

BÁRON GYÖRGY

Az üres erdő

■ PARADOXONOK FEHÉR GYÖRGYRŐL (1939–2002) ■

Elegáns, finom ember volt. Karcsú, magas, hullámos ősz hajú, hófehér inget viselt legtöbbször, hosszú, fekete sálát vetett rá, még nyáron is, sötét ruhához meg hófehér sálát kanyarított a nyakába; egész lényét valami bohém, légies könnyedség lengte be; éteri alakjával kirítt a művészt játszó, ám inkább megyei párttitkárokra emlékeztető tévések közül, akik között a fél életét töltötte, s akiknek a vilá-



Vajda János és Fehér György a *Leonce és Léna* próbáján

gában olyan volt, mint a sors féltett gyermeke: sugárzóan tehetséges, minden idők – most már mondhatjuk, mert ez a műfaj végleg megszűnt – legnagyobb magyar tévérendezője (és egyik legjelentősebb filmrendezője – de erről majd később). Úgy táncolt végig, hosszan ellebegő sállal, a hetvenes–nyolcvanas évek pállott magyar tévés világán, akár egy hercegfí; mindenki őt nézte, irigykedve, mert olyan volt, amilyennek lenni vágytak: könnyed, természetesen elegáns, humoros, szeretetre méltó, utánozhatatlan férfibájjal – s közben elképesztően érzékeny, nagy művész, aki semmilyen körülmények között nem tudott hibázni.

ELSŐ PARADOXON

A művész-sármőr álarcája mögött olyan filmes rejtőzött, aki mindenki másnál többet tudott az emberi szenvedésről, a lelket gyöttrő démonokról. Igen, ez az áttetszően

könnyed, léha örök kamasz, a maga szelíd mosolyával, szarkasztikus humorával térségünk, a közép-európai koszlott, szürke végvidék legnyomasztóbb mozgóképeit készítette el.

Kevés filmkészítőt ismerek – az egyik mindenképp Carl Theodor Dreyer –, aki olyan mélységig tudott behatolni az emberi arcokba, mint Fehér György. Szinte az egyetlen volt, aki a tévés szegénységet (mely a tér és az idő szűkössége elsősorban, nem pénzhiány – persze, az is) tudatosan, programszerűen előnyére fordította, belőle és általa következetes életművet épített. Shakespeare egyik legmozgalmasabb, legvéresebb drámáját, a *III. Richárdot* szinte kizárólag közelikben és nagyközelikben játszatta el. Azt, hogy köröskörül hullák hevernek, vér folyik, öldöklés, háború dúl, az arckifejezésekből tudjuk meg. A film *Lady Anna* és Richárd párbeszédével kezdődik. A két arc váltakozó nagyközelijét látjuk: Haumann élveteg gonoszsággal csábítja ágyába áldozata friss özvegyét, Bán-sági meglepődik, undorodik, ellenáll, majd lassan, vonakodva átengedi magát a bűnös, nekrofil kéj csábításának. Nagy jelenet, tanítani lehetne és kellene a világ minden filmiskoláján. *Grand guignol* szuperközelikben, az arcok és a lélek horrorja. Buckingham herceget Latinovits Zoltán játssza – élete egyik legemlékezetesebb alakítása ez, azért talán, mert oly kevésbé „latinovitsos”; hűjával a színészkirályra jellemző erős, széles gesztusoknak, amelyek oly gyakran váltak modorosakká gyöngye rendezők irányítása alatt. Latinovitsnak az arcát mutatja intim közelségből a kamera, egy rongy alak számító, romlott fizimiskáját, amint felajánlja szolgálatait Richárdnak. Később jussát kéri az immár trónra emelkedett gazembertől, Haumann hallgatja egy ideig, majd lebiggyedő ajkkal csak annyit dünnög fáradtan a valamikori bűntárs szemébe: *untatsz...*

Egyetlen arc tükrében játszódik le a dráma végi csata is, aztán a visszavonhatatlan vereség pillanatában már az arc is eltűnik, csak a sötét, üres képet látjuk, gyors indulatsza-



Kertesi Ingrid (Léna) és Fekete Attila (Leonce) Vajda János operájában

követi őket, hanem a kocsi maradványai mögül figyeljük, amint alakjuk egyre kisebb lesz, végül eltűnik a ködben. Ez a fajta elbeszélői technika joggal emlékeztette Bikácsy Gergelyt Robert Bressonéra; Bressonnál a dolgok mindig a háttérben történnek, nem a kamera figyelmének fókuszában. Érdekes figyelni rá, milyen gyakran alkalmazza Fehér György a Bresson védjegyeként számon tartott takarásos beállításokat, amelyek azt az érzést keltik, mintha az eseményeket véletlenül pillantanánk meg, valaki vagy valami mögül kilesve, szándéktalan szemtanúként. A film vége felé a nyomozó karambolos öreg gépkocsira lel az út szélén: vélhetően a gyilkos autója ez. Haumann behajol az utastérbe, s a széttört szélvédő üvegcserepei között talál egy olyan csokigolyót, amelyet a gyilkos használt. Ekkor csizmás férfiláb áll meg a nyomozó feje fölött – feszült pillanat, Haumann felnéz, a kamera követi a pillantását, ahogy lassan emelkedik a titokzatos férfi lábától a törzse, majd a feje felé, ám az arcot nem látjuk, mert kitakarja a kocsiajtó felső szegélye. Sokan idézik azóta is ezt a szemtelenséget, ám található e filmben egy még virtuózabb, még meglepőbb, még elegánsabb. Kistotálban látjuk, amint a nyomozó (Haumann) kilép a házból. Aztán egy nagyon távoli beállításban, messziről nézzük a magányos épületet, előtte a nyomozó autója, elindul, elhalad a ház előtt, rátér egy kis útra, mely a távoli megfigyelőpontot elfoglaló felvevőgép irányába visz, kanyarogva eltűnik a szemünk elől, a kamera lassan lefelé mozdul, perceknek tűnik, mire az épület a képmező tetejére kerül, s ekkor, nagyon lassan, a kép alján

Székessy Zsuzsa felvételei

vakat hallunk, s Haumann kétségbeesett kiáltását: „Országomat egy lóért!...” Látnyosabb megoldása elképzelhető e finálénak, ám pontosabb, érzékletesebb, félelmetesebb – aligha.

De felidézhetjük a kislányarc közelijét a *Szürkület*ből: félig takarásban látjuk, a képből harmadát az őt faggató nyomozó (Derzi János) háta és tarkója takarja ki. „Nézz a szemembe!”, mondja az ijedt gyerekek, majd folyamatosan csokit töm a szájába (a gyilkos csábította el ilyen csokigolyókkal áldozatait), a kislány teli szájjal rág, nyel, a vaskos, erőteljes férfiujjak újabb és újabb csokigolyókat csúsztatnak az ajkai közé, miközben riadtan repkedő pillantással próbál válaszolni az egyre türelmetlenebb nyomozó nehezen érthető faggatózására.

Ha van rendező, aki mindig, minden helyzetben a maximumot hozta ki színészeiből – Fehér György az. Filmjeinek, tévéjátékainak minden pillanata egyformán súlyos és megkomponált. A játék izzása az elejétől a végéig egyformán magas hőfokú, nincs kis és nagy szerep, a röpké pillanatra feltűnő epizodista – az anya vagy a kisgyerekek a *Szürkület*ben, a bérgyilkos a *III. Richárd*ban – ugyanolyan intenzitással játszik, mint a főszereplők. A nézőnek az az érzése, mintha egy pillanatra sem engedne a lazítás csábításának, nem érné be rutinszerű, félig vagy csak elég jól megoldott jelenetekkel; az összes snitt tökéletesre csiszolt, és ugyanabba az irányba mutat, vagyis nincs fontos és mellékes epizód, minden kép egyazon ólomsúllyal bír – a mű minden pontja archimedesi pont.

MÁSODIK PARADOXON

Fehér György az emberi arc, a közelkép specialistája, színészközpontú rendező, a kis terek, szűkös képkivágatok mestere.

Ám két játékfilmjében a közelikhez hasonlóan emlékeztetnek a lassú nagyotálók, a kamera ráérősen lomha pásztázása a végeláthatatlan, szürke vidéken, melynek sivár színtelensége, tompasága nem egyszerűen háttér, motivikus elem, hanem e filmek igazi üzenetét hordozza. A táj arcán ugyanolyan érzékenységgel veszi észre az apró rezdüléseket, az örök és megváltoztathatatlan szenvedés, a *condition humaine* nyomatát, mint az emberi fizimiskákon. Hatalmas fölső totállal kezdődik és zárul a *Szürkület*. A kamera köd ülte, eső áztatta erdős táj fölött pásztázik komótos tempóban, filmben szokatlan lassúsággal, majd egy kocsibelsejét látjuk, benne vélhetően két férfi ül, ám arcukat homály fedi; az autó megáll, hőseink kiszállnak, de továbbra sem pillantjuk meg a két arcot, mert a kamera nem

Jordán Tamás a Szókratész védőbeszédében (Merlin Színház)



Sárközi Marianna felvétele



Margitai Ági és Sztás Barbara a Petra von Kant keserű könnyei című miskolci előadásban

közeli ben beúszik a képbe az öreg autó, benne a nyomozó, kalapban, profilból, amint az imént elhagyott házat figyeli. A mozgás bravúros, közeli és nagyotól kontrasztja egyszerre meglepő és lenyűgöző, kell egy kis idő, mire a néző felfogja a hosszú beállításban fölvetett jelenet értelmét.

HARMADIK PARADOXON

Fehér György világa konok, komor és következetes, ám nem monotematikus, egystílusú alkotó. Két játékfilmje, a *Szenvedély* és a *Szürkület* ikerdarabok, hangulatában, világában hozzájuk kötődik a *III. Richárd*, a *Bosszú* című Dosztojevskij-adaptáció és operarendezése, a *Barabbás*; de eszköztára széles, az életmű egésze változatosságot és stiláris gazdagságot mutat. Korunk egyik legjelentősebb filmese volt, ugyanakkor alkalmazott tévérendező is, aki feladatokat vállalt és oldott meg, magas színvonalon, bravúrosan. *A nők iskolája* és részben a *Volpone* a frivolabb, ironikusabb arcát mutatja; megint más stílusban készült a *Bajazzók*. Ami közös bennük: adaptációk mind, s egyik sem mai környezetben játszódik. Mintha szüksége lenne alapműre, ami kiindulási pontot nyújt, s korstílusra, amelybe beléhelyezheti hőseit, amelynek világát felépítheti, eltávolodva a stílustalan jelentől. (Hasonló törekvések figyelhetők meg Tarr utóbbi munkáiban.)

Készített emlékezetes műsorokat József Attiláról, többet is, tévés dokumentum-összeállítást a Luzitánia elsüllyesztéséről, főiskolás diplomamunkája, az *Öregek* egyike a magyar dokumentumfilm klasszikus darabjainak. Minden művét ugyanazzal a koncentrációval forgatta-vágta: nem létezett számára fontos és kevésbé fontos

munka. Azért alighanem, mert szenvedélyesen szerette, amit csinált: a filmet.

NEGYEDIK PARADOXON

Közkedvelt, népszerű személyiség volt, azon kevesek egyike, akiket a tévések és a filmesek egyaránt elismertek – ám egész életében a magány levegője lengte körül. Összesen két játékfilmet forgatott, az elsőt, a *Szürkületet* ötvenévesen, tíz évre rá a másodikat, a *Szenvedélyt*. Nem sietett: évekig bajmóldott, amíg el nem érte a kívánt eredményt. Huszárík és Szóts mellett az ő munkássága is példázta, hogy valaki akár két filmmel is beírhatja a nevét a magyar film-történet aranykönyvébe. Rá is igaz Pilinszky mondása: nem az a fontos, hányat ver szárnyával a madár, hanem az, hogy a repülés íve szép legyen.

Bár a mozizás kollektív munka, s Fehér György a filmes közösség egyik legelfogadottabb tagja volt, mégis, műveit egy zárkózott kismester konokságával készítette, fittyet hányva a rohanó, praktikista korra, nem törődve idővel, pénzzel, fáradsággal. Operatőrök sora dőlt ki mellőle az éveken át húzódo forgatások alatt. Gyakran maga állt a felvevőgép mögé. Értett zenéhez, színházhoz, irodalomhoz – s csöppet sem mellékesen nagyszerű operatőr is volt. „Tudod – mondta egyszer –, a forgatás elején még van minden: büfékocsi, csomó asszisztens, öltöztető, sminkes, statiszták, fahrtsín, daru... Aztán, ahogy telik az idő, úgy tűnnek el mellőled az emberek. A végén ott állsz az erdőben, válladon a kamerával, hátranézel, s látod, nincs mögötted senki. Egyedül forgatsz tovább...”

Mostantól üres az erdő.

Kiss László (Nick), Almási Éva (Martha) és Andorai Péter (George) Fehér György utolsó rendezésében, a miskolci Nem félünk a farkastól című előadásban



Eder Vera felvételei