

AZ IDILL ÉS AMI MÖGÖTTE VAN

A KERESZTELŐ CÍMŰ ÚJ MAGYAR FILMRŐL

Gaál István művészi józanságát és finom találekonyosságát dicséri, hogy új munkájának témáját a film természetéhez legközelebb álló közegbe: egy szűk, mert összsűrített novella medrébe zárta. Éppen ezért az úgynevezett cselekményt könnyű összefoglalni: két paraszttehetség, Gócza Menyhért szobrász és Fodor András gimnáziumi igazgató, egyébként börtönményei fedezetéből „szolzsenyicini mélyeségű” amatőr író, egykor barátok, ma a sógorság kötelező udvariasságának maszkja mögé húzódó ellenségek indulatainak kirobbanásáról „szól” a Keresztelő. A történet két szálon fut. Emlékképek vetítik elénk Gócza és Fodor ifjúságát, együttes nevelkedésüket, és a családi ünnepség jelen ideje fel nem oldható elválásukat, sőt szembenállásukat. A kibékíthetlenség mögött pedig az lappang (ettől olyan sorszerűsége van ennek a mindvégig napfényben fotografált keresztelőnek a titkos-igazi léggömb), hogy az ötvenes évek forgószeleiben mindkét férfi utat tévesztett, kiszikkadt. Gócza erkölcsileg: „pojáca” — így hangzik róla húga és sógora könyörtelen, de igazságos verdiktje. Igazságos ez a morális ítélet, mert hisz hol van már a kis híján disszidáló, de mégis (vagy talán éppen ezért) kicirkalmazott „vonalassággal” nyilatkozgató, pénzért formázó, de álmai visszhangtalanságáról lamentáló, színészneket és korszerű autókat, „státuszának szimbólumait” gyűjtögető, szakállt és pókokat növesztő sikerember mögött a parasztművész, aki arról álmodozott, hogy nagypját fehér márványba, barátját mészkőbe vési, Lenint pedig bronzba önti? A másik póluson Fodor, igaz, emberi derekassággal állta meg a helyét. Nem árulta el azt a kis közönséget, amelyből vétetett (ez a szigorú hűség lett meghurcoltatásának oka is), nem hagyta el szülőföldjét sem (ugyane szükségesabott, de makacs hűség jóvoltából), a vidéki igazgató életét sem váltotta át — börtönaplóján végzett némi retusálások árán — a pesti író élet-

formájára, s ennyiben nem nehéz köztük választani. De a helyzet fölé nőni ő sem tudott. Megkeseredett ember, aki képtelen kihordani magából éppen azt, amiért ő is, felesége is annyi áldozatot vállalt: tehetségét. Hűsége is csak tartás, többé már nem világnézet. Ezért groteszk összecsapásuk szükséges előzménye a szőlőhegyi jelenet. Nem egy nagy igazság vonja felelősségre az olcsót, a hazugot, a talmit, hanem két kapatos és egyaránt, bár nem egyforma joggal és nem egyenlő pátozzsal elkeseredett ember ugrik egymás torkának, hogy férfiútlegeikben megismételjék azt, ami egyszer, a gyermekkorban már lezajlott. Aztán suta könnyekbe fullad az egész, a család beéri őket, leporolják ruháikat, és a menet lépésben baktat — az autó kíséretében — a főtérrre, a püzer és rohamsisakos szoborig, ahonnan elindultak, ahonnan Gócza Menyhért gyermekkorában nekivágott meghódítani a világot.

Ez a „patthelyzet”: jogos és költői társadalomkritika. Könnyen lefordítható mondanivalója az, hogy a magunk okozta betegségek gyógyításának még csak a kezdetén tartunk. Nem mindenki épült fel nyavalyáiból, jórészt azért, mert nem mindenki számára teremtettük meg a gyógyuláshoz szükséges létfeltételeket, járkálnak köztünk reménytelenül megdermedt lelkek, akik nem tolaikodó szótlanságuk páncélja mögött mindig felfakadó sebeket viselnek, de járkálnak morálisan fertőzöttek is, akik tovább hurcolják és terjesztik az erkölcsi ragályt. Gaál filmjében a művészet őseredeti hivatását teljesíti, amennyiben az élet zsákutcáinak felmutatásával az élet bírálójává válik. S ezért következetes nála az *idill felbomlasztása* is. Igen termékeny módon történik. Az idilli léggömböt az író-rendező nagy gondal dolgozza ki. Benne van már magában a *helyzetben*, a legfiatalabb Gócza-testvér gyermekének keresztelőjében, amely ünnepi asztal köré hozza össze a sokfelé verődött csa-

ládót; benne a *fényképezésben*, amely itt (sajnos, egyedül itt), a töretlen verőfényt atmoszférájának egyenletes „kitartásával” feladata magaslatán áll; látszólag benne az alakokban, és egy-egy epizódfigura — különösen a kántortanítóé — még jóval a feszültségek expozíciója után is őrzi a látszatot.

Az időfelbontás azonban letörli a verőfényt. Ennek a technikának köz-tudomásúan az irodalom a feltalálója, de a film tette a nagykorú művészet eszközzé, mert egy igen fontos funkcióváltást hajtott végre felhasználása során: az *emberi egység helyreállítására alkalmazta*, és nem az egység felbomlasztására, szilánkokká tördelésére. (Ezt a „funkciócsere-t” persze megkönnyítette a képi jelleg uralma: a képek ugyanis egyszerűen mindig megmutatják, hogy az emlékezések foszlányaiban *ugyanarról az emberről* van szó). Gaál István tehát már egy bevált és humanisztikus hagyományra támaszkodhat, de aztán bizonyítja is, hogy tud bánni a tradícióval, mert kettős

értelemben teszi tartalmassá. Egyrészt: a „visszafutó” képek és képsorok *értelmezik* a hősöket, mert a múltat a jelen emberi előzményének mutatják. Csupán két telitalálatot említenék Gócza Menyhért gyermekkorából: az egyik a csapat elárlásának története, a másik a kislány lemeztelenítése, azzal a nagyon jellegzetes befejezéssel, hogy a fiú — izgalmát és kíváncsiságát kielégítve — közönyösen hagyja magára a szegényében zokogó lányt. Az egyik „közéleti pályafutását”, a másik egoizmusa miatt csődbe fulladó szerelmi életét jelzi olyan markánsan előre, hogy a perdöntő későbbi jelenetek már nyugodtan mellőzhetik a bőbeszédű magyarázatokat. Ehhez kapcsolódik az időfelbontás másik, még fontosabb missziója. Megmutatja, mennyi feszültség, szenvedés, meg-alázottság vagy megalkuvás lappang az átélt pillanatban jelentéktelennek és közömbösnek tűnő gesztus, póz, arcrándulás vagy fejjöres mögött. Itt lepleződnék le csak igazán az élet mélyei, ettől robban fel végképp az idill.

A „leleplezés” azonban nem a mi világunkon kívül álló, vele szemben rosszakaratúan elfogult indulat ostromozó bosszúműve: Gaál művészetének természetes talaja a szocializmus. Olyannyira természetes, hogy már nincs is szüksége az összetartozást hangzatos deklarációkban leszögezni, az alkotó fölötte áll alakjainak. Hitvallása a legmeggyőzőbben, mert a legkevésbé hivalkodó módon *képi látásában* deríthető fel. A filmben nyomatékos hangsúlyt kap Góczaék régi házának, ennek a vályogputrinak és a tiszta, tágas újnak a szembeállítása, a lompos, ócskaságokkal telezsúfolt, terében is maroknyira zsugorított udvarnak, amelyre Menyus az ócska esernyővel leugrik, összevetése az új ház kitárulkozó előterével, csillogó-villogó konyhájával. Más kontrasztok is fontosak: az



új konyhában a falvédő és a kávéfőző gép „békés együttélése”, Fodor né parasztlány korában és városiasan, mint igazgatóné, de „titkos” jelentése van a parfümmel való játéknak is. Mindez pedig nem a propaganda „diszkrétebb” formája. Egyszerűen arról van szó, hogy a felevőgép tárgyilagosan körüljárja, mintegy lajstromba veszi azokat a tárgyakat és jeleneteket, melyek bizonyítják: miképp emelkedik fel a hárommillió koldus, a magyarság „harmadik világa” egy szegényesebb európai színvonalra, de mégis csak európai színvonalra. A technikai civilizációnak csupán akkor van gúnyos vagy egyenesen elutasító akcentusa (mint a Peugeot-val kapcsolatos visszatérő jelenetknél), amikor nem egyszerűen a *különbséget*: az *elkülönülést* jelöli. Amellett a felemelkedés ábrázolása túlmutat a tárgyak körén. Gócza és Fodor élete — egyaránt, bár különbözőképpen — vakvágányra kerül ugyan, azonban a megíúsulás mégis csak magasabb színvonalon játszódik le, mintha egy agyagot tudatlan magányában hasztalan mintázó, meg egy könyveket reménytelenül böngésző parasztleány élete futott volna ki a semmibe.

A „hazai talajt” azért kellett kiemelniünk a Keresztelő tetemre hívó szenvedélyének tárgyalásánál, hogy megerősítsük: a szocializmus *önkritikájáról*, az „érted haragszom, nem ellened” hangvételéről van itt szó. Saját világunkat bírálni művészileg elsősorban a *humánus számbavétel* jelenti, mérleget arról: mit emberiesítettünk az emberben, mit deformáltunk benne. Ha így, többes szám első személyben beszél a művész (és Gaál István, akinek értéktábláján a néptől való eltávolodás a főbűnök egyike, nem is képes más igealakot használni), nem „hibák és hiányosságok” jelennek meg a vásznon, vagyis egy üres és külsődleges tabló, csupán a korábbiaktól eltérő előjellel, hanem az emberi folyamatosság



Koltai János és Latinovits Zoltán

(benne: a felemelkedés és a lealacsonyodás) igaz képe. Méghozzá a *Keresztelőben* történelmileg nagyon konkrétan. Az apát még a Donkanyar emlékei kötik, meg ami körülötte történt el, a negyvenéveseket (a szobrászt és az író) mindaz, ami velük — velünk — 48 után közel egy évtizeden át történt, a legkisebbik Gócza pedig már a konzolidáció gyermeke. És ha Gaálnál nincs is szó „generációk harcáról”, erről a felfújtt legendáról, de — igen jogosan — helyet-hangsúlyt kap *generációk különbsége, eltérő értékcsálaja*. És a már említett belső feszültség mellett ez a tényező, a nemzedék-különbségek érezhető nyomatéka is szerepet játszik abban, hogy az idillnek, az egynemű világnak fel kell bomlania. De ez is része a „mondani-valónak”: Gaál István szép filmje érzékelteti, hogy a régi erkölcsi rend összeomlott, de az új szintézis munkája még előttünk áll.

Ha ennyi súlyos, igaz és fontos

művészi közlendő után marad még hiányérzetünk (és sajnos marad), úgy részletesebben szót kell kerítenünk azokra a formafogyatkozásokra, melyek a néző elégedetlenségét kiváltják. Nem a kritika szokásos sablonjával hozakodunk most elő, mely megdicséri az „eszmeileg sikeres, művészileg sikertelen” alkotást, csendben lefokozva ezzel a rokonszenves publicisztika színvonalára. Nem. Igazi műalkotást éltünk át, melynek főhősei *mint művészi alakok* vésődtek emlékezetünkbe (s kell-e a sikerre nyomósabb bizonyíték), melynek lényeges formanyelve korszerű és funkcióval gazdag (külön érdeme, hogy az emlékképek egyrészt visszafelé világosan áttekinthetőek, másrészt szerves növekedéssel tartanak a jelen a felbomlasztott idill felé); végül már eddig kiemeltünk néhány megmaradó jelenetet és számukat akár megduplázhathatnánk. Nem a forma csődjével, hanem a forma néhány — persze, eléggé számottevő — hibájával állunk itt szemben.

Mindenekelőtt: az alaphelyzet, az idill *statikus* mivolta hat zavaróan. Igaz, a feszült atmoszféra már az első kézfogásokkal kialakul, és a néző akkor is érti az alapvető viszonyokat, amikor még az emlékképek nem adták kezébe a kulcsot. De a feszültség a jelenben csupán variálódik, nem fejlődik. Lehet, hogy ez volt Gaál István tudatos művészi szándéka. Lehet továbbá, hogy mitsem mond számára, ha Kovács András mintaszerű megoldására utalunk a *Hideg napok*-ban, ahol a cella drámája és Újvidék drámája mesteri párhuzamossággal bonyolódik: ritkán számít modellnek a pályatársak találata. De itt nem is egy alkotó stílusának kanonizálása érdekében emelnénk szót (ami nevelés lenne), hanem a *műalkotás egységének* nevében. Mert bizony a Keresztelő összeforraszthatatlanul szakad két közegre: a rohanó (gyakran túlságosan is rohanó), emlékképekben meg-

testesülő múltra és a feszült, de sokszor már terjengősen tespedő jelenre. Nem jelentette volna az alapeszme, a „patthelyzet” feladását, ha a művész megtalálja azokat az apró feszültségeket, azt a minimális dinamikát, amely lépésről lépésre hajt előre, egységbe hozza a mikrokozmoszt és a makrokozmoszt.

Nagyobb hiba ennél, amit az előbb túlságos rohanásnak neveztünk. Alapjában véve az alakok és az epizódok túlburjánzásából származik, gyökere pedig az az írói tévedés, mely egy katalógus teljességével akarja élénk idézni a két férfi barátságának minden részletét, mintha erre szükségünk lenne ahhoz, hogy elhiggyük barátságuk tényét. A filmben szinte hemzsegnek a felesleges alakok: Máté, a rejtelmes diszsidens-társ, a légből kapott lengyel rokonság, a zsidó órás stb. És itt nem egyszerűen „terjedelmi” kérdést hoztunk szóba. A zsúfolt krónika nem hagy időt, nem enged teret az egyes jelenetek gondos kiérlelésének, kemény, könyörtelen kontrájai meghúzásának, esetleges elemekkel hígítja fel tisztá alapanyagukat. Az emlékezetes, már futólag tárgyalt gyermekjelenetek mellett az ifjúság emlékei közül többségben vannak azok a tablók, amelyekről árulkodik a szigorú és következetesen keresztülvitt művészi irányítás hiánya. Más esetekben szinte meghökkenünk, hogyan kerülhetett ebbe az igényes filmben néhány olyan banalitás, mint a Jammes-ot szavaló színész nő jellemzése, a képviselőválasztás scénája, vagy a művészvilág bemutatására szolgáló, unalomig ismert jelenetek. Hadd emeljük ki nyomtatékosan: nem „húzásokról” beszélünk, hanem arról, hogy Gaál István, mint író itt egy elvileg átléphetetlen *műfaji* határon haladt át észrevétlenül és meggondolatlanul, hiszen a jó novella meg sem kísérelheti az effajta külterjes ábrázolást, s ha megkíséri, óhatatlanul feltöltődik hulladékanyaggal.



Jelenet a filmből

A harmadik gyengeség rendező, és a film egyes helyein kitűnő munkát végző Herczenik Miklós operatőr közös tévedése: nem sikerült érzékeltetniük a képek anyagában, hangulatában és kompozíciójában, hogy az emlékezés és a megélt valóság más-más dimenzióban játszódik le. (Az egyetlen kivétel: a nagypapa alakja a szarvasokkal.) Hogy miképp kellett volna ezt megtenniük, arra nézve a laikus (és a bíráló szükségképpen laikus) tanácsot nem adhat. Legfeljebb ismét csak a nem-követhetőre, a mások által megoldottra, például az *Iván gyermekkorá-*nak vagy a *Nyolc és fél-*nek hasonló teljesítményeire utalhat. De azért az emlékképek képi tisztázatlanságának okát mégis könnyen felfedhetjük. Lehetett volna őket Gócza szemével, Fodor szemével, kettőjük tekintetét egy meghatározott terv szerint váltogatva, végül pedig a mindentudó művész álláspontjáról megszerkeszteni: mind a négy esetben egy sajátos, az *idill szemszögétől eltérő* látásmódot kaptunk volna. A *Keresztelőben* viszont a legkülönbözőbb aspektusok

szerencsétlenül keverednek, s a vegyüleből új, költői képsík nem születhet.

A színészi játékot — érthető módon — a két férfi főszereplő uralja. Meglepetésre most inkább Koltai János, aki ugyan már ismert eszközeit hozza mozgásba, de olyan teljességgel és kiérletlen, hogy az igazságtalanságba belekeseredett ember maszkját képzeletünkben még sokáig az ő néma és meggyötört arcáról fogjuk mintázni. Latinovits Zoltán nagy képességei ez alkalommal gesztusainak hangulatteremtő erejével nyilatkoznak meg; akkor persze a megszokott erővel és művelt át gondoltsággal. Szenvedélyes kitörései viszont kevésbé győznek meg; sem Gócza igazát, sem Gócza ürességét nem bizonyítják. Az ő színvonalukhoz a népes együttesből csak ketten nőnek fel. Ruttкаи Éva, egy villanásnyi szerelmi jelenetben, csodálatosan vegyítve a sírást és a nevetést; valamint Bihari Sándor, minden mozdulatában tökéletesen összeforva a kántortanító patriarkális figurájával.

FEHÉR FERENC