s megégettek téged ezrivel a babona nevében... pedig csak rajtad való ezeréves hatalmukat féltik... Tanulj, ember, s a természet megismerése megtanít arra, hogy szabadulj zsarnokaidtól.” Közben hangos durranás ok hallatszanak, de ezek nem lövések hangjai: a munkáscsoport néhány tagja karikás ostorokat pattogat a lovas katonák előtt. A lovak megriadnak, s a lovas katonák hátrálni kénytelenek.

A fenti jelenetsor két nem racionális mozzanata nem szorul bővebb magyarázatra. A gróf halála egyszerűen egy történelmi folyamat évszázadainak néhány percbe sűrített metaforája, és hatása azért olyan frappáns, mert azon túl, hogy ilyen hallatlanul koncentrált az ábrázolásmód, még egy elvont-konkrét váltás is jelen van: a földbirtokos nemesség anakronisztikussá válását és pusztulását – pars pro toto – az osztály egyik tagjának személyes, konkrét történeteként éljük át. A másik mozzanat, a lovasok elkergetése karikás ostorral, hasonló szerkezetű, mint a gyalogság szétzilálása a meztelenség látványával. Ez is népmesei hangulatot hordoz, és ábrázolási eszközként ugyanúgy túlmutat önmagán, mint a gróf halála. Az ostopattogató legények elől hátráló lovasság képe nem sokkal valószínűbb, mint a gróf pusztulása, és ezért a néző kénytelen a látvány mögött azokat a mélyebb meghatározó erőket – jelen esetben: történelmi tendenciákat – kutatni, melyeknek a karikás ostorok csak jelképei.

A következő jelenet egyébként ugyanezzel az ostopattogásos mozzanattal kezdődik. A lovasok tovább hátrálnak. Templomi zászlókkal, ministránscsengőkkel körmenet érkezik, és egy asztalon – (talán ez is az új kenyér ünnepléséhez tartozik) ételben-italban ott található mindaz, amit csak a bőség az embernek nyújtani tud. A színes filmen, Kende János operatőr nagyszerű munkája nyomán, szinte élni kezd a zöldpaprika, bor, szőlő, dió, káposzta, kenyér, borospalack, sonka, paradicsom, hagyma, szalonna, kolbász, tojás, alma. Az asztal végén, amely fölé az alkotók még a zümmögő darazsakat is odavarázsolták, ott van a nagy kerek kenyér, mely szinte betölti a képet, ahogy egy asszony felemeli, és viszi megáldatni. A templomból, ahol a sötétben százszámra égnek a gyertyák, kilép a Pap, és áldás helyett más szöveget választ: „íme a kenyér: érette vétkeznek és háborognak. De az estéknek idején rémülés száll rájuk, és mire megvirrad, nem lesznek, és rettegnék majd a haragvó Isten előtt!” A szöveg hangulata ismerős: az *Égi bárány*-ban idézett Vargha olyan részletet, amelyekben a vörösöket az örök rend elleni lázadással vádolta, és a társadalmi forradalmat Isten büntetésével fenyegette. Nem csoda, hogy amikor Hegedűs Bálint (Madaras József) előlép, és kiveszi az ostort az egyik munkás kezéből, bár a „Jogot a népnek” köszöntéssel közeledik, ellenérzéssel fogadják: „A pappal tartasz? Nem vagy te már se testvérünk, se a magad embere!” Hegedűs továbbadja az ostort a csoport egyik tagjának – a jelkép világos: a „fegyvert” nem azért vette el, hogy ő maga jusson hatalomhoz –, és a szocialista ember nyitott szellemiségére hivatkozva azt javasolja: hallgassanak meg mindenkit, Vitázzanak. A csoport néhány tagja azonban elzárkózik: „Én papot nem hallgatok meg, pappal nem vitázom!” „Én sem!” „Én sem!” Ugyanezek, akik nem hajlandók vitatkozni, körül is fogják a Papot, aki megkísérli felolvasni „őminenciája, Lajos csanádi püspök úrnak pásztorlevelét megtévedt híveihez”. A pásztorlevél a szociális elégedetlenséget hamis utakra tereli: „Híveim, vannak, akik a népet fosztogatják. Hitetlenek, más hitűek, pogányok, zsidók, de híveim, ó, ti nem a bűnös ellen fordultak, hanem fordultak az egész társadalom ellen.” A Pap már nem tudja végigmondani

szövegét – akik körülfogják, beszorítják a templomába, és rávágják az ajtót. Hatalmas erejű mozdulattal nekivetik hátukat az ajtónak, és négyen, négy arc néz keményen szembe a nézővel, eléneklik a Geyer Flórián-dal refrénjét: „Rajta hát, szúrd és vágd, vezesd a parasztok rohamát!” A következő képeken már este van: a forradalmárok fáklyákkal meggyújtják a templomi zászlókat, majd csóvát dobnak a templomra is. Hosszú, kitartott képeken látjuk a templomot, ahogy ég, és körülötte fáklyákkal láncban mennek az emberek. Néma csend van; csak a tűz pattogása, ropogás a hallatszik. Új beállítás: csak a csoport nőtagjait látjuk, amint az özvegyek és árvák litániáját mondják, gyertyákkal a kezükben: „A kivándorlástól ments meg, Uram, minket, a takarmányrépa eledeltől, a hús nélküli káposztától, az éhhaláltól, a likas csizmától, a háton való felhordástól, a rabszolgaságtól – ments meg, Uram, minket!”

„Az eksztatikus eufória állandósító, intézményesítő keretként a forradalmi közösség számára (a *Még kér a nép*-ben, – Sz. A) a vallás kínálkozik. Természetesen nem a felvilágosult-racionalista meggyőződést tagadó istenhitként, hanem a közösségnek formát adó rituális keretként, melyben a felvilágosult ideológia textusai is mintegy rituális textusok formájában jelennek meg” – írja Szabó Miklós.¹⁰ „A hivatalos egyház máglyára küldése mintegy a vallás kisajátításának aktuusa a forradalmi közösség számára.” A templomégetés jelene érdekes értelmezési problémát vet fel. Vajon miért volt rá szükség, illetve mi váltotta ki ezt a szélsőséges-kegyetlen akciót? Ha a kasznár megfojtásához hasonlítjuk, feltűnik, hogy ott mennyivel brutálisabb-konkrétabb volt a gyilkosságot kiváltó Összeütközés. A Pap megegetését ilyen motiváció nem indokolja. Egy kritika ezt fel is rója a filmnek: „az ellentáborban ez a pap volt a legártatlanabb”¹¹ – ami igaz is, ha az illető Pap személyére gondolunk. A filmbeli ábrázolás módja (többek között a pásztorlevél által) azonban félreérthetlenné teszi, hogy ez a Pap nem mint egyén, hanem mint a hivatalos, az uralkodó osztályokat támogató, veszélyes hamis tudatot (pl. antiszemitizmust is!) terjesztő Egyház *reprezentánsa* pusztul el. Halála még kevésbé személyes, mint a kasznaré. A forradalmárok nem őt, hanem templomát pusztítják el, személyes haláláról a filmkép nem tájékoztat, sőt, bizonyos – bár nem lényegi – kételyeket is ébreszt ezzel kapcsolatban. A Papot verőfényes nappal zárják be a templomba, az égetés pedig sötét este kezdődik. Nem lehet sok kétségünk, hogy valóban benne ég, de az ábrázolásnak ez a kis kétértelműsége mindenképpen afelé mutat, hogy a pusztítás az Egyház, és nem egyes személyek ellen irányul. Az erőszakos cselekedet indokával kapcsolatban a film megenged egy olyan értelmezési lehetőséget, hogy a forradalmároknak – különösen a köztük levő szélsőségeseknek – azért kell éppen az Egyházzal ilyen radikálisan szakítani, mert saját maguk, ideológiájuk megfogalmazásában és közvetítésében olyan sok vallási elemet használtak fel. „Papot nem hallgatok meg, pappal nem vitázom” – mondják a csoport szélsőségesei, ugyanazok, akik a fegyveres harcot is felvették eszközeik közé. Miért nem vitáznak vele, miért nem hallgatják meg, amikor meghallgatták például az uralkodó osztály közvetlen képviselőjét, a grófot, és vitáztak vele? Feltehetően azért, mert ösztönösen érzik, hogy mozgalmuk jelen állapotában az Egyház felől érkező ideológiai támadással szemben a legvédtelenebb. Azáltal, hogy a tömegek megnyerésére a forradalom vallásos formákat öltött, sikerült embereket megnyernie, de ezek a tömegek – akikre hatástalan a gróf gazdasági reformizmusa – vissza is nyerhetők a vallási jelszavakkal, az Egyház tekintélyével. (Ami be is következik a vereség után: a szocialista esküt egyházi segédlettel lefolytatott „visszaesküvéssel” igyekszik a győztes hatalom kitörölni nem annyira a forradalmár élcsapat, mint inkább a hozzájuk csatlakozott tömegek tudatából.) A forradalmár csoport hangadói tehát nem fogadják el a „nyitottság” szocialista követelését, amelyet Hegedűs Bálint fogalmaz meg, hanem először szóban zárkóznak el a papok érvelésének meghallgatásától, majd amikor a Pap ennek ellenére alkalmat talál,

¹⁰ Szabó Miklós, i. m.

¹¹ B. Nagy László, *Élet és Irodalom*, 1972. márc. 18.

hogy az új kenyér ünnepén a forradalmi eszmék ellen agitáljon, rávágják az ajtót, leégetik a templomát.

A templomégetés pontos értelmezéséhez a tűz jelmotívumának elemzése is szükséges. Akár az ivásmotívum, a tűz is csak az újabb Jancsó-Hernádi-filmekben szerepel jelértékkel, a *Fényes szelek* óta. A jeltudomány egyik alapvető megállapítása, hogy a legtöbb, sőt talán minden jel legalább kétértékű lehet: jelenthet egyvalamit és annak a poláris ellentétét, ugyanazt pozitív vagy negatív értelemben.¹² A tűz motívuma is így szerepel a *Fényes szelek*-ben: utalás történik rá a könyvégetés említésével, és megjelenik a templom helyett felgyújtott szénaboglyában. A felgyújtott szénaboglya tartalmi lényegét tekintve máglya-motívum, amint ez a kapcsolat az *Égi bárány*-ban meg is jelenik. Az áldozati máglyának viszont az egyházi szertartásokban van egy stilizált, „idézőjeles” megfelelője: a gyertya. A *Sirokkó*-ban a láng csak ennyiben szerepel: a főhős, Marko Lazar, gyertyát gyújt. Az *Égi bárány*a tűz jelrendszerének további paradigmáit mutatja: egyrészt, képileg konkretizálja a tudatunkban amúgy is feltételezett kapcsolatot a „máglya” és az „inkvizíció” fogalmai között (ami által visszamenőleg kapunk egy tűz-paradigmát a *Fényes szelek*-ben, hiszen ott utal az egyik szereplő a Szent Inkvizícióra, bár máglyát nem említ); másrészt bemutatja a „máglya”-motívum egy lehetséges variánsát – a világvége szintjére való felfokozás lehetőségét; harmadrészt pedig látunk egy elkorcsosult tűzvariációt: a láng nélküli tüzet, a füstgránátok működésében (amint ezt ott már elemeztük).

A *Még kér a nép*-ben a tűz motívuma a következő transzformációkat mutatja:

- a) A kasznár benzinnel leönti és felgyújtja az „életet”. Pusztító cselekedet, melyben a benzin használata, melyet vashordóból, vastölcsérrel töltenek, még ki is emeli a természettől idegen motivációt.
- b) Tábortűz, melyben a fegyverek égnek: a tűz motívuma a béke motívumával kapcsolódik össze.
- c) (Áttételes utalás): A III. szocialista zsoltár szövegében szerepel az inkvizíció máglyája. („Megégettek téged ezrivel a babona nevében...”)
- d) A máglya idézőjeles változata; ahogy az Egyház „szublimálta” ezt a jelképet: égő gyertyák sokasága a templomban.
- e) A lángoló templom: a forradalmi erőszak újabb megnyilvánulása.
- f) Gyertyák a szocialista litániát mondó asszonyok kezében. Ez utóbbit nagyon fontos mozzanatnak tartjuk, mert jelzi, hogy a forradalom is *megszelídítette a maga máglyáit*. Az, hogy ez a megszelídítés az egyházzal azonos módon történik, a *Még kér a nép* egész összefüggésrendszerében szinte természetes.

(Az elemzés teljessége kedvéért megjegyezzük, hogy a még szigorúbb motívum értelmezés a fenti listát kibővítheti a papi tömjénfüstölők megjelenésével, az ördögűzés és a – későbbi – visszaesküvés jeleneteinek idején. Erre ugyanaz vonatkozik, mint az *Égi bárány* füstgyertyáira: a purifikáló füstölő is elkorcsosult tűzmotívum.)

Ami a máglya-gyertya transzformációt illeti, ebben az esetben a szemiotikai elemzés eredményét a film további cselekménye konkrétan megerősíti, szép példáját adva annak, hogy egy művészi jelrendszerben a sokszorosán áttételes motívum-transzformációk (melyek szinte biztosan csak az utólagos elemzésben tudatosulnak, a film nézése közben csak érzelmi-intuitív módon hatnak) milyen harmonikusan kapcsolódhatnak össze a közvetlen drámai események dramaturgiai rendszerével.

A gyertyás szocialista litánia elmondása tán következik a filmben a vallási szekta öreg tanítójának jelenete. A filmben nincs megnevezve, csak „öregapám”-nak szólítják, de Hegedűs Bálint viselkedéséből leolvasható az, amit a forgatókönyv jelez, hogy ő az öreg Hegedűs, Bálint apja (Solti Bertalan alakítja). Úgy ismerjük meg, hogy a felvevőgép végigsiklik egy sorozat kolompcsengettyűn, melyek mellett egy bárd lóg. „Fegyvere van, öregapám?” – kérdi tőle mosolyogva az egyik forradalmár (Juhász Jácint), aki ott volt a Papot a templomba csukó négy között is. „Emlékszik még,

¹² Vö. Papp Ferenc: Szemiotikai jegyzetek. Általános nyelvészeti tanulmányok, III. kötet. 1965. Bp.

mit tanított nekünk? – folytatja. – Ember, ne fogj a kezembe soha fegyvert, ölö, emberirtó szerszámot! Mert mi Ézsaiás próféta jövendölését akarjuk megvalósítani, azt, hogy a kardok ekékké fognak átkovácsoltatni és az oroszán a bárányokkal fog legelni és a nép között erőszak nem lesz.” „De most fogja meg ezt a bárdot – teszi hozzá – magunkért, a szegénységünkért!” A szituáció egyértelmű. A forradalmár csoportnak az a tudatosabb része, mely már a templomégetésben is kezdeményező volt, megpróbálja a mozgalmat a harc felé fordítani, és ennek fontos közbenső lépése lenne, ha sikerülne a nagy tekintélyű öregembert rávenni, hogy korábbi tanításaival ellentétben most, az igaz ügyért, ő is fegyvert fogjon. A feszültség egyszerre felszökken: mit tesz az öregember? Ha fegyvert fog, megtagadja önmagát, ha nem, megtagadja társait... Kísérjük végig pontosan a történetet.

A felszólítás közben megérkeztek a zenészek. Az öreg Hegedűs fogja pásztorbotját, mely talán tekintélyének jelvénye is,¹³ néhányat int vele a zene ritmusára; azaz bekapcsolódik a közösség erőterébe, átveszi mozgásuk ütemét. Még mindig a zene ritmusára átdobja pásztorbotját a táncoló csoport egyik tagjának, annak, aki az ostorpattogatók vezére is volt, és aki most, hogy megkapta a pásztorbotot, ostorát át is adja a mellette állónak. (Az ostor fegyver, tehát fegyverét tette le.) Az ostorpattogató legény ezután feje felett megperdíti a pásztorbotot, és táncol, a bot a tánc részévé válik. A többiek is táncolnak.

Közbevetett epizód következik. (Dramaturgiai módszerként az a regényszerkesztés klasszikus fogásának, a késleltetésnek megfelelője. Jancsó és Hernádi gyakran alkalmazzák, mert ennek segítségével el lehet indítani egy következő konfliktus szálát már akkor, amikor még az előző konfliktusszál sem futott ki. Most is ez történik.) A fiatalabb Hegedűs, Bálint, leállítja a zenét, és társával (Koltai János) együtt óva intenek a harcos fellépéstől. A film során még kiderül, hogy emögött is kétféle tartalom lehet: a megalkuvásos reformizmus és az erőszakmentes forradalom Gandhi tanaihoz hasonló ideológiája. Most azonban a kettő még együtt jelentkezik. Bálint így óv: „Ne feledjétek el, mibe visztek minket a nép éretlensége miatt.” Társa pedig folytatja: „... Munkások, szervezzük a békés pártot, és ne zavarogjunk! Kérjük a munkásvédtörvényt azoktól, akik megadhatják, de ne csináljunk botrányokat...” (Ezek a felszólítások egyébként igazolják elemzésünket, mely szerint a jelenet valódi tartalma – mely fontosabb, mint a felszín: a táncok, az idill – az erőszakos fellépés és az erőszakmentesség híveinek konfliktusa.)

Még végig sem mondta szövegét, a zene és a dal újrakezdődik. („... Úgy búsulok, majd meghalok, mégis jókedvet mutatok...”) Az öreg Hegedűs átkarolja azt a legényt (Juhász Jácint), aki fegyverfogásra szólította fel, és a másik kezével Rácznét, néhány lépést táncol velük – ismét azonosulási gesztus. Azután elereszti őket. A forradalmár csoport egyik hangadója lép most hozzá (Orbán Tibor), és átadja neki a bárdot. Az öreg Hegedűs – még mindig táncoló mozdulatokkal – átveszi a gyilkos szerszámot, szembenéz a forradalmárokkal, azzal is, aki harcolni hívta (Juhász Jácint), elmegy a ház tövében felhalmozott búzahalom előtt, és *önmaga ellen fordítja a fegyvert*: felvágja ütőerét a bárdal, vére kibuggyan.

Halálos csend támad, Bálint odaugrik melléje, megfogja, és a haldokló öregembert lefekteti a búzára. Az öreg ott hal meg, körülvéve *élettel*. Bálint letépi magáról ingét, letérdel, az inget ráteríti apja holttestére, fejét odahajtja. Amikor az öreg Hegedűs már a ravatalon fekszik, megszólal a szekta tagjainak éneke: „Bízzatok, mert Jézus eljő, ő a fővezér...” A Juhász Jácint által alakított forradalmár a szekta asszonyainak vezetőjéhez szól: „Asszonyok, mondjanak rá áldást, *ahogy maguk szokták*.” Ezzel mintegy elismeri próbálkozásának kudarcát. A szekta tagjainál a gyász színe fehér, és a fehérbe öltözött siratóasszony János Jelenéseinek Könyvéből idéz: „Ezek azok, akik jöttek a nagy nyomorúságból, és megmosták az ő ruháikat és megfehéřítették ruháikat a Bárány vérében.” Minden asszony kezében zöld ág van, az élet jele. Mögöttük vasvillák, kasza, bárdok: a parasztháborúk fegyverei (nem tűzfegyverek) vannak egy falra felfüggesztve. Az öreg Hegedűs tehát holtában

¹³ Szabó Miklós, i. m.

győzött: *a mozgalom most már nem haladhat az erőszak útján.* (Nem is lesz több szembeszállás részükről a hatalommal a történet folyamán. Az egyetlen kivételről, a zenészről, – akit Cseh Tamás alakít – még szó lesz az elemzés megfelelő helyén.)

Az erőszakról való lemondás után újabb emberek csatlakoznak az agrárszocialisták csoportjához – azok, akik a szekta hívői voltak. Tiszta fehér új inget hoznak Hegedűs Bálintnak, vörös kokárdával. (Ekkorra már a résztvevők mindegyikének ruházatában megjelenik a vörös szín: van, aki vörös kokárdát visel, van, akinek vörös pántlika jutott, van, akinek a kalapján vörös a szalag.) Hegedűs Bálint, miközben felölti az inget, elmondja a szocialista miatyánkot. Ez a mozzanat az erőszakról lemondás dialektikus ellenpárja: míg azzal a szekta hasonította magához a mozgalmat, a szocialista miatyánkkal a mozgalom vonja magához, saját ideológiájának körébe a szekta vallásos hívőit. Néhány részlet ebből az imából: „Miatyánk, ki legyen elnök személyében, szenteltessék meg személyed a nép által táplált odaadás és becsület által: Szocializmus, jöjjön el a te országod úgy hozzánk, mint az egész világon!... Pénz, ne vigy minket a kísértésbe, mert általad sokan eladják elveiket, és a nép elnyomói mellé rabszolgául szegődnek! A tudomány világa világosítsa meg a mi elméinket ezen szent ügy keresztülvitelére! Amen!” Befejezve a szocialista miatyánkot, Hegedűs egy zsákból néhány szem búzát vesz ki, és odaadja társának (Juhász Jácint), aki kiegészíti a miatyánkot, azaz megfogalmazza a mozgalom újabb ideológiai nyilatkozatát: „...eljött a mi időnk! Aki nem dolgozik, az ne is egyék a mi verejtékünkkel áztatott kenyérből!” Ráczné ehhez hozzáteszi: „A föld senkié, de gyümölcse mindenkié!” Szórák, vetik a magot. A jelképes magvetés jelenetében gyerekek táncolják a „Bújj, bújj, zöld ág”-at: a jövő nemzedék. Ráczné szór a búzából a három meztelen keblű lányra is, akik mosolyogva fogadják ezt a búzakeresztelést. A háttérből dobszóra katonaság vonul fel: a három meztelen lány összefogódik, és láncban elindul, a két asszony kíséri őket. De nem szállnak szembe a katonasággal, amint ezt tették a korábbiakban. Azután kisgyerekeket látunk, akik egy nyomtató lovat táncolnak körbe. A kontraszt: velük szemben felsorakozik a lovasság. A csoport férfitagjai vállfogással falanxba zárulnak, és szembeállnak a lovasokkal. Ráczné a lányoknak beszél: „Ha bajunk esnék, ha elmennénk örökre, ha soha többé nem látnátok minket, egyet jegyezzetek meg: a föld azé, aki azt megműveli!” Szavainak jelentőségét nem is annyira az adja meg, hogy összekapcsolja a korábbi két kijelentés lényegét, a munka és a tulajdon fogalmait, hanem inkább az, hogy itt jelenik meg először annak a lehetősége, hogy a mozgalom célja talán nem is a közvetlen eredményesség, valamifajta győzelem. Ez is a fentiekben elemzett ideológiai fejlődésük része: a mindenáron való győzelem helyett a vereségben is tisztán maradók *példaadása*, a Jancsó-filmeknek ez a nagyon régóta (már *A város peremén* óta) visszatérő motívuma lép előtérbe. A katonákkal szemben felsorakozott falanx is felbomlik egy-két, a mozgalom múltjából visszatérő formagyakorlat után, és mindenféle gyerekek szaladnak a színen át és a katonaság sorai között. A kicsinyek táncolnak a gyerekdalokra, egyiküket-másikat a többi feldobja a levegőbe, játszanak. A katonák közt felbukkannak régi ismerőseink, a rangidős tiszt és gyilkos kadétjai. Nagydarab tiszt lép elő, Petkó-Szautner Aladárként mutatja be magát (Bujtor István). Patetikus frázisokkal, melyek ellenállhatatlanul komikussá válnak, nemzetietlenséggel vádolja meg a forradalmárokat, és azzal, hogy „gyáván megbújnak a kisdedek háta mögött”. „Lovagias” módon tíz percet ad az elvonulásra a munkásoknak. Közben még „barátkozik” is: megsimogatja az egyik meztelen keblű lány fejét, és egy kedves, kerek képű lánnyal is megpróbál kikezdeni. A lány énekel, és a dal megtartó erejével szemben haszontalan a tiszt minden próbálkozása. Arany János toborzóját éneklí a lány, a két zenész kíséretével, átírt szöveggel:

*Nem leszek én senkinek zsoldosa,
De az eszménk igaz hű harcosa.*

Az alkonyatban a forradalmár csoport valóban elvonul, egyházi zászlókkal feldíszített szekerein. A csapatot baljóslatúan lovagolják körül a katonák, amikor már kiérték a képből, még akkor is újabb, felvonuló alakulatok érkeznek. Az elvonulással kapcsolatban érdekes megfigyelést tett Józsa Péter, aki rámutatott,¹⁴ hogy a *ló* a Jancsó-filmekben általában a hatalom, de legalábbis az egyenrangú ellenfelek kísérőjele. Bár a *Még kér a nép*-ben mindig újra és újra feltűnnek lovasok, ezek mindig az elnyomók, katonák. A forradalmárok nem kísérlik meg, hogy lovakat szerezzenek, azaz – átvitt értelemben – hogy „lóra szálljanak”, a hatalomba jussanak. Az elvonulási jelenetben is az egyik szekeret ökrök vontatják, míg a másik elé maguk a csoport férfiai fogták be magukat.

A forradalmárokat egy vasúti sín mellett látjuk újra, amint furcsa szertartást végeznek, mely keveréke a bűnbánatnak, gyónásnak és keresztelésnek – természetesen ez is szocialista tartalommal. „Mi voltál eddig?” – kérdik a hozzájuk csatlakozott katonától (Zala Márk). „A nép nyüzője, urak szolgálja” – feleli az. „Mi akarsz lenni?” „Hű munkatárs,” A „keresztszülő” kijelentik, hogy készek magukba fogadni az ő „terhét” az egész munkástársadalom színe előtt, majd a rítus következik: a volt katona körbejár a tagok előtt, és minden nő megérinti az arcát egy-egy piros lombú ággal. Még tart a szertartás, amikor a háttérben megjelenik egy vonat, baljósan-sötétén zárva le a kép mélységét. Néhány zárt kocsi után nyílt vagonok következnek – mindegyik telerakva fegyveres katonákkal. A csoport tagjai kart karba öltének, és felsorakoznak, elől a férfiak, mögöttük a nők, de nem tesznek a vonaton utazó katonák ellen, csak eléneklik munkásindulójukat.

Ugyanezzel az indulóval („Munkások vagyunk mi, nincsen szabadságunk...”) látjuk őket szembejönni a következő jelenetben. Süt a nap, minden csillog, és a kezdetben kicsiny csapat most látszik csak, mekkora tömeggé szaporodott. Mindig újabbak állnak közéjük, ezúttal már egyenruhás katonák is. Egy katonazenekar is megszólal, a Klapka-indulót játssza, elnyomja a munkásdal hangjait. (A nemzeti hangulat kijátszása a proletáreszmével szemben az uralkodó osztály taktikájának része.)

A tömeg magasra emeli a forradalmárok egyik vezetőjét (Orbán Tibor), és a lányokat is, akik fehér ruhában vannak. „Éljenek a mi pártfogóink!” – kiáltják. Ismét piros szalagok villódnak a képben. „Pártfogásom alá hogy is vehetnék én valakit, mikor barátaimmal együtt magam is gyarló ember vagyok!” – tiltakozik a felemelt. „Nem pártfogás kell a népnek, hanem öntevékenység” – folytatja később. „Mert ne higgyék az elvtársak, hogy a világra szóló munka- és vagyonegyenlőség megvalósítását én keresztül tudom vinni kisszámú társaimmal. Azt nem barátaim és én visszük keresztül, hanem a felvilágosodott nép.” A jelenetet nézve eszünkbe jut a *Fényes szelek*-nek az az epizódja, ahol Jutka felemelteti magát két társával. Ő ki akart emelkedni, saját erőszakszervezetet valósított meg. Itt akit felemelnek, nem fogadja el a megtisztelő kiemelés, nem hajlandók vezetőként elkülönülni a többitől. Minden paternalisztikus attitűd idegen tőlük, az öntevékenység hívei.

A mozgalomhoz most már olyan sok ember csatlakozott, amennyi egyáltalán csatlakozhatott. Amikor a katonák is kezdenek átállni, az elnyomó hatalom számára elérkezett az utolsó pillanat, amikor még lecsaphat a forradalomra és megsemmisítheti azt, amikor *le kell csapnia* a forradalomra. Ez a májusfa alatti nagy közös ünnepélyen történik meg. Már a beállítás is szokatlan a Jancsó-filmekben: az egy helyre rögzített mozdulatlan felvevőgép valahonnan a magasból néz le a síkon felállított májusfára és a körülötte táncoló emberekre. A tánc a katonazenekar zenéjére folyik, és a táncolókat három oldalról katonák sorfala veszi körül. Egy pillanatra a katonák sorai is felbomlanak, az egyenruhák elvegyülnek a tömeg között a táncban, egy színné válnak az általános tarkaságban. A mozdulatlan felvevőgép a vario-optika segítségével kicsit közelebb hozza a képet, a táncolók most betöltik a képmezőt. Kürtjel hallatszik, a zenekar is dallamot vált, a katonák kiszaladnak a képből. Felveszik puskáikat, melyeket eldobáltak a fraternalizálás kezdetén. A kép szélein lovasok vágtatnak át. A sorfal körré zárul, lövések ropognak, lehanyatló embereket látunk, míg a májusfa „gondtalanul” libegő színes pántlikái alatt már csak fekvőalakok maradnak.

¹⁴ Józsa Péter: A vallásos népföradalom anatómiája.

A Jancsó-filmeket ismerő néző a jelenet kezdetén már eltűnődik: honnan ismerős ez a furcsa távoli beállítás? Azután rájön: a *Csillagosok, katonák* végső rohamára emlékeztet, amikor a vörösök a halálba mennek.

A májusfa alatti vérfürdő nem fejezi be a filmet, mint a *Csillagosok, katonák* utolsó rohamjelenete, amely után már csak jelképes tiszteletadás következik, de nagyon fontos jelenet. Két kérdést vet fel: miért most és éppen most számolt le az uralkodó rendszer ellenfeivel? Miért nem álltak át a katonák a táncolókhoz, amikor pedig ennek kezdeti jelei már megvoltak?

Az első kérdést tulajdonképpen már meg is válaszoltuk, amikor utaltunk arra, hogy erre a pillanatra talán már minden forradalmasítható réteg színt vallott, és a forradalom mellé állt. Ha a *Még kér a nép*-ben modellált forradalomnak az a stratégiája, hogy eszméit a jövő nemzedék számára hagyja, akár a saját pusztulása árán is tisztán megőrizve azokat (ezt meg is fogalmazzák, lásd később), a hatalomnak is van stratégiája: addig hagyni kibontakozni a forradalmat, amíg egyáltalán van még valaki, aki forradalmárrá válhat. Csak akkor csapni le, amikor már minden tartalék mozgósítva van, és így totálisan, a jövőre vonatkozóan is megsemmisíteni a forradalom tényleges és lehetséges hordozóit. Ez történik meg a májusfa-jelenetben, és folytatódik a következő képekben is.

A második kérdésre két síkon kell válaszolnunk. Tényszerűen, ami a történelmi mozgás valóságbeli tendenciáit illeti, inkább csak egy feltevést fogalmazhatunk meg. Valószínű, hogy ez a forradalom is azért bukott el, mint a történelemben annyi más, mert nem tudta ideológiájával áthatni a konfliktusban érdekelt osztályokat és rétegeket, illetve az uralkodó osztály erőszakszervezeteit: a csendőrséget, hadsereget. Bár voltak sikereik ebben is – lásd a katona átkeresztelését –, ezek nem váltak döntővé.

De kereshetjük a választ a film saját jelrendszerén belül is. A dalok, a zene ebben a jelrendszerben mindig egy-egy csoport, réteg, osztály vagy az azokat képviselő szervezetek egyik legfontosabb önmegfogalmazási és önmegerősítési módja. A forradalmárok azonban a májusfa-jelenetet megelőző tömegünneplésben *elveszítik saját zenéjüket*. Hagyják – nem tudják, vagy nem akarják megakadályozni –, hogy a munkásindulót átszöjje, majd elnyomja a katonazenekar, azzal a Klapka-indulóval, mely (és itt egyszerre kell a *Szegénylegények* világára és a történelmi tényekre kitekintenünk) a századforduló idején már nem egy forradalmi 48-as eszményt képviselt, hanem lényegében a nacionalista érzelmi manipuláció eszközévé vált. Talán ezért, a nemzeti hivatkozás miatt védtelenek – vagy gyanútlanok – az indulóval szemben a forradalmárok? Ezért nem tudnak saját zenét állítani vele szembe?! Talán internacionalizmusuk nem volt elég erős? Mindenesetre a májusfa alatt már csak a katonazene szól. A katonák elvegyülése a táncolók közé lehet csel, de nem kell okvetlenül akként felfognunk. A döntő mozzanat az, hogy a zene által jelölt dimenzióban a forradalmárok ebben a pillanatban nem tudnak szembeszállni a hatalommal (még a maguk békés módján sem), ezért fordulnak vissza a táncból az első kürt jelre a katonák, ezért válnak ismét engedelmes csavarokká az erőszak gépezetében. Úgy érezzük, hogy ez az értelmezés, mely a filmen „belül” marad, nincs ellentétben a történelmi magyarázatra vonatkozó feltevésünkkel sem.

A zene kiemelésének jogosságát a jelrendszeren belül alátámasztja az is, hogy a film a következő képekben a forradalmárokhoz csatlakozott zenészt szerepelteti, őt, akit nem láttunk a májusfa-jelenetben – talán, mert egy szál gitárjával nem is tudott volna mit tenni? Most mindenesetre szabadon sétál a győztes reakció önnünneplő áldomása közepette, és a maga módján, ahogy a gróffal való találkozáskor is tette, dalban foglal állást. Amikor a Kadéttal (Balázsovits Lajos) találkozik, mintegy összefoglal:

... És puskatussal, és égre a kéz,
és bajonéttal, és tovább, és végig, ó,
és nem krumpliért, sem pedig paszulyért,
de mindig hej, hej, hej...

A dallam- és szövegtöredék, amellettt hogy utal a véres eseményekre, egy mondatfoslányában fontos értékelő mozzanatot is tartalmaz. „*Nem krumplicért, sem pedig paszulyért*”, tehát nemcsak az anyagi követelésekért folyt már végül ez a harc, mely kifejezetten ilyen célokkal indult. A tét a végső összeütközéskor már sokkal nagyobb volt: egy emberhez méltó világ megteremtése, „világraszóló munka- és vagyonegyenlőség”, hogy a korábbi megfogalmazást idézzük, olyan világ – és most előlegezzük a zenész következő dalát –, amely *igazi*, ahol „*A kő kemény lesz és a vaj puha*”.

Emlékszünk, a Kadét volt az, aki az események kezdetén a legközelebb került a forradalmárokhöz, és inkább meghalt, semhogy rájuk lőjön. Akkor a forradalom őt feltámasztotta. Ezen a népmesei világon belül valami alapvető realizmust érzünk abban, hogy a film készítői a „feltámadt” Kadétot nem csatlakoztatják a forradalomhoz, nem válik oldalukon harcoló halhatatlan istenné. Megmarad az árnyak világában, és onnan kerül elő a vereség után. Minden eddiginél erősebb kívüállását saját eredeti szerepén most az jelöli, hogy egyenruhája már-már alig egyenruha, zubbonyát fél vállán hordja. Tétován bolyong az ünnepen, amikor találkozik a dalossal. A gitáros énekét azonban egy időre elnyomja a győztesek indulója: a zenekar a „Prinz Eugen, der edle Ritter”-t játssza. A tisztek és a grófnő felemelik, kiisszák, majd hátuk mögé hajtják poharukat, és még egyszer: poháremelés, ivás, elhajítás – a dzsentrivilág gesztusai. Tábori pap érkezik, még a ministránsokon is katonasapka, templomi csengők, füstölők. A Kadét otthagya őket, és a patak partjához megy. A zenész elkíséri, és énekel neki:

*A fű alatt, hej...
Balgaság, vakbit van ott is a fű alatt,
és végül hej, hej, hej, hej...*

A Kadét ledobja még a fél vállon viselt zubbonyt is. Amikor a zenész azt énekl:

*Szántó János odavan,
Baksa János odavan.*

– ő megérint a patak partján egy zöld ágat, azután belép a vízbe. A dal folytatódik:

*És mindig csak végig,
A legvégéig,
A végnek végéig,
Igazán, csakugyan.
És ott aztán bej...
A kő kemény lesz és a vaj puha,
És nincsen más csak igazán,
És nincsen más csak csakugyan.*

Az enigmatikus szöveg alatt (mely azért annyira van egyértelmű, hogy érezzük: a megalkuvás nélkül *végig* folytatott harcról szól, az *igazi* világról) a patak vize lassan vérré válik... A Kadét egyre mélyebben merül a vérpatakba, összegörnyed, míg végül olyan lesz maga is, mint a kő a patak medrében: sima, bezárult, a tragédia szorításában összepréselődött alakzat. (A *Csillagosok, katonák*-ban Olga, az ápolónő görnyedt így össze az elviselhetetlen fájdalomtól, amikor a férfit, aki az övé lehetett volna, a szeme láttára dőfik le a vízben. A vízbe nyúló pallón térdre görnyedő meztelen nő alakja a filmben jelképértékké vált.)

A győztes reakció megkísérli visszacsinálni a forradalmat. Ismét látjuk a zenészt. Gitárjával „körbezenél” egy katonacsoportot, akik Jézusos, Szűz Máriás és Szent Györgyös zászlókat tartanak, de zenéjét nem is halljuk, mert elnyomja a katonazenekar ismét felhangzó indulója. Fialat gyerekek mennek el katoná-egyenruhában, nők fehér zászlókat tartanak, papok jönnek és csendőrök, nemzetiszín kokárdával. Füstölők. Megjelenik a grófnő és a rangidős tiszt, ott vannak kadétjai, lovasai. A füstölő előtt ott áll három ember a forradalmárok közül: ők és még néhányan visszaesküvők. Az egyik (Koltai János) ismerősünk: ő beszélt Hegedűs Bálinttal együtt reformista szellemben. Most azonban elváltak útjaik: Hegedűs forradalmár, ő renegát lett. Egy csendőr elmegy mellettük, és letépi mindhármukról a vörös kokárdát. Három sorban álló emberek, hosszú fehér szalagokat emelnek a fejük fölé – ez is a szertartás része. (A szín és a szalagok mozdulatlanlansága a forradalmárok állandóan villódzó-kígyózó vörös szalagjainak ellenpólusa.) A visszaesküvők szövege furcsa keveréke a hitvallásnak és az árulás prózai ígéretének: „Esküszöm az élő Istenre, hogy szocialista eskümet megbántam, azt semmisnek tekintem... és ha ezen eskü bárki által fenyegettetvén, azt a bíróságnak be fogom jelenteni...”

A háttérből a forradalmárok csoportja közeledik a visszaesküvők felé. Kötelekkel össze vannak kötözve egymással. A két csoport között átmegy a gitáros: odalép a forradalmárokhöz. Láthatólag szabadon mozoghat. A visszaesküvők találkoznak a megkötözöttekkel, és Hegedűs Bálint kötéllal a nyakában hallgatja, ahogy egykori társa arra kéri őket: „adjatok erőt a megbocsátással, hogy megtagadhassam elvtársaimat és hitemet”. A másik (akit onnan ismerünk, hogy a katoná átkeresztelésénél ő volt az egyik keresztapa) így beszél: „Munkatársak, én közétek való szegényember voltam, föld nélkül, munka nélkül. Ha most visszamehetek a munkába, az asszony, a gyerekek talán megmaradnak...” Az előbbi renegát bibliai idézettel folytatja mentegetőzését, azt mondja: a forradalmárok a vesztükbe rohannak: A gitáros zenész dalba kezd: „Hej, búra termett idő, ködnevelő szellő...” A másik visszaesküvő bekapcsolódik a dalba, azt mintegy saját igazolásának tekinti, úgy énekl: „Hej, elemésztett engem ez az egy esztendő...” Észre sem veszi, hogy a gitáros abbahagyja a kíséretet, zsebébe nyúl, kinyitja kését, és ledöfi őt, a megalkuvót. A halott csodálkozó arcát látjuk, a gitáros pedig folytatja és befejezi a dalt. Azután saját dalába kezd: „Csak végig, a legvégéig.” A katonatisztek fehérkesztyűs csoportja szembeáll az egy szál gitáros fiatalemberrel, aki csak énekl a magáét, és lőnek, lőnek, lőnek, lőnek... Már-már azt hisszük, ismét csoda történt, mert a fiatalember nem rogyik le, sőt, folytatja, végigénekl dalát: „S ott aztán hej, a kő kemény lesz és a vaj puha, és nincsen más, csak csakugyan.” Ahogy azonban a dal véget ér, a fiú nekidől a kereszt alakba ácsolt fának (melyen egyszer a galambok ültek), leereszti a gitárt. Mielőtt összeesne, Ráczné szépen lefekteti a földre – meghalt:

Tanulságos sorsa volt ennek a zenészfiúnak, a művésznek. Ő nem tartozott soha a földmunkások közé. Mint muzsikus, szabadon ájt oda és vissza elnyomók és elnyomottak harcának frontvonalán. Bár láttuk, hogy rokonszenve kezdettől fogva a munkásokhoz vonzotta, az ő érzéseiket fogalmazta meg – olykor helyettük is –, otthonosan mozgott az ellentáborban, a tisztok, arisztokraták között. Sőt, ott is megkapta az udvari bolondok szabadságát: szabadon énekelhette dalait, melyek szemben álltak a hivatalos eszmékkel. Volt, hogy elnyomta egy szál gitárját a katonazenekar csinnadrattája, de általában megtalálta a módját, hogy kifejezze magát. Vajon miért kell ölnie neki, a kívülállónak? Akkor, amikor a mozgalom minden tagja már lemondott az erőszakról, és elutasította azt? Talán ez is daláiból, az „igazán”-ból és a „csakugyan”-ból következik. Valakinek kell az abszolútum igényét képviselni, a vereségek, hűtlenségek, megalkuvás ok idején is. Kell valaki, hogy a *Csillagosok, katonák* Szpiridonjával kimondja: „Árulásra senkit sem lehet kényszeríteni.” Ez könyörtelenséget és következetességet tételez fel, azt, hogy ne vegyen figyelembe mentő körülményeket, érzelmes hivatkozásokat asszonyra, gyerekekre – amely hivatkozások egyébként a hétköznapi kompromisszumhelyzetekben teljesen jogosnak is tűnhetnek. Így lesz a szelíd arcú és szelíd dalú

énekesből hős, aki felidézi az éppen elvesztett teljesség igényét, és aki végrehajtja a forradalom ítéletét, majd a hóhérokkal szembenézve-szembedalolva áll halála elébe.

Tudjuk, sorsában nem sokkal előzi meg a többiekét. A holttestéhez lehajló Rácznét szelíden felemeli Hegedűs Bálint, és elmondja a híres példázatot a diót ültető öregemberről. „Tudom, hogy amiért küzdünk, mi nem tudjuk elérni. De fát akarunk ültetni, amely a jövőnek hajtja a gyümölcsét.” Mindketten odaállnak a többiek közé. Az egész forradalmár csoport, a megmaradtak, akik még nem haltak meg, és nem is lettek árulóvá, fehér ingben van, és felemelt jobb kezükön mindegyiküknek ott a vörös stigma-kokárda. Elindulnak egymás mellett – nem rendezett sorokban, nem katonásan, csak együtt –, és jönnek szembe, szembe a világgal, szembe a felvevőgéppel, szembe a nézővel:

„Elvtársak! Üres kezekkel állunk a hatalom hóhéraival szemben, a vérlázító cselekményeket nem torolhatjuk meg! Ne hagyjuk magunkat a megalkotott rémuralomtól és annak zsoldosaitól feltartóztatni! (XIV/3) A lovasok, akik a háttérben mindig jelen voltak, körülfogják őket.

Amikor meg kell halniuk, a film ismét átlendül a mesébe, a látomásba, a jelképeknek abba a világába, ahonnan a történet – galambokkal, fegyverekkel – az aratósztrájk idején elindult. Sötét félhomályban sorjáznak a képek. Egy szuronyos puska – lövésre töltik. Puskák készenlétben, szuronyok. Egy katona puskával. Hegedűs Bálint megy a katonák és csendőrök között: „Tudom, Jóska, parancsotok van, és ha parancsot kaptok, még az apátokat is megölitek” – mondja. A Halál tehát testvérkéztől érkezik majd, polgárháborús halál, ismerős halál. A forradalmárok átölelik egymást, ketten-hárman ölekeznek, van, aki csak néz szembe rezzenetlenül, csendőrök jönnek-mennek, három forradalmár összefogódzva, némán táncol, az eufória táncait idézi, felbukkan a tiszt, a grófnő, a forradalmárok csókkal búcsúznak egymástól, a csók körbejár, a fehér inges Ráczné megcsókolja a kerek képű lányt, aki valamikor énekelt, odalép egy meztelen lányhoz. A felvevőgép végig siklik a meztelen lány testén le a földig, a földön pedig – milyen egyszerűen, néma csendben érkezünk meg a halál országába – egy eldobott saru, a tekerőlant, meztelen testű halottak, a hegedű, véres, halott galamb, meztelen testű férfiak és nők, mintha aludnának, fehér ing, karddal átdöfve, véres, azután három karddal átdöfött fehér ing, három vérfolttal. A vér elborítja az ingeket – már csak vörös ingeket látunk, vagy vörös zászlókat? Az egyik vörös ing mellett a kamera felemelkedik egy kard mentén, fehér kesztyűs kéz: pohárral: a tiszt poharat kap a grófnőtől, és iszik. Megszólal a katonazenekar indulója, a tiszt pohárral a kezében körbejár a lovasok közt. Ráczné alakja tűnik fel, vörös ingben, leeresztett hajjal áll. Áll nyugodtan a fel-alá léptető lovasok közt. A zene elhallgat. Ráczné odanyúl a lovashoz, lerántja a lóról. (XIV/4) Elveszi pisztolyát – lelő egy másik lovast. Lelövi a grófnőt. Gyalogság jön szembe vele – rájuk lő. Hányadszor lő már? Az egy szál pisztoly előtt halomra dől a regiment az egyre sötétebb alkonyatban... Aztán már csak Ráczné arcát látjuk, amint énekel: „...gyász borult reánk, sebaj, sebaj, éljen a munkás, éljen a jog, éljen a munkás társadalom!” Szembenéz velünk, azután felemeli piros szalagos pisztolyát a magasba.

Vajon hoz-e gyümölcsöt az a diófa, mely a *Még kér a nép* hőseinek elképzeléseiben él? Hatóerővé válik-e emlékük azáltal (és annak ellenére: ez itt ugyanazt jelenti!), hogy vereséget szenvedtek? Ismét a Jancsó-Hernádi-filmek motívumrendszerén belül kell a választ keresnünk. Talán nem is meglepő, ha ez a válasz nem lesz egyértelmű igen. A *Még kér a nép*-ben (mint Jancsó és Hernádi több más alkotásában is) már a filmen belül megjelenik az a fiatalság, mely mint következő generáció, folytathatja a ráhagyott örökséget. A forradalmárok csoportjában látjuk őket táncolni, énekelni, játszani. Ők lesznek az örökösök, vélhetnénk, ha a reakció győzelme után nem látnánk fiatal gyerekeket katonaruhába öltöztetve – talán ugyanazokat. De még ennél is pregnánsabb a *Sirokkó* példája. Marko Lazar is a jövőre bízva álmiai megvalósulását, és úgy érzi: hősként hal meg. De példájával már a következő jelenetben olyan terrorlegényeket lelkesít a szervezet, akik éppen az ellenkező célokért fognak harcba menni. Nem kell a filmekén kívüli történelmi tényekhez

fordulnunk, hogy némi szomorú- kétkedéssel megkérdőjelezzük annak lehetőségét, hogy egy hős vagy egy csoport a jövőre bízva mindannak realizálását, amiért példamutató módon feláldozza magát. A *Még kér a nép* modelljében viszont nem is marad más lehetőségük a forradalmároknak, ha forradalmárok akarnak maradni. Igazi tragédiájuk talán nem is mozgalmuk bukásának ténye, hanem az, hogy „a fa, amelyet ültetnek”, minden áldozathozataluk ellenére bármikor veszélybe kerülhet, ha az elnyomóhatalom elég ügyes lesz ahhoz, hogy példájukat beépítse manipulatív rendszerébe, kiforgassa a jelentéséből, vagy akár ellenkező értelmet adjon neki.

Minden fenntartásunk, kételyeink ellenére mégis egyetértően idézhetjük a már hivatkozott tanulmány¹⁵ befejező következtetését: „...az ábrázolt forradalmi tábor, az eksztatikus forradalmi eufória által mozgatott és összetartott közösség a végcél világában él. Abból semmit engedni nem hajlandó. Nem ismer átmeneti formákat: a hierarchia minden válfajának elvetésével lemond a hatékony, tagolt politikai szervezetről; az ellene irányuló terrorral nem szegez szembe saját intézményesült terrort. Mindezzel eleve lemond arról, hogy az adott társadalom talaján politikailag hatékony lehessen... A végcélnek ez az eredményességtől elvonatkoztatott kiemelése meghökkentő lehet számunkra; de ez a meghökkenés alkalmas lehet arra, hogy túlzottan csak az eredményre koncentráló tudatunkba idézze: az eredmények csupán a végcél mértékén megmérve bizonyulnak eredménynek.”

¹⁵ Szabó Miklós, i. m.

XI. A FÉNYES SZELEK A 25. SZÍNHÁZBAN (1971-72)

*Falu végén a vasvilla
Mégis bejött a kolera
De nem urakra, papokra
Hanem szegény parasztokra
Sej, baj ígyunk rája
úgyis elnyel a sír szája
ott lesz fáradt testiünk csendes tanyája*

1971. november 25-én mutatta be a budapesti „Huszonötödik Színház” Hernádi Gyula és Jancsó Miklós *Fényes szelek* című színdarabját. Bár könyvünk a *Jancsó-Hernádi-filmekkel* foglalkozik, elkerülhetetlen, hogy kitérjünk közös színdarabjukra is, vagy ahogy Jancsó maga nevezte, erre a „NÉKOSZ-happening”-re.¹ Az előadás új megvilágításba helyezi a *Fényes szelek* című film gondolatkörét, átvesz témákat belőle, új elemekkel bővíti, szemléletileg pedig más oldalról közelíti meg. Tanulságait nem nélkülözhetjük a Jancsó-Hernádi alkotópáros munkásságának áttekintésében.

Az a tárgyalási módszer, melyet eddig alkalmaztunk, és melyben a filmekről szólva a többé vagy kevésbé értelmező *leírás* és a szerkezeti-gondolati *elemzés* egységére törekedtünk, színházi előadás esetén sajátos problémákat vet fel. A filmek véglegesen rögzített közlemények, egy színházi előadás estéről estére változik. Ráadásul Jancsó és Hernádi a *Fényes szelek* előadását a bemutató és e sorok írása közt eltelt közel egy évben alakította, csiszolta, változtatta.

Így az a – filmtörténész számára kissé humoros – helyzet állott elő, hogy rögzítenünk kell: *milyen Fényes szelek* előadásról szól elemzésünk? A darabot nem sokkal a bemutató után megnéztem, és az előadást egy magnetofon felvétel segítségével később is fel tudtam idézni. Az itt következő elemzés alapja azonban az 1972. szeptemberi állapot, amikor Jancsó Miklós a 25. Színház finnországi és jugoszláviai vendégszereplése előtt újból ellenőrizte, és helyenként módosította a produkciót. (Az ilyenkor természetes „leporolás” igényén túl erre azért is szükség volt, mert néhány szerep más színészhez került. A leglényegesebb változás az volt, hogy a Pap szerepét Haumann Pétertől Sziládi István vette át.) Felhasználtam továbbá a színházban ez idő tájt rögzített és sokszorosított házi szövegpéldányt. Az előadást leíró megjegyzésekben még annyira sem törekedhettem teljességre, mint a filmek esetében. A színházi előadás – különösen az olyan, a nézőtéren átnyúló játékterű színpadon, mint a *Fényes szelek*-é – minden székéről más perspektívát nyújt, szemben a filmfelvétel egyértelműen meghatározott szemszögeivel.

„Kicsi a Huszonötödik Színház... Jancsó, hogy növelje a teret, birtokba veszi, »játsszatja« az előcsarnokot is. Már akkor, amikor a közönség még el sem foglalta helyét. Fiatalok jönnek, énekelnek, táncolnak. Összevegyülnek velünk, hirtelen nem is tudni, bolondos kedvű nézők-e csupán, akik később illedelmesen leülnek majd a székükre, vagy valóban szereplők” – írja az előadás indító mozzanatáról Sziládi János.² A szereplők öltözete is hétköznapi és mai. A Pap egyházának ruháját viseli, a többiek pedig olyan ruhadarabokat, mint akármelyik mai fiatal. A film ruhabeli megkülönböztetése (színes öltözetű kollégisták, sötét kolostoriak, fehér inges központiak) elmarad.

A hangulati előkészítést az előzetes éneklésen kívül rövid előjáték szolgálja. Minden szereplő részt vesz benne, a Pap kivételével. Tapsolnak, körbejárnak a színpadtéren, tréfás mondókákat és József Attila-idézetet (Aki dudás akar lenni...) recitálnak, gyors és lassú népdalokat énekelnek. A dalok érzelmi töltését a filmváltozathoz hasonlóan itt is az *együtt mozgás* sokszorozza meg, ez azonban a

¹ Interjú Földes Annával. Színház, 1972. 2. sz.

² Sziládi János. Színház, 1972. 2. sz.

szűk térben (a szereplők a nézőktől legtöbbször karnyújtásnyira vannak) és a személyes jelenlét színházeffektusa révén minőségileg más jellegű hatás, mint a moziélmény. Az előjáték végén a szereplők az előtérbe távoznak, majd onnan összefogódzva rohannak újra fel, a színpadra, (XV/1) és Illyést idézik: „Azt, hogy a nép fia vagy, igazolnod, sejt ma nem azzal kellene, honnan jössz. Azzal, öcsém, hová mész!” Ezzel elkezdődik az előadás első, nagyobb szerkezeti egysége. (Az előjátékon kívül négy ilyen egység alkotja a darabot. Elkülönítésük a szünet nélküli előadáson belül természetesen csak az elemzés áttekinthetővé tételét szolgálja.)

A „Zöld erdőben de magos a kaszánya” kezdetű népdal, eléneklése után Jeney István (minden szereplő az illető színész saját nevével szerepel) a Kommunista Kiáltványból idéz. „A munkás forradalom első feladata a proletariátus uralkodó osztályá emelése, a demokrácia kivívása... Amikor majd a fejlődés folyamán az osztálykülönbségek eltűntek, és minden termelés a társult egyének kezében összpontosul, akkor a közhatalom elveszti politikai jellegét... A régi polgári társadalom, a vele járó osztályok és osztályellentétek helyébe olyan társulás lép, amelyben minden egyes ember szabad fejlődése az összesség szabad fejlődésének feltétele.” Az idézet közben visszajön három, korábban kiküldött fiú, és puskával a vállukon sorba állnak az előszínpadon. Körük leülnek a többiek, és elmondják Illyés: *Megy az eke* című versét. Versszakonként mindig más folytatja, éspedig aszerint, hogy a köztük körbejáró Jobba Gabi kit érint meg a vállán. (Jobba ezzel a mozgással kiemelődik a többiek közül. A néző már érzi, hogy főszereplő lesz.) Jeney feleketi a Magyar Köztársaság rendőrének a három puskás fiút és egy negyediket, Kristóf Tibort. Az eskü alatt három lány átvette a puskákat a fiúktól. (XV/2) Kristóf átveszi a rendőrök vezetését, szövege lényegesen harciasabb, mint az eskü szavai: „Papok, polgárok, reakciók vesznek körül minket. Induljunk ellenük! Védjük meg a demokráciát” A hangütés veszélyt sejtet, és fenyegetéssel folytatódik.

Ha a filmhez hasonlítunk, a felesküvés olyan mozzanat, mely a film kezdete „előtti”. Meghatározza a rendőrség szerepét a darab szerkezetében, hiszen a víztároló-epizód itt elmarad. Helyette egy találkozás-jelenet következik. Kristóf régi ismerőst üdvözöl: Zala Márkot. (XV/3) Felidézük közös emlékeiket, egy versszakot József Attila *Észmélet* című verséből. Kristóf Zalától tanulta valamikor, de Zala most már pesszimistának érzi a költő szavait: „Az meglett ember... ki tudja, hogy az életet halálra ráadásul kapja... ki nem istene és nem papja se magának, sem senkinek.” Az egész találkozás-jelenet alaphangja, hogy bár „nincs egy éve”, hogy utoljára látták egymást, azóta sok minden történt, sok minden megváltozott. Beszélgetésük alatt Jobba Gabi felállítja a fiatalokat, két kör alakul, táncolnak egy bolgár népdalra. A jelenet Petőfi idézéseivel zárul: „A honnak egy igaz zászlója van!” – kiáltja Bajcsay Mária, és a többiek kórusban vágják rá az öntudatos feleletsort: „Ezt mi álljuk körül!” Négyes sorokban kirohannak, csak két fiú marad a színen. Jordán Tamás és Szigeti Sándor. Ők ettől kezdve „kolostori diákok” – legalábbis egy darabig. A színpadi *Fényes szelek*-ben ilyen személy-szerepcserék többször is előfordulnak. Értelmezésükre még visszatérünk. A két fiú ministránscsengőt emel fel, és amikor bejön a Pap (Sziládi István), csöngetnek, mint a misén. A Pap a szerzetesrend védőszentjéhez fohászkodik, aki az „évszázadok viharában oltalmazta” az egyházi iskolát. „Ismét viharfelhők gyülekeznek ősi alma materünk felett. Könnyөгünk hozzád, járj közben érettünk isteni Atyánknál és az ő Szent Fiánál!” Visszajönnek a fiatalok (most már ők a „kollégisták”), és a „Carmagnole”-t éneklük. A filmmel ellentétben, ahol az első találkozás még nyitva hagyja a barátkozás lehetőségét, itt egyértelműen ellenséges a viszony: a „Carmagnole”-t táncoló egyik csoportja fenyegető kört alakít a Pap körül, majd új, antiklerikális dalba fognak: „A csuhásra is rájár a rúd.” A dalra az egyik lány („Éva”) miseruhában jön be, Kristóf ironikus „alázattal” fogadja. A refrénre táncra perdülnek. Zala Márk azonban megállítja a táncot és a dalt, levéteti Évával a miseruhát. „Nem érdemes megbotránkoztatni őket!” – mondja. Motívumai azonban nem azonosak a filmbeli Laci indokaival – Zala úgy érzi, nincs mit vitatkozniuk a kolostoriakkal, nincs „közös alapjuk”. Furcsa kontrasztot ad elzárkózó magatartásához, hogy a Papot viszont ismerősként üdvözli, tegeződnek. Kiderül, hogy a Pap sem vár sokat a vitától, ő ugyanolyan egyoldalúsággal meg van győződve saját

kizárólagos igazáról, mint Zala. „De ha ti vitatkozni akartok a mieinkkel, tessék, nem akadályozzuk meg! Mi nem terrorizálunk senkid” – teszi hozzá. A következő rész eseményei lényegében a film megfelelő jelenetével azonosak: Jeney, mint titkár, üdvözlí a kolostoriakat, és felteszik a három kérdést a személyiség szerepéről a történelemben, a világ megismerhetőségéről és a kereszténység és kommunizmus viszonyáról. Ami nagyon fontos *színházi* sajátosság: a kolostori diákok nincsenek sehol. Jeney a kérdéseket a *nézőkhöz* teszi fel. A szereplő-szerep viszonyokról már láttuk, hogy átalakulnak, és még többször is sor kerül ilyen átalakulásra. A mostani transzformáció legalább ugyanolyan fontos: a nézőkből itt a darab szereplői lesznek. Nem ellentmondásmentes átalakulás ez. „A néző jogosan elvárja, hogy nagykorúnak tekintsék. Ehhez, sok egyéb mellett, az is hozzátartozik, hogy a színház, ha felkínálja a játékszabályokat, azokat tartsa is be. A *Fényes szelek*-ben három kérdést tesznek fel a színészek – a közönségnek. De választ nem várnak. Sőt, a legnagyobb bajban lennének, ha valaki felelne” – írja erről a jelenetről a *Színház* c. lapban Nánay István.³ Majd így folytatja: „Akkor miért a nézőkhöz intézik a kérdéseket, s miért nem egymáshoz, bevallva és vállalva, hogy nem egy új, hanem a hagyományos dramaturgia szerint építkeznek ebben a jelenetben?” Nem vállalkozunk annak eldöntésére, hogy a színdarab hagyományos dramaturgiájú-e vagy sem. De a Jancsó-Hernádi-filmek ismeretében megkísérelhetünk válaszolni a színikritikus kérdésére. (Amelyre egyébként ő ugyanúgy nem vár választ senkitől, mint a darab szereplői a maguk kérdéseire, mégis „kérdést tesz fel”.) Nem az a válaszunk, hogy a költői kérdés olyan elfogadott stílári megoldás, melynek minden dramaturgiában helye van. Nem is soroljuk a három kérdés színházi feltételét azokhoz az „elnyesett cselekményszálakhoz”, melyekhez egyébként nagyon hasonlít. (Lásd elemzésünket a *Fényes szelek* filmváltozatáról.) Inkább úgy érezzük: azzal, hogy ebben a jelenetben a szerzők a kolostori diákok szerepeit „a nézőkre osztották”, egyszerre jellemezték a kolostori diákokat és az 1971-es magyarországi színházi nézőtereket... A filmből emlékezhetünk, hogy a diákok milyen passzívan, tehetetlenül, mozdulatlanul állnak szemben az aktív, cselekvő kollégistákkal. Az, hogy a kolostori diákok válaszoljanak a kérdésekre, ugyanolyan lehetetlenség, mint hogy egy 1971-es magyar színházi nézőtérrel valaki felvitázzon a színpadra! A fogás több mint ironikus-önironikus fricska, mert ugyanakkor – ha visszafelé gombolyítjuk a fonalat – a mai színház analógiájával a néző érzékletes képet kap arról, hogy a játék idején a történelem „színpadán” kik voltak szereplők, és kik csak nézők. Érvünk megtámogatására még annyit, hogy az előadás folyamán van még egy jelenet, mikor a nézők ugyanilyen egyértelműen „szerepet” kapnak. Amikor Jobba Gabi kizárását érvényteleníti, a „központot” képviselő Zala a nézőkhöz fordul: „Ti valamennyien megszavazátok a kizárást.” Ebben a helyzetben tehát kollégistákká válnak a nézőtérre ülők. Azért válhatnak kollégistákká, mert az események menete folytán addigra a kollégisták váltak ugyanolyan passzív, manipulálható és manipulált tömeggé, mint a darab kezdetén a kolostori diákok voltak. És egy néző sem szól közbe, mint ahogy egy kollégista sem szólhatott közbe, hogy ő nem akarta kizárni Gabit. (Az egyetlen, aki tiltakozott a kizárás ellen, Jeney volt, de ő sem vállalta, hogy ellene szavaz, hanem távozott a szavazás előtt.)

A vitakérdések feltétele után, akár a filmben, itt is a Geyer Flórián-dal és az „Engem hívnak Fábián Pistának” kezdetű népdal következik, tánccal. Ezután mégis vita kezdődik, de nem a kolostori diákok kezdi, hanem a Pap Dosztojevszkijből idéz. Az adott helyzetben az idézet azt sugallja, hogy az emberek megváltásának műve Krisztussal befejeződött, tehát az, aki azzal az igénnyel lép fel, hogy az embereknek több szabadságot hozzon, jogtalanul cselekszik. Jeney azonban emlékszik a szövegre, és (akár az *Égi bárány* Kanonokja) helyreállítja a kontextust: Dosztojevszkij, mint mondja, azt is odaírta, hogy „Ez csak egy éretlen diák éretlen poémája”. Jeney ezzel elveszi az idézet élet (bár nem válaszol rá), a kollégisták pedig a régi Oroszország felidézésére az új Oroszország felidézésével reagálnak:

³ Nánay István. *Színház*, 1972. 8. sz.

eléneklik a Komszomol-indulót, mely szomorkás dallamával rímel az eddigi hangulatra, de az orosz nyelvű szöveg tartalma harcosabb: „Elindultak a komszomolisták a polgárháborúba...”

Zala Márk odafordul Jordán Tamáshoz. „Nem akarsz vitatkozni?” Jordán kitér a vita elől, és felveti a film Andrásának kérdését: „Szóval most vagy hős, amikor állami forradalmár lehetsz?” Zala visszautasítja a megjegyzésből hangzó vádat, és rákérdez: „Miért nem így mondd: most vagy hős, amikor itt vannak az orosz tankok?” A többiek felállnak, fenyegetően körülveszik Jordánt, hiszen Zala válasza a reakciókhoz sorolta őt. De Jordán – akár András a filmben – azt válaszolja, hogy őt tényleg fel szabadították. „Zsidó vagyok” – mondja. A színházi változat több teret ad a zsidó fiú ideológiájának kifejtésére, mint a film. „...ki oszthatja el a javakat? Akié a hatalom” – mondja, és hozzáteszi, hogy amíg a világon a javak szűkösek, mindegy, mit hirdet a politikus, nincs más lehetősége, mint a hatalom. Ezért a tudomány forradalma hozza majd a megoldást, a javak általános bősége teszi feleslegessé a hatalmat. Amikor Jordán először említi a „hatalom” szót, megjelenik Kristóf a három rendőrrel, akik felveszik puskáikat. Kristóf félbeszakítja Jordánt: „Az utópia ellenforradalmi nézet, és aki ellenforradalmi nézeteket vall, azt már csak egy lépés választja el attól, hogy összeesküvő legyen. És egy lehetséges összeesküvőt le kell tartóztatni.” Zala szembeszáll Kristóffal: „Ilyen ember kezébe, mint amilyen te vagy, nem adhat fegyvert a nép.” De a fegyver ott van Kristóf kezében, és amikor Zala a forradalmi öntudatra hivatkozva el akarja venni tőle, lelövi őt.

A kollégista csoport gyászolja Zalát. Jobba Gabi egy haragos gesztussal elzavarja Kristóft. Mind odatérdelnek a halott társ köré, utolsónak Jeney. Összenéznek Jobbával, előbb Jeney, majd Jobba, azután minden kollégista együtt ütemesen csettint a kezével. Már mosolyognak, egyre gyorsuló ritmusban csettintgetnek, egyszer csak Zala feláll, és megszólal: „Miért? Ti mit csinálnátok az ő helyében? Vagy én? Mit csinálnék? Bármikor előfordulhat, hogy egyikünket azzal bíznak meg, hogy rendőr legyen.” Jeney vitatkozik: „És ha nem akarom csinálni, ki bízhat meg velem?” „Például a forradalom” – válaszolja Zala, majd odafordul az egyik kollégistához: „Laci, te mit csinálsz, ha forradalmi megbízást kapsz, és te leszel a rendőrkapitány?”

„Esküvőt!” – vágja rá nevetve Laci. „Feleségül veszem Évát. Gyereket csinálunk!” És kezdetét veszi a Lakodalmas játék. Vad, jókedvű, erotikus, profán szertartás, ősi termékenység-motívumokkal. Éva (ugyanaz a lány, aki korábban miseruhába öltözött) menyasszonyi fátylat kap, csak azért, hogy a jelképes nász pillanatában átugorva a lángot, messzire eldobhassa. Vidám és szomorú népdalok kísérik a rítust.

A Lakodalmas játék lezárja a darab első nagy egységét. Ezzel a kirobbanó erejű, vidám esküvővel alakul ki a maga teljességében a kollégisták kezdeti magatartási mintája: vidámságuk és mozgékonyosságuk világosan jelzi, hogy ők a kezdeményezők, és ők képviselik az előrehaladást, biológiai és társadalmi energiáik egymást erősítik. Másrészt türelmetlenek, dogmatikusak, indokolatlanul is agresszívek, nem használják ki a közeledési lehetőségeket, hanem rögtön ütni, harcolni akarnak. (Ez eltérés a filmhez képest is, ahol a kollégisták között kezdetben még komoly tábora van Lacinak, az általa képviselt „népfrontos” gondolkodásmódnak. A darabban ez kiesik.) A rendező nyilatkozatából⁴ tudjuk, hogy a színházi *Fényes szelek* szövege és felépítése lényegében a próbák alatt folyamatos műhelymunkában jött létre. Azt is elmondja az idézett beszélgetésben, hogy a darab szerkezetének, például a szerepek rendjének kialakításában alapvetően a Huszonötödik Színház együttesének személyi lehetőségeihez igazodott, tehát az adottságok megszabták a dramaturgia mozgásterét. Ha megfigyeljük a film szereplőinek funkcióit, és összehasonlítjuk ezt a színdarab szereplőinek funkcióival, kétféle különbséget vehetünk észre. Az egyik fajta különbség koncepcionális jellegű – ilyen például az, hogy a darabban a zsidó fiú és a Pap nagyobb teret kapnak

⁴ Interjú Földes Annával, Színház, 1972. 2. sz.

önmaguk kifejezésére. Ha nem is válnak a drámai történésben a kollégistákkal egyenrangú szereplőkké, az eszmék vitájában nagyobb súllyal vesznek részt.

A másik különbség a drámai és ideológiai funkciók elosztásában figyelhető meg. Még ahol a konfliktus nagyjából változatlan marad, ott is átalakul a konfliktust hordozók rendje. Kiderül, hogy azok a drámai és ideológiai funkciók, melyek a filmben Laci alakjában testesülnek meg, szétszórhatók: az első részben Zala és Jeney között. Ugyanígy, a filmhez képest eltűnt szerepköröket új szereplők kapják meg, női szereplőből férfiak lesznek és viszont, tehát olyan kép tárul elénk, mint amikor valaki szétszed egy mozaikot, és ugyanazokat az elemeket másképpen csoportosítja. A kérdés, melyre a teljes darab áttekintése után kell válaszolnunk, hogy miben fog különbözni az így létrejött új összkép az eredetitől?

A halott feltámasztása, a felvetett és elviccelt kérdés („Te mit csinálsz, ha...?” „Esküvőt!... Gyereket csinálunk!”) óriási erejű drámai választóvonalat húz a két rész közé. A felhalmozott feszültségek igénylik is a lakodalmas játék oldódási epizódját. A filmmel ellentétben a darab esetében úgy érezzük, hogy a Jeltámasztás motívuma nem igényel messzemenő magyarázatot. Míg a film világában az tűnik természetesebbnek, ha egy halott – halott marad, addig a színházban mindennapos a feltámadás: ha máskor nem, hát az előadás végén, amikor fittyet hányva: a drámai realitás elvnek, halottak is kísértálnak a függöny elé, hogy – megköszönjék a tapsot. Az, hogy Jancsó és Hernádi ezt a függöny előtti feltámadást behozza a darab közepére, az agitációs színház természetes eszközévé válik. Az elnyesett cselekmény szállal együtt szolgálja azt, hogy a néző kénytelen egyen elgondolkodni a feltett kérdésem, és kialakítani a saját válaszát, hogy mit tenne, ha...

A Lakodalmas játékban közbevetett epizód indítja el a második rész fő konfliktusát: a terror alkalmazásának alternatívái következnek. A közbevetett epizódban – mialatt a tánc és dal tovább folyik a háttérben – Kristóf megbízza Zalát, hogy tartóztasson le egy lista alapján néhány embert. „Tapintatosan csinálják, de ha kell, alkalmazzanak erőszakot! Vigyázzanak, ezek veszélyesek! És mindenre hivatkoznak: demokráciára, szólás- és vallásszabadságra” – mondja. A néző ebből az epizódból tudja meg, hogy a következő részben Zala rendőrt fog játszani; aki pedig a filmet is látta, rájött, hogy „Laci” után most „Kozma” szerepe és funkciói is kettéhasadtak: a II. részben Kristóf és Zala osztoznak rajtuk. Jobba megkéri Jordánt (ahogy a filmben Jutka Andrást), hogy énekeljen neki. Jordán zsidó dalt énekel, ezzel is saját helyét határozza meg. Jobba azonban rögtön folytatni tudja az „Ál náhárod Bável”-t a magyar szöveggel: „Bábeli fogságban...” Azzal, hogy ő is éneklő, tulajdonképpen hatályon kívül helyezi Jordánnak a zsidóságra alapozott elkülönülését, és a zsidó dalt egyenlővé teszi a kollégisták internacionalista dal kincsének bármely más dalával. A dal asszimilációjához hozzájárul a gitáros zenész kísérete is, aki gitárja hátán dobolva kíséri, ami által a dallam kopogós kíséretet kap, és a NÉKOSZ dalaihoz válik hasonlónak. Ugyanez a folyamat ismétlődik meg intellektuális síkon is: Jordán megindokolja hűségét a kolostorhoz („...ezek a papok mentettek meg. Nem vagyok vallásos... de ez egy jó iskola...”), Jeney viszont azt bizonyítja: ez téves általánosítás és szubjektívizmus. Jordán vitatja Jeney ítéletét az Egyházzól: „Miert hiszed, hogy azért, mert egy intézmény kétezzer éves, már el is avult?”, és a vitába bekapcsolódik a Pap is, Camilo Torres hitvallását idézve. Torres idézése a darabban tudatos anakronizmus. Mivel személye a magyar nyelvterületen viszonylag kevésbé ismert,⁵ néhány adat: Az 1929-ben született kolumbiai pap a szeminárium elvégzése után szociológiát és politológiát tanult, majd ezeket tanította is a bogotai egyetemen. 1965-ben papi kötelességei alól felmentését kérte, ezt megkapta, és csatlakozott a Nemzeti Felszabadítási Hadsereg elnevezésű forradalmi csoporthoz. 1966. február 15-én a kormánycsapatok fegyveres harcban megölték. A darabban idézett szöveg Torres „Felhívás a

⁵ Vö. Okruczky Gabriella: Camilo Torres, az erőszak szociológusa. Valóság, 1969. 3. sz.

keresztényekhez” című röplapjából egy részlet.⁶ „Ezért hát; meg kell fosztani a kiváltságos kisebbséget a hatalomtól, és át kell adni azt a szegénységben élő többségnek... A Forradalom békés is lehet, ha a kisebbség nem tanúsít erőszakos ellenállást... enni ad az éhezőknek, ellátja a mezíteleneket, tanítja a tudatlanokat... nemcsak alkalmi és átmeneti formában, nemcsak a kevesek számára, hanem a felebarátaink többsége számára tölti be a könyörületesség és a felebaráti szeretet művét. Ezért a Forradalom nemcsak megengedett, hanem kötelező a keresztények számára.”

Jeney örömmel fogadja a partizán-pap hitvallását, de Jobba éppen ellenkezően reagál. Elutasítja a túloldali közeledést, és felidézi a III. szocialista zsoltárt („csak a tudatlan a féltő, a tanulatlan ember retteg...”), mely a *Még kér a nép*-ben is elhangzik. A zsoltár kétféle idézésében a közösségek és a különbségek egyformán érdekeseek. Közös, hogy mindkét esetben arról van szó, hogy a forradalmi közösség (illetve annak egy része) elzárkózik az elől, hogy „pappal vitázzon”. A hisztérikus reakció Jobba esetében is belső bizonytalanságot sejtet, mintha érezné, hogy frissen szerzett ismeretei még nem vértetik őt fel arra, hogy valóban tudást állítson szembe a másik oldal nagy hagyományú alkalmazkodó-képességével. (Ezt az értelmezést alátámasztja, hogy a darab végén elhangzó önéletrajz-vallomásban Jobba maga mondja, hogy csak a mozgalomból való kizárása után kezdte komolyan venni szakmáját.)

A különbségek legfontosabbja, hogy míg az agrárszocialisták a zsoltárt racionális érvként, nagy belső nyugalommal, méltósággal szegzik szembe az irracionális egyházi megnyilvánulással (az ördögűzéssel), addig itt a helyzet fordított. A túloldal racionálisan érvel a forradalom mellett, és az ettől elzárkózó szektás merevség a szocialista zsoltárt darabos szavalókóruvá, az értelemhez nem szóló, csak hangerejével és dübörgésével terrorizáló aktussá silányítja. Sőt, az idézésnek van még egy funkciója: rendre utasítják általa Jeneyt, aki nyíltan, elzárkózás nélkül közeledett volna a Pap felé. Ezt az jelzi, hogy a recitálás alatt Jeney vezeklő pózban, fejét lehajtva *térdel*. Jobba indítja a következő dalt: a „Warszawianká”-t. A lengyel forradalmi indulót manipulatív módon idézi fel, hiszen szó sincs róla, hogy „rájuk tört volna a vész fergeteg vad haragja”. Éppen ellenkezőleg, a manipuláció célja a kollégisták fanatizálása, hogy ők törjenek rá, sem szocialista céljaik, sem az adott helyzet által nem igazolható módon a kolostoriakra, akik között pedig potenciális szövetségeseik akadnának. A Pap például felajánlja, hogy hasznossá kívánja tenni magát az elkövetkező időkben is. Tanítani szeretne. Ajánlatát azonban csak úgy fogják fel, hogy ezzel beismerte teljes vereségét. A szélsőségesek egyike nagyot kiált: „Fiúk, diákok! Beszéljete szabadon! Az Egyháznak nincs már hatalma felettetek!” – ami valóban örvendetes esemény lenne, ha már maga a bejelentés is nem sejtetne valami rosszat. A kollégisták hallatlanul erőszakosan zakatolják a kolostoriak (azaz a nézők) arcába:

„Sza-bad-sá-got a gon-do-lat-nak!”

Az előbbi kikiáltó hozzáüvölti: „Mi megvédjük a ti szabad gondolataitokat” – és ismét a „Warszawianká”-t éneklük. Nem valószínű, hogy a nézők közül bárki is kétségbe vonná a történelem közismert tényei alapján, hogy az Egyház és a szabad gondolat valóban nehezen fért össze. De ez a bejelentés azt a szomorú érzetet kelti, hogy nemsokára a szabad gondolatot éppen ezektől a „védelmezőktől” kell megvédeni. Ismét tanulságos a kontraszt, ha összehasonlítjuk a balos kollégisták magatartását a *Még kér a nép* szereplőivel, akik „elkerülték ezt a bűnbeesést”.⁷ Itt: atyáskodó védelem. Ott: még a lehetőséget is kerülük, hogy valakit a tömeg „pártfogójának” nevezzünk.

⁶ Vö. még: C. Torres: *Revolution als Aufgabe des Christen*. Mainz, 1969. 25. o.

⁷ Szabó Miklós. *Filmkultúra*, 1972. 2. sz.

Kolostori diák jön a bejárat felől: „Engem Répási Andrásnak hívnak. Csatlakozni szeretnék hozzátok.” Ugyanazok, akik szóra se méltatták a Papnak, ennek a kulturált és értékes embernek jelentkezését (személyét azért értékelhetjük így, mert a darab végén elhangzó életrajza is ezt igazolja), vastappsal üdvözlük a hirtelen meggyőzött Répásit. Megérkezik Zala (emlékszünk: ő most rendőrtiszt), és közli, hogy Répási „szervezkedett a demokrácia ellen”. A csoport megfélemlítő szertartást végez a fiú körül, aki nem vallja ugyan be, hogy szervezkedett, de az sem valószínű, hogy különösebben erős jellem lenne. A Papot megvádolják, hogy „be akarta építeni” közējük... Félelmetes, szomorú emlékeket idéz, ahogy a szektás csoport ütemes kiabálással demagógiává alacsonyítja a munkásmozgalom különböző jelszavait, indulóit, elméleteit.

A Pap jóindulata és együttműködési szándékai jeléül még azt is felajánlja, hogy leveti reverendáját, azaz kivetkőzik. Ajánlatát úgy fogadják el, hogy Jobba ráripakodik: „Vesse le!” Azután meglóbálják a reverendát, mint az anarchia fekete zászlaját (ez a motívum a filmben is nagy súllyal szerepel), és folytatják a maguk szertartását. Sőt, most, éppen amikor az Egyház képviselője kilépett reverendájából, ők veszik fel a vallási frazeológiát. „Marx tanítása mindenható, mert igaz!” – kiáltja például Kristóf, és ebben a mondatban a megfogalmazás már bántó ellentétben van a tartalommal. A forradalmár csoportban azonban még nem merültek ki a racionális magatartás tartalékai.

Jeney Répási mellett emel szót. Rövid „idézetpárbajt” vív Zalával, majd így szól a rendőrhöz: „Mi adtunk megbízást neked, és mi, a te megbízóid, tudjuk, hogy ez a gyerek nem tanult meg gondolkodni. Így nevelték. Mi majd átgyúrjuk.” A rendőr azonban nem vitatkozik, hanem az erőszakszervezet normái szerint parancsra hivatkozik. Jeney fejéhez emeli a jelenet során kézről kézre járó pisztolyt. („Ha egy hibás gondolatért elvihetsz embereket, akkor az emberek hazudni kezdenek, és félek, egyszer én is...”) De Zala ráolvassa: egy forradalmár nem lesz öngyilkos. Jeney magába száll – ezt viszont Jobba használja ki, és taggyűlést hirdet „Jeney ügyében”. Énekelnek, majd rövid úton leváltják. Jobba Jeney példájával bizonyítja – egyre hisztérikusabb, erőszakosabb hangon beszél –, hogy „*hinnünk* kell és *engedelmeskedni*”. Az a filmből ismerős mozzanat, hogy nem zárják ki, sőt, ott kell maradnia, a színpadi változatban egyértelműbbé válik: arról van szó, hogy a balosok Jeneyt mindenáron meg akarják törni, és magukhoz akarják hasonítani. Ez a választási komédia során lesz világos. Jobba akcióbizottság megalakítását javasolja, melyet azonnal meg is szavaznak. Rákérdez Jeneyre: „Jeney, te egyetértesz vagy félsz?” Jeney azonban kitérő választ ad: „A proletárdiktatúra mellett állok.” Jobba azonban arra kényszeríti, hogy ismét emelje fel a kezét. Amikor ez megtörténik, már meg lehet fogalmazni az időszerű bibliai jelszót: „Aki nincs velünk, ellenünk van!”

A forradalmár csoporton belüli terror után most a kolostori diákok újabb „megdolgozása” következik. Szétválasztják őket származás szerint, majd a már megpuhított Répásit vezetik elő, és felszólítják, mondja meg, „ki nem áll a származásának megfelelő helyen”. Répási rájuk mutat... Jobba kiemel egyet a hazugok közül. Villámgyors dialógus következik, ahol – Répási szolgálatkész asszisztenciájával – olyan gyanús dolgok derülnek ki a fiúról (Szigeti Sándor), hogy bár paraszt az apja, de vallásos; a nagybátyja, a perjel taníttatja... Látszólag meglepő fordulat következik: a fiút Jobba kollégiumi felvételre javasolja, sőt, az akcióbizottság tagjai sorába „kooptáltatja”. Ha azonban elgondoljuk, hogy az így megfélemlített fiú milyen szerepet fog játszani az akcióbizottságban, ez a döntés nagyon is célszerűnek bizonyul: annak egyik módja, ahogy az elidegenedett szervezet utánpótlását biztosítja.

Szünet nélkül röpködnek a jelszavak, hadarva, tartalmatlanul, demagóg módon:

„A harc nem ér véget.”

„A bukott úri osztályok, íme, nem teszik le a fegyvert!”

„Az ellenség nem szerelt le. Az ellentétek nem oldódnak fel...”

„Az osztályharc éleződik” – és így tovább.

Az akcióbizottság feladatot tűz ki: „Alapjaiban zúzzuk szét

a régi eszméket

a régi kultúrát

a régi erkölcsöket

a régi szokásokat.”

Összegyűjtetik a könyveket, hogy elégessék, és a „hazugokat” kopaszra akarják nyírni. Ezeknél a szélsőségeseknél azonban feltámad a csoportban még megmaradt csekély önkontroll, és visszakoznak, a fasizmusnak ezeket a megnyilatkozásait nem veszik át. Helyette viszont megfogadják, hogy „nem olvasunk többé reakciós könyveket!”. (Vajon ki fogja megmondani, hogy melyik könyv reakciós? Vagy lesznek, akik mégis olvashatják a: többi könyvet is?) A hajnyírás helyett csákót raknak a megalázandók fejére (XV/5), és beszámolót íratnak velük. Be kell számolniuk származásukról, családjuk vagyoni körülményeiről, van-e pap, nagybirtokos, nagytőkés vagy külföldön tartózkodó a családban, kik a barátaik, kikkel leveleznek, ugyanezt megírni a családtagokról is – és mindehhez még hozzátesszik, hogy „További kérdésekre majd máskor feleltek”.

Éppen távoznak a csákós fiatalok (akiket egyébként ugyanúgy a kollégiumi csoport tagjai játszanak, mint dresszírozóikat!), amikor Zala érkezik meg. „Üdvözlét a hősöknek!” – mondja mosolyogva. Jobba mérgesen tiltakozik a gúny ellen: a terrorizálónak nincs humorérzéke. A csoport eljuttassa a jelszókatolást Zalával is (Szét-zúz-zuk! Szét-zúz-zuk!), de Zalára ezzel nem hatnak. Könyvet ad át Jeneynek, aki kinyitja, és idéz:

„Az igazi forradalmár számára a legnagyobb – sőt talán az egyetlen veszély a túlzott forradalmiság. Az igazi forradalmárok legtöbbször azon törték ki a nyakukat, amikor a »forradalmat« nagybetűvel kezdték írni, és csaknem valami isteni tüneménnyé avatták...” Jobba nem veszi észre magát, és rohadt opportunistának nevezi Jeneyt. Pedig a csoport tagjai közben már halkán dúdolják a Leningyászindulót, jelezve, hogy ki lehet a szerző... Amikor azután odaadják a kezébe a könyvet, Jobba nem tud mit csinálni: felemeli a magasba, mozdulatlanul áll, azután odaadja a könyvet Bajcsaynak, és beáll a többiek közé a sorba. Bajcsay is idéz a könyvből: az állam elhalásáról szóló lenini tanítást.

Hosszú idő után először most hangzik fel megint a zene; a zenész a József Attila-verset játssza és éneklí: „Aki dudás akar lenni...” A feszültség oldódik, vagy inkább átalakul, vége a második résznek.

Első pillanatra úgy látszik, hogy a lezárás itt más módon történt, mint az előző rész végén. A balos csoport visszatér a lenini normákhoz – ez valóban megoldás, nem a megoldás kikerülése. A harmadik részből azonban kiderül, hogy a helyzet nem ilyen egyszerű. A valódi konfliktusok nem oldhatók meg egyszerűen a helyes idézetek felolvastatásával, a történelemben sem oldódtak meg így.

A nézőnek rá kell jönnie, hogy a Lenin-idézet felolvasása jelképes esemény volt, csak a perspektívát villantotta fel. A harmadik rész emlékidézése az események másfajta lefolyását idézi fel: azt, hogy az anarchikus-balos túlzások felszámolása nem a lenini normák jegyében történt, hanem egy dogmatikus-manipulatív fordulattal. A következményekre a darab nagyon egyértelműen utal, amikor Zala reflexiós megjegyzéseiben egyszer, az életrajzokban pedig többször is elhangzik az 1956-os évszám.

A zenész újbóli megérkezésével induló részben a szerzők nyíltan feloldják a darabban eddig meglevő mértékű időbeli és térbeli zártságot is, és a szereplők már két idősíkból játszanak: a jelenben és az előző történet múlttá, emlékké vált idejében. Zala kezdi el, amikor leállítja a zenét, és megkérdi:

„Ma történt ez vagy tegnap?... 1947-ben vagyok vagy 71-ben? Megéltem én mindezt? Velem történt? Akkor? Vagy azóta? Lenin és Marx, Trockij, Che Guevara, Tito és 68 májusa, Sztálin és Mao, 56 és Kádár János. Itt vannak együtt és egyszerre bennem. Nem. Nem együtt. Egyszerre, de nem együtt.”

Az idősíkok szinte percenként váltják egymást. Zala (a jelenben) azt kérdi Jobbától, hogy őt küldték-e akkor a csoporthoz, vagy valaki más? Jobba visszakérdez: rendőr volt még akkor Zala? Nem; már a központban dolgozott.

Ez a kis dialóg nyílttá teszi Zala következő funkcióváltását: most ő „központi” lesz. (Fehéringes, ha a film rendszerében helyezük el.) Egy nóta visszahelyezi a jelenetet a múltba, hogy elhangozhassék a híres idézet a kollégistágról: „Barátom, ez olyan, mint a lepra. Halálodig benned marad.” Zala és Jobba (ismét a jelenben) reagálnak az idézetre, majd egy nóta ismét visszavisz a múltba. Következik: a központiak megérkezése a kollégistákhoz. Ismét látjuk a tapsoló sorfalat, és rövid ideig átvonul a színen a csáköval megalázottak kis csapata – talán, hogy emlékeztesse a nézőt: ebben a szép emlékezésidillben azért tragikus eseményeket „old békévé az emlékezés”. A központiak macska-egér játéka Jobbával tartalmát tekintve megegyezik a film megfelelő jelenetével, csak a koreográfia alkalmazkodott a színpadhoz. Itt is kiemelik a lányt társai közül, és manipulált szavazással kizáratják, hogy azután a központiak vezetője (itt: Zala Márk), hatalmának fitogtatására, érvénytelenítse a döntést. Az érvénytelenítés színpadi megoldásáról korábban már szóltunk – arról ti., hogy itt a nézők a kollégisták szerepét veszik fel. A megelőző jelenet azonban talán még érdekesebb. „Új szerelem? Vagy egy új dal?” – teszik fel a filmből ismerős kérdést Jobbának a központiak. De itt nem a „Bábeli fogságban” visszaidézése következik, mint a filmben. (Talán nem is lehetne, mivel ezt a zsidó dalt már más drámai funkcióval használták – lásd fentebb.) Zala énekel, és pedig a munkásindulót, fordítja színéről visszájára: „Letörjük a szarvát annak a nagy úrnak” – mondja, és ez kifejezetten komikus, mert Jobba Gabira lehet vonatkoztatni. Az „éljen a jog” mondatnak pedig az elkövetkező szavaztatás ad sajátos mellékízt.

A központiak négyen maguk közé fogják Jobbát, és táncolnak. (XV/4) Ahogy ott lépkednek öten összefogódzva, először még a gitáron folytatódó munkásinduló ritmusára, azután reneszánsz hangulatú táncdallamra, félelmesen humoros hatást keltenek az eltáncolt szövegek:

„Fegyelmi eljárást javasolunk.”

„A hibák feltárását.”

„A bűnösök megbüntetését.”

És itt megfogalmazhatjuk azt a döntő, lényegi eltérést, amiben a felszíni egyezésektől vagy különbözőségektől függetlenül a színpadi *Fényes szelek* újat ad a filmhez képest, és továbblép a Jancsó-Hernádi-oeuvre kibontakoztatásában. *A filmben az eltorzuló hatalom képei félelmesek, a színdarabban groteszkek.* Már korábban jeleztük, hogy a *Sirokkó*-val megkezdődött egy ilyen irányú átalakulás Jancsó és Hernádi művészetében.

Ott a masírozó usztaakat nem lehetett komolyan venni. Az *Égi bárány*-ban ugyan a tét nagy, a gyilkolás nincs idézőjelbe téve, sőt, vízióvá fokozódik – mégis, teljesen kisszerű, mucsai a terrorista társaság. A különítményesek halálosan komolyan veszik önmagukat, de a néző már nem tudja őket komolyan venni. Ez a film feszültségének egyik forrása is: egy félelmetesen anakronisztikus, nevetséges, parlagi uralkodó osztályt, mutat, amelynek azonban a kelet-európai nyomorúság következményeképpen hatalom van a kezében, emberéletekkel rendelkezik, és önpusztító folyamatot gerjeszt saját fanatikus nacionalizmusában. *A Még kér a nép*-ben ez az ábrázolásmód éppen csak hogy jelentkezik, de itt a konfliktus annyira más síkon van, mint az előző filmekben, hogy érthető, ha elmarad a torzuló hatalom szatirizálása. (El kell maradnia, hiszen arról szól a film, hogy egy forradalom nem alakít ki hatalmat, nem torzul el.) A másik oldal ábrázolása keveri a félelmes és szatirikus jegyeket – az utóbbira a gróf és Petko-Szautner Aladár jelenetei adják a példát.

Ennek az ábrázolásmódnak megvannak a rokonai a hatvanas évek magyar kultúrájában, hogy csak kettőt emeljünk ki: Máriássy Félix *Imposztorok* című filmjét, mely a Prónay-napló alapján szatirikusan próbálja bemutatni a fehérterrort, és Örkény István *Tóték* c. darabját, melyet Fábri Zoltán filmre is vitt (*Isten hozta, őrnagy Úr*).

Nincs mit csodálkozni azon, hogy a *Fényes szelek* színdarab így módon a *Még kér a nép* ellenpárjává vált. A két mű egy időben készült: még folytak a film munkálatai, amikor elkezdődtek a *Fényes szelek* próbái, azaz a darab improvizatív létrehozása. Az sem meglepő, hogy a Jancsó-Hernádi-filmeknél már megszokott egymásra épülés folytatódik a színpadi műfajban is. A színházi előadás kötöttségeiből Jancsó és Hernádi kibontották a lehetőséget. A miniszínpadon nem lehet ugyanolyan hatásos tömegmozgást végezni, mint Veszprém főterén. Jobba Gabiból hiányzik Drahotá Andrea egyénisége, tartása – ahol Drahotá félelmetes, ott Jobba csak erőlködik, présel, játszik – azaz kicsinyes, groteszk. Csupa korlát, csupa kötöttség. És éppen ezekből alakul ki a művészi ábrázolás új területe: az elidegenedett erőszak szatirikus meghaladása. Az *Égi bárány* elhegedült világvégéje után a *Fényes szelek* eltáncolt inkvizíciója.

A magunk részéről az egész előadásban ezt a pillanatot, ezt a táncot tartjuk a legszemélyesebb művészi megoldásnak, a „legmeredekebb” leleménynek. Teljesen érzékletesen jelzi a forradalmár tábor nagyszerű és szörnyű egymásrautaltságát, azt, hogy kínozni is csak úgy tudják egymást, hogy közben egyszerre lépnek, hogy táncolni is csak úgy tudtak, hogy közben kínozták egymást. A látvány ugyanazt a gondolatot fejezi ki, mint a „lepra”-idézet, csak többszörös „csavarással”. Ide kívánczok Sziládi János már idézett kritikájának az a gondolata is, hogy a „potenciálisan már akkor (ti. negyedszázada – Sz. A.) is a szocializmus rendelkezésére álló filozófiai, politikai, mozgalmi tapasztalatok csak később váltak elméleti és gyakorlati szinten egyaránt hatékony erővé”.⁸ A *Fényes szelek* Lenin- és Marx-idézetei már akkor az erőszak nélküli társadalom perspektíváját adhatták, amikor a valóságban még éppen az ellenkező, torzító folyamatok működtek. Megvan-e már az a távolságunk ettől a múlttól, hogy nevetve búcsúzhassunk tőle? Valószínűleg nincsen meg. Maradványai ma is hatnak, nem haladtuk meg őket, sőt, új problémákat is fiadítottak. A művésznak joga, hogy egy távolabbi jövő perspektívájából nézzen a jelenre, de akkor vállalnia kell a veszélyt, hogy műve hamis idillé, nosztalgias önsajnálattá válik. A *Fényes szelek* színpadi változata időnként nagyon közel kerül ehhez a veszélyes határvonalhoz, a NÉKOSZ-generáció múltjának mindent megbocsátó, elnéző humorú és a máig élő ellentéteket elsimítató búfelejtéséhez. Szerencsére a groteszk mellől nem tűntek el teljesen a konfliktusok igazi, békévé *nem* oldható tragikus pillanatai. A tánc-groteszk méltó párja Jobba Gabinak, a nagyon kicsinyes és szánnivalóan-nevetségesen ágáló balos lánynak egyetlen gyönyörű passió-perce.

Amikor kizárták, és megalázó módon vissza is vették, Zala felszólítja őt: énekeljen velük. Gabi nem énekel velük, és dacosan vágja oda: „...nehogy azt hidd, hogy szomorú vagyok. Nem vagyok szomorú.” Azután odaáll egyszál magában a színpad legmélyebb pontjára, a fal felé fordul, és félelmes magányban énekelni kezd:

*Kiket az élet gondra felnevelt,
Vagyunk az izzó felkiáltójel...*

Ahogy énekel, lassan összegörnyed – már láttuk ezt a mozdulatot kétszer is, a *Csillagosok, katonák*-ban Olga, a *Még kér a nép*-ben a Kadét görnyed így össze, amikor a fájdalmat már nem lehet kitárt testtel elviselni. Mint akit prés szorít le, veszi fel Jobba Gabi teste is a lehető legkisebb dimenziókat, csiszolt kő lesz belőle is a folyóban, szerencsétlen világba dobott csecsemő, aki ezzel a mozdulattal sírja vissza az anyaméhet, talán még ártalmas cselekedeteit is meg kell bocsátanunk ennek a

⁸ Sziládi János. Színház, 1972. 2. sz.

gyermeklánynak, aki szinte a földre süllyed a szemünk láttára, és amikor már nem tud kisebbre húzódni, akkor szakad ki belőle a kötött dalszöveg kegyetlen ellenpontjával:

*Bátran kiáltjuk fel az égre:
Vagyunk a mának szabad embere!*

Természetesen ez a csomó is feloldatik, újabb, filmből idézett mondattal: „Nem kell ennyire mellre szívni. Lesz ez még rosszabbul is. Leszel te még kollégiumi titkár, még miniszter is.”

A film megoldásában ez a mondat hordozza a tragédiát, azzal együtt, ahogy Kozák András utána eldúdolja, hogy „holnapra megforgatjuk az egész világot”. A színdarabban a tragédia a megelőző látványba és dalba fogalmazódik bele, és a fiú, Zala Márk szövege ugródeszka az újabb feloldáshoz: „És miniszter lettél?” – kérdezi a mából a zenész a lánytól. „Én lettem miniszter” – feleli Zala, és a pontosság kedvéért még javít is: „Nem. Miniszterhelyettes.”

A negyedik, befejező részben a szereplők kéz-a-kézben járnak a színpadon, és sorra elmondják életrajzukat. A nagyon jellemző fogalmazványok egy nemzedék összetartását és szétesését, helytállását és elszürkülését egyszerre dokumentálják. Ugyanúgy, mint a mozgás: azok, akik végigrohantak egy egész előadást, most lassú ritmusban lépegetnek, a kígyózó sor körré alakul, aztán visszanyílik kígyóvá, és mire az utolsó életrajz is elhangzik, már-már belesimulnak a hátsó falba, olyan szűken mért helyen mozognak. Plakáttá változtak? Vagy visszaléptek egy képzeletbeli vetítővászon kétdimenziós mezejére, ahonnan másfél órával korábban ideszabadultak, hogy még egyszer, más fénytörésben mutassanak fel egy történetet? Teljes csendben lépegetnek. Aztán ismét Zene szól, népdalként a NÉKOSZ-induló és az egyik indító idézet: „Azt, hogy a nép fia vagy...” szavaira megmozdul és újra végigsöpri a színpadot és a nézőteret a szereplőgárda.

XII. „FILMET CSINÁLNI, HOGY MEGVÁLTOZTASSUK A VILÁGOT”

Abelyett, hogy tagadná a történelmet, feltételezné örökös ismétlődését, és lényegében valami örök, abszurd és helyrehozhatatlan bűnnek betudható mozdulatlanságát, Jancsó szétbont és összerak, élve boncol, rávilágít hajtóerőkre és szövevényekre, amelyek megszabják, hogyan lehet megsemmisíteni és tetszés szerint kezelhető tárggyá változtatni az embert. Hatása ezért objektíve forradalmi.

Bizonyos távolság a sajátja, de megőrzi a hideg düböt; az olthatatlan nehezítést, egy belső, humanisztikus elhivatottságot, a végtelen bizalmat a figyelmeztető szóban, az önkény, a fanatizmus, a szolgálalkúság, az ideológiai csalás és önbecsapás minden formájával szemben.
(Rinascita, 1970. I. 10.)

A Jancsó Hernádi-filmek (és színdarabjuk) sorozatát áttekintve, az olvasóban magától értetődő természetességgel támadhat az az igény, hogy a szerző foglalja össze befejezésül mindazt, amit a tárgyalt művek filozófiájáról, történelemszemléletéről, a filmtérről és a filmidőről, valamint a kifejezőeszközökről: mozgásokról, szövegekről, dalokról, táncokról, színészi és operatőri munkáról stb. tudni lehet és tudni kell. Ilyen összefoglalást azonban a szerző jelenleg még nem adhat, és nem terjedelmi okokból nem. Valószínű, hogy még nem érkezett el a szintézis ideje. (Attól sem tekinthetünk el, hogy mindkét alkotótárs esetében még reméljük, sokáig gyarapodó oeuvre-rel állunk szemben; vagy hogy e sorok írójának rajta kívülálló okok miatt nem volt módja megnézni Jancsó három olasz filmjét – ld. a filmográfiában –, melyek tanulságai pedig biztosan fontosak lehettek volna.)

Bár e kötet szerkezeti elve a filmek időrendi áttekintése volt, hadd hangsúlyozzuk most azt is, hogy bizonyos összefoglaló elemzések megtalálhatók az egy-egy filmről szóló fejezetekben „elrejtve”. Ilyenek az első két fejezet kortörténeti tablói; az *Így jöttem* fejezetben a hosszú beállítás elemzése, a *Szegénylegények* fejezetben az erőszakszervezet kérdése, valamint az antipszichologizmus és a dialógusok stílusának problémái; a dalok-táncok filmbeli alkalmazásának elemzése a *Fényes szelek* esetében, a szervezet témája a *Sirokkó*-ban, a groteszk szerepe az *Égi bárány*-ban, a történetfilozófiai perspektíva átalakulása a *Még kér a nép*-ben és a színpadi *Fényes szelek*-ben, hogy csak a fontosabbakat említsük. Az összefoglalást kereső olvasónak ezeket a részeket ajánljuk *újból* figyelmébe.

Befejezőként így – az egyszer bizonyára elvégzendő nagy szintézis híján – elégedjünk meg néhány olyan gondolat felidézésével a Jancsó-Hernádi-filmekről, melyek továbbgondolásra érdemesek. Az utóbbi négy-öt évben a napi kritikákon túl egyre több igényes tanulmány foglalkozott e művekkel, és a filmkritikusokon kívül megszólaltak filozófusok, történészek, szociológusok, a társtudományok képviselői, akik saját szakmájuk gondolati felkészültségét, új elemzési szempontokat hoztak az eszmecserekébe. Bár eddig még senki sem gyűjtötte össze ezt az anyagot, és Jancsó Miklós munkásságával se hazánkban, se külföldön önálló tanulmánykötet nem foglalkozott, az esszék, bírálatok, elemzések, nyilatkozatok, vitacikkek mennyisége már több kötetnyi. (Válogatásukat lásd a kötetünket záró bibliográfiában.) A továbbiakban főleg ezekre támaszkodva tekintünk át néhány vitakérdést.

Először is hosszabban kell idéznünk Hanák Péter szellemes bevezetőjét a Jancsó történelemszemléletéről szóló tanulmányból.¹

*„Mert gyáva volt és szolgálta volt
S életét élni sohse merté,
A Sors, a sorsa,
Hajb, be megverte, be megverte.*

Semmi kétség, a nemzeti történelem folyamatainak megengedhetetlenül negatív leegyszerűsítésével állunk itt szemben – írhatná e versről a kritikus.

Ez a hőkölő harcok népe

*Mindig ilyen volt: apró kbánok
Révén minden igának barma,
Sohse harcolt még harcot végig,
Csak lébán és gyáván kavarta.*

*Betyár urai így nevelték,
Nem rüg vissza, csak búsan átkoz,
S ki egyszer rugott a magyarba,
Szinte kedvet kap a rugásból.*

*Ma is itt ül lombán, petyhüdten,
Fejét, jussát, szívét kobozzák
S ha neháyan nem kiáltoznánk,
Az se tudná, hogy őt pofozzák.*

E vers, nyilvánvaló, a tömegek balos és kispolgári lebecsülés ének, a kispolgári pesszimizmusnak a kifejezése, a tömegkapcsolatokat nélkülöző, a tömegek passzivitását eltúlzó vagy abszolutizáló értelmiségi forradalmár romantikus elképzelése, mely szükségképpen a reakció erejének és hatalmi eszközeinek végzetes eltúlzását, a forradalom erőinek lebecsülését foglalja magában – állapíthatná meg az ideológus.

*Fejünkre lassan-lassan nőnek
A beteljesedett végzetek
Tegnapján és mostanján az Időnek.
Mindenki mindenkiért beteg,
Beteg századokért lakolva.*

Mi mást fejez ki ez a strófa, mint a nemzeti múlt morbid szemléletét, a magyar jövő lehetőségeinek fatalista és pesszimista lebecsülését – nyilatkozhatná a publicista. És nyilatkozta is közíró, kritikus, politikus – annak idején, Tisza István érájában, ha nem is ilyen megfogalmazásban, nem is szó szerint ilyen indoklással támadva, bírálva, oktatva a költőt.

¹ Hanák Péter, Filmkultúra, 1972. 1. sz.

Ma tanítjuk e verseket. A köziró, a politikus, a tanár példaképnek állítja az ifjúság, az írástudók, a művészek elé a költőt: Ady Endrét. Alkalmasint felismerik, vagy elfogadják a felismerést, hogy népostorozó átkai, útvesztést kiáltó próféciai a századelő sodró áradás ú tömegmozgalmai közepette is, a forradalmat érlelő, életsejtő periódusban is igazak, kétségbeesései és látomásai nem csüggesztő, de felrázó-riasztó hatásúak voltak. E felismeréshez, még inkább elfogadásához nyilván távlatra, az életmű igazságainak beteljesedésére van szükség. És ez ritkán adatik meg kortársaknak.

Manapság Jancsó Miklós filmjei váltanak ki megújuló művészeti és szemléleti vitákat. A művészi nagyságrend, a lényeglátás és a kifejezőerő összemérésének szándéka nélkül is megállapítható az intellektuális magatartás bizonyos genealógiai kapcsolata a századelő forradalmár költőjének és legjelentősebb mai filmrendezőnknek válaszkereső indulatában, a történelemmel perelő – és a róluk folyó – vitákban.”

Igaz, hogy „ritkán adatik meg a kortársaknak” egy-egy felrázó hatású életmű helyes megértése, de *vannak*, akiknek megadatik. Ady esetében Lukács György egyike volt az *ilyen* kortársaknak, és szép jelképe lehet a magyar kultúra folyamatosságának, hogy *Magyar irodalom – magyar kultúra* c. kötetében összegyűjtve, egymás mellett található 1909-es Ady-tanulmánya és 1968-as interjúja: *A filmművészet az új magyar kultúráért*. Ez utóbbiban az új magyar film néhány kiemelkedő művét a magyar társadalmi és kulturális fejlődés folyamatában értékeli. (Elsősorban Jancsó Miklós és Kovács András filmjeit.) „...Jancsót és Kovácsot a történelemszemlélet tekintetében igazi avantgarde-nak kell tekinteni” – mondja Lukács, és kiemeli a *Szegénylegények* című filmmel kapcsolatban, hogy az példászerűen tartalmazza a marxizmus Lenin által hangsúlyozott kettősségét: hogy *objektív* és hogy egyszerűsített *állást foglal*. „...történelmünkben gyűlölnünk kell azt, ami gyűlöletre érdemes. Magyarország soha nem válik igazán fejlett, kulturált országgá, ha a szellemi és politikai vezetésre hivatott réteg nem látja meg ezt az ellentétet a magyar történelemben, s nem gyűlöli és utálja meg benne azt, ami gyűlöletes és utálatra érdemes. Ez ellen nálunk bizonyos tiltakozást és averziót tapasztalunk. A tiltakozás a *Hideg napok* ellen is szól bizonyos tekintetben.”² Majd megismétli sokszor hangoztatott gondolatát, hogy „a fasizmusig vezető fejlődés (Magyarországon) 67-ben indult meg, és mi soha nem tértünk le a fejlődésnek úgynevezett porosz útjáról. Az 1918-19-es forradalmak túl rövidek voltak ahhoz, hogy tényleges változást hozzanak. Magyarország fel nem számolt feudalizmusa folytán lobogó zászlókkal vonult be a fasizmusba...” Ez utóbbi gondolat tulajdonképpen a később készült *Égi bárány* egyik alapvető mondanivalója is lett. Lukács a tárgyalt probléma aktualitását a következőképpen fogalmazza meg: „Minden forradalmi osztály öröklí a régi társadalom hibáit és erényeit, s rajta múlik, hogy milyen energiával számolja fel a hibákat... ha itt rég elmúlt és már elfeledett hibákról lenne szó, akkor a dolog kevésbé lenne érdekes, akkor mindez teoretikus kérdés lenne. De – hogy kiélezett dolgot mondjak –: ha a Ráday-féle tradíció – úgy, ahogy azt Jancsó ábrázolja – nem lett volna bizonyos fokig eleven Magyarországon, akkor farkasmihályok sem akadtak volna olyan simán.”³ Nem idézhetjük a sokféle csapongó, gazdag beszélgetés minden tárgyunkhoz vágó gondolatát, csak utalunk arra, hogy Lukács szól még a *Csillagosok, katonák* és a forradalmi terror kérdéseiről, valamint arról, hogy az új magyar film a jelenhez és múlthoz való viszony tekintetében ahhoz a szemlélethez kapcsolódik, melyet Ady, József Attila, Illyés, Bartók, Bálint György és mások nevel jeleznek.

² Lukács György, 1970. 591. o.

³ Uo., 593. o.

Lukács fentebb idézett gondolataihoz kapcsolódik Lackó Miklós tanulmánya, aki a közéletiség és a szellemi-művészi radikalizmus viszonyát elemzi.⁴ Mint írja, Ady, Bartók, József Attila művészetében a „közéleti ihletettség és művészi-szellemi radikalizmus többé-kevésbé együtt, egymást a legtöbbször táplálva és erősítve érvényesült”. Azonban a magyar társadalom ellentmondásai, elsősorban 1919 óta, a közéleti ihletettségű művészetben *belül* is érvényesültek. „A társadalom nyomása által a művészetbe – s nemcsak az irodalomba – sajtolt közvetlen politikum negatív értelemben is visszahatott a művészre és a műre, s annak szellemét gyakran eltávolította a fennálló rosszal engesztelhetetlenül szembenálló radikalizmustól. A progresszív célzatú közéleti művészet sok irányzata *közéleti ihletettségét megőrizve* idomult most már túlságosan is a mindennapokhoz, az »ahogy lehet«-hez; jelszavául – jellemzően – a szerénységet választotta. Volt közéleti művészet, melynek a liberalizmussal, volt, amelynek a nacionalizmussal és a konzervatív patriarchalizmussal támadtak érintkezési pontjai – s volt közéleti művészet, amely egy forradalminak elkeresztelt taktikai szellem, hamis áhítat és kispolgári kedélyesség behatolásának nem tudott ellenállni.” Lackó a Jancsó-Hernádi-filmek körül folyó viták egyik okát is abban véli fölfedezni, hogy „Jancsó művésze éles szakítás ezekkel a hagyományokkal, de úgy, hogy töretlenül megőrzi közéleti, politikai ihletettségét. Támadása az ellen a három nagy tabu ellen irányul, amelyeknek pusztá érintése is sokakban ideges sokkot vált ki – és nem csupán a régi reakciós oldalon: a nacionalizmus, a patriarchális nép felfogás és a »naiv« forradalmi optimizmus tabui ellen. Olyan eszmékről van itt szó, amelyek a progresszió gondolkörébe is mélyen behatoltak”.

A Jancsó-Hernádi-filmek egyik formai sajátosságát, a teljesen zárt szerkezeti elrendezésre való törekvést, amelyet a korábbi fejezetekben filmenként konkrétan is próbáltunk elemezni, Lackó abból a tartalmi tényezőből magyarázza, hogy (Jancsó) „filmjei nemcsak azt mondják, hogy a rossz történeti beidegzettségek a mára is kihatnak, s leküzdésük nélkül nem alakulhat jelenünk sem egészségesen. Hanem azt is, hogy a jelen rossz elemei a múltbeli rosszat táplálják, annak hatóerejét tartják elevenen. Múlt és jelen negatívumai ebben az értelemben hibás kört alkotnak, amelyen belül nincs megoldás. Ahhoz ki kell törni a hibás körből”. A Jancsó-filmek formarendszerében „a hibás kör fent jelzett szemlélete ölt művészi formát”, írja Lackó, és finom érzékkel mutat rá, hogy ennek az ábrázolási módnak milyen hagyományai vannak a színpad szerű drámai, valamint a zenei tematikus-motivikus ábrázolásban. Lackó okfejtése itt találkozik Józsa Péter már idézett elemzéseivel, aki az *Égi bárány*-ról szólva „fűzészzerű szerkezetről” beszél, ami a mítoszok alapvető felépítési rendje.⁵

Ezen a ponton érdemes kisebb kitérőt tennünk a Jancsó-filmekben tükröződő kulturális hatások kérdésére. A korábbi fejezetekben utaltunk már olyan befolyásokra, mint a magyar irodalomból Ady kivül József Attila, Móricz, a világirodalomból Hemingway, Iszaak Babel vagy a klasszikus auktorok, például Suetonius hatása. Ide sorolható a film területén a klasszikus szovjet filmek, Wajda, Antonioni, John Ford, Bergman művésze, és mindenekelőtt a zenében Bartók Béla. Közhely, hogy minél jobban kibontakozik egy alkotó művésze, minél inkább láthatóvá válnak a saját összetéveszthetetlen egyéniségének jelei, annál kevésbé termékeny dolog műveiben *közvetlen* hatások után kutatni. A korai Jancsó-filmekben még volt értelme genezisüket oly módon is nyomoznunk, hogy megvizsgáltuk: melyik mester keze nyoma érezhető itt vagy ott. De ezek a filmek (a határon körülbelül az *Oldás és kötés* áll) nem is voltak igazán öntörvényű műalkotások, értékük ma már inkább filmtörténeti, mint esztétikai. Attól kezdve, hogy Jancsó és Hernádi művésze megtalálta saját stílusát saját mondandóihoz, hatások helyett már inkább arról kell beszélnünk – és ez *nem* valamiféle udvariaskodás az alkotókkal szemben, hogy a huszadik századi magyar és nemzetközi valóság által felvetett problémákra a Jancsó-Hernádi-filmek mennyiben reagálnak azonos és mennyiben különböző módon, mint korunk más izgalmas alkotásai. Ezért a *Csend és kiáltás* esetében már nem

⁴ Lackó Miklós, Filmkultúra, 1971. 2. sz.

⁵ Józsa Péter, Valóság, 1971. 9. sz.

érdemes Bergman hatást emlegetnünk – ez a film inkább tiszteletadás Bergmannak, ahogy Jancsó *La Pacifista* című, olaszországi filmjében Penelope Houston angol kritikus az Antonioninak szóló tisztelet adást fedezi fel.⁶ „Jancsó nyújtja a kezét Michelangelo Antonioninak” – írja a *Cinema Nuovo*-ban Renzo Renzi olasz kritikus,⁷ és össze is hasonlítja kettejük művészetét: „Antonioni lényegében egy elmúlásra ítélt társadalmi struktúra kétségbeesett érzéseit fejezi ki. Jancsó egy születőben levő új társadalom szükségszerű szülési fájdalmainak megfogalmazója... Ilyenformán a filozófiai szempontból idealista indíttatású Antonioni, akinek magasrendű lírai és intuitív művészete fáradt, legbelül törekeny, és a marxista Jancsó epikus és racionalista jellegű, kemény és erőteljesebb duzzadó művészete egy bizonyos ponton kezdet fog egymással, egybehangzik: a forradalom igenlésében.”

A Bartók-hatásról írottakhoz azonban hozzá kell fűznünk egy megjegyzést Bartók és Jancsó műveinek egy belső rokonságáról. A népi kultúra (különösen a parasztkultúra) örökségének felhasználásáról van szó. A zene és a film műfaji különbségei miatt csak teljes általánosságban fogalmazhatunk. A népi kultúra különböző elemeit (dallamfordulatokat és szerkezeteket, szövegeket és témákat-történeteket, megformált tárgyakat, épületeket, sőt személyiségtípusokat, mozgást, hanglejtést, gesztust és táncot) lehetséges és szokásos „egy az egyben” áttemelni a könyvkiadás, zenekari pódium, építészet, mozivászon világába. A népi kultúrát propagáló funkcióját tekintve ez az eljárás jogos, és nagy mestereink népdalfeldolgozásaiban olyan társadalmi rétegekhez is eljutottak a parasztzene értékei, ahová egyébként sose értek volna el. A nagy formátumú szimfonikus alkotásokban azonban Bartók – amint erről ő maga többször írt is – a legtöbb esetben teljesen szétbontja és új szerkezetekké, saját szerkezeteivé építi a népzenei anyagot, azaz megszüntetve őrzi meg. Olyan teljesítmény ez, melyhez hasonló egy Móricz Zsigmondnak is csak néhány kései művében (például éppen a *Barbárok*-ban vagy az *Arvácská*-ban) sikerült teljesen. Ennek felismerését érezzük amögött, ahogy Jancsó Bartókot fenntartás nélkül, Móriczot pedig – ahogy a *Szegénylegények* elemzésében utaltunk rá – bizonyos kritikával tartja példaképnek. Ami pedig a Jancsó-Hernádi-filmeket illeti, egyik legfontosabb sajátosságuk, hogy miközben teljes nyitottsággal fogadják magukba a magyar és nemzetközi népi kultúra, azon belül is különösen a forradalmi munkás-paraszt mozgalmak örökségét, ez az örökség a filmek egynemű közegének alkotórészévé válik, az alkotók – ahogy Bartók a népzenei elemeket – megszüntetve őrzik meg egyes elemeit. A sokat emlegetett Jancsó-féle hosszú beállítások számos művészi konzekvenciája közül az egyik éppen az, hogy a több percen át megszakítás nélkül mozgó felvevőgép olyan jeleneteket tud egységbe fogni, melyek a legkülönbözőbb elemekből épültek fel. Tartalmi szempontból azért fontos hangsúlyoznunk, hogy a Jancsó-Hernádi-filmek a népi kultúra (de ugyanígy a vallási tudatformák) „paneljeit”, amilyenek például a dalok, táncok, kötött szövegek stb. *megszüntetve* őrzik meg, mert ez magyarázza azt a látszólagos ellentmondást, hogy ezek a filmek jellegzetesen magyarok és népiek, de távol áll tőlük mindenféle erőltetett népieskedés és parasztromantika. Olyannyira, hogy Hanák Péter már idézett tanulmányában „a nép, a tömeg túlságosan absztrakt, strukturálatlan elemzését” kifogásolja Jancsó és Hernádi saját módszerén *belül*. Hanák ugyanis részletesen elemzi, hogy a Jancsó-Hernádi-filmek Ady költészetének általa „hárompólusúnak” nevezett „modelljéhez” csatlakoznak mint hagyományhoz, amikor a magyar történelmet az úri hatalom, az ezzel szembeszegül ő kicsiny forradalmár élcsapat és a „hőkölés népe” hármasságában szemlélik. Erre a harmadik pólusra is olyan alapossággal kellene a struktúra fogalmát alkalmazni, mint a másik kettőre, írja a történész szerző, és egyben örömmel nyugtázza a „magányos keresők” sorsának elemzését az oeuvre újabb filmjeiben.

⁶ Penelope Houston, *Sight and Sound*, Winter 1971/72. Magyarul: Nemzetközi Filmtájékoztató, 1972. 2. sz.

⁷ Idézi: Zsugán István, *Filmvilág*, 1970. 15. sz.

Kétségtelen, hogy a Jancsó-Hernádi-filmek „hegyi levegőjében” nem sok helyet kap a mindennapok világa, amint ezt több kritika is elemezte már.⁸ Ez a hiány azonban szükségszerű, ha figyelembe vesszük, hogy a történelemfilozófiai valóságtükörözés művészi megvalósításához sajátos jelrendszert kellett az alkotóknak kialakítani, és ennek következménye a szokványos lélektani motiváció elmaradása. (És a filmek *látványlagos* behaviourizmusa, amiről a *Szegénylegények* fejezetében szóltunk.) Lackó Miklós megfogalmazása szerint Jancsó „filmjeinek kettős központi gondolata a legelvontabban így fogalmazható meg: *milyen mélyre süllyedhet, s mennyit bír el az ember?*”⁹. „A legmélyebb tragikum abban fejeződik ki – folytatja gondolatmenetét Lackó Miklós –, hogy az embertelenség elleni küzdelem maga is veszélyeket rejt magában, s minél határozottabb ez a harc, bizonyos értelemben annál inkább: a legjobbnak a legrosszabbal támadhatnak érintkezési pontjai; s a jó éppen akkor csúszhat az antihumanizmus útjára, amikor azt hiszi, hogy a legnagyobb győzelmet aratta fölötte.” Talán ennek következménye, hogy még ma sem vesztette aktualitását Bertolt Brecht zseniális írása, melynek adhatta volna akár „az igazság filmre vitelének öt nehézsége” címet is.¹⁰ Amikor gondolatmenetünk befejezéseként a tárgyalt művek két alkotójának emberi tartásáról szólunk, nem elégedhetünk meg azzal, hogy bizonyos életrajzi tényekre utaljunk, amint ezt a Bevezetőben megtettük. Brecht 1934-ben, más társadalmi-történelmi körülmények között, így fogalmazott:

„Annak, aki manapság a hazugság és a tudatlanság legyőzésére s az igazság megírására törekszik, legalábbis öt nehézséget kell legyűrnie. Legyen benne *bátorság*, írja az igazat, noha azt minden eszközzel elnyomják; *okosság*, hogy felismerje, noha minden módon elködösítik; *művészi erő*, hogy fegyverként tudja forгатni; *ítélőképesség*, kiválasztania azokat, akiknek kezében valóban fegyverré válik; végül *furfang*, hogy az utóbbiaknak eljuttassa az igazság fegyverét.”

Harminchat évvel később, abban az interjúban, melynek címét e fejezet fölé írtuk, Jancsó Miklós így fogalmazta meg – kevésbé patetikusan, de nem kevesebb határozottsággal ugyanezt: „Bárhon szívesen csinálok filmet; ez az egyetlen szórakozásom. Nem horgászom, nem vadászom, nincsenek különös hobbyim: az én hobbyim a film. Ezért, ha bárhon felkérnének arra, hogy forgassak filmet, szívesen vállalnám, külföldön is, azzal az egyetlen feltétellel, hogy azt mondhatom, amit akarok. Nem érdekel sem a pénz, sem a dicsőség, sem a díjak; az érdekel csak, hogy azt csinálhassam, amit érzek, és ezt Hernádi barátom is így gondolja. Függetlenek szeretünk lenni, kimondani a gondolatainkat, és felvilágosítani a világot azokról a veszélyekről, amiket mi ismerünk.”¹¹ És ennek az ars poeticának egy másik megfogalmazása, Jancsó és Hernádi egy közös, hazai interjújában¹²: „Életünket meghatározó tényező volt a személyi kultusz időszaka. Minden filmünk tulajdonképpen egy dologról szól: a becsapás és félrevezetés művészetéről, a hatalom visszaéléseiről. Az intézményről, amely elszakadhat eszméitől, és végül már az övét sem kíméli. Ez a hatalom, akár egyházi, akár világi, egyforma eszközökkel dolgozik. Mi emlékeztetni akarunk a sztálinizmusra, amely mély nyomot hagyott nemcsak bennünk, hanem az emberek többségében. Nehogy jöjjön egyszer egy újabb nemzedék, amelyik már nem emlékszik erre, s amelyikkel megismételhetik. Tesszük ezt azért, mert hiszünk a szocializmusban, mert marxisták vagyunk, és tudjuk, hogy a szocializmus mindig képes progresszív módon megújítani önmagát.”

(1972. november)

⁸ Például Vitányi, 1971. 183. o.

⁹ Lackó Miklós, Filmkultúra, 1971. 2. sz.

¹⁰ Bertolt Brecht: Az igazság megírásának öt nehézsége. Nagyvilág, 1956. 1. sz.

¹¹ Nedo Ivaldi: „Filmet csinálni, hogy megváltoztassuk a világot” – Találkozás Jancsó Miklóssal. Bianco e nero, 1970. 5-6. sz.

¹² Vigília, 1972. 5. sz.

FILMOGRÁFIA*

Rövidfilmek

(A legtöbb Jancsó-rövidfilm és -híradóriport főcímfeliratán nem szerepel az alkotók neve. Ezért van az, hogy híradóriportjainak többségéről nincs tudomásunk.)

1950/51 KEZÜNKBE VETTÜK A BÉKE ÜGYÉT – készítették Illés György operatőr vezetésével J. M., Koza Dezső, Mészáros Gyula rendezők, Badal János operatőr, főiskolai hallgatók.

1951 SZOVJET MEZŐGAZDASÁGI KÜLDÖTTEK TANÍTÁSAI – rendező: György István, J. M., kép: Farkas Kálmán, Török Vidor.

1952 A NYOLCADIK SZABAD MÁJUS 1. – kép: Hildebrand István. Sztálinváros dolgozói teljesítik ígéretüket. Vidám vásár Berettyóújfalun. Őszi munkák Abonyban és Nagykőrösön. A Vas megyei telekesi Petőfi Tsz példamutatása (sorrendben a Magyar Filmhíradó 1952/33., 35., 44., 50. számainak a 2., 3., 4., 2. riportja.)

1953 Előkészületek a tavaszi munkákra a nagykanizsai Vörös Csillag Tsz-ben, Lakodalom Galgahévízen, A jövő évi bő termésért (a Magyar Filmhíradó 1953/7., 48., 49. számának a 3., 2., 1. riportja). VÁLASZTÁS ELŐTT – kép: Szécsényi Ferenc, ARAT AZ OROSHÁZI „DÓZSA” – kép: Szécsényi Ferenc. KÖZÖS ÚTON – rendező: J. M., Berek Oszkár, B. Nagy László, kép: Vancsa Lajos.

1954 EGY KIÁLLÍTÁS KÉPEI – kép: Török Vidor, GALGA MENTÉN – kép: Török Vidor, Vancsa Lajos, ÉLTETŐ TISZA-VÍZ – kép: Török Vidor, Barcs Sándor, EMBEREK! NE ENGEDJÉTEK! – rendező: J. M., Tímár István, Wiedermann Károly, ŐSZ BADACSONYBAN – kép: Hildebrand István.

1955 EMLÉKEZZ, IFJÚSÁG! – kép: Török Vidor és archív. ANGYALFÖLDI FIATALOK – kép: Sziklai Kornél. EGY DÉLUTÁN KOPPÁNYMONOSTORON – kép: Török Vidor. VARSÓI VIT I-II-III. – kép: Magyar József; Sziklai Kornél.

1956 MÓRICZ ZSIGMOND 1879-1942 – kép: Barcs Sándor és archív. KÍNA VENDÉGEI VOLTUNK, DÉL-KÍNA TÁJAIN, PEKING PALOTAI, SZÍNFOLTOK KÍNÁBÓL – kép: Bodrossy Félix.

1957 A VÁROS PEREMÉN – (József Attila verse) – kép: Somló Tamás, forgatókönyv: Horváth Márton.

1958 DERKOVITS GYULA 1894-1934 – kép: Somló Tamás.

1959 HALHATATLANSÁG – (Goldman György) – kép: Somló Tamás, IZOTÓPOK A GYÓGYÁSZATBAN – kép: Borbély János.

1960 AZ ÉLEDÉS MŰVÉSZETE – rendező: J. M. és Mészáros Márta, kép: Barcs Sándor, Borbély János.

1961 AZ IDŐ KEREKE – kép: Szabó Árpád. ALKONYOK ÉS HAJNALOK – kép: Herskó Anna. INDIÁNTÖRTÉNET – kép: Borbély János.

1963 HEJ, TE ELEVEN FA... – kép: Zöldi István.

1965 JELENLÉT – kép: Kende János.

1966 KÖZELRŐL: A VÉR – kép: Somló Tamás. 1970 FÜST – kép: Pintér György.

* Székelyi Péter filmográfiájának felhasználásával

Játékfilmek

1958 A HARANGOK RÓMÁBA MENTEK – (Bem.: 1959. IV. 30.) Rendező: Jancsó Miklós. Író: Szilvási Lajos, Galambos Lajos. Dramaturg: Hubay Miklós. Zene: Patachich Iván. Operatőr: Somló Tamás. Főszereplők: Gábor Miklós, Deák B. Ferenc, Mendelényi Vilmos, Pécsi Sándor, Magda Gabi.

1960 HÁROM CSILLAG (1. novella) – (Bem.: 1960. IV. 2.) Rendező: Jancsó Miklós. Író: Galambos Lajos. Operatőr: Hildebrand István. Dramaturg: Nemeskürty István. Zene: Farkas Ferenc. Főszereplők: Gábor Miklós, Ruttkai Éva, Básti Lajos, Velencei István, Rajz János.

1962 OLDÁS ÉS KÖTÉS – (Bem.: 1963. III. 28.) Rendező: Jancsó Miklós. Író: Lengyel József. Operatőr: Somló Tamás. Zene: Sárosi Bálint. Dramaturg: Karall Luca. Főszereplők: Latinovits Zoltán, Szakáts Miklós, Ajtay Andor, Barsi Béla, Domján Edit.

1964 ÍGY JÖTTEM – (Bem.: 1965. I. 14.) Rendező: Jancsó Miklós. Író: Hernádi Gyula. Dramaturg: Karall Luca. Operatőr: Somló Tamás. Zene: Jeni Zoltán. Főszereplők: Kozák András, Szergej Nyikonyenko, Jurij Bodovszkij, Georgij Szklanszkij, Viktor Csekmarev, G. Szolovjev, Görbe János.

1965 SZEGÉNYLEGÉNYEK – (Bem.: 1966. I. 6.) Rendező: Jancsó Miklós. Író: Hernádi Gyula. Operatőr: Somló Tamás. Dramaturg: Karall Luca. Díszlet: Banovich Tamás. Hang: Toldy Zoltán. Főszereplők: Görbe János, Latinovits Zoltán, Molnár Tibor, Kozák András, Agárdy Gábor.

1967 CSILLAGOSOK, KATONÁK (Magyar-szovjet) Zvezdi i soldati (Internacionalisták) – (Bem.: 1967. XI. 4.) Rendező: Jancsó Miklós. Író: Hernádi Gyula. Operatőr: Somló Tamás. Dramaturg: Karall Luca. Főszereplők: Tatjana Konyukova, Krystyna Mikolajewska, Mihail Kazakov, V. Avgyusko, B. Bejsenalj v, Madaras József, Molnár Tibor, Kozák András, Juhász Jácint.

1968 CSEND ÉS KIALTÁS – (Bem.: 1968. III. 14.) Rendező: Jancsó Miklós. Író: Hernádi Gyula. Dramaturg: Karall Luca. Operatőr: Kende János. Díszlet: Banovich Tamás. Főszereplők: Törőcsik Mari, Madaras József, Latinovits Zoltán, Drahotá Andrea, Kozák András.

1968 FÉNYES SZELEK – (Bem.: 1969. III. 6.) Rendező: Jancsó Miklós. Író: Hernádi Gyula. Dramaturg: Bíró Yvette. Operatőr: Somló Tamás. Díszlet: Banovich Tamás. Főszereplők: Kozák András, Balázsovits Lajos, Drahotá Andrea, Bálint András, Kovács Kati, Madaras József.

1969 SIROKKÓ (Magyar-francia) – (Bem.: 1969. XII. 5.) Rendező: Jancsó Miklós. Író: Hernádi Gyula. Dramaturg: Bíró Yvette. Operatőr: Kende János. Díszlet: Banovich Tamás. Zene: Vujicsics Tihamér. Főszereplők: Jacques Charrier, Marina Vlady, Eva Swann, Madaras József, Bujtor István, Kozák András.

1970 ÉGI BÁRÁNY – (Bem.: 1971. IV. 22.) Rendező: Jancsó Miklós. Író: Hernádi Gyula. Dramaturg: Bíró Yvette. Operatőr: Kende János. Díszlet: Banovich Tamás. Főszereplők: Madaras József, Kozák András, Koltai János, Balázsovits Lajos, Zala Márk, Daniel Olbrychski.

1970 LA PACIFISTA (Olasz-francia-NSZK) – Rendező: Jancsó Miklós. Író: Giovanna Gagliardo, Hernádi Gyula, Jancsó Miklós. Operatőr: Carlo di Palma. Szereplők: Daniel Olbrychski, Monica Vitti, Pierre Clementi.

1971 MÉG KÉR A NÉP – (Bem.: 1972. II. 9.) Rendező: Jancsó Miklós. Író: Hernádi Gyula. Dramaturg: Bíró Yvette. Operatőr: Kende János. Díszlet: Banovich Tamás. Főszereplők: Drahotá Andrea, Orbán Tibor, Madaras József, Balázsovits Lajos, Juhász Jácint, Solti Bertalan, Koltai János, Ragályi Elemér, Bálint András, Bürös Gyöngyi.

1972 LA TECHNICA E IL RITO – Rendező: Jancsó Miklós. Író: Giovanna Gagliardo, Hernádi Gyula. Operatőr: Kende János. Főszereplő: Madaras József (Attila). Televíziós film, a RAI (olasz) produkciója.

1973 OTTAVIANO GIOVENE-ROMA RIVUOLE IL sua CESARE – Rendező: Jancsó Miklós. Író: Giovanna Gagliardo. Operatőr: Kende János. Főszereplők: Daniel Olbrychski, Hiram Keller. Televíziós film, a RAI (olasz) produkciója.

1974 SZERELMEM, ELEKTRA – Rendező: Jancsó Miklós. Gyurkó László színdarabjából. Hunnia Filmstúdió, készülében.

Színházi előadások:

Hernádi Gyula-Jancsó Miklós: FÉNYES SZELEK

Bemutató a Huszonötödik Színházban: 1971. november 25-én. Rendezte: Jancsó Miklós. Koreográfia: Györgyfalvy Katalin. Díszlet-jelmez: Gyarmathy Ágnes. Zenész: Sebő Ferenc.

A rendező munkatársa: Gáspár Zsuzsa.

A bemutató szereplői: Bajcsay Mária, Cserhalmi Erzsébet, Haumann Péter, Iszlay Emese, Jeney István, Jobba Gabi, Jordán Tamás, Kristóf Tibor, Pelsőczy László, Répási András, Soltis Lajos, Zala Márk és a színház amatőr csoportja.

Hernádi Gyula-Jancsó Miklós: VÖRÖS ZSOLTÁR

Bemutató a Huszonötödik Színházban: 1973. október 11-én. Rendezte: Jancsó Miklós. Koreográfia: Györgyfalvy Katalin. Jelmez: Banovich Tamás. Zene: Cseh Tamás. A rendező munkatársa: Gáspár Zsuzsa.

Főbb szereplők: Berek Kati, Cseh Tamás, Iglódy István, Kristóf Tibor.

(Az előadás sok ponton kapcsolódik a *Még kér a nép* című filmhez, de a kapcsolat lazább, mint a *Fényes szelek* esetében. Sz. A) Lásd még a XVI. oldal képeit.

Rövidfilmek Jancsó Miklósról:

Kamerával Kosztromában (1967) – Rendezte: Kézdi-Kovács Zsolt (A *Csillagosok, katonák* forgatásáról).

Tanulmány (1969) – Rendezte: Pintér György (A *Sirokkó* forgatásáról).

Jancsó-filmek forgatókönyvei a Filmtudományi Intézet Kézirattárában:

A harangok Rómába mentek Q 623, 644, 785
Három csillag (Felszáll a köd) Q 977
Oldás és kötés Q 962
Így jöttem Q 1174
Jelenlét Q 1402 (A játékfilm nem készült el)
Szegénylegények (Nehézéletűek) Q 1319, 1325
Fiktív lejátzás Q 1400 (Nem készült el, egyes motívumai átkerültek a *Csend és kiáltás* és a *Sirokkó* c. filmekbe.)
Csillagosok, katonák (Internacionalisták) Q 1340, 1371, 1409
Csend és kiáltás Q 1370
Maginot-vonal Q 1784 (Nem készült el; regényváltozata 1971-ben *Az erőd* címmel jelent meg.)
Sorakozó a halál előtt (Olasz koprodukció, nem készült el. Két változatban: Q 1530 és Q 1795)
Erdő szélén Q 1597 (Nem készült el)

Fekete határ Q 1599 (Nem készült el)
Sirokkó Q 1440, 1548, 1549, 1550 (Két különböző változat)
Égi bárány Q 1813
Fényes szelek Q 1461, 1551, 1552
Még kér a nép Q 1644, 1645

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA ÉS CIKKREPERTÓRIUM*

A) Könyvek, tanulmányok

- Almási Miklós: Partraszállás. után. Filmkultúra, 1967. 4-6. old.
- Almási Miklós: Egy történet-filozófia viviszekciója. (*Csillagosok, katonák.*) Kritika, 1968. 1. sz.
- Bán Róbert: Az igazság akarása. Meditáció Jancsó Miklósról. Látóhatár, 1969. január-február.
- Bíró Yvette: A film drámaisága. (Benne: fejezet a *Szegénylegények*-ről.) Bp. 1967.
- Bíró Yvette: A nagykorúság ára és jutalma. Filmkultúra, 1967. 4. sz.
- B. Nagy László: A látvány logikája. (Összegyűjtött filmkritikák.) Bp. 1974.
- B. Nagy László: Tovább! Az új magyar film – történelmi távlatban. Filmkultúra, 1970. 4. sz.
- Cowie, Peter: International Film Guide 1969. Directors of the Year: 3. Miklós Jancsó, London, 1968.
- Czigány Lóránt: Jancsóország. Előadás a Kaliforniai Egyetem Kelet-európai Filmhetén a *Szegénylegények* c. film vetítése előtt. 1971.
- Esteve, Michel, ed.: Le nouveau cinéma hongrois. „Études cinématographiques” no. 73-77. Paris, 1969.
- Fehér Ferenc: Forradalom és ellenforradalom, határhelyzetben (*Csillagosok, katonák.*) Kortárs, 1968. 1. sz.
- Fehér Ferenc: A forradalmi hatalom parabolája és pantomimjátéka. (*Fényes szelek.*) Filmkultúra, 1968. 6. sz.
- Fehér Ferenc: A harmadik „stáció”. (*Csend és kiáltás.*) Filmkultúra, 1968. 2. sz.
- Fehér Ferenc: Szövetség vagy kitagadás? Társadalmi Szemle, 1968. 8-9. sz.
- „A film szociálpszichológia kitüntetett szemléltetési módja.” Beszélgetés Mérei Ferencsel és. Vas Judittal. Filmkultúra, 1970. 1. sz.
- Geszti Pál: A *Fényes szelek* Jutkája. (Drahota Andrea.) Film, Színház, Muzsika, 1969. 6. sz.
- Gyurkó László: „Lírai” fasizmus. (Az *Égi bárány*-ról.) Filmkultúra, 1971. 2. sz.
- Hanák Péter: Az idő rostájában. (Jancsó történelemszemléletének vitájához.) Filmkultúra, 1972. 1. sz.
- Hermann István: Csend és kiáltás. – Társadalmi Szemle, 1968. 5. sz.
- Hernádi Gyula: A péntek lépcsőin – Bp. 1959. Magvető. Hernádi Gyula: Deszkekölöstor – Bp. 1959. Szépirodalmi. Hernádi Gyula: Folyosók – Bp. 1966. Szépirodalmi. Hernádi Gyula-Jancsó Miklós: *Csillagosok, katonák* (Filmnovella). Filmkultúra, 1966. 6. sz.
- Hernádi Gyula-Jancsó Miklós-Georgij Mdivani: Internacionalisták. (A később *Csillagosok, katonák* címet kapott film irodalmi forgatókönyve.) Új írás, 1967. 5. sz.
- Hernádi Gyula: Száraz barokk – Bp. 1967. Szépirodalmi. Hernádi Gyula: Sirokkó – Bp. 1969. Szépirodalmi. Hernádi Gyula: Az erőd – Bp. 1971. Szépirodalmi. Hernádi Gyula-Jancsó Miklós: *Még kér a nép.* (Irodalmi forgatókönyv.) Valóság, 1971. 12. sz.
- Hernádi Gyula: Falanszter – Dráma 2 részben. Ősbemutató a Pécsi Nemzeti Színházban, 1972. március 17-én. Kortárs, 1973. 2. sz.
- Homoródy József, szerk.: A magyar film húsz éve – Bp. 1965.
- Houston, Penelope: The Horizontal Man (Miklós Jancsó). Sight and Sound – 1969. nyár.

* Az anyag nagy mennyisége miatt ez a válogatás csak azokat a tanulmány igényű publikációkat tartalmazza, melyek kifejezetten *könyvünk tárgyához kapcsolódnak*, és amelyeket a megírásához *fel is használtunk*. A magyar napi- és 'hetilapok kritikáit az érdeklődő olvasó megtalálhatja a filmek bemutatási időpontja alapján, l. filmográfiát. A felhasznált egyéb művek adatait a jegyzetek tartalmazzák. (Az anyagot a kézirat lezárása óta megjelent néhány fontosabb tétellel kiegészítettük.)

- Hücking, Hans H.: Rote Psalmen. Neues Hochland, Mai/Juni 1973.
- Illés László: Öntörvényű-e a jelképiség (A *Fényes szelek*-ről). Új írás, 1969.4. sz.
- Jancsó Miklós-Hernádi Gyula: Szegénylegények. Irodalmi forgatókönyv, szemelvények, kritikák („Ötlettől a filmig”). E kötetben: Nemeskürty István és Kézdi-Kovács Zsolt tanulmányai. – Bp. 1968. Magvető.
- Jancsó Miklós: La pacifista – Milano, 1971.
- Józsa Péter: Gondolatok az *Égi bárány*-ról. Valóság. 1971. 9. sz.
- Józsa Péter: Négy Jancsó-film jelrendszerének néhány mozzanata (1971). Kézirat, Filmtudományi Intézet. K. e. 212. 14.
- Józsa Péter: A vallásos nép forradalom anatómiája (*Még kér a nép*) 1972. Filmkultúra, sajtó alatt.
- Kézdi-Kovács Zsolt: Egy év a Csillagosok, katonákkal. Forgatósi napló. 1967. Filmtudományi Intézet kézirattára. K. e. 168. 12.
- Kézdi-Kovács Zsolt: „Kép: Somló Tamás” – a „Szegénylegények” című kötetben. Bp. 1968. Magvető.
- Kolozsvári Papp László: A Jancsó-film világa. Korunk, 1971. 5. sz.
- Lackó Miklós: A könyörtelen humanizmus hagyománya. (Jancsó Miklósról történészszemmel.) Filmkultúra, 1971. 2. sz.
- Lakatos András: A fanatizmus csapdája (*Sirokékó*). Filmkultúra, 1969. 6. sz.
- Lectures de Jancsó: hier, aujourd’hui (Jancsó-értelmezések: tegnap, ma) Jean-Pierre Oudart, Sylvia Pierre, Pascal Kané és Jean Narboni tanulmányai. Cahiers du Cinéma no. 219. 1970. április.
- Claude B. Levenson: Jeune cinéma hongrois. Lyon, 1966. „Premier Plan”.
- Lohr Ferenc: A film hangkultúrája. (Elemzéssel a *Szegénylegények* akusztikai világáról.) Bp. 1965.
- Lukács György: „A filmnek a mai magyar kultúrában úttörő szerepe van...” – Beszélgetés Bíró Yvette-tel és Újhelyi Szilárddal. Filmkultúra, 1968. 3. sz., valamint: L. Gy.: Magyar irodalom – magyar kultúra. Bp. 1970.
- Luttor Márta (szerk.): Magyar filmográfia. Játékfilmek 1945-1969. Bp. 1973. (Az egyes filmek kritikáinak részletesebb repertóriumával.)
- Maár Gyula: Kosztromai napló (Jancsó Miklósról). Új írás, 1967. 11. sz.
- Magyar filmek. (A Poretta Terme-i magyar filmbemutatóról) Rinascita, 1970. jan. 10.
- A magyar film 25 éve. Szemelvények egy negyedszázad filmtörténeti dokumentumaiból 1-11. (Számos anyag vonatkozik a Jancsó-filmekre, pl. válogatás a *Fényes szelek* vitájából.) Filmkultúra, 1970. 2-3. sz.
- Mérei Ferenc: Szimbólumok idézőjelben. (Az *Égi bárány*-ról.) Filmkultúra, 1971. 2. sz.
- Nemes Károly: Miért jók a magyar filmek? – Bp. 1965.
- Nemes Károly: Hol tart a magyar filmművészet? – Bp. 1971.
- Nemeskürty István: A Budapest Filmstúdió játékfilmjei. Filmkultúra, 18. sz. 1963. május-június.
- Nemeskürty István: A magyar film története – Bp. 1965.
- Nemeskürty István: Csak tiszta forrásból. (Jancsó Miklós filmjei.) A „Szegénylegények” c. kötetben – Bp. 1965.
- Nemeskürty István: Csillagosok, katonák. (Film elemzés, „Film és nevelés” c. kötetben, Bp. 1965.)
- Price, James: Polarities: The films of Miklós Jancsó. The London Magazine, 1969. 7-8. sz.
- Sükösd Mihály: A mozgó történelem modelljei. (A *Fényes szelek* vitájának tanulságairól.) Filmkultúra, 1969. 1. sz.
- Szabad György: A Szegénylegények és a történelmiség. Filmkultúra, 1966. 2. sz.
- Szabó Miklós: A fanatizmus rítusai. Az *Égi bárány*-tól a *Még kér a nép*-ig. Filmkultúra, 1972. 2. sz.
- Székelyi Péter: Jancsó Miklós filmjei és kritikái. (Bőséges repertóriummal az *Oldás és kötés* előtti filmek kritikáiból.) Filmkultúra, 18. sz.
- Székelyi Péter: Jancsó Miklós és filmjei. Biofilmográfia. Művész Mozi, Debrecen. 1967. dec.

- Sziládi János: Fényes szelek, másodszor. Színház, 1972. 2. sz.
- Szomjas György: Mindennapi félelem. (Milánói beszámoló Jancsó Miklós készülő filmjéről.) – (A film végső címe: La pacifista. Sz. A.) Filmvilág, 1970. 23. sz.
- Taddei, Claudio: Linguaggio di Miklós Jancsó. Bianco e nero 1971. 5-6. sz.
- Vas, Robert: The Confrontation (Fényes szelek). Sight and Sound, Summer 1970.
- Vita a *Fényes szelek* c. filmről. Népszabadság, 1969. február-március.
- Vita mai filmművészetünkről. (Nemes Károly, Veress József, Herskó János, Kovács András, Faragó Vilmos, Gyertyán Ervin, Lukács Antal, Samuel Lachize, Rényi Péter írásai.) Társadalmi Szemle, 1967. okt.-1968. máj. Összegyűjtve: Filmélet, 1968. 11. sz. Magvető, Bp.
- Vitányi Iván: A Jancsó-filmek szociológiája. Valóság, 1968. 11. sz. Bővített változat a „Második prométheuszi forradalom” c. kötetben. Bp. 1971. Magvető.
- Whyte, Alistair: New Cinema in Eastern Europe. London, 1971.

B) *Fontosabb Jancsó- és Hernádi-interjúk, időrendben, 1959-1972*

- Sas György*: Elképzelés és megvalósulás. (Beszélgetés Jancsó Miklóssal, Somló Tamással, Szilvási Lajossal és Galambos Lajossal.) Film, Színház, Muzsika, 1959. jún. 12.
- Padányi Anna: Utánérvés vagy életérvés? (Vita Jancsó Miklóssal.) Filmvilág, 1963. II. sz.
- Zsugán István: Beváltott ígélet. (Beszélgetés Jancsó Miklóssal a *Szegénylegények* bemutatója előtt.) Filmvilág, 1966. 1. sz.
- Komlós János: Interjú Jancsó Miklóssal. Népszabadság, 1966. III. 19., valamint: Filmélet 1967/1. – Bp. Magvető.
- Zsugán István: Szenvtelen stílus – szenvedélyes igazság. (Beszélgetés Jancsó Miklóssal.) Filmkultúra, 1966. 2. sz.
- Bános Tibor: Csillagosok, katonák (interjú). Magyarország, 1967. jan. 8.
- Luis Marcorelles: Találkozás Jancsó Miklóssal. Cahiers du Cinéma, 1967. márc. 188. sz.
- Zsugán István: Csillagosok, katonák. Filmvilág, 1967. 7. sz.
- Zsugán István: Van-e magyar filmstílus? – Rendezőink válaszolnak – Jancsó Miklós, Makk Károly, Ranódy László, Szabó István. Filmkultúra, 1967. 4. sz.
- Kelemen Gyula: A művelődéspolitikai rovat vendége Jancsó Miklós. Magyar Rádió, 1967. nov. 12., 9 óra 46 perc.
- Rajk András: Csapongó beszélgetés Jancsó Miklóssal. Tükör, 1967. nov. 28.
- Maár Gyula: Mozgás, szerkezet, jelrendszer. Beszélgetés a Csillagosok alkotóival. Filmkultúra, 1967. 6. sz.
- Ph. Haudiquet: Képek Magyarországról. Jancsó Miklóssal a pusztában. Les Lettres francaises, 1968. febr. 14.
- Gauthier, Guy és Haudiquet, Philippe: Entretien avec Miklós Jancsó. Image et Son No. 217, 1968. május.
- Az Élet és Irodalom látogatóban Hernádi Gyulánál. (Zsugán István interjúja). Élet és Irodalom, 1968. júl. 27.
- Zsugán István: A Fényes szelek forgatása előtt. (Beszélgetés Jancsó Miklóssal.) Filmvilág, 1968. 16. sz.
- Tóth János: Regény és film. Beszélgetés Hernádi Gyulával. Új Írás, 1968. II. sz.
- Szekfű András-Förgeteg Balázs: Életrajzi beszélgetés Jancsó Miklóssal. 1968. dec. (kézirat)
- Bernáth László: A szép emlékek és a tények. (Beszélgetés Jancsó Miklóssal.) Esti Hírlap, 1969. jan. 18.
- Fényes szelek. Molnár Károly interjúja (8 színes jelenetfotóval). Tükör, 1969. jan. 21.

Benedetti, Carlo: Jancsó: Az én filmjeim nem akarnak történelemkönyvek lenni. UNITA, 1969. febr. 7.

Pongrácz Zsuzsa: A Sirokkó forgatásán. (Beszélgetés Marina Vladyval, J. Charrier-val és Jancsó Miklóssal.) Filmvilág, 1969. 4. sz.

Rajk András: Beszélgetés Jancsó Miklóssal. Népszava, 1969. febr. 26.

J-L. Comolli, M. De1ahaye: (Interjú Jancsó Miklóssal.) Cahiers du Cinéma N° 212. 1969. ápr.

Jancsó Miklós megmagyarázza filmjei világát. UNITA 1969. okt. 19.

Magda Mihailescu: A filmművészet egy primitív művészet, mondja Jancsó Miklós. Flacera, 1969. nov. 29.

Nedo Ivaldi: „Filmet csinálni, hogy megváltoztassuk a világot.” Találkozás Jancsó Miklóssal. Bianco e nero, 1970. május-június. Magyarul: Nemzetközi Filmtájékoztató, 1970/10.

Zsugán István: Készül az Égi bárány. (Beszélgetés Jancsó Miklóssal.) Filmvilág, 1970. 15. sz.

A „Karate-trilógia”, vagy a jobboldaliság természetrajza. Beszélgetés Jancsó Miklóssal és Hernádi Gyulával (Zs. I.) Filmkultúra, 1971. 1. sz.

Zsugán István: Történelmi mozgások rítusai. (Beszélgetés Jancsó Miklóssal.) Filmvilág, 1971.21. sz.

Földes Anna.: Gondolkodtató agitáció a színpadon. Beszélgetés Jancsó Miklóssal. (A *Fényes szelek* a Huszonötödik Színházban.) Színház, 1972. 2. sz.

A Vigília beszélgetése Jancsó Miklóssal és Hernádi Gyulával (Hegyi Béla.) Vigília, 1972. 5. sz.

I.

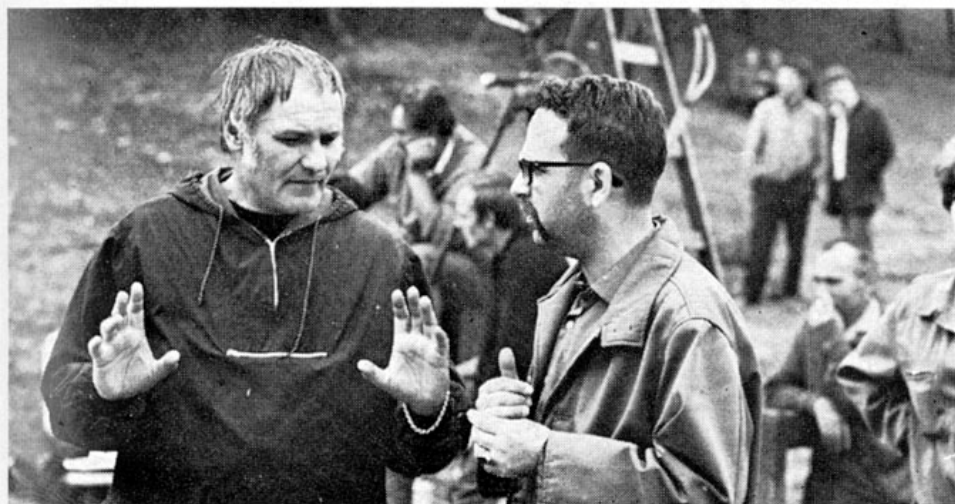
A HARANGOK RÓMÁBA MENTEK



I



2



3

HÁROM CSILLAG



I



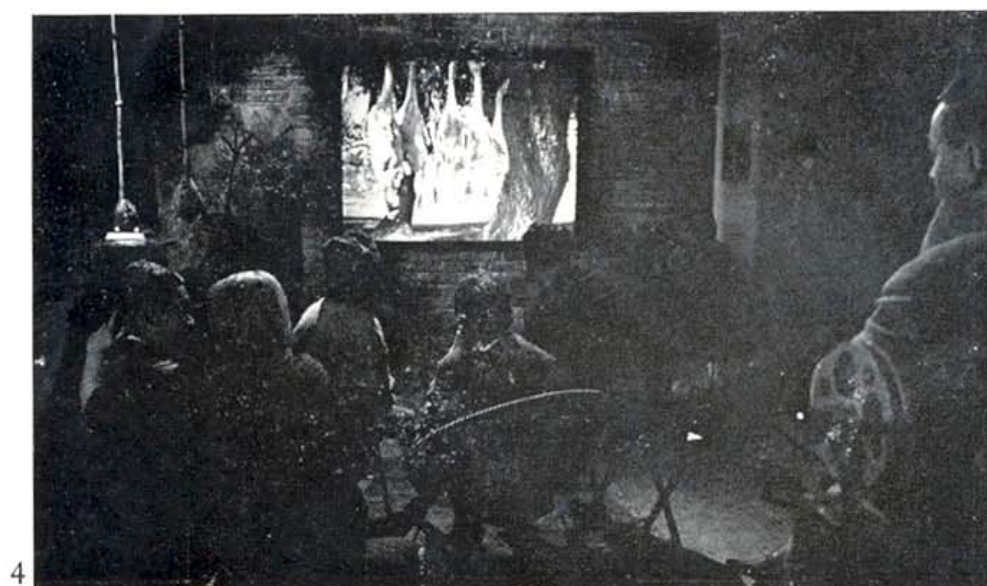
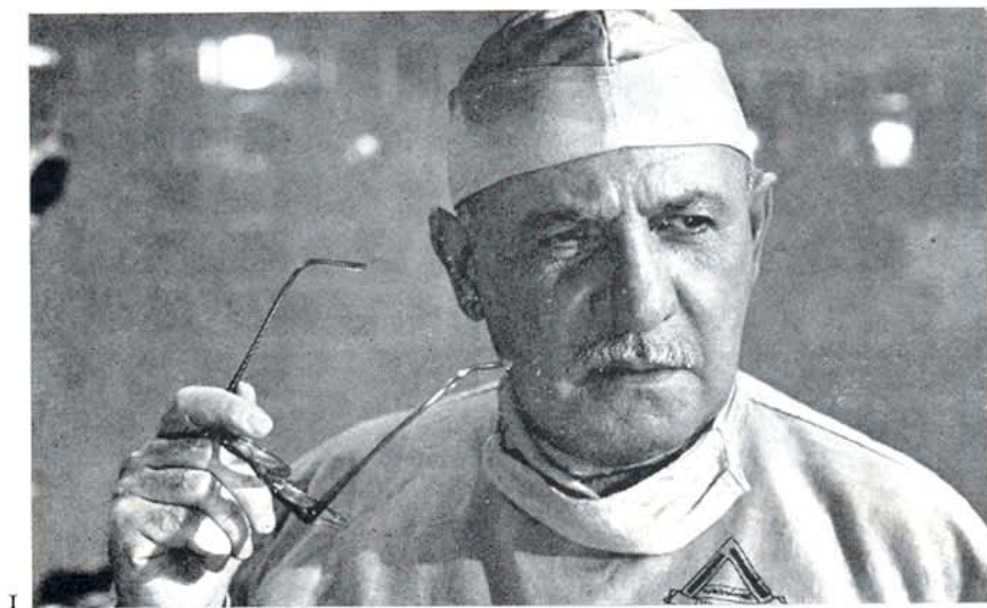
2



3

II.

OLDÁS ÉS KÖTÉS



III.

OLDÁS ÉS KÖTÉS



I



2



3

IV.

ÍGY JÖTTEM



1



2



3

V.

SZEGÉNYLEGÉNYEK



I



2



3



4

VI.

SZEGÉNYLEGÉNYEK



I



2



3



4

VII.

CSILLAGOSOK, KATONÁK



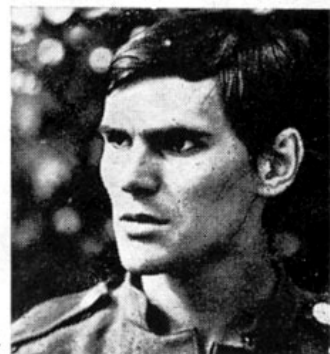
I



2



3



4



5

VIII.

CSILLAGOSOK, KATONÁK



1



2



3

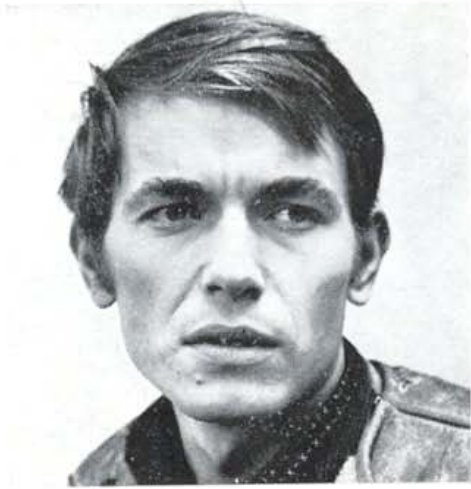


4



IX.

CSEND ÉS KIALTÁS



X.

CSEND ÉS KIÁLTÁS



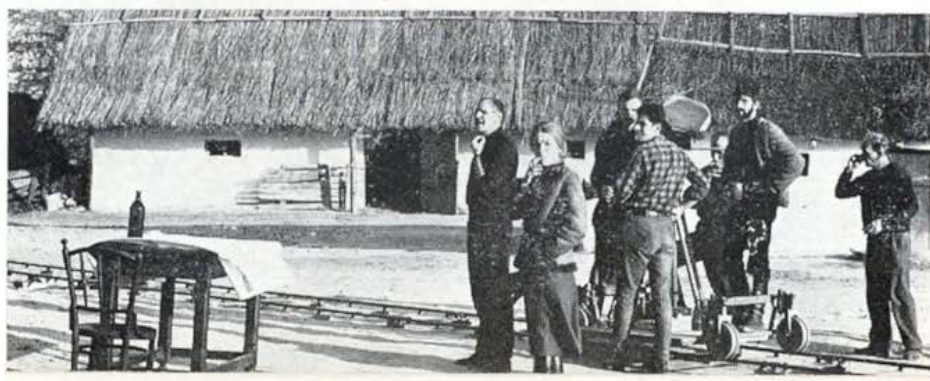
I



2



3



XI.

FÉNYES SZELEK



I



2



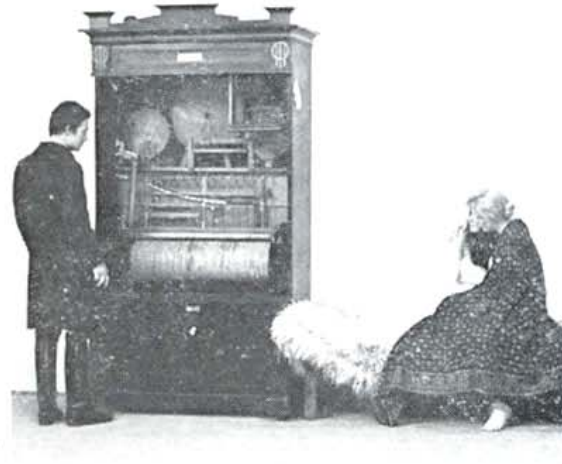
3



4

XII.

SIROKKO



XIII.

ÉGI BÁRÁNY



1



2



3



4



XIV.

MÉG KER A NÉP



I



2



3



4

XV.

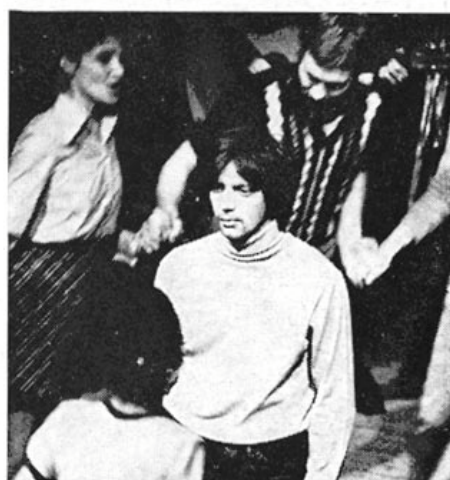
FÉNYES SZELEK A 25. SZÍNHÁZBAN



I



2



3



4



5

XVI.

VÖRÖS ZSOLTÁR A 25. SZÍNHÁZBAN



I



2



3



4



5

IGY JÖTTEM



MAGYAR FILM

SZÉLES VÁLTOZATBAN IS



SZEGÉNYLEGÉNYEK

SZÉP-VÁSZN
MAGYAR FILM
KORHATÁR NÉLKÜL
WESTERN-THÉO



Szép-vászn magyar film
Írta:
Szőke Miklós
1960. éven
Korhatár nélkül
Elérhető

Főszereplők:
Kozák András
Madaras József
Törőcsik Mari
Latinovits Zoltán
Drahota Andrea

SENDEK ÉS KIÁLTÁS

SZÍNES
MAGYAR
FILM
16
ÉVEN
FELŐLIEKNEK



Szereplők:
Drahota Andrea
Madaras József
Balázsovits Lajos

F rendezte:
Jancsó Miklós
Írta: Horváth Gyula

még kéna nép