

JANCSÓ MIKLÓS HALÁLÁRA

1921–2014

Amikor hetvenedik születésnapjára tanulmányt írtam róla, azt reméltem, hogy ez a nap, ez a mai nagyon sokára következik csak el. Hálásak lehetünk a sorsnak: huszonkét év telt el azóta; ezalatt nyolc játékfilmet, négy dokumentumfilmet és egy kétrészes rövidfilmet készített. Több ez, mint sok kollégájának az egész életműve, ami önmagában semmilyen módon nem értékítélet, csupán azt mutatja, micsoda életerő és nyitottság volt benne az utolsó pillanatig. És még voltak filmtervei is.

Jancsó életműve maga volt a kiszámíthatatlanság, hatalmas váltások színes sorozata. Az első hét évben csak híradófilmeket készített, aztán egy elég rossz, majd egy nagyon jó játékfilmet, amely először hozta be a nyugati modern filmművészet szelét Magyarországra. Ezt követően pedig sorozatban olyan filmeket, amelyeket még senki sem látott, és egy cseppet sem hasonlítottak a korábbi filmjeire, de az egész világ elámult rajtuk. Ez a siker nagyon hangos volt, és nagyjából tíz évig tartott, de aztán leáldozott annak a kornak, amely az ilyenfajta filmeket nagyra értékelte, az újdonság megkopott, és az egykor eredeti stílus sokszor gúny tárgyává vált. De Jancsó már ott volt a modern filmművészet legnagyobbjai között. Aztán elérte a nyugdíjkorhatárt, és mindenki azt gondolta, korának más nagyjaihoz hasonlóan ő is bevonul majd a panteonba. De nem így történt. Olyasmit kezdett el csinálni, amit még sohasem: megnevettette a közönséget. És a nyolcvan felé járó mester most egyszerre huszonéves fiatal moziba járók kedvence lett. Valamikor a kétezres évek elején összefutottam vele a Sziget-fesztiválon, ami már önmagában is sok mindent elmond róla. És amíg leálltunk trécselni, a fiatal gyerekek, akik elmentek mellettünk, felismerték, és összesúgtak a háta mögött. A népszerűségnek ezt a fokát rajta kívül egyetlen magyar filmrendező sem érte el. Jancsó Miklóst nagyon sokan ismerték, és senkit nem ismerek közülük, aki ne szerette volna. Végtelenül szelíd, barátságos, nyitott lénye mindenkit levett a lábáról, és akivel szóba állt, úgy érezhette, közel áll hozzá. Nem volt semmi karcos, semmi görcsös vagy kellemetlen a személyiségében, nagyvonalú és levegős volt, és a filmjeiből éppen ez a tágkeblű nagyvonalúság áradt még a legszigorúbb korszakában is.

A meglepetés és a váratlanság nemcsak életműve nagy szerkezetének sajátja, hanem filmjei mikroszerkezetének a lényegéhez tartozik. Antonionit tekintette mesterének, de ebben mégis inkább Fellinihez hasonlított. Újra itt-ott belenézve filmjeibe, az a gazdag változatosság ütött meg, ami a SZEGÉNYLEGÉNYEK óta minden filmjének variációs elvét jellemzi. Az első néhány nagy filmjében ezt még szigorú korlátok közé szorította, azaz a motívumtára zárt és főként homogén volt, még ha bizonyos apró anakronizmusokat megengedett is magának, mint például az 1860-as évek csendőreinek kalapján. De később, főleg, ahogy a tánc mint mozgás- és kifejezésforma a filmjei egyik fő motívumává vált, szép lassan feloldódott a motívumvilág homogenitása, majd – a nyolcvanas évek végétől – a motívumok színes kavalkádja lett jellemző a filmekre, melyek bármely kor bármely stílusú tárgyát, beszédmódját, ruházatát, zenéjét, díszletét egybekomponálták. E filmekben minden fél percben valami váratlan és meglepő történik. A váratlanságot és meglepetést a motívikus eklektika csak felfokozta, de valójában ez az összes Jancsó-film alapvető hatóanyaga. Jancsó korai nagy filmjei azért igazán na-

gyok, mert ezt a hatást stilisztikai és motivikus eklektika nélkül egy szigorú és homogén motívumrendszerrel érték el. Nem emlékszem, ki mondta Mozarttól, hogy nála az ember mindig érzi, mi fog következni, de mindig jobb jön. Ugyanezt érzem Jancsónál is. Ott vannak a vezérmotívumok, a visszatérő témák, ott van egy jól körülírható gondolatvilág, mégis, konkrétan sosem lehet előre látni, a következő fél percben mi fog történni.

Nemcsak arról van szó, hogy az állandó meglepetés, a „mindig jobb jön” hatása minden nagy művészet titka, hanem arról is, hogy Jancsónál a meglepetés és az előre-láthatatlanság konkrétan a filmek fő témája. Ez a titka annak is, hogyan válhatott egy szigorú és absztrakt stílusvilág ironikussá, sőt bohózszerűvé úgy, hogy közben a stilisztikai eszközök alig változtak. A váratlan meglepetés általában megnevetet, de a nevetés legátlódhat a szorongás, a rémület vagy a feszült várakozás által. Rögtön a SZEGÉNYLEGÉNYEK (1965) első jelenete egy ilyen abszurd meglepetéssorozat, amin nevetni is lehetne, ha a téma nem lenne szorongatóan komoly. Zuhog az eső, egy zsandár kiválaszt egyet a sáncudvarba terelt rabok közül, és a fejével int, hogy menjen vele. Átmennek egy másik udvarba, amely üres, és amelynek az egyik oldalát ajtók sora szegélyezi. Az egyik ajtó nyitva van. Azt várnánk, hogy a rabot zárja oda, de inkább ő tűnik el, és maga után behúzza az ajtót. Ez az első meglepetés. A rab tanácstalanul próbálja nyitogatni az ajtót, de egyik sem nyílik. Feladja, és elindul az udvar ellenkező oldala felé, amely több méter magas, fehérre meszelt sima falfelület, csak egy nagy kereszt van ráakasztva. Körülnéz az üres udvaron, majd visszafordul az ajtó felé, és elindul visszafelé. A kamera követi, és csak egy idő után látjuk meg, hogy az egyik ajtó – nem az, amelyiken a zsandár bement – nyitva van. Ez a második meglepetés. Nem volt senki az udvaron, tehát csak belülről nyithatták ki, de a zsandár egy másik ajtón ment be. A rab benéz az ajtó mögött tátongó sötétbe, és már belülről látjuk, hogy be is lép. Ekkor jön a harmadik meglepetés: az ajtó határozottan becsapódik mögötte, mintha csak magától járna, hiszen továbbra sincs senki más az udvarban. A rab körülnéz a sötét helyiségben, amely egy még sötétebb járatban végződik, ahol nincs semmi és senki. Leveszi a vizes zubbonyát és ingét. Ebben a pillanatban a sötét járat kivilágosodik, és kiderül, hogy annak a végén is van egy ajtó, amit most kinyitottak, csakhogy már nem esik az eső, hanem süt a nap. A rab visszaveszi a ruháját, kimegy a napvilágra, ahol egy másik zsandár várja egy másik udvaron. Int a fejével, hogy kövesse, majd kitarja a sánc kapuját, és kimegy a szabad pusztába, nyomában a rabbal. Ebben a három percben legalább öt olyan esemény van, amely teljesen váratlan vagy egyenesen abszurd, és nemcsak azért, mert a szereplővel együtt mi sem tudjuk, mi folyik itt, hanem, mert irracionális és megmagyarázhatatlan.

A késői filmek is ugyanezre a rugóra működnek, csak itt a szorongás és a megrendülés helyét átveszi a bohózat, a nevetés. Ennek nyilvánvaló oka, ahogy Jancsó maga is mondta egy interjúban, hogy ezekben a filmekben nem a történelemről, hanem a jelen állapotáról van szó, ezt pedig nem lehet ironia nélkül szemlélni. Az ő alapvetően abszurd gondolkodásmódja azonban semmit sem változott, csak a drámai abszurdból lépett át az abszurd bohózatba. Talán ennek köszönhető, hogy ezeknek a filmeknek az elején gyakran gyerekek énekelnek mintegy figyelmeztetésképp a hangütés játékosságára. Mondhatnánk, hogy játékos volt akkor is, amikor komolynak és szigorúnak tűnt, és azt is, hogy komoly volt akkor is, amikor látszólag bohózatokat csinált. Meg azt is, hogy mintha a nyolcvanas évek végétől kezdve felszabadult volna a modernizmusban kötelező halálos komolyság alól, ami nála már akkor sem volt teljesen komoly. Abban az időben, amikor a „lét abszurditása”, az „ontológiai negativitás”, a „tragikus pátosz”, a „történelemfilozófia” voltak a hívószavai a Jancsóról és általában a művészetről való beszédnek, Jancsó kívül is és belül is volt ezen a beszédmódon. Ő maga ilyen szavakat sohasem

ejtett ki a száján, és ha ilyesmiről kérdezték, csak ravaszul mosolygott. Mindig ott volt a lehetőség, hogy éppen ő nevesse ki azokat, akik a filmjeit értelmezik, de ezt mégsem tette soha. Mindig nagy érdeklődést tanúsított az iránt, hogyan magyarázzák a filmjeit, de az önmagyarázattól mindig távol tartotta magát. Sosem adott kulcsot a „komoly” értelmezésekhez, és ha valaki nem vette komolyan valamelyik filmjét, ő azt is ugyanúgy elfogadta, és távol állt tőle, hogy ezen megsértődjön.

Ennek a kettősségnek a gyökere szerintem abban az ambivalenciában van, ahogy ő a történelmet és a politikát szemlélte. Jancsó velejéig elkötelezett politikus művész volt, akit a SZEGÉNYLEGÉNYEK-től, sőt talán már az ÍGY JÖTTEM-től (1964) kezdve egyetlen dolog érdekelt, a politikai hatalom manipulatív és szabadságtipró természete. Ebből a szempontból gondolkodásmódja mélyen gyökerezett a hatvanas évek újbaloldali-anarchista szemléletében. Ez adta mindig is filmjei komolyságát. Ugyanakkor az ő látásmódjában az egyénnek a politikában és a történelemben nem igazán van szerepe, csak pozíciója. Így mindazok, akik ezekben a pozíciókban ágálnak, és pillanatnyilag élet-halál urai, valójában marionettfigurák vagy bohócok, akik túl komolyan veszik magukat, hiszen egy pillantás alatt más kezébe kerülhetnek a szálak, és másképp kezdenek el mozogni, vagy fenékre ülhetnek, és kinevetjük őket. Tehát ezt az egyfelől komoly dolgot, ami a politika és történelem, másfelől mégsem lehet teljesen komolyan venni. Az ő szabadság iránti töretlen, sokszor pátosszal teli elkötelezettsége egy ellenpontoszó ironikus és rezignált látásmóddal párosult. Tökéletes példája ennek az ambivalenciának a SZERELMEM, ELEKTRA (1974) vége. Törőcsik Mari hangja patetikus, költői mesét mond egy „tűzmadárról”, amely a szabadság és a boldogság vágyképe az emberek számára, és amely mindennap meghal, aztán újjászületik, és felszabadítja az embereket a rabság, az elnyomatás és a kizsákmányolás alól. A mese vége ez a mondat: „*Aldassék a neved, forradalom.*” Eközben egy vörös helikopter köröz a pusztá fölött, majd leszáll, és lovasok és táncoló emberek veszik körbe. A vörös helikopter nyilvánvalóan megtestesülése a forradalom szimbólumának, a tűzmadárnak, gépiessége, zajossága mégis éles ellentmondásban van azzal a mitológiai pátosszal, amely a szövegből és a megnevezésből árad. Ezzel Jancsó vissza is vonja azt a forradalmi pátoszt, amit a szövegben megszólaltat, és amit a vörös helikoptert körbetáncoló „nép” képe keltene. Nem tudom, hányan nevettek 1974-ben a moziban, meglátván ennek a magyar népi viseletben előadott ókori történetnek a végén a vörös helikoptert, de mai szemmel kifejezetten viccesen hat, annyira elüt az autentikuságnak és a költőiségnek attól a pátosztától, amit a népi tánc, a ruházat, a pusztai környezet sugároz. Mert hát mi más is lenne Jancsó szemével a forradalomnak, a szabadság és boldogság ígéretének intézménye, amely leszáll az emberek közé, akik körül táncolják, mint egy másik zajos és embertelen gépezet?

Jancsó szabadsága éppen ez az ambivalencia volt. Mindig és mindenben azt kereste, hol intézményesül az elnyomás, hol gondolja valaki magáról azt, hogy mindenható, és próbál ennek megfelelően viselkedni, milyen utakon és eszközökkel telepszik rá az elnyomó gépezet az egyénre, és hogyan tiporja el. De az ő számára mindez csak annak a pátosztalan örök rítusnak az újra bemutatása volt, amely minden korban, minden történelmi helyzetben lényegében változatlanul zajlik, és amelyben a részt vevő személyek nem számítanak, és minél komolyabban veszik magukat és a hatalmukat, annál szárnalmasabbak és nevetségesebbek. A mindenkori hatalmasok, ha megértették is, nem tudták megfogalmazni, mi olyan kínos nekik ebben, mert egyik diktátor vagy diktátorjelölt sem tudja felfogni, hogy a keze ugyan véres, de ennek ellenére csak egy Übü király. Ezt látta Jancsó nagyon pontosan. És senki nem tudott ilyen belső szabadsággal az elnyomásról beszélni úgy, ahogy ő.

Kovács András Bálint