

Harmat György

A történelem szövetébe varrva

Szabó István: Szerelmesfilm

Jancsi és Kata együtt nőttek fel. Azért Jancsi nevét említem elsőként, mert (néhány kivételtől eltekintve) az ő szűrőjén át látjuk kettejük életének eseményeit. Oláh Jancsi apja meghalt, édesanyjának és Kata szüleinek bensőséges kapcsolata lett a forrása a fiú és a lány barátságának. A II. világháború alatt voltak gyerekek, az 1950-es évek elején kiskamaszok, közös élményeik alapozták meg kamaszkori szerelmüket, melynek folyamatát Kata az 1956-os forradalom utáni disszidálása (ahogy az emigrálást a szocializmus idején nevezték) törte meg, kényszerű elválásuk állította komoly próbatétel elé.

Szabó István *Szerelmesfilm* (1970) című alkotásának nézőjét szerencsére nem ilyen száraz összefoglaló fogadja, amellyel pusztán azt kívántam jelezni, kikkel, mikor, milyen közegben töltjük el a filmidő két óráját. Gonda János barokk motívumot feldolgozó főcímzenéje után Szabó első színes filmje (fényképezte: Lőrincz József) fekete-fehér fotókkal indul. Az óvodáskorú gyerekek képei megjelölik a rokon sorsok kezdőpontját, ezután pedig Bálint András (Jancsi) a kamerába mondott narrátor szavaiból megtudjuk, hol tartunk most, milyen esemény hozza mozgásba az emlékezés idősíkjait. Jancsi tíz éve nem látta Katát (1966–67-ben járunk tehát), holnap hozzá utazik Franciaországba. Első mondata – a *Szerelmesfilm*ben elhangzó első mondat – előre megsejteti velünk a mű stílusát. „Az utóbbi időben megint sokat álmodom Katával”: a valóságba vegyült álmok, emlékképek hullámain hajózunk hát két hősünkkel. Az emlékek pedig torzíthatnak, csalhatnak is.

Rögtön az első. Azt látjuk, amit Jancsi. Kata nyolcévesen hintázik, és gúnyolódva mondja: „Úgyis tudom, hogy meghalt a papád, az enyim meg él!” Szabó itt a filmbefogadás egyik legalapvetőbb sajátosságával játszik el mély értelműen: valós emlékképnek véljük a snittet, mivel a szemünk láttára, fülünk hallatára történik meg. De Jancsi (és a rendező) rögtön ránk is pirít, mert hittünk a szemünknek: „Pedig ez nem így igaz. Tudom, illetve pontosan emlékszem, hogy történt.” És már látjuk is az

újabb, ezúttal a valósághoz hű verziót. A valósághoz hű? Hiszen a második változat is Jancsi agyának terméke. Torzíthat, csalhat, mint az első.

Az emlékezés relativitására még egy eklatáns példát nyújt a *Szerelmesfilm*. A II. világháború végén Kata anyja – az iskolát pótlandó – otthonukban tanított egy gyerektársaságot. Mi úgy látjuk a helyszínt, ahogy Jancsi emlékeiben él: sötétkék elsötétítőpapírt használnak osztálytermi tábla helyett. Amikor Jancsi meglátogatja Katát (Halász Judit) a francia kisvárosban, kiderül, hogy a lány másként emlékszik: szerinte egy kis fekete táblára írtak. Megint becsapta hát a nézőt a filmkép tárgyiassága? Egykori barátjuk, Bálint Karcsi amerikai katonaként Nyugat-Németországban szolgál, neki írnak a szerelmesek, hogy eldöntse a kérdést. Karcsi (Huszti Péter) váratlanul be is toppan hozzájuk, de Szabó homályban hagyja a választ. Így nem tudjuk megítélni, melyik variáns a helytálló, de mivel az övét láttuk, Jancsié marad a hangsúlyosabb.

Egy ember tudatában járunk tehát, ekként a rendező le sem tagadhatná, hogy a *Szerelmesfilm* sokat köszönhet minden „tudatfilm" ősatyjának, Fellini remekművének. A *8 és ½* (1963) inspirációját aligha tagadná Szabó. Első nagyjátékfilmje, az *Álmodozások kora* (1965) egyik jelenetében a főhős (ott is Jancsi, ott is Bálint András alakításában) saját készítésű hangszóróinak működését mutatja meg szerelmének. A hangmontázs töredékei három filmet idéznek fel, nyilván azokat, melyek a pályakezdő Szabó Istvánra nagy hatással bírtak: a *8 és ½* mellett felismerhető a *Jules és Jim* (1962) Truffaut-tól és a *Hamu és gyémánt* (1958) Wajdától.

A *Szerelmesfilm* első emlékfoszlánya, a kislány Kata gúnyolódása (mindkét verziójában) arra is rávilágít: Oláh Jancsi szégyelli, hogy apja meghalt. Ez a motívum Szabó második nagyfilmje (*Apa*, 1966) gyermekkori cselekményrészének egyik fő konfliktusforrása. Utólagos felismerésként érte a művész pályáját követő nézőket, hogy bár az *Álmodozások kora*, az *Apa* és a *Szerelmesfilm* önálló(an is értelmezhető, befogadható) alkotások, az első három filmet ezer szál szövi össze: egyfajta trilógiát képeznek. Az első ilyen a Szabó-életműben, melyet majd bő egy évtizeddel később követ a második: *Mephisto* (1981), *Redl ezredes* (1985), *Hanussen* (1988).

Mindkét „trilógia" az azonos főszereplő (az elsőben Bálint András, a másodikban Klaus Maria Brandauer) köré szerveződik, akik a háromhárom műben rokon figurákat alakítanak. Az adott filmhármas opusait a hasonló gondolatkör mellett hasonló stílus, elbeszélésmód is összeköti (ez utóbbi az *Álmodozások kora* és az első trilógia másik két darabja között csak korlátozottan érvényes). Az első trilógiára jellemző, hogy Szabó belső monológot, szöveges narrációt alkalmaz benne. Az első két filmben Bálint András gyakran egyes szám harmadik személyben beszél önmagáról, a

*Szerelmesfilm*ben jórészt kamerába mondja egyes szám első személyű mondatait.

Az ifjúkori és az „érett kori" trilógia között ellentétpárok tömege állítható fel. Az elsőt kortárs történetek alkotják, melyeken azonban markáns nyomot hagyott a magyar történelem, ezek a filmek magyar produkciók. A második a történelemből meríti témáit, mégpedig az Osztrák-Magyar Monarchia és Németország históriájából, a XX. század bő első harmadából, ezek az alkotások magyar–NSZK (és részben osztrák) koprodukciók. Az első újhullámos, modernista stílusú, a második konzervatívabb történetmesélést követ. Az első a debütáns filmesek által favorizált „*Így jöttem*-típusú" művekből áll, így személyes, „szubjektív"; a második „objektív" (vagy legalábbis annak tűnik) – az alkotó és témája közti látszólagos távolság és a feldolgozásmód okán. Az első három darab par excellence szerzői film, szcenárióját a rendező írta. A második trilógia idegen alapanyagból készült, a forgatókönyvek Szabó István és Dobai Péter munkái.

Személyes, szerzői filmként Szabó harmadik egész estés alkotása, a *Szerelmesfilm* osztozik az első kettő önéletrajzi ihletésében. A Bálint András megformálta ifjú hősök (az *Álmodozások kora* és a *Szerelmesfilm* Oláh Jancsija, az *Apa* Takó Bencéje) bizonyos tekintetben és bizonyos mértékig a rendező alteregói. Szabó Tatabányán nőtt fel, a csillék motívuma megjelenik az *Apa* és a *Szerelmesfilm* gyermekkori emlékképeiben. Édesapja (Szabó István) orvos volt, könyvecskét írt az Evipan nevű műtéti érzéstelenítő jelentőségéről (*Apa*). A tatabányai kórházból 1944 második felében kerül – családjával együtt – egy budapestibe, ahol üldözötteket bújtat (*Apa*, *Szerelmesfilm*). 1945 tavaszán hal meg fiatalon, ideiglenesen a kórház kertjében temetik el (*Apa*).

Említettem már, hogy az apahiány, az apakeresés szorongató élményének külön filmet szentelt (1966-ban) Szabó. Ez a trauma azonban más alkotásain (így a *Szerelmesfilm*en) is nyomot hagyott. Amikor Szabó Istvánt Máriássy Félix 1956-ban felvette a Színház- és Filmművészeti Főiskolára, később legendássá lett filmrendező osztályába, alkotónk „új apát" kapott a nála 19 évvel idősebb mester személyében. Szabó munkássága számos utalást tartalmaz atyai tanára életművére. Máriássy *Budapesti tavasz* (1955) című filmjének emlékezetes zárójelenetét („Itt a Szabadság!") az *Apa* idézi fel, Ruttkai Éva helyett Halász Judit rikkancslányával. A *Budapesti tavasz* egy másik emblematikus képsora – levetett cipők sora a Duna-parton – pedig emlékezetünk vásznán jelenik meg, miközben a *Szerelmesfilm* Klárijának vallomását hallgatjuk arról, hogyan hajtották őt és társait a

nyilasok a Dunához, és miként maradt életben ő, a zsidó áldozatok tömeges vízbe lövetése ellenére.

Ahogy haladok előre a mondandómban, és időnként visszaugrom Szabó István gyermekkorába, kitérek élete, pályája, művészete különböző szakaszaira, némiképp a *Szerelmesfilm* módszerét követem. A kétórás alkotás 55. percében érkezik meg Oláh Jancsi annak a francia kisvárosnak a vasútállomására, ahol Kata él. Tehát a film első felét teszi ki a fiatalember vonatútja, amely életút-történet is egyben. Így ebben az órában tárulnak fel előttünk Kata és Jancsi gyerekszerelmének, kamaszszerelmének epizódjai – a fiú szemszögéből. Volt már arra példa korábban a filmművészetben és az irodalomban is, hogy egy térbeli utazást egyszersmind a múltba tett időutazásként jelenít meg az alkotó. Ingmar Bergman *A nap vége* (1957) című filmjében az idős Isak Borg professzor lundi autóútja változik át ily módon álmok és emlékek láncolatává. Nincs rá bizonyítékom, hogy e mű befolyásolta volna a *Szerelmesfilm* szerkesztésmódját, de ismervén Szabó vonzódását Bergman művészetéhez, ez könnyen elképzelhető.

Nem kérdéses viszont egy irodalmi alkotás ihlető hatása Szabó filmjére. Jorge Semprún spanyol író kiemelkedő jelentőségű munkájáról, a francia nyelven írt, 1963-ban megjelent, *A nagy utazás* című regényről van szó. Jancsi örömmel, várakozással, aggodalommal, szerelemmel teli vonatútja tragikumában persze össze nem mérhető az ellenálló Gérard – maga Semprún – és társai, a vagonokba zsúfolt testek és lelkek (felfoghatatlan borzalmaktól átvérző) kényszerutazásával Buchenwaldba. Közös azonban a két műben a módszer bizonyossága: egy néhány órás, néhány napos útba belefér egy élet, egy személyiség, egy tudat működése. Szabó rögtön a *Szerelmesfilm* elején, a főcím után nyilvánvalóvá teszi Semprún sugallatát, hiszen a mottó (bár aprócskát átalakítva, az író és a könyv említése nélkül) egy lényegbevágó idézet *A nagy utazás*ból, amely a regényben így olvasható (fordította: Réz Pál): „Embereknek van a legnagyobb súlya az életedben, embereknek, akiket ismertél." Több is ez mottónál: a film üzenete, a rendező hitvallása.

A Semprún-műnek még két mozzanata emelődik át (mutatis mutandis) a *Szerelmesfilm* kontextusába. Amikor Jancsi és Kata Franciaországban megélhetik végre felnőttkori szerelmüket, – ismét csak vonattal – a tengerpartra utaznak. Egy idilli, meditatív minutumban a képi montázs és Jancsi belső monológja ugyanarról az élményről tudósít: egyszerre van jelen tudatában az átélendő pillanat, a külső látvány (Kata és a tenger) és a belső látvány (otthona, a Tűzoltó utca). S ha ő már nem lesz itt, a tenger akkor is igen. Ha behunyja a szemét, a Tűzoltó utcát látja, ha kinyitja, Katát és a tengert. (Szabó következő, 1973-as nagyfilmjének helyszíne-

témája és címe: *Tűzoltó utca 25.*) Erősen rímel ez *A nagy utazás* Gérard-jának gondolataira, amikor a Buchenwaldba hurcoltak vonata a Moselle folyó vidékén halad át: „Behunyom a szemem, […] élvezem a bizonyosságot: odakint a hó alatt a Moselle völgye fekszik. […] Gyorsan kinyitom a szemem, meg akarom lepni a tájat, váratlanul. Itt van. […] S ha most meghalnék itt, állóhelyzetben, ebben a majdani holttestekkel agyonzsúfolt vagonban, ugyanígy itt volna akkor is. […] Behunyom a szemem, kinyitom a szemem. Életem semmi egyéb, csak ez a szempilla-verdesés…"

A nagy utazás egy másik szituációja és figurája is megidéztetik a *Szerelmesfilm*ben. Gérard – két évvel Buchenwald után – kapcsolatba kerül egy szép német lánnyal, Sigriddel, aki maga a felejtés: csak a jelennek él, nem akar tudni a náci múltról, a koncentrációs táborokról. Gérard-Semprúnt dühíti ez a magatartás. A Szabó-film Jancsija ifjabban és lágertapasztalatok nélkül, mégis Gérard dühével támad rá egy német lányra, aki húsz évvel a II. világháború után nem ismeri a náci idők dalait. A lány Dachauban született, mert az apja ott volt őr, SS-katona. Jancsi náci indulókat idéz neki, szinte kényszerítené a lányt, hogy vele énekeljen. Jancsi barátnője, Jutka igyekszik rádöbbenteni a fiút, mit is művel: „Nem veszed észre, hogy ez maga a fasizmus?"

A Semprún-regény időkezelése is hatott Szabó alkotására. A film négy idősíkja: a II. világháború, a Rákosi-korszak (kisebb hangsúllyal), 1956 és a jelen, azaz az 1960-as évek második fele. Ezek azonban nem a történések időrendjében tárulnak a néző elé, hanem Jancsi utazása, majd (a film felétől) a fiú és a lány szerelmének kiteljesedése hívja elő a múlt emlékdarabjait. Kétirányú tehát a haladás: a magánjelenben előre (az utazás végéig és tovább) és az asszociációk hullámtajtékjain vissza, a történelembe. A négy idősík közül a II. világháború korszaka és 1956 kap kitüntetett szerepet. Sajátos láncolat: a Katához tett jelenbéli vonatútja felidézi Jancsiban 1956-ot, az pedig 1944-et. A vonat a biciklit, a bicikli egy sétát. Egyetlen kép- és hangmontázsba kerül három idősík. Egy feltehetően 1956 végi napon a kamasz Jancsi biciklin igyekszik Katáék házához. Két gépfegyveres állítja meg fenyegetően. Megmotozzák, majd továbbengedik. Nyilvánvalóan a fiú akkor érzett félelme az érintkezési pont a következő emlékszilánkkal. 1944-ben a gyermek Jancsit édesanyja egy kórházba viszi. Ott egy kedves doktor bácsi (Mándy Iván az apró szerepben) befekteti egy kórterembe, sok más egészséges gyerek közé, akiket így ment meg az üldöztetéstől. Mesteri, ahogy Szabó „hangátvetéssel" kapcsolja össze az idősíkokat, mindig az előző hangját halljuk: a biciklizés közben vonatzakatolást, a kórház felé tett feszült séta közben pedig biciklizörgést.

A *Szerelmesfilm*ben az emlékezés folyamata jó néhányszor helyez egy 1956-os képsor után egy 1944-est. Hogy mi a közös bennük? A háború, a félelem. A forradalom napjaihoz túl közel van a II. világháború, mely bő évtizede ért csak véget. Nem csoda hát, hogy eme Szabó-film 56-képének két fő eleme: a háború riadalma és a levert forradalmat követő hatalmas emigrációs hullám. Még az 1960-as évek végének magyar játékfilmjeiben is ritkák az ilyen képsorok egy lényegében tabutémáról: tank dübörög a bérházak között, a szűk budapesti utcán. Leverik a vörös csillagot egy ház faláról. Kata apja iratokat tép össze a pincében, megtorlástól fél. Negatívokat talál: az 1919-es Tanácsköztársaság idején készítette őket, a diákdirektórium tagja volt. Kata szüleinek vitája: a „menni vagy maradni" kérdése. Ne felejtsük el: egy lehetséges olvasat ez, nem is keveseké, akik elsősorban vészterhes (polgár)háborúként élték át a forradalmat, így is emlékeznek rá.

Szabó előző filmje, az *Apa* radikálisabb álláspontot mutat ebben a tekintetben (is). Főhőse, Takó Bence lelkesen vesz részt barátaival együtt az egyetemisták 1956. október 23-i tüntetésén. Amikor az egyetemen, egy gyűlésen szükség támad egy nemzeti színű zászlóra, Takó vállalja, hogy elmegy érte a kollégiumba. El is hozza a lobogót, ezer veszélyen át, puskaropogásban, gránáttűzben, hogy aztán csalódottan vegye tudomásul: mindez hiábavaló, az előadóterem táblájához támasztva már több mint tucatnyi a zászló. Forradalmi ez: egy ifjú 56-os „forradalmár" a vásznon, ha botcsinálta is.

Még egy szempontból szókimondóbb az *Apa* a *Szerelmesfilm*nél, ez pedig a (korszakban ugyancsak tabusított) „zsidókérdés" ábrázolása. Először is az első trilógiának ez az egyetlen darabja, mely nem él körülírással, hanem egyáltalán elhangzik benne a „zsidó" szó, mégpedig Anni (Sólyom Katalin) szájából. Az *Apa* e szép nőalakja nagy hatású vallomásban számol be permanens identitásválságáról – zsidóként, magyarként. Ebben az alkotásban találkozunk a Szabó-életmű egyik legerőteljesebb jelenetével: Takó, Anni és a többiek filmforgatáson statisztálnak, a nyilasok, mint zsidókat hajtják át őket a Lánchídon. Egy rendezőasszisztens utasítására Takót kiemelik: a sárga csillag helyett nyilaskeresztes karszalagot kap, és üldözött helyett egy csapásra üldöző lesz belőle.

Hasonló intenzitással szólal meg a *Szerelmesfilm*ben a franciaországi emigráns Klári már említett, a Duna-parti tömeggyilkosságról szóló monológja, egyetlen majd' ötperces beállításban (secondról premier planra közelítve), Békés Rita megrázó alakításában. Szordínósan jelenik meg viszont az Oláh Jancsi zsidó származására utaló egyik információ, itt már a sorok között kell olvasni. 1956 forrongó napjaiban figyelmezteti

édesanyja Jancsit: „Ne menj oda, ahol tömeg van. Kiszolgáltatottnak lenni… Én mindig az voltam: 44-ben, most is. Csinálj, amit akarsz, kisfiam, de félelmet ne okozz senkinek."

Figyelembe veendő ugyanakkor, hogy ebben a műben (gondoljunk a címére!) a történelem azt az arcát mutatja, amely a témában, a szerelemben tükröződik. Tetten érhető ez egy emlékezetes 1956-os epizódban is. Hatalmas sor áll kenyérért, melyet lövöldözés kerget szét. Az emberek fejvesztve menekülnek, Jancsi egy kapualjba, Kata egy házfal menedékébe kerül. Az életveszély még hangsúlyosabbá válik azáltal, hogy a szerelmesek kénytelenek időlegesen különválni egymástól.

Nem gyakori az olyan film, amely ily mértékben meg tud felelni a címének, ennyire be tudja teljesíteni azt. Szabó alkotása előtt a „szerelmes film" főként a nézők használta műfaj-meghatározás volt: egyfajta romantikus komédiára, románcra, melodrámára. Amit jelölt, arra a *Szerelmesfilm* emlékeztet valamelyest, de jóval fajsúlyosabb annál, és feltétlenül túllép rajta. A címben a két szó egybeírása is jelzi ezt. Meg azt is, hogy – példák rá a korai rövidfilmek és az *Apa* is – Szabó szerelmes a filmbe, mint műnembe, annak ábrázolásmódjába. Ennek bizonyítéka például, amilyen csendes bravúrral, képileg-helyzetben idézi meg a szerelmi költészet egyik csúcsát, az *Óda* mellékdalát abban a jelenetben, amikor Jancsi és Kata tíz év után végre újra találkoznak (vonat, víz, fürdés, sülő hús, ágy). Nem ez az egyetlen jele annak az életműben, hogy a rendező szeretett költője József Attila.

A szexualitásról jó néhány felkavaró filmalkotás született, az összetartozásról, a szerelem emberi intimitásáról kevés ennél finomabb, mélyebb, a – kétszeri – szükségszerű elválás miatt keserű felhangokkal. A kivételesen bensőséges pillanatok Halász Judit és Bálint András tehetségének, a köztük működő összhangnak is köszönhetőek. Mindketten rendkívül szemérmes figurát játszanak, ez részben külön bájt kölcsönöz alakításuknak, részben rokon rendezőnk alkotói szemérmességével.

Ha már az alkatnál tartunk, Truffaut tud olyan halk, megértő fájdalommal befejezni egy filmet, ahogy most Szabó. Mert hát ismét – immár alighanem véglegesen – el kell válniuk a szerelmeseknek: a fiú hazatér, a lány marad Franciaországban. Jancsit várja a párja, később összeházasodnak, Kata másfél év múlva megismeri az angol George-ot, hozzá is megy. Amint az epilógusban kamerába mondja: már azt is kiheverte, hogy elvetélt, jól van. Szomorú szeme azonban mást mutat. Jancsi „tudatfilmje" Kata arcával zár, egy hosszan kitartott, kifehéredő képpel. Úgy tűnik, a lányt viselte meg jobban gyermekkorban induló, felnőtten kivirágzott szerelmük elvesztése.

Több olyan művet, alkotót sorakoztattam fel, amelyek, akik hatottak, hathattak a *Szerelmesfilm* létrejöttére (kihagyhatatlan az inspirációk közül a francia új hullám, elsősorban Truffaut és a *Szerelmem, Hirosima* Resnais-je). De hangsúlyoznom kell: Szabónak eredeti, saját története van – az első trilógiában: „egy generáció önéletrajza" –, saját hangja, saját világa. Kisemberek a hősei, akik szeretnének boldogok lenni, boldogulni, ám gyakran a történelem játékszerei.

Mindkétszer a történelem választja szét Katát és Jancsit (először a forradalom bukása, másodszor a két világrend ellentéte), teszi lehetetlenné szerelmüket. A történelem ennek a filmnek nem a háttere, hanem a szövete. A szerelem gyönyörűséges mintázatai nem díszítésként *rá*varródnak erre a történelmi szövetre, hanem szoros szálakkal *bele*varródnak. Hogy is lehetne másképp? Mi másról szólna ez a térbeli és időbeli utazás? Simone Weil szavait idézve Pilinszky János adja meg a választ: „tér és idő keresztjére / vagyunk mi verve emberek." A szerelmeink is.

A tanulmány előzménye megjelent: '56, te suhanc.
Az 1956-os forradalom és szabadságharc magyar játék-, tévé-, animációs és kísérleti filmek tükrében.
Szerkesztette: Szűk Balázs.
Debreceni Művelődési Központ, Főnix Könyvműhely, 2016