

# Sándor Iván

## Az igazság (*nem*) mint régészeti lelet

Hanem?

Hová juthatunk egy ilyen kérdés nyomában a kőkemény instabilitások korában?

1.

Mikor szeptemberben a Kornyi tónál már megittuk az első pohár bort Jancsó Miklósról, Sipos András a hú Jancsó-munkatárs eszelősen elrövedező tekintettel azt kérdezte tőlem: lesz naplemente?

Öt óra volt.

Azt mondtam, ha a nemesgulácsi öregháznál állnánk – talán harminc kilométernyire délre – meg tudnám mondani. A felhők irányából, a széljárásból, abból, hogy Tapolca felől tisztul-e, Szigliget felől sötétül-e az égbolt. Itt minden más.

Úgy nézte a horizontot, mint akinek a sorsa függ attól, hogy szétfoszlanak-e a felhők, milyen lesz az alkonyat?

Most mi ez? Spenglerrel játszogatunk?

Csak a szakmai tisztesség elemi kérdése hangzott el. A munka feltételeinek és értelmének mindennapi kérdése. Persze az alkalomhoz méltó nosztalgiával, évtizedek „Lesz naplemente?” kérdéseit idézve. Kellott néhány másodperc, hogy ez tudatosodjon bennem.

Inthet-e Miklós?

Kiálthatja-e az aszisztens: *Felvétel indul...?*

A csapó...

Dolgozni kezdhet-e a kamera?

Lehet-e *abban* a fényben a látható mögötti láthatatlan nyomába elindulni?

Lesz-e, lehet-e *ilyen* naplemente az alkony évszázadában? Ez az évszázad minden magára valamit adó művészenek kérdése, tényleg Proust, Joyce, Kafka óta, Cézanne, Picasso, Spengler, Ferrero, Ortega óta.

Félszázán álldogáltunk a vékonyuló felhők alatt, a szél végigsöpörte a fűszálakat, a felhők azonban összesűrűsödtek, az országút felől zászlókkal, kamerákkal futva közeledett egy kis stáb, talán lovak is feltűntek, a helyszín kelepcejében mintha egy Jancsó-film szereplői lettünk volna.

2.

Az ember csak a történelemben képes célokat követni. Ezt Vilém Flusser mondja. Ha nem találjuk a történelem belső értelmét, szakítanunk kell azzal az elképzeléssel, hogy elbeszélhető. Ezt Hayden White mondja.

Szilárd instabilitások a megközelítésekben is. Kizárólag a történelem mítoszának szétesésében vannak találkozási pontok. Viszonyaink logója a poszttypografikus kor képi diktatúrája. Kép és ember, kép és történelem kapcsolatában a magyar tradícióban különben is, már a tizenkilencedik század óta erőteljesek a romantikus, az idilli megközelítések, annak a szemléletnek megfelelően, amelyet az irodalomban anekdotizmusnak nevezünk. A kivételek nem alkotnak domináns struktúrát.

A (világ)film – itt is tekintsünk el a kivételektől – a történelem súlya alá került mentalitások leépülésének, az Én veszendőségének, egy-egy korszak kelepcehelyzeteinek kérdésköreiben sohasem volt érdemlegesen játékba hozható.

Nálunk Jancsó szakította meg ezt a trendet. Átvezette a filmet a korkérdésekkel való szembenézés olyan terére, ahol addig a gondolkodás, az irodalom, a képzőművészet, a zene talált otthont. „Oly időkben”, amikor a képi kultúra offenzíven formálja másolatokká ember és történelem, ember és ember viszonyait, az alapokig bontott vissza, és olyan képi formát-nyelvet talált, amelyekkel új jelentéseket hozott létre. A látványt a szellem önismeretévé formálta. Olyan hazai történelemben, amely örökösen elodázta a szembenézését, ő a históriát nem múltszintként, hanem múlt és jelen elválaszthatatlan létszinteként figyelte. Ezzel valószínűleg Katona, Vörösmarty, Kemény szellemét idézte, és az európai gondolkodástörténet-művészet olyan univerzális kérdésköreit dolgozta fel, mint az ember történelem alá szorítottsága, az Én veszendősége.

Szerencséje is volt, mert egy nagy hullám szereplője lehetett. Volt a filmtörténetnek az ötvenes évek végétől, egy másfél-kétévtizedes korszaka, (Bergmannal, Tarkovszkijjal, Antonionival, Fellinivel, Wajdával, a cseh „új hullámmal”), amikor a művészetek élvonalába tört. Ugyanakkor kapott erőre a magyar történettudományban a dehistorizálónak elkeresztelt irányzat, amely az idilli szemlélettel bemutatott történelem helyett másikat, valóságos história fejezeteit írta.

3.

„Itt ez a kis nép a maga furcsa, ellentmondásos történetével, s azokkal a buta nosztalgiákkal és irreális vágyálmokkal amelyek az én gyermekkoromban tömegméretekben hatottak. A mi népünk évszázadokon át „vidéki” volt, s magának élő, önmagát kiszolgáltató, az értelmes küzdelmet ritkán, bár olyankor szível-lelélekkel vállaló, az értelmetlen áldozatokba – két világháború – fásultan beletörődő. Minden filmmel azt próbálom nyomozni, mi szükséges ahhoz, hogy ennek az országnak a népe, végre valóban felnőtte váljék, végre valóban európaivá legyen.” (Interjú Zsugán Istvánnal 1965.)

„Tizennégy évvel vagyunk negyvennyolc után. A nép dalaiban él Kossuth neve. Leveleit a határokon csempézik át. A szegénylegényeket a szegedi várba gyűjtik, Damjanich katonáit keresik közöttük.

Egy színes, romantikus Jókai-anekdota indulhat így, fekete-sárga köpenyekkel. Kettőtört kardpengéssel. Ármánnyal. Felriadó

kürtszóval, lódobogással. Vértől pirosló, lobogó fehér ingekkel.

Jancsó filmje metszetekkel kezdődik. Fehér mezőben fekete lenyomatok. A főváros egykori látképe. Egy épület tervrajza. Higgadt, pontos munkák, egyenes vonalakkal. Süppedő nádkunyhó. Karikásosor. Szerszámok. Egy kígyófejes kard.

A képbe lovaskatonák futnak be. Embereket terelnek egy fehér vársánc négyszögébe. Feketeköpenyes férfi jön az összezsúfolt emberek között. Rámutat valakire.

Akire rámutat belép mögötte egy másik udvarba.

Egyforma deszkaajtók. Az egyik nyitva. A sötét falak közt felillanó fehér négyzetek – mindez a sorra megnyíló ajtók világossága.

Mértani pontossággal berendezett labirintusban áll a kiválasztott ember. Új ajtók nyílnak meg előtte. De mindig csak azon az ajtón juthat tovább, amit valaki más nyit ki a számára. Mindebben azonban nincs semmi mesebeli, semmi sejtelmes. Mindez a filmet indító metszetek élességét, pontosságát idézi. Egyenesvonalú sík idomok letisztult rendjét. Ilyen a labirintus, amelyből tovább jutva megjelennek az élet kellékei: árnyak és képek, később emberek, egy tanya, a végtelen mező. Ezen a mezőn bocsájtják el rövid kihallgatás után a labirintust megjárt embert. Megy a magas fűben a felhők alatt.

Hátulról lövik le.

A bevezető képsorokat fel kellett idéznem, hogy éreztethessem, mi lett a kardos-mentés, karikást pattogató, lobogóinges anekdotaképből. S mindez már vita egy álromantikus valóságmásként magyarságkonceptióval." (Film, Színház, Muzsika – 1966. január 7.)

Írásomat – nem csak ezt a részletet – harmincöt év után újraolvasva, feltűnik, hogy visszatérően használt: a labirintus; az eddig leírtakat újraolvasva feltűnik, hogy visszatérően használt. a kelepce; továbbgondolva azt, amit Bibótól tanultunk, kétségtelen, hogy a gondolkodás, a művészetfelfogás egyik alapszava: a zsákutca.

Jancsó az európaiságot említve „vidékiségről” beszél. Gombrowicz néhány évvel előbb írta le, hogy szerinte a lengyel művészet másodlagos. Nem a kvalitására gondolt, hanem arra, hogy nem tud szabadulni a romantikától. Közismert: Bartók életművének nagy teljesítménye éppen az volt, hogy megtalálta azt a formanyelvet, amellyel áthidalta az utóromantikától a káosz megszólltatásához szükséges effektusokig tartó távot. Ő a jancsói értelemben használt „vidékiségítő”, a gombrowiczi értelemben használt „másodlagosságító” az univerzális korszerűséghez jutott el, s így lett befogadható a világ számára. A hatvanas évek közepén írja le a történelemben bolyongó ember romantikus-anekdotikus megközelítését ugyancsak radikálisan elutasító Mészöly Miklós, hogy az éledő magyar filmeknek „a nemzeti önismeret annyira hiányzó iskolázásában komoly szerepük lehet. De szeretnék itt mindjárt egy kényesen hangzó megkülönböztetést tenni: emberi (magánemberi) önismeretünkhöz, katarziséhoz is ugyanúgy segítenek hozzá? Ugyanúgy pszichológiai sokrétűségünk élményéhez is?” Nem hiszem, hogy Jancsóhoz akkor eljutott ez az írás. A film adta lehetőségeket azonban jól használta fel arra, hogy – a színészi arcokon át is bemutassa, a kelepcebé került ember tekintetének változatait is, és a hatalmi hierarchia képviselőinek homogenizálásával „előadja” az arcok elveszésének történetét is, azt, hogy bárki bárkivel helyettesíthető, felcserélhető.

4.

Azért a *Szegénylegények* régen volt.

Mi az, hogy „régen volt”?

Rilke is régen volt. Még régebben.

A huszonegyedik század rom-világának, rom-lelkeinek, rom-tudatának „énekesei” mégis, akár tudják, akár nem a Nyolcadik Duinói elégia agyonidézett soraihoz zárandokolnak vissza, amikor a száz évvel későbbi „magunk és világunk” megközelítésére (más) formát nyelvet kutatnak. Semmi sem lineáris. Minden ciklikus. És ha korábban nálunk a szabadságeszmét megfojtó lázas közösségeszméből táplálkozva, akkor ma a szabadságeszmét korlátozó gögös historizáláson át „működnek” a kompenzálások, önsajnálatok, illetőleg maszkjaik mögött a nyers hatalomvágy. A körköröségben változik a művészet státusza is. A posztimpreszionista korszak az információs faktorok *egyikévé* igyekszik leszorítani. Jancsó nem törődött, nem törődik bele ebbe.

A címet – a zárójelbe tett *nem* kivételével – Balassa Péter egyik írásából kölcsönöztem.

Ő veszi észre Bergmann *A varázsfuvola*-filmjében az előadás nézőinek soraiban ülő alakot, illetőleg az ellenpontot és kommentárt, amit Bergmann ezen a leányarcon lejátsszat: „Felhangzik az igazság, de az értelme megfajthetetlen már. Így válhat főszereplővé és csakis így, egy késő gótikus Memling-Madonnára emlékeztető kislányarc Bergmannál, egy a nézők közül, mivel arckifejezései, mimikájának árnyalatnyi elváltozásai, titokzatos mosolya, ovális fejformája, mely a mese kerekességére rímel, természetes homlokráncolása, szurkolása az események közben, fölszabadult, de néma kacagása, végül szemöldökívének alig látható ráncolása, (a felnőttkort jövendőlvén), mindez maga a lelet, amelyen a mesevilág minden igazsága és mostani elsúlyedése kirajzolódik... ez az arc *A varázsfuvola* kisimult labirintusa, idézet egy világtörténelmi és metafizikai szökőnap történetéből...”

A „világtörténelmi és metafizikai szökőnap” jelölés csak annak a számára lehet talányos, aki nem szembesült a huszadik századdal, aki ablakán *ma* kipillantva nem látja ama lelet visszahozhatatlanságát. Nem könnyű a már fel sem hangzó igazság mögötti némasággal szembesülni, hiszen az ezredforduló öngazoló diktatúrái és a szabadságfogalmat manipuláló demokráciái megegyeznek abban, hogy ezt a némaságot valamilyen maszkkal, hamis képpel rejtegetni kell.

Jancsó *Utolsó vacsora az Arabszürkében* című legutóbbi munkájában is feltűnik egy lányarc. Ama szökőnap *utániságában*. Őrzi az igazságot, a maga megfajthetetlenségében. Így lehet főszereplő, és csakis így, de *nem*, mint Bergmannál a mítosz kísérőjeként, hanem a romok szereplőjeként. *Már* megszüntetve a követő pillantás autonómiáját, még megőrizve az önmagára való emlékeztetést. Arckifejezései, mimikájának árnyalatai, üres, majd felizzó mosolya, fejformája, amely a körülmények sziklakeményiségére rímel, erotikus odaadásának gátlásossága, az érzésektől való megfoszthatatlansága – miközben kivégzés és dal keveredik a képben és a tomboló zenében –, a világlázban megsemmisülő kommunikáció-képességet „felülíró” dialógusvágya ugyancsak híradás, lelet, amelyen az *utániság* lejátsszódik.

6.

A kelepce (akkor):

A pusztá talányos rendje. A természet szabad horizontja alatt nyíló-záruló csapda. „Az alföldi táj egészen újszerű ábrázolása ez, mikrokozmosz, mégis hiánytalanul egységes, hangsúlyozott csupaszsága nem a táj szellemét, hanem a téma, a helyzet lényegét fejezi

ki.” (B. Nagy László) A labirintust megjárt férfit nem „odabent”, hanem „odakint” a szabad ég alatt éri a golyó. Azt, hogy tágabb, univerzális a kelepce-helyzet, néhány nyugati elemző már akkor is észrevette: „...a *Szegénylegények*, érdekes kísérlet, hogy az emberi pillanat leírását megfosssa emberiségétől, hogy világosan rámutasson az emberi összeroppanás körülményeire.” (Pierre Billard – Cinema). Germi az *II Temponak* ezt mondta: „Nálunk is elkélne egy olyan rendező, mint Jancsó, hogy komolyan filmre vigyük az olasz Risorgimentót.”

Kelepce (harmincöt évvel később):

A leégett Budapest Körcsarnok, mint univerzális aréna. Penész színek. Romtöredékek. A történelmi időtér: Pompei-Budapest. A pszichológiai időtér: a Latinovits-Madaras páros énvilágától a Mucsi-Scherer páros (persze az általuk formált figurák) énvilágáig terjed. „Ha fentről nézed a várost, a Duna látványa gyönyörű, de ha közel mész, labirintusba jutsz. Vigyázz, ezek nem szimbólumok, nem jelképek, ezek létező, valóságos romok... Hogy romokat látsz-e, vagy politikai vetületben országimádszt, igazán nem megválaszolható kérdés, mert egy labirintusban jársz, élsz.” (Grunwalsky Ferenc).

Az aréna, mint régészeti lelet és mai kelepce.

A lepusztultság körülzárt terében hajszolja magát a fehér abrosszal terített asztal körül a két pincérkabátos. Sehol egy ember. A végtelen ürességbe koncentrálnak... Mi? A szökés? Az üldözés? Ki szökik? Ki üldöz? Nincs mi után rohanni. Csak a másik után. A másiknak is a másik után. Nincs kibe kapaszkodni. Ha az egyik lihegve a földre kerül, csak a másikba kapaszkodhat(na), aki ugyancsak a másikba... Ha nem gyorsítanak, akkor rájuk irányuló puskacső, ravasz kattintás nélkül is végük van. De gyorsítani nem képesek. Pedig: „Nem lehet megállni. Eltaposnak. Ne hagyj abba...”

7.

Hatvanas évekből filmjei mögött akkor idéztem fel Bartókot, amikor Jancsó másodikként lépett a világ elé érvényes mutatóval. Azóta történt egy's más. Mások is jöttek, Jancsónak is lett több arca, pályájának, beleértve a színházi munkáit, több kanyarja. Amikor azon gondolkozunk, hogy Bartók a Kossuth szimfóniától a VI. vonósnégyesig, a Concertóig új formát-nyelvet teremtve hidalt át egy szakadékot a magyar és az európai művészet történetében, eszünkbe juthat, hogy a huszadik század második felében kevesen voltak képesek ilyen áthidalásra. Jancsó egyike a keveseknek. Amiközben a kép megpróbálja az igazságot a régészeti lelet státuszába szorítani, ő azok közé tartozik, akik szembefordultak-szembefordulnak ezzel az agresszióval.

Szépség és veszendőség:

A *Szegénylegények* utolsó képsorain felnyithatatlanul bezárul a csapda: a szegénylegények maguk választják ki magukat a pusztulásra. De a nyalka huszártiszt előbb még lóra ültet közülük kettőt, karikásostort ad a kezükbe, mutassák meg, milyen volt, amikor Rózsa Sándor vezetésével Damjanich seregében harcoltak. „Ez szép – mondja –, szervezzenek a régiékből egy ilyen huszárcsapatot.” Harsan a trombitaszó, a betyárok lelkesen sorakoznak. Ez is szép. A huszártiszt talányos tekintete is: „Senki sem hiányzik?” „Senki.” Ez is szép. Az is, ahogy a Gott erhalte orgonahangon felzúg, amiközben rádobják a csuklyát a fejükre, ráhurkolják a kötelet a csuklójukra.

A fehér tiszték tánca a hölgyekkel a nyírfaligetben. Szép. A solymásztekinetük a *Csillagosok*... rákövetkező képsorában is, amint célbaveszik a futásra kényszerített foglyokat. A táncra nyújtott kéz. A golyót indító kéz...

Az *Utolsó vacsora*... Niagara-képe a Blaha Lujza térről nyílik. Ez is szép. Kapa táncol a zuhatag fölött, a szívárvány alatt. *Lesz naplemente?* Naplemente van. A Sub Bass Monster-zene dübörgését „elvágná” egy kép: a párában, a zöld vegetációban könnyű ladiú úszik a vizen. Mintha Schubert C-dúr búcsúját montírozná rá Jancsó a maffiózós kattogó zenére. Maradjunk közelebb. Bartók VI. vonósnégyese képekben. „A legreználtabb, ugyanakkor nosztalgiával teli önarckép... visszaidézi nagyon messziről a maga utolsó álmát... aztán búcsúzni kezd... a dallam maga is beleolvad az éjszakai háttérbe... mégis, mintha egy utolsó figyelmeztetésre készülne...” (Kroó György).

Elfelejtettem a tévedéseit.

Jancsó megfosztja a képet – egy olyan korszakban, amikor a magára valamit adó művész, az önmagát kereső regény, arról beszél, hogy hatalmas súly gördül alá, *rövidesen* mindent próbál széttiporni körülöttünk is bennünk is, de az új kultúrát létrehozó kép ezt elrejti előlünk, s a művészetnek, persze a regénynek is az élet rom-volta marad egyetlen hiteles ihletforrásul – nos Jancsó megfosztja a képet attól, hogy a korszakmanipuláció eszköze legyen.

Visszalopja számunkra a kép hitelét.

Visszahülyéskedi.

Kalodában is azt gondold, hogy az igazság *nem* régészeti lelet.