

hogy a játszó személyek száma állandó, viszont a színpadon ténylegesen elkülöníthető szereplők száma változik, mégpedig a rendező szándéka szerint.

Ez lehetett a színészi munka elemzésének egyik nehézsége. A másik a színpadi reprezentáció diffúz voltából következik. Ezen a színpadon a személyiségnek nemcsak egyfajta és főleg nem egynemű minősége mutatkozik meg; semmi sem történik véletlenül, a legapróbb történésnek is megvan a maga nyilvánvaló helye, ahol viszont a maga parányiségében is az egészre (ha úgy tetszik, az Egészre) vonatkozatható. Egyszeri és megismételhetetlen bizonyítást nyer az a csüggedten hajtogatott állítás, miszerint minden ember érdekes, csupán föl kell tárni személyiségét. Ez a föltárás *most* megtörténik, és akkor is jelenvaló, ha a Monteverdi Birkózókör ma már nem áll fenn.

A probléma egész nyíltságával nézve, úgy látszik, érdekesek vagyunk.

Báron György

A SÜLLYEDŐ TITANICON

Jeles András filmjeiről

*„A mozi, a film szeretne elbeszélni.
De a Teremtő nem mond történetet.
Hát akkor mit akar az epigon?”
(Jeles András)*

A művészetek történetében rendre felbukkannak művek, amelyek oly sűrítetten, egyértelműen és hatásosan fogalmaznak meg széles körben lappangó érzéseket és létélményeket, hogy mércét, jelzőbóját jelentenek az új nemzedékek számára. Kellő óvatossággal megkockáztathatjuk, hogy a magyar filmművészetben ilyen volt Szóts társtalan remeklése, az EMBEREK A HAVASON, az ötvenes évek derekán Fábri HANNIBÁL TANÁR ÚR-ja, a hatvanas években Jancsó SZEGÉNYLEGÉNYEK-je, a hetvenesek elején Gazdag Gyula revelatív leleplező dokumentumfilmjei, s mindenekelőtt Ember Judittal közösen készített A HATÁROZAT-a. A nyolcvanas éveknek ilyen meghatározó, a szó igazi értelmében kultúrateremtő filmművésze Jeles András. A most felsorolt munkák csaknem mindegyike – a SZEGÉNYLEGÉNYEK kivételével – pályakezdő alkotásnak tekinthető: ezekben az *első* filmekben az új nemzedék új érzékenysége tör felszínre, még akkor is, ha többnyire – Jelesnél mindenképpen – magányos, társtalan alkotásokról van szó. A nemzedék fölemlgetése itt távolról sem azonos azzal a szűk – vagy épp parttalanul tág – generációs skatulyával, melybe az eklektikus név- és címfelsorolások szerelmesei próbálják gyömöszölni az egymástól fényévnyi távolságra levő egykorúakat. Ezek a művek annyiban „nemzedékiek”, amennyiben nagy erővel fogalmazzák meg egy-egy korszak új életérzését, újfajta viszonyát a valósághoz, az

ideákhoz és a kifejezéshez. Jeles nemzedékéből ilyen reprezentáns művész Petri György, Nádas Péter, ilyesfajta művészi határkő és nemzedéki igénybejelentés Esterházy TERMELÉSI RECÉNY-e. E művek közös sajátossága, hogy valósággal „átrendezik maguk körül a teret”: beépülnek a kultúrába, viszonyítási pontokká lesznek, utánuk már nem lehet ugyanúgy írni, gondolkodni, filmet készíteni és nézni, mint megszületésük előtt. Ezek az alkotások általában nem szerves és lassú alkotói fejlődés végpontjaképp, hanem váratlanul és előkészítetlenül robbannak be a kultúrába: a művészi igénybejelentést pályakezdő energiák röptetik a magasba. (Példaképp elég, ha csak Orson Welles, Godard, Forman iskolateremtő korai filmjeire gondolunk.)

Jeles András is már első játékfilmjével, A KIS VALENTINÓ-val elfoglalta különleges és kiemelkedő helyét a magyar filmkultúrában. (Annál különösebb, hogy – ellentétben a legtöbb művésszel – későbbi filmjeiben és színházi rendezéseiben sem tett a piachoz vagy a kulturális közélet elvárásaihoz igazodó engedményeket.) Bár a film fogadtatása olyan kultúrszociológiai tény, aminek nincs köze az értékéhez, mégis, A KIS VALENTINÓ-ról megjelent vad ellenvetések, lelkes szuperlatívuszok és mélyreható elemzések egyaránt jelezték, hogy többről van szó, mint jó vagy rossz filmről: olyan kulturális eseményről, mely egyeseket lelkesedéssel és reménnyel töltött el, másokat pedig heves, acsarkodó vagdalkozásra indított. Az *Esti Hírlap* bírálója, Bernáth László például úgy vélte, vissza kéne szerezni annak a régi jó jelszónak az érvényességét, hogy „aki nem dolgozik, ne is egyék” ahelyett, hogy a film egy félcsöves, féllumpen fiatalember iránti együttérzésre buzdítson. A *Népszabadság* kritikusa, Wintermantel István nem Jelest marasztalta el, hanem Petri Györgyöt, aki a régi *Mozgó Világ*ban szép esszét írt A KIS VALENTINÓ-ról. Ezzel szemben a *Filmkultúra* szerzője – Vánca István – remekműnek minősítette a filmet, az akkori idők legérzékenyebb folyóírata, a méltatlanul betiltott (majd reform-áramvonalasítva újraeszkábált) régi *Mozgó Világ* pedig külön blokkban emlékezett meg róla, melyben Petri György esszéje mellett Fodor Géza alapos tanulmánya és Orosz István szociológiai elemzése volt olvasható.

Ezek a méltatások nemcsak A KIS VALENTINÓ jelentőségére mutattak rá, hanem arra is, hogy meddig képes eljutni az elemzés, a kritikai reflexió egy olyan sokrétegű, talányos és bonyolult műalkotás esetében, mint Jeles András filmje. Orosz István elsősorban a társadalmi méretűvé növekedett „lecsúszás”, a csöveslét problematikáját fedezi föl benne, s inkább csak ürügyül használja egy akkoriban még hangfogóval kezelt szociológiai probléma fölvetéséhez. Fodor Géza más irányból indul el: nála a hangsúly a kultúrahiány, a kommunikációképtelenség csüggesztő változatait katalogizáló stíluson, az *újnaturalizmuson* van, amely „életünk saját, megromlott anyagából alkot hiteles művet”, akárcsak Petri György költészete, Kornis Mihály prózája, a hasonló szemléletű angol és német színdarabok. Igaz, írása végén Fodor utal rá, hogy „az egész filmet alig megfogható, lefordíthatatlan poézis hatja át”, de ezen a ponton nemcsak ő, hanem még a filmről kisesszét remeklő költő, Petri György is – érthetően – megtorpan. Miközben Petri is nyugtázza annak fontosságát, hogy e film az első, amelyben a „számon kívül maradtak tömege” nem pusztán egzotikumként jelenik meg, hanem „saját lényeggel rendelkező emberi világgént”, ezután költői kérdések sora következik: „Hol válik a mű szimbolikussá? Hol és hogyan szakad el anyagának köldökzsinórjától? Hol válik univerzálissá?” Válaszként a kínálkozó általánosságok helyett Petri egy motívum és egy snitt leírását választja – mint írja – „a lehetséges válasz irányának jelzésére”.

Igen, a Jeles-filmek matériájának szándékolt sokrétegtűsége, a képi, hangyi és írá-

sos jelzések zsúfoltsága, a stílus zavarbaejtő változatossága, a nézőpontok cserélődése, a mű gondolati tartományának szokatlanul nagy íve a dokumentaritástól a lét-filozófiáig, a naturalisztikus ábrázolástól a szimbolikáig és a költészetig, a kulturális rétegek egymásra torlódása a káromkodástól, a magyar nótától és mozgalmi jelképektől Mozartig, Kalkáig és Eliotig, irónia és megrendülés szokatlan szimbiózisa, s mindennek a folytonos, lüktető viszonylagosságá tétele a *nyelv – szó és kép* – határainak megkérdőjelezésével, az *elmondhatóság* iránti kétely folyamatos érzékeltetésével, a szokásosnál is nagyobb korlátokat szab az elemző megközelítésnek. E rétegek gondos leltározással fölfejthetők, elérhetetlenül rejtett és érintetlen marad azonban az a tartomány – e filmek igazi belső magva –, amely a különböző rétegek egymásra hatásából, az egyes képek érzéki erejéből sejlik elő. Mert az olyan jelenetek, melyeken a lidérces rendőri igazoltatás alatt Mozart REKVIEM-jének töredékei csendülnek fel, egy részeg munkás az elmondhatatlanul koszos kültelki vécében Ady SÍRNI, SÍRNI, SÍRNI című versét motyogja, elegáns házaspár a Hiltonban, igen választékosan, afrikai emberevőkről cseveg, még megmagyarázhatók az egymás mellett létező különböző kulturális rétegek sűrítvényeként, de mit kezdünk azzal az epizóddal, amikor a lepusztult bérlakásba égő slafrokú öregasszony botorkál be, vagy amikor a téren fekvő főhős előtt esküvői menet halad el, miközben a háttérben lángra lobban egy kuka, s ahogy lassan leég, kecses Vénusz-szobor bontakozik ki belőle? Ahogy a szemétből kiemelkedik e törekeny Vénusz-alak, Jeles filmjének költészete és filozófiája is ilyen sejtelmesen és mégis magától értetődően bomlik ki a naturális életanyagból: mocsokból, erőszakból és árulásból.

Figyelemre méltó, hogy e sokrétűség ellenére a film kiindulópontja meglepően egyszerű, sőt banális. Az alaptörténet szabályos bűnözősztori, melyhez hasonlót látunk már számos változatban, Godard KIFULLADÁSIG-jától amerikai sablonkrimikig. Egy fiatalember elsikkasztja munkáltatója néhány ezer forintját, az összeget egynapos eszeveszett és céltalan költekezéssel elveri, majd útja végén jelentkezik a rendőrségen. Jeles, akárcsak a film nagy nyelvújítói Antonionitól Godard-ig és Jancsóig, nem szakít a hagyományos történettel, csak azt mintegy „megbillenti”, új megvilágításba helyezi, mindvégig kétségessé és gyanússá teszi. „*A filmkészítők materiája a sztori és nem a filmkép* – írja a TÖREDÉKEK-ben. – *A filmkép a sztoriból mindig »magától« adódik. De tudjuk, a sztori: séma, s a forma... nincs. Csak néhány elhordott kacat, ócskaság.*”

A KIS VALENTINÓ – többek között ebben különbözik filmtörténeti elődeitől – szociológiailag meghatározott közegben, a hetvenes-nyolcvanas évek Magyarországn játszódik. A fiú kálváriája egyszersmind az elsodródás, az alámerülés stációinak sorozata. Hősrünk mozgásterre oly szűk, a szemhatár olyannyira behatárolt, hogy kitörési kísérlete csakis ily reménytelen, torz, önpusztító formát ölthet. A szellemi és anyagi nyomorúságnak az a szintje, amely körülveszi, eleve behatárolja lehetőségeit, álmaikat, de még cél nélküli spontán lázadásának mozgásterét is. Jelest e közegben nem is elsősorban az anyagi lepusztultság szavakkal nehezen leírható állapota érdekli, hanem az ebből következő – a szó legszélesebb értelmében értett – *kulturális elnyomordás*. „*Alig láttam filmet, amely ilyen pazar bőséggel katalogizálná a lepusztult kommunikáció változatait*” – írja Petri. A film textúrájában értelmezhetetlenül eggyé olvad Mozart, Ady, a hivatalos és üzleti konzumművészet, a szleng, a hebegés-makogás, az erőszak metakommunikatív gesztusai. A kultúra mintha önmaga eredeti értelmét és funkcióját megcsúfolva zengene tovább e kultúra nélküli világgállapotban, törmelékesen, akár foszlányok egy valaha létezett, összefüggő nyelv alámerült Atlantiszából. A fiú

kiszolgáltatottságának talán fontosabb tényezője e kultúra hiány, mint az anyagi lehetőségek hiánya. Hiszen a történet épp arról szól, hogy nagyobb összeghez jut, ahhoz azonban, hogy helyzetéből kitörjön, a pénz nem elég. Homályos, körvonalazatlan vágyai a másik, szebb életről épp e kultúra hiányában nem ölthetnek világos formát, s így az oda vezető út keresése sem több kétségbeesett s egyre lassuló cikázásnál a messzeséget kínáló zárt üvegablakok között. Hiába vesz külföldi lapokat, melyekből egy szót sem ért, nyugati cigarettát, ül be a Hiltonba, rándul le a Balatonra – a honi „kalandok” ismerős színterére –, sehová nem jut el, csak egyre mélyebbre zuhan. Időnként felhív egy ismeretlen „művésznőt” – a másik, a csillogó élet főszereplője alighanem –, de már a telefonüzenet-rögzítőnél megtorpan, nem tudván szót érteni a gépezettel. Igen, a kitörés itt – szemben az „egy nap az élet” KIFULLADÁSIG-ból ismert eufóriájával – eleve reménytelen. Azokat a torz és hamis értékeket, amelyeket világunk csillogtat meg a „kis Valentinók” előtt, egyszersmind elérhetetlen messzeségben is tartja tőlük. A KIFULLADÁSIG-ban a villanásnyi szabadság diadala kárpótolt a tragikus végkifejletért, a kitörésnek még volt tétje, az elbukást ünnep előzte meg. E honi változatban azonban a „kaland” tébolyult pokoljárássá változik át. Jeles pontosan ábrázolja a reggeltől estig tartó kiüresedés folyamatát: hősünk lassú rádöbbenését arra, hogy a titokzatos „másik világ” ajtaja olyan kulcsra nyílik, amely nincs a kezében. Ahogy múlik az idő, már egyre kevesebb, egyetlen biztató kicsi jellel, apró eseménnyel is beérné: bármivel, ami pokoljárásának és elbukásának némi értelmet ad. De a film végén – nagy dramaturgiai leleménnyel – csupán az „álomkastély” papírmásé másáig, torz paródiájáig, a Vidám Park elvarázsolt kastélyáig jut el, ahol utolsó fillérjeit is elkölti, s elindul a rendőrségre, földadni magát. Talán ez az egyetlen, amit megértett és átélt: a reménytelenség, a szükségszerű bukás; ezért, hogy egyetlen határozott és tudatos cselekedete e „*korcs odüsszeia*” (Petri) során a végső következtetés levonása, az *önfeladás*. Ugyanabban a beállításban, amelyben a rendőrség neonfényektől csillogó folyosólabirintusa végleg elnyeli hősünket, a kamera máris egy hasonlóan szerencsétlen külsejű fiatalember nyomába szegődik, aki épp elhagyta a rendőrséget, villamosra ül, s könyvét felítve vérbő vadnyugati kocsmajelenetekről álmodozik a külvárosi éjben. Jeles a film során többször is elkalandozott ily módon a kamerájával, más szereplőket követett egy ideig, majd visszatért hősünkhöz. S a sorsok, melyekhez hozzásegődött, ugyanolyan szerencsétleneknek tünnek föl, mint a főszereplőé. A rendező ezzel a gesztussal mintegy visszahelyezte hősét a sokaságba, „melyből vétetett”, s ugyanakkor jelezte a filmkészítői *kiválasztás* esetlegességét: én, a rendező mondom a történetet, s most épp ezt a történetet választottam ki, de – Beckett-tel szólva – ugyanígy mondhatnék másikat is.

A KIS VALENTINÓ – mint Jeles minden filmje – csöppet sem mellékesen, a filmnyelv lehetőségeiről és korlátairól, az elbeszélés és felidézés esélyeiről is szól. Ezt szolgálják a történéseket idézőjelbe tevő – elsősorban Godard-nál polgárjogot nyert – kikökkentő effektusok: a szokatlan, takarásos látószögek, az erős ellenfények (Kardos Sándor operatóri teljesítménye külön tanulmányt érdemelne), az ismétlések, a feliratok, a töredékes narráció, a rendezői nézőpontok váltogatása, a kamera időnkénti elcsavargásai. Miként Susan Sontag Godard-ról kimutatta, ezeknek Jelesnél sem elsősorban elidegenítő funkciójuk van; elsődleges céljuk a hagyományos filmelbeszélés magabiztos és totális rendezői nézőpontjának széttördelése, a filmnyelv mindenhatóságával kapcsolatos gyanú érzékeltetése, az elmondhatóság esélyeivel kapcsolatos kétely megjelenítése.

Petri a film „*csehovi dramaturgiájáról*” ír, „*röhej és megrendülés bonthatatlan egységéről*”, melyben „*a művészi feszültséget a részvételre indító létezés és neveltségességbe fúló megnyilatkozási kísérleteinek kontrasztja teremti meg*”. Jeles művészetének kulcsszava a *részvétel*, még ha ezt a filmjeit átható kegyetlen irónia mögött kevesen is vették észre. Egysíkú film lenne A KIS VALENTINÓ, ha pusztán a lepusztult kommunikáció, az anyagi és szellemi elnyomorodás tételeit katalogizálná. A kommunikációképtelenség legmélyén, a „*nyelvi és gondolati mocskok*” (Fodor) mögött mindvégig ott lüktetnek a lefojtott, talán már el is csökevényesedett, de igazából semmilyen eszközzel ki nem irtható tiszta vágyak és érzések, melyeknek felszínre juttatásáért, felmutatásáért e „*kultúravégi, kultúra előtti időben*” oly kétségbeesetten és hősiezen küszködnek Jeles filmjeinek hebegésre kárhoztatott, nyelvüktől és kultúrájuktól megfosztott hősei.

Ha más műfajban és kevésbé sokrétű közegben is, de lényegében ez a kiirthatatlan belső emberi mag a tárgya Jeles Balázs BÉLA-s dokumentumfilmjének, a MONTÁZS-nak. E film szerkezete – szemben a rendező játékfilmjeivel – igen egyszerű, szinte áttetsző, s a Jeles által előszeretettel alkalmazott ellenpontosozásos eljárásra épül. A MONTÁZS három különböző, tisztán dokumentáris réteget ütköztet, mégis, semmiféle olyan szociografikus igénnyel nem lép fel, mint a valóságfeltáró dokumentumfilmek. A három rész egymásmellettsége egy lényegében tőlük független filmet eredményez: egy „negyedik filmet”, a MONTÁZS-t. Az első helyszín – Jeles filmjeinek kedvelt színtere – lerobbant házmesterlakás nyomorúságos konyhája. Az asztalnál sóvány, rosszul öltözött öregasszony és fiatalabb élettársa vacsorázik. Isznak, veszekszeknek, lassanként berúgnak, végül az asszony lefekszik aludni. A sarokban mindvégig szól a tévé. A második helyszín: variabútorokkal, subaszőnyeg-giccselel berendezett „fiatalos” átlaglakás. Aznapi divatcuccokba öltözött fiatal pár kucorog a heverő sarokban. Ülnek, beszélgetnek, veszekednek: válófélben vannak. A sarokban folyamatosan zümmög a tévé. A harmadik, önállósuló réteg az időnként bevágott tévéműsor: egy arisztokratikus környezetben játszódó, a tévéjátékok jellegzetes szalonrealizmusában és deklamáló színészi modorában készült féltékenységi dráma.

A három különböző kulturális miliőben, eltérő nyelven és modorban, párbeszédet látunk, melyeknek középponti témája a párok kapcsolata. E dialógusok nyelve azonban legalább annyira takarja, fedi, mintsem kifejezi a valódi közlendőt, mely mintegy a metanyelv „fedezékéből” tör elő, hézagosan és töredékesen. A film egyik legnagyobb fegyverténye e messzire mutató nyelvi lepusztultság reflektorfénybe állítása. A KIS VALENTINÓ-ban Jeles nagy erudícióval rekonstruálta ezt a nyelvet, a MONTÁZS-ban pedig – nem kisebb bravúrral – tetten éri. Mindkét feladat a lehetlennel határos: a magyar játékfilmek kimódolt, steril dialógusai fényévnnyi távolságra vannak a valóság nyelvétől (Jelesen kívül talán csak Grunwalsky Ferencnek sikerült az EGY TELJES NAP-ban ezt az „újbarbár” nyelvet megmutatnia), a valóságfeltáró dokumentumfilmek pedig rendre hiteltelenné válnak, amikor a privát élet terepére merészkednek (hasonló *leleplező* nyelvhasználatot csak a korai Ember Judit–Gazdag Gyula-dokumentumfilmek funkcionárius szörnynyelvében figyelhettünk meg).

A MONTÁZS hősei olyan szemérmetlen, már-már gyermeki őszinteséggel élnek, beszélnek, adják ki magukat a filmvásznon, amely mindmáig példátlan a honi dokumentumfilmmezésben. A két szobában zajló párbeszéd valamiféle rituáléra emlékeztet, mely egyik részről sem tartalmaz érdemi közlendőt. Egyfajta verbális álöltözet ez, amely nagy nyelvi leleménnyel, új és új fordulatokkal nem mond semmit, illetve rejt a szófüggöny mögött olyan primér érzelmeket, mint féltékenység, szeretet, kapzsiság,

gyűlölet. Ugyanakkor ez a ritualizált metanyelv, mely mögül esetlegesen, nagy kínok árán, töredékesen bukna ki az érzések és a szándékok, megkerülhetetlen, mert a szereplők számára láthatóan ez a megszólalás egyetlen ismert formája. Ezekről a szövegekről is elmondható, amit A KIS VALENTINÓ dialógusai kapcsán írt le Fodor Géza: „Az artikulálatlanság, egyszersmind a klisészerűség olyan emblematisztikus példái adják, amelyek megformáltabbnak tűnnek az íróilag hiteles nyelvi elemzésnél.” A háttérben pergő, majd időnként figyelmünk fókuszába kerülő tévéműsor nemcsak egy másik, távoli és elérhetetlen „kultúra” visszfényét sugározza: hamis gesztusai és kínosan „megformált” műnyelve tükrében válik érzékelhetővé a két szobában zajló kusza dialógus átütő hitelessége és az a kifejezhetetlen mélység, amely mögüle előtáru. Ez utóbbi mindenkélt a házmeesterlakásban lejátszódó beszélgetésben tör a felszínre. Az idős pár, a sokkal csüggesztőbb szellemi és anyagi lepusztultság ellenére, még kétségbeesetten kapaszkodik egy valamikori kultúra szertesztét hányódó roncsaiba (miként Jeles minden filmjének hősei, heroikus és reménytelen erőfeszítéssel próbálják magukat e roncsok segítségével a felszínen tartani). Az ő megszenvedett életük súlyához képest a lényegesen jobb körülmények között élő fiatal pár (Kornis Mihály kifejezésével) „újbarbár” kulturálatlansága feltűnően talmi és hiteltelen: a műszavak mögött üresség ásítózik, a dialógusok mélysége csupán számonkérések, kicsinyes zrikálások pocsolamélye. Párbeszédüket a rendező maga is hűvös kívülállással figyeli: egyetlen gépállásból, a szoba átellenes sarkából, a tévé mellől fényképezi. Amilyen monoton, érdektelen és érzelem nélküli a beszélgetés, olyannyira kevéssé mutat érdeklődést a felvevőgép. Nem megy figyelmesen közelebb, nem nyit szűkebb vagy tágabb plánt, álláspontja mintegy semleges. Egy idő után oldalirányban, kattogó metronómként indul el jobbra, a tér széléig, majd balra, a másik sarok irányába, és megint oda-vissza, ahogy monotonon kattog a sehonnan sehová nem tartó beszélgetés is. Ezzel merőben ellentétes Jeles rendezői magatartása a házmeesterlakásban. Itt az idős pár rituális esti évődése az idő előrehaladtával határozott fejlődést mutat: belőle lassanként kibontakozik egy szeretet, utálat, megszokás és érdek furcsa szövevényén alapuló emberi kapcsolat. A felvevőgép ezen a helyszínen fokozatosan feladja „objektivitását”: a horizontális gépmozgást óvatos közelítés váltja fel, mely a film végére a premier plánt intimitásáig jut el. A kamera egyre határozottabban az idős asszonyra közelít, akiről a beszélgetés végpontjához közeledve már lefoszlik minden szerep és gátlás. Töredékesen újból és újból nekirugaszkodva egy gyermekkori emlék törmelékei bukna el belőle. Már nincs is a szobában, teljes szellemével ott áll, nyolcéves kislánként, a családi otthonban, egy sámlin, és segít a kenyeret dagasztó édesanyjának. Az „elveszett paradicsom” egy felhőtlenül boldog pillanata idéződik fel a meleg konyhával, a tűzzel, a dagasztóteknővel, a piruló kenyérral, az édesanyával, s szakad ki ebből a szomorú sorsú asszonyból. A történet ezen a ponton a szellemi és anyagi lepusztultság szigorú tényszerűségének elképzelhetetlen abszurdításából tisztán költői és filozófiai dimenziókba lép át. Jeles e monológgal – még tisztábban és nyilvánvalóbban, mint A KIS VALENTINÓ-ban – ismét eljut addig a feltöretlen és elpusztíthatatlan *emberi magig*, amely, túl minden konkrét meghatározottságon, egyszerűen és tisztán csak emberi, s amelynek kézenfekvő metaforája a gyermekkor „elveszett paradicsoma”. Ez a valamás azonban csak az előzőekben látottak ellenpontoszó fényében drámai, hiszen nem maga a *mag* – merő általánosság – a lényeges, hanem a feltörés folyamata, a felmutatás lehetősége, a konkrét helyzetből kibontott általános.

Századunk filmművészei – a korai avantgárd mestereitől napjaink nyelvújítóiig és

képrombolóig – mindig két irányba, a tiszta fikció – Bódy Gábor szavával: „*a szuperfikció*” – és a tiszta dokumentarizmus felé keresték a kiutat a hagyományos történetmesélő film kisrealizmusának és lapos anekdotizmusának meghaladására. E két szélsőség találkozik Jeles meglepően eredeti filmjeiben – miként Warholnál, Bódy-nál, Szirtesnél, s általában a java experimentalistáknál –; szimbiózisukból azonban Jeles mind az experimentalista iskoláktól, mind a hagyományos mozimítoszoktól független, bár mindkettő eredményeiből merítő, újszerű és egyedi filmnyelvet teremt. *A matéria* felől kiindulva valami hasonlóra utal az ÁLOMBRIGÁD kapcsán Radnóti Sándor, amikor arról ír, hogy Jelest mindig a „*szociálisnak és egzisztenciálisnak a metszéspontján keletkező nagy dilemma foglalkoztatja*”. A jelesi világkép és az ebből következő filmelbeszélési forma legjellegzetesebb darabja az 1983-as ÁLOMBRIGÁD. A film aligha számított volna kevésbé zajos fogadtatásra, mint A KIS VALENTINÓ vagy a későbbi ANGYALI ÜDVÖZLET, elébe vágott azonban ennek a durva cenzori gesztus, a mű hat évre történő betiltása, melynek következtében 1989-ben már kéretlen legendáktól övezetten és az eltelt idő által – amennyiben ez egy Jeles-filmnél egyáltalán lehetséges – megérlelve és félklasszikussá aranyozva került a nagyközönség elé. Almási Miklós a betiltás okát az ÁLOMBRIGÁD „*ma már gyermeketeg szocreálkritikájának*” tulajdonítja, ez azonban túl egyszerűnek és kézenfekvőnek tetsző magyarázat. Bár badarság a kulturális perzekutorok indokait latolgatni, mégis, valószínűleg igaza van Jelesnek, aki egy interjújában arról beszél, hogy a filmnek a megszokottól, az ismerttől eltérő megszólalási formája és – ami ezzel azonos – világlátása volt kezelhetetlen, megemészthetetlen a hivatalnokok számára. A magyar cenzúra története – melynek egyszer sajátos helye lesz az utóbbi évtizedek kultúrhistoriájában – azt mutatja, hogy a hivatal a legélesebb politikai kritikát is képes elfogadni, ha az a számára ismerős, saját, *bensőséges* nyelven szólal meg: e közös és elfogadott nyelv használata s nem a kritika kevéssé éles volta a közmegegyezésre való törekvés, a hatalom és a kultúra vitázó, de partneri bensőségessége bizonyítéka. Az ilyen művekből mindig kivágható az az egy-két kép vagy mondat, amely már túl élesnek vagy szemtelennek bizonyul: az ÁLOMBRIGÁD-ban azonban nincsenek ilyen provokáló mondatok – a film egésze *szentségtörő*: minden kockája és minden mondata. A mű minden pontja *arkhimédészi pont*. E szentségtörésnek, talán az eddigiekből is kitetszik, semmi köze az úgynevezett szókimondáshoz vagy a politikai bátorsághoz: jó néhány magyar film – főképp a dokumentumfilmek – ennél sokkal élesebb bírálattal illeti a jelen és a közelmúlt politikáját. Jeles filmjének kritikája mélyebb és alapvetőbb: a konkrét politikai helyzet felismerhető rekvizitumainak segítségével lételméleti drámáról, pontosabban e dráma egyszerre tragikus és nevetségessé váló végjátékáról tudósít.

Az ÁLOMBRIGÁD a rendezőnek a hagyományos történetmeséléssel a leginkább szakító, a különböző kulturális-gondolati-asszociációs rétegektől legzsúfoltabb – néha már túlzottan is zsúfolt – s ezért a racionális elemzés számára a legnehezebben megközelíthető műve. Az ÁLOMBRIGÁD egyik tárgya – mintegy külső burka – maga a *film*: az alkotás *in statu nascendi*, a születés folyamatában. A drámai tét nem pusztán a szaggatott, kihagyásos történetben rejtezik, hanem már abban is, hogy létre tud-e jönni a szemünk előtt a történet. Jeles egy színpadias s ezért – tévesen – filmszerűtlennek mondott eszköz, a narrátor beiktatásával feladja a tradicionális történetelbeszélő film rendezőjének kívülálló, hűvös és „objektív” pozícióját: a mesének tárgya az is, aki mesél (miközben tudjuk, hogy természetesen ez csak újabb tükröztetés, hiszen őt magát is a rendező „meséli”). „*A mozi darabok ügyebár történetek* – írja Jeles a TÖREDÉKEK-ben.

– De ki és hogyan mondja, miféle médium felhasználásával a »történetet«? Mondja-e egyáltalán valaki? Nem csak utalások esnek-e egy homályos megegyezés értelmében valamely jó öreg sémára, melyből minden »történet« kibontható?»

A kőbe-betonba dermedt narrátor – nem tudni, valami régi kultúra itt maradt rekvizituma-e, vagy épp ama szocreál „vasbetonkor” megtestesülése, mely e film egyik fontos tárgya – ily módon nem pusztán a történetet továbbgördítő funkciót tölt be, de szerepe nem is pusztán az elidegenítés vagy a filmnyelvvvel kapcsolatos jogos kétegy-manifesztálása. A narrátor problémája más fekvésben ugyanaz, mint a film munkáshőseié: az adott formák segítségével kifejezni magát, vagyis mozaikdarabokból összeállítani a történetet, a filmet. De történet nincs, csak törmelékei bukkannak a felszínre, a „teremtő képzelet” pedig rendre megbokrosodik, s idegen, távoli utakra téved: kosztümös kalandfilm kockái tolakszanak az előtérbe, majd erotikus jelenetek villannak fel. Pusztá ellenpont volna, más kultúrák visszfénye? A néző tudat alatti vágyainak megfricskázása? E gondosan kidolgozott – s nem „átvett” – képsorok mint ha tragikusabb súlyt hordoznának: az *elvágyódás* oldhatatlan szomorúságát, mely a rendezőt is hatalmába keríti. Jeles nem rejti véka alá, milyen szívesen regélne nekünk régmúlt idők bajnokairól vagy az erotikus szenvedély mélységeiről. Érzékenysége azonban arra kényszeríti, hogy arcát újból és újból világunk szenvedői felé fordítsa, bár menekülne inkább. De a „történet”, melyet hol a Rátanyi Róbert játszottá narrátor, hol ifjú kollégája, hol ismét a narrátor „mesél” el, akkor sem képes összeállni, amikor a beszélő már ráncba szedte megbokrosodó fantáziáját, s rátalált a megfelelő vágányra. Egyszerűen azért, mert – Wim Wendersszel szólva – „*az élet nem áll össze történetekké*”, nincsenek történetek, pontosabban a történetek hamisak, s csak a filmhez van közülük, nem az élethez. Ily módon az *ÁLOMBRIGÁD* – akárcsak *A DOLGOK ÁLLÁSA*, ám Wenders filmjénél csüggesztőbb végeredménnyel – arról is szól, vajon kikovácsolódik-e az eseményekből a Történet. A film két órája során, ha nagy nehézségek árán is, de kezd összeállni, majd újból és újból szertefoszlik, s a végére teljesen megfeneklik, anélkül hogy eljutna egyik pontról a másikig. Ez nem pusztán a mesélő kudarca, hanem szervesen következik a film tárgyából, az elbeszélendő eseményekből. A narrátor „terve” – a sztori végigmesélése – azért fut zátonyra, mert csödbe jut a hősök – a filmbéli munkások – „terve”, hogy egy rossz, ellensematikus színmű amatőr előadásával fogalmazzák meg gondolataikat és vágyaikat. Ezért a filmről semmit nem mond el az elemzés, amely – anyagának kényszerű korlátaiból következően – a hagyományos módon megpróbálja „történetként” kezelni. „*Erről vagy arról a filmről azt állítják, hogy valamely történetet mond el, de ez nem igaz* – írja Jeles. – *Az elbeszélés szándéka ugyan létezik – mert a film előtti epikus formák létrehozta egy ilyen érzékenységet –, de maguk a filmek csak a tárgyakat, gesztusokat, ezek időbeli vonatkozásait tartalmazzák; maga az elbeszélés ősi, személyes formájában nincs benne a filmekben... képtelenek megfelelni az elbeszélés követelményeinek, hiszen legmélyebb, önmaguk előtt is rejtett szándékuk nem az elbeszélés, hanem a felidézés, melynek eszközei a tárgyak, az élet emlékművei. És a film – természeténél fogva – ennek a szándéknak szinte kínálja magát.*”

Maga a „történet” egyetlen mondatban fölidézhető: egy angyalföldi gyár munkásbrigádja elhatározza, hogy előadja az épp divatos szovjet munkástárgyú színdarabot, kiosztják a szerepeket, tárgyalásba kezdenek a vezetőikkel, s egy hajdan jobb napokat látott részeges rendező segítségével próbákat tartanak, míg végül a reménytelennek tetsző, heroikus vállalkozás megfeneklik. Nem maga a darab előadása fullad kudarcba – ez csupán következmény –, hanem hőseink kétségbeesett kísérlete, hogy

valamely számukra kínálkozó formában – a színdarab *munkástémájú* – megfogalmazták homályos, mélyre lefojtott vágyaikat, gondolataikat, érzéseiket és fölháborodásukat, vagyis hírt adjanak magukról. E törekvésük a maga amorf módján sokkal közelebb áll a művészet igazi szerepéhez és céljához, mint a választott színdarab életidegen konfliktusa és párbeszédei. A körvonalazatlan vágyak és szándékok azonban a színmű által nem öltenek – ölthetnek – világos formát. Épp az ellenkezője történik; a játsszók súlyos és hiteles sorsa mintegy elnyeli a formás és üres színdarabot, az beépül, belemosódik kusza és zűrzavaros életükbe, annak elválaszthatatlan részévé lesz. A művészet az „ő pártjukon áll”, a kultúra e zsibvására azonban se nyelvet, se formát nem kínál föl a kifejezésnek. A jelenkori kulturális csődhelyzetben a mélyről jövő szenvedés semmilyen megszólalási módot nem talál, mert ami formának mutatkozik, ócska, levetett kacat csupán. A kulturális megnyomorítotttság, a kifejezésképtelenség találkozása a szocreál rekvizitumok és a nyugati konzumkultúra felvizezett, balkanizált elegyével – igen, ez az ÁLOMBRIGÁD telitalálata. Jeles filmje azzal mutat túl a hagyományos kultúrkritikai állásponton, hogy számba veszi, ábrázolásra érdemesíti azokat, akiket megfosztottak a kultúrától, némaságra kényszerítettek: azt az emberi közösséget, amely megélt szenvedéseivel e kultúrának súlyt és mélységet adhatna.

A film szereplői az úgynevezett szocreál kultúra leomló építményének romjai között ténferegnek. Igen, ez a legkézenfekvőbb és a legelérhetőbb számukra: az ő kultúrájuk vágyott lenni – legalábbis akként tételezte magát –: a munkásoké, a megnyomorítottaké és elnyomottaké, akárcsak az a társadalom, amely a szocialista realizmust meghirdette, majd oly durván kizárólagossá tette, de a realizmus valahol másutt rejtezik, az igazi gyárfalak mögött, a munkások valóságos nyomorában. Mégis, a szocialista realizmus valahol még őrzi – ha csak szólamszerűen is – a közösségi kultúra iránti vágyat, miként a kelet-európai diktatúrák ideologikus szlogenjeiben is ott munkál egy valamikori igazságosság- és egyenlőségeszmény visszfénye, melyet nem lehetett annyiszor megcsúfolni, hogy eszmény, ideológia és gyakorlat a megzavart fejekben ne utalna folyvást egymásra; ezért e szocreál makacs továbbélése s az időnként előtörő tagolatlan vágy, amely mégis, mindennek ellenére, kézenfekvő formát vél találni benne valódi közösségi sérelmek megfogalmazására; mindhiába persze, egyszerre nevetségesen és tragikusan, mint Jeles András filmjében. Míg A KIS VALENTINÓ a városi konzumkultúrával szembesítette hőseit, addig a munkáskörnyezetben játszódo ÁLOMBRIGÁD a szocreállal, mely még ma is meghatározza a külvárosok és a gyárak tárgyi, képi és nyelvi kultúráját. De idehallatszik a konzumkultúra erősödő zenebónája is, s távoli, recsegő töredékek letúnt korok igazi és hiteles kultúrájából. Ez a kultúra azonban megemésztetlen és megemészthetetlen: Mozart muzsikája úttörőindulólként csendül fel, Bach taktusai egybemosódnak A MUNKÁSOKÉ A JÖVŐ című méltatlanul elfeledett tömegdallal. A kultúra e végkiárusítása katasztrofális állapotokra utal. Jeles e beláthatatlan káosz érzékeltetése érdekében olyan sok réteget csúsztat – gyakran egy képen belül is – egymásra, hogy filmje még többszöri megnézés után is újabb fölfedeznivalót kínál a nézőnek. Az egymástól távoli utalások meghökkenítő egybekapcsolódása mindvégig szürreális, álomszerű hangulatot eredményez; a film – erre utal a cím is – leginkább álomként fogható fel, asszociációi az álomműködés *logikájára* emlékeztetnek. Jelesnek különös érzéke van ahhoz, hogy a valóságban fölfedezze a szürreálist, az álomszerűt (az ANGYALI ÜDVÖZLET-ben az egész emberi történelem mint álom vagy rémálom jelenik meg). Az egymástól távoli vagy egymásnak el-

lentmondó képi és hangyi rétegek itt nem egyszerűen ellenpontok: a jelzések és jelentések végletes, differenciálatlan s ekképp értelmezhetetlen egymásra torlódásáról van szó inkább. A söröskorsókat szorongató lompos munkásasszony Siva-szobrában, Lenin szomorú megjelenésében a gyárudivaron vagy a főnök előtti hajbókolások báb-szerű rituáléjában viszonylag egyszerű poéndramaturgia munkál. De hogyan értelmezzük például azt a jelenetet, mely úgy kezdődik, hogy a kultúrházban – a narrátor szavaival – „beszart a csörlő”? A két részeg szereplő az ismerős ordináre stílusban és gesztusokkal üvöltözik a kultúroslánnyal; ebben az alpári hangfekvésben azonban egyikőjük az antik történelem és kultúra eseményeit ordítja, kicsit zagyván, de tökéletesen pontosan. Ráadásul a felhúzzhatatlan függönyre a gépházból valami szocreál filmet vetítenek, s megérkezik a funkcionárius külsejű igazgató is, aki egy mukkot sem ért az egészből. A jelenet végén a kultúrtörténetet gajdoló részeg szerelők autóba szállnak, az utcán egy koros úttörő vezetésével fölvonulók közelednek, Mozartot énekelnek, majd nagy erővel fölcsendül az eredeti Mozart-muzsika is. E ponton az elemzés határaihoz érkeztünk: e képek érzéki ereje a vizuális sokkhatás, a különböző rétegek együtteséből előszikrázó „mögöttes jelentés” szavakkal leírhatatlan és értelmezhetetlen: a *felidézés* fölébe kerekedik az *elbeszélésnek*. Az ÁLOMBRIGÁD utolsó képén az egész ügy elindítóját, Oláh brigádvezetőt látjuk. Ez a kép nem zsúfolt; ellenkezőleg, tiszta és egyszerű. Talán az egyetlen az egész filmben, melyen nem tűnik fel a korra és a helyre jellemző semmifajta tárgy, kulturális rekvizitum. Munkáshösünk meztelenül, embriópózban kuporog egy fehér fal előtt; a falon írás. Ebben az ősi pózban, lábát felhúzza, fejét behúzza már csupán az látható belőle, ami tisztán és minden külső meghatározottságától mentesen *emberi*: egy ember meztelenül, egyedül, kiszolgáltatottan; embrió az idő méhében, a nyolcvanas évek angyalföldi egyenlakásában.

Jeles művészetének sajátossága és ereje, hogy mindennapjaink naturális közegéből bontja ki korunk világdrámáját: az egyetemes botrányt, mely lappangva ott lüktet „*életünk saját, megromlott anyagában*”. Ehhez képest meglepőnek tetszhet, hogy előző filmjeitől gyökeresen eltérő kiindulópontot választott mindmáig utolsó játékfilmje, az ANGYALI ÜDVÖZLET nyersanyagául: Madách Imre színművét, AZ EMBER TRAGÉDIÁJÁT; egy par excellence történelem- és létfilozófiai traktátust. A film tárgya – akárcsak a drámáé – a teremtés és a történelem, a maga közvetlenségében. Ebből két dolog következik: a mű nélküli a Jeles eddigi filmjeire jellemző sűrű, naturális életanyagot, viszont kétségbevonhatatlanul *van története*. Ha igaz, hogy Jeles minden műve *végző soron* létvízió, nem meglepő, hogy – hol egyetértve, hol vitázva – Madách történeti eseménysorával dialogizál. Spiró György joggal írja, hogy Jelesnek „*valóban az egész teremtésről van véleménye, és erről a magyar kultúrában csak Madách világdrámája szól*”. Mégis, a választásnak talán prózaibb oka is lehetett. Jeles eddigi két játékfilmjét elsősorban a konkrét szociológiai tényanyag miatt érték perzekutori és cenzori bírálatok. Ehhez képest egy olyan „szent” mű, mint AZ EMBER TRAGÉDIÁJA filmrevitele gyermekszereplőkkel, ártatlan és nehezen támadható vállalkozásnak látszott. Ráadásul a rendező a módszert egyszer már eredményesen alkalmazta CSOKONAI című, egyöntetű elismeréssel fogadott televíziós „*életjátékában*”, melyben gyermekszereplőkkel jelenítette meg a költő életútját.

Nos, a kész műből nem kisebb vihar keveredett, mint Jeles előző filmjei nyomán. A *Filmvilág* kvázi-különszámot szentelt az ANGYALI ÜDVÖZLET-nek, melyben nyolc ismert író, esztéta, irodalomtudós tette közzé véleményét. A reakciók ismét szélső-

ségesek voltak: a zseniális jelző ugyanúgy előfordult, mint a gyalázkodás. „Gyalázat, hogy ez a film elkészült. Gyalázat, hogy ez a film moziba kerülhet” – írta Nagy Péter. A mű betiltását sürgető alig burkolt felhívást rövid támadása végén még egyértelműbben megismételte, azzal a vélekedésével, hogy a film túlesik a művészi szabadság határain, s megbocsáthatatlan, „ha ezt a kétségbeesett és kétségbeejtő, lefegyverző és életundort sugalló víziót rábocsátják a gyanútlan nézőkre”. Igaz, még e szerző is elismeri, hogy az ANGYALI ÜDVÖZLET „pusztán formai, artisztikus oldaláról nézve” nem rossz film: „A rendezőnek határozottan költői víziói vannak, s az operatőr ezeket a víziókat nagy formai ügyességgel, szuggesztivitással valósítja meg.” Másutt pedig leszögezi, hogy Jeles „formailag tehetséges ember”. Eme különös okfejtésre és stílusra most csak azért érdemes szót vesztegetni, mert az egyértelműen lelkes írások mellett több elemzésben felbukkantak ellenvetések, igaz, a fentieknél összehasonlíthatatlanul árnyaltabban, nyugtázva az alkotó különleges tehetségét, a mű értékeit, a megfogalmazás színvonalát. A bírálókat – a főntebb idézett filippikát leszámítva – nem a jelesi világgépet érték. A bírálók elsősorban azt vetették a szerző szemére, katasztrofikus létvíziójához nem volt szerencsés Madách művét fölhasználnia. Németh G. Béla arról ír, hogy Madách művében a „tisztán naturális pozitívista determinációjú létfelfogás” – amely nézete szerint Jeles művét áthatja – „küzdött az emberben és világában rejlő s a történelmi időben kifejlő értelmi erőktől vezérelt létezés érzetével, felfogásával, akarásával, úgy, hogy végül is az utóbbi került ki győztesen”. Más oldalról bár, de hasonlóan érvel a filmet egyébként messzemenően elismerő Kornis Mihály, aki szerint „a film pesszimizmusa igaz, korunk történelmére nézve mélységesen jogosult, Madách művére azonban – így – nem jellemző”. Madách istenhívó ember volt – írja Kornis –, ez a hit élteti naiv-didaktikus tanmeséjét. E dolgozatnak nem célja, hogy a Madách-dráma értelmezési lehetőségeibe belemélyedjen. Ha azonban elfogadjuk is a fenti ellenvetéseket, az igazi kérdés az, joga van-e egy mai alkotónak Madách szakralizált remekét a saját létvíziójához felhasználni. Jeles nem AZ EMBER TRAGÉDIÁJÁT vitte filmre – a film címe: ANGYALI ÜDVÖZLET –, hanem a drámai szöveget (egyéb vendégszövegekkel feldúsítva) nyersanyagként kezelte a saját jellegzetesen huszadik századi történelmi látomása megjelenítéséhez. A történelmet vizsgálja Jeles – miként tette azt Madách is –, igaz, Madách jeleneteinek és dialógusainak töredékes felhasználásával. A hagyományörző szemlélet talán berzenkedhet a szabadrablás ellen, legalább olyan súlyos érvek szólnak azonban mellette. Madách műve Jeles kezében – s ez a TRAGÉDIA nagyságát bizonyítja – hasonlatossá vált a BIBLIÁ-hoz vagy a teremtésmítoszokhoz, melyek szintén az értelmezések, parafrázisok és kommentárok kimeríthetetlen kincsesárúal szolgálnak. Minél fontosabb egy mű az emberi kultúrában, annál gyakrabban válik le eredeti anyagáról, s lesz a variációk forrásává – aligha szükséges ezért a TRAGÉDIA-t ekként fölfogó Jelessel szemben Madách Imrét megvédeni.

Jeles – saját értelmezését alátámasztandó – három lényeges ponton változtatott a drámán. Az első, hogy az emberi történelmet következetesen *álomként* – vagy *rémálomként* – fogta föl. Ez inkább csak az ismert színházi előadások ellenében tűnik újnak és szentségtörőnek: a történelem a madáchi szövegben valóban álom, amit Lucifer bocsát rá a paradicsomból kiűzött emberpárra, hogy jövendő útjuk kilátástalanságát bizonyítsa. Jeles dramaturgiájában és képeiben mindig volt valami álomszerű; e filmjében nem tesz mást, mint következetesen végiggondolja a madáchi *álomdramaturgiát*, melyről a színpadi adaptációk a cselekmény görgetése során rendre elfeledkeznek. Igaz, Madáchnál az álomra a hit és a remény darabvégi himnusz felel – nem a luciferi történetből, a történelemből következően, hanem annak elle-

nére. Nincs másik, „isteni” történelem, ellenérv a drámában sem; „csak” a hit mint cáfolhatatlan és kikezdzhetetlen ellensúly, melynek fényében a nyomasztó álom elviselhetővé és vállalhatóvá lesz. Jeles filmjében háromszor hangzik fel a nevezetes zárómondat, előbb az Úr, majd Lucifer, végül a Halál szájából, kételyekkel telten, kissé talán csúfondárosan is, inkább elmerengve a történeten, mintsem ellentételezve azt. A megcsúfolt hitek korának jogos szkepszise ez: Madách víziója Beckett szemével.

Jeles második fontos változtatása, hogy a dráma történeti színeiből mindössze ötöt tartott meg, s a londoni szín után elhagyta a jövőben játszódó jeleneteket. Ez a fajta sűrítés kárhoyzatható lenne, ha olyan részek maradtak volna ki, amelyek *nem* Jeles történelemszemléletét támasztják alá. Jeles azonban a hitet sugárzó keretjátékot megtartotta, a kimaradt történeti (álm-) színekben pedig nemigen található a többinek lényegesen ellentmondó rész, elvégre Madách következetes szerző volt. Az a tény pedig, hogy Jeles a jövőt idéző próféciákat mellőzte, s nála a történet a valóságos történelemmel véget ér, aligha mélyítheti el az álomtörténelemből sugárzó reménytelenséget. Jeles nem extrapolál, nem bocsátkozik próféciákba a jövővel kapcsolatban. A múlt és a jelen olyan, amilyen – ezzel kapcsolatban nincs helye illúzióknak.

A film harmadik, leglátványosabb újítása, hogy a történelmet gyermekszereplőkkel játszatja el. (A film munkacíme – Brueghel nyomán – GYERMEKJÁTÉKOK volt.) Nemcsak a paradicsomi színből elősugárzó gyermeki ártatlanság teszi ezt jogossá, hanem az egész drámán végigvonuló eszme, mely szerint az Úr és Lucifer úgy irányítja, neveli, befolyásolja s menti meg az emberpárt, miként óvó fölntöttek a gyermekeket. A történelmi jelenetek, akár pajkos gyermekek önvészélyes játékaik: építésre erőszak és rombolás, hitre és eszményekre kiábrándulás következik – míg nem az óvó felnött újból rendbe nem rakja a gyermekszobát. Nem véletlenül került a filmbe a LEAR KIRÁLY egy fontos passzusa: „...mint pajkos gyermekeknek a legyek, csak annyi vagyunk az isteneknek: játékból ölnék”. Igen, a gyerekek talán még őszintén, előfeltevésektől mentesen képesek végigjátszani a történetet. Mintha a jövőjüket álmodnák meg: előttük – akárcsak a paradicsomból kiűzetett ártatlan emberpár előtt – az élet.

„Jeles valószínűleg megértette – írja Kornis Mihály –, hogy AZ EMBER TRAGÉDIÁJA máig ható bábája, egyedüli varázsa... a NAIIVTÁSBAN van.”

Bár a gyermekszereplőkkel kapcsolatos vitathatatlan nyereség időnként nem lebecsülendő gondokat is eredményezett – erre több elemző is utalt –, mégis, joggal írta Hubay Miklós: „E két életérzés gyermekekben megjelenítve ritkán tapasztalható tisztasággal és harmóniában szól e filmből... A gyerekek létről-halálról komolyan szólva szinte áhítatot teremtenek, s így közvetíteni tudják a TRAGÉDIÁ-nak azokat a helyeit is, amelyeket eddig nem lehetett kimenteni a konvenciókból, legföljebb ironizálva: arkangyalok, bűnbeesés stb. Jeles mintha megszövelezte volna a BIBLIA tanítását: a gyermek szája által mondja az igazságot az Úr.” A Hubay említette két életérzés a lét értelmével kapcsolatos kétség s – ami ezzel szorosan összefügg – az emberiség mulandósága miatti szorongás. Ez utóbbi kevésbé hangsúlyos a valóban hívő Madáchnál, hiszen TRAGÉDIÁ-ja a folytonos újrakezdések és újraéledések története. Jelesnél azonban a Halál főszereplővé lép elő: az Úr és Lucifer küzdölme alatt, a történelmi út során mindvégig baljósan ott áll a háttérben, s Jeles a gyerekekkel eljátszatja Beckett GODOT-jának kulcsmonológiáját is a sírgödör fölött szülő asszonyról, a villanásnyi életről. Aligha véletlen, hogy a film záró szavait – az Úr biztatását – harmadjára a Halál mondja ki. Igen, akár így, akár úgy értelmezzük Lucifer és az Úr létfilozófiai vitáját, az út végén a Halál áll; ez az egyetlen bizonyosság.

Jeles az emberi történelmet egyetlen külső helyszínen, valamely semleges „*pan-teisztikus játszótéren*” játszatja el, jelzésszerű, összeeszkábált – játszótéri – díszletelemek között. Az igazi díszlet azonban maga a dús vegetációjú tenyészet, mely állandóságával és méltóságával egyfelől a paradicsomra utal, másfelől arra az örök drámára, amit a születés–halál, a kiválás–eggyéolvadás–eltűnés jelent, s ami Jeles Madách-értelmezésének sarkpontja. A mezítelen gyermektetek lassan, fokozatosan kelnek életre, válnak ki a sűrű s hamarosan rothadásnak induló avarból, majd térnek meg ugyanoda. Jeles filmje a kettő közötti beckett-i „villanás” fájdalmaról szól.

Tömerdek vér, erőszak, szenvedés hatja át a bruegheliből boschi vízióvá torzuló „*életjátékot*”. A film grandiózus szimbolikus víziói – melyekről még azok is elismerőleg szóltak, akik a művet hevesen elutasították – újlag az elemzés határaitra figyelmeztetnek: ha szavakban próbáljuk megidézni őket, pusztán általánosságokhoz jutunk csupán. Mégis egyetlen, közvetett bizonyíték erejükre és szépségükre: kevés filmet ismerek, amelyről olyan sokat elmondanának a róla készült fotók, mint az ANGYALI ÜDVÖZLET-ről. Jávor István forgatási fényképeit végiglapozva, feltűnik minden beállítás artisztikus megkomponáltsága, egységes világa, hangulati ereje – mozgás és szöveg nélkül is *sokatmondón* felidézve a mű egészét.

Mégis, mindeme vitathatatlan erények ellenére az ANGYALI ÜDVÖZLET egészében megoldatlannak tűnik, különösen Jeles korábbi filmjeivel összehasonlítva. Mint Kornis írja, „*vörösmartysan zokogó film. Mégsem igazán nagy film, jóllehet zseniális epizódokkal tarkított*”. Nem az a probléma természetesen, hogy Jeles létélménye más, mint Madách Imréé. Más miatt érezzük úgy, mintha Jeles ezúttal idegen terepen mozogna. A film a színháznál – anyagánál fogva – konkrétabb, kevésbé elvont és elvonatkoztató jellegű művészet. A mozgókép, a fotografikus rögzítésből következően, mindig anyag-szerű és dokumentatív, még az igazán nagy, látomásos művekben is. A teóriák és ideák soha nem a maguk tételszerűségében, hanem a konkrét anyagból kibontva jelennek meg benne. Jeles filmjeinek ereje mindig e lehetőség maximális és újszerű kiaknázásában rejlett. A színház – és a drámai szöveg – absztrahálóbb, modellezőbb, teoretikusabb, mint a film. AZ EMBER TRAGÉDIÁJA még ezen belül is egyfajta szélsőséget képvisel: vegytiszta vitadráma, melynek „cselekményét” a történelem és az eszmék harca pótolja, szereplői nem drámai személyiségek, hanem ideák megtestesítői: az Úr, Lucifer, az emberpár. Jelesnek itt alkatától, érzékenységtől idegenül, a merő általánosságok szintjén kell maradnia, a teóriát kell anyaggá varázsolnia. Művésze azonban ott nagy, ahol – ellenkező módszerrel – a konkrét helyzetből bonthatja ki az egyetemes és örök drámát. Nemcsak azért, mert ő erre különösen érzékeny, hanem azért, mert ez az érzékenysége tökéletesen megfelel a film lényegének. Aligha tekinthető ezért véletlennek, hogy Jeles András útja a film után a színház felé vezetett: a Monteverdi Birkózókörrrel készített színpadi produkcióban eredményesen megküzdve azokkal a problémákkal, melyekkel az ANGYALI ÜDVÖZLET-ben szembesült.

A filmezéssel történő – remélhetően nem végleges – szakításban nyilvánvalóan ott rejlik az *elhallgatás* motívuma is, ami szervesen következik Jeles András katasztrofikus vízióiból, és abból a szkepszisből, mellyel a nyelv, a kimondhatóság esélyeit ítéli meg. A KIS VALENTINÓ Franz Kafka kedvenc mondatával zárul: „*A süllyedő Titanicon a zenekar az utolsó pillanatig játszott.*” Ezt többször, többféleképp, az értelmetlenségig variálgatva ismétli a narrátor, majd a kihunyó képek alatt távolról a következő mondatfoszlányok hallhatók: „*Miért kell mindent kimondani? Akkor inkább hallgassunk...*”

Ez az írás az Eötvös-alapítvány támogatásával készült.