

/// ■ FÁBRI ZOLTÁN (1917–1994)

Egy modern klasszikus

/// ■ GELENCSÉR GÁBOR

A SZÁZ ÉVE SZÜLETETT RENDEZŐ KLASSZIKUS BEÁLLÍTOTTSÁGA ELLENÉRE MINDIG IGYEKEZETT LÉPÉST TARTANI A KORSTÍLUSSAL.

Ha a jelentős, stílussteremtő szerzőkhöz egy-egy emblematisz filmet kell társítanunk, legtöbbször könnyű a dolgunk. Jancsó – *Szegénylegények*, Jelles – *A kis Valentinó*, Tarr – *Sátántangó*. Ám mi a helyzet Fábrival? *Körhinta*? Igen, legtöbbünknek talán ez a film jut elsőként eszébe róla, de aztán rögtön, akár egyenrangúként a *Húsz óra*, az *Isten hozta, őrnagy úr!*, *Az ötödik pecsét* vagy akár *A Pál utcai fiúk*. Fábri Zoltán stílusa nem írható le egyetlen filmjének címével, s ez lehet pályafutásának akár sajátossága is. Ugyanakkor ez a körülmény fosztja őt meg attól, hogy a fenti, kanonikus névsorba magától értetődően bekerüljön – noha egyik vagy másik filmje alapján ott volna a helye, csupán az életmű egésze nem rendeződik egyetlen szerzői ívbe, legalábbis stilisztikai szempontból. Gondolatiság tekintetében azonban annál inkább. Ahogy erről valamennyi munkája és számos interjúja tanúskodik, Fábri a történelem által tragikus helyzetbe sodort kisember küzdelme érdekli a mindenkori önkénnel szemben.

A stílus változatossága következhetne a rendező nevével összeforrott adaptációs gyakorlatból: a 21 mozifilmlet számláló életműben mindössze három film születik eredeti forgatókönyvből, s ezek közül csak a *Két félidő a pokolban* (1961) jelentős, az első két opus, a *Vihar* (1952) és az *Életjel* (1954) még a szocialista realizmus béklyóját viseli magán (a *Vízivárosi nyár* című 1965-ös tévéfilm szintén eredeti forgatókönyv nyomán készül). Ráadásul Fábri igen változatos stílusú és világú írókat, sokféle műfajt adaptál: klasszikusok, mint Kosztolányi, Móra, Kaffka vagy Molnár Ferenc és kortársak, mint Déry, Örkény, Sarkadi, Sánta, Palotai vagy Karinthy Ferenc műveit a néhány oldalas novellától a többkötetes

regényig. Szerzővé azonban, mint tudjuk, nem az eredeti forgatókönyv avatja a rendezőt; a változatos alapanyagok ellére létrejöhet egy-egy szerzői életmű, amilyen Fábrié is, aki gyakran az irodalmi művet saját látásmódjához igazítja.

A rendező stílusának változatossága jóval inkább korstílust követő igyekezetből fakad. A legendás főiskolai tanár egyúttal eminens diák: gyorsan elsajátítja a modern film stílus eszközeit, mindenekelőtt az időrendfelbontó elbeszélésmodot és a szubjektív tudati folyamatokat ábrázoló formát. Fábri korai korszakára jellemző stílus, a szocialista realizmus sematizmusát leváltó *Körhintától* (1955) e stílus kifáradásának jeleit mutató, s ekként már a maga idejében korszerűtlennek ható *Dúvadig* (a film 1959-ben készült, de csak 1961-ben mutatták be) inkább klasszikus, a drámai hatást fokozó, nagy kifejezőerejű, expresszív formaeszközöket alkalmaz. A *Két félidő a pokolban* groteszk történelemképe után – amely majd az *Isten hozta, őrnagy úr!*-ban (1969) nyer stilisztikailag radikális formát – következik modernista korszaka, mindenekelőtt az időrendfelbontó elbeszélés módjával trilógiát alkotó *Nappali sötétség* (1963), *Húsz óra* (1965) és *Utószézon* (1966) című filmekkel, amelyeket szintén e forma további, a tudatfilm felé elmozduló „fokozása” követ: a *141 perc A befejezetlen mondatból* (1974), *Az ötödik pecsét* (1976) és (ismét némi megkésettiséggel) a *Requiem* (1981). Fábri utolsó jelentős vállalkozása, a szorosan összetartozó *Magyarok* (1977) és *Fábián Bálint találkozása Istennel* (1980) című filmpár a korai művek drámai–expresszív stílusához tér vissza. Az életmű közepe táján pedig azok a darabok találhatók, amelyek stilisztikailag kevésbé illeszkednek egyik vagy másik folyamatba (*A Pál utcai*

fiúk, 1968; *Hangyaboly*, 1971; *Plusz-mínusz egy nap*, 1972), illetve ilyen még a *Hannibál tanár úr* (1956) és az *Édes Anna* (1958) között 1957-ben forgatott, de csak 1959-ben bemutatott *Bolond április*, valamint az utolsó film, a *Gyertek el a névnapomra* (1983) is.

Fábri leginkább sajátjának tekinthető stílusa tehát a modernista korszakot megelőző filmtörténeti paradigmába illeszkedik, annak nemzetközi szinten is jelentős képviselője (gondoljunk a *Körhinta* cannes-i sajtóvisszhangjára, köztük Truffaut lelkes szavaira), ugyanakkor modern szerzőként inkább csak alkalmaz bizonyos formákat, ám ezt is, kiváltképp a *Húsz órában*, nagy kifejezőerővel teszi. A filmekben jól látható, hogy a rendező számára az expresszív–drámai forma áll igazán kézre; ez a modernista stílusú filmjeiben is helyet kap (így a *Húsz órában*; talán emiatt a szintézis miatt is ez Fábri modern korszakának – és a magyar új hullámnak – az egyik legjobb alkotása); s végül utolsó jelentős filmjeiben ehhez tér vissza. Fábri tehát a modernizmust megelőző korszak meghatározó alakja – ezért is szorulhat ki a modern szerzők panteonjából.

Az életmű gondolati ívét evidenciának tekintve az alábbiakban a rendező két nagy, klasszikus és modern stílus korszakát tekintem át, s végül kitérek egy olyan, Fábri művészetével kapcsolatosan kevésbé hangsúlyozott mozzanatra, amely búvópatakként vonul végig az életművön, változatos stílusú filmekben bukkan elő, s ekként akár a rendező titkos – avagy elfojtott – szerzői kézjegyeként is tekinthető.

A KLASSZIKUS RENDEZŐ

A szocialista realizmust követő megújulás hosszú, a modernista új hullámhoz vezető korszakának Fehér Imre, Makk Károly, Máriaássy Félix, Ranódy László, Várkonyi Zoltán nevével fémjelzett korszakában – Máriaássy neorealista ciklusa mellett – Fábri hoz létre több filmből álló, egységes stílusú sorozatot. A *Körhinta* és a *Hannibál tanár úr*, majd a közbe ékelődő vígjáték, a *Bolond április* után az *Édes Anna* és a *Dúvad* filmtörténeti szempontból és az életmű tekintetében egyaránt fontos korszakot fed le. Filmtörténetileg a szocreál ideologikus forgatókönyvcentrikussága után visszahozza a rendezői stílus, a sajátos filmnyelvi megoldások, vagy ahogy a korban nevezték, a filmszerűség létjo-

„Kiszorul a modern
szerzők panteonjából”
(Utószezion – Páger Antal)
DOMONKOS SÁNDOR FELVÉTELE

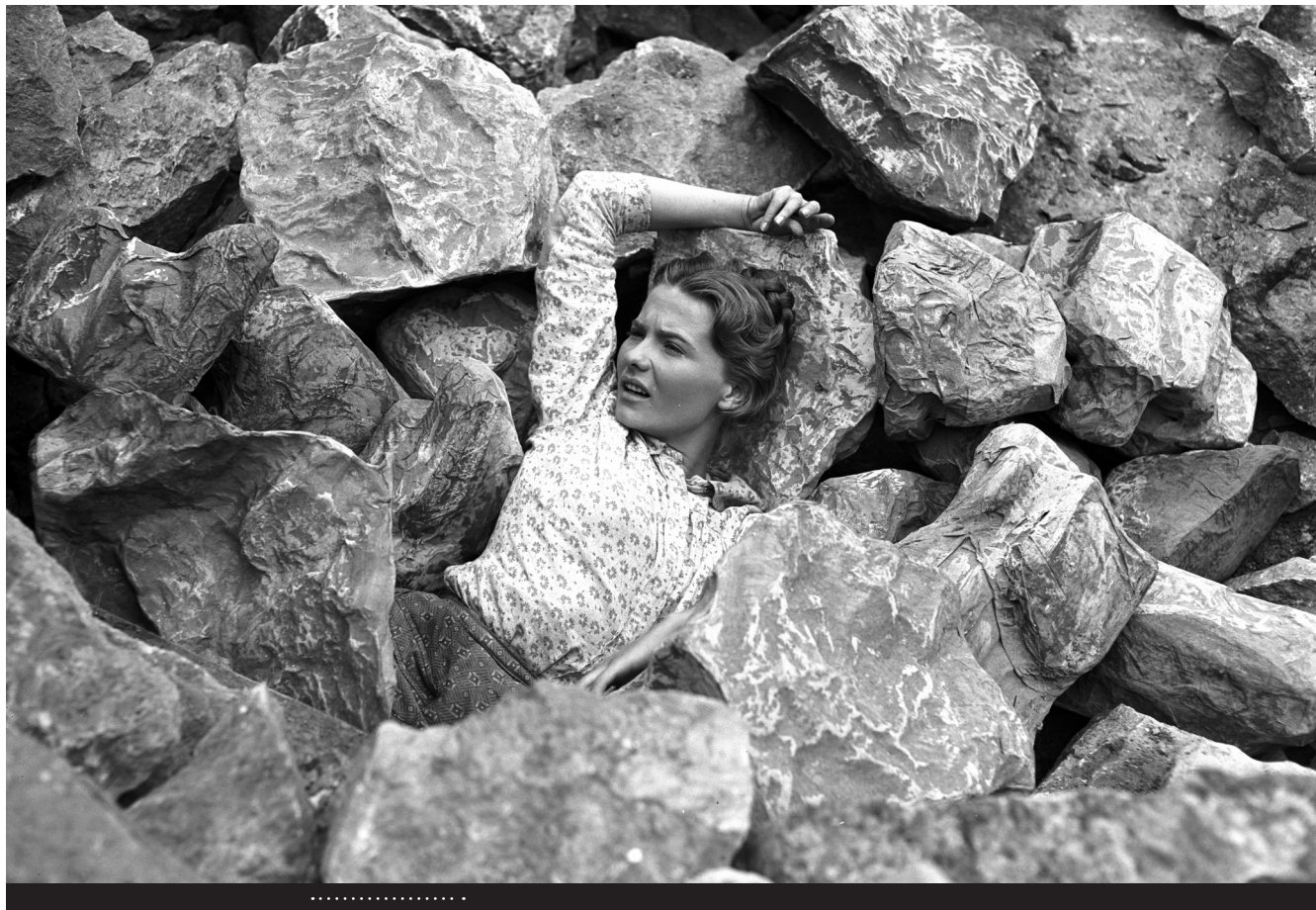
יחי מתוך

ÉLNEK A TE VÉRTANUID

BUCHENWALD

ACZEL OLIVÉR	1898	ABONYI BÉLA	1901	ADLER MÁNO ÉS NEJE WEINTRAUB BER
BALASSA ISTVÁN	1911	BARTOS ÖDÖN	1906	ADLER GYÖRGY
BALINT GYULA	1887	DE BOLGAR DÉLA	1884	BAJÁN ARMIN
BERGER GYÖRGY	1898	DE BREUER PÁL	1903	DECK KÁROLY
BERGER TAMÁS	1929	DÉNES OSZKAR	1887	BERENYI EDE
BIRÓ SÁNDOR	1886	DONATH ALADÁR	1902	BERKOVITS GYULA
BLAU JENŐ	1804	ELEK KÁROLY	1888	DARVAS DEZSŐ
BOLGÁR MIKLÓS	1895	FENYVES JÁNOS	1884	ERŐD ENDRE
BORNSTEIN GÉZA	1891	FENYVES GYÖRGY	1914	EHRENFELD TAMÁS
BOROVITZ EDE	1902	FLEISCHMANN MÁRTON	1890	EISENBERGER SÁNDOR
BÖHM JENŐ	1899	FÖLDES JAKAB	1903	EISENBERGER SAMUEL
BRAUN ISTVÁN IMRE	1903	GROSZ JENŐ	1890	FARKAS ÁRPÁD
DE BÜCHLER JÓZSEF	1889	GROSSMANN ÁRPÁD	1888	FODOR ELEK
CSILLAG RAFAEL	1885	GOLDSTEIN GÁBOR	1897	FRIEDMANN ELEMÉR
DACSÓ GUSZTÁV	1901	GOLDSTEIN FERENC	1928	FRIEDMANN MÁRTON
DELEJ LAJOS	1925	HALÁSZ LASZLÓ	1909	GRÜBLER ALADÁR
DOROGI ELEMÉR	1896	HÖNG SÁNDOR	1909	JÓKÁS ÖDÖNÉ SZ. RÉVESZ ERZSÉB
DOROGI TIZSUZANNA	1917	JÓKÁS NATHAN	1901	HAJÓS SÁNDOR ES GYULA
ELBOGEN ANDRÁS	1901	KALMAN LEO	1896	HELL JÓZSEF
ENDREI ERNŐ	1885	DE KELEMEN KÁROLY	1888	HELL BÉLA
FALUDI JENŐ	1902	KELETI JENŐ	1899	KORNISCH ALFRÉD
FEHÉR LASZLÓ	1898	KLEIN IZSÓ	1896	KRAMMER MÁRTON ES LEÁNYA
SINGER GÉZA	1896	KLEIN MÁRTON	1886	LENGYEL IMRE
FISCHER BÉLA	1895	KOMLOS MOZES ES FIA MIKLÓS	1896	SOLTESZ ENDRE
FLEISCHMANN JENŐ	1893	KOVÁCS JENŐ	1899	HAJÓS ISTVÁN
FODOR DEZSŐ	1893	KRÖNEMER DÁVID	1896	D° SOLTESZ FERENC
FODORNE SCHLEIFER OLGA	1908	KRÖNEMER DEZSŐ	1899	LEVANOVSKY SÁNDOR
FODOR KATIKA	1927	CENDOVER LAJOS	1909	DARVAS SÁNDOR ES GYÖRGY
SCHLEIFER MIKLÓS	1900	KRETSCH DEZSŐ	1900	MIHÁLY ILLES
FORGÁCS JENŐ	1895	LAMPEL JÓZSEF ES RUDOLF	1896	PLITZER JÓZSEF
FÖLDES FERENCZ	1902	LENÁRT ANDOR	1884	REISE ALBERT
FRIEDL GYULA	1891	D° MARGITAI RICHÁRD	1900	ROSENTHAL FELŐPNE ES FIA MA
FRIEDMANN FARKAS	1890	MAYER ÁRPÁD ES FIA GYÖRGY	1896	ROSTA ANDOR
FÜRST SÁNDOR	1895	MOLNÁR JÁNOS	1901	SCHWIN EMIL
D° GOLDBLATT GÁBOR	1906	NAGY FERENC	1908	SCHISCHA IZIDOR
GOLDBER SÁNDOR IGNACZ	1922	POTOK HERMANN	1888	SZALAI EDE
D° GROSZ JENŐ	1886	QUITTNER ALADÁR	1889	KALLAI GYÖZÖ
GROSZ ZOLTAN	1890	RAJNAI PÁL	1903	TESZLER SÁNDOR
GROSSMANN DEZSŐ	1898	REDLICH NÁNDOR	1908	VAGÓ MÁRTON ES ISTVÁN
GRÜNHUT HERBERT	1894	REDLICH ZOLTAN	1905	VARGA LAJOS
D° HELLER TIVADAR	1884	REICH ERNŐ	1894	WELLSCH LEO
HANDLER GYÖRGY	1923	REICHER PÁL	1901	GASPAR IMRE
HERSCHKOVITS JENŐ ES LEÁNYA ERTH	1896	ROTTENBERG HENRIK	1892	DÉNES MIKLÓS
KARDOS JENŐ ES FIA LASZLÓ	1896	SALAMOS SÁNDOR	1897	SZILÁRD PÉTER
KLEIN GYULA	1899	SCHLESINGER BÉLA	1893	ZALA TIBOR
NEUMANN ADOLF ES IZIDOR	1907	SCHNABEL GYULA	1907	SZEMERE VILMOS
GÖRTNER MIKLÓS	1897	SCHÖNFELD ZSIGMOND	1909	SZEMERE IMRE
D° KOMLOS MIHÁLY	1880	SCHWARZ VILMOS	1890	WEISS MOZS MARCELL
DE LACZER DENES	1896	SEDMILL MGR	1883	OHILMANN SÁNDOR
ALLERHAND JENŐ	1903	STEIN LEO	1897	HILLINGER IREN
STEIN ADOLF	1886	STEIN RUDOLF	1886	BOKOR ALADAR
KOHN SIMON	1885	SIMKO ALBERT	1886	EISENSTADTER MIKSA
D° LINDSMANN PÁL	1906	SINGER MARTON	1889	EISENSTADTER GYÖRGY
LANDSMANN JENŐ ES NEJE HELLERAMA	1924	SOMOGYI EMIL ES FIA PALKÓ	1896	EISENSTADTER KÁROLY
KOZALEK IMRE	1921	SPATZ ERNŐ	1898	WEISS ROBERT
LEFKOVITS OSZKAR	1889	STARK GYÖZÖ	1900	WOLLAK LAJOS
LEITNER GYULA	1889	SZAMOSI ÁRMÁN	1899	WERTHEIMER JÓZSEF
LENGYEL LASZLÓ	1902	DE TOLNAI FERENC	1891	DRÜCKER KÁLMAN
D° MARGULIT GYÖRGY	1921	TOTTIS SÁNDOR	1902	GLASNER ERNŐ
WEISSELS JENŐ	1902	TÖRÖK IGNÁC	1888	REVEZS ROTH IMRE
MÜLLER VILMOS	1909	VAJDA IMRE	1902	NEUMANN HERMÁN
K ZOLTAN ES NEJE MARGITAI LILY	1886	VIDOR JOZSEF	1887	LEDERER ÁRMÁN
DOVANYI MÁNO	1886	WEINER MIKSA	1897	DEUTSCH JOZSEF
LINKER DEZSŐ	1887	WEINBERGER JOZSEF	1895	SIMAI LASZLÓ
LINKER PÁL ES NEJE GERŐ LIVIA	1887	LINKER MIKSA	1895	DOMÁN BÉLA
LINKER PÁL ES NEJE GERŐ LIVIA	1887	WEISZ ANDRÁS	1895	RATTIN ZSIGMOND
LINKER PÁL ES NEJE GERŐ LIVIA	1887	WEISZ ÁRPÁD	1882	MÜLLER ZSIGMOND
SZEKELY MIKLÓS	1903	WEISZ ISTVÁN	1897	FABIAN BORBÉ
SZILÁGYI REZSŐ	1888	WEISZ SÁNDOR	1903	MACH TIVADAR
TREBITSCH GYULA	1892	WEISZBERGER LAJOS	1904	ROSENBERG SALAMON
UNCZAR IMRE	1887	WESSEL FERENC	1884	BERENYI EDE
VAJDA DEZSŐ ES JANCSI PIA	1887	UNCZAR SÁNDOR	1894	D° ROTHMANN ARTUR
WEISZ SÁNDOR	1887	MERBOWSTEIN ADOLF ES NEJE RUTH	1897	FODOR ANDOR
ILLES SÁNDOR	1895	KALLOS JÓZSEF	1896	DEUTSCH JOZSEFENE ROSÁ
GEREI ARTHUR	1895	ARANY OSZKAR	1901-1945	REGINA
VARADI GÉZA	1897	D° FERAY JENŐ	1896-1945	VILMOS
D° BAUER ANDOR	1893	PESTI ENDRE	1896-1945	
BÉRI GYÖRGY	1893			
SZAFIR LASZLÓ	1927			





gosultságát a mozik vásznára. A drámai konfliktusok kiélezésére fogékony életmű pedig – amelyre már a *Vihar* című nyitó-jelenetének párhuzamos montázsa és az *Életjel* fesszes határidődramaturgiája a sematikus szüzsék ellenére is egyértelműen utal – e konfliktusok vizuális megfogalmazásának gazdag tárházát alakítja ki. Ezeket a filmeket ugyanakkor egyértelműen klasszikus stíluselemek uralják. Máriaassy éppen csak ütmenyi késéssel készíti neorealista filmjeit, Makk a hatvanas évek elején már modernista műveket forgat, Fábri viszont egy korábbi, Magyarországon csak elvétve megjelenő, addig csupán Fejős Pál és Szóts István, valamint Bán Frigyes *Talpalatnyi földje* által képviselt klasszikus stílusműveket teljesíti ki az 1955 és 1959 közötti fél évtized alatt keletkezett négy filmjében.

Saját, szerzőinek mondható, ám paradox módon a klasszikushoz vonzó stílusműveit pontosan jelzi adaptációs stratégiája. Az eredeti művek ugyanis

**„A lélek
kiismerhetetlen
szakadékába
telint”**

(Édes Anna –
Törőcsik Mari)

egy-től-egyik lehetőséget kínálának a modernista megoldásokra, ám a rendező (ekkor még) ellenáll ezeknek, legfőljebb jelzesszerűen él modern eszközökkel, meghatározó formaszervező elvként azonban ragaszkodik a klasszikus stílusmegoldásokhoz (ez a belső arány aztán a hatvanas évektől megfordul).

A *Körhinta* történetének két Sarkadi-elbeszélés a forrása. Közülük a *Kútban* kifejezetten egzisztencialista színezetű írás, amelyben a címben jelzett reménytelen élethelyzet készletet hosszasan mentálásra és emlékezésre a főhőst. Ebből a befelé figyelő tudatáramlásból Mari alakja őriz meg valamit a filmben, amikor anyja szomorú életét saját jövőjeként vizionálja. A pergő kukoricaszemek, a csöpögő csap képe és a felhangosított óraketyegés azonban meglehetősen konvencionális motívumokkal jeleníti meg a szereplő tudatállapotát, igaz, ezt legalább tisztán audiovizuális eszközökkel teszi. Fábri nem a tudat belső, hanem jóval inkább a drámai konfliktus külső, látványos helyzeteit hangsúlyozza, még-

– magával ragadó kifejezőerővel és igen összetett módon. Természetesen a film emblematisz nyitányáról és drámai csúcspontjáról, a körhinta- és a lakodalmi táncjelenetről van szó. A jól ismert képsorok elemzése helyett ezúttal csak az és-t hangsúlyozzuk, azaz a két jelenet *formai* alapon szerveződő rímeltetését, amely már a modernizmus felé mutató megoldás lehetne, ha a rendező klasszikus ízlése nem lépne közbe, s a többször megjelenő hang- és képi áthúzásokkal nem hívná fel külön a figyelmet az amúgy is meglévő kapcsolatra. Hasonló mondható el a film különleges és egyszerű, a modernista lelki tájat előlegező beállításáról, amely felső gépállású totalban mutatja egy sártenger közepén a reménytelen helyzetben vergődő szerelmespárt – hogy aztán néhány pillanat múlva Máté szóban is kifejtse a hasonlatot. Mindezek a példák azonban nem csökkentik a film értékét, sőt, Fábri korszerűbb formák iránti vonzalmáról, nyitottságáról vallanak, amely majd a hatvanas évektől teljesebb ki.

Hasonló mondható el a további három film viszonyáról az eredeti irodalmi

műhöz, illetve azok egyes stílusmegoldásairól. Móra *Hannibál feltámasztása* című kisregényének fiatalember főhőse egyes szám első személyben, cinikus hangon mesél 1920-as évekbeli politikai hányattatásáról, ám keserű sorsa mégis elkerüli a tragédiát. Fábri könnyed ironia helyett tragikus groteszkben ábrázolja középkorú, ügyefogyottan esendő, mártírrá váló tanárhőst, a húszas éveket pedig a jóval kiélezettebb harmincas évekre cseréli (s ezzel parabolikus kapcsolatot teremt az ötvenes évek más színezetű politikai históriájával). Az író szubjektív látásmódját a víziók és az álmok megint csak igen konvencionális, trükkkel kivitelezett tudatképei igyekeznek kifejezni, már a maga korában is meglehetősen régimódi stílusban, ezzel szemben az amfiteátrum-jelenet itt is rendkívül nagy kifejezőerejű képi megoldásokat alkalmaz, különösképpen a gépállások és a plánok tekintetében.

Kosztolányi *Édes Annájának* egzisztenciális mélységét nem kell bizonygatni: az író miközben felveti a történet szociológiai és politikai értelmezésének lehetőségét, nem áll meg itt, hanem a lélek kiismerhetetlen és megfejthetetlen szakadékába tekint. Fábri tekintete nem ér el idáig, de ez igazságtalan elvárás egy világirodalmi színvonalú mű adaptálásakor, amelyre talán csak Bresson lett volna képes. Amit lélektani drámaként kapunk, az sem kevés, sőt igen gazdag és árnyalt anyag, ismételten hangsúlyosabb klasszikus, s kevésbé hangsúlyos, ám annál figyelemre méltóbb modern formamegoldásokkal. Előbbire Anna lázálmának képi megfogalmazása lehet példa, utóbbira Vizyék lakásának az ott élők társadalmi-lélektani helyzetét pontosan visszaadó tagolása a mélységbeli kompozíciók segítségével.

A *Dúvad* esete az előzőekétől bonyolultabb és ellentmondásosabb, ám ennek nem feltétlenül a film az oka. Sarkadi *Tanyasi dúvad* című kisregényének befejezésében a régi világ zárványaként a szocialista viszonyok közé beilleszkedni képtelen nagygazda gyerekgyilkos szörnyeteggé válik, ezzel szemben a filmben egy melodramai konfliktus áldozata lesz. A melodráma egyértelműen a modernizmus felé mutató műfajválasztás a korszakban, amellyel Fábri csak ebben a filmjében él (melodramai konfliktust tartalmaz még a *Nappali sötétség*, ám a film elbeszélés módja már nem követi a műfaji elvárásokat). Az előző filmekhez

hasonlóan a *Dúvad*ban is találhatunk klasszikus és modern stílusmegoldásokat: az egykori kedves visszahódításának és a már asszonnyá lett nő érzéki megingásának drámai jelenetét tikkasztó hőség vezet ki, a szó szoros értelmében igen külsődleges módon; a lány korábbi kiszolgáltatottságát, kétségbeesését és végül új élethelyzetét viszont jóval visszafogottabban fogalmazza meg a pusztán közepén álló sorompó képe. A motívum metaforikusságát a tárgyszerű leíróból kilépő, a szereplő belső világát megjelenítő szerzői beállítások hangsúlyozzák. Mindaz azonban, ami az ötvenes évek második felében, a szocialista realizmust követő években még korszerű volt, a hatvanas évek elején (amikorra a film bemutatója Bessenyi Ferenc 1956-os politikai tevékenysége miatt szerencsétlen módon eltolódott), az új hullám előestéjén már nem az. A *Dúvad* olyasféle módon korszerűtlen, mint a címszereplője – ám ez aligha a rendező szándéka szerint alakult így.

A MODERN SZERZŐ

A hatvanas évek Fábri-filmjei két trilógia metszetében helyezhetők el: az egyiket a második világháború témaköre (*Két félidő a pokolban*, *Nappali sötétség*, *Utószezon*), a másikat az időrendfelbontó forma szervezi meg (*Nappali sötétség*, *Húsz óra*, *Utószezon*). A rendező stílusának vizsgálatakor az utóbbira érdemes fókuszálni, kitekintéssel az időrendfelbontást a hetvenes évektől folytató filmekre (*141 perc* *A befejezetlen mondatból*, *Az ötödik pecsét*, *Requiem*).

A *Dúvad* korszerűtlenségét érzékelő rendező a nyugat-európai modernizmushoz, mindenekelőtt Alain Resnais művészetéhez fordul inspirációért. Ám az időrendfelbontás alkalmazásakor nemcsak figyelmes tanulónak, hanem e forma filmről-filmre történő fejlesztésével, radikalizálásával lelkes újítónak is bizonyul. Ennek az útnak a leglátványosabb, a szüzsét is érintő új eleme a mentális képek megjelenítése. A *Nappali sötétség* és a *Húsz óra* még valós múltképek mozaikjából rakja ki történetét, az *Utószezontól* kezdve viszont a valós képek mellett megjelennek az álmok és víziók, illetve – s ennek a stílusmegoldásnak ez a legfontosabb formái – következménye – átjárhatóvá válik (rém)álom és valóság, eltűnnek a köztük húzóórák. Fontos megje-

gyezni, hogy Fábri ezt az eszközt nem elvont filozófiai, hanem nagyon is konkrét lélektani és/vagy történelmi síkon alkalmazza – ebben is eltér a formát előtérbe állító modern szerzőktől.

A *Nappali sötétség* még konvencionális módon használja a flashbacket; legfeljebb gyakorisága, az egész elbeszélést átszövő jelenléte hat újszerűnek. Az eljárás motivációja is egyértelmű: a visszaemlékezés a múlttal leszámolni, felejteni igyekvő lelkiismeret drámája; a külső készletésre elinduló, majd belső igénnyé formálódó visszaemlékezés voltaképpen a főhős pszichodráma, a múlt traumájának újraelése: hogyan vesztette el 1944-ben, a vészkorszak következtében a lányát és vele egyidős kedvesét. A háborús lelkiismeret traumáját fogalmazza meg az *Utószezon* is, ám már a magánéletin túlmutató, osztársadalmi szinten: Fábri játékfilmszerűen elsőként tárja fel a magyar társadalom felelősségét a holokausztban, ami azóta is kibeszéletlen maradt (ezért is olyan fontos és aktuális a téma legutóbbi exponálása Török Ferenc 1945 című filmjében). Az időrendfelbontóból tudatfilmben hajló formát ezúttal is a trauma súlya és a holokauszt képi ábrázolásának esztétikai kihívása motiválja: a múltidézés a lelkiismeret drámája, a víziókat – a természetükből fakadó stilizációkat köszönhetően – az ábrázolhatatlan botrány ábrázolásának lehetősége. Az *Utószezon* másik meghatározó stilizációs rétege, a groteszk és szatirikus látásmód kevésbé harmonizál az időrendfelbontással; első sorban ebből fakad a film művészi értékének ellentmondásossága.

A *Húsz órában* is egymás mellé kerül két stilizációs elv, ám itt szerves és erős egységet alkot. Talán azért is sikeresebb ez a megoldás, mert ezúttal Fábri nem két, alapvetően elidegenítő formát kapcsol össze. A rendkívül radikális, igen bonyolult, több emlékező és több idő-sík jelöletlen kapcsolatából építkező – a Sánta-regényből áttemelt – narratívában helyet kap ugyanis egy-egy önálló, hagyományos felépítésű, a rendező korábbi klasszikus korszakát idéző drámai képsor. Ilyen a részletek után folyamatosan is bemutatott gyilkosságjelenet, majd Elnök Jósának a gyilkos Varga Sándorra zúduló tumboló dühe, s mindenekelőtt ilyen a film nagyjelenete, Jóska és Balogh Anti keserű, a mérhetetlen indulat kiborbanását és leveztését egyszerre kifejező verekedése. Az időrendfelbon-

tást ebben a filmben már nem az egyén, hanem a történelem „lélektana” indokolja: a különböző társadalmi státusú visszaemlékezők, a múlt különböző narratívái a történelem összetettségét, az igazságok sokféleségét fejezik ki, méghozzá – s ezt nem lehet eléggé hangsúlyozni – egy modernista formaelv segítségével. Mindezzel legfeljebb azt lehet szembe állítani, hogy a sokféle igazság közül azért kiemelkedik a kádári konszolidációt képviselő Elnök Jóska igazsága – ám ez nem a *Hűsz óra* rendkívüli stíluserejének a „bűne”, hanem a korszaké, amelynek támogatása nélkül a film meg sem valósulhatott volna. (Az ötvenes és a hatvanas években a már nagytekintélyű rendezőknek több filmtervét is elutasították.)

A 141 perc... epikus nagyrealizmusát – ismét a regényből átemelt formamegoldással – tudati képek ellenpontozzák, illetve vonnak be ezen a módon a történetbe újabb és újabb idősíkokat és jeleneteket. Ám ahogy a prousti technika Dérynél sem jut el az elvont idő ábrázolásáig, úgy Fábri adaptációja sem lesz „mentális” film: az álmok és víziók kizárólag a főhős, Parcen-Nagy Lőrinc karakterét és tetteit hivatottak árnyalni, motiválni. Az *ötödik pecsét* tudatképei különös módon nem hatják át az (alapvetően Fábri drámai expresszív stílusában fogant) egész történetet, csupán egyetlen szereplő, a könyvügynök lelkiismeret-furdalásos lázalmát jelenítik meg az ismert Bosch-festmény groteszk parafrázisaként. Hasonló, de ennél is rövidebb, dramaturgiailag ugyanakkor

„A történelem lélektana indokolja”

(Hűsz óra – Páger Antal és Görbe János)

fontos szerepet kapnak a rémálommá fajú tudati emlékképek Fábrián Bálint életében: a talján katona megölésének traumája végül öngyilkosságba kergeti a szerencsétlen sorsú címszereplőt. Az időrendfelbontáshoz Fábri a *Requiem* novellányi történetének kibontásával tér vissza, némileg szépelpősen és – a *Dúvad*-hoz hasonlóan – stílustörténetileg megkésettben. A formát lezáró kései epilógus azonban – e tekintetben is a *Dúvadot* idéző módon – mit sem von le modern stílusú filmjeinek értékéből, amelyekben az időrendfelbontást és a tudati képeket is sikeresen állította a szerzői gondolat kifejtésének szolgálatába.

A REJTŐZKÖDŐ MŰVÉSZ

Fábri komoly művész. A rendező monográfusa, Marx József a *Bolond április* című könyved szerelmi vígjátékot „botlásnak” tartja, mégpedig joggal. Ugyanakkor akad az életműben egy harsány szatíra, az *Isten hozta, őrnagy úr!*, valamint néhány tragikus groteszk, mint a *Két félidő a pokolban* és a *Plusz-mínusz egy nap*. Kétségtelenül ezek is drámai példázatok a történelemnek, az elnyomó hatalomnak kitett kisember áldozati sorsáról. Sőt, mintha ezek a történetek arról vallanának, mennyire lehetetlen a történelem könnyedebb, ironikusabb, távolságtartóbb megélése; hogy az mindig és szükségszerűen visszavezet az elkerülhetetlen tragédiához. Jól szemlélteti mindezt az *Utószezon* lelkiismeret-furdalástól szabadulni képtelen főhősének és környezetének,

mindenekelőtt a múlton könnyedén túllépő, a jelenben kiválóan boldoguló egykorú felbújtójának szembeállítására. Ugyanez mondható el a *Plusz-mínusz egy nap* főszereplő párosáról, Baradla Géza, a lelkileg sérült háborús bűnös és életvidám egykori büntársa, Obrád Simon alakjának és gondolatvilágának konfliktusáról. S amíg az *Utószezon* egész stílusát áthatja a burleszket idéző groteszk ironia, addig a *Plusz-mínusz...* hideglelősen kegyetlen zárlatában, a háborús bűn „újra játszásában” mindez már kérlelhetetlenül szertefoszlik, s a tragikumot a film (az *Utószezon*hoz hasonló) ironikus címe ellenére sem próbálja feloldani. Vagy idézzük fel a groteszk érzeki víziókkal küszködő, s velük szemben alulmaradó könyvügynök alakját Az *ötödik pecsét*-ből! A nagy erkölcsi megmérettetést végül ő is kiállja, s drámai hősként végzi. Ahogy halála groteszk körülményei ellenére Hannibál tanár úr is.

Az örkényi groteszket (illetve a *Két félidő...*-ben Bacsó Péter szatirikus forgatókönyvét) kongeniálisan adaptáló Fábri komoly művészetéből sem hiányzik tehát az ironikus látásmód, a szatirikus hang. Néha az irodalmi mű ellenében felerősödik (mint az *Utószezon* esetében), néha visszaszorul (mint a *Hannibál...*-ban), néha rejtőzködik, néha epizódnyi szerepet kap, s persze, sokszor teljes mértékben hiányzik. Mégis, a jelenlétére vagy akár a hiányára utaló jelek, illetve az ironikus, groteszk, szatirikus elemek „alulmaradása” a tragikummal, a drámai hangoltságú és végkimenetelű konfliktusokkal szemben, árulkodnak valamiről. Egyrészt arról, hogy Fábri mégsem annyira egyoldalúan „komoly” művész, mint amilyenek a felületes szemlélő számára látszik (természetesen nem a téma, hanem a látásmód „komolyságát” értve ez alatt). Másrészt arról, hogy művészetének kizárólagos tárgya, a 20. század elnyomó rendszereiben vergődő kisember sorsa nem engedi meg számára a „komolytalanságot”. A 20. század történelme pedig volt annyira borzasztó, hogy groteszkért, iróniáért, szatíráért, sőt abszurdért kiáltson. Fábri az *Utószezonban* a legbotrányosabb esemény, a holokauszt kapcsán el is mozdul ebbe az irányba, egészen az abszurdig, az életmű egésze azonban nem azonosul e szemléletmóddal, hanem klasszikus, expresszív stílusesszékkel ábrázolja a modern kor drámai eseményeit. •



INKEY ALICE FELVÉTELE

BARABÁS KLÁRA: A TÖRTÉNELEM KÖRHINTÁJÁN – FÁBRI 100

Fábri Zoltán és a cenzúra

RÉSZLETEK A CENTENÁRIUMRA MEGJELENT FÁBRI-KÖNYV CENZÚRA FEJEZETÉBŐL.

• *Úgy tudom, Önnek is sok gondja volt a cenzúrával, több forgatókönyvét betiltották...*

Van egy jegyzékem a könyveimről, amelyekből nem lehetett film. Hát, legalább hét megvalósulatlan tervem volt, és közülük legalább három-négyből biztos nagy film lehetett volna. (A hét letiltott filmterv: *Dávid és Góliát*, 1954; *Tizenegyedik parancsolat*, 1959, *Fekete karnevál*, 1960; *Milyen madár volt?*, 1961; *Aludni is tilos*, 1963; *Egymás mellett, akár a fókák*, 1967; *Kaland* (Kertész Ákos: *Makra*). – A szerk.)

A *Két félidő a pokolban* című filmünk után, amely '61-ben készült, írtunk egy forgatókönyvet Bacsó Petivel, az volt a címe, hogy *Milyen madár volt?* Igen jó forgatókönyv volt, még legfőbb kulturális ideológusunk is tudomást szerzett róla, hogy ezen dolgozunk. Arról szólt, hogy az illegális idők életveszélyeket megélt pártmunkásai a felszabadulás után hatalomba kerültek, és teljhatalomra tettek szert. A mi főszereplőnk például egy kisvárosban, ahol született. Az öccse mártír lett, megölték, azóta utcát is neveztek

el róla. Ennek a rendkívüli befolyású, nagytekintélyű, teljhatalmú pártembernek a fia egy huligán. Mindent megenged magának, például leállít egy locsolókocsit a haverjaival, fölülnek rá és mindenkit lelocsolnak az utcán. Az emberek nem mernek panaszt tenni ellene, mert félnek, de ez még a legkevesebb. Azt is megcsinálják, hogy egy trafikos 16-17 éves szűz lányát, aki hetente két alkalommal egy réten át jár a másik városrészben lakó hegedű-tanárnőjéhez, egyszer meglesik, megrohanják, beviszik a bokrok közé és öten végigmennék rajta. Ettől a kislány olyan sokkot kap, hogy kórházba kell vinni. Egy fiatal orvos lett volna a történet főszereplője, aki nekimegy az egész gázságnak, és összeakasztja a horgot a nagyhatalmú apával.

Az említett főideológus barátunk tehát megtudta, hogy egy ilyen témájú filmkönyvet írunk, és azt mondta, hogy mivel ez nagyon fontos téma, ő is be szeretne kapcsolódni a munkába. Úgy kapcsolódott be, hogy miközben a könyvet írtuk, konzultált velünk háromszor vagy négyszer, biztosított bennünket az egyetértéséről, és azt mondta, szenzációs lesz a könyv. Persze azért mindig akart valamit, hogy ez ne így legyen, az meg úgy legyen, még bele kellene venni ezt vagy azt stb. Úgyhogy toldozgattunk, foltozgattunk, elvettünk, hozzátettünk a béke kedvéért... mert hát meg akartuk szerezni az egyetértését, ha már beszállt a buliba. Elkészült a könyv. Leadtuk. Megkaptuk rá az előkészítési engedélyt, próbafelvételeket csináltunk, aztán kiosztottam a szerepeket, leszerződöttük az összes színésszel, a filmgyár két nagy műtermében öt vagy hat díszlet már fel volt építve. És két nappal a forgatás megkezdése előtt jött a telefon, hogy nem forgathatunk. Le van állítva a film.

• *Ki állította le?*

Hát ő, a konzultáns barátunk. A pártfogónk, Aczél György. (...)

1967-ben írtam egy forgatókönyvet *A megérkezett* című Sükösd-novella alapján. A *Kortársban* olvastam, és azt mondtam: „Te atyaisten! Ez aztán a téma! Mert ez aztán a mai élet sűrűjébe vág!” Én azt a címet adtam neki, hogy *Egymás mellett, akár a fókák*. Giraudoux *Sellő* című darabja ihlette, amely a legboldogabb munkám volt fiatalkoromban, a Nemzetiben. Ebben mondja a Sellő Hansnak, a lovagnak: „Ha egyszer a fókák párba álltak össze, Hans, soha többé nem hagyják el egymást (...).”

• *Miről szólt ez a forgatókönyv?*

Arról, hogy egy egyetemista lány 1956 októberében ijesztően drámai körülmények között elhagyja Magyarországot és Svédországba kerül, ahol hozzá megy egy svéd gyároshoz. A lány gyűlölte az apját, egy magas intellektusú egyetemi tanárt. Rektor is volt, de olyan, mint egy politikai szélkakas, mindig arra fordult, amerről a szél fúj. Örökké mimikri játékot játszott, hol erre, hol arra, s ezt a lány nem bírta elviselni. Ezért ment el... Aztán évek múlva megtudja, hogy az apja haldoklik, és a svéd férjével hazajön az apja betegágyához. Találkozik a hajdani szerelmével is. Nem történik köztük semmi, csak mindkettőjükön úrrá lesz a fájdalmas, nosztalgikus emlékezés, és föltáruul az egész '56 előtti és '56-os szituáció.

Azt gondolom, ha ezt a filmet megcsinálhattam volna, talán ez lett volna a legjobb filmem. Egy technikai könyvem maradt meg belőle, mert már megvolt az előkészítési engedélye. Latinovits játszotta volna az egyik főszerepet, emlékszem, nagyon-nagyon tetszett neki a könyv. (...) Megvolt a teljes szereposztás, már a helyszínek is ki voltak választva (...) És akkor hivatalba lépett Orbán László mint új miniszterhelyettes, és első dolga volt, hogy fölkérte a forgatókönyvet, elolvasta és letiltotta. Azt mondta, azért nem engedélyezi, mert lejáratja a pártot, hiszen olyan kétkulacos, képmutató alakok vannak benne, mint például az egyetemi tanár. Ezt a szerepet Major Tamással akartam játszani.

BARABÁS KLÁRA:

A TÖRTÉNELEM KÖRHINTÁJÁN – FÁBRI 100
MAGYAR MŰVÉSZETI AKADÉMIA, 2017.

Barabás Klára
A TÖRTÉNELEM KÖRHINTÁJÁN
FÁBRI 100

