

Gelencsér Gábor

Párhuzamok és történetek

Gyarmathy Lívia rendszervezés-trilógiája

Előzetes megjegyzések

Gyarmathy Lívia – és a vele szorosan együttműködő alkotó- és házastárs Böszörményi Géza – sokszínű életművében nehéz összefüggő ciklusokat találni. A dokumentumfilmek végigkísérik pályafutásukat. Mindketten Herskó János osztályában végeznek (Gyarmathy 1965-ben, Böszörményi 1968-ban), a társadalmi folyamatok iránti érzékenységük ebből is fakad, noha mindkettőjüket inkább az emberi sorsok érdeklik, mintsem maguk a folyamatok. Közös rendezett történelmi dokumentumfilmjeikről is elmondható ez, noha azokban az ötvenes évek terrorjának feltárása a tényanyag tekintetében is fontos, tabudöntő téma a Kádár-korszak végnapjaiban. A *Faludy György, költő* (1988), a *Recsk 1950–53 – Egy titkos kényszermunkatábor története* (1988), valamint a „...hol zsarnokság van...” (1989) egymás után készült darabjai így trilógiába szerveződnek. Laza, nem tematikus, jóval inkább a groteszk által meghatározott szemléleti és stiláris kapcsolatba kerül egymással Gyarmathy Lívia művészetének utolsó, öt műből álló rövid-dokumentumfilm korpusza, *A lépcső* (1994), *A mi golyánk* (1998), a *Táncrend* (2003), a *Kishalál... Nagyhalál...* (2008) és *A tér* (2013). A korai, illetve a hetvenes évek dokumentumfilmjeiben hasonló összefüggés kevésbé ismerhető fel.

Még inkább így van ez a játékfilmes életműben. A pályakezdő *Iseri a szandi mandit?* (1969) című groteszk satírának kétségkívül párdarabja a második film, az *Álljon meg a menet!* (1973). Ezt követően viszont hosszabb kihagyás után két, fél éven belül bemutatott, a korábbiaktól és egymástól is igen eltérő játékfilm születik, a *Minden szerdán* (1979) és a *Koportos* (1979). Az előbbi drámaibb hangoltságú, nemzedéki konfliktust előtérbe állító történet, utóbbi a Budapesti Iskola fikciós dokumentarista módszeréhez közel álló alkotás, noha adaptáció, Balázs József azonos című kisregényének megfilmesítése. Adap-

táció a *Minden szerdán* is, amely Marosi Gyula *Mélyütés* című kisregényéből készül, s az író a most tárgyalt három film közül kettő, a *Vakvilágban* (1986) és *A csalás gyönyöre* (1992) forgatókönyvének megírásában is közreműködik. Az újabb játékfilm, az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* (1984) azonban nem a *Koportos* dokumentarista módszerét folytatja – ebben az időszakban keletkeznek az egész estés dokumentumfilmek, előbb az 1980–81-ben forgatott, de csak 1983-ban bemutatott *Együttélés*, majd a „beszélő fejes” történelmi témájú munkák –, hanem, legalábbis a nemzedéki konfliktus tekintetében, a *Minden szerdán*-hoz áll közel. Az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* ugyanakkor az első satírákhoz hasonló groteszk hangot üt meg, s ez kisebb léptékben folytatódik a *Vakvilágban* (1986) és nagyobb arányban *A csalás gyönyöre* (1992) esetében is. A legutolsó játékfilm, a *Szökés* (1996) újabb stílus-, jobban mondva műfajváltás, tematikusan pedig a történelmi dokumentumfilmekhez kötődik, hiszen egy valóban megtörtént recski szökést mesél el, akciófilmes dramaturgiával.

A *Minden szerdán* nemzedéki konfliktusa nem nélkülözi a társadalmi-politikai szempontrendszert, így inkább a hetvenes évek jellegzetes, a magánéletet a külső körülmények foglyaként (lásd például lakáskérdés) ábrázoló, számos alkotást tartalmazó filmek csoportjába tartozik (az 1979-es év terméséből ilyen Gothár Péter *Ajándék ez a nap*, Kézdi-Kovács Zsolt *A kedves szomszéd*, Elek Judit *Majd holnap...*, Gyöngyössi Imre és Kabay Barna *Töredék az életről*, Rózsa János *Vasárnapi szülők* című műve, valamint a szociografikus környezetrajzot csak közegként használó Jeles András-film, *A kis Valentino*). A *Minden szerdán* zavaros családi háttérű lázadó ifjú hőse nevelőintézetbe kerül, majd új „családja” lesz, amelyben a szülők poszt-68-as, kiábrándult, cinikus értelmiségiek, a fiatalemberrel hangot találó nagypapa viszont 19-es ös-kommunista, továbbá szerepel a történetben egy államtitkár is. A történet az elértéktelenedő, a felnövekedéshez

mintát, támpontot nem nyújtó jelent állítja szembe az értéktelített múlttal, ám annak politikai aspektusa kevésbé a kommunista ideológiát igazolja, jóval inkább az aktuális, „hivatalosan” hasonló beállítottságú politikai rendszer hamisságát, ürességét hangsúlyozza. A film egyértelműen a hosszúra nyúlt pangás korszakának kiábrándult, mégis bizakodó szemléletű krónikája (a humánumot jelképező idős karakter meghal a történet végén, ám ezzel mintegy „megváltja”, felnőtté avatja az ifjú főhőst, akiből talán más ember lesz, mint valódi és „szerzett” szülei).

Az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* a nemzedéki ellentétek tekintetében tehát kapcsolódik a *Minden szerdán*hoz, noha tagoltabb a konfliktusszerkezete, a groteszk stílus, a túlzó, karikatúrisztikus fogalmazásmód azonban már nem elveszett és megtalált értékvilágok szembenállásáról tudósít, hanem egy feje tejére álló, sarkaiból kifordult családi kört „négyeszesít”, amelyben az ellentétek egyfelől karneváli zűrzavarba torkollnak, másfelől a történettől idegen, így meglehetősen hiteltelen, kétséges szimbolikus feloldást nyernek. A szereplők politikai motiváltságáról átkerül a hangsúly a gazdaságira, illetve a kulturálisra: az anya szállodai menedzserként tartja el a családot (beleértve széplelkű pedagógus férjét), míg a fiatalok ezoterikus művészeti akciókkal és „pusztító” punkzenével láznak. A nemzedéki konfliktus egyéb összetevői pedig inkább helyzet- és jellemkomikumból fakadnak (vö. anyós–vejsz viszony). A film így már kevésbé a válságról, jóval inkább a szétesésről, a káoszról tudósít.

Ez a szólam folytatódik és radikalizálódik a *Vakvilágban* végletekig fokozott abszurdjában, amely az elsők között sejt meg valamit a hamarosan bekövetkező rendszerváltás társadalmi és politikai földindulásából. A tragédiába forduló történet az értelmiségi krízist ugyancsak abszurdba fordító, ám azt szatíráként feloldó, ugyanabban az évben születő Bacsó Péter-filmhez, a *Banánhéjkeringő*höz, illetve a stilisztikailag alapvetően eltérő, az abszurdot metafizikus távlatokba repítő Jancsó-opushoz, a *Szörnyek évadjához* áll közel. A *Vakvilágban* társadalmi beágyazottsága azonban mindkettőnél direktebb és komplexebb, hiszen a filmben így vagy úgy egy-egy tehetetlen értelmiségi és munkáskarakter bukik el. Nem lehet mindebben nem észrevenni egy összeomló rendszer allegóriáját, amelyet a film tézisszerű cselekményvezetése is felerősít.

A *Csalás gyönyöre* elsők között reflektál a rendszerváltásra, s ez a gyorsaság publicisztikus hevülettel, bizonyos értelemben felszínességgel, vázlatossággal társul (ahogy ezt Szabó István egy évvel korábbi, ugyancsak publicisztikus munkájának, az *Édes Emma, drága Böbénének* alcíme nyíltan vállalja: *Vázlatok, aktok*). Ez a legtestesebb tematikus korpusz, amelybe Gyarmathy filmje besorolható, a groteszk stílus azonban jóval ritkábban kíséri a rendszerváltás következményeit elmesélő történeteket, de azért akadnak ilyenek is, így Szőke András *Európai kempingje* (1990), Vajda Péter *Itt a szabadsága* (1990), Gothár Péter *Melodráma*ja, Timár Péter *Csapd le csacsija* (1991) és Szomjas György *Roncsfilmje* (1992).

Két trilógia körvonalazódik tehát a Gyarmathy-életmű utolsó játékfilmes szakaszában (miközben a legutolsó mű, a *Szökés* önmagában álló alkotás): a Kádár-korszak válságát, leépülését, felbomlását nyomon követő *Minden szerdán*, *Egy kicsit én... egy kicsit te...* és *Vakvilágban*, illetve a válság detektálásában előremutató, annak következményét is feltáró *Egy kicsit én... egy kicsit te...*, *Vakvilágban* és *A csalás gyönyöre*. Írásomban ez utóbbi érvényessége mellett igyekszem érvelni. Méghozzá nem valamiféle notórius rendszeralkotóként, hanem azt bizonyítandó, hogy Gyarmathy Livia és forgatókönyvíró-társa, Böszörményi Géza mennyire érzékenyen sejt meg valamit a nyolcvanas évek közele társadalmi és politikai átalakulásából, s főleg a *Vakvilágban*nal megfogalmazott tragikus abszurdot miképpen zárja le következetesen *A csalás gyönyöre* komikus abszurdjával. A *Minden szerdán* még az értékválságot rögzíti, s lehetőséget lát az idős és ifjú nemzedék szellemi-erkölcsi összefogásában, ezáltal a fiatalok megváltozásában. Az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* mintha ezt a történetet folytatná, de a szinte burleszkbe forduló groteszk hang és a konfliktusok feloldásának költői szimbolikája mégis inkább érvényteleníti a korábbi bizakodást: a káosz fokozódik, a konfliktusok megoldása viszont absztrahálódik. A *Vakvilágban* esetében már teljesen egyértelmű a katasztrófába forduló (vak)világ képe, míg *A csalás gyönyöre* a szó szerinti romokon felépülő (a nyitókép egy gyár felrobantását ábrázolja) új világ zavarosságát fogalmazza meg. Egyik film sem a legtokéletesebb darabja az életműnek (ezt a szerepet ekkortájt a történelmi dokumentumfilmek töltik be, a játékfilmek terén pedig az első filmé az egyértelmű érdem), de mint összefüggő szemléleti és tematikus



Egy kicsit én... egy kicsit te...
(Esztergályos Cecília, Tóth József, Tóth Ildikó, Őze Lajos)

ív, mindenképpen figyelemre méltó és jellegzetes fejleménye a rendszerváltáshoz vezető, majd arra közvetlenül reagáló filmtörténeti szakasznak. S nem utolsósorban a groteszk stílus is egymáshoz kapcsolja őket (amely viszont a *Minden szerdánra* nem jellemző), így folytatódik a pályakezdő satírak hangja, bekeretelve ezzel a játékfilmes életművet.

Ha a nyolcvanas években készült filmek miatt a rendszerváltás trilógiájának nem is tekinthető a három alkotás, az első kettőben felvázolt történetmintázatok, karakter- és konfliktustípusok sok mindent előrevetítenek abból, mi felé tart az ország 1989 előtt, míg a harmadik darab azt mutatja be, hova jut 1989 után. Így jogosabb, ha a három filmet a rendszervesztés trilógiájának nevezzük.

Széteső mozaik – Egy kicsit én... egy kicsit te...

A trilógia nyitódarabja nem reflektál közvetlenül társadalmi folyamatokra, szemben a korábbi két filmmel, a *Minden szerdán*nal és természetesen a romantémájú *Koportossal*, továbbá ellentétben a későbbi filmek egyre fokozódó és

direktebb társadalmiságával. Ugyanakkor nem is nélküli teljesen ezt a motívumot, de alárendeli a komikumnak. Mindennek következtében a film kevésbé tekinthető társadalmi satírának, jóval inkább vígjáték, jobb pillanataiban groteszk helyzetekkel és karakterekkel. A történetet „elemeltsége” megfosztja a komolyan vehető társadalmi jelentéstől, amit a film az emberi kapcsolatok terén igyekszik elmélyíteni. „Gyarmathy ilyen apró, köznapiból alig valamivel mesészerűbb abszurdításokkal tud valami félig reális, félig valóságos, »kevert« atmoszférát teremteni. Ezzel emeli el a történetet mind a banális dokumentumvalóság szintjéről, mind a szájbarágós tanulságról.”²⁹ Ily módon a konfliktusokban felerősödnek a személyes, a karakterek alkatából fakadó, a korhoz kevésbé kötődő motivációk: „Gyarmathy Livia szerintem az előítéletekről forgatott filmet, a türelemhiányról.”³⁰ A történet középponti nemzedéki ellentéte, különösképpen, ha összevetjük a *Minden szerdán* hasonló konfliktustípusával, mindenképpen erről tanúskodik. A középnemzedék, azaz a szülők generációjában jelenik meg a legerőteljesebben a társadalmi szerep, de a karakterek inkább vígjátéki figurák, semmint közéleti magatartást reprezentáló ágensek. Igaz ez a nyolcvanas

²⁹ Almási Miklós: Franzstadti heppening. *Egy kicsit én, egy kicsit te*. *Filmvilág* 28 (1985) no. 9. p. 29.

³⁰ Zöldi László: *Kiskatarziskok*. *Élet és Irodalom* 29 (1985) no. 37. p. 13.

évek átalakulását, „prekapalista” világát jelző anya alakjára, aki egy előkelő szálloda menedzsere, de akár a lánya párválasztását irányító kemény fellépése, akár a hűtlen férjén bosszút álló női elgyengülése is helyzetkomikumba fordul, így elveszíti esetleges társadalomkritikus-szatirikus élet. Így van ez a liberálisabb szemléletű pedagógus apukával is, aki inkább bizonytalan, pipogya, sőt jellemgyenge alak, semmint a szabadelvűség tudatos szószólója. Az időseket képviselő kiállhatatlan anya-anyós és a szenilis apaapós nélkülöz bármiféle társadalmi relevanciát, s mindkettő vegytisztán komikus karakter. Még kiáltóbb a lázadó fiatalok társadalmi háttérének – meg radikalitásának, hiszen az groteszk lefokozottságban jelenik meg – a hiánya. A házaspár lánya „csak” egy szerelmes kamaszlány, kedvese pedig excentrikus művész, aki hol a lányszoba falát pingálja ki, hol felkőnyörgi magát a művelődési ház színpadára, hogy provokatív színházi akciójával egyfajta „előzenekarként” szórakoztassa a punkzenére szomjas közönséget, mondani sem kell, kevés sikerrel. A fiatalok „lázasát” támogató őrült nagybácsi, a toloszékben közlekedő egykori, vélhetően igencsak ripacs színész ugyancsak szakmai, s nem társadalmi szerepében groteszk figura, igaz, ekként kétségkívül szórakoztató. Az ő megjelenései fokozzák abszurd komédiává a filmet, s ez magában rejthetné a „társadalmi üzenet” tézisé, csakhogy jellemző módon ő csupán mellékszereplő a történetben. Az abszurd majd a *Vakvilágban* című filmben lép elő történetsszervező, így világképpé stilizálódó elvvé.

Ugyancsak epizodikus, noha visszatérő helyszíne a filmnek a lázadó nemzedék „önmegvalósító” szórakozóhelyeként a Fiatal Művészek Klubja. Ismert az intézmény szerepe, underground-alternatív, azaz tiltott-tűrt határpozíciója a Kádár-korszakban, ahogy hasonlóan ismert a nyolcvanas évek zenei szcénájának fellazító-bomlasztó narratívája, különös tekintettel a punkra. Annál feltűnőbb e fontos helyszín és történetsszál alárendelése a helyzet- és jellemkomikumnak: „Ezért marad például idegen és jelentés nélküli a new wave egész világa Gyarmathy Livia *Egy kicsit én... egy kicsit te...* című filmjében, hisz itt az underground mindössze a Hotel Termál jóízű filmgyári otthonosságával szembesülhet dramaturgiai betétként, belső fedezet és élmény nélkül.”³¹

A felforgató abszurd tehát még csupán epizodikusan állítja feje tetejére a világot, az utolsó szó a szimbolikus családegyesítésé. Ez a zárlat – a szerzői szándéktól függetlenül és az esztétikai megoldatlanság ellenére – sokatmondó. A történetet nem a nagyszülők burleszkbe torkolló, az összes szereplőt felvonultató, a korai filmek groteszk karneváli ünnepeit idéző nagyjelenet zárja le, hanem a lázadó fiatalok és a szülők jelképes közös fürdőzése a kertvégi tóban (a fiatalok meztelenül, a szülők ruhában – körülbelül ez emlékeztet arra, hogy nem minden téren történik meg a „családgyógyítás” és kibékülés). A hasonló poétikai megoldásokat addig nélkülöző filmtől idegen ez a megoldás, művészileg és a konfliktusok lezárásaként egyaránt. Nem hiteles, nem megnyugtató, nem drámai, de nem is komikusan feloldó. A befejezés „elkenése” mintha az alkotó öntudatlan gyanúja volna: a közös, jéghideg vízben elmerülés után kijózanító száritkozás következik, s a veszekedős hétköznapiak ugyanúgy folytatódnak. Nincs feloldása a konfliktusnak, sem ideológiai, sem magánéleti szinten. Előbbi nem része a történetnek, utóbbi nem kap drámai mélységet. A nyolcvanas évek elbizonytalanodó, a súlyos krízist még nem jelző, de meglehetősen kilátástalan társadalmi állapotának jellegzetes fogalma így a címben kétszer is előforduló „kicsit” lesz.

A zárlat esztétikai bicsaklásával szemben annál tudatosabb és kifejezőbb a film epizodikus, elbeszélő szerkezete, amely az *Ismeri a szandi mandit?* radikális mellérendelését idézi, méghozzá hasonló szellemben, egy áporodott, mozdulatlan és mozdíthatatlan társadalom képeként. Az 1968 utáni pangást elsőként és felülmúlhatatlan módon fogalmazta meg a *Szandi mandi* – hasonlóan tesz tizenöt évvel később az *Egy kicsit én... egy kicsit te...*, s ez pontosan a 68-cal beálló és megmerevedő korszak jellegét, változatlan-ságát, dermedtségét fejezi ki. „Az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* alapvetően állapotrajz, három generáció együttélésre való képtelenségének meglehetősen statikus pillanatfelvétel-sorozata”³² – írja a film egyik korabeli kritikusa, egy másik pedig mindehhez a műfajkeveredést is hozzáteszi: „Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza filmjeiben megszokhattuk, hogy keverednek bennük a műfajok, ami a

31 György Péter: A múlandóság építései. A magyar film díszletvilága. *Filmvilág* 29 (1986) no. 5. p. 15.

32 Hegyi Gyula: *Egy kicsit én... egy kicsit te...* *Magyar Hírlap* 18 (1985) no. 214. p. 6.

mozaikszerű szerkesztésmóddhoz, a nem egyenes vonalú cselekményfelépítéshez elvileg illik is.”³³

Az elbeszélő szerkezet történetet felülíró jelentése a követező film, a *Vakvilágban* esetében is meghatározó lesz (A család gyönyöréből viszont sajnos hiányozni fog). Olyasfajta poétikai megoldásról van tehát szó, amely a pályakezdő játék-, majd az életművet lezáró, fiktív-anekdotikus betéteket is tartalmazó dokumentumfilmeknek is fontos alkotóeleme. S e formaszervező elv társadalmi jelentéssel képes telítődni, ami határozott művészi rangot ad Gyarmathy Livia filmjeinek. Az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* vígjátéki karakterei és történetelemei viszont túlságosan tolakodóak – avagy műfaji értelemben leegyszerűsítettek – ahhoz, hogy valóban látni, hatni engedjék e sokatmondó epizodikus szerkezetet. Legalább egy kicsit...

„Ebben az életben semmi sem véletlen” – *Vakvilágban*

Ha már az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* felidézi a nyolcvanas évek alternatív zenei kultúráját, a *Vakvilágban* történetsszerző elve kapcsán e fejezet élére illik Menyhárt Jenő *Ujjlenyomatok* című dalának egyik sora. Mindezzel azt is jelezni szeretném, hogy a korábbi film túlságosan is háttérbe szorított, ugyanakkor a társadalmi jelentés kifejezése szempontjából releváns történetsszerző elve az újabb műben egyértelműen előtérbe kerül, s hangsúlyozott tézisként, „mondanivalóként” felülírja az önmagukban gyengébb lábakon álló két, egymástól független, ám a befejezésben véletlenül és ezáltal végzetszerűen összekapcsolódó történetet. A *Vakvilágban* korabeli és későbbi recepciója egyaránt ezt emeli ki, ráadásul korjelenségként, hiszen ugyanabban az évben még két, hasonlóan a véletlen dramaturgiájára épülő film is készül Magyarországon. Vagyis az abszurd kapcsán korábban említett két film (*Banánhéjkeringő*, *Szörnyek évadja*) mellett további két, korabeli munkához is szorosan kötődik Gyarmathy alkotása, miközben a véletlen történetsszerző elvé emelése természetesen ezek esetében is az abszurdot

támogatja. „Elgondolkodtató, hogy idén három olyan magyar film kerül a közönség elé, amelynek cselekményét a véletlen igazgatja. A *Vakvilágban* és a *Hol volt, hol nem volt* mellett Tolmár Tamás első filmje, a *Zuhanás közben* is azt mutatja be, milyen esetlegességek alakítják életünket, hogyan keresztezi egymást vadidegen emberek életútja. Nem terveink, de még csak nem is mások ellenkező szándékai alakítják sorsunkat, hanem a fejünkre hulló téglák vagy egy halálos félreértés képében jelentkező vakvéletlen”³⁴ – írja a Tolmár-filmről szóló elemzésében Schubert Gusztáv. Ugyanezt emeli ki a Gyarmathy-filmről írt kritikájában Zöldi László zárójeles megjegyzése: „Mindkét rendező [Gyarmathy Livia és Tolmár Tamás] ugyanazzal a módszerrel dolgozik: elindít két történetet, az egyik szálnak látszólag nincs köze a másikhoz, mármár arra gyanakodhatnánk, hogy nem is lesz, amikor a szálak véletlenül egymáshoz kapcsolódnak; a nem igazán összeillő mozzanatok utólag értelmet nyernek. Az action gratuite talán indokolatlan, ám végül is érthető az előzményekből.”³⁵ S ezt idézi fel az 1987-es év filmjeire visszatekintő tanulmányában Varga Balázs: „Gyarmathy Livia és Tolmár Tamás filmjét dramaturgiai rokonságuk rendeli egymás mellé. Mindkét filmben vakvéletlen nyomán szabadulnak el az indulatok, mindkét esetben végzetes egybeesések kötik össze a külön-külön szálon futó cselekménysorokat, ráadásul mindkét történet értelmetlen halállal végződik.”³⁶ Majd a következő bekezdésben a *Hol volt, hol nem volt* című Gazdag Gyula-filmrel folytatódik a szerző gondolatmenete. E filmek tehát közvetve, narratív mintázatukkal utalnak világképükre, egy olyan világ képére, amelyet a vakvéletlen irányít. Hogy mindennek közvetlen társadalmi okai is lehetnek, azt Gyarmathy filmje exponálja a legerőteljesebben – továbbá a stílusához illő groteszk elrajzolásban –, hiszen az egyik cselekményszálon egy munkásbrigádot, a másikon egy értelmiségit látunk.

A brigád története egyszerre tekinthető kritikusnak és ironikusnak: kritikus, amennyiben az újításért kapott pénz főnöki megkurtítására is utal, így az legfeljebb egy esti dorbézolásra elegendő; ugyanakkor ez a motívum

33 Fenyves Katalin: Szeretettel és részvétellel. Gyarmathy Livia: *Egy kicsit én... egy kicsit te...* *Filmkultúra* 21 (1985) no. 9. p. 26.

34 Schubert Gusztáv: Pesti ámokfutók. *Zuhanás közben*. *Filmvilág* 30 (1987) no. 10. p. 38.

35 Zöldi László: Ingyenes cselekvés. *Élet és Irodalom* 31 (1987) no. 9. p. 13.

36 Varga Balázs: Krízis, káosz, katasztrófa. 1987 filmjei. *Beszélő* 4 (1999) nos. 7–8. p. 15.



Vakvilágban
(Kölgyesi György, Dégi János,
Szabó Lajos, Lukáts Andor)

ironikus is, hiszen a felső vezetésnek az ötvenes években, de még talán a hatvanasokban is elképzelhetetlen kritikája a nyolcvanas évekre már nem vehető igazán komolyan. Inkább ironikus a brigádvezető lázadása, ami részeg hőzöngéssé silányul az este folyamán. Ez a cselekményszál mindenesetre a vendéglői mulatságban felidézi valamennyire a korai szatírák karneváliságát, s a munkások egyéni karaktert is kapnak, kevésbé a brigádvezető és felesége, jóval inkább az idősebb, már beteges, de még vagánykodó kolléga és a hozzá kommandált sánta titkárnő személyében. A másik cselekményszálon már sematikusabb és hiteltelenebb történetet látunk az anyja által terrorizált középkorú értelmiségiről és gyermekét egyedül nevelő szeretőjéről, téli kirándulásukat pedig kifejezetten vigjátékba illő helyzetek kísérik lerobbant autóval, kínos telefonokkal. Mindenesetre ha társadalmi szereplőkként, a Kádár-rendszer kontextusában értelmezzük a két cselekményszál szereplőit – ami a brigád esetében feltétlenül jogosult, hiszen munkahelyi indítatású a történetük, ezzel szemben az értelmiségi hőst kizárólag magánéleti konfliktusban látjuk, az ő karaktere így csak allegorikusan képviseli társadalmi státusát –, egyértelműen a leépülésükről, szerepvesztésükről, sőt voltaképpen megsemmisülésükről értesülünk, ráadásul

nem tragikus hangon, hanem tragikomikus abszurd-ként. Mondhatni, még csak nem is saját sorsuk, történetük áldozatai, hanem a véletlené. A saját életét irányítani képtelen, azaz a vezető szerepétől megfosztott értelmiségi lázadásának lefokozott léptéke a zsarnok anyával szembeni fellépés. Ám ironikus módon, amikor erre végre elhatározza magát, összetévesztik valakivel, még hozzá egy domináns férfival. A brigádvezető ugyanis az átdorbézolt éjszaka után egy előkelő, számára idegen, megalázó helyzetet teremtő szórakozóhelyen kerül összetűzésbe az ottani vagánnyal. A mosdóban alulmarad, de amikor meglátani véli a fehér sálas alakot a megállóban, nekimegy, s a villamos elé löki – az ugyancsak fehér sálat viselő, a szerelmétől az anyjával szembeni lázadás öntudatával bizakodón búcsúzó értelmiségi karaktert. A munkás és az értelmiségi társadalmi és egyéni megaláztatása tehát többlépcsős és végletes: az egyik meghal, a másik gyilkossá válik, ám mindkettőjük sorsa véletlenül alakul így, nem tragikus hősként következik belőlük. A Kádár-korszak társadalmában közösségi és magánéleti szerepüktől egyaránt megfosztott, kisszerű alakokká degradálódnak. Hogy nem urai életüknek, azt részben saját történetük is kifejezi, ám mindezt „rendszerszintűvé” – avagy allegorikussá – a hangsúlyosan rajtuk kívüli események avatják.

A *Vakvilágban* „véletlen dramaturgiáját” a másik két filmhez képest is radikálissá teszi a késleltetés. A *Hol volt, hol nem voltban* a történetet indítja el a véletlen, a *Zuhanás közben* esetében többször beleszól a többszálú cselekmény bonyolításába. A *Vakvilágban* két cselekményszála viszont teljesen független egymástól, váltogatva látjuk a két azonos időben, de különböző térben zajló eseménysort, amelyeknek viszont a párhuzamos montázs hatásmechanizmusával ellentétben nincs kapcsolatuk egymással, nem befolyásolja egyik a másik végkimenetelét, nem azért szurkolunk, hogy a párhuzamosok végre találkozzanak. Semmi ilyesmire utaló információt nem kapunk, így annál váratlanabb, a lehető legabszurdabb a véletlen találkozás és haláleset a zárlatban. S mindezt tovább fokozza a rendező stílusát jellemző groteszk látásmód. Radikális dramaturgiai megoldással él tehát az alkotó, amihez viszont nem elég erősek e szerkezet pillérjei, így az abszurdá váló világ tézise valóban csak tézis marad.

A párhuzamok találkoznak

A párhuzamos cselekményszálak – alkalmanként ugyan csak véletlenül – találkoznak és egymásba bonyolódnak *A család gyönyörében* is. „A három százból sodort, lineárisan szerkesztett cselekmény tulajdonképpen – elvben – alkalmas volna arra, hogy a korkaleidoszkóp valamely darabját felvillantsa és nézői emlékezetébe rögzítse.”³⁷ Békés Pál kritikájának közbevetése jelzi, hogy a szerkezetet tartani igyekvő matéria ezúttal sem teherbíró. Ám míg a nyolcvanas években készült két filmben egy hosszú periódus társadalomképének lebontásáról, szétszereléséről volt szó, addig a mostaniban egy vadonatúj társadalmi berendezkedés gyors felvázolása a cél. Ami közös, a szétesés, továbbá az alkotói stílusként és a társadalmi átalakulás velejárójaként tovább élő groteszk. De mi és hogyan is épülhetne másként – a romokon?

A párhuzamos szerkezet ezúttal kevésbé radikális, s kevésbé ölti magára az abszurd jelentést. A cselekményszálak valóban találkoznak, egymásba fonódnak. A főhősnőt a rendszerváltás következtében elbocsájtják munkahelyéről. Ráadásul férje megcsalja, így özvegyen maradt, újabb partnerkapcsolatában is boldogtalan, idősebb barátjánéhoz költözik. A véletlen, ám egy kevésbé hangsúlyozott, így szinte észrevétlen véletlen hozza be a harmadik cselekményszálát. A presszóban, ahova a két barátnő beül, éppen felmond a felszolgálólány, így munkanélküli hősnünk gyorsan jelentkezik a helyére. Ennek a filmnek a jelentése azonban nem annyira a dramaturgiai szerkezetben, még csak nem is a nemzedéki vagy házassági konfliktusokban rejlik, mint az egyes cselekményszálak tárgyában, témájában, azaz meglehetősen „leíró”, publicisztikus szinten. A fiatalabb hősnőt elküldik munkahelyéről, mivel az üzem nem egyszerűen bezárt, hanem lebontották, nincs többé. Férje frusztrált alkalmazottként próbál jól teljesíteni az új világban, ezért is bonyolódik szerelmi viszonyba egy önmagát ügyesen menedzselő vállalkozó lányával. A főhősnő idősebb barátnőjének új kapcsolata családos ember, ráadásul parlamenti képviselő. Az új demokrácia fontos embere bohózatba illően szerencsétlen alak, aki még megölni sem képes magát tisztességesen. A vendéglátóipari egység, ahova hősnőnk beáll dolgozni, kisstílusú maffiaháború színtere. Katalógusát nyújtja tehát a történet a rendszerváltás új társadalmi jelenségeinek és szereplőinek az értelmiségi munkanélküliségtől a politikai elit alkalmatlanságán át a szervezett bűnözésig. A publicisztikus hangot egyvalami képes úgy-ahogy árnyalni: a groteszk stilizáció.

A trilógia záródarabja tehát ugyancsak a korai játékfilmekből meríti erejét, a groteszk stíusból egyfelől, a melérendelő, sehova sem tartó epizodikus elbeszélésmódból másfelől. Az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* esetében még kiegyenlített a két formaalkotó elv szerepe, a *Vakvilágban* voltaképpen csak párhuzamos cselekményszálai abszurd találkozásába emeli be a tragikus groteszket, míg *A család gyönyörében* történetbonyolítása kevésbé hordoz önmagán túlmutató jelentést, a groteszk pedig csupán villanásszerűen jelenik meg a filmben, s túlsúlyba kerülnek a bohózat (a parlamenti képviselő karaktere) és a parodisztikus elemek (a maffiaháború, különösképpen az ellenfél megbízottja, aki egyszerre idézi a western- és gengszterfilmek fenyegető alakját, továbbá a verőemberek csapata). Erénye a filmnek, hogy amíg a Kádár-korszak jó néhány bűnügyi történetében vagy a rendszerváltás utáni, ugyancsak a bűn világába alámerülő munkákban nem szándékosan válnak önmaguk paródiájává a szereplők és az akciójelenetek, addig Gyarmathy Líviánál kétség sem fér ehhez az alkotói

³⁷ Békés Pál: A pinyt hallgat. *A család gyönyörében*. *Filmvilág* 35 (1992) no. 6. p. 52.

szándékhoz. Legalábbis a maffiaszálon. Két hősnőjével szemben jóval empatikusabb az alkotó, ám ez legfeljebb a történet igen külsődleges feminista olvasatát támogatja (misperint ők volnának az egyedüli normális, magányukban megerősödő hősei életük drámai fordulatának). A család gyönyöre emlékezetes groteszk pillanataiban a rendező legkiválóbb munkáit idézik. Hogy csak az életművön egyfajta szerzői kézjegyként végigvonuló tánc motívumát idézzem: nagyszerű, amikor a szigorú arcú, egykori belügyes, aki verőembereivel inkognitóban érkezik küldetésének színhelyére, az őt felismerő és leleplező főhősnővel fergeteges rock and rollozni kezd. S ugyancsak szerzői kézjegyként kerül a filmbe a maffiaháború karneváli felfordulásba torkoló végkifejlete, ahogy az esethez kikerkező tüzoltók habbal árasztják el a rommá vált helyiséget.

A család gyönyöre kapcsán érdemes Gyarmathy Livia játékfilmjeinek még egy, ritkábban említett aspektusát kiemelni. A hatvanas-hetvenes évek fordulóján elinduló szerzői szatírák és groteszkek modernista irányzattá avatják a vígjáték ezen alműfaját.³⁸ A hatvanas évek szórványosabbban megjelenő, de önmagukban kitűnő szatírái után (mint például Bán Frigyes *Büdösvíz* vagy Máriaassy Félix *Fügefalevel* című munkája 1966-ból), 1969-ben valószínűleg berobbannak az ilyen típusú filmek: abban az évben nem kevesebb mint öt szatíra készül (továbbá több hagyományos vígjáték), ami az éves termés egynegyedét jelent (Fábrí Zoltán: *Isten hozta, őrmagy úr!*, Máriaassy Félix: *Imposztorok*, Bacsó Péter: *A tanú*, Kardos Ferenc: *Egy örült éjszaka*, Gyarmathy Livia: *Ismeri a szandi mandit!*), és a sorozat a hetvenes évek közepéig (nem kis részben Gyarmathy Liviának és Böszörményi Géának köszönhetően) folytatódik. Ezt követően drámaian megcsappan a szatírák és a groteszk stílusú filmek száma (Gyarmathynál 1979-ben történik meg két filmmel is a váltás). Mindennek a háttérben a kultúrpolitikát sejtethetjük, hiszen a társadalomkritikus szatíra veszélyessé is válhat; nem véletlen a betiltott filmek sorában a szatírák, paródiák nagy száma (Kalmár László: *A nagyrozsádási eset*, 1957; Bacsó Péter: *A tanú*; Gazdag Gyula: *Bástyasétány hetvennégy*, 1974; Je-

les András: *Álombrigád*, 1983). A szatírák visszaszorulásának másik tünetértékű jele azok „el- vagy visszavígjátékosodása”, azaz a társadalomkritikus él elvesztése és a sokszor bohózatba illő humor térnyerése; erre példa Bacsó Péter trilógiája, a *Forró vizet a kopaszra* (1972), az *Ereszd el a szakállamat!* (1975) és a *Zongora a levegőben* (1976). Bizonyos fokig – ám nem azonos mértékben – Gyarmathy Livia itt vizsgált trilógiája is áldozatul esik ennek a folyamatnak (amiképpen ebbe a sorba tartozik Böszörményi Géától az 1981-es *Szívűr*). Mindez a nyolcvanas években már kevésbé a kultúrpolitika szorításának tudható be, jóval inkább a korszak uralkodó irányzatának, az új akadémizmusnak köszönhető, amely előtérbe állítja a hagyományosabb elbeszélésmódú, műfaji filmezést a hetvenes évek egyoldalú szerzői dominanciájával szemben. Gyarmathynál, ha kisebb mértékben is, de nyomot hagy ez a filmtörténeti folyamat. Különösképpen az *Egy kicsit én... egy kicsit te...* esetében érezhetjük a helyzet- és jellemkomikumnak nagyobb teret adó törekvést, az abszurd, groteszk mozzanatok burleszk bohózatba fordítását. A *Vakvilágban* esetében mindez nem figyelhető meg, hiszen a film nem tekinthető sem vígjátéknak, sem szatírának, s csak az abszurd zárlat vegyít a tragédiába komédiát, de a tévedésből elkövetett gyilkosság jelenetét nem véletlenül követi egy rövid epilógus a rendőrautóban összetörtén magába roskadó tettel, aki tehát maga is áldozat. A család gyönyöre aztán megint visszatér a műfajibb megoldásokhoz – ezért is marad a társadalmi szatíra a jelenségek felszínét kapirgáló publicisztikus szinten –, illetve a rendező további, a populáris film irányába tett lépéséről tanúskodik, hogy Rita Tushingham személyében nemzetközi sztárt nyer meg az egyik női főszerepre, a film zeneszerzője pedig Ennio Morricone lesz.

*

Schubert Gusztáv szerint a Kádár-kor utolsó és a rendszerváltás első évtizedének filmtörténete „káosztól káoszig” tartó folyamatként írható le.³⁹ A szocialista rendszerek lassú eróziója, majd összeomlása nem kérdőjelezi meg e folyamat-elemzés jogosságát. A rendszerváltás pozitív fordulata után már meglepőbb, akár egyoldalúnak, „értelmiségi nyafogás-

38 A szerzői szatírák filmtörténeti szerepéhez lásd: Gelencsér Gábor: A legvidámabb barokk. Az államszocialista korszak komikus formái, különös tekintettel a szerzői szatírákra. In: Gelencsér Gábor: *Középkép. Portrék, témák, formák a magyar film történetéből*. Budapest: Gondolat, 2022. pp. 345–370.

39 Schubert Gusztáv: Rejtőzködő évtized. A magyar rendszerváltás filmjei. *Metropolis* 6 (2002) nos. 3–4. p. 13.

nak” tűnhet a magyar filmesek reflexiója az új társadalmi jelenségekre, de értelmezésük alapvetően egybevág a közvéleménykutatók mérésével, miszerint a magyar társadalom többsége negatívan ítéli meg a rendszerváltást.⁴⁰

Az 1989 körüli években keletkező, a káoszt megfogalmazó filmek sorában Jancsó Miklós korabeli munkáit, az említett *Szörnyek évadját*, továbbá a *Jézus Krisztus horoszkópját* (1998), az *Isten hátrafelé megyet* (1990) és a *Kék Duna keringőt* (1991), a fekete széria alkotásait, élükön Tarr Béla filmjeivel (*Kárhozat*, 1987; *Sátántangó*, 1994; *Werckmeister harmóniák*, 2000), az úgynevezett „roncsfilmeket” (Szomjas György szintén már említett címadó filmjét, illetve Grunwalsky Ferenctől az *Egy teljes napot* [1988] és a *Kicsi, de nagyon erőset* [1989]), továbbá egy-egy önmagában álló alkotást szoktak említeni (a korábban felidézettekén túl: Dárday István – Szalai Györgyi: *A dokumentátor*, 1988; Gárdos Péter: *A hecc*, 1988; Erdőss Pál: *A túlélés ára*, 1990; András Ferenc: *Az utolsó nyáron*, 1990; Kézdi-Kovács Zsolt: *És mégis...* 1991; Gyöngyössi Imre – Kabay Barna: *Száműzöttek*, 1991; Salamon András: *Zsötem*, 1991).

Ebbe a sorba illeszkedik Gyarmathy Lívia trilógiája azzal a fontos különbséggel – s ezért illeti a filmhármast a rendszerváltás helyett a rendszervesztés elnevezés –, hogy ő az elsők között sejtí meg a bekövetkező káoszt, s a *Vakvilágban* című filmjével annak formai értelemben is radikális megfogalmazását alkotja meg. Az epizodikus elbeszélésmód, a párhuzamos cselekményszál és a groteszk stílus tekintetében az alkotó rendszervesztés-trilógiája tehát fontos társadalmi gondolatot exponál, ám ezt az első játékfilmjeihez mérhető poétikával nem tudja alátámasztani; a társadalmi gondolat és a formaalkotó elv együttállása csak a korai játékfilmekben valósul meg. Mégis, a nemzedékek káoszba torkoló szétesését, a kiszámíthatatlan végzet társadalmilag reprezentatív szereplőket érintő hatalmát s végül az ugyancsak széteső világ romjain magukra maradt hősök sorsát megrajzoló ív társadalomtörténetileg megalapozott gondolatot tár elénk: e tekintetben is párhuzamot von a véget érő régi és az elinduló új rendszer között. Gyarmathy Lívia legjellegzetesebb, legtöbb munkáját átható művészi szemléletmódjának megfelelően groteszk párhuzamot.

Gábor Gelencsér

Parallels and stories

Livia Gyarmathy's trilogy of regime loss

The paper examines the late works of Lívia Gyarmathy's oeuvre, which can be considered a trilogy: *A little of me... a little of you...* (*Egy kicsit én... egy kicsit te...*, 1984); *In the Blind* (*Vakvilágban*, 1986); *The Pleasure of Deception* (*A csalás gyönyöre*, 1992). The story patterns, character and conflict types outlined in the first two films foreshadow much of what Hungary as a country was heading towards before 1989, while the third film shows where it gets after 1989. In this way, the three films can be seen not so much as a trilogy of regime change as a trilogy of regime loss. In addition to a detailed analysis of the films' content and form, the author also discusses the film historical context: on the one hand, the films of the 1980s and 1990s that reflect on the socio-political events of the regime change, and on the other hand, the position of the three films in the oeuvre. And although these late feature films do not reach the artistic level of the earlier ones, the arc of events – which depicts the chaotic disintegration of generations, the power of unpredictable fate over socially representative characters, and finally the fate of heroes left to fend for themselves in the ruins of a world that is also falling apart – presents a historically grounded idea, in the grotesque style that is the most characteristic of the artist and which pervades most of her work.

40 Vö. Ferge Zsuzsa: A rendszerváltás megítélése. *Szociológiai Szemle* 6 (1996) no. 1. pp. 51–77.