

/// PÁRHUZAMOS MONTÁZS: SODRÁSBAN // MACERÁS ÜGYEK

Szorongó ifjúság

/// GYŐRI-DRAHOS MARTIN

GAÁL ISTVÁN ÉS HAJDU SZABOLCS ELSŐ FILMJÉNEK TÖRTÉNETÉT A TÁRSADALOM-RAJZ ÉS A POLITIKAI JELENTÉS HELYETT EGZISZTENCIÁLIS KONFLIKTUSOK ALAKÍTJÁK.

A kétezres évekkel érdekes filmtörténeti változás vette kezdetét a magyar filmkultúrában. A „fiatal magyar film” alkotói az évek előrehaladtával egyre inkább visszatértek a Kádár-korszak filmes hagyományához. Témájuk, a filmek és készítőik társadalmi szerepvállalása, illetve formájuk tekintetében számos hasonlóság lelhető fel az új évezred és a gulyáskommunizmus filmjei között. A fenti állítást talán nem is lehet hatásosabb módszerrel alátámasztani, mint egy-egy példaértékű film összehasonlításával. Természetesen vannak filmpárok, amelyek összehasonlítása biztosabb lábakon áll, míg másoké talán erőltetettnek tűnhet. Első ránézésre Jeles András *A kis Valentinója* és Fliegauf Bence *Dealere* között semmilyen párhuzam nem húzható, de alaposabb elemzésnek alávetve a két filmet (Filmvilág, 2019/12.) végül mindkét esetben „az egzisztenciális kiüresedés road movie-jéről” (Gelencsér Gábor) beszélhetünk. Más filmpárok azonban kézenfekvőbbek, mint például Szabó István *Álmodozások kora* és Török Ferenc kultfilmje, a *Moszkva tér*, amelyről szintén olvasható összehasonlító elemzés e lapban (Filmvilág, 2020/2.).

A skála két véglete között foglal helyet Gaál István 1963-as *Sodrásban* és Hajdu Szabolcs 2000-es *Macerás ügyek* párosa. Formai megoldásaikat tekintve a két „így jöttem” film nem is lehetne különbözőbb, de témájuk és keletkezési körülményeik között számos hasonlóság található. Gaál annak a rendező generációnak a tagja, amelyik a második világháború és az ötvenes évek alatt szocializálódott, és amelynek tagjai (Kovács András, Bacsó Péter, Szabó István, Jancsó Miklós) a

hatvanas években kezdték meg filmes pályájukat. A *Sodrásban* – az addig rövid filmetűdöket rendező és fényképező – Gaál első nagyjátékfilmje, s Jancsó azonos évben készült *Oldás és kötés*ével együtt a magyar új hullám nyitányaként tartják számon.

Hajdu Szabolcs és generációjának világképét annak a rendszernek a bukása határozta meg leginkább, amiben a korábban említett filmesek elismert és sikeres művészekké váltak. A rendszerváltás alatt szocializálódott filmes nemzedék tagjainak (Török Ferenc, Pálfi György, Mundruczó Kornél, Fliegauf Bence, Kocsis Ágnes) tevékenységére azóta már csak a „fiatal magyar filmként” szokás hivatkozni, aminek nyitányát két „elsőfilm”, a *Moszkva tér* és a *Macerás ügyek* fémjelzi.

ÍGY JÖTTEM – HOVA TOVÁBB?

A *Sodrásban* viszonylag szokványos narrátort nélkülöző, egyes szám harmadik személyben elmondott, jelen idejű elbeszélése – az események megismerésében csak a képekre támaszkodhat a néző – egy frissen érettségizett vidéki baráti kör utolsó nyári napjainak tragikus eseményét mutatja be. A társaság egyik központi figurája, Gabi, egy közös tiszai fürdőzés alkalmával belefullad a folyóba. A *Macerás ügyek* alapszituációja kevésbé drámai. Az iskolás Imi és Brigi szerelmének története bontakozik ki a több narrátort alkalmazó, egyes szám első- és harmadik személyben elmesélt, múlt idejű elbeszélésben.

A két film szerkezete tehát alapjaiban különbözik, ami mégis kapcsolatot teremt közöttük, az az emlékeknek tulajdonított fontos dramaturgiai funkció. Hajdu művének alapját képezik a

visszaemlékezések és naplóbejegyzések. A flashbackek és narráció formájában egyaránt megjelenő (közel) múltbeli események nem egyszer szolgálnak félreértések, és mint ilyenek a filmet előre mozdító konfliktusok forrásaként. Gaál filmjében az emlékezés kérdése jóval filozofikusabb szintre emelkedik. A barátjukat az életük legboldogabb napjai alatt elvesztő fiatalok már csupán néhány nappal a tragédia után képtelenek visszaemlékezni Gabi arcára. Ez meglehetősen súlyos kijelentés, ami felhatalmazhatná a nézőt arra, hogy elítélje a kamaszokat. A rendező azonban ahelyett, hogy ítélethozatalra szólítaná fel a befogadót, még egyet csavar a dolgon. A film első tizenötpercében alkalmazott dinamikus montázsszekvenciák és a szinte állandóan mozgásban lévő kamera (operatőr: Sára Sándor) ugyanis lehetővé teszi az egyszeri néző számára, hogy megjegyezze Gabi arcát. Gaál az ítélethozatal helyett arra kényszerít minket, hogy sorakozzunk fel a morálisan megkérdőjelezhető sorában, és a film szereplőivel egyetemben vessünk számot a saját önzésünk, hiúságunk és nárcizmusunk terhével.

A *Sodrásban* éppúgy a felnőtté válás küszöbén álló, a való világgal először farkasszemet néző kamaszok története, akárcsak a *Macerás ügyek*. A Tisza menti falu fiataljairól szinte mindent megtudunk. A dialógusok során kiderül, ki mivel foglalkozik (a társaságban van sportoló, az iskolából kibukott kereskedő, elméleti fizikusnak, illetve szobrásznak készülő fiatal is), ki kívül milyen viszonyban áll, de egyikőjük motivációjáról sem tudunk meg semmit. Ezzel szemben Hajdu iskolásairól jószereivel semmilyen információval nem rendelkezünk, mindössze egyetlen dolog biztos: Imi motivációja. Nem tudni, ki miben jó, sőt még abban sem lehetünk biztosak, hányadik osztályba járnak az iskolások, de azt tudjuk, hogy Imi kétségbeesetten szerelmes Brigibe, és bármit megtesz, hogy meghódítsa a lányt. A film e célkitűzés köré szerveződik, és ez a kiindulópontja a szereplők közt kialakuló konfliktusoknak, illetve Imi környezete és a jövő iránt tanúsított közönyének. Míg Imi túlradó érzelmei vakká teszik az őt körül vevő világgal szemben, addig a Tisza parti fiatalok először látnak igazán tisztán. Gabi halála nemcsak a

(lelki) változások elindítója, de metafora is egyben. Gabiban öltött testet ugyanis mindannyiójuk tehetsége. A biológusnak készül, de verseket is ír, örökszerelmes Gabiban megtalálható a sportbajnok Karesz állóképessége, a kereskedő Berci tettekkésztsége, a szobrász Luja érzékenysége és az elméleti fizikusnak készülő Laci tudomány iránti érveke is. Mindezt sodorja halálba a „sodrás”, ami miatt végső soron mindannyiójuk egzisztenciája megkérdőjeleződik.

Nem meglepő tehát, hogy a film végére a baráti kollektíva lassan felbomlik. A kapcsolatok szétszálazódása a film utolsó jelenetében egy szimbolikus tettben, Luja és Laci – a két szélsőséges karakter – Pestre utazásában nyilvánul meg, amivel végleg háttá fordítanak gyerekkoruk színhelyének. Ennek a folyamatnak fordítottja figyelhető meg Hajdunál. A gimnazisták a semmiből valamit, a távolságból közel(i)séget igyekeznek összehozni. Ez igaz Imi haverjára, Tibire, aki kétségbeesetten igyekszik magához láncolni barátját, és bizonyítani, hogy Brigi egy „femme fatale” – de igaz magára Imire is, aki az általa áhított nőhöz igyekszik közelebb kerülni. A film

tragédiája, hogy a közeledés igénye a féltékenység, a félreértések és véletlenek szulte konfliktusok hálójában a film végére sem eléggül ki, hanem megmarad vágyalomnak.

Egy tizenéves szereplőket felvonultató film esetében több mint lényeges, hogy a fiatalokat milyen kapcsolat fűzi a felnőttek világához, milyenek látják őket – és vice versa. Az idősebb korosztály jelenti ugyanis a perspektívát, ők a jövő jelen idejű képviselői, az ifjúság saját magával szemben állított elvárásainak megtestesítői. Vajon a fiatalabb generáció számíthat-e az idősebbre, odafigyelő és értő fülekre talál-e náluk? Mivel egy gyerek (és a pszichológia) szemében a szülők a felnőttvilág legfontosabb képviselői, ők a különböző elemzések elsődleges célpontjai.

A *Macerás ügyek* világából azonban teljes mértékben hiányoznak a szülők, még csak említés szintjén sem kerülnek elő. Az idősebb generáció csak a tanár és a színházelőadás rendezőjének személyében képviselteti magát. Ugyan mindketten megpróbálnak tiszteletet parancsoló fényben feltűnni, de amint meg-

érkezik az iskolai előadásra Jancsó Miklós, az elismert filmrendező, úgy ugrálják körül, mint a kiscsibék a kőtőt. A szatirikus fényben megvilágított felnőttek így annál röhejesebbek, annál kevésbé komolyan vehetőek, minél fontosabbnak akarnak feltűnni. A gyerekek tehát joggal merülnek el inkább a saját világukban. A *Sodrásban* esetében megjelennek ugyan a szülők, de aligha képviselnek pozitív mintákat. Igaz, Luja érzékeny és aggódó szülei szimpatikusnak tűnnek, de túl keveset látjuk őket ahhoz, hogy őket tekintsük az átlagnak. Gaál sokkal nagyobb hangsúlyt fektet Laci orvos szüleire, akik amellet, hogy sosincs idejük gyermekükre, hideg tárgyilagossággal állnak hozzá a fiuk és a falu közösségének életét felforgató tragédiához. A film felénél Laci megkérdézi anyját, mit szólna, ha ő fullad bele a Tiszába, amire a nő csak annyit válaszol: „ugyan fiacskám, mi jut eszedbe? Okos fiú vagy te, nem csinálsz ostobaságokat.”

A hiányzó szülők helyett mindkét filmben – a *Moszkva tér*hez hasonlóan – a nagyszülővel alakul ki komolyabb bizalmi kapcsolat. Imi a halott nagyapja hamvaiból kinövő hatalmas

„Képtelenek visszaemlékezni barátjuk arcára”
(Gaál István:
Sodrásban)



RAJNÓGEL IMRE FELVÉTELE

fával – amelynek szimbólum értékét nem szükséges részletezni – osztja meg gondolatait, és „neki” mutatja be Brigít is. A napok óta eltűnt Gabi holttestét pedig nagyanyja találja meg (népi babona segítségével) és éneklie el a siratót. Jogosan merülhet hát fel a kérdés, miért hiányoznak a szülők? A kérdés azonban megválaszolatlan marad, de a következmények egyértelműek. A soha igazán jelen nem lévő szülők az egyik oldalon a kiszolgáltatottság érzetét, a másikon a gyermeki világba való visszavonulást idézik elő.

A HELY SZELLEME

Az eddigiekből jól látható, hogy Gaál és Hajdu egyaránt nagy hangsúlyt fektet az egzisztenciális közegábrázolásra. A két film kapcsán azonban az is szembeötlő, egyik sem tartja fontosnak, hogy megjegyzéseket tegyen az adott kor társadalmi és politikai légkörére. Ez talán a *Sodrásban* esetében a legmeglepőbb. A „Budapesti 12”-be is beválogatott filmet 1963-ban készítették – ugyanebben az évben részesültek amnesztiában a személyi kultusz idején hatalmukkal visszaélők, az „ellenforradalmi” cselekményekkel vádoltak és az 1957–1963 között államellenes tevékenységet elkövetők. A megtorlások véget értek, kezdetét vette a gulyáskommunizmus. A rend-

szerváltás és az ezredforduló szintén elegendő indokot nyújthatott Hajdunak, hogy állást foglaljon bizonyos kérdésekben, de ő sem élt ezzel a lehetőséggel. A filmpár idő- és térbeli meghatározatlansága, pontosabban általánossága sem ad semmilyen fógódkodót a néző számára.

A *Macerás ügyek* esetében, ha másból nem, a stáblistából kiderül, hogy Debrecenben – a rendező szülővárosában – játszódik, igaz a film egyetlen látványosság megmutatásával sem hangsúlyozza ennek fontosságát. A *Sodrásban* még ennél is tovább megy. Gaál filmje egy kis faluban, Tiszanyáradon játszódik. Az alkotók nem hangsúlyozzák ki, melyik korban járunk. Csupán a közegábrázolásból (épületek, táj) és a szereplők megjelenéséből (ruházat, frizura) következtethetünk arra, hogy a filmek a korabeli jelenben, azaz a *Sodrásban* valamikor a 60-as évek elején, a *Macerás ügyek* pedig az ezredforduló környékén játszódik.

Gaálnál a szereplők társadalmi hierarchiában elfoglalt helyzetéről sem tudunk meg sokat. Igaz, feltűnő, hogy a baráti társaság majd’ minden tagja értelmiségi pályára készül, ahogy Gabi paraszti életet élő nagymamája és Laci elitértelmiségi szülei közti társadalmi különbség is jelentős, de ez egyik esetben sem képez

konfliktust. Még a filmben megjelenő rendőrt „szakemberként” ábrázolják, nem pedig a politikai vezetés kiemelkedően jó vagy rossz csatlósaként. Hajdunál a szereplők szociális státusza még ennyire sem jelenik meg.

Említésre érdemes, hogy mindkét filmben felismerhető a vidék és a főváros közti különbség. Az egyetemre frissen felvett fiatalok vidékről Pestre utaznak, hogy megkezdjék tanulmányaikat, ezzel maguk mögött hagyva barátaikat, a nyarat és fiatalságukat. Gaál filmjében a főváros képviselője, a társaságba csak később becsatlakozó orvostanhallgató Zoli, aki a fiatalok közül a legellenszenvesebb. Miután megjegyzi, hogy „jó volt idehaza, de csak hiányzott már Pest”, Gabi barátainak társaságában beszél meg az orvos apukával a boncolás eredményét és a halál kiváltó okát. Megint csak jóval kisebb mértékben jelenik meg ez a szempont Hajdunál. Az ő filmjében a főváros képviselője Jancsó Miklós, aki csak az iskolai színdarab miatt utazott „le” Pestről – ahogy e ténnyel a tanár megrovón szembesíti a főszereplőket, ennek azonban csak ő tulajdonít jelentőséget. A vidék és Budapest közti különbség sok filmben hordoz magában társadalmi mondanivalót. A *Macerás ügyek* és a *Sodrásban* esetében azonban nincs így; itt a konfliktusok inkább egzisztenciális színezetet kapnak.

„Brigi egy femme fatale”
(Hajdu Szabolcs: Macerás ügyek)



A KÉPEK ÉS A SZEREPEK

A lelkiállapotok megjelenítése és a szociális közegábrázolás hiánya mellett feltűnő a művészetek közvetlen és közvetett jelenléte, ami mindkét film szerkesztését képezi. Éppúgy fontos helyet foglalnak el a filmek történetében, mint stílusukban. Konfliktusok kiváltó okai és másodlagos jelentések hordozói. Míg a *Macerás ügyek*ben a színház-, addig a *Sodrásban* esetében a képzőművészet a legmeghatározóbb, amellyel, hogy a zenehasználatnak mindkét filmben fokozott a jelentősége.

Gaál a képzőművészetet a belső feszültségek kifejezéséül alkalmazza, amire remek lehetőséget nyújt a benne rejlő kettősség. Művészetfilozófusok és esztéták évszázadok óta foglalkoznak azzal az ellentéttel, ami a logika és az ábrázolás/kifejezés között – látszólag – feszül. A szobrászatban, festészetben és fotóművészetben nagy jelentőségű perspektíva, arány és kompozíció fogalmi látszólag a természetességgel és érzékiséggel szemben helyezkednek el. Ez az önellentmondás, megfeleltethető az objektivitás és szubjektivitás, illetve az ész és érzelmek közti feszültségnek, amely vitát a morál fogalma hivatott kiegyensúlyozni. Gaál nagy hangsúlyt helyez erre a belső dilemmára. Ezt igazolja a Laci és Luja között kialakuló heves vita. Ám jóval emlékezetesebb az azt megelőző montázsszekvencia, amely során a fent részletezett konfliktus csak képekben artikulálódik. Az alig kétperces részletben Sára Sándor operatőr Laci szobáját „bemutató” statikus képei követik egymást Frescobaldi zenéjére. Egymás mellé kerül többek között növények, nonfiguratív szobrok, egy hangszer és egy szemüveg képe. Sára Sándor zsenialitását tükrözik, hogy kompozíciói által olyan hétköznapi tárgyakat tud széppé varázsolni, mint egy konnektor, egy üveg pohár vagy üvegasztal. Képei így önmagukban a képzőművészet önellentmondásának látteleivé válnak.

A képzőművészet totális ellentétként is felfogható színházművészet – az egyik kiszámíthatóan statikus és néma, a másik ösztönösen mozgékony és bőbeszédű – jelenti a *Macerás ügyek* origóját. Az iskolai színelőadás komoly és komolytalan konfliktusok forrásaként szolgál, a színházi gondolkodás pedig nagy hatást gyakorol a film karaktereire. A fő- és mellék-

szereplők tipikus színpadi figurák: Imi a hősszerelmes, Brigi a naiva, Tibi az intrikus, Zsoli a főgonosz.

Hajdu a *Macerás ügyek*ben a filmes csúcstra járta az önreflexiót. Az önmagát alakító Jancsó Miklóstól a szereplők kamerába nézésén és beszélésén át egészen a zenei betétekig terjednek a filmes idézetek, a film film voltának hangsúlyozása. (operatőr: Erdély Máttyás.) Ezt legérzékletesebben – a *Sodrásban* montázsszekvenciájával párhuzamba hozható – Imi futásszekvenciájának eleje szemlélteti. „Egy hatvanötös filmjében furcsán vág Godard, ismétli a képeket, mint itt is láthatják” – hallani a képeket kísérő zenében, miközben a képek szintjén valóban a *Bolond Pierrot*-ból ismert átfedő vágásokban látni a futó Imi. Emellett a másik dalbetét, amikor Brigi vezetés közben híres filmrendezők neveit sorolja, felfoghatók Bertolt Brecht a közönség elidegenítését célzó songjaiként.

A *Macerás ügyek*kel ellentétben a *Sodrásban* nem emeli ki saját megkonstruáltságát, nem reflektál önmagára mint filmre vagy más filmekre, filmkészítőkre. Igaz, a korábban elemzett szoba-montázsszekvencia Hajdu kiszólásaihoz hasonlóan megszakítja a cselekmény addigi folyását, így a 20. század első fele legmeghatározóbb drámaírójának és színházigazgatójának neve e film esetében is említhető. De egy másik név is felmerülhet, Antonionié, akinek filmjei (az Olaszországban is tanuló) Gaál közegábrázolására is hathattak. E személyekre azonban a film nem utal, nevük mindössze a filmelemzés során merülhet fel.

Mai szemmel nézve tehát Gaál filmje a *Macerás ügyek*hez képest sokkal hagyományosabbnak tűnhet, a változatos filmnyelv azonban mindkét mű esetében meghatározó. Ami a *Sodrásban*-t illeti, a formatudatosság a klaszszikus zenék használatában, a ritmikus montázsszekvenciákban, továbbá Sára Sándor kifejező tájképeiben és kameramozgásaiban ölt testet. Míg Gaál „tudatosan” használja ki a technika nyújtotta lehetőségeket, addig Hajdu „eljátszadozik” velük. A rendező olyan mértékben halmozza a korábban említett filmes önreflexiók és idézetek különböző módjait, az abszurd helyzeteket és a groteszk humort, hogy maga a film kerül idézőjelbe.

Mivel mind a *Sodrásban*, mind a *Macerás ügyek* cselekményvilágában fontos szerepet játszik a barátság, a szerelem és a szexualitás kérdése, illetve a két film dramaturgiájának központi része egy párbaj, ami végül egy bontakozó szerelem tragikus végét jelenti, joggal sorolhatnánk mindkét művet a melodráma vagy a tragikus románc műfajába. Az alkotók kifejező stílusa és formatudatossága azonban felülírja a műfaji kereteket. Mindkét esetben szerzői filmről van szó, a nem is annyira elhanyagolható különbség mindössze annyi, hogy a *Sodrásban* modernista, a *Macerás ügyek* pedig posztmodern alkotás.

Az „így jöttem” filmek megjelenésük óta lankadatlan sikernek örvendenek a kezdő filmesek körében. E filmcsoport ugyanis kötöttségek nélkül minden lehetőséget megad a közlésvágytól fűtött fiatal alkotók számára, hogy elmondják a világgal kapcsolatos addigi tapasztalataikat. A kezdő Gaál István és Hajdu Szabolcs nem mást tűztek ki célul, mint hogy első nagyjátékfilmükkel annak a kornak az egzisztenciális miliójét ábrázolják, amiben szocializálódtak – szemben az elsőfilmes Szabó István és Török Ferenc „így jöttem” filmjeivel, az *Álmodozások korával* és a *Moszkva térről*, amik ugyanazoknak a koroknak a társadalmi/politikai közegét akarták megragadni. Ez a két filmpár azoknak a filmtörténeti korszakoknak az elejét képviseli, amelyek jelentős és kísértelesen hasonló változásokon mentek keresztül.

Bár e két film a magyar filmkultúra alapjaiban meghatározó, újító szellemű filmtörténeti irányzat nyitódarabja, a magyar új hullám szókapcsolat hallatán mégis hamarabb jut az eszünkbe Jancsó Miklós *Szegénylegényekje* vagy a Makk Károly rendezte *Szerelem*. Ugyanez elmondható az alig húsz éve készült filmről is. A közönség nagyobb esélyvel találkozik Török Ferenc *Moszkva terével* vagy Pálfi György *Hukkléjával*, de az azóta nagy karriert befutott Hajdu Szabolcs neve hallatán is előbb jut az eszünkbe a *Fehér tenyér* vagy a már nem is annyira „fiatal” *Ernellák Farkaséknál*. Mégis, a filmtörténeti kánon súlyát vállukon hordozó filmekről van szó, amelyek ennek köszönhetően lehetnek a Kádár-korszak és a 21. század eleji „fiatal magyar film” közötti párhuzam bizonyítékai. •