

Gyöngyössy Imréről

Született 1961-ben, Budapesten. Tanulmányait az ELTE ÁITFK-n és az ELTE BTK esztétika szakán végezte. Jelenleg a Magyar Filmintézet tudományos munkatársa, továbbá az ELTE Esztétikai Tanszékén filmelemzést tanít.

Gyöngyössy Imre (1930-1994) művészete határátlépő művészet. Persze minden igazi alkotás magán hordozza az ismeretlenbe való ki-, illetve átlépés feszültségét, Gyöngyössy esetében azonban mint ha más törvények szerint működött volna mindez. Az ő határátlépése nem egy ismertből történik az ismeretlenbe, hanem mindig két, általa tökéletesen érzékelt szféra közötti állapotot jelent; határléte, a között állapotát, ahonnan az innen és a túl egyformán belátható. E szemléletmódbeli beállítódás vizsgálata egyaránt vezethet a pálya erényeinek és korlátainak a feltáráshoz, ám ennél jóval fontosabb, ha segítségével közelebb jutunk a váratlan hirtelenséggel elhunyt sokoldalú rendező művészetének megértéséhez.

Mielőtt a határléttel kapcsolatosan bármiféle misztikus összefüggésre gondolnánk, gyorsan szögezzük le, hogy Gyöngyössy esetében a két világ, amelynek erőterében filmjei formálódnak, mind poétikailag, mind tematikusan pontosan leírható. Nem az egyes világok különlegességében, inkább a közöttük lévő meglehetősen nagy távolság áthidalására tett kísérletben rejlik az életmű sajátossága. A pályakép oldaláról például azt látjuk, hogy a Pannonhalmi Bencés Gimnáziumban európai műveltségre szert tett, lírai érzékenységgű fiatalember az ötvenes években politikai üldöztetést szenved, börtönbe kerül, ám a rabság ideje saját vallo-mása szerint egész életre szóló szellemi útravalóul szolgál. Aztán első négy, összefüggő poétikai világot felépítő játékfilmje után (*Virágvasárnap*, 1969; *Meztelen vagy*, 1971; *Szarvassá vált fiúk*, 1974; *Várákók*, 1975) műfajt és „rendezői státuszt” vált. A hetvenes évek közepétől a dokumentumfilm felé fordul (*Két elhatározás*, 1977; *Orvos vagyok*, 1979; *Pusztai emberek*, 1981), s ezzel párhuzamosan rendkívül személyes, alanyi, szerzői filmes alapállását kollektív alkotómunkában építi tovább: előbb a korábbi forgatókönyvíró-társsal, Kabay Barnával kettesben, majd feleségével, Petényi Katalinnal hármasban jegyzi filmjeit. S végül még egy, látszólag külsődleges körülmény, amely mégis mintha ugyanebbe az irányba mutatna. Gyöngyössyék 1977-től német koprodukciókban, illetve Németországban dolgoznak, tulajdonképpen európai filmekké válnak, sőt kamerájukkal a kontinensen túlra is eljutnak, s így korábbi alaptémájukat, a perifériára szorultak, száműzöttek, kitalált, jogfosztottak helyzetét immár világméretben tudják feldolgozni. Lorca *Yerma* (1984) című drámája nyomán pedig nemzetközi stábbal Spanyolországban forgatnak látványos játékfilmet – de ekkor készül a megrendítő erejű *Jób lázadása* (1983) a

magyar holocaustról, s elsőik között tesznek kísérletet arra, hogy krimiszzerű formában, a nagyközönséget megszólítva dolgozzák fel a hazai közelmúlt politikai elnyomásából fakadó tragédiákat (*Halál sekély vízben*, 1993). Ugyanez a művek oldaláról leírva a dokumentarista érdeklődés és a lírai-szubjektív formavilág kettősségében, továbbá a filmek konfliktusrendszerének antagonizmusában ragadható meg.

A már említett váltás a játékfilmek után a dokumentumfilmekre, mindkét műtípus Gyöngyössi-féle változatát megvizsgálva korántsem tűnik olyan élesnek. A korai játékfilmek, az erőteljesen stilizált, látomásos formai világ ellenére (vagy talán éppen azért) szinte dokumentarista pontossággal merítenek a történelemből: a *Virágvasárnapban* egymással szemben álló testvérpár, az őskeresztény tanokat hirdető Simon pap és a kommunista tanító, Urenus történetét a Tanácsköztársaság valóságos eseményei inspirálják. A *Meztelen vagy értelmiségi* kérdésfelvetése a tett és a gondolat küzdelméről cigány környezetben fogalmazódik meg, amely akkor is felveti a cigányság világát bemutató szociografikus látásmód szükségességét, ha nem „cigány filmről” van szó. A *Szarvassá vált fiúk* az 1944-es sátoraljaújhegyi börtönlázadást idézi fel. A *Várakozók* szakad el talán a legjobban a konkrét történelmi helyzettől, a második világháború eseményeitől, ahogy a fiaikat hazaváró két asszony (anya és dajka) sorsát történelem feletti pietává magasztosítja. A dokumentumfilmeknél pedig — amelyek valójában inkább dokumentum-játékfilmek, vagy talán egy még pontosabb, habár kevésbé bevett kifejezéssel élve: dokumentum-életképek — a műfaj konvencióihoz mérten mind képileg, mind dramaturgiailag felerősödnek a lírai mozzanatok. Tudásunk a falusi emberek életéről, gondolkodásáról e dokumentumfilmek alapján nem tárgyi, hanem személyes tudás: nemcsak azért, mert emlékezetes karakterekhez kötődik, hanem azért is, mert az alkotókat mindenekelőtt az ember érdekli, s csak azután, pontosabban rajtuk keresztül a környezet, a tárgyi világ, a múlt és a jelen. A *Két elhatározás* alaphelyzetét akár melodramatikusnak is tekinthetnénk, dramaturgiáját pedig túlon túl tökéletesnek, „kitalálnak”, a főszereplő személyisége, „szövegmondása” azonban helyrebillenti a filmet — ám meglepő módon nem a dokumentumfilm irányába. A *Két elhatározás* sajátos 20. századi balladává nemesül, játékfilmen innen, dokumentumon túl. Az öregasszony végigéli mesébe illő történetét, amelynek a század abszurditásig felgyorsult, a szétesés felé mutató tempója és a személyiséget egybefogó, megtartó tradíció ereje adja a keretét. A *Két elhatározás* a között-lét lehetőségét példázza.

Ugyanerre tesznek kísérletet, még nem műfaji, hanem a stílus szintjén, a korai játékfilmek. A megtörtént eseményekből kiinduló történelmi-szociológiai tematika és az erőteljes stilizáció nem pusztán mint a „realista” elvárásokkal szembeni „látomások” ütköznek meg egymással, hanem a filmekben megfogalmazódó, alapvető erkölcsi, világlátásbeli, sőt biológiai konfliktusok költői köze-

gét teremtik meg. A *Virágvasárnap* című filmben Simon pap és Urenus tanító vitája az anyagi javak igazságos elosztásáról, a fegyveres harc szükségességéről, illetve elfogadhatatlanságáról, sokkal inkább szól konkrét és elvont, tett és gondolat összebékíthetetlen ellentétéről, mint a Tanácsköztársaságról, vagy akár az őskeresztény elvek e századi lehetőségeiről. A *Szarvassá vált fiúk* három testvére is elsősorban egy krízishelyzetben megfogalmazható hármás cselekvéslehetőséget modellt, s nem a konkrét történelmi események okait vagy következményeit kutatja. S ehhez hasonlóan pusztán festői háttér a cigány környezet az alapvetően a cigányságtól független problémákat feszegető *Meztelen vagy* című munkában. A történelmi események a *Várazókban* válnak valóban háttéreseményé, már a történet bonyolítása tekintetében is, amennyiben a háború pusztán a két asszony belvilágába (kertjébe) be-be csapó infernoként fogalmazódik meg.

Gyöngyössy konkrét történetei ezekben a filmekben mindig látomásba fordulnak, a poétikai „munka” azonban szándéka szerint nem öncélú: az egyes eseményekből örök emberi kérdések buknak elő. Hogyan lehet erőszak nélkül létrehozni egy igazságos világot (*Virágvasárnap*); miképpen térhetünk vissza gyökereinkhez úgy, hogy közben se mi, se embertársaink ne sérüljenek (*Meztelen vagy*); dönthet-e az ember szabadság és rabság, élet és halál kérdésében (*Szarvassá vált fiúk*); hol húzódik a határ a racionális és irracionális magatartás között egy eszeveszett világban (*Várazók*)? Gyöngyössy művészetében e kérdések „teológiája” a megváltás, az áldozat, a passió, poétikája pedig egy metaforikus ábrázolásmód irányába mutat. Ez utóbbi törekvés kétségtelenül e filmek legtörekenyebb pontja.

A metaforikus ábrázolásmód strukturálisan tökéletesen alkalmas az antagonisztikus világok poétikai feloldására, hiszen a metafora nem más, mint átvitel, egy jelentésközösség megalkotása. Csakhogy Gyöngyössynél a poétikai szerkezet mindkét tagja túllontúl exponált, látható, konkrét, még a képi szimbólumok is — a filmi kifejezés természetéből következően — menthetetlenül földiek. E metaforák így nem annyira valamin *túl* mutatnak, hanem inkább *át*mutatnak egymásra; nem egy poétikai forma győzelmét látjuk a vásznon valóság és költészet küzdelme fölött, hanem magát e küzdelmet. Ezen a ponton érhető tetten a rendező alapbeállítottsága, az a fajta köztesség, ahonnan mindkét megélt szféra szinte túlságosan is jól látható, nevezzük akár költészetnek és valóságnak, akár gondolatnak és tettnek, akár elvontnak és konkrétnek. A szemet gyönyörködtető képek „túlírtak”, titoktalanok. A legközelebb a két világ egymásban való feloldódásához a *Virágvasárnap* és a *Várazók* című film jut, az előbbi számos bátor és izgalmas képi megoldással, az utóbbi halk, visszafogott tónusokkal. A *Meztelen vagyban* azonban mindvégig eldönthetetlen, hogy mi a fontosabb: a cigányság festői-lírai világának bemutatása, vagy a

főszereplő szellemi-lelki válságának értelmezése. Ráadásul már-már a történet követhetőségét is megnehezítő módon vegyül a filmben látomás és dokumentarizmus, költészet és életkép — ahelyett, hogy látomásos dokumentarizmussá vagy költői életképpé formálódna. És a *Szarvassá vált fiúk* balladai-bartóki példázata is nehezen találkozik a konkrét történelmi helyzettel vagy akár a börtönvilág képeivel. Jól példázza mindezt a filmben a meztelen test nehezen követhető metamorfózisa: hol a kiszolgáltatottság, hol a szabadság, hol a szeretet/szerelem szimbólumaként jelenik meg, hol pedig egyszerűen nem más, mint a fürdéshez levetkőzött emberek természetes ruhátlansága. Továbbá ez az a két mű, amelyben a társművészetek, mindenekelőtt a festészet és a költészet, hangsúlyos jelenlétükkel mintegy a film elé állnak: az atmoszferikusan vagy tematikusan is megidézett festmények, a költői sűrűségű dialógusok és monológok nem a filmes ábrázolásmódot tolják el a festészet vagy a költészet irányába, hanem festészetet, illetve költészetet „filmesítenek meg”.

Gyöngyössy törekvése a múlt történelmi és a jelen szociológiai vizsgálatának lírai-szubjektív elemzésére nem független a hetvenes évek magyar filmművészetétől. Anélkül, hogy részletes összehasonlításokba bocsátkoznék, csak hadd utaljak Jancsó Miklós ekkor bontakozó allegorizmusára, Szabó István szürrealista víziójára a *Tűzoltó utca 25.* című filmben, Gaál István társadalmi és Kósa Ferenc történelmi parabolájára (*Magasiskola, Hószakadás*) és az évtized két remekművére, Makk Károly *Szerelem* és Huszárik Zoltán *Szindbád* című alkotására. Gyöngyössy első játékfilmjei e sorozat markáns darabjai, azzal együtt, hogy a kétségtelen művészi invenciót és gondolati igényességet maradéktalanul egyik mű sem igazolja vissza; a tematikusan végigvonuló megváltás-gondolat — művészi értelemben is — csak ígéret marad.

A lezárult életmű felől nézve ezek után már természetes fordulatként értelmezhető a dokumentumfilm felé történő elmozdulás. Hogy ebben mekkora része volt előbb Kabaynak, majd Petényinek, az bizonyára hármójuk művészi együttműködésének titka marad. Az mindenesetre bizonyosnak látszik, hogy Gyöngyössy tiszta eszmékkal viaskodó és tiszta formákban gondolkodó, ugyanakkor rendkívül érzékeny, életközeli beállítódásának jót tett a közvetlen valóságábrázolás, illetve az abban rejlő poétikai lehetőség. Mintegy visszatisztulási folyamatként értékelhető művészetében a dokumentarista stílus és problémaérzékenység előtérbe kerülése, amely nem csupán értékes filmeket eredményezett, hanem a későbbi játékfilmek, mindenekelőtt a *Jób lázadása* formai leltisztultságát is minden bizonnyal elősegítette. Azt sem lehet azonban eltitkolni, hogy mindez együtt járt a magyar filmművészetől való eltávolodással, egyfajta periferikus helyzet kialakulásával, majd rögzülésével. Kérdés, hogy mindennek oka vagy következménye volt-e a külföldi munkavállalás. S a helyzet ellentmondá-

sát még az is növeli, hogy amennyire a korai játékfilmek erényei és hibái a korabeli magyar filmművészet közegében mérlegelendők, addig az életmű legfontosabb darabjai lényegében az itthoni irányzatoktól függetlenül (nem ritkán azok ellenében), mintegy szigetszerűen állnak előttünk. Nem hiszem, hogy ebből akár a magyar filmre, akár Gyöngyössyék művészetére messzemenő, s főleg értékítélettől terhes következtetéseket kéne levonni, mégis mindez hozzátartozik a pálya végső mérlegéhez.

Visszatérve a dokumentum-játékfilmekhez, a legjelentősebb változást a forma egyszerűsödése, tisztulása — ha tetszik a között-lét alkotói vindikálásának feladása jelenti, annak érdekében, hogy az a műben, a filmek szereplőinek sorsában, a néző szeme előtt születhessen meg. A „művészetről” való lemondás tétje az élet megnyerése. Vagy más megközelítéssel: a *Szarvassá vált fiúk* bartóki motívumrendszere most bartóki tisztaságú gesztussá nemesedik. (A látszólag váratlan dokumentarista fordulat belső logikája mellett szól egyébként már a rendező 1964-es, a Balázs Béla Stúdióban készült rövidfilmje, a *Férfiarckép* is, amely édesapjáról, a falusi körorvosról fest a természet körforgásához hasonlóan egyszerű és méltóságteljes portrét.)

A dokumentum-játékfilmek nem csak a művészi kifejezőmód szempontjából hoznak változást Gyöngyössy életművében. A fiát Németországban felkereső, falujából addig soha ki nem mozdult asszony (*Két elhatározás*), a tudományos karriert feláldozó vidéki orvos (*Orvos vagyok*), a pusztai életforma kihalását végigélő több generációs család (*Pusztai emberek*) története a perifériára szorult, vagy éppen oda önszántából visszavonult, s mégis, vagy talán éppen ezért teljes életet élő emberek felé fordítja a rendező és alkotótársai figyelmét. Az eszmékért küzdő korábbi hősök helyébe az életért küzdő emberek kerülnek. S ahogy a példázattá emelt sorsok e század második felében is egyre köznapibbá és tömegesebbé válnak, ahogy a periferikus, az önként vállalt között-lét egyre több ember számára kényszerű sehol-létté változik, úgy fordul az alkotók érdeklődése a jelen történelmi és politikai változásait beárnyékoló drámák, a hazájukból száműzöttek passiója felé (*Száműzöttek*, 1991; *Holtak szabadsága*, 1992). Mindez együtt jár egy szélesebb közönség megnyerésének igényével, hiszen a politikai bűnök feltárása nem nélkülözi a publicisztikus hevületet, a szenzációs képeket, a mindezig titkos börtönök, légerek bemutatását. A nemzetközi produkciók mellett televíziós munkák (dokumentumfilmek, tévéjátékok, sorozatok) segítik az alkotókat ebben a törekvésükben. S úgy tűnik, halála után munkatársai, Kabay Barna és Petényi Katalin, valamint fia, a rendező-operatőr Gyöngyössy Bence ezen az úton próbálja megőrizni és kiteljesíteni Gyöngyössy Imre művészetét. Ennek a munkának volt fájdalmas kötelezettségű első állomása a Petényi-Kabay rendezte *In memoriam Gyöngyössy Imre* című lírai emlékfilm.