

ZOLNAY PÁL (1928-1995) – 2. RÉSZ

Ráncok a lélekben

PAZÁR SAROLTA

KILENCVEN ÉVE SZÜLETETT ZOLNAY PÁL.

A *Próféta voltál, szívem* (1968) és az *Arc* (1970) eltávolodik ugyan a dokumentarista filmkészítéstől, ám a rendező személyes élményeit és a nemzedéki közérzetet pontosan dokumentálja. Az előző évtized cselekvő hőseit felváltják a hetvenes évek elbizonytalanodott, kiutat nem lelő, passzív, magányos hősei. A hatvanas évek filmjeire olyannyira jellemző nemzedéki önreflexió, önéletrajzi vallomás Zolnaynál is jelen van. Az *Álmodozások korát*, az *Apát* vagy *Tizezer napot* még áthatja a változtatás lehetőségének hite és romantikája, ami egyetemes érvényűvé és állásfoglalásra kényszerítővé teszi ezeket a műveket, a *Prófétában* ez a hit már

„Fellázad a közepszerűség ellen”
(*Próféta voltál, szívem* – Darvas Iván és Berek Kati)

nincs jelen, rezignált hangvételével a hetvenes évek közérzetfilmjeit előlegezi meg. Jóllehet a *Próféta voltál, szívem*-et adaptációként tartják számon (Somogyi Tóth Sándor regénye a közösen írt forgatókönyvből készült), ez a rendező legszemélyesebb filmje. Zolnay a saját személyes sorsát, a nőkhöz és alkoholhoz való viszonyát, házasságának kudarcát és a fősodortól különváló szakmai útját mintazza meg. Szabados Gábor (Darvas Iván), a tehetséges újságíró fellázad a közepszerűség ellen, de már nem az egész világot akarja megforgatni, mint ifjúkorában, nem kollektív megváltásra vágyik, megelégszik az egyéni boldogsággal. Nincsenek

nagyratörő tervei és vágyai: bőven elég a csábítás kalandja és az erős szeszek. Az „édes életnek” azonban hirtelen véget vet, hogy felesége elhagyja, sőt összeáll egy másik férfival: az egyébként nagyvonalú és önróniára képes donjuan ezt már nem tudja elviselni.

Zolnay elbeszélés-technikája hasonló az egyes szám első személyben elbeszélte regény tudatfolyamához, asszociatív és kihagyásos, kollázs-dramaturgiája széteső, nem is törekszik egységességre, a bemutatott miliő épp oly szaggatott és kusza, mint annak ábrázolása. Zolnay adaptációját a tudatregényhez képest súlytalannak tartotta a kortárs kritika, aminek kétség kívül van némi igazság alapja, mivel a prózában ez a tudatáram sokkal könnyebben megjeleníthető, mint filmen. A Szabados által elbeszélte történet sokkal frivolabb, ironikusabb és főleg gazdagabb szöveget eredményez. Zolnay értelmezésében a történet drámaibb, komorabb, újságírói meghasonlása, házassága válsága, súlyosbodó alkoholizmusa valósággal előnti, elsodorja a főhőst; pikareszk-dokumentum ez, alkoholgőzös epizódok és kórházi vallomások folyton széttöredező kaleidoszkópja. A film a regényhez képest sokkal lágyabb és érzékenyebb alkotói módszerre és fogalmazásmódra vall. Zolnay az ember védtelenségét látatja; az egyes szám, első személyt: én vagyok tehetetlen. Ezzel a filmjével fordul először a modernizmus felé, időfelbontásos szerkesztése a belső monológokkal együtt sem teszi könnyen befogadhatóvá. A tudatelemző film kulcskérdései ezúttal is – hasonlóan a *Négy lány egy udvarbanhoz* – a hazugság, az érzelmek elhallgatása, a cselekvés hiánya, a kötelességtudat és az érzelmi összeomlás köré szerveződnek.

Következő filmje, az *Arc* helyét kereső, cselekvésképtelen főszereplője sok tekintetben rokona Szabados Gábornak. Az *Arc* névtelen főhősének (Zala Márk) állapota azonban nem belső konfliktusból fakad, hanem külső okok, a második világháború során történt tragikus események következménye. Az elliptikus szerkesztésű film az 1944-es nyílas terror idején játszódik, főszereplője egy fiatal, megalkudni nem hajlandó ellenálló, a politikai foglyok börtönéből szökött, zilált lelki állapotú rab (Zala Márk játssza). A fiú képtelen a társadalomba, a rendszerbe beilleszkedni, cselekedne, küzdene, de kallódik, mert nem talál



RÉGER ENDRE FELVÉTELE

társat a cselekvéshez, lázadáshoz, önálló akciója azonban értelmetlennek hat. A rendező nem mutatja be szereplőjét, nem motiválja érzelmileg, csupán az arcát pásztázza, rezdüléseit ismerjük meg. Az azonosíthatatlan főhős légüres térben való kényszerű tévelygésének követőivé válunk: a fiú külvárosi, gyártelepi környezetben bóklászik a tél végi latyakban, a tettvágy hajtja, hogy hasznos tagja és részese legyen az ellenállásnak. Kapcsolatot, közvetítőt keresve járja a budapesti mozikat és nézi a híradókat, hátha közben megtalálja összekötőjét. Zolnay filmjébe egyedül a híradókon keresztül szüremkedik be a történelmi valóság közvetlen bizonyítéka, ezeknek azonban semmilyen hatása sincs a belső folyamatokra. A néma lázadás és ellenállás folyamatát nem a külső körülmények bemutatásával, hanem az emberi pszichébe férközve deríti fel Zolnay. A filmben minden a végső lecsupaszított állapotába kerül; Zolnay így teremti meg a szorongásos, fogódzkodók nélküli atmoszférát, amelyet főhőse is átél. Nem csupán ábrázolja az érzelmeket, hanem Ragályi Elemér kameráján keresztül érezteti is nézőivel, Zala Márk arcának grimaszai, rezdülései is jelentésteliek. „Az Arc első kockától az utolsóig egységes kompozíciójában megvalósult a régóta hiányolt, s mindaddig csak egy-egy részletben föl villanó nagyvárosi népköltészet” – írja Jancsó Így jöttem-ével összehasonlító kritikájában B. Nagy László.

Az Arc modernista stílusjegyeket mutat: az időfelbontást, a belső monológot, az egyes szereplők magyarázat nélküli eltűnését. A főhős érzelmszegény viselkedése és a drámai csúcok elhagyása a kortárs kritikát ugyan megosztja, de Ragályit a Filmszemle és a filmkritikusok operatőri díjával jutalmazzák. Zolnay saját közérzetfilmje a hatvanas évek végén érzett társadalmi elbizonytalanodás lenyomata, melynek a negyvenes évek történelmi határhelyzetből táplálkozó parabolisztikus alapmotívumait Köllő Miklós és Zolnay saját kamaszkoruk háborús élményeiből merítik.

Zolnay kitartása a népköltészet, a paraszti világ mellett erős népnevelői, néptanítói magatartást feltételez, de a hetvenes évek második felében általánosabb, elvontabb, lételméleti filmköltszet felé mozdul, ami nehezen fér össze addigi dokumentarista érzékenységével. A hetvenes évek elejétől Zolnay feles-

gével, Berek Katival együtt rendszeresen készít televíziós költészeti műsorokat, részben ezek, részben pedig a Huszonötödik Színház *Don Quijote* átdolgozása ösztönzi a rendezőt kísérletezésre. A forgatókönyv és dramaturgiai szerkesztés teljes elhagyásával elkészített *Sámán* (1977) Zolnay legmerészebb és egyben legkudarcosabb kísérlete a műfajok, a stílárius elemek keverésére. Nem akar hétköznapi, „talált” emberi sorsokat és történéseket dokumentálni, nem akarja megismételni a *Fotográfánál* alkalmazott metódust, újszerű filmkészítési módszerrel kísérletezik. A képi és hangyi ellenpontozással a filmnyelvet szeretné megújítani. A valóság és a játék, az álom és a költészet ötvözésével, szabad asszociációs technika alkalmazásával próbálja láttatni az anyag és a tudat szétválaszthatatlanságának bizonyítékát. Azonban ebben a stilizált és elvont, az élet mindennapi drámitól elszakadó filmkészítésben Zolnay végül is nem találta meg önmagát; az elemelés, a formai virtuozitás és a költészet teljes elszeparálása a testtől, az anyagtól, az embertől végül is követhetlenné teszi a filmet. Mindazonáltal a *Sámán* bátor kísérlet: „A *Sámán* Pali életének legizgalmasabb vállalkozása volt. Filmen túli film, anyagtalán költészet. Kulcs a személyiségéhez. ... A saját lelkét tette oda a vászonra.” – mondja egy interjúban Zolnay Zsuzsa színésznő, Zolnay Pál testvére.

A *Sámán* az első film, ami írott forgatókönyv nélkül hivatalosan is leforoghatott, de több mint három évig készült. Hiába a filmyelvi újító kedv és lendület, láthatóan nem tartott ki a lelkesedés éveken át. Ragályi Elemér bravúros képei ellenére nincs a filmnek kohéziós ereje. Zolnay minden ambíciója ellenére sem sikerül olyan filmírát teremteni, amely vetekeket mutató Huszárik Zoltán filmjeivel, mindenekelőtt az *Elégiával*.

A *Sámánt* végül csak egyetlen kópiával forgalmazzák, a szélsőséges kísérlet hatalmas bukást hoz a rendezőjének, így egészen 1985-ig, az *Embriók*ig nincs lehetősége újabb játékfilmet készíteni. A *Sámán* a dokumentumnak, a költészetnek és a színháznak egészen egyedülálló kísérleti vegyítése. A rendező experimentális vállalkozása miatt kortársai között ismét társtalanná válik. A nemzedéki korhangelület a nyelvi reflexió tárgyává tevő, szabad asszociációkra

és költői képekre épülő tudatfilm nem csak Zolnay életművében, hanem a magyar filmtörténet egészében egyedülálló kísérlet marad, némileg előre vetítve a nyolcvanas évek új érzékenységét.

RÁNCOK A TESTEN

Az *Embriók*, Zolnay Pál utolsó nagyjátékfilmje újabb tematikus és módszertani fordulópont után keletkezik, habár a *Sámán* bemutatásától eltelt években a rendező Magyar Televízióknak készülő filmjeinek központi témája a halál, az elmúlás, később pedig a születés, az anyaság. A világra jövetel és az e világról való távozás, az élet és halál fölötti rendelkezés összetartozó, párhuzamos témájában Zolnay mélyre merül. Az 1969-es *Kelj fel és járj* kórházi elfekvőben készített dokumentumfilmje után először az 1978-as *Ötvenesek I-II*-ben fókuszál újra a halál témájára. Ekkor kezd Zolnay kórteremről-kórteremre járva betegeket faggatni, sajátos kapcsolatokat és helyzeteket teremteni a páciensekkel. 1980-ban forgatja *Öngyilkosok* című dokumentumfilmjét, Zolnay karizmatikus ereje és kitartása következtében sorra megnyílnak neki az érintettek. Különleges együttérző képessége mellett vakmerő és elszánt filmkészítőként faggatja az életüket eldobni próbálókat. 1982-ben már az anyaság és a születés témája foglalkoztatja (*Anyatej*), nem sokkal később fogan meg egy húsz részes interjúfilm gondolata. A *Szexpatikát* nem sikerül elkészíteni, de az első epizód próbafelvételei alapanyaga lesz az 1988-as *Üzenetek AIDS-nek* és az 1989-es *Védtelemeknek*, Zolnay utolsó, végstádiumba került immunbetegekkel foglalkozó dokumentum-játékfilmjének.

Az *Embriók* készítési folyamatát tekintve visszatér a *Fotográfia* munkamódszeréhez. Alapos előtanulmányok és terepszemlék utáni improvizálásból születik a mű, színészeket és amatőr szereplőket vegyesen alkalmazva, szociológiai kutatásokat és valódi élethelyzeteket felhasználva. Az *Embriók*ban a profi és az amatőr szereplők játékának összeegyeztetése nem sikerül, a három színész közös jeleneteinek ereje teljesen elnyomja az amatőr szereplős epizódokat. A szülés és abortusz szembeállításának tematikáját Zolnay tételszerűen írja le. Pontosan elkülöníti a szociológiai, magánéleti, társadalmi előnyöket, hátrányokat, így fűzve össze az amatőr-

szereplős dokumentumokat a színészek által eljátszott drámai csúcspontokkal. A hűvös és kimért, érzelmeit rideg racionalizmussal tisztázni vágyó nő vívódása nem elég mély. Az egész filmen érződik a megszerkesztettség erőfeszítése, míg a rögtönzés könnyedsége hiányzik a műből. Zolnay mintha megpróbálná rávenni a sorsot, hogy újra megtörténjen velük a *Fotográfia* közben meglelt csoda. Az *Embriók*ban a szülésznő kimért-sége, merevsége csak a magnetofon felvételek visszahallgatása közben olvad fel. Az élet, a természetesség beszűremkedése még akkor is könnyít a film súlyán, amikor a szociológiai kutatásban megkérdőjeleztek valós hangfelvételeiről hallgatjuk vissza, hogy milyen súlyos magánéleti kríziseket élnek át és hogy milyen körülmények miatt készülnek elvetetni magzatukat. Zolnay igyekszik egyensúlyt találni az improvizálás és a fikció között, de ezúttal elbillen a mérleg nyelve, mintha a rendező már nemcsak a fikció, hanem a dokumentum erejében sem bízna eléggé, annak hitelességét is megkérdőjelezné. Az anyaság példázata ráolvad az improvizációs elemekre, a dokumentum-részletekre, és elemi erővel nyomja el azokat. Zolnay Pál 1995-ben bekövetkezett haláláig nem tud több nagyjátékfilmet forgatni.

„Szabad asszociációkra épül”

(Sámán – Jordán Tamás, Marsek Gabi és Zala Márk)

KISIMÍTOTT SPIRÁL

Zolnay Pál hősei a hetvenes évek nemzedéki közérzetfilmjeinek adottságaival bírnak már az egy évtizeddel korábban készült műveiben is. Az értelmiségi, sorsokra reflektálni tudó hősök általános jellemzője a passzivitás és sodródás, a kiszolgáltatottság, miközben társadalmi közegük filmenként változik.

A *Négy lány egy udvarban* tanítónője előképe az *Embriók* orvosnőjének, a társadalom ugyan megváltozik körülöttük, de kiszolgáltatottságuk a férfiak felé változatlan. A *Prófeta voltál, szívem* főhősének végtelen rezignációja, elviselhetetlen passzivitása is visszaköszön az *Embriók* Tamásának jellemében. Az Arc névtelen hőse egyenesen a védtelenség és a magány mártírjává emelkedik. A *Sámán*ban pedig a társadalmi, történelmi és történelmi környezet stilizálása formálódik át a főszereplő poétikus álomképeivé. Zolnay minden esetben sorsokba tömöríti a szociológiai helyzeteket és eseményeket, hiszen a személyes konfliktusokat nem lehet leválasztani a társadalmiától. A paraszti élet sokkolóan gyors átalakulását, az elnéptelenedő falvak drámáját nem

fejthetjük le a *Hogy szaladnak a fák!* fiataljairól, Szabados Gábor összeomló intellektusát a budapesti értelmiségi elit korabeli hatalmi játszmáiról és szorongásairól, mint ahogyan az orvosnő

gyermekvállalási dilemmája sem független az elszegényedő, lepusztuló tanyasi környezet hatásáról. Zolnay – ha éppen nem a cinéma verité módszerével emeli be a valóságot a filmjeibe, akkor – a főhősei lelkébe ágyazza be a társadalom, a kor leírását; a környezet dokumentálását a szereplők érzelmeinek pontos rekonstrukciójával biztosítja. Zolnay a forgatókönyvek első vázlataitól kezdve együtt éli át a társadalom rákfenéit és buktatóit főhősével. A rendező érzékenysége az egyes emberi sorsok iránt és a néha már-már kegyetlenségig fokozott igazságérzete a fikciós filmek esetében is jól kitapintható.

Miközben Zolnayt jogosan említjük a magyar modernizmus filmrendezői között, okkal emeljük ki alkotói rokonságát Huszárik Zoltán és Tóth János filmköltészetével, okkal tekintünk rá, mint a lírai dokumentarizmus felfedezőjére és a hetvenes évek dokumentumfilm-eszközévé, mint a lírai dokumentarizmus felfedezőjére és a hetvenes évek dokumentumfilm-eszközévé, valahogy mégis mindig kibillen kortársai közül, kimarad a fősodorból. A nagy kihagyásokkal elkészített nyolc nagyjátékfilm egyike sem tartozik formanyelvileg vagy tartalmilag a hatvanas évek új hullámához és a hetvenes évek dokumentarista irányzatához sem, noha követendő például szolgált a nemzedéki közérzetfilmek rendezőinek és a Budapesti Iskola tagjainak egyaránt. A hagyományos dokumentumfilm történetében is fontos szerep jutott neki. Zolnay Pál életművét nem lehet dokumentum és fikció, epika és líra ellentétpárjával leírni. Ahogyan a fikciós filmjeibe be tudja emelni a dokumentarizmust, úgy tudja a dokumentumfilmekbe behozni a költőiséget. Zolnay műfajok és műnemek közti lavírozásának hátterében azonban komolyan vett és következetes koncepció állt, azt akarta bizonyítani, hogy a műfajok keveréséből is születhet éppoly értékes alkotás, mint egy-egy tiszta formájú műből.

Zolnay Pál minden művében – legyen az dokumentum, költészet, színház vagy fikció, akár ezek különös egyvelege – mindig az igaz és hazug pillanatokra, a világ materiális és a lélek poézise között szikrázó emberi érzelmekre figyel. Elég egy arc, egy tárgy, egy véletlenül ellesett mozdulat ahhoz, hogy előhívja Zolnay sajátos költészetét. A Zolnay-filmek egymásba szövődő műfajai, karakterei, stílusai, helyszínei és témái az életmű hatalmas spirálformájában mind egy felé tartanak és megtalálják helyüket. •



B. MÜLLER MAGDA FELVÉTELE