

## A Jancsó-film világa

Jancsó Miklós 1921-ben született Vácott. Jogot végzett Kolozsvárt, jogi tanulmányaival párhuzamosan művészettörténeti és etnográfiai stúdiókat folytatott. 1950-ben szerzett diplomát a budapesti Színművészeti Főiskolán. Eveken át híradókat és kisfilmeket készített. Egész estét betöltő filmjeinek sora 1958-ban *A harangok Rómába mentek* címével kezdődik. Az út az 1965-ben elkészült *Szegénylegényekig* az Oldás és kötés (1963) és az *Így jöttem* (1964) című alkotásokon át vezet.

„A kritika létföltétele a vita, a vitáé pedig — a megértés. Azé a nyelv, jelzésrendé, amin a művész szól hozzánk. Ha ezt nem értem, a mondanivalójához sem tudok közelférni. Ha tetszik, ha nem, köteles vagyok e nyelvet megtanulni.“ B. Nagy László e szavait Jancsó *Sirokkójáról* írt bírálatából emeltük ide. Úgy tűnik, közhely, s hogy mégsem az, azt épp a Jancsó-film (tehát nem Jancsó egyik vagy másik filmjének) „nyelve“, „jelzésrendje“ körüli értetlenségek, a fel-fellángoló viták példazzák.

A *Szegénylegények* hívős fogadtatására a cannes-i filmfesztiválon csattanós válaszként érkezett az angol kritikusok díja, mely a filmet az 1966-os év legjobb külföldi filmjének nyilvánította. Mintegy jeladásra indul meg az európai sajtóban a szuperlatívuszok zápora — s ebben a román filmirodalom jelentős részt vállal —, melyből csak mutatóba idézzük a *L'Humanité* kritikusanak, Samuel Lachize-nak a szavait: „Fedezzük fel a modern magyar filmgyártást ezen a filmen keresztül, és kívánjunk magunknak a párizsi mozikba sok hasonló filmet.“ Az áttörés pillanatát kívántuk tetten érni. A művész áttörését az egy népet, nemzetet akár sorskérdésként foglalkoztató problematikából az emberiséget sorskérdésként foglalkoztató problematikák szférájába. Kijelentésünk semmit sem bizonyít. A bizonyítás a műveken keresztül vezet. Mi tehát a *Szegénylegények*, mely Jancsót egy csapásra emeli a világ filmművészetének élvonalába? Mi a műben rejlő aranyfedezete akár Louis Marcocelles értékelésének a *Gazette de Lausanne*-ban, már a *Csillagosok, katonák* kapcsán: „Ha a szavaknak van értelmük, akkor Jancsó Miklós a világ filmművészetének Bergmannal és Antonionival egyenrangú alakja.“

Az ég és a puszta kettős síkjában, lovasok karéjában amorf embercsoport közeledik. Beterelésük a „sánc“-ba természettudományi kisfilmek „akol-jelenetére“ emlékeztet. Eszköz és cél viszonya itt még a legelembibb. Átminősülésére nem kell sokáig várnunk. Kifordított subák, lehajtott karimájú kalapok, kucs mák alól pillantanak ki az emberek. Zuhog az eső. *Valaki*, fekete-köpenyes férfi sétál át az egybetereltek kusza tömegén. Szólt *valakit*. A szóltott tétova bolyongása következik a „sánc“ labirintusában (amit a későbbiek során sincs alkalmunk teljes bonyolultságában áttekinteni, ahogyan a fekete-köpenyesek arctalan szervezetét sem). Aztán felbukkanását látjuk a vakító napfényben, a különálló parasztház hófehér fala mellett felvillanó gyanakvó-figyelő paraszttasszony-arcot. (A szürke zápor—szembántó napsütés gyorsváltása fura időtlenség-élményt kelt.) A felsorolt elemeknek egy különös rendbe való szervezettsége folytán a jelenet már feszültséggel terhes. Rendkívülit sejtet, és a szükségesnél egy pillanattig sem késlelteti tovább a kifejtet.

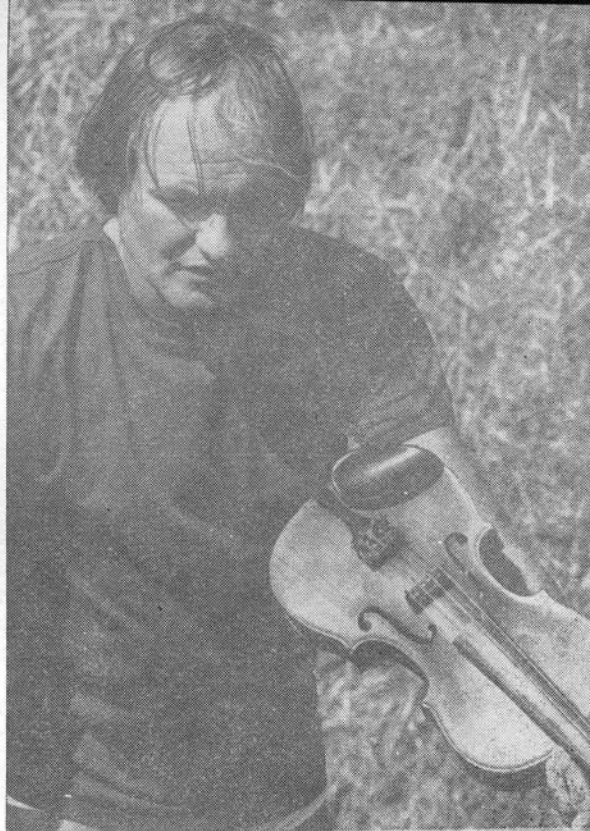
Szükszavú párbeszéd következik egy fekete-köpenyessel, ami többet hagy homályban viszonyuk lényege felől, mint amennyit megvilágít. A szólított rövid utasításra nekivág a pusztának. Lövés dörren, a férfi összeesik.

Úgy érezzük, nem túlozunk, amikor Jancsónak a filmművészet élvonalába emelkedését ettől a puskalövéstől számítjuk. A leírt jelenetben, mely hangulati előkészítése a *Szegénylegények* tulajdonképpeni történéseinek, már megtalálhatjuk mindazt, ami döntő módon közelíthet bennünket a Jancsó-film megértéséhez, mindazt, ami jelen esetben egy szokványos vagy kevésbé szokványos, romantikus betyár-történetet hatalom és kiszolgáltatottság viszonyának művészi eszközökkel történő elemzésévé emel.

A kritika e képsort többnyire értelenséggel fogadta, vagy nem tulajdonított neki különösebb jelentőséget. Még a *Csillogások, katonák* bemutatása után sem, pedig itt is visszatér, ha nem is olyan nyilvánvalóan, a kezdeti képsor és a tulajdonképpeni film közötti összefüggés látszólagos hiánya.

Mit ér el Jancsó e jelenetek segítségével? Elsősorban elvonatkoztat. Irányított robbantással mozdítja ki nézőit a megszokások, beidegzések kellemes pozíciójából, mely tudja, hogy a film első képeiben bukkannak fel a főhősök, polarizálódnak azok az erők, melyek a történések során összeesapnak, halmozódnak azok a pozitív, illetve negatív előjelű információk, melyek a rokonszenvet, illetve ellenszenvet egyik vagy másik oldalra csoportosítják. Jancsó elidegenít filmjétől. A néző zavartan ül alig csirázó érzelmeivel a hős iránt, aki — mielőtt megismerhettük volna, mielőtt teljes lélekkel azonosulni tudtunk volna harcával, mielőtt megrendültünk volna elbukása láttán, mielőtt megtisztultunk volna a képviselt ügy nagyszerűségében — minden különösebb magyarázat nélkül meghal. A lezárt tér helyett új teret nyit Jancsó a néző számára: az aktivitás terét. A következő képsorokat már gyanakvással, értelmezésükre készen várja a passzív szórakozásigényében megzavart szemlélő. Értelme nyitott, keresi a látottak jelentését.

A *Szegénylegények*re koncentrálna figyelmünket, más is felsejlik a szokatlan nyitó képsor mögött. Az arctalan hatalom, mely e percek alatt lepergő jelenetben is két fekete-köpenyesben testesül meg — nem válogat eszközeiben. Nem válogat és nagyon is válogat. Az egyszerű végrehajtás, a puskalövés bonyolult előkészítő apparátust sejtet. Ezt sugallja az egyszerűségében rafinált mód, a teatralitás nélküliségében teatralis, ahogyan az „itélet“-et végrehajtják. A *pusztának* nekieredő férfi egyre kisebbedő alakja (az ajtókeretből fényképezve!) másodpercek alatt is hihetetlen feszültség-töltetet halmoz fel. E feszültség abból a le nem forgatott film-



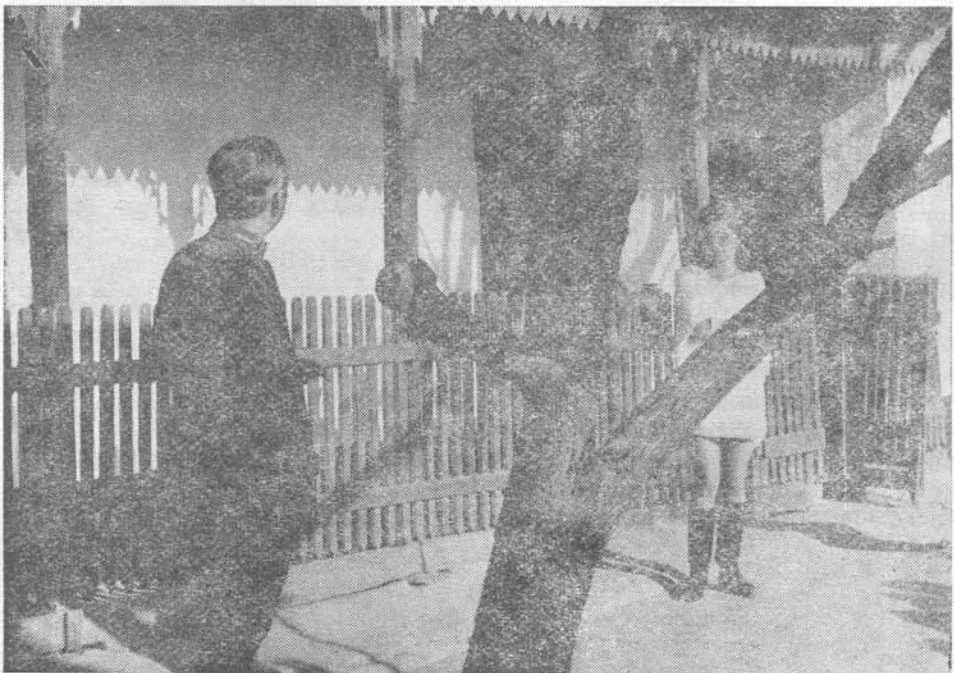
Jancsó Miklós,  
forgatás közben

ből származik, melynek hőse a *Szegénylegények* első képeiben teszi meg utolsó lépéseit. Az egyszerű-rafinált kivégzési mód a film hatalmi erőinek monstruózus apparátusát vibráltatja az idegekben, azt az apparátust, mely nem cáfolva rá a kezdet sejtetésére, teljes tragikus „pompájában“ bontakozik ki a későbbiekben. És még valamit: a harc nem most kezdődött, a harc folyamatos, most épp ebbe a fejlődési stádiumába lépett.

Nem kívánjuk a *Szegénylegények* történelmi hitelességének annyit vitatott kérdését fölmelegíteni. Utalásképpen: a Ráday Gedeon-féle akció apparátusa által alkalmazott módszer-sor valóban nem fedi néhol a film egyes epizódjait. Azonban a történelmet részleteiben nem ismerőknek is, kiknek száma becslésünk szerint nem csekély, remekmű a *Szegénylegények*. A történelmet „nagyon tudók“ pedig képesek elvonatkoztatni, képesek az eseményeket nem ismereteik, hanem a film összefüggésrendjében látni. Marad egy nagyon kis réteg... Egy nagyon kis réteg mindig marad, talán még Shakespeare esetében is... Az önkizárók e rétegével szemben a művészet mindig tehetetlen maradt. De nem is nekik szól. „Egy film nem történelemkönyv és nem esszé“ — idézhetjük magát Jancsót is.

És ugyancsak Jancsót idézve folytatjuk elemzésünket: „Mi alapjában véve Hemingway technikáját használtuk: a hidegen ábrázolt jelenségek mögé látni és látatni. A dolgokat kevés beszéddel, inkább szituációkban ábrázolni úgy, hogy azok túlmutaszanak önmagukon.“ Mert hogyan válik a „sánc“-ba terelt ember-nyájából sajátos módon, helyzetük meghatározta eszközökkel élő ellenállók a tudatosságot csak sejtető embercsoportja, már-már közössége. A „nehézeletűek“ nem ideális hősök. Rémtetteikről értesülünk, „objektív“ feltűnésük és eltűnésük nem feltétlenül ejti foglyul együttérzésünket, gépies engedelmességük bármilyen megalázó utasítás iránt nem kelti a szembenállás keménységének, az ügyüket tudó emberek elszántságának érzetét. Mélyebbre kell szállnunk megértésük során, még utolsó történelmi fogódzónkat is, azt, hogy a 48-as szabadcsapat tagjainak kiválogatása a cél, el kell engednünk, hogy átlássuk a filmbéli ellenállás természetét.

*A Csend és kiáltás című filmből (Latinovits Zoltán és Törőcsik Mari)*





*Jelenet a Csillagosok, katonák című filmből*

Az ellenállás legáltalánosabb síkján vagyunk, mely csak eligazításképpen gyökeredzik a filmtörténet konkrétjában. Ezen a síkon, ahol ember—nem-ember hajszálhatárán vibrál a mutató, helytelen és szükségtelen minden gesztus-értékű, látványos ellenálló mozzanat. A „nehézeletűek“ azzal őrzik meg önmagukat és egyebek között a Sándor vezette szabadcsapat tagjainak kilétét, hogy épp olyanok, amilyenek. Engedelmeskedők, hallgatagok, érzelmektől mentes arcúak, magatartásukkal a minimálisra akarják szűkíteni a támadhatósági, beléjük-hatolási felületet. A film záró képsoráig — sikerrel. Még a film, színházi terminológiával élve, krízisének pillanatában, a vesszőfutás jelenetében is csak felerősödő emberi hangmorajt hallunk, hullámzó, de támadó ékké nem rendeződő sorokat látunk. A tét nagyobb a film történéseiben: titkok megőrzése; a film jelentéssíkján: önmaguk megőrzése. Hiszen, tételezzük fel, a lányok megmentésére irányuló spontán akció a szabadcsapat tagjainak, Sándornak egyszerű különválasztódásához vezetne. A „nehézeletűek“ passzívítása, az öngyilkosságok, melyek itt ugyancsak passzív ellenállás tartalmúak, épp ezt hiúsítják meg. A mindent eltűrés adott helyzetben a további ellenállás egyetlen módja. A harc nem látható, de a szituáció, melybe a „nehézeletűek“ a vesszőfutás képsorában kerültek, sokkal kegyetlenebb, vértelen, belső küzdelmet tételez fel.

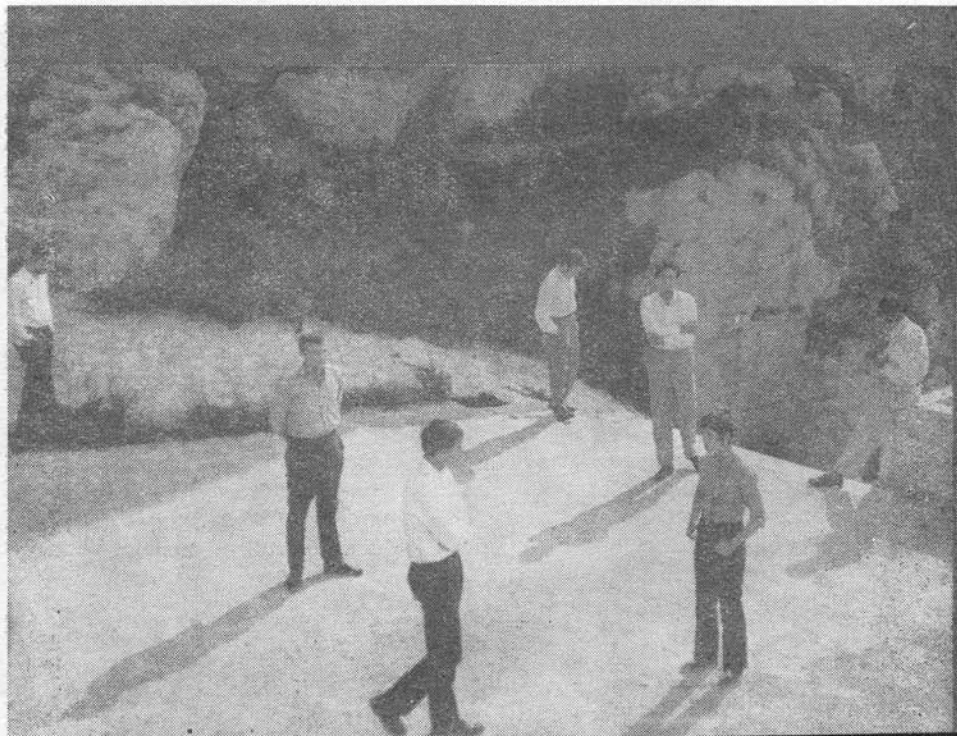
A fekete-köpenyesek végső diadalának oka is abban állapítható meg, hogy olyan helyzetet teremtenek, melyben feloldódik a „nehézeletűek“ passzív ellenállása. *Önmagukra találnak*, s ezáltal, mivel a helyzet megrendezett, önmagukat leplezik le.

A hatalom fekete-köpenyesekben megtestesülő szervezetét láthatatlan kezek irányítják. Értesülünk Ráday Gedeon gróf szerepéről, a szervezet karakterisztikumát kiegészíthetjük, ha tetszik, történelmi ismereteinkből. De ez nem vezet a filmbéli hatalom természetrajzának nyomára. Ezt, mint a filmegésztet is, önmagából kell megérteni, hisz magában hordozza történelmi (de nem egyetlen történelmi eseményre, korra korlátozott) meghatározottságát éppúgy, mint céljának, módszereinek milyenségét. A hatalmat Jancsó a kiszolgáltattak szemszögéből láttatja. A hajszolt ember szemszögéből a hatalomnak nincs jelleme, nincsenek sorsát esetleg jobbra fordítható érzelmei. A hatalom a képviselt céllá sűrűsödött. Megközelíthetetlen, esetleg kijátászani lehet, megérteni, hadmozdulatait kikövetkeztetni nem. Éppolyan zárt rendszer, mint maguk a „nehézeletűek“, jellegüket a jancsói objektíven láttató kamera által le-

fényképezett funkciójukban találhatjuk meg. Jancsó állásfoglalása pedig félreérthetetlen. Legfeljebb félremagyarázhatják azok, akik az elidegenítő ábrázolásmód követte „házfeladatot“ nem végzik el.

Talán még kiélezettebb követelménye ez Jancsónak következő filmje, a *Csil-lagosok, katonák* esetében. A történelmi háttér itt világtörténelmivé tágu. A tét nem valaminek a megóvása, hanem valaminek a kicsikarása. A vörösek és fehérek szembenálló erői világtörténelmi fordulat mozgatói. A szocialista forradalom győzelmét pedig nem elsősorban mély lelki életet élő komisszároknak, balalajkázó, tréfás kiskatonáknak még átmeneti sikertelenséget sem ismerő díszfelvonulása során vívják ki, hanem a szó legszorosabb értelmében — vérben és vasban menetelve. A halál, a gyilkolás ténye egyforma, bármilyen kéz osztja is. Különbséget csak a cél tehet, mely a halálosztó kezét mozgatja. A cél szempontjából nézve villanásszerűen válnak szét, kerülnek helyükre az első ránézésre már-már monotonná váló gyilkosságok. Ki kétli, hogy a foglyul ejtett vörös egység derékig meztelen katonái ellen rendezett hajtóvadászat nem valamely önmagát túlélő rend kegyetlen játéka? Hadgyakorlat eleven céltáblákra. Ez a rend már nem akar, nem akarhat semmit, csupán mintegy az önmaga szórakoztatására gyakorolja az ölést. Nem véletlenül irtuk azt, hogy *szórakoztatás*. A filmnek ebben a részében még a tét, a fehérek rendjének oltalmazása is elsikkad. Éppúgy, mint a film képileg egyik legszebb jelenetében, a nyírfaerdőben megrendezett bálon is. E képsorból szinte süt a magát ismétlő, dekadens „szépelgő-anakronizmus“, mely méltán érett meg a tűzzel-vassal való elpusztításra. Tűzzel-vassal, mert ez a forradalom törvénye. A jelenet borzongató szépségét épp az adja, hogy béke-sziget a harc hullámai között: a megerőszkolt parasztlány, a kihégyezett karókra kétségbeesetten felhúzózkodó félmeztelenek, a víz alatt ledöföttek kegyetlen képsoraira másolódik a szemlélő tudatában. Mintegy esszenciális összefoglalása annak az erőnek, mellyel szemben indokolt az elpusztítására kibontakozó minden erőszak.

*Fényes szelek. Drahota Andrea a fehéringesek körében*





Jelenet az *Égi bárány* című filmből (Kozák András, Széles Anna, Madaras József)

Mert a film vörösei nem szalonforradalmárok. Céljukat látó, eszközeikben nem válogató emberek, a harc sokszor egyik percről a másikra változó helyzetének függvényei. Nincs idejük a győzelemmel foglalkozni, a győzelem *conditio sine qua non*-ja harcuknak. Jancsó nem az utókor győzelem-tudatával ábrázolja őket, nem azzal együtt, amit ő is, mindenki jól tud — hogy mi lett a következménye az Októberi Forradalomnak. A *Csillagosok, katonák* vörösei harcukkal, bármely pillanatban bekövetkező halálukkal törődnek. Minthogy nem is törődhetnek (rossz könyveket és rossz filmeket leszámítva) mással. Harcuk hősiessége, cselekedeteik mélységes indokltsága épp abból származik, hogy nem pillogatnak ki a történetből, de a világtörténelemből sem. Csak harcolnak. A küzdelem forгатagában pillanatnyi lélegzethez jutásukkor nem harcukat „ideologizálják“, hanem magukhoz rántják az első, útjukba kerülő nőnemű lényt, és több mint száz méternyi filmnyersanyagon át csókolják. A további harchoz tépnek maguknak erőt, s talán a tudatosan vállalt halálhoz is.

Jancsó a *Csillagosok, katonák*ban tovább folytatja a szituációba helyezett ember objektív láttatását. Itt bontakozik rendszerré, egyebek mellett, a meztelenségnek mint a kiszolgáltatottságnak képi megfogalmazása. Szuggesztív erejű a szikár, éles tárgyi környezetben vibráló, vergődő, lemeztelenített emberi test. A fehér-megtorlás borzalmaít nem a részletek naturalisztikus ábrázolásával érzékelteti Jancsó, hanem a végletes, meztelen kiszolgáltatottságnak és az „állig fegyveres“ erőinek egy kockára fényképezésével. A dárdával víz alatt ledőfött vörösek halálának rettenetét az ápolónő palló végén álló meztelen — és sértetlen — alakjának látványán keresztül érzékelhetjük. Az emberi test szépségének, mely mögött humanista asszociációsoraink sűrűsödnek, és az azt szétroncsoló erőnek a végletekig feszített ellentmondása az idézett képsor.

Jancsó időben következő filmje a *Csend és kiáltás*. A film ellentmondó véleményeket váltott ki, ami — az elmarasztaló véleményeket illetően — a Jancsó-film körül már kibontakozó előítélettel, de előre-elvárással is magyarázható. Ettől kezdődően már kirajzolódik az a nehézkes szemlélet, mely Jancsó újabb filmjeinek miértjét és hogyanját a többé-kevésbé már „átélt“ és „feldolgozott“ előző filmjeiből próbálja levezetni. Csak, sajnos, mű mögött kullogó ítései logikája és nem a logikának fittyet hányó alkotóművész törvényei szerint.

A téma ismét történelmi, de itt már minden kétséget kizáróan kibontakozott-nak tekinthetjük Jancsónak a történelemhez való viszonyát. Egyik kritikusa, Fehér Ferenc szavaival: „...aki hisz az ember — ezerszer fenyegetett, de mindig meg-újuló — szabadságtörekvéseinek realitásában (és Jancsó szenvedéllyel hisz), annak a valóságos létben kell keresnie a szabadság lehetőségek forrását, és a valóságos lét mindig történelmi.“

A Tanácsköztársaság leverése utáni csend-világa Magyarország képei, arcai merülnek fel a filmből. A harcok vontá éles határok széttöredeztek, elmosódtak. A harc maga, a *Csillagosok, katonák* robbanó-mozgalmas, látható szférájából a latens szférába, belülré költözött. A film alakjai nem „nehézeletűek“, sokkal inkább a ter-ror bénító, dermesztő légkörében vegetáló „túlélők“ széles táborából kerülnek ki. A film egyetlen, nem ilyen természetrajzú hősevel, Istvánnal később foglalkozunk. Mi az, ami a film nagy jelentését közvetíti, azt, hogy a legreménytelenebb helyzetben is a harc, az ellenállásban való személyes elkötelezettség az egyetlen lehetősége az embernek, hogy önmagát megőrizze? A hősök legtöbbször már nem „ember“. A fenn-maradás, a valamilyen-akármilyen módon életben maradás torzókká csonkította őket. A gyengét, esettől lassan ölő méreggel, hátborzongató szakértelemmel pusztító asszonyok, a lányát valamilyen-akármilyen előnyért áruló szomszéd, a bénító, szer-vilításban már-már valószínűtlen eb-engedelmesség mind döbbenetes erejű meg-fogalmazása annak, hogy mivé korcsosulhat az ember, ha nem a történelemben él, hanem valahol a történelem partján próbálja „átvésszelni“ tulajdon életét.

A történelem tiszta forrása Istvánt táplálja, ő az egyetlen élőlény a film élő-halott világában. Az ő néma kiáltása harsan szét a csend világában. A film cse-lekménye szerint nem hal meg, de ő az egyetlen, aki meg tudja választani a halálát. Az egyetlen lehetőséget ismeri fel, ezt testesíti meg magatartásában. Nem tud alku-dozni, keveredni, nemesgáz a vegyületek, bomló anyagok között. Nem is az utolsó, hitét enunciózó képet idéznők a filmből, hanem a két asszony szerelmi vallomásának képsorát. Mint folyóvíz a szilárdan, mintegy az idegen közegből kiívelő hídpillért, ömlik, locsogják, nyaldossák körül Istvánt az asszonyok. Fantasztikus táncuk tartalma a csodálat, a vágyakozás, de ugyanakkor az önfelmentés roppantó vágya is, az ön-felmentésé, mely szeretné átruházni az önmagáért, a világért érzett, de vállalni nem

*Égi bárány (Daniel Olbrihsky, Madaras József, Kozák András, Széles Anna, Jaroslava Schallerová)*



tudott kötelező felelősséget másra, az erősebbre, *aki tudja*... Mindegy, hogy mit tud, de — talán — kiszabadít a csend, az egyre szűkebbre szorított lét, az oxigéntelen világ fojtogatásából. A menekülés vágya irreális — állítja István magatartása. Az emberség megőrzésének, az emberré való visszaváltozásnak a lehetősége bennünk van, csak magunk helyett gyakorolhatjuk. István e hitét a film végén elcsattanó pisztolylövés változtatja, nem alapfokon, tett-értékűvé.

A jelentés-sor tisztaságának megóvása is oka annak, amit nem kevesen vetettek Jancsó szemére, hogy filmjében szinte elapad a „story”. A kérdést magunk részéről azzal a csábító hasonlattal intézhetnők el, hogy Jancsó felnőtteknek készítette filmjét, és csupán megbecsülése tükröződik abban, hogy kiüti nézői hóna alól a „story” mankóját, mintegy arra készítetve őket, hogy saját lábukon járják be a film gondolati tájait. De a tulajdonképpeni mese szinte teljes hiánya, a film hősei közötti családi és egyéb kapcsolatok „elnagyolása”, véleményünk szerint más, mélyebben fekvő okokra vezethető vissza. A csend világának — nevezzük nevén: a fehérterror világának — körülményei között a hagyományos kapcsolatok, rokonság, akár vérségi, akár lazább fokon, a barátság, a rokonszenv kötötte egyéb viszony- lehetőségek elsatnyulnak, szétzilálódnak. Ebben a világban, ahol a szerelem dürrögés- sé satnyul, ahol a lefojtottság beteges kapcsolatokba láncolja a sorsokat, ahol a hatalom engedelmes, szótlan eszközökké kívánja alacsonyítani az embert, valóban jelentőségét veszti minden rokoni, baráti viszony. Nem is jelentőségét veszti, egyszerűen megszűnik. Ilyen értelmű, végeredményben a néző eligazítását szolgáló viszony- rendszer *hangsúlyozott* kimunkálása a filmben — annak a lényegről való elsik- lását eredményezné. Hogy ez nehézségeket gördít a film megértése elébe? A re- mekmű nem kész törvények szerint készül, hanem maga teremti a törvényt.

A *Fényes szelek* bemutatása országos vihart kavart. Nem kívánunk a legkülön- bözőbb vélemények rendezésének eleve sikertelenségre ítélt munkájába fogni. Néhány megállapításra szorítkozunk csupán. Hatalmas mennyiségű szellemi lőszer pufogtató- dott el arra a filmre, amit nem is csinált meg Jancsó, egy képzelt „Fényes szelek“-re. A korszaknak, melyről a film szól, rengeteg élő tanúja, aktív alakítója nem találta meg a filmben önmagát, tulajdon, jórészt megszépült ifjúkori emlékét. Nem is talál- hatta meg, mert a *Fényes szelek* (nemcsak a mi megállapításunk) nem a felszabadu- lás utáni népi kollégiumok életéről, funkciójáról, jellege lassú átminősüléséről, fel- oszlásáról szól, hanem egészen másról. Azt a veszélyt tárja fel, mely a győztes for- radalom eredményeit fenyegeti, s ez az elidegenedés, manipuláció szinte már köz- helyszámba menő fogalmaival fejezhető ki, úgyahogy, írjuk, hisz a vég- telen számú jelentéssel terhes mű fogalmi leképezése a jelen tanulmány keretében eleve sikertelenségre kárhoztatott próbálkozás.

A *Sirokkó*, ez a 12 jelenetből megkomponált alkotás, mely már e formai sajátysága folytán is szinte egyedülálló a filmművészet történetében, újabb továbblépés a Jancsó-film útján. A mondatban a „továblépés” kap hangsúlyt, hisz épp a *Sirokkó* kapcsán hangzott el legtöbbször a „zsákutca” megállapítás és szinonimái. Elemzésünk során igyekszünk megválaszolni a „továblépés” vagy „megtorpanás” kérdését is.

A *Sirokkó* nem Jancsó forgatókönyv-írója, Hernádi Gyula hasonló című regé- nyének filmváltozata. A regényben, illetve filmben felhasznált elemek, motívumok, alakok, azok neve, a művek történelmi hátterét alkotó esemény, a Barthou francia külügyminiszter és Sándor jugoszláv király ellen elkövetett sikeres merénylet azo- nos, de más és más struktúrába illeszkedve, határozottan különböző gondolati tar- talmak közvetítője. A *Sirokkó*ban Jancsó az embert-porlasztó terror természetrajzát vizsgálja, a napjainkban is szervezkedő fehérterrort. Leleplezését, mint arról a film



expressis verbis tanúskodik, az ellene folytatandó sikeres küzdelem elengedhetetlen feltételének tartja. A 12 jelenetben helyzetről helyzetre kúszó kamera hideg élességgel fényképezi le az utat, amelyet egy magát „szabad“-nak deklaráló anarchista „szabadságtörékevei“ során a lealázó kivégzésig megtesz. A film tétje — nyilván szándékoltan — rendkívül „csekély“. Arról van szó csupán, hogy Lázár Markó, az „ügy“ boldogítását egyéni akciókban kereső anarchista felesküszik-e vagy sem a Szervezetre, Antéra. De ez a csekély tét iszonyú jelentés-sor hordozója. A terror-szervezetnek feltétlen hűségű, minden sajtáságotól megfosztott eszköz-egyedekre van szüksége. A saját-gondolat, saját-érzelem, saját-szándék alkalmatlanná teszi az egyedet a Szervezet céljainak a megvalósítására. Még akkor is, ha Lázár Markó saját-harca eszközeit, célját tekintve nem sokban különbözne a Szervezet harcától. Sötét árnyalat a feketében? Elidegenedett elidegenedés? Igen, ez a *Sirokkó* vég-sőkig élezett, feszített döbbenetes jelentése. A film zárójelenete, melyben az ifjú anarchisták különítménye felesküszik a Szervezet által likvidált „hős Lázár Markóra“, mintegy toldaléka a filmnek. Szükségesnek érezzük mégis, mert a negatív végtelenbe futó út jelzőtáblája. Mementó is.

Érdeemes a *Szegénylegények* és a *Sirokkó* összevetése alapján figyelmet szentelni annak, hogy a terrorszervezet módszereinek ábrázolása miként alakul át a Jancsó-filmben. Míg a *Szegénylegények*ben láncal a nyakukban sínylődnek a „nehézeletűek“, ólszerű zárkákban kuporognak, a pszichikai kényszer olyan kézzelfogható jelenben ölt testet, mint a halálra vesszőzött lányé, a *Sirokkó*ban a terror e látványos módszerei, egész kelléktára eltűnik. Valójában nem tűnik el, csak nem látjuk, figyelmünket nem vonja el a tisztán gondolati természetű alkotói üzenetről. A film némán és vakon, egy-egy szószavú parancsnak engedelmességek hőseinek magatartása feltételezi a terror teljes rekvizitumát, láncot, zárkát, kínzóeszközöket, de feltételezi a pszichikai kényszer kellékeit is, a kiszolgáltatottak egymás elleni kijátzását, a társak váratlan eltűnését, illetve eltüntetését, ezernyi láthatatlan forrást, mely Lázár Markó egyre szélesebben hömpölygő szorongását, rettegését, gyanakvását, üldözött vaddá válását táplálja. Ebből csak a főszerep alakítójának, Jacques Charrier-nek megbocsáthatatlanul egysíkú játéka von le valamit. Sok egyéb mellett ezért is kell remekműnek tekintenünk a *Sirokkó*t, melyben nem öniméltést, kép- és helyzetalkotói fantázia beszáradását érhetjük tetten, hanem az alkotói módszer kiteljesedésének, nyilván előző művekre épülő — másként nem is lehetséges — tényét.

Jancsó harcának következetességét a fenyegetett világ oldalán legújabb filmje, az *Égi bárány*, eddigi filmjeihez hasonló teljességgel példázza. 1919. Ez az évszám villan fel a főcím helyett (mely nem véletlenül kerül minden Jancsó-film végére), s ez bőséges eligazítás akár a legminimálisabb Jancsó-film kultúrával rendelkező számára is, hogy megfelelő figyelő állást foglaljon el az újabb film-absztrakció befogadására. A Tanácsköztársaságot leverték, szétszórt vörös egységek harcolnak még elszigetelten az ország területén. Egy lány halkan énekel: „A harcunk most az egyszer elbukott, / sej, haj, hahó! / De az unokám majd győzni fog, / sej, haj, hahó.“ Vöröskatoná lép hozzá: „Ezt a veresszakot többé nem énekeled! Megértted?“ Ennyi történelmi eligazítást kap a szemlélő a film első képeiből. Páter Varga úgy jelenik meg a filmben, mint rövidéletű áldozat. Groteszk képtelenségig fokozott fanatizmusa az alacsonyabb rendű lényekkel szemben érzett iszonyodó-megbocsátást, *lekicsinylést* váltja ki a szemlélőből. Adott pillanatban ő a szálnalmas kiszolgáltatott, aki épp *nyilvánvaló veszélytelensége* folytán marad életben a változó harci helyzetek során. *Őt nem kell komolyan venni.* A „karrier“, amit befut, lélegzetelállító. Szent kívülrőlállóságában fokozatosan válik minden megtorló akció, büntetőhadjárat, vér-

szagú győzelmi ünnep védnökévé. Az ő égre tárt karjai alatt, szent igéi útmutatása nyomán bontakozik ki a már senki által nem ellenőrzött, fékezett ölés-ünnep-sor. Nem nehéz a Horthy-korszak felcícomázott, ősi jelvényekkel, rítusokkal teleaggatott külszíne alatt végbemenő vérengzéseket belelátnunk a filmbe. De allegóriává törpítve — Jancsó valódi üzenetét hamisítanók meg.

Jancsó a veszélytelennek látszó „törpék“ föld alatti munkájának veszélyére figyelmeztet, mely észrevétlenül von fekete, tüzes égboltot az emberiség feje fölé. A hamis tanítással elkábítottak, a mosolygó gyanútlankok rettentő vonulása az árokba, melybe immár hatalmasnak látszó alakok lapátolják be az izzó parazsat, kétségtelenné teszi a végcélt. Ismét leszűkítve a jancsói jelentést: ez a képsor a világháború tüzes árkába terelt, jóhiszemű gyanútlanságában bűnös emberiség tragédiáját is példázza. Az egyetlen helyes és lehetséges magatartást a keresztek a földből kiszaggató, ledöntő, az ellenállásban magukat halálukig elkötelező vörösek magatartása fogalmazza meg képi erővel. Mintegy pozitív ellenpontjaként az érett búzamezőn hentergő, rémtetteinek mosolygva búcsút intő és *büntetlenül távozó* kadétnak, aki Páter Varga bibliai idézeteinek útmutatásai alapján „hegedült, álmodozott és gyilkolt“. (A kadétot Daniel Olbrichsky játssza elementáris színészi erővel, az ő nyilatkozatából idéztük a jellemző szavakat is.)

A film még egy hőse érdemel megkülönböztetett figyelmet, többek között Kozák András kitűnő alakítása révén is, akire Jancsó filmjeinek kulcs-figuráit bizza. A Kozák alakította hős amolyan szürke eminenciása az *Égi báránynak*. Pusztán az ő akcióit, mozgását — nem véletlenül írtuk le ezt a szót, hiszen nem szólal meg a filmben, de a mozgás különben is sokkal inkább „nyelve“ a Jancsó-filmnek, mint a szó maga — figyelve megérthetjük a film mélyebb jelentését. Amint az első nagy örömmünnep képsorának végén szájához emeli a boroskancsót (a premier plan kétségtelenné teszi a pillanat jelentőségét), ahogyan felemeli a *Csillagosok, katonákból* ismert, felpántlikázott, tehát nemes funkciójában meggyalázott kardot, ahogyan a kézigránát-füstölőt forgatja, ahogyan — mint egyetlen, aki mindent ért, de semmit sem tesz — némán háttérben marad — azt sugallja, hogy bonyolult áttételeken át a film minden történést ő irányítja, és mint a „dolgok tudóját“, a film minden történése őt szolgálja. Paradox módon, a láthatatlan képi láttatása, a megszemélyesíthetetlen inkarnációja ez az alak a jancsói rendszerben.

Amikor hat Jancsó-film elemző ismertetésére vállalkoztunk, tudtuk, hogy csonkításra vállalkozunk. Még akkor is, ha leglényegesebbnek tartott jelentés-vonulatait jelöljük meg a „térképen“. Arról nem is szólva, hogy a remekműveknek nincs egyetlen és végleges jelentése, élnek, a szó legszorosabb értelmében, és mindig képesek önmagukat, bonyolult és *zárt* összefüggésrendszerükben, *nyitva tartani*. Más szóval, időben, a változó idővel való kölcsönhatásukban megújulni.

Még kevesebb babérral kecsegtet valamilyen összefoglalás, a Jancsó-film leglényegesebb jegyeinek rendszerbe gyűjtése. Ehelyett beérjük néhány általános megállapítással.

Jancsó mindig történelmi eseményhez, fordulóponthoz köti filmjeit (az itt nem tárgyalt *Oldás és kötés* leszámításával). A történelmi esemény azonban csak anyag gondolatai megformálásához. A történelmet, Fehér Ferenc szavaival élve, felhasználja „mint olyan »mesét«, amelyet mindenki ismer, és amely ismertsége révén megtakarítja az alkotónak a szószaporitást és magyarázkodást“. De ezen az úton is, a tárgyalt filmeket véve szemügyre, előrelép Jancsó. Míg a *Szegénylegények* történelmi alapja a film atmoszférája mellett a film eseménytárát is szolgálja, a későbbiekben, különösen a *Sirokkó* és az *Égi bárány* esetében, a történelmi háttér szinte kizárólagos módon atmoszferikus szerephez jut. Leegyszerűsítve, a mérleg a gondolati, han-

gulati egység irányába billen el, szemben a hagyományos értelemben vett cselekménnyel.

Jancsó „ismétel“. Filmjeiben ugyanazok a kellékek, kardok, pisztolyok, szuro-nyos puskák kerülnek elő, hősein felfedezhetjük az előző filmekben más hősök viselte ruhát, a hősök változatlanul szűkszavú utasításnak vetik alá magukat, és mások változatlanul osztják rövid parancsaikat. A Jancsó-filmben a kiszolgáltatottak meztelenek, pontosabban, egyik kritikusa megjelölésével élve: *lemeztelenítettek*. A kamera pihenés nélkül jár be hosszú utakat minden Jancsó-filmben, és a szereplők a leglényegesebbet sohasem szavaikban, hanem mozgásukkal, a képen elfoglalt változó helyükkel árulják el. A Jancsó-képsorok különös feszültségét, egyebek mellett, de minden eddigi filmjében változatlanul a képek művészi szépségének és rettentő valóságtartalmának szikrázó összezapása szolgáltatja. Miért nem ismétél Jancsó mégsem? Legáltalánosabban (hisz többre nincs terünk): mert teremtett egy művészi „nyelvet“, és azon mindig mást, lényegeset közvetít. Nem ismétél — önmagát teljesíti ki, magát a „nyelvet“ is fejlesztve újabb és döbbenetes képi „neologizmusokkal“.

Jancsó filmjei a hatalom és terror természetét kutatják, miután történelmi utalásaival világosan meghatározza, milyenfajta és milyen törekvésű hatalom és terror e vizsgálat tárgya. A Jancsó-film úgynevezett kegyetlensége nem más, mint a Ráday Gedeon-féle intézkedések, a Horthy-rendszer, az Októberi Forradalom vérbefojtásán munkálkodó fehérterror, a fasiszta usztasa szervezet alkalmazta módszerek kegyetlensége. A halált nem szenteltvízzel kell lebírní, mert nem szenteltvízzel támad ellenünk, hanem sokszor fájdalmas gyógy módokkal, tudományosan, leszokva és leszoktatva az álszemérem gyáva szemethunyásáról.

Jancsó Miklós a felnőtt európaiságnak készít filmet. Művészete leleplező művészet, könyörtelenül végigvitt gondolatmenetei, végletekig feszített helyzetei — tragikus kifejtések ellenére, vagy épp azért — megtisztítanak. A helyét nem esetlegesen kereső, hanem tudatosan megfelelő és úgy elfoglaló embert nevelik.



Keresztszemes „Solymász“-minta  
Körösfőről (Kabay Béla felvétele)