

JANCSÓ KORSZAKAI

Témák és variációk

GELENCSÉR GÁBOR

JANCSÓNÁL GYAKORI A STÍLUSVÁLTÁS, A MODERNISTA SZERZŐI SZEMSZÖG VISZONT VÁLTOZATLAN MARAD ÉS EGYSÉGBE FOGJA AZ ÉLETMŰVET.

Jancsó Miklós neve összeforrott a szerzői film modernista fogalmával: szerzővé az európai modernizmus avatta a hatvanas években – a rendező hatvanas évekbeli stílusa a filmnyelv modernista megújításának része lett. Jancsó ötvenéves filmkészítői pályafutása alatt mindig megmaradt szerzői filmesnek. Nem adta fel a filmben mint kultúrateremtő társadalmi diskurzusba vetett hitét, nem tárgított a kritikus értelmiségi szerepétől, ahogy nem engedett szubverzív stílusából sem. Oly sok új hullámos rendezőtársával szemben – Formantól Polanskin át Bertolucciig – nem sorolt át hosszabb-rövidebb időre a midcult művészfilmből, hanem megőrizte modernista szerzőiségét, miközben már rég nem létezett a modernizmus, sőt maga a filmművészet sem, legalábbis abban az értelemben, ahogy arról – nem kis részt Jancsónak köszönhetően – az ötvenes-hatvanas-hetvenes években beszéltünk. A nagy korszakukat túlélő, szemléletüket és stílusukat ugyanakkor megtartó rendezők körébe tartozott, mint Tarkovszkij, Bergman és Antonioni vagy a közelebbi régióból Menzel és Wajda, az élete végéig megőrzött fáradhatatlan aktivitás és újító szellem tekintetében pedig művészete Godard-éhoz hasonlítható.

Jancsó lezárult életművével a hatvanas évek stílussteremtő szerzőisége mellett annak korszakokon átívelő folytonossága is különös súlyt kap. Nem arról van szó, hogy a rendező stílusa és szemléletmódja ne változott volna ötven év alatt. Ellenkezőleg: akár saját stílusát is dekonstruálta, világgépét is felülvizsgálta, ám épp annak érdekében, hogy megtartsa szerzői alapállását: társadalomkritikus magatartását és egyéni stílusát. A témák és variációk sokszínűsége és gazdagsága sem homályosítja el Jancsó

szerzői arcélét, amely épp a változások, az egyes korszakokat folytató-átalakító mozgások dialektikájában táruul fel a legszemléletesebben. Mozgás, dialektika – Jancsó stílusának és gondolkodásmódjának kulcsszavai az életmű egészének értelmezéséhez is segítséget nyújtanak.

AZ OLDÁS ÉS KÖTÉS ÉS AZ ÍGY JÖTTEM (1963–1964)

Jancsó ötvenes években készülő propagandisztikus dokumentumfilmjeihez hasonlóan első játékfilmjei sem térnek el a korszak politikai és művészi konvenciójától: *A harangok Rómába mentek* és a *Három csillag* című szkeccsfilm epizódja a második világháborúhoz kapcsolódó mozgalmi történet. Ám ahogy az évtized végén születő művészi tárgyú portréfilmjei (*Derkovits, Halhatatlanság*) a szocialista realizmus leegyszerűsítő és hamis kifejezésmódjával szemben elvontabb és összetettebb jelrendszert alkalmaznak – legalábbis képi szinten, a narrátorszövegek ugyanis még őrzik a patetikus és didaktikus ideológiai funkciót –, úgy a következő egészestés játékfilmek is eltávolodnak a (szocialista) realizmustól, s lépést tesznek az európai modernizmussal, illetve a saját szerzői stílus kialakítása felé. A voltaképpeni elsőfilm, az *Oldás és kötés* a maga folyamatában, a művön belül írja le ezt a mozgást, míg az ezt követő *Így jöttem* a konvencionális háborús téma dramaturgiai és képi „újra-keretezésével”. A két film átmeneti státusát jelzi az a körülmény is, hogy bennük jobban érezhető a kortárs európai és magyar film hatása, míg a következőkben már inkább Jancsó hat az európai és a magyar filmre.

Az *Oldás és kötés* témája és e téma kontextusa pontosan leírja a születő oeuvre irányultságát, s ez egyetlen

beállítás erejéig a képi stíluson is nyomot hagy. Jancsó ekkor még személyes sorsban, kortárs lélektani drámában vizsgálja a világ aktuális (át)alakulását. A főhős első generációs értelmiségi-ként éli meg a mérhetetlenül felgyorsult társadalmi mobilitást, az elszakadást gyökereitől és elidegenedését a modern világban. Jancsó a folyamatot leíró pszichológiai motivációjú konfliktust Lengyel József azonos című novellájából emeli át, filmjének középső része viszont eredeti kiegészítése a történetnek. A főhős elidegenedését bemutató epizód egyfelől az európai modernizmus, mindenekelőtt Antonioni hatását tükrözi, másfelől beágyazódik a korszak hasonló szellemiségű filmjeinek sorába Makk Károly „elidegenedés-trilógiájától” (*Megszállottak*, 1961; *Elveszett paradicsom*, 1962; *Utolsó előtti ember*, 1963) Máriássy Félix *Kötélék* (1967) vagy Zolnay Pál *Próféta voltál szívem* (1968) című filmjéig. Az *Oldás és kötés* első harmada klasszikus formaeszközökkel ábrázolja a főhős lélektani konfliktusát. A következő egységben ugyanez már modern stílusesszékkel fogalmazódik meg, ám Jancsó itt még átvesz különféle mintázatokat, és mint afféle „jó tanuló” halmozza a szerzői jegyeket: a főhős belső válságának hátterében egy értelmiségi házibulit látunk, ahol a kivülről és a magány ábrázolása mellett alkalom nyílik a történettől leválasztott filmes önreflexióra; barát-nőjéhez fűződő enigmatikus viszonya pedig a modern melodramák műfaját idézi. Ezt követően viszont, ahogy elhagyja a várost, s felkeresi tanyán élő apját, úgy hagyja el Jancsó is az európai modernizmus stíluselemeit, s teremti meg saját modernista stílusát. Az *Oldás és kötés* harmadik egysége ebben a tekintetben azonban még csak ígéret, amely a későbbi filmek felől értelmezhető stílusváltásként.

A vidéken játszódó jelenet tartalmi és képi komplexitása mindenesetre igen feltűnő. A tradíciótól történő elszakadás nemzedéki konfliktusát egyfelől Jancsó, szintén a kortárs magyar filmekhez hasonlóan, politikailag is értelmezi. Az utalásokból egyértelműen kiderül, hogy a főhőst az ötvenes évek fényes szelekmozgalma ragadta ki addigi világából, ám ennek ára volt: kisebb-nagyobb politikai árusítások, megalkuvások. A hatvanas évek elidegenült létállapotát tehát ezen a tájékon nem csak a hirtelen jött mo-

dernizáció, hanem az ötvenes évek terrorja, 1956 és az azt követő kiegyezés, a kádári konszolidáció is motiválja. Jancsó ugyanakkor ezt a partikuláris nemzedéki életérzést a későbbi filmjeit előlegező elvontabb keretbe helyezi át a filmet záró Bartók-idézettel. A zeneszerző hangján elhangzó *Cantata Profana*, a csodaszarvassá változó és a civilizációba vissza térni már nem tudó kilenc fiúról, akiknek „Szájuk többé / Nem iszik pohárból, / Csak tiszta forrásból”, egyfajta utólagos mottó a főhős élethelyzetéhez – s egyben a nekirugaszkodó jancsói életmű mottója is, amennyiben törekvése a nemzeti kultúra és egy modern filmes formanyelv szintézisére a bartóki művészet örökösévé avatja őt. E hagyomány követésének szándékát az *Oldás és kötés*ben még csak egyetlen beállítás tükrözi, ám az annál meggyőzőbb. A pusztai tágas horizontja, benne a tanyaépület geometrikus formájával általában leíró funkcióban, realista környezetként mutatja be

„Befelé nyitott,
kifelé zárt”

(Szegénylegények
– Nagy Attila)

a főhős gyerekkorának színterét, s képez markáns stiliztikai ellenpontot a korábbi városi jelenetekkel szemben. A búcsúzás hangsúlyos dramaturgiai jelenetébe viszont beékelődik egy felső gépállású totálkép, amely már nem leíró, hanem szimbolikus értelemben fejezi ki a főhős élethelyzetét: elszakadását gyökereitől, kiszakítottágát a hagyomány világából, s az őt körülvevő hiányt, elhagyatottságot, magányt. „Bartóki kép”, ahogy B. Nagy László korabeli kritikájában joggal nevezte, s egyúttal Jancsó *saját* szerzői stílusának ősképe.

Az *Így jöttem* már teljes egészében kilép a jelenből és a városi környezetből, s ezzel lehetőséget nyújt Jancsó számára a mind absztraktabbá váló stilizációra. A film dramaturgiai alaphelyzete azonban még hagyományosabb: egyetlen személyiségre koncentrálunk; a történelem bonyolult lélektani konfliktust motivál a fogoly magyar és az orosz kiskatona között; a főhős „átöltözései” következté-

ben elszenvedett sérelmek a történelmi helyzet ellentmondásosságára utalnak. Mindennek következtében a film beleilleg a hatvanas évek kollektív nemzedéki élményt felidéz, s épp általa „keresztiséget” kapott „Így jöttem” filmjei közé, mint amilyen Szabó István első trilógiája (*Álmodozások kora*, 1964; *Apa*, 1966; *Szerelmesfilm*, 1970), Gaál *Sodrásban* (1963) vagy Sára Sándor *Feldobott kő* (1968) című elsőfilmje. Ám épp e filmek mellett válik feltűnővé az *Így jöttem* történetének és cselekményvilágának a lélektani és történelmi realizmustól mind inkább eltávolodó stilizáltsága, néhány kevésbé motivált epizód modellszerűsége. A film tehát az *Oldás és kötés*hez hasonló módon előképe Jancsó modern szerzői stílusának, csak hogy míg az előző filmben ez valóban egyetlen képben ölt formát, itt már áthatja az egész stílust, amely a történelmi filmből a parabolába vezető átlépés mozdulataként írható le.

A SZEGÉNYLEGÉNYEKTŐL A SIROKKÓIG (1965–1969)

Jancsó modernista szerzői stílusát elsőként – és az életművön belül a maga legtisztább formájában – a *Szegénylegények* reprezentálja. Ez a film avatja Jancsót nemzetközileg elismert szerzővé; az ebben kialakított parabolikus stílus a rendező eredeti hozzájárulása a modernizmushoz. A *Szegénylegények*kel Jancsó megélt történelmi élményvilága absztrahálódik: a filmben ábrázolt események a konkrétumoktól mintegy elszakadóban – és a stílusnak épp ez a dinamika, belső mozgás lesz a leg meghatározóbb eleme –, önmagukon túlmutató, általánosabb, univerzalisztikusabb jelentést fogalmaznak meg. A parabolák dekódolása egyrészt cenzurális tabukat tárhat fel, így például a *Szegénylegények* az '56 utáni politikai manipulációt, még konkrétabban Nagy Imre és Kádár János szembenállását. Lehetőség nyílik azonban a filmek kevésbé közvetlen, jóval időtállóbb értelmezésére is. E szerint a *Szegénylegények* az elnyomásnak és a kiszolgáltatottságnak, az elnyomás arctalan, modern mechanizmusának, a hatalom manipulatív működésének, az erőszaknak a természetrajza. A történelem egyes eseményei magának a történelem működésének modelljeivé válnak – Jancsó az *Így jöttem*től egészen az 1986-os *Szörnyek évadjáig* (az Olaszországban készült *A pacifista* kivételével) csak történelmi filmet forgat.



INKEY TIBOR FELVÉTELE

Parabolikus stílusának egyes elemei a történelmi film műfaji konvenciójával szemben alakulnak ki.

A szembenállást jól fejezi ki a *Szegénylegények* keletkezésének ötlete, miszerint Jancsó és már az *Oldás és kötés*ben forgatókönyvíró társa, Hernádi Gyula elégedetlenségüket fejezték ki a Várkonyi Zoltán nevéhez fűződő romantikus történelmi képeskönyvekkel szemben, mire Nemeskürty István stúdióvezető azt javasolta nekik, készítsenek más szemléletű filmeket. Jancsóék parabolái azonban nemcsak az irodalmias presztízsfilmek kaland-narratívájával szakítanak, hanem kifejezetten absztrahálják az egyes filmek tárgyát képező történelmi korszakot. Mindezt úgy érik el, hogy a még felismerhető és azonosítható történelmi szituációt kimozdítják hiteles (nek tűnő) történelmi közegéből, annak bemutatását pedig eltávolítják a történelmi film műfaji konvencióitól. A néző ennek következtében nem feledkezhet bele egy átélhetően rekonstruált történelmi milióbe és kalandos történetbe, mivel a reflektálatlanul azonosuló befogadói pozícióból a film minduntalan kizökkenti, így a történelmet nem történetként, hanem a történelem elvont modelljeként kénytelen szemlélni. Mindennek számos stílus eszköze van a narratívától a cselekményvilágon át a képi-hangi megoldásokig.

A narratíva elbizonytalanítja, lélektanilag „üresen hagyja” a személyes motivációt, s ezzel minden esemény egyfajta elvont jelentést ölt, miközben konkrét megjelenésük nagyon is közvetlen, érzéki hatású. Jó példa erre a sánokban raboskodó Sándor szeretőjének megvesszőzése. Hidegletlős a vesszőzők sorfala között fel-alá hajszolt meztelen lány képe, drámai Sándor és társainak kollektív öngyilkossága, ahogy levetik magukat a magas falról. „Lélektanilag” azonban nem motivált a konfliktus: sosem látjuk őket együtt, kapcsolatukat csak egy mondat jelzi. Ráadásul a jelenet egy epizód a sok közül, s a hagyományos narratív szerkezet hiánya, széttördeltsége szintén a történet egészének elvont jelentését erősíti. De a szereplők

sokasága sem engedi meg a néző számára, hogy egyikkel vagy másikkal azonosuljon. Az elnyomó feketeköpenyesek „arctalansága” – mindig újabb és újabb alakok bukkannak fel az azonos öltözetben – már kifejezetten szimbolikusan értelmezi a terror természetét. A cselekményvilág terén a legegységertelműbb absztrakciós eszköz az anakronizmus: (egy)ruhák, fegyverek, testületek „lóganak ki” az egyébként pontosan meghatározott (1869) történelmi korszakból. Ebből a szempontból a *Szegénylegények* alapvető stílus szervező téreleme a sánc, amelyhez hasonló nem létezett abban a korban, szerkezete – befelé nyitott, kifelé zárt – azonban pontosan és nem utolsó sorban igen látványosan fejezi ki az elnyomás „logikáját”. A sánc azért is fontos példa a jancsói parabolák tekintetében, mert képes magába sűríteni az absztrakt és a konkrét jelentést. Nem allegóriája tehát a hatalom működésének, hanem parabolája. S végül az absztrakció legsajátosabban filmnyelvi eszköze – amellyel Jancsó modernista stílusát azonosítani szokás – a hosszú beállításokat, bonyolult gépmozgásokat alkalmazó képi fogalmazásmód. Ez egész egyszerűen a filmnyelv addigra kialakult és rögzült jelenetépítési konvenciójának, a több beállításból összeszittelt térszervezési rutinnak a felrúgása, amely ugyanakkor – s többek között ez avatja a *Szegénylegényeket* a „legtérmetesebb” parabolává – szervesen következik

a cselekményvilág teréből, a szereplők és a tömegek mozgásából. Szerzői kézzel a hosszú beállításos, kocsiásos stílus akkor válik, amikor egyre inkább elszakad az ábrázolás funkciójától, s önálló jelentést ölt. A *Szegénylegények*ben azonban még mindez, beleértve a parabola többi stílus eszközét, így például a dialógusok lecsupaszítottágát, kivétel formai egyensúlyt alkot.

A hatvanas években Jancsó a *Szegénylegények* parabolikus stílusát variálja. A *Csillagosok, katonákban* és a *Fényes szelek*ben a tömegek mozgatása, a képkereten kívüli és belüli események dinamikája válik szervező elvvé; a *Sirokkó* a hosszúbeállítást abszolutizálja (a 78 perces film 11, körülbelül egyforma hosszú snittből áll); egyedül a *Csend és kiáltás*ban találkozunk hagyományosabb dramaturgiai alaphellyel és individualisabb karakterekkel – nem véletlen, hogy a film címe tisztelgés a modernista mesterek, Bergman és Antonioni előtt.

AZ ÉGI BÁRÁNYTÓL A ZSARNOK SZÍVÉIG (1970–1981)

A hetvenes évek Jancsó művészetében a „képi fordulat” korszaka. A parabolikus jelentés súlypontja a narratíváról áthelyeződik a látványra; a filmek történelmisége a korábbi anakronisztikus absztrakciót is felülmúlja, s teljesen elszakad az azonosítható múltbeli eseményektől; az elbeszélésből pedig még fokozottabb mértékben hiányoznak a

„Ki a megfigyelő és ki a megfigyelt?”

(Kék Duna keringő – Cserhalmi György)



BALDÓCZY CSABA FELVÉTELE

megszokott szerkezeti elemek. Mindezek szerepét egyre ornamensebbé váló képi motívumok, önálló jelentést öltő allegóriák és szimbólumok veszik át. Jancsó stílusváltása nem független a magyar és európai folyamatoktól: nálunk a hatvanas évek modernista stílusát tovább fejlesztő és radikalizáló „esztétizmus” meghatározó szereplőjévé válik, Európában pedig Fellini és Pasolini ekkortájt kialakuló ornamens stílusához kerül közel – miközben megőrzi, illetve variálja az előző évtizedben kialakított sajátos szerzői stílusát.

A stílusváltás ezúttal is jól szemléltethető egyetlen filmen belül. Az 1970-es *Égi bárány* a konkrét történelmi szituáció meghatározásával indul (1919, a Tanácsköztársaság utolsó napjai), s a film a Jancsónál szokásos stilizált módon idézi fel az eseményeket, a fehérek, majd rövid időre ismét a vörösök felülkerekedését, végül a proletárdiktatúra bukását és az ellenforradalmi terrort. Ám még ez az absztrakt történelmi narratíva is eltűnik a film kétharmadánál, amikor megjelenik egy néma, titokzatos szereplő, aki hegedűjével valamiféle démonikus hatalmat gyakorol az emberek – és a film fölött. Az *Égi bárány* utolsó harmada kizárólag szimbolikus motívumokat tartalmaz, történetként, elbeszélésként már egyáltalán nem értelmezhető. A szimbolika viszont igen összetett jelentést ölt, s a fehérterror működését egészen a holokauszt eseményéig tágítja ki.

Az *Égi bárányt* követő *Még kér a nép és Szerelmem, Elektra* – ahogy a *Technika és rítus*, a *Róma új cézár* akar című olasz tévéfilmek, valamint az olasz-jugoszláv koprodukcióban készült *Magánbűnök, közerkölcsök* is – már a parabolikus elbeszélésmódot háttérbe szorító és a képi stilizálást előtérbe állító sorozatot alkot, amelyben a narratíva is stilizálttá válik (rítusként jelenik a *Még kér a népben*, mítoszként a *Szerelmem, Elektrában*), a képi világ újabb látványos elemekkel gazdagodik (például gyertyákkal), a mozgások pedig táncszerű koreográfiába rendeződnek (leglátványosabban a *Szerelmem, Elektrában*).

Az évtized végére aztán ismét érzékelhetővé válik a stílusváltás igénye – méghozzá ekkor is a modernizmus alakulásával összefüggésben. A váltás eredeti intenciója, majd végkimenetele döntően befolyásolja Jancsó további szerzőiségét. Ekkor még ugyanis nyitott kérdésként, hogy megőrzi-e szerzői stílusát – amely

a nyolcvanas évek filmtörténeti folyamatában egyet jelent a további radikalizálódással, a hatvanas években még a fősodort jelentő modernizmus periférikus helyzetbe kerülésével –, vagy pedig midcult művészfilmsként folytatja pályafutását.

Első lépésként Jancsó az európai és magyarországi fejleményekkel párhuzamosan kísérletet tesz arra, hogy szerzői stílusát a konvencionálisabb elbeszélésmódú és képi világú midcult művészfilmben vigye tovább, csakúgy, mint ekkortájt nálunk Szabó István a *Mephistóval* (1981), vagy Európában Bertolucci a *Huszadik századdal* (1976), Bergman a *Fanny és Alexanderral* (1982). Trilógiát tervez tehát, amelynek középpontjában egy valós történelmi szereplő, Bajcsy-Zsilinszky Endre a rendező történelem-szemléletét jól reprezentáló élútja áll. A *Vitam et Sanguinem* címen kiadott irodalmi forgatókönyvnek azonban csak az első két darabját valósítja meg (*Magyar rapszódia, Allegro Barbaro*), a harmadik részt (*Concerto*) már nem, a leforgatott két film pedig egyértelműen azt bizonyítja, hogy nem tud vagy akar eltérni korábbi parabolikus elbeszélői és képi stílusától; hiába a konkrét főhős és kora, nem tud vagy akar konvencionális történelmi és/vagy életrajzi filmet forgatni. A trilógia „kudarca” Jancsó szerzői stílusának sikerét bizonyítja.

A rendező eredeti, immár két évtizedes, ekkorra tizenhat filmet számláló szerzői stílusa tehát nem szűnik meg a nyolcvanas évektől, hanem átalakul, tovább variálódik, s egy újabb stílusváltásnak nyit utat. A „kimaradt” *Concerto* helyett ezt a szerepet A *zsarnok szíve, avagy Boccaccio Magyarországon* tölti be 1981-ben.

A film a korábbiakhoz képest jóval nyíltabban fejezi ki a stílus- és szemléletváltást. A történelmi közeg megmarad – ezúttal Mátyás király reneszánsz udvarában bonyolódik a hamleti utalásokkal átszőtt történet –, ahogy az ornamens látványelemek jórésze is – gyertyák, meztelen testek –, viszont az emblemikus pusztai szabad tér helyett labirintuszerű zárt és tagolt térben végzi a kamera hosszú és bonyolult mozgásait. Csak az utolsó snittben lépünk ki ebből a zártságból a végtelen szabad és nyitott térbe, s ez még hangsúlyosabbá teszi az addigi látványvilág variációját az életmű korábbi szakaszára. Az utolsó snitt azonban nemcsak arról, hanem egy szemlé-

letváltásról is tanúskodik, szoros összefüggésben a zárt tér alkalmazásával és a szövevényes történettel.

Jancsó filmjei a *Szegénylegényektől* az *Allegro Barbaro*ig egy rendkívül manipulatív, ám mégis kiszámítható, átlátható hatalmi működésről szólnak: elnyomók és elnyomottak, fehérek és vörösök, ellenforradalmárok és forradalmárok politikai és osztályharcáról. A 20. század paradigmatisztikus történelme, s annak marxista történelemképe a nyolcvanas évekre megrendülni látszik, 1989-re pedig bekövetkezik a Szovjetunió megszűnése, a kétpólusú világrend felbomlása, és ennek hatására a kelet-európai országok rendszerváltozása. Jancsó páratlan éleslátással sejt meg ebből már a nyolcvanas évek elején valamit, s nem kevésbé mély belátással vonja le mindennek stílárius következményeit. A *zsarnok szíve* ennek első, korai és önmagában álló jele. A követhetetlenül szövevényes intrikák végtelen sorozata immár nem a hatalom átlátható manipulációs tevékenységét modellálja, hanem épp ellenkezőleg, annak átláthatatlanságával, „képszerű” láthatatlanságával szembesít. A labirintuszerű térben a legváratlanabb helyekről és pillanatokból bukkannak fel újabb és újabb szereplők, s akiről kiderül, gyilkos, az később maga is áldozattá válik. A befejezés mindezt ismeretelméleti síkra emeli, amikor az utolsó manipulátorral, aki végre kilép a zárt, sötét és kiismerhetetlen világból a nyitott, világos és (Jancsótól) ismerős térbe, a kamera, azaz a néző felől érkező lövés (!) végez. Nem tudjuk, ki a tettes; a manipulátor kiléte immár ismeretlen; a történelem működése átláthatatlan. A film – és Jancsó modernista stílusa és szemléletmódja – ezzel az új tapasztalattal ér véget.

A SZÖRNYEK ÉVADJÁTÓL A KÉK DUNA KERINGŐIG (1986–1992)

Nem ér véget viszont szerzői stílusa, csakhogy az a modernizmus korát elhagyva a posztmodern paradigmájába lép át, és ott folytatódik, egészen az utolsó filmig. Az eddigi újabb témák és azok variációi még a modernizmus keretén belül végrehajtott stílusváltások voltak, innentől Jancsó nemcsak stílust, hanem szemléletet is vált, pontosabban a megváltozó világhoz igazítja szemléletét. Mindezt úgy, hogy szerzői kézjegyenek legsajátosabb elemét, a hosszú beállításos technikát megőrzi, minden mást azonban megváltoztat. De az egyé-

ni stílusjegy megőrzésénél is fontosabb a szerzőiség modernizmusból eredő attitűdjének fenntartása a modernizmus utáni, posztmodern időszakban.

A nyolcvanas években lezajló váltás léptékét és a filmtörténeti környezet mibenlétét jelzi, hogy ez Jancsó játékfilmes pályafutásának legterméketlenebb időszaka. A *zsarnok szíve* radikális felvetése majd csak 1986-ban, a *Szörnyek évadjával* induló új Jancsó-korszakban folytatódik. A nyolcvanas évek magyarországi midcultja, az új akadémizmus nem kedvez a szemléleti és formai radikalizmusnak; az évtized szubverzív irányzata, az új érzékenység pedig a fiatal nemzedékhez és a kísérletező intézményekhez (Balázs Béla Stúdió, Társulás Stúdió) kapcsolódik. Jancsó azonban ekkor is fáradhatatlanul dolgozik: a televízió számára kilencrészes sorozatot rendez (*Doktor Faustus*); koncertfilmet forgat az Omega együttesről, amely leginkább az ekkortájt elszaporodó színházi rendezéseivel, illetve azok „műfajával”, a „történelmi blödlivel” mutat rokonságot (*Omega, Omega*); és elkészíti újabb külföldi produkcióban megvalósuló munkáját, a stílusának variációs gazdagságát és sokszínűségét bizonyító *Hajnal*.

Az újabb korszakot nyitó *Szörnyek évadjában* e hosszabb kitérő miatt érezheti úgy, hogy a ezúttal az „oldás” mellett a „kötés” is jeleznie kell. A film erre ismételtelen nemcsak nyílt és egyértelmű utalást tesz, de mindezt önreflexív módon valósítja meg, mintegy ezzel is búcsút intve a modernizmusnak. 1963-ban, huszonhárom évvel azelőtt az *Oldás és kötés* főhőse a film végén, ahogy szülőföldjéről visszatért a fővárosba, a Vár alatti alagútból hajtott ki autójával, majd kanyarodott rá a Lánchídra. Ugyanígy kezdődik a *Szörnyek évadja*: a főszereplő a Lánchídon át érkezik meg a történet első helyszínére, egy szállodába. S ahogy az *Oldás és kötésben*, úgy most is, a történelmi filmek hosszú sora után kortársi környezetben vagyunk – s maradunk egészen az életmű utolsó darabjáig. De a *Szörnyek évadjában* még erős a „kötés”: a későbbi filmek új emblematikus helyszíne, Budapest csak a nyitó jelenetben kap szerepet, ezt követően a film visszatér Jancsó stilizált pusztai színterére, és korábbi stílusának elemeit (gyertyák, füst, meztelenség) variálja, miközben a történet már egyértelműen a *zsarnok szíve* felvetett szemléletváltás következményéről tanúskodik, s

ez markáns stilisztikai jelzést is kap. A *Szörnyek évadja* tehát egyértelmű korszakváltás az életműben, méghozzá szemléletileg és stilisztikailag egyaránt a legnagyobb.

Az 1986-os történet keretét egy gimnáziumi osztály harmincéves érettségi találkozója alkotja. Könnyű kiszámolni, a stilizált környezetbe áthelyezett eseménysor a magyar történelem mely korszakát modellálja. Ez tehát ismét „kötést” jelent a korábbi pályaszakaszhoz, az „oldás” viszont abban érhető tetten, ahogy a cselekmény szövevényes manipulációsorozata végül megoldatlan marad, jobban mondva a megoldás irracionális, metafizikus jelleget ölt. A *zsarnok szíve* végén nem tudjuk meg, ki a „végző manipulátor”. A *Szörnyek évadjában* ugyan „megtudjuk”, de nem vagyunk kisegítve vele, mivel a titokzatos halálesetek, gyilkosságok mögött titokzatos sántáni (?) erők állnak.

Az új korszak filmjei a rend(szer) után a káosz, a parabolikus modell után a „metafizikus abszurd” fogalmával írhatók le. A legmesszebb e téren, abban az értelemben is, hogy elszakad a konkrét történelmi-politikai motívumoktól, a *Jézus Krisztus horoszkópja* jut el, amely közvetlenül is megidézi Kafka szellemét. A következő két filmben viszont Jancsó nem hazudtolja meg társadalmi és politikai érdeklődését, s miközben nem lép ki az abszurd-metafizikus gondolkorból, az *Isten hátra felé megy*-ben kifejezetten politikai előrelátásról tesz tanúbizonyosságot, amikor a történetben a kommunisták visszatéréséről és egy Gorbacsov elleni puccsról vízionál (amely néhány hónappal a film márciusi bemutatója után, 1991. augusztus 19-én be is következett), a *Kék Duna keringőben* pedig a rendszerváltozás első szabadon választott politikai erőit „világítja át” hatalomra kerülésük után alig egy évvel. Mindkét film közel kerül a politikai pamflethez, de a konkrét és jól azonosítható események stilizáltságuk révén jóval inkább az új világ(rend) abszurd modelljeiként értelmezhetők.

A történet és a képi világ stilizáltságában megjelenik egy új elem, amelyben a megváltozott szemléletmód nyer formai kifejezést, s ekként megítélésem szerint a hatvanas évek hosszúbeállításhoz, kocsizásos stílusához mérhető innováció Jancsó életművében. A videó alkalmazásáról van szó. A filmvászon keretében elhelyezett videómonitor

egyszerre stilizált, ugyanakkor konkrét, látványos módon, közvetlen kifejezőerővel fogalmazza meg Jancsó megváltozott világképét: a vonatkozási pontját elvesztő modern világ posztmodern felbomlását; a manipuláció és a megfigyeltség szimulákrumjellegét, amikor már nem tudjuk, ki a megfigyelő és ki a megfigyelt, melyik az eredeti és melyik a másolat. A videó- és a filmkép viszonya alapvetően kétféle: vagy ugyanazt az eseményt mutatja két vagy több különböző nézőpontból, vagy az esemény egy korábbi/későbbi mozzanatát. Jancsó ezen a módon a képiség (nézőpont) és a narrativitás (kronológia, kauzalitás) terén egyaránt elbizonytalanít. S mivel mindez a néző szeme láttára történik, az abszurd-metafizikus tartalom közvetlen, tapasztalati tényként áll elő. Az új korszak stílusában a videóképek a *Szegénylegények* „sánca”. Jancsó ezeket a filmjeit mintha Kafka kamerájával forgatná.

A NEKEM LÁMPÁST ADOTT KEZEMBE AZ ÚR, PESTEN-TŐL AZ ODA AZ IGAZSÁGIG (1998–2009)

Az 1992 és 1998 között ismét hiányoznak a játékfilmek – csak az előző korszak epilógusaként születik meg a *Szeressük egymást, gyerekek* című szkeccsfilm részeként A *nagy agyhalál* –, ám Jancsó most sem tétlenkedik: ez lesz legtermékenyebb dokumentumfilm-készítő periódusa. A következő, immár utolsó korszakára 1998-ig kell várni, ekkor azonban újabb, váratlanul gazdag és soktétéles variációsorozat indul az életműben. A korábbiakkal ellentétben ezúttal nem találunk a korszakváltást direkt módon tematizáló filmet; a folytonosság és az újítás rejtettebben íródik bele a művekbe.

Az előző korszak nyitófilmje a történetet a fővárosból még visszaviszi a jancsói pusztába, a továbbiak azonban már városi környezetben játszódnak. Az utolsó korszak leglátványosabb elemeként megmarad a fővárosi környezet, amelyhez újabb stilisztikai elvek és szimbolikus jelentéstartalnak társulnak. A lapos, tágas horizontú puszták terét a panorámázó vízszintes gépmozgás tudta dinamikussá tenni, ezért Jancsó meghatározó stilisztikai jegyév a hatvanas évektől a kocsizás vált. A város zárt terében e mozgásnak beszűkülnek a lehetőségei. Jancsó azonban nem mond le a modernista stílusszervező elvéről, a hosszú beállításról és az összetett mozgásokról.

SZILÁGYI LENKE FELVÉTELE



A korlátozott horizontális lehetőségekből a kitörési pontot a vertikum jelenti: az utolsó korszakban feltűnően gyakoriak lesznek a daruzások, illetve azok a városi színterek (hidak, szobrok, posztamentumok, különféle magaslatok), amelyek erre a mozgásra lehetőséget kínálnak. A kocsiáshoz mérhető módon a daruzás ugyan nem válik dominánssá, megjelenése mégis egyértelműen, méghozzá tisztán egy kompozíciós elv mentén alkot zeneinek mondható variációt a kameramoogatás modernista formájára.

Ha pedig a stílusvariáció után annak témájára leszünk figyelmesek, akkor újabb variációt találunk: a város emblematikus terei a korábbi absztrakt szimbolizmust konkrét történelmi szimbolikába írják át, amelyek a magyar múlt ellentmondásosságát reprezentálják, méghozzá jókora iróniával, míg maga a történelem időutazásként jelenik meg. Így lép elénk a ciklus első három filmjében (*Nekem lámpást adott kezembe az Úr, Pesten; Anyád! A szűnyogok; Utolsó vacsora az Arabs Szürkénél*), valamint az utolsóban (*Ede megevé ebédem*) a magyar történelem már-már abszurd színpadjaként a Hősök tere, a Lánchíd, a Budai Vár vagy a Szabadság-szobor, a maradék kettőben pedig bizarr időutazásként a magyar történelem a második világháborús vézskorszaktól egészen vissza a mohácsi vészig (*Kelj fel komám, ne aludjál!; A mohácsi vész*).

Az irónia azonban nemcsak a történelmi helyszíneket és a történelmi időt hatja át, hanem Jancsó utolsó korszaká-

„Archetipikus burleszkfigurák”

(Utolsó vacsora az Arabs szürkénél – Mucsi Zoltán és Scherer Péter)

nak legmeghatározóbb, saját személyére, illetve életművére is érvényesített szemléletmódja lesz, amelynek szintén megtaláljuk az előzményét, méghozzá a korábbi korszak zárófilmjében. Az

Isten hátrafelé megy végén a szereplők karéjában a Halászbástyán sétáló (vö. emblematikus fővárosi terek) író megrendező, Hernádi Gyulát és Jancsó Miklóst fedezhetjük fel. Szövevényes politikai krimiben vagyunk, intrika intrika hátán, ennek ellenére meglepő fordulat, amikor váratlanul lövés dörren, s a két tekintélyes filmművész holtan esik össze. Az ismeretlen fő manipulátor már *A zsarnok* szívében megjelent, az *Isten hátrafelé megy* előtt pedig alapvető történet-szervező elvvé vált a metafizikus „örök moogató”, amely most magának az alkotónak is a végzetét okozza. A „szerző halála” harsány öniróniája viszont új elem, amely aztán a *Nekem lámpást adott kezembe az Úr, Pesten*-nel induló, hat filmből álló sorozattal teljesedik ki. A *Nekem lámpást...* „története” már egyenest a temetőből indul, főhősei afféle *Hamlet*-ből menesztett groteszk sírásók, „Miki bácsi” pedig a film végén holtan lebeg a gyerekmédence vizében.

A hatvanas évek parabolikus elbeszélsmódja, a hetvenes évek szimbolikus képi világa, majd a modernista struktúrák elbizonytalanodásának stációi után Jancsó művészete egyetlen gesztusra egyszerűsödik le – a filmművészet történeti fejlődésének tekintetében is. A *Ne-*

kem lámpást adott kezembe az Úr, Pesten, valamint az ezt követő, hasonló stílusú öt film az attrakció mozijáig hátrál vissza. Történet helyett két archetipikus burleszkfigura, a Stan és Pan módjára megmintázott Kapa és Pepe tartja egyben a filmek laza szerkezetét; az egyes epizódok végtelenségig leegyszerűsített „fenébe rugós” konfliktusokat tartalmaznak; látványosságként pedig a korábban említett emblematikus budapesti helyszínek szolgálnak. A rendszerváltás utáni Magyarország parabolikus modellje, a vadkapitalizmus, a politikai és gazdasági hatalom összefonódása, a végképp kiismerhetetlen manipulációs technikák, a követhetetlen szerepcserék már csak e fogalmak kifordított, groteszk, józan ésszel beláthatatlan, széteső, struktúrátlan, időzöjeles formájában, csupán iróniával szemlélhetők, mely irónia – s ez talán Jancsó legbölcsebb és legbelátóbb gesztusa – saját modernista stílusára is kiterjed.

Különös módon az utolsó korszak lett Jancsó életművének legtermékenyebb szakasza, sőt, legutolsó filmje már nem is ehhez kapcsolódó zárókö, hanem jóval inkább egy újabb korszak nyitánya. Az *Oda az igazság* egyfelől tovább viszi a „Kapa-Pepe”-filmek groteszk iróniáját, másfelől ismét „történelmi film”, Mátyás korában játszódik, kiismerhetetlenül szövevényes világot ábrázol, s ezzel *A zsarnok szívét* idézi. Újabb téma- és stílusvariáció tehát Jancsó modernizmusának nyílt végű, lezáratlan projektjében.

A *Szörnyek évadjával* induló korszak fejetejére állított, nézőpontját veszített, kaotikus világrendjét Jancsó életműve utolsó szakaszában önmagát sem kímélő bölcs iróniával szemléli. Nem létezik már a hatalom még oly bonyolult manipulációs mechanizmusa, s nincs már az ezt oly érzékenyen és nagy kifejezőerővel megjelenítő modern stílus sem. Szétesés van, elmúlás; egy világ, egy szemlélet és egy stílus szétesése és elmúlása. Ám hogy Jancsó ezt a folyamatot saját modernista szerzőiségének korszakokon átívelő dekonstruálásával mutatja be, az épp szerzőiségének kifogyhatatlan stíluseréjét bizonyítja.

Az írás eredetileg olaszul jelent meg a 34. Bergamo Film Meeting Jancsó-retrospektívje alkalmából (*Temi e variazioni. Una periodizzazione dell'opera di Jancsó*. In: Angelo Sognorelli [szerk.]: Miklós Jancsó. Bergamo, 2016, 9–20.)