

Pofánk viszonya kézhez és fenékhez

Aki az egész világ ellensége, az az én ellenségem is. Másrészt viszont az ellenségem ellensége is. Az ellenségem ellensége pedig a barátom. Ellenségem is, barátom is. Ez így logikus és így paradox. Ilyen logikus és ilyen paradox volt Jancsó Miklós és a kádári hatalom viszonya: „Jancsó arról a fajta elnyomásról beszélt – a történelmi hagyományok segítségével –, amelynek felkent rendszere támogatta filmjeit. Valóban furcsa játék...” Ezt írja Gelencsér Gábor Szekfű András monumentális filmtörténeti interjúgyűjteményének harmadik kötetéhez írt előszavában. (Szekfű András: *Így filmeztünk 3. Jancsó és köre*, MMA Kiadó, Budapest, 2021, 476 o.)

Jancsó azonban nem egyfajta „elnyomásról” beszél más „elnyomások” történelmi hagyományainak segítségével, hanem magáról az „elnyomásról”, vagy mondjuk inkább úgy, a hatalom gyakorlóinak és áldozatainak, a lázadásoknak, a megtöréseknek, a hatalomváltásoknak, szerepváltásoknak a természetéről, az elnyomás kontinuitásáról. Számára az a „történelmi hagyomány”, amelyet a Kádár-rendszerben is elnyomásként azonosítottak, közvetlenül is, az áthallatási lehetőségein túl is, önmagában is, szubjektíve is érdeklődésének és szenvedélyes ellenérzéseinek kitüntetett tárgya volt. És nemcsak a magyar történelmi hagyomány, hanem a Nyugat múltja és jelene is.

Az „elnyomás” megjelenítése egyszerre konkrét és általános, mindkét szinten intenzív Jancsó nagy filmjei-

ben, miként a nagy műalkotásokban általában.

Ezeknek a műveknek, miként az abban a korban született művek jelentős részének, volt a hatalom szempontjából tiltható, tűrhető és támogatható értelmezési lehetőségük, és ezek a lehetőségek adták a Kádár-korszak művészetpolitikájának játékterét, amelyen Aczél György volt az első számú játékos. Jancsó Miklósnak is meg kellett tagadni egy ugyancsak kínos interjúban a *Szegénylegények* tiltott (’56-os) értelmezését, amelyet a vasfüggönyön túl evidensnek tekintettek (*Népszabadság*, 1966. március 19.).

Azokról a történelmi körülményekről, amelyek között a magyar filmtörténet legnagyobb jelentőségű életműve megszületett, fölöttébb gazdag és árnyalt képet ad a Jancsóval, munkatársaival, gyerekeivel és életének társaival készült tizenhét interjú. Az első Jancsó-monográfus és az első számú Jancsó-szakértő kérdez. Az, aki csak azt nem tudja Jancsóról, amit csak másoktól tudhat meg. Azt pedig meg is kérdezi, akitől kérdezheti. Így aztán itt minden információ összejön, ami Jancsóról összejöhét. Szekfű érdeklődése természetesen kiterjed minden szakmai, művészi, közéleti és személyes vonatkozásra. Ebből adódik, hogy a terjedelmes kötet különböző jellegű információk elegye, szakérdekű és közérdekű elemek keverednek benne, és ez nem is lehet másként. A szakmán kívül álló olvasó nem fog

mindent érteni, és nem is fogja minden érdekelni abból, amit a szakmán belül állók itt megbeszélnek egymással. E sorok írója is így volt ezzel. De ez nem probléma.

A szovjet típusú társadalmak konszolidációjuk és szelídülésük során iránymutatóból iránykövetővé váltak. Iránymutató korszakukban kialakították a létező társadalmaktól radikálisan eltérő intézményrendszerüket, gazdasági-társadalmi modelljüket, azzal a pretenzióval, hogy egy minőségileg magasabb rendű társadalom mintáját mutatják fel – követendő – a világnak, illetve a proletariátusának. Iránykövető korszakukban pedig ennek a kevésbé hatékony gazdasági-társadalmi modellnek a terhével igyekeztek a fejlett polgári társadalmak által kínált életlehetőségek nyomában maradni. Ez az életszínvonal, a szabadságfok és a mindennapokat meghatározó technikai haladás tekintetében reménytelen igyekezet volt, de a kulturális és művészeti életben nem egészen, mert amit a szovjet típusú állam szabadságfokban elvett, azt az állami mecenatúra lehetőségeivel kompenzálhatta.

Legitimációs kérdés volt tehát, hogy virágozzék az országban nemzetközileg elismert magas művészet. Az ilyen művészet azonban lényegénél fogva kritikai szellemű. Ezért ezekben az országokban a hatalomnak az alkotásokhoz és az alkotókhoz való viszonya jellemzően ambivalens volt. Ebben az ambivalenciában élt és virágozott a nagy magyar, cseh, lengyel és orosz filmművészet. Magyarországon ennek az ambivalenciának volt egy sajátos személyi tényezője is: a művészeti élet belső értékrendjét, kánonját ha-

sonló pozícióban dolgozó kollégáinál sokkal inkább tiszteletben tartó, a művészeti étellel náluk jóval szorosabban, szervezesebben, szélesebb körben kapcsolatot tartó és a művészet buzgó fogyasztójának hírében álló Aczél György.

Ebben a keretben kell értékelnünk Gelencsér Gábor megállapítását, miszerint Jancsónak „a *Szegénylegényekkel* kivívott nemzetközi hírneve az egyik legmeggyőzőbb bizonyítéka lett a kádári konszolidációnak”. A filmnyelvet radikálisan megújító, a hatvanas-hetvenes évek korszalmébe leginkább beletaláló Jancsónál nemzetközileg jobban értékesíthető, szélesebb körben ható embere nem volt a magyar kultúrpolitikának a magas művészet körében. Erre éppen az ő nemzetközi elismerése, a *Szegénylegények* korszakalkotó műként való fogadása ébresztette rá a honi hatalmat. Jancsó értékelte is ezt az őt értékelő hatalmat.

Kádárista lett. Kritikai kádárista. „Nem tudtam elképzelni azt, hogy Kádár – aki ’56. november 4-én azt csinálja, amit, hogy fölakasztották Nagy Imrét – végül is ezt csinálja, ami ma történik. Nem értek mindenben egyet Kádárral és a kádárizmussal, de azzal egyetértek, hogy egy olyan humán tendenciát képvisel a munkásmozgalmon belül, amit érdemes lenne továbbfejleszteni. [...] Reménykedem benne, hogy apró lépésekkel is előre lehet haladni, és ha ebben a reményemben van egy pont, ami ezt alátámasztja, akkor az pont a kádárizmus léte, hogy egy apró lépést, valamit jelenthet a változásban.” Ezt 1977 elején mondja Jancsó, olyan beszélgetésben, amelyben közölhetőségi szempontokra nem kellett tekintettel lennie. Ebben ál-

lította Jancsó azt is, hogy Kádárék lényegében mindenkit tolerálnak. „Azért ez egy szakszervezeti állam, és nem olyan, mint egy kapitalista állam, ahol ha neked egyszer nem jön be a siker, akkor nagyon föl kell kötnöd a gatyádat, hogy még egyszer odaengedjenek a kamera mellé.”

Jancsó nem egyszerűen kritikai kádárista, hanem kritikai kommunista volt. Több mint harminc évvel azután is, hogy 1945-ben belépett a pártba, azután is, hogy 1955-ben visszaminősítették tagjelöltnek, húsz évvel azután, hogy nem lépett vissza a forradalom után az állampártba, több mint tíz évvel azután, hogy elkészült a *Szegénylegények*, amelyben ugyancsak benne volt az '56-ra értelmezés lehetősége. „Nem vagyok filozófus alkat, és nem is vagyok elég értelmes, tehát nem tudom egészen átlátni a társadalmi mechanizmus mély összefüggéseit, emiatt aztán nem is vagyok elég alkalmas arra, hogy mélyen analizáljak valamit. Amikor valamit negálok, akkor inkább székszis, mint filozófia lesz belőle, gondolom. Egy ilyen kétarcúság, azt hiszem, mindig volt bennem. De mondhatnám azt, hogy ma is van. Ma is van, és éppen valamelyik olasz lapnak adtam erről egy nyilatkozatot. Azt mondtam, hogy tulajdonképpen marha nagy a szerencsém, hogy ennyi évet töltök Olaszországban, mert végül is emiatt újra kommunista vagyok, kommunista maradtam. Látni azt [ami nálunk van], és összehasonlítani egy ugyan látszólag gazdagabb és látszólag szabadabb világgal, amik nálunk vannak, minden marhaságuk ellenére mégis eredmények. Ez végül is megerősít abban, hogy a sok faszág ellenére, amit csináltunk, valami kis lépést azért tettünk előre.”

Ez kulcsszöveg. Jancsó kreativitása az analízis fölötti absztrakciós szinten működik. A történelmi elemek érzelmi töltésükkel vannak jelen, s hogy azzal minél nagyobb erővel lehessenek jelen, konkrét történelmi megjelenésüktől függetleníteni, vízióvá lényegíteni kell őket. Jancsó kétarcúsága a szkeptikus forradalmáré. Akinek létszükséglete a lázadás, történelemképe pedig a zsarnokság folyamatossága, melyben a lázadás reménytelen, ha sikeres is, mert egyik zsarnokságból a másikba visz át.

1972-ben így próbálta megfogalmazni, miért él olyan sokat külföldön: „Féltem attól, hogy [itthon] nagyon komolyan veszem magamat. Akárhogy fogadtak itt, mindig... Akár támadtak, akár nem, akár azt mondták, hogy nagy rendező vagyok, akár nem, egyszer csak elkezdhettem volna magamat jelentősnek érezni. Elkezdhettem volna azzal foglalkozni, hogy más miért kapott kiváló művészi címet, és én miért nem? Én miért nem vagyok még Kossuth-díjas, és más miért az? És egyszer csak azt a jelentőségét érezni, hogy valaki vagyok, szóval tényleg valamit kitalálok, tényleg nagy művész vagyok. Én mindig tudom azt, hogy a film mint műfaj nem örök életű dolog, bár reménykedem abban, hogy azért maradnak fenn filmek. De annak ellenére, hogy ezt én tudtam elvileg, azt azért éreztem, hogy a mi körülményeink között egyszer csak az ember óhatatlanul elkezdheti komolyan venni magát. Külföldön ezt nem érzed, külföldön majdnem (meg kell mondani) senki vagy, senki sem vagy. Sem én, aki tényleg senki nem vagyok, de Antonioni sem, mert annak is legalább

olyan nehéz filmet összehozni, mint nekem. Bár Olaszországban Antonioni tényleg olyan, mint nálunk Bartók Béla – ma. Ennek ellenére éppúgy leszárják a pofáját, mint az enyémet.”

Kell egy hely, ahol komolyan vesznek, és kell egy hely, ahol nem vesznek komolyan. Akkor sem, ha egyébként a művészeti értékrend tekintetében az utóbbi helyen vesznek őt komolyabban. Kétlakiság, kétarcúság, ambivalencia. Kell egy hely, ahol a Jancsó-filmek sorsa és értelmezése vérre megy. És kell egy hely, ahol ettől a véres komolyságtól szabadon lehet élni. Ahol nem foghatják be a pofádat, ott leszárják, ahol befoghatják, ott nem szarhatják le, mert a pofabefogás hatalmi felelősség.

Jancsó nagyon forradalmár volt és nagyon nem, nagyon népi volt, és nagyon nem. Erdélyből jött, a népi mozgalomból indult, a népzene, a néptánc volt a mindennapi kenyere, nála több népdalt senki nem tudott, regőscserkészésként kutatta a nép életét és művészetét, filmjeinek motívumkészlete nagyrészt ebből a világból vétegetett, kései korszakáig játékfilmet városi környezetben szinte nem is forgatott. Viszont radikálisan antinacionalista volt, és nem volt népi káder. Tisztviselő gyermekeként végzett egyházi gimnáziumot, majd jogot, vegyes családban nevelkedett, amelyben a román elem meglehetősen hangsúlyos volt; a

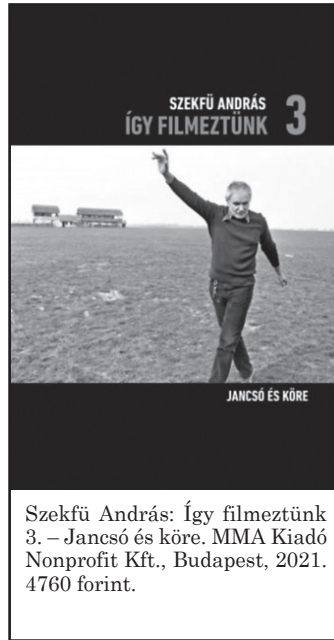
lehető legtávolabb állt tőle az istenfélő, keresztény erkölcsi normákat követő élet, viszont annál közelebb állt hozzá a Biblia, mely alapolvasmánya volt egész életében.

Ugyancsak egyedi, atipikus társadalmi képlet volt az övé, ami éppen megfelelt az ő önmagát mindig megkérdőjelező művészi habitusának.

Első forradalmi korszaka a Nékoszhoz kötődött, amely egy megszállt országban a többség nyakára ültetett kisebbségi hatalmat szolgálta belügyminiszteri védnökség alatt abszolút forradalmi hévvel és lelkülettel, a végre felemelkedő elnyomottak nevében, az éppen elnyomottakkal szemben. Jancsó a maga 1968-ban forgatott Nékosz-filmjéről, a *Fényes szelekről* ezt mondja: „Mi azt a tör-

ténetet akartuk megcsinálni, hogy van egy társaság, ezek lényegében mi vagyunk, ilyen ezret csináltunk nékoszos korunkban, hogy megszálltunk egy másik kollégiumot, egyházat vagy szociáldemokratát, és ott balhékat rendeztünk. Vagy elmentünk vitatkozni. Valóságalapból indul ki az egész. Azt persze tudtuk akkor is – vagy legalább éreztük –, hogy a hatalom részesei vagyunk... Tehát sérthetetlenebbek voltunk, mint a MAKE, a Kisgazdapárt szövetsége. [...] Miután a rendőrség a kommunisták kezében volt, mindig mellettünk volt.”

Grunwalsky Ferenc sok-sok *Fényes szelek*-vitán vett részt szerte



az országban: „Senki nem hitte el, hogy nem volt egyik oldalra sem eldöntve a film. Éppen az volt benne a nagyon jó. A film miatt úgy veszték össze emberek, hogy az egyik azt olvasta ki belőle, hogy Jancsó elárulta a Nékoszt, amit ugye szétverték, és hogy erről a Nékoszról, »aki« áldozat volt, Jancsó azt állítja, hogy »fehéringesek« voltak. A másik tábor szerint a Nékoszban, amelyet így megaláztak, szétverték, már megjelent a későbbi manipuláció, és hogy ezért jó a film. A többiek azt mondták, hogy ez hazugság, mert nem jelent meg.”

Az ultranépi Fekete Gyula az „urbánus” Rényi Péter harcostársaként gyalázta a filmet, amely szerinte a reakciós klerikálisok, az egyházi diákok apológiája: „Az e pillanatban állományon kívül helyezett farkasok riadt nyájként torlódnak össze, áldozati báránnyá válnak, ondulva valamennyien. Egykori áldozataik viszont a történelmi farkasok komplett szerelésében, csizmatalp-, boka- és fogcsattogtatva vizslatnak, terelnek, heccelnek, erőszakoskodnak” (*Nép-szabadság*, 1969. február 16.).

Jancsó a kínzó, frusztráló eldöntetlenséggel provokálta a közönséget, amelynek jelentős része nem viselte el ezt a provokációt, az ambivalenciát, amely senkinek nem adja meg az öngazolás képét.

A második forradalmi lehetőség Jancsó életében 1956-ban adódott volna, de a forradalom időszakában és közvetlenül utána ő egy delegációval Kínában járt, ott forgatott riportfilmeket. Sokszor és sokaknak elmondta: ha ő itthon van, úgy beleáll a forradalomba, hogy felakasztják.

1968 lángra lobbantotta Jancsóban a forradalom szellemét. Többen is említik az interjúkötetben, hogy

1968-ban a *Csillagosok, katonák* kapta volna a nagydíjat Cannes-ban, ha félbe nem szakítja a filmfesztivált az 1968-as franciaországi forradalmi vihar. Grunwalsky szerint „Miklós akkor nagyon forradalmi hangulatban volt, nagyon nagy hatással volt rá 1968, nagyon sok nyilatkozatot adott, amiben szidta az amerikai filmet, az amerikai stílust...”. Grunwalsky idézi fel, miként mesélt Hernádi azokról a párizsi napokról: „ő egy kávéház teraszán ült, szeretete a bécsi croissant-t, és azzal teázott, Jancsó pedig egy vörös ingben rohangált a lázadó ifjak között. Miklós teljesen megfiatalodott, őt magával ragadta ez a fiatalság, lelkesedés.”

Hazajöttek, elkezdték forgatni a *Fényes szeleket* Veszprémben. Számítalan Hernádi–Jancsó-forgatókönyv született, amelyből sohasem lett film, mert nem lehetett. A *Fényes szelek* is juthatott volna erre a sorsra, de nem jutott. Többek között Király István véleményét is kikérték, ő pedig úgy vélekedett, hogy engedélyezzék, aztán ha nem lesz megfelelő a papok vagy a rendőrség beállítása, akkor hárítsák az alkotókra a felelősséget: „Kezünkben a reklám, a terjesztés, az ország egész mozihálózata: ha a film ellenszenvesre sikerül: buktasuk meg.”

Augusztus 21-én megérkezett a csehszlovákiai bevonulás híre Veszprémbe. Az 1977-es interjúban ez is szóba kerül: „Hát meglepve nem voltam, csak kicsit mélyen érintett a dolog. Sose felejttem el, hogy akkor több barátom felkeresett azzal, hogy tegyünk egy nyilatkozatot a Prágai Tavasz képviselői mellett, és ezt meg is tettük, csak aztán nem hoztuk nyilvánosságra. A MAFILM igazgatója nem fog örülni annak, hogy

én ezt itt nyilvánosságra hozom, hogy elmondom... Kérdezzél valami olyat... [Szekfü András:] amire szalonképes válaszokat lehet adni? [Jancsó Miklós:] Hát igen...”

Gyurkó László és Csoóri Sándor kezdeményezte ezt az aláírásgyűjtést. A nyilatkozat nyilvánosságra hozataláról Aczél beszélt le Gyurkót.

Grunwalsky szerint „akkor volt egy nagy sértődés a filozófus értelmiség részéről”, nyilván elsősorban azokéről, akik aláírták a bevonulást elítélő nyilatkozatot Korčulán. „Mikit állandóan cseszegette mindenki. Följöttünk Pestre, és följöttek a... most nem akarok nevet mondani, az ő lakására, értelmiségiek. Mindig úgy kezdődött, kedvesen, jókedvűen, marhára örültek egymásnak, és aztán, mit tudom én, megittak fél üveg bort fejenként, vagy egy üveget, és akkor mindig vita lett. Számonkérték Miklóst, hogy '68 ügyében miért nem tiltakozott, meg miért nem ment el Haraszi perére. Mikinek ilyenkor eltorzult az arca, és üvölni kezdett, hogy mehettek a fenébe, és akkor mondták, hogy de hát itt az oroszok elfojtanak mindent. Azt mondja, te meg nem látod, hogy Olaszországban az amerikaiak hogyan fütyülnek mindenre és hogyan terrorizálnak mindent.”

Legenda lett abból az abnormális méretű tortából, amelyet Jancsó Miklós, Hernádi Gyula és Gyurkó László küldött Aczél Györgynek hatvanadik születésnapja alkalmából. Jancsóék tortája nem volt kizárva a kor nyilvánosságából. Pár héttel Aczél születésnapja után Szilágyi János egyenesen rákérdezett a rádióban, amikor Jancsóval beszélgetett: „Úgy tudom, hogy néhány barátoddal kultúrpolitikánk egyik

vezetőjének nemrégiben születésnapjára küldtetek egy óriási tortát, harmincvalahány kiló volt, és másfél méter magas, hogy ezt ti miért csináltátok, ezt a lépést hogyan ítélték meg?” Jancsó válasza: „Én speciel őt mélységesen tisztetem, mert remélem, hogy így távolról barátomnak is mondhatom. Mélységesen tisztetem, mert nagyon nagy dolgokat értek el ők ebben az országban. És nem diplomáciai kapcsolatok [miatt küldtük], pont ellenkezőleg. Különben egy vicc, tortát küldeni az egy vicc, nem?”

Vicc lehetett, de gúny nem. Viccelős baráti viszonyba illeszkedhetett az a torta. Aczél mindenesetre értékelte a viccet, és egész fotósorozatot őrzött meg a tortáról, mely meghattotta őt. Ezen a születésnapon, 1977 augusztusában, szeptemberében Aczél elképesztő mennyiségű üdvözlőlevelet és ajándékot kapott. A gigantikus értelmiségi üdvözlésözön jelentős részben kiállítás volt a hetvenes évek elején megtört és visszakiáltó aczéli kultúrpolitika mellett.

A tortaküldő trióból Gyurkó László volt az, aki szenvedelmes, gyermeki rajongással kötődött Aczélhoz, nagyjából éppen azóta, hogy Aczél 1968-ban lebeszélte őt a csehszlovákiai bevonulás ellen tiltakozó nyilatkozat közzétételéről. Gyurkó a hetvenes években (leginkább az 1970-ben megnyitott első „alternatív” színházzal, a 25. Színházzal, ahol Jancsó először rendezhetett színházban) megkapta a lehetőséget Aczélától arra, hogy a forradalmi alternatívát képviselje a létező szocializmusban.

A Grunwalsky-interjúban olvasható egy kicsit zavaros szöveg arról, hogy miért is utálták olyan széles körben Gyurkót. Szekfü András itt közbeveti, hogy „Lenin-könyvet írt

[1968], Kádár János-könyvet írt [1982].” Nos, Gyurkó éppoly félig igaz, félig hamis könyvet írt Leninről, mint más szinten és más jellelően Lukács György. Gyurkó a bürokratizmus ellen harcoló Leninről írt szenvedélyes könyvet, arról a Leninről, aki éppen annak a totalitárius intézményrendszernek a kiépítésétől óvott, amely végül kiépült, s amelynek a keretében a létező szocializmus létezett. Ugyanazzal az intencióval írta, mint Lukács arról a Leninről, aki legalábbis távlatilag a proletárdemokrácia alternatíváját képviselte a proletárdiktatúrával szemben.

Ezt a Gyurkót hódította meg Aczél nagyjából a Lenin-könyve megjelenésének idején, és arról győzte meg, hogy ezt a forradalmi, proletárdemokrata alternatívát csak az ő politikájuk szolgálatával szolgálhatja, mert közülük balra csak a sztálinizmus van, jobbra meg a kapitalizmus. Gyurkó egyszerre vetette bele magát a forradalmi alternatíva megjelenítésébe és a Kádár–Aczél-rezsim szolgálatába. Ennek a szolgálatnak a reprezentatív alkotása volt Gyurkó Kádár-könyve.

„Én szervezném az aláírásgyűjtést, ha szabad ember lennék” – állítólag ezt mondta Aczél Gyurkónak 1968 augusztusában. Ezt persze nem lehet dokumentálni, de Aczél-tól kitellik. És nemcsak Gyurkótól, Jancsótól is kitellik, hogy elhiszi. Aczél-tól még az is kitellhetett, hogy önmagát is becsapta. Úgy tudott igazán meggyőző lenni.

A Kádár-korszakban egészen másképp, élhető és fenntartható módon működtették a sztálini mintájú totalitárius struktúrát, mint a Rákosi-korszakban, és ezzel stabilizálták. Ezt a stabilizációt azonban Gyurkó,

Jancsó és sokan mások éppen destabilizálásnak érezték és értelmezték. Úgy, hogy Kádárék lazítják a struktúrát, amennyire módjukban áll, amennyire a körülmények engedik, és akik ez ellen a struktúra ellen vannak, azoknak velük kell haladniuk, velük kell szolgálva-vitatkozva a struktúra elnyívésén dolgozni.

Ennél jobb hinnivalót nemigen kínáltak a hatvanas-hetvenes évek Magyarországon azoknak, akik a szocializmuson és a realitásokon belül keresték a szabadságba vezető utat.

Jancsó játékfilmes pályájának első szakaszát – a múlt század hatvanas, Jancsó negyvenes éveit – tartja Szeffü az életmű legmagasabb szintjének, „az áldott periódusnak”. Az *Oldás és kötéstől* a *Fényes szelekig* és a *Még kér a nép*-ig. A hatalom számára is ekkor volt Jancsó a „legproblematikusabb”. És persze a legértékesebb is, hiszen ekkor tette ő fel Magyarországot – Szeffü szavai szerint – „a világ filmművészetének térképére”. A Grunwalskyval folytatott beszélgetésben Szeffü úgy is fogalmaz, hogy Jancsóék színházadsi játéka Kecskeméten a nyolcvanas években már a mester azon „korszakában volt, amikor már nem a *Szegénylegények*-típusú komolyság volt, hanem mondjuk a Boccaccio-féle mindennel játszani és mindent relativizálni”.

A forradalmiság és szkepszis ketőssége fokozatosan felbomlott. A rendszerváltás utáni, SZDSZ-közeli, a Demokratikus Chartában színre lépő Jancsó már elvesztette a parlamentáris demokrácián és a liberális kapitalizmuson túlmutató forradalmi perspektívát. Ezzel sokan voltak (volutunk) így.

A rendszerváltás utáni, idős Jancsó filmjeinek teljesen új világa a hata-

lomhoz való viszonya szempontjából már nem különösebben érdekes. Akkor már nem úgy volt nehéz filmet csinálnia, mint a Kádár-korszakban, hanem úgy, mint Antonioninak Olaszországban. Magyarország is közeledett

ahhoz a világhoz, amelyet Jancsó a hetvenes években Olaszországban talált meg, ahol, ha nagy vagy, akkor is „senki vagy, senki sem vagy”, s Jancsó-nak „éppúgy leszárják a pofáját”, mint Antonioniét. Mint valamennyiünkét.



Orr Máté: Villámlástól megriadt tehén