

DEÁK-SÁROSI LÁSZLÓ

Ideológia és teketória, művészet és emberség

Maár Gyula és Töröcsik Mari
közös filmjeiről

Töröcsik Mari, a Nemzet Színésze, aki nemrég telt be 80. életévét, és aki az idén áprilisban Premier Kultcafé névre átkeresztelt Vörösmarty artmozi újrainyitására is jelentős szerepet vállalt, negyven éve nyerte el a legjobb színésznőnek járó díjat a cannes-i filmfesztiválon a *Déryné, hol van?* című filmben nyújtott alakításáért. Dolgozatomban azokat a filmeket idézem fel, amelyeket férjével, a 2013-ban elhunyt Maár Gyula rendezővel közösen forgatott.

Maár Gyula az irodalom felől érkezett a filmhez. Már elvégezte a bölcsészkart, és néhány évig tanított, illetve kiadói szerkesztőként dolgozott, amikor beiratkozott a Színház- és Filmművészeti Főiskolára. Így már harmincnégy éves volt, amikor megszerezte filmrendezői diplomáját. Viszonylag későn kezdett el forgatni is; első játékfilmjét harminchét évesen rendezte.

Filmjeit ő maga írta saját ötlet vagy irodalmi anyag alapján. Több filmet csak dramaturgként és forgatókönyvíróként jegyez. Számos forgatókönyvet írt – közülük csak viszonylag kevés valósult meg. Ezek közé tartozik a Várkonyi Zoltán által rendezett *Ártatlan gyilkosok* című krimi, amely igen nagy közönségsikert aratott az adott korban. Maár írta át filmre Hollós Ervin regényét is az illegális kommunista mozgalom ismert tagjáról, Ságvári Endréről (*Harminckét nevem volt*, 1972, rendezte: Keleti Márton). Maár Gyula Vajda Béla öt humoros animációs filmje elkészültében is közreműködött forgatókönyvíróként; és néhány fontos dokumentumfilmet is rendezett, köztük portréfilmet Pilinszky Jánosról és Töröcsik Mariról.

Művei többnyire beszélő filmek, jelenetközpontúak, de nem lefényképezett színházi darabok. Jellemző műfajai: a téziszfilm, a dráma, a melodráma, a krimi és az életkép. A hatalom, az ideológiák, a történelem gyors változásai és a generációs feszültségek miatt válságba került egyént mutatja meg hol kritikusan, hol megértő rokonszenvvel, de mindenképp a lélektani realizmus elemző őszinteségével.

Korai és kései filmjeiben egyaránt a régi és az új világ összeütközéséből származó pszichológiai és társadalmi problémákat jeleníti meg. Amikor a különböző korosztályok közötti, szükségszerűnek nevezhető

konfliktusokat ábrázolja, többnyire a lázadó fiatalok pártját fogja, de egyúttérez az öregedő, illúzióikat, egzisztenciájukat elvesztő idősebbekkel is. Fiatalkori munkáiban még radikális baloldali eszmék hatása alatt, marxista szellemben bírálja a világot, majd az illúzióvesztés válik filmjei meghatározó mozzanatává. A mély kiábrándultságot tükröző komor hangvételt Maár később gyakran társítja iróniával, illetve kritikus humorral is. Világképének változásáról tanúskodik, hogy a *Prés* (1971) markáns baloldali radikalizmusától eljut a személyi kultusz bírálataig (*Múmiák vagy bábuk*, 1990 – dokumentumfilm a bebalzsamozott kommunista vezetőkről), illetve a rendszerváltás zűrzavaros éveiben vergődő ember szeretetreméltóan ironikus megidézéséig (*Hoppá*, 1993). Ugyancsak a rendszerváltás utáni időkről szól, csak erdélyi közegben, a Csiki László regénye alapján rendezett *Ennyiből ennyi* (2000). Utolsó játékfilmje, a *Töredék* (2007) ismét keserűbb, kiábrándultabb hangvételű – akárcsak az 1970-es és 1980-as években készült filmjei.

Első játékfilmjét, a már említett *Prést*, amelyet 1971-ben forgatott a Balázs Béla Stúdió megbízásából, az elemzők többnyire parabolának, filmdrámának, társadalmi drámának tartják. Ezek a címkék is érvényesek lehetnek rá, azonban a *Prés* inkább téziszfilm. Konfliktushelyzetei, helyszínei, karakterei nem eléggé életszerűek, és a történet alapja sem valós. A drámaiság – pontosabban: amennyi megvalósul belőle – a szereplők kinyilatkoztatásaiban ölt testet, és a cselekedetek is inkább elvi állásfoglalásoknak tekinthetők, mint lélektani metamorfózisok valódi megalapozóinak. A történet egy vidéki kastélyban játszódik, ahol egy tábornok és segítője fiatal fiúkat, a reguláris magyar nemzeti hadsereg tagjait képezi ki a kommunisták és felbujtók közt való elvegyülésre, nevükben történő szabotázsakciók végrehajtására. Az egyik fiút szellemi-lelki dresszúrának vetik alá, sőt, fizikailag is bántalmazzák. Ám a kiképzés, illetve az agy mosás kísérlete nem hoz eredményt; a fiú teljes passzivitásba vonul, és minden engedelmisséget megtagad kínzóitól. Ezután egy – a filmben Töröcsik Mari által alakított – nőt bíznak meg azzal, hogy jobb belátásra térítse. Teréz hosszan próbálkozik a kedves rábeszéléstől az indulatos kirohanásig, de nem jár sikerrel. Ekkor azt a parancsot kapja, hogy löje le a fiút. Meg is teszi, erre ő is összeomlik. Mikor látszólag magához tér, felajánlja feltétlen szolgálatait a felettesének, de a kegyetlen férfi őt is lelövi, mivel

megbízhatatlannak tartja. A kiképzés a többi fiúval és egy másik nővel folytatódik.

A film meglepő lehet azok számára, akik nem ismerik a BBS filmjeinek sokszínűségét. Itt többnyire a kezdő, „ellenzéki” gondolkodású, lázadó típusú filmesek kaptak lehetőséget. Voltak azonban olyanok, akik radikális baloldali nézőpontból bírálták egyfelől az 1944-1945 előtti világot, másfelől a létező szocializmust is, mint például Magyar Dezső az *Agitátorok* (1971) című kommunista krédójával. Így nem meglepő, ha a *Prés* ilyen kegyetlen módon ábrázolja az 1920 és 1944 közötti feltételezett magyar katonai-politikai elhárítást, és az illegális kommunisták akcióit a mozgalomba beépült ellenségekre hárítja. (Zárójelben megjegyezném: kommunisták közé szervezett beépülésről a történetírás nem tud, az ellenkezőjéről viszont igen. A kommunisták ugyanis valóban beépültek a többi pártba bomlasztónak, és így sikerült a hatalomátvételt megszervezniük 1947-1948-ban.) Nagyon beszédes, hogy a filmintézeti archív leírás a következőképp jelöli meg a film témáját és műfaját: „Meghatározatlan korban és helyszínen játszódó parabola az engedelmességről.” A megfogalmazás ellenére a film cselekményének ideje behatárolható. Nem is „bárhol” játszódik a világban, hanem Magyarországon, az illegális kommunista mozgalmak idején. Töröcsik Mari ugyan az egyik főszereplő, de az erősen ideologikus film kevés mozgásteret hagyott a számára. Törékeny, rokonszenves alkata, műveltsége azonban mindenképp árnyalja a filmről és a történetről alkotott nézői benyomásokat.

Maár Gyula kezdeti baloldali radikalizmusa kissé nehezen érthető – különösen azért, mert a rendszer a családját az államosítással kismimizte 1948-ban. A Filmvilág 1994-es februári számában egy interjúban a következőket nyilatkozta: „Bigottan vallásos, rendkívül hagyományörző, jómódú, keresztény polgárcsaládból származom. Apám self made man volt, és a háború után, a kommunista hatalomátvétel folytán kissé elgázolta a történelem. A leggazdagabbak 1945 és 1948 között voltunk, aztán az államosítások során szinte mindenünk odalett, apám amolyan klaszrikus reakcióssá vált, olyanná, amilyeneket akkoriban a Ludas Matyi gúnyrajzain lehetett látni...” Ugyanebben az interjúban elmeséli, hogy generációs ellentétek miatt sodródott a kommunista értelmiségi körökhöz, akik vonzóbbak voltak számára, mint az ő konzervatív családja. Bevallása szerint 1948-ban

mintegy három hónapig volt meggyőződéses kommunista, de utána kiábrándult.

Ha nem is ilyen gyorsan, ám valóban kiábrándult – ahogy azt későbbi filmjei is igazolják. Maár Gyula pályája is bizonyítja, hogy akit csupán a szülőkkel szembeni fiatalkori lázadás irányít szélsőséges elvekhez és mozgalmakhoz, az általában nem tart ki hosszú időn keresztül az általa választott új minták mellett.

A rendező második játékfilmjében, az 1973-as *Végülben* – amely már nagy stúdióban készült – leszámol a kommunizmus és a létező szocializmus illúzióival. E film ugyanakkor erősen személyes hangvételű is, ha arra gondolunk, hogy a férfi főszereplő karakterét Maár részben az apjáról mintázta.

A *Végül* cselekménye nem túl bonyolult; néhány mondatban könnyen összefoglalható. Varga János balesetvédelmi felelőst nyugdíjaznak, és mellőzöttsége okán megkeseredett és magányos életére keresi a válaszokat. Varga az államosítás előtt még gyárigazgató volt, de élete során végül mindenki cserbenhagyta. Úgy érzi, hogy a rendszer használta őt, és játszott vele, amikor pedig már nem volt szüksége rá, szó nélkül eldobta. Pedig Varga János Maár Gyula apjával ellentétben át tudott állni: magáévá tette az új rendszer elveit; áthangolta rájuk az életét. Ezt mi sem bizonyítja jobban, minthogy nosztalgiával gondol vissza pártgyűlésekre, fogadalomtételekre, mozgalmi dalokra. Nem érti a fiát, aki választottjával vidékre akar költözni. Varga több emberrel beszélget, de vigaszt, támaszt egyik sem tud adni neki. Ám a filmben nem csupán az idősödő férfinak vannak kommunikációs problémái. Nem érti a gyermeke – leánya – érzéseit, gondolatvilágát Varga leendő nászasszonya sem (akit a filmben Töröcsik Mari alakít). A középkorú nő értékvesztettségét, fásultságát jelzi, hogy időnként azon medítál: akár saját fiával is ágyba feküdne. A film végén Varga falura költözik hosszabb időre nővéréekhez, akik szívesen fogadják őt, de arról is beszámolnak, hogy a falu már nem a régi: elvesztette eredeti, hiteles karakterét. Ebben a sivár helyzetben azonban megcsillan egy kis remény is. Varga nővére elmondja, hogy a vonzó külsejű helyi tanítónő derék embernek tartja Vargát a fényképe alapján... Maár alkotásaiban ettől kezdve mindig jelen van az emberi lépték – amely korábban jórészt elveszett, ám visszaszerezhetőnek tűnik. Legalábbis a filmek záró jelenetei ezt sugallják. Aki vakmerően szembeszáll a társadalmi szükségszerűséggel, az el-

pusztul, de akit „csak” mellőzött a történelem, illetve a saját családja, annak még van esélye az újrakezdésre.

A *Végül* komoly szakmai sikert hozott Maár Gyula számára; a rendező Magyarországon és külföldön is több rangos díjat kapott munkájáért: 1975-ben Budapesten elnyerte a legjobb első filmes rendezés díját;* a mozgókép férfi főszereplője (Jozef Kroner) ugyanitt a legjobb férfi alakítás díját vehette át. A filmet ugyanebben az évben Mannheimben „Opera Prima” nagydíjjal, Toulonban pedig rendezői díjjal és nagydíjjal is jutalmazták.

A férfi és az apa válsága után – amelynek a *Végül*-ben meghatározó szerep jutott – Maár a nőt is megmutatja közelebről az élet és a történelem zűrzavarában. Feleségének két olyan filmet is írt, amelyekben a színésznő abszolút főszerepet játszhatott. E két film több filmfesztiválon is rangos díjakat nyert: Töröcsik Marit a *Déryné, hol van?* (1975) című filmben nyújtott alakításáért 1976-ban nemcsak Pécsen, hanem – húsz évvel a *Körhinta* sikere után – végre Cannes-ban is díjazták; a *Teketóriáért* (1976) pedig egy évvel később, 1977-ben Taorminában vehette át a legjobb női alakítás díját. Nagyon is megérdemelt volt ez a siker az akkor negyvenes éveik elején járó színésznő számára, ha arra gondolunk, hogy ebben az időszakban egyre árnyaltabb alakításokat nyújtott egyre komplikáltabb lelki válságokat bemutató történetekben.

A *Déryné*-ben Maár Déryné Széppataki Róza alakját a neves XIX. századi színésznő naplói és Pilinszky János írásai alapján idézte fel. A tényeket és a visszaemlékezéseket azonban meglehetősen szabadon kezelte, és Déryné szakmai válságát mindössze három nap eseményeibe sűrítette bele. A történet lényege, hogy a pályája csúcán lévő Déryné, miután komolyan félni kezd a társulatába érkező új – és nála jóval fiatalabb – színésznőtől, a konkurenciától és a szakmai kudarctól, 18 év után visszaköltözik férje vidéki birtokára. A pezsgő élethez szokott nőt azonban zavarja a vidéki unalmas nyugalom és férje passzív régimódisága. Visszamegy a társulatához, ahol leg-

* Felmerül a kérdés: ha a *Végül* Maár második játékfilmje, hogyan kaphatta meg érte az első filmes rendezés díját? – E különös tény háttérben az állhat, hogy a *Prést* nem tekintették a korban „teljes értékű” játékfilmnek. Az 1971-es alkotás ugyanis 68 perc hosszú, és az egész estés filmek legalább 70, de inkább 80 perc fölöttiek. Emellett azt is számításba kell venni, hogy a Balázs Béla Stúdióban készült filmek – így a *Prés* is – forgalmazási kötelezettség híján jogilag is más besorolás alá estek, mint a nagy stúdiók produkciói.

alább egy idős színész kollégát biztosan talál, aki elismeri az ő kivételes művészi képességeit.

A film nemcsak a lélektani rezdüléseket és a színészi hivatásból adódó konfliktusokat követi érzékenyen, hanem Déryné alakján keresztül a régi és az új világ szembenállását is felvázolja. A jellemrajzok szerint Déry vidéki magyar nemesi „begyöpösödöttség” menthetetlen, de Déryné is már egy kissé korszerűtlen színészként képvisel. A társulathoz érkezik egy fiatal fiú, aki – bár saját bevallása szerint sem nagy tehetség –, annak köszönhetően, hogy birtokában van az új, külföldi szakmai vívmányoknak, sikeresebben ad elő, mint a gyakorlott, korábban nagy sikereket elért színésznő. A film valahogy azt sugallja minden pszichologizáló érzékenysége ellenére, hogy minden elavult, ami régi, hagyományos és magyar, a megújulás pedig csakis külföldről érkezik. A film sokat köszönhet Töröcsik Marinak és általában a színészeknek – emlékezetes a főszereplő szürrealisztikus, álombéli Júlia-alakítása –, illetve az operatőr, Koltai Lajos színes, impresszionista lebegésű képeinek.

A *Déryné, hol van?* cselekménye a XIX. században játszódik, de valójában a jelen (az 1970-es évek) értékválságáról szól hangsúlyosabban – ahogyan például Huszárik Zoltán *Szindbád* (1971) című filmje is, csak más típusú szereplőkkel, kissé eltérő megközelítésben. Ugyanakkor Maár Gyula az akkori jelenben is megmutatja a női személyiség széthullásának lehetőségét – egy (szintén) Töröcsik Mari által megformált karakter révén.

A *Teketóriában* Teréz (Töröcsik Mari) negyvenéves, elvált nő, aki „szétesettségében” emlékképei – illetve képzelete – terepébe menekül; akit már nem érdekel a cselekvő élet, a társadalmi kötöttségek, a munka világa: szabadságra és teljes passzivitásra vágyik. Nem képes őt felrázni se barátnője, se az anyja, se a fia, se a neki szerelmet valló, tizenkilenc éves, szomszéd fiú, de még a neki udvarolni akaró főnöke sem. Az utóbbinak azonban mégiscsak sikerül a film végére elvinnie őt vacsorázni. A vacsora, a szürreális álomkép, ahol Teréz fontos hozzátartozói ott vannak – élők és holtak egyaránt –, csak egy színes lila köd (mint a ruhája és kalapja); annyira se mutatnak ki a „teketóriából”, mint a *Végül*-ben Varga vidékre utazása és a tanítónő közvetett rokonszenve.

A *Teketória* nem minden ízében szándékos kritikája a szocializmus realitássá szürkült újdonságisményének, mégis a kor pontos látóképevé válik. Már a *Végül*-ben megfogalmazódik az a gondolat, hogy

a „jelenben” az élet felgyorsult, és nem tűnik értéknek a korábbi generációk tapasztalata – nem úgy, mint a régebbi korokban, amikor még évtizedekig alig változott a világ. Az élet azonban csak technika-
 ilag, gazdaságilag – illetve ideológiai szempontból – gyorsult fel; az új emberi értékrend teremtésében inkább lemaradt. Az ennek következtében magányos-
 sá, kiszolgáltatottá váló embert és nőt ábrázolja pszichológiai hitelességgel a *Teketória*. Ebben a műfajban Maár Gyula az egyik legjobb magyar rendező. Nyilván vannak társai és előzményei. Hasonló filmeket készített már az 1960-as években Kovács András (*Falak*, 1968), Simó Sándor (*Szemüvegesek*, 1969), illetve vele párhuzamosan Szörényi Rezső (*BUÉK!* 1978), hogy csak néhány példát említsek a magyar filmtörténetből. Ám az 1970-es és 1980-as évek dekadens értelmiségi életérzését Maár Gyula ragadta meg a legszemléletesebben, legmélyebben. Mint már volt szó róla, Maár filmjei beszélő filmek, sok dialógussal és monológgal. Az eltérő érvek sok esetben nem is állnak igazán szemben egymással, illetve nem mindig csapnak össze. A szereplők elmondják hosszasan és bőbeszédűen panaszait, világfájdalmukat. Maár figurái azok, akikből nem egy pszichológusnak kell kihúznia harapófogóval, hogy mi a problémájuk. Mondják maguktól is, csak épp senki nem szeretne nekik valódi segítséget nyújtani.

Maár pályája a *Teketória* nem igazán értő hazai fogadtatása után, a hetvenes évek végén sajnálatos módon megtört. Évekig nem rendezhetett játékfilmet. Majd – visszatérése után – a *Felhőjáték* (1983) című krimi és a *Malom a pokolban* (1985) című filmdráma – ha nagyobb sikert nem is, de – újabb díjakat hozott neki és alkotótársainak.

Kétségtelenül Maár Gyula egyik legjelentősebb alkotása a rendszerváltás utáni évekről szóló *Hoppá* (1993). Vicces címe ellenére a film nagyon mély társadalmi és lélektani kérdéseket vet fel – helyenként hol kemény, de igazságos gúnnyal, hol együttérző szellemességgel, humorral. Megfigyelhető Maár filmjeiben, hogy a korábbi monológok egyre inkább dialogikus keretbe kerülnek, a tézisek véleménynyé és a karakterek panaszai jellemző beszédzetté alakulnak át, a filozofálások pedig létezőbb emberi megnyilatkozásokká válnak. A rendező e művében nem kímél senkit. Megmutatja a kommunizmus-szocializmus butító hatását az emberekre egy hatvan év körüli nyugdíjas házaspár életén keresztül, és könyörtelen

bírálatát adja a piacgazdaságra való áttérés zűrzavaros folyamatának is. Az átmentett politikai és gazdasági hatalom természetéről éppolyan pontos képet ad, mint az egyszerű emberek esetlenségéről, gyarlóságáról egy rendkívüli történelmi szituációban.

Maárt nem lehet azzal vádolni, hogy karakterei egysíkúak. Ahogyan az életben, az ő filmjeiben is vannak jóhiszeműek és számítók, élelmesek és balekok, önzetlenek és gátlástalanok, jók és rosszak, az összes köztes árnyalattal együtt. Ellentétben például Jancsó Miklós figuráival, akik – az antipszichológizmus jegyében – végletes, egymással felcserélhető bábokként nyilvánulnak meg. Az idősebb rendezőtársat azért említem, mert Maár Gyula mesterei közül egyedül őt emeli ki, mint akitől tanult valami fontosat a szakmában. Ugyan saját bevallása szerint is inkább forgatótechnikai dolgokat, rendezői trükköket lesett el tőle, valamint a szereplők instruálását, a hosszú beállítások megtervezését. Azonban azt Maár is kiemeli, hogy nála tartalmilag minden másról szól, mint elődjénél. A különbség szerintem elsősorban a lélektani realizmusban ragadható meg. Maár karakterei élő, valós emberek, még szélsőségeségükben, meghasonlásukban, drámaiságukban is azok. Az ő alakjaiban is végigsöpör a történelem, átfújnak rajtuk – nem is nyom nélkül – az ideológiák szelei, de amikor a vihar megszűnik, vagy legalábbis egy időre lecsendesedik, akkor felsejlik e zűrzavar mögött maga az ember.

Szép, igaz és megindító, de nem túlzó és nem szentimentális a *Hoppá* (1993) vége. A két nyugdíjas főszereplő az utolsó előtti jelenetben „végleg” összevész, és Katit (Töröcsik Mari) elviszi az égbe egy léghajó a férje, Ede (Garas Dezső) által számára vásárolt tanyáról, amelyre a nő már ráunt. Ede hosszán szomorkodik és bosszankodik, mert ő még mindig tudna alkalmazkodni, képes lenne változni, de hiába... És mégse hiába, mivel Kati a film legvégére visszatér Edéhez, és összeölelkeznek. Megmaradt tehát az ember és az emberi kapcsolat mint biztos pont ebben a világban, amiben legalább hinni lehet. Ede és Kati egymás kezét fogva a földön állnak, míg a kamera lassan emelkedni kezd. Most a kamera száll el, és az ember a társával együtt marad lent a földön...

Erről a jelenetről valahogy Maár Gyula és Töröcsik Mari kézfogása jut eszembe, akik nemcsak az életben, de alkotóként is társak voltak, és úgy tudtak szárnyalni, hogy közben megőrizték a kapcsolatukat a mindennapi világgal, az emberrel, egymással.