

## GELENCSÉR GÁBOR

### A más(ik)világ

#### *A halál motívuma a magyar filmben*

**Összefoglalás** ♦ *A halál motívuma kivételes szemléletességgel írja le a magyar filmkultúra kettős természetét, miszerint a második világháború végéig tartó korszakában a műfaji, majd az azt követő szakaszában a szerzői film vált benne meghatározóvá. Ugyanakkor a motívum vizsgálata a műfajhasználat és a szerzői film sajátosságaira is rámutat: a leginkább érintett bűnügyi film „szégyenlősségére”, a klasszikus és modernista melodramák közötti különbségre; illetve a szerzői filmek e téren megmutatkozó gazdagságára az elvont halálábrázolástól az ironikus szemléleten át a transzcendens-metafizikus távlatokig. Az esszé a műfaji és szerzői film mentén tekinti át a magyar filmben a halál motívumát, egy-egy konkrét filmpélda és formanyelvi megoldás bemutatásával.*

**Kulcsszavak:** magyar filmtörténet, műfaji film, szerzői film, bűnügyi film, melodráma, tudatfilm

### The other(s) world

#### *The motif of death in Hungarian cinema*

**Abstract** ♦ *The motif of death demonstrates with exceptional clarity the dual nature of Hungarian film culture: (1) the genre film dominated period up to the end of the WW II, and (2) the author film dominated period after WW II. An examination of the motif also reveals the specificities of genre and auteur film: the so called "shyness" of the crime films, the differences between classical and modernist melodramas, the richness of auteur films in this respect, from abstract depictions of death to ironic and transcendent-metaphysical perspectives. The essay examines the motif of death in Hungarian film along the lines of genre and auteur film, presenting some specific examples of films and formal devices.*

**Keywords:** history of Hungarian cinema, genre film, auteur film, crime film, melodrama, mental journey film

## **Megközelítések**

Kevés olyan motívumot találunk a magyar film történetében, amely szemléletesebben írná le a populáris és a szerzői filmkultúránk különbségét, mint a halálé, illetve annak ábrázolásáé. Természetesen a kétféle filmkultúra általában is másképp áll hozzá a kérdéshez. A populáris filmben jóval inkább külső, cselekményszervező esemény, gyakran egy-egy műfaj elengedhetetlen narratív eleme. Sőt, feltűnően sok zsáner esetében elengedhetetlen a hős(ök) halála, a bűnügyi filmek hatalmas családjától a melodrámán át a horrorig, a westernig vagy a háborús és akciófilmig. Inkább a kivételek feltűnők, mint amilyen a vígjáték szintén ágasbogas műfaji családfája. A szerzői filmben a halál jóval inkább belső, szubjektív eseményként, a személyes lét drámájaként fogalmazódik meg. Nem kívülről érkezik, nem „idegenkező”, hanem „saját halál” (Nádas Péter), az ehhez kapcsolódó reflexióval. Nem a halál megtörténtét ábrázolja, hanem megtörténését, adott esetben az átlépés folyamatát és/vagy a halálon túli létet. A populáris filmben a halál mással esik meg, a szerzőiben velünk.

Mindezek csupán igen sommás megállapítások, ám bizonyos irányultságokat talán kifejeznek. Mégis, érdemes legalább utalni a keresztkapcsolatokra, így például a bűnügyi filmek metafizikai távlatára (Bényei, 2000), a melodramákban megfogalmazódó eltúlzott, végzetes lelki késztetésekre (Stóhr, 2013), avagy egyáltalán az archetípusokban gondolkodó műfaji filmre (Király, 1998). Ám ezekben az esetekben, ha a halál valóban elnyeri a maga összetettebb ábrázolását, a műfaji elnevezésen is módosítani szoktunk, így például bűnügyi film helyett bűnfilmet mondunk, a melodramát pedig szigorúan elhatároljuk a jelzői értelmű melodramatikustól. A szerzői filmek esetében, főképp, ha a társadalmi jelentés kerül előtérbe, így például a történelmet modellként ábrázoló parabolákban, a halál szintén lehet külsődleges, akár jelzésértékű, stilizált esemény. Mindazonáltal a modern film egyik fő törekvése, a szubjektív, tudati folyamatok ábrázolása, a külső helyett a belső világ láthatóvá tétele eleve nyitottá teszi a médiumot valami olyasminak a megragadására, amiről nincs tudásunk, amit csak elképzelni tudunk: a halál pillanatáról, az utánról – bármit is gondoljunk vagy higgyünk róla.

Már ebből az igen általános leírásból is kihámozhatók bizonyos következtetések a magyar film viszonyáról a halál motívumához. Az alábbiakban ezt igyekszem feltárni egyre szűkülő koncentrikus körökben.

## Műfaji változatok

A halálmotívum alaphelyzetét voltaképpen már a populáris és a szerzői film magyarországi pozíciójának sajátossága, aránytalansága is meghatározza. Eszerint a némafilmkorszak és a korai hangosfilmkorszak (1945-ig) egyoldalúan populáris, míg az 1945 utáni időszak, az ötvenes évek propagandafilmjei, majd az új hullám e téren kiegyensúlyozott korszaka után egyoldalúan szerzői karakterűvé vált a magyar film. (A rendszerváltás után fokozatosan újra kiegyensúlyozottabb lett a helyzet, s a kortárs filmről elmondható, hogy – legalábbis e tekintetben – a hatvanas évekre emlékeztető sokszínű filmkultúra képét mutatja.) Ily módon a halál motívumát 1945 előtt a műfaji, 1945 után a szerzői filmben kell keresni, amely már eleve magában rejti annak ábrázolási módját. Csakhogy a motívum mindkét paradigmátikus szakaszban nehéz helyzetbe került – s ebből adódik sajátos jelenléte a magyar film történetében, miszerint nem magának a halálnak az ábrázolása tekinthető meghatározónak, jóval inkább annak hiányával, fogyatékoságaival reprezentálja filmtörténetünket.

Milyen „károkat” szenved el, miféle nehézségekkel küzd a halál motívuma mind a műfaji, mind a szerzői filmben? A műfajok terén a legalapvetőbb körülmény a vígjátékok túlsúlya, amely különösen a korai hangosfilmkorszakban volt aránytalan, ám dominanciáját egészen a kortárs filmig megőrizte. Mint láttuk, a vígjáték az egyetlen jelentős műfajcsalád, amelytől eleve idegen a halál motívuma. Ha pedig a „halálkompatibilis” műfajok jelenlétét vizsgáljuk a magyar filmben, akkor azok közül jónéhány, így például a horror, a western, a háborús és akciófilm eleve kiesik (avagy szerzői átalakításon megy át, mint a western mintájára megalkotott eastern). Marad a bűnügyi film és a melldráma. Bűnügyi filmből nemcsak viszonylag kevés akad, hanem a műfaj helyzetét megnehezíti a cenzúra is, még hozzá különös módon az 1945 előtti és utáni, ellentétes ideológiai irányultságú rendszereké egyaránt. A két világháború közötti rezsim sem fogadta el a bűn jelenlétét a társadalomban, főképpen annak legsúlyosabb változatát, az életellenes bűncselekményt. „Szégyenlősek” (Balogh–Király, 2000: 115), avagy „félbűnfilmek” voltak a zsáner ritka darabjai, azaz „vértelenek”; a bűnesetet exportálták (Tóth Endre: *5 óra 40*, 1939), ha mégis tartalmaztak gyilkosságot, annak ábrázolását „elszabotálták” (Farkas Zoltán: *Kisértés*, 1941); illetve a műfaj más irányban keresett magának „menekülő útvonalat”, a thriller, a film noir és elsősorban – az erős noir-szenzibilitást mutató (Pápai, 2013) – melldráma (Hamza D. Ákos: *Külvárosi őrszoba*, 1942) felé (Lakatos, 2013). Végül a melldráma volt képes 1939 után felzárkózni a vígjáték mellé, így ez lett – jókora lemaradással ugyan – a teljes magyar filmtörténetre kivetítve a második legnépszerűbb műfaj. A melldráma az életellenes cselekedetet is involválhatta, leggyakrabban

öngyilkosság formájában. Ezt a cenzúra kevéssé érezte veszélyesnek, hiszen az nem társadalmi szintéren zajlott, nem hívta ki maga ellen a hivatalos szervek fellépését, hanem magánéleti krízis következményeként személyes dráma maradt. Mindennek ellenére igen botránys lépésként hatott a halál motívumának még ez a fajta megjelenítése is a korai hangosfilmben. Erről tanúskodik a melodráma „nagyformáját” (Balogh–Király, 2000) megnyitó alkotás, a *Halálos tavasz* (Kalmár László, 1939) esete. A filmnek ugyanis leforgatták a ’happy endinges’ befejezését is. A végzetes szerelme miatt öngyilkosságra készülő férfi szállodai szobájába az utolsó pillanatban kopog be a kiegyensúlyozott házasság ígértét hordozó barátnőjének a testvére a hírrel, miszerint menyasszonya rosszul van. A rosszullét oka pedig nem más, ahogy ezt az orvos az izgatottan odarohanó férfi tudomására hozza, mint a gyermekáldás. Az alternatív befejezés tehát a halállal szemben az életet állította, többszörös értelemben is. Ám a mozikba végül a boldogtalan vég került – ráadásul elbeszéléstechnikailag is radikális megoldással rögtön a nyitójelenetben látjuk az öngyilkosságot, majd innen, flashbackként elevenedik meg az ahhoz vezető út. A *Halálos tavasz* egyúttal a végzet asszonyát is fellépteti a magyar filmben, méghozzá rögtön meghaladhatatlan színészi teljesítményként: Karády Katalin kizárólag ezt a szerepkört fogja alakítani a magyar filmben, mindössze tíz év alatt húsz alkalommal. „Mítosza és mágiája” (Király, 1989) halálos – ahogy a csókja is (Kalmár László: *Halálos csók*, 1942).

Az öngyilkosság szubjektívebbé, reflektáltabbá avatja a halál motívumát. Nem a társadalom, hanem a lélek betegségére utal; nem külső, hanem belső esemény, a szív megtörése, meghasonlása. Azaz a melodramai halálmotívum közelebb áll a szerzői felfogáshoz. Nem véletlen, hogy a szerzői film egyik leggyakoribb alműfaja a melodráma lesz (a másik a halál motívumához szintén szorosan kapcsolódó bűnügyi film), gondoljunk Fellini vagy Antonioni korai műveire, Gelsomina halálára (*Országúton*, 1954), vagy Cabiria öngyilkossági gondolatára (*Cabiria éjszakái*, 1957), illetve *A kalandban* (1960) eltűnt lányra és az *Éjszakában* (1961) meghalt barátira, mely esemény a házaspár szembenézését, krízisük belátását elindítja. A melodráma legtisztább szerzői megfogalmazását pedig Truffaut *Jules és Jim*-jében (1962) látjuk, kettős öngyilkossággal a szerelmi háromszög-történet végén. Annál meglepőbb, hogy a melodráma műfaja 1945 után a magyar filmben is tovább él. A meglepetést az okozza, hogy az államszocialista korszakban felerősödik a filmek társadalmisága: az ilyen típusú jelentés igényét fejezi ki a kultúrpolitika, de ebben a szellemben gondolkodik – különösen a hatvanas évektől, amikor a kádári konszolidációnak köszönhetően már szabadabban, kritikusabban lehetett fogalmazni – a szerzői film fiatal, újhullámos nemzedéke is. Így aztán a melodráma 1945 előtti nagyformája után a „kisforma” egy átmeneti korszakra lesz csak igazán jellemző, a szocialista realizmus (1948–1953) és az újhullám (1963–1969) közötti szakaszra, azon belül is

az '56 utáni évekre. Az újhullám korától kezdve a filmtörténeti kánont már a műfaji vonásokat kevésbé mutató „tisztá” szerzői filmek írják, s a melodráma csak a nyolcvanas évektől tér vissza a szerzőiségtől a konvencionálisabb formák felé elmozduló midcult filmben (amelyet nálunk új akadémizmusnak is neveznek).

A melodramák feltűnően nagy aránya és jelentősége felveti azt a gondolatot is, hogy amiképpen a '39 utáni felívelés háttérében a háborús félelem társadalomléktani kivételése ismerhető fel a megváltoztathatatlan végzettel szembesítő történetekben, úgy az '57 utáni melodramák hasonló közvetett utalást tartalmaznak a forradalom elbukása és megtorlása miatt érzett – és elfojtásra, felejtésre ítélt – kollektív traumára. A mi szempontunkból azonban most fontosabb, hogy a halál motívuma ekkor sem tűnik el teljesen az egyre inkább modern, értelmiségi melodramákból. Ha csak az átmeneti korszak melodramái sarokpontjait tekintjük, Gertler Viktor 1955-ös *Gázolásában* a címadó eseményt az mélyíti el, s teszi a körülötte bonyolódó szerelmi történetet végzetessé, hogy a sérült a közlekedési bíróságon zajló ügy tárgyalása közben meghal. Így tehát az ügyész súlyosbítást kér, a bírónak pedig, aki érzelmileg kötődik a taxisofőrré deklasszáldott polgári származású gázolóhoz, még szigorúbb ítéletet kell meghoznia, ha úrrá akar lenni érzelmein, s valóban kiáll az igazság mellett. A szocialista realizmus karakter- és konfliktussémáját idéző történetben a döntése nem lehet kétséges, ám azt az érzelmi krízis mellett a haláleset avatja a politikai ellentéteket elmélyítő valódi (melo)drámává. Az átmeneti korszak végén, a már egyértelműen modernista stílusjegyeket mutató Makk Károly-film, a Sarkadi Imre drámája alapján forgatott *Elveszett paradicsom* kiinduló helyzete pedig a férfi főhős önkéntelen gyilkossága, amikor szeretőjén tiltott (és nem a szakterületéhez tartozó) műtétet hajtott végre. Mindkét történetben eltávolított a haláleset – nem látjuk, és csak mellékszereplőt érint –, ám a főhősökre tett hatása átható és egzisztencialista színezetű. A szerzői film majd ezen az úton halad tovább a halál motívumának boncolgatásában, egyre inkább lehántva a külső hatásokat és körülményeket, s ezáltal egyre jobban valódi témává emelve az addig inkább csak motivációként jelenlévő halál eseményét.

Mielőtt erre rátérnénk, érdemes még a műfaji változatoknál időznünk, hiszen a palettáról 1945 után sem hiányzik a bűnügyi film, ám ekkor is súlyos cenzurális korlátokba ütközik az életellenes bűn ábrázolása. A Horthy- és a Kádár-korszak hasonlóan szemforgató módon utasítja el saját társadalmában a bűn jelenlétét, nem beszélve olyan kényes kérdésekről, mint a szervezett bűnözés (gengszterfilm), az ártatlanul megvádolt ember vészőfutása (thriller) vagy a bűnbe involválódó nyomozó (film noir). A háritás mellett az államszocialista korszak másik bornírt eljárása a bűntény átpolitizálása. A bűnös politikai értelemben megbélyegzett figura: a korszak kezdetén egykori nyilas, háborús bűnös, nyugati kém, aztán '56 után disszidens; a

bűnüldözői oldalon pedig testületet, kollektívát látunk, magánnyomozó szóba sem jöhet, de még az individualizált rendőrkarakter is ritkaságszámba megy (Gelencsér, 2016).

Politikai kontextusban viszont akár a gyilkosság is megengedett: a *Teljes gőzzel* (Máriássy Félix, 1951) című termelési filmben a szabotázsakciónak halálos áldozata van, de még a jóval későbbi Csöpi-filmek első darabjában is egy disszidens kezéhez tapad vér az eredetileg csak műkincslopásként induló ügyben (Mészáros Gyula: *A Pogány Madonna*, 1980). Kivételek azonban akadnak mind az életellenes cselekmény súlyossága, mind az elkövető, mind a nyomozó tekintetében. Korai példa mindháromra Bácskai Lauró István *A Hamis Izabella* című 1968-as krimije: a rablógyilkosság elkövetője egy magyar munkásember, az ügybe véletlenül belekeveredő tanárnő pedig magánnyomozóvá avanszál. A gyilkosság azonban ezúttal is a rablás kényszerű kísérője, ahogy a *Jó estét nyár, jó estét szerelem* című Fejes Endre-elbeszélésben a magát nyugati diplomának kiadó szélhámós esetében, aki csak az őt leleplező lányt gyilkolja meg. A történetből Szőnyi G. Sándor rendezésében televíziós sorozat és kétrészes moziváltozat készült 1972-ben, majd musicalként is népszerű lett. A kéjgyilkosság fő motívummá azonban csak jóval később válhat Dobray György *Az áldozat* című, 1979-es filmjében, amely ráadásul sorozatgyilkosról szól, a hivatalos nyomozó pedig magánemberként is belebonyolódik az ügybe, olyannyira, hogy végül ő maga is áldozat lesz. A korábbi évtizedek hasonló, politikailag is kényes ügyeit majd csak jóval a rendszerváltás után lehet feldolgozni (Sopsits Árpád: *A martfői rém*, 2016).

A bűnügyi filmekben, kiváltképp a rejtély – legyen az gyilkosság – logikai megoldására épülő krimikben még kevésbé nyílik alkalom a halál benső, lélektani vagy egzisztenciális eseményként történő ábrázolására; a meghasonlás, a krízis olyan mélységű állapotának megragadására, amikor megtörténik a visszafordíthatatlan határátlépés. Minderre leginkább a film noir alkalmas: az egyszerre műfajként és stílusként is értelmezhető forma szoros rokonságban áll a melodrázával. A szocialista korszakban erre is akad példa, igaz, ez valóban egyedülálló teljesítmény. András Ferenc *Dögkeselyűje* (1982) úgy teremt tökéletes noir-hőst, hogy közben nem mond le a korabeli magyar társadalom ábrázolásáról (beleértve azt a még ebben sem negligálható politikai motívumot, miszerint a bűnspirált elindító tettesnek zavaros '56-os múltja van). Simon József mérnökből lett taxisofőr a korszak jellegzetes elbizonytalanodó, sodródó, lecsúszott értelmiségi hőse, családi és anyagi gondokkal, aki most mégis, egyszer az életében végigcsinál valamit – egészen a saját haláláig. Az önbíráskodás elfogadhatatlan útjára lépő hős megkerülhetetlen döntése ez, ám egyúttal az életkrízis mély belátása. A bűnügyi és az egzisztencialista dráma a filmben szétszalazhatatlanul egybefonódik; a következetesen érvényesített műfaj a nagy amerikai klasszikusokat idéző súlyt kap – s ez,

mármint, hogy az összetett jelentés a műfaji paradigmában fogalmazódik meg, igen ritka az 1945 utáni filmművészetünkben.

Jóval jellemzőbb lesz a magyar filmre a bűnügyi műfaj átírása szerzői filmmé – ekkor beszélünk inkább bűnfilmről, amely e történetek metafizikai karakterét is képes megragadni. A rendszerváltozás körül jelentős irányzat, a fekete széria szerveződik a bűnfilmek köré (Bakos, 2010). Legkiválóbb darabjai a műfaj keretei között képesek akár ismeretelméleti szintre emelkedni, mint a gyerekgyilkos utáni nyomozást bemutató *Szürkület* (1989), Fehér György radikálisan szerzői stílusú Dürrenmatt-adaptációja. Másoknál a zsánerjegyek csak nyomokban ismerhetők fel az egzisztencialista színezetű történetekben, így a thrilleré az *Árnyék a havonban* (Janisch Attila, 1991), a film noir-é *A londoni férfin* (Tarr Béla, 2006), vagy még úgy sem, miközben a gyilkosság léptéke egyre súlyosabb lelki-egzisztenciális drámává stilizálódik, mint az apagyilkos kamaszfiú története (Sopsits Árpád: *Céllövölde*, 1989), vagy azé a kisgyermeké, aki hasonló korú társának életét oltja ki (Szabó Ildikó: *Gyerekgyilkosságok*, 1992). Ezen alkotók többsége más munkáiban is elköteleződik a halál motívuma mellett, legyen szó újabb műfaji alapokra helyezett szerzői filmről (Fehér György: *Szenvedély*, 1998), vagy már esszenciális szerzői műről (Janisch Attila: *Hosszú alkony*, 1997), avagy hol egyik, hol másik lehetőségről (Sopsits már említett *Martfői réme* a halálmotívum műfaji, a kamaszok öngyilkosságával kíméletlenül szembesítő, 2009-es *A hetedik kör* című alkotása ugyanennek a megrázó szerzői változata). De ez már átvezet a szerzői film paradigmájába, pontosabban a határterületet jelöli, amely a halálmotívum tekintetében különösen fontos és jellegzetes övezete a magyar filmnek.

### **Szerzői változatok**

A szerzői film esetében is érdemes távolabbról indítani a motívum vizsgálatát, amikor az még valóban csak motívuma, s nem témája a műnek. A leggyakoribb előfordulása a halálnak természetesen a történelmi filmekhez kötődik. Ezek sorában számos műfaji változatot találunk, főleg klasszikus regények kosztümös adaptációit. Az 1945 utáni időszakban azonban egyre nyíltabbá válik a műfajban még rejtettebben megfogalmazódó, mának szóló ideológiai üzenet: milyen tanulsága, aktualitása van a múltbeli eseménynek, mit „üzen” a jelennek, hogyan értelmezi (át) az alkotó a történelmi eseményeket – ha már az értelmezés a múlt bármiféle felidézésekor elkerülhetetlen.

A magyar modernizmus leginnovatívabb változatát teremti meg a történelmet modellé stilizáló formájával Jancsó Miklós, s nyomában a hetvenes évek elején még számos parabolikus

stílusú film készül. Az elvonatkoztatás terén azonban a legmesszebb Jancsó jut, aki a *Szegénylegényekkel* (1965) megalapozott parabolikus formát egyre elvonatkoztatottabbá teszi, s ez jól nyomon követhető a halálábrázolásán is, amikor az már szintén csupán jelzésértékű, szimbolikus vagy allegorikus. Ha másból nem, akkor az alapján gyanús lehet a nézőnek, hogy nem hagyományos történelmi filmet, hanem parabolikus absztrakciót lát, amikor mondjuk a *Még kér a népben* (1971) a lelőtt szereplő még ugyanabban a beállításban, azaz folyamatos téridőben „feltámad”, vagy amikor a népre leadott sortűz nyomai tenyérbe rejtett és magasra tartott vörös kokárdákban „virágoznak ki”. A halál motívuma segít értelmezni Jancsó későbbi korszakait is, így a *Zsarnok szívében* (1981) kiismerhetetlenné váló hatalmi manipulációt, ahogy a mindenkivel végző szereplőt végül szintén leteríti egy golyó, méghozzá a kamera láthatatlan nézőpontjából. A *Szörnyek évadjával* (1986) eluralkodó káoszt aztán metafizikus-biblikus halálmotívumok váltják fel, nem utolsó sorban műfajilag is kaotikus formában, hiszen a filmben a krimittől a horrorig sokféle zsánerelem előkerül, s noha az egyre szertelenebb történet végén egy Krisztus-figura mindenkit feltámaszt, végül őt is kegyetlenül leszúrják. Sejthető már mindebben az irónia, ami aztán az idős Mester újabb ciklusában, a Kapa–Pepe-filmekben hatalmasodik el, önmagát sem kímélve. Míg az előző filmcsoport egyik darabjában (*Isten hátra felé megy*, 1991) a film végén éri a rendezőt és a forgatókönyvíró, Hernádi Gyulát gyilkos golyó a Halászbástyán, a *Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten* (1998) kiinduló helyszíne már eleve a Fiumei úti sírkert. Itt sétálgat valahol a lét és nemlét, a filmezés és az élet határán a rendező, s játszik el saját halálával. Egy nagyszabású filmpoétika lebontását képviselik ezek a filmek, amelyet megrendítő őszinteséggel, mélyről fakadó öniróniával kísér az alkotó saját „testének lerombolása”.

A történelmi filmek halálábrázolásában külön fejezetet jelent a holokauszt. A magyar zsidóságot is drámaian érintő genocídium nem pusztán a történelmi emlékezet ébrentartásaként, gyász munkaként és figyelmeztető jelként kerül bele a magyar filmbe, hanem a mediális reprezentáció művészetelméleti kérdésével szembesít: ábrázolható-e, rekonstruálható-e a történelemnek ez a háborús öldöklésekhez képest is léptékváltást jelző botránya? A magyar film e tekintetben is maradandó teljesítményt nyújtott, elég, ha csak a tömeggyilkosság első megrendítő bemutatására gondolunk Móri Félix *Budapesti tavaszában* (1955): a Dunába lövést az áldozatok hiánya, valamint a ruhadarabjaik jelzik; magát az ábrázolhatatlant a rendező nem mutatja meg. Ám itt még nem a koncentrációs táborok rémtettéről volt szó, hanem az azzal egyenértékű főbelövésről, amely mint cselekmény nem esik az ábrázolás tabuja alá, annak történelmi kontextusa viszont annál inkább. Hatvan évvel, azaz két emberöltővel később, Nemes Jeles László a *Saul fiában* (2015) a lehető legközelebb kerül a soá epicentrumához, és



sejtetéssel, homályos háttérrel, hangkulisszával „oldja meg” az ábrázolhatatlan ábrázolását. De mennyire fontos, „stílszerű” döntése a rendezőnek, hogy az egyébként ábrázolási tabutól mentes történetvégi sortüzet a szökött rabokra hasonlóképpen csak hangban „mutatja”, a drámai eseményt, így Saul halálát „színről színre” nem látjuk.

A rendszerváltás környékén a halál motívuma politikai értelemben is felszabadul, s a szocialista korszak szó szoros és átvitt értelmű gyilkosságai bemutathatóvá válnak (Gyöngyössi Imre – Kabay Barna: *Halál sekély vízben*, 1994), a jelen tekintetében pedig betör a hétköznapiok kisvilágába, s a társadalmi átalakulás személyes drámai következményeivel szembesít (Szabó István: *Édes Emma, drága Böbe*, 1991; Salamon András: *Zsötem*, 1991). Vagyis a halál motívuma társadalmi témákban is megjelenik – de csak a rendszerváltást követő időszakban. Előtte ennyire súlyos következményekkel megjeleníteni a társadalom világát nem lehetett; arra csak a múltba vetített történetekben, avagy műfaji keretek között volt lehetőség.

A szerzői film a társadalmiság béklyójától megszabadulva keresi a lehetőségét annak, hogy a halált a maga lecsupaszítottágában, önmagáért valóan ábrázolja. Ám hogy ez valójában nem béklyó volt, hanem motiváló erő, azt e törekvés legelkötelezettebb képviselőjének, Grunwalsky Ferencnek a munkássága bizonyítja, hiszen ő ezt úgy tudja megvalósítani, hogy fokozatosan szakad el a társadalmiságtól. Mindez a szerzői film Kádár-korban kialakult és meghatározóvá vált hagyományának erejét jelzi, amiről tehát nehéz lemondani, illetve az alkotók sem feltétlenül akarják megtenni ezt. Mi több, a halál motívumát éppen a társadalmi jelentés elmélyítésére alkalmazzák. Grunwalsky életműve szinte összeforr ezzel a törekvéssel, majd valamennyi filmjében megjelenik a halál motívuma, még hozzá igen szélsőséges, erőszakos és nyílt formában. Még a történelmi múltban játszódik a két kommunista politikus, Sallai Imre és Fürst Sándor életét bemutató *Vörös rekviem* (1975), amikor a kivégzésükre váró szereplők utolsó pillanatait tágítja ki a történet. Következő, immár jelen idejű munkájában, az *Utolsó előtti ítéletben* (1979) is központi szerepet kap a többszörösen elképzelt halál – egy igen összetett tudatfilmes narratívában. Az *Eszmélés* (1984) ismét történelmi környezetben meséli el egy agrárszocialista forradalmárnak ha nem is a halálát, de személyiségének önfelszámolását (mely mozgalmi harcra egyébként Kossuth hamvainak hazaszállítása indítja el). Ezt követően Grunwalsky halálmotívuma a társadalom és az egyén konfliktusának egyre mélyülő bugyraiba száll alá. Az *Egy teljes napban* (1988) acte gratuit jellegű „szerelemfélétségből” elkövetett gyilkosság zárja a taxis vállalkozó történetét; a *Kicsi, de nagyon erős* (1989), majd annak tíz évvel későbbi, még radikálisabb, már-már kegyetlennek mondható folytatása, a *Visszatérés* (*Kicsi, de nagyon erős 2.*, 1999) a „megélhetési bűnözés” finomkodó terminus technikusát feszíti a végletekig. Közbeékelődik a *Goldberg variációk* (1992), amely már a társadalmiságtól

megfosztott személyes gyászunka ugyancsak végtelenségig, a magunk számára kikövetelt (ön)gyilkosságig (s annak is brutális naturalizmussal bemutatott ábrázolásáig) fokozza a halállal történő szembenézés (illetve annak lehetetlensége) történetét. Az ezt követő *Utrius* (1994) ismét történelmi, ám igen stilizált (első világháborús) közegben ábrázolja egy besorozott kiskatona halálfélelmét, amelyet testvére iránt érzett szerelme különösképpen felerősít, s mely félelmet végül tragikus iróniával a kikényszerített szimuláns vakbélműtét teljesít be. Aligha van a magyar film történetében a halál motívuma mellett nemcsak jobban, hanem kérlelhetetlenebb radikalizmussal elkötelezett alkotó, mint Grunwalsky Ferenc, – s ehhez még vegyük hozzá az általa fényképezett Szomjas György- és Jancsó-filmeket, amelyekben a halál – igaz, saját rendezéseivel ellentétben nem tragikus, hanem groteszk, ironikus hangon – ugyancsak gyakran kísért.

A szerzői film számára azonban a legnagyobb kihívást a halál folyamatának (?), bekövetkeztének (?), pillanatának (?) a bemutatása jelenti; az élet és a halál mezsgyéje, a már nem itt, még nem ott pillanata. Nem véletlen, hogy erre a jobb híján kísérletinek vagy avantgárdnak nevezett rövidfilm is szívesen vállalkozik, a hagyományos egész estés játékfilmek közül pedig a modernista stilizációt radikálisan alkalmazó időrendfelbontó tudatfilm, valamint a transzcendentálisnak is nevezett (Schrader 2011), metafizikus távlatokra megnyíló stílus mutat érzékenységet.

Az avantgárd vonulatnak van Magyarországon egy igen elkötelezett képviselője, Jelenczki István, aki életművének első felét a haláltéma boncolgatásának szentelte – mondhatni a szó szoros értelmében. Képzőművészeti alkotásai, fotogramjai és filmjei a halál misztikumát faggatják. A 36 perces *Emlékezés az emberre* (1989) a hullaházban kutatja az élet és elmúlás közötti ösvényt, az örök visszatérést, a körforgást, a lelket a bomló testben. Mindezt egymásra kopírozott képek teszik vizuálisan is átélhetővé. Hasonló indíttatású az alig félórás *Beharren – Megmaradás* (1989). A filozofikus filmek után az alkotó a téma szociologikusabb megközelítése felé fordult: az *Elvesztünk* (1993) az elfekvők méltatlan világával szembesít, a *Haláljog I–II.* (1993) az eutanázia magyarországi megítélését tekinti át, s forgatott portréfilmet a rendező a thanatológia magyarországi iskolateremtőjéről, Polcz Alaine-ről is (*Úton a halállal I–II.*, 1994–1997). Közben érdeklődése kiterjedt a költészet és a történelem világára, de mindkét esetben a halállal kapcsolatos gondolatokat emeli ki munkáiban (József Attila, Babits Mihály vagy Pilinszky János költészetében, illetve a nemzethalál kérdéskörében).

A halál pillanatának ábrázolása kivételes esemény az egyetemes filmtörténetben is, főképp, ha nem az obligát „lepereg előttem az életem” megoldásról van szó, ami voltaképpen nem más, mint az élet utolsó, összefoglaló flashbackje. Ám az értelemszerűen

életeseményekből áll. De mi történik akkor, amikor éppen az élet távozik belőlünk; milyen is az a bizonyos átlépés (transzcendálás); hogyan zajlik le az, amiről még senki sem számolt be; mi történik akkor, ha valaki visszatér a más(ik)világból? A transzcendens-metafizikus stílus nem feltétlenül a halállal összefüggésben teszi fel ezeket a kérdéseket, de azért nyitott erre is, ahogy erről az e stílus jegyében álló életművek, így például Enyedi Ildikóé vagy Fliegauf Bencéé tanúskodik. A *Simon mágus* (Enyedi Ildikó, 1999) apokrif történetének címszereplője feltámad, ahogy a *Méh (Womb)* (Fliegauf Bence, 2010) fantasztikus történetében is a fiaként támasztja fel elveszített szerelmét az édesanya. De Fliegauf riportdokumentumfilmét is forgatott a halálközeli élményt átélőkkel (*Csillogás*, 2008), továbbá már a *Rengetegben* (2003) és folytatásában (*Rengeteg – Mindenhol látlak*, 2021) szintén fontos szerepet kap a motívum a filmek transzcendens-metafizikus hangulatának kifejezésében. Az ellenőrizhetetlen és homályos halálközeli és/vagy misztikus látomásoktól, pontosabban azok igen kockázatos esztétikai ábrázolásától tekintünk el, hiszen azok konvencionálisabb megoldásokat hívnak elő, s gyakran a spirituális giccs vonzáskörébe kerülnek. Nyilván a dolog tétje nem az, hogy megmutassuk az „igazit”, a „valódit” – mindazzal összefüggésben, amelynek lényege éppen az, hogy ilyesfajta információval nem rendelkezünk róla. Jóval izgalmasabb, ha azt a kérdést tesszük fel, vajon a médium miként képes a *saját halálával* ábrázolni a halál motívumát. Az ugyancsak ritka magyar példák mintha erre adnának esztétikailag releváns választ.

Az első példa, amelyre utalni szeretnék, nem tartozik a filmtörténeti kánonhoz, jószerivel elfelejtett film, noha az újhullám derekán készült. Mamcserov Frigyes *Az orvos halála* című 1965-ös munkájáról van szó, jobban mondva annak egyetlen (a címadó) jelenetéről, annak is egyetlenegy snittjéről, ráadásul az érdem nem igazán a rendezőé, hanem az operatőré, Tóth Jánosé. Mindezt azzal igazolhatjuk, hogy a film egészére egyáltalán nem jellemző az a radikális eljárás, amelyet a halál pillanatának jelzéseként látunk: ekkor ugyanis elég, elolvad a filmszalag. A korabeli néző számára még ismerős moziélmény lehetett ez a jelenség, amikor az elakadt szalag felhevült a vetítógép lámpája előtt (ezért is váltották le a rendkívül gyúlékony nitrofilmet egy idő után másfajta, biztonsági nyersanyagra). A vizuális élmény tehát ismert és adott volt, ám a filmszalag „halálát” összekötni az emberhalállal, nos, ez páratlan erejű költői gondolat. S érdemes arra is utalni, mennyire modern, hiszen ebben a pillanatban a film kilép a maga diegetikus világából, s magára a médiumra mutat rá, az válik láthatóvá, „szereplővé”. Mindezt az időrendfelbontással gyakran élő, ám alapvetően hagyományos elbeszélésmódú filmekben ugyancsak hagyományosabb tudatképek kísérik: a szereplő közvetlen környezetének szubjektív-torzított víziói, továbbá a haláleset következményeként az elképzelt gyászoló család ironikus snittjei. Ám a szétolvadt filmszalag

nem lehet a szereplő tudati képe; az magának a médiumnak a reflexiója a halálra – saját „halálával”.

A következő példa a Mamcserov-filmmel ellentétben annál ismertebb, a magyar filmtörténet kitüntetett pozíciójú alkotása, Huszárik Zoltán *Szindbádja* (1971). Ehhez is köze volt Tóth Jánosnak, de a filmet nem ő fényképezte (hanem Sára Sándor), a stáblistán csak dramaturgként szerepel a neve. (A Huszárikkal együtt forgatott rövidfilmeknek, az 1965-ös, korszakos *Elégiának* és az 1969-es *Capricciónak* ugyancsak szoros kötődése van a halálmotívumhoz: előbbi a lovak elpusztításának képében fogalmazza meg az 20. századi emberiség drámai történelmét, utóbbi az olvadékony hőemberlétben ragadja meg játékos iróniával ugyanezt.) A *Szindbád* a címszereplő halála pillanatában kivetülő „életfilmjeként” is értelmezhető; erre utal a nyitójelenet, amelyben a már halott Szindbádot látjuk utazni egy lovaskordén szeretőtől szeretőig, ám egyikük sem akar bajlódni a temetésével; valamint ezt jelzi az egyes epizódok narratív logikából kilépő sorrendje, hogy tudniillik azok nem alkotnak egy zárt kronologikus és kauzális láncolatot, nem szerveződnek történetté, ily módon megőrzik időtlen lebegésüket – mintegy az élet és a halál, a valóság és az álom mezsgyéjén. A *Szindbád* tudatfilm tehát, vagy másképpen, s a főhős alakjához ugyancsak illő módon, mentális utazásfilm, hiszen a hajós folyamatosan úton van egyik asszonyától a másikig. Krúdynamál az örök utazásnak nem a hős, hanem a szerző halála vetett véget; az író nem fejezte be Szindbád történetét, csak egy ponton – érthető okból – nem írta tovább... Az őt adaptáló Huszáriknak ezzel már számolnia kellett, vagyis nála meghal – avagy eleve halott? – Szindbád, de ami ennél is fontosabb, maga a halál is a vele történő események részévé válik. S ennek ábrázolása ebben a filmben is páratlan. Még különlegesebbé teszi, hogy az egyébként rendkívül gazdag vizuális szövetű alkotás auditív szférájában jelenik meg. Szindbád egy vidéki barokk kápolnában az orgonát fűjtatja, a hangszeren ki más, mint egy gyönyörű nő játszik. Itt éri a halál (szívroham): lehanyatlik a fűjtatópedálról, s ennek következtében az orgona hangja elszáll: elszáll belőle a lélek. Nem egyszerűen elhalkul, hanem a nyomásvesztés következtében elhangolódik. De azért a rendező ehhez a páratlan hang megoldáshoz képileg is hozzátesz valamit: a legutolsó beállítás *Szindbád* tenyerét mutatja szuperközelí (makró) felvételen, egy ér utolsó lüktetését.

A harmadik példám a már szóba hozott Janisch-film, a *Hosszú alkony*. A rendező mindössze három egész estés (s ezekhez szorosan kapcsolódó három rövid-) filmet számláló eddigi életművében meghatározó a műfaji formák szerzői szemléletű érvényesítése, a rendező számára mintát jelentő klasszikusok, Alfred Hitchcock és Stanley Kubrick szellemében. Az *Árnyék a havon* thriller elemekkel meséli el egy véletlenül gyilkossá váló férfi meneküléstörténetét, egészen a szimbolikussá stilizált záróképig, amikor is elvágja magát

bűnétől, múltjától, addigi életétől, ám hogy ez a tette milyen új élet felé nyitja meg sorsát (ha egyáltalán), az rejtve marad. A harmadik film, a *Másnap* (2004) szintén egy elképzelt vagy valós gyilkosság története, amelyben a külső utazás belsővé, mentális úttá stilizálódik, s melynek végállomása a főhős szembenézése – önmagával. A Shirley Jackson *Az autóbusz* című novellájából készült *Hosszú alkony* nélkülözi a műfaji elemeket – hacsak nem értelmezzük a főszereplő idős hölgy utazásának történetét road movie-ként, amely az életből a halálba vezet. Mindenesetre Janisch filmjében nem egy pillanatra (snittre, formai effektusra) korlátozódik a halál ábrázolása, hanem az egész film témájává válik, az egyébként viszonylag rövid játékidőt (74 perc) teljes mértékben ez tölti ki. A történetben nem „motiválja”, okozza a halált semmi; az nem gyilkosság vagy öngyilkosság, nem harc vagy baleset következménye; nem kíséri féltékenység vagy szerelmi szenvedély, nem bosszú vagy áldozat. Egyszerűen önmagában és önmagáért való esemény, ami jó esetben ránk is vár: az életünk vége. A film a halál pillanatát bontja ki, teszi folyamattá. Újszerűsége abban rejlik, hogy mindezt nem visszafelé hajtja végre, amikor is az addigi életet kell bemutatni, hanem előre lép, az ismeretlenbe, ahol már nincs élet. Hogy mi vár ránk ott, azt természetesen Janisch sem tudja, így be sem mutathatja, ám betekintést enged egy olyan világba, amelyben már nem az élet képei, a történet logikája érvényesül. S mindezt a tudatfilm hagyománya segítségével teszi meg, ahogy a narratív eszközöktől a környezet, a tárgyi motívumok változásán át a képi-hangi megoldásokig a filmművészet minden lehetséges formamegoldásával azon igyekszik, hogy kilépjen, kiléptessen az élet logikájából, s helyére tegyen valami mást. S ennél többet mondani a halálról aligha lehet, hogy tudniillik az valami: más.

## IRODALOM

- BAKOS G. (2010): A színhiány filmjei. A fekete széria forma- és stíloselemzése. *Metropolis* 2010/4: 36–44.
- BALOGH GY., KIRÁLY J. (2000): „Csak egy nap a világ...”. *A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936*. Budapest, Magyar Filmintézet.
- BÉNYEI T. (2000): *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Budapest, Akadémiai.
- GELENCSÉR G. (2016): Népszerű filmkultúra az államszocializmus korában. A magyar bűnügyi film példája. *Hungarológiai Közlemények* 2016/1: 1-15.
- KIRÁLY J. (1989): *Karády mítosza és mágiája*. Budapest, Háttér Lap- és Könyvkiadó.

- KIRÁLY J. (1998): *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*. Budapest, Korona, 145-227.
- LAKATOS G. (2013): A magyar félbűnfilm. Bűnügyi műfajok 1931 és 1944 között. *Metropolis* 2013/2: 50-66.
- PÁPAI ZS. (2013): El nem csókolt csókok. Megjegyzések a „magyar film noirról”. *Metropolis* 2013/4: 8-32.
- SCHRADER, P. (2011): *A transzcendentális stílus a filmben. Ozu, Bresson, Dreyer*. (ford.: Kiss Marianne, Novák Zsófia) Budapest, Francia Új Hullám Kiadó.
- STŐHR L. (2013): *Keserű könnyek. A melodráma a modernitáson túl. Apertúra könyvek 4*. Szeged, Pompeji, 14-72.

Szerző:

**Dr. Gelencsér Gábor**

filmesztéta, docens

ELTE BTK MMI Filmtudomány Tanszék.

gelencser.gabor@btk.elte.hu