

Lukácsy György

OLDÁS ÉS KÖTÉS

Jancsó Miklós emlékére

Mintha egy Jancsó-filmet néznénk a rendező klasszikus korszakából: két fél feszül egymásnak, egy-egy megnyerhetetlen pillanatra az egyik érvei kerekednek felül, utána a másikéi, szépen hullámozik a rettenet, s a felvert por elvakítja a tisztán látni akarókat. A 92 éves korában elhunyt Jancsó Miklós rendszerváltás utáni filmjei mindig felszítoták a személye körüli évtizedes ideológiai vitákat, aminek utószelét még most, halálhíre hallatán is érezni. Pedig Jancsó elsősorban filmrendező volt, ráadásul olyan, akinek alkotásait egy időben még az is látta, aki sosem járt moziban. Szerzői jegyeit – a hosszú beállításokat, a táncszerű koreográfiákat, a meztelenséget – még akkor is egy egész ország emlegette, amikor azokon a művész már régen túllépett. Visszatérő vendége volt a Cannes-i filmfesztiválnak, a *Szegénylegények* című alkotását a hazai kritikusok beszavarták a legjobbak közé, vagyis a budapesti tizenkettőbe, három ország seregszemléje ítélte neki életműdíjat. 1979-ben Cannes-ban, 1990-ben Velencében, majd négy évre rá a Magyar Filmszemlén is elismerték a magyar rendezők között példátlan, félévszázados művészi pályáját.

Nemcsak a történelem viharai, a világháború, 1956 és a rendszerváltások, hanem állandó viták is kísérték Jancsó évszázadát. A nehezen békülő magyar kulturális és közélet háborgásaiból sosem vonta ki magát. Talán éppen ezért sejlenek fel most is a frontvonalak. Míg a baloldal és liberális elvbarátaik korszakos zsenijüket gyászolják, addig a jobboldali kommentátorok nem tudják elfelejteni neki, hogy 1994-ben és 1998-ban is képviselőjelöltje volt az utódpárttal szövetkező Szabad Demokraták Szövetségének, és hogy a rendszerváltást követően rengeteg állami pénzt költött baráti blódlimozijaira. Az egyik oldal zászlajára tüzi emlékét, a másik elhallgatná. A *Szegénylegények*, a *Csillagosok, katonák* vagy a *Csend és kiáltás* sémája dereng fel: vagyunk mi és vagytok ti, közeledés csak árulás árán lehetséges, engesztelődésnek szinte nyoma sincs. De Jancsó annak ellenére mindig rendezőként élte túl ezeket a viharokat, hogy közéleti szerepvállalásaihoz hasonlóan filmjei is rendre nagy port kavartak fel. Hogyan lehetséges mindez? Hogyan jöhetett létre ez a gazdag életmű? Miért éppen ő került be elsőként a nemzetközi kánonba? Mi volt Jancsó Miklós titka?

Jancsó a világháború utáni első magyar rendező, aki úgy került az egyetemes filmművészet főáramába, hogy következetes maradhatott önmagához. Hiába ünnepelte például Szóts Istvánt a jövő rendezőjeként 1942-ben a Velencei Biennálé közönsége, 1956 után Ausztriában telepedett le, ahol néhány figyelemre méltó rövidfilmen kívül nem jutott méltó lehetőséghez. Bár az 1947-es *Valahol Európában* világhírnevet hozott Radványi Gézának, a Nyugaton szerencsét próbáló direktor később beírta olykor nem kifejezetten igényes és szórakoztató filmek készítésével. Az 1960-as években feltűnő magyar rende-

zói újhullám alkotói közül ketten futottak be nemzetközi karriert. A történetmesélés hagyományosabb, akadémikusabb formáit választó Szabó István és az avantgárd Jancsó. (Különösen fájdalmas kérdés, hogy miért nem teljesedhetett ki e lista Huszárík Zoltánal és Gaál Istvánnal.) Jancsó Miklós valósággal berobbant a hatvanas évek európai élvonalába, mert róla legalább egy tekintetben mindenképpen elmondható, hogy korszakos volt: nagyjátékfilm pályájának indulása egybeesett a filmművészet talán legjelentősebb időszakával.

A jogi végzettségű, később híradóanyagokon tapasztalatot szerző Jancsó meglehetősen későn, 37 éves korában rendezte meg első filmjét, *A harangok Rómába mentek* című drámát. Az ezt követő *Oldás és kötés* (1963) már két szempontból is jelentős mű. Egyrészt felismerhető a film kockáin az olasz rendező, Michelangelo Antonioni hatása, másrészt dramaturgként feltűnik Hernádi Gyula író, aki aztán négy évtizeden keresztül – egészen Hernádi 2005-ös haláláig – Jancsó állandó munkatársa marad. Ahogy a rendező visszaemlékszik az 1959-es találkozásra: „Hernádi akkor éppen munkásíró volt. Harminc munkahelye egyikében éppen hátramoszdított a vezérigazgatóságon. A hajógyárban. Kazánkovácsokról írt novellákat. Jókat. Nemeskürty mellém tette, hogy megmentsen. Realizmus, a boldog jövőbe néző, csillogó munkásszemek... Első tervünk mégse sikerült, cigányokról szólt. Meg talán – mi is? mi is? – talán frivol volt a hangneme. Akkor még hangnem volt és nem stílus. A stílus csak később, a szerzői filmek divatjával érkezett be nyerőnek. [...] A stúdióban sokan támadtuk a Tanár urat, mért csinálunk szar, romantikus Jókai-filmeket. Várkonyi rendezte. Egyszer azt mondta Nemeskürty: ha nem tetszik, csináljatok ti történelmi filmet. Nekivágtunk. Ebből lett a Szegénylegények.”¹

Félreértett korszak-alkotók

Jancsó az 1965-ös *Szegénylegények* idejére sajátította el művészi készségeit. Azaz akkor vált érett rendezővé, amikor a filmművészet a felnőttkorba lépett. Az 1960-as évekre már nem csupán egy-egy írástudónak, hanem a nézők sokaságának kellett szembesülnie azaz, hogy a film kilép az irodalom, a képzőművészet és a színház árnyékából. Ez a hiperbolisztikus megfogalmazások kora, amikor a legmerészebb jövődölések látszanak valóra válni. A mozi a nyolcadik csoda, a tizedik múzsa,² és valamivel higgadtabban: a hetedik művészet. Utóbbi annak a Bíró Yvette-nek az emlékezetes elnevezése, aki – amellet, hogy Jancsó dramaturgja volt – írásaival és a Filmkultúra című folyóirat szerkesztésével talán a legtöbbet tette a hazai elméletírók közül azért, hogy Magyarországon is elismerjék a filmet önálló művészeti ágként. Régi vágya volt ez a filmeseknek. Ráadásul a magyar esztétikai gondolkodásban sajátos helyiértékkal is bírt ez az emancipációs küzdelem. Ahogy Heller Ágnes filozófus visszaemlékszik: „Ez számunkra nagyon fontos volt, nem pusztán esztétikai kérdést vetett fel, hanem a pluralizmus lehetőségét. [...] Nagyon

¹ JANCÓS Miklós: *A Nagy Bumm... sőt, a Nagy Reccs*, Beszélő 1997/7., 66–75.

² A lengyel Karol Irzykowski (1873–1944) irodalmár, filmtéoretikus kifejezése. *A tizedik múzsa* című könyvében leírja, ha a film nem művészet, „néha nem más, mint a cirkusz kitágítása a sátoron kívülre”.

szerettem ezeket a filmeket, mert mások voltak, mert igaznak és komolynak éreztem őket. Azt hittük, hogy rokon velünk – hiszen ő szocialista filmeket készített. Filmjeivel azt bizonyította, hogy a szocializmuson belül is lehet valami egészen mást csinálni. Nem kell a régit ismételni, hanem azon belül is megszülethetnek az új fantáziák, az új formák. Tehát ugyanazt képviselte, amit mi a filozófiában: a szocialista is lehet más.”³

Hellernél a többes szám nem egyszerűen baráti társaságot jelöl, hanem szellemi közösséget, ahogy ő fogalmaz: a Jancsó-szalón filozófusait is. Mindennek nem pusztán a rögzített baloldaliság miatt van jelentősége – bár kétségtelen, hogy a mai megítélésben ez meghatározó. E szalón tagja volt ugyanis Heller mestere, Lukács György is, s talán az ő esztétikai törekvései felől könnyebb megérteni, honnan ered e szellemi kör elméleti emancipációs elhivatottsága. S ami Jancsó szempontjából még fontosabb: miként lehetséges, hogy a rendező művei kezdettől hatalmas viták keresztüzében álltak.

A kritikai és nézői viszályok mindig olyan részletek meghatározásán törtek ki, mint hogy mit jelentenek a klasszikus jancsói eszköztár visszatérő elemei: a lovak, a meztelen nők, a hatalom, az elnyomás, a megalázás, az agresszió. Miért tűnnek fel ezek Jancsónál? Mit üzen ezeken keresztül a rendező? Mi az értelmük? Jancsó filmjei nem elsősorban merész ábrázolásuk miatt számítottak botrányköveknek, hanem a megértés nehézsége, helyenként lehetetlensége okán. Éppen az értelmezési problémák – és nem a személyes ismeretség vagy a politikai közelség – miatt döntö Lukács György alakjának felidézése. A heidelbergi művészetfilozófiában Lukács ugyanis azt a kérdést teszi fel: „Az az esztétika, amely illegitim előfeltevések nélkül kíván megalapozást nyerni, ezzel a kérdéssel kell hogy kezdje: »Műalkotások léteznek – hogyan lehetségesek?«”⁴ Válasza így szól: „Csak akkor lehet zavartalanul megérteni a mű létezését, ha e félreértést tekintjük az egyedül lehetséges közvetlen közlésformának: akkor már csupán megoldandó probléma, nem pedig érthetetlen jelenség, hogyan keletkezik a kettős félreértésből (a »kifejezés« és a »megértés« félreértéséből) olyan világ, amelyet egyik felől sem lehet adekvátnan elérni, amely azonban mindkettővel szükségszerű normatív kapcsolatban van.”⁵ Leegyszerűsítve: a műalkotások félreértve léteznek.

Jancsó mintha éppen Lukács félreértés-elméletére játszana rá. A meztelen nők ábrázolásai a filmjeiben erotikusak vagy éppen ellenkezőleg: a megalázást hivatottak bemutatni? A híres jancsói pusztá a szabadság vagy a végtelenbe zártság metaforája? A *Csillagosok, katonákban* a fehérek a jók és a vörösök a rosszak? A Jancsó-snittek hosszú koreográfiája azt sugallja, hogy létezik egy mindent elrendező erő, amelyik mindig tudja, merre fordulnak a szereplők a következő pillanatban, vagy ezek a rituális kame-ramozgások éppen a rend hiányára hívják fel a figyelmet? Arra, hogy a néző (felvevő-gép) is csak sodródik a kiszámíthatatlannal? A félreértés mindenképpen meghatározó fogalom Jancsónál, amelynek legnyilvánvalóbb példája éppen az életmű legelismertebb, kiemelkedő alkotása, a *Szegénylegények*.

³ HELLER Ágnes: *A trák asszony nevetése*, Filmvilág 1998/10., 13–15.

⁴ LUKÁCS György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika = Uő. : A regény elmélete. Ifjúkori művek*, ford. Tandori Dezső, Magvető, Budapest, 1975, 15.

⁵ Uő., 47.

A kortársak, de a kritika jelentős része azóta is úgy gondolja, hogy Jancsó klaszszikusában könnyedén dekódolható kettős beszéd folyik. Eszerint miközben Jancsó részletesen bemutat egy 19. századi eseménysort, valójában a film 1956-ra reflektál. A *Szegénylegények* 1869-ben játszódik, amikor is gróf Ráday Gedeon kormánybiztos a közbiztonság helyreállításának érdekében belekezd áldatlan tevékenységébe. Össze gyűjti és egy alföldi sánca tereli a szegénylegények válogatott társaságát. A Rózsa Sándor vezetésével a '48-as szabadságharcban részt vevő szegénylegényekkel és betyárokkal szemben a megtorlás nem frontális, hanem kimódolt; zsaroláson, ígéretesen keresztül próbálja a hatalom megtörni az elfogottakat. Egy kegyelmet ígérő újonctoborzás végén azonban kihirdetik Ferenc József ítéletét: Sándor, a vezér kegyelmet kapott, de legényei el fogják nyerni méltó büntetésüket. Csendőrök veszik körül az imént még Kosuth-nótát éneklő legényeket. Mi a *Szegénylegények*, ha nem az 1956 utáni kádári megtorlás művészi antedatálása? A film megannyi nyitva hagyott kérdése mellett ebben az egyben nem volt vita a kritikusok körében. Ráadásul az áthallás illeti is a korszellemhez. A sorok között olvasás kifinomult befogadási módot igényelt, vagyis az Aczél György irányította kultúrpolitikának nem kellett tartania attól, hogy a film láttán felbátorodnak a csepeli munkások, és tömegesen a pártszékház elé vonulnak. Másrészt az allegóriákra fogékony értelmiség – és a nemzetközi fesztiválok zsűrijei – számára a hatalom megüzente: a kultúrában van mozgástér, és létrejönnek csúcsteljesítmények, ugyanakkor ez az áttételes beszéd az '56-ról való megszólalás egyetlen lehetséges módja.

A *Szegénylegények* esetén értelmezésével ugyanakkor egy gond mindenképpen van: maga Jancsó még a rendszerváltás után is tagadta, hogy bármilyen '56-os áthallásra törekedett volna. Azaz az egész életmű egyetlen egyértelműnek, azonosíthatónak tűnő gesztusáról is azt vallotta, az csupán félreértés. Persze ez a félreértés Jancsonál sosem volt teljesen kiegyenlített. Tudni lehetett például, hogy – visszatérve a *Csillagosok, katonákhoz* – a rendező a terelések és megvezetések ellenére eldöntötte, a fehérek vagy a vörösök-e a jobbak. Bár a filmbéli orvosnő szájába humanista tételmondatot ad a rendező – „Itt nincsenek vörösök és fehérek, csak beteg emberek” –, a film mégis azal ér véget, hogy a vörösök hősie, halált megvető bátorsággal szállnak szembe a fehér túlerővel, majd László (az egyik ikonikus Jancsó-színész, Kozák András alakításában) a holttestekkel teleszórt búzamezőn megáll, belenéz a kamerába, és kürtszóra tiszteleg a kardjával. A tendenciózus ideológiai nyomatak az egyike a rendező kevés határozott, következetes kijelentésének.

Barokkosodás kimerülésig

A formanyelvi kihívások ellenére, vagy éppen azért Jancsó számára ez az évtized és a történelmi témájú filmek hozták meg a nemzetközi elismerést és a hazai népszerűséget. Az 1968-as *Fényes szelek* azonban ebben a tekintetben is változást hozott. A kortárs Heller Ágnes visszaemlékezése szerint: „A prágai tavasz egy másik »kultúrpolitikai« hatása is szerepet játszott életünkben. Jancsó Miklós ekkor tudott kitörni a karanténból, a rossz szemmel

nézett filmművészek listájáról.”⁶ A filozófus ugyanakkor más helyütt azt is hozzáteszi: „A Fényes szeleket már nemigen szerettem. Talán a színe miatt sem – ez volt Jancsó első színes filmje –, és túlságosan tételesnek éreztem. De még mindig jobban szerettem, mint a későbbieket, ugyanis attól kezdve egyre kevésbé azonosultam Jancsó filmjeivel. A Fényes szelek volt a forduló.”⁷

A baloldali népi kollégium, a Nékosz legendájának emlékéből merítő *Fényes szelek* nem elsősorban didaktikus politikai sugalmazása miatt jelentett fordulópontot, és nem is azért, mert Jancsó összekülönbözött a stúdióvezetőjével, Nemeskürty Istvánnal, és emiatt ezt a mozit már nem nála, hanem Ujhelyi Szilárd I. csoportjában gyártotta le. Ez az a film, amelynél kezd elgyengülni, vázlatossá válni a tartalmi rész. Aligha véletlen, hogy az egyik legnagyobb hatású filmtörténész, filmesztéta, az amerikai David Bordwell is a *Fényes szelek* nyitójelenetét elemzi az *Elbeszélés a játékfilmben* című kötetében. A filmek innen nem politikai-történelmi áthallásukból veszítenek, hanem – a félreértésekkel együtt is – széleskörű befogadásra számító kiegyensúlyozottságukat számolja fel Jancsó. A tartalmi értelmezési kísérletek háttérbe szorulnak a formai megközelítéssel szemben. Bordwell szerint „Jancsó Miklós filmjei – még ha az elemzésnek kifejezetten ellenállnak is – leírásra ösztönöznek. Minden Jancsó alkotásairól író kritikus kísértésbe esik, hogy beállításokat számolgasson, ábrát készítsen a felvevőgép forgásairól, vagy megpróbálja megszerezni a jelenetek által kiváltott megragadó, megvilágosító vagy nyugtalanító érzéseket.”⁸

Nem véletlen, hogy a kritikusok tartalmi elemzése is felpuhulnak vagy nem merészkednek tovább óvatos utalásoknál. E tekintetben jellegzetes a New York Times szerzőjének jellemzése Jancsó-nekrológiájában. Eszerint Jancsó a *Még kér a nép* című, mindössze 27 snittből álló filmjében, amellyel Cannes-ban 1972-ben elnyerte a legjobb rendezőnek járó díjat, „bujas szépséggel, szinte érzéki balettként” mutatja be a 19. századi parasztfelkelést. A méltatás nemcsak abból a szempontból érdekes, mert a formai elismerés mellett éppen csak megemlíti a film történelmi keretét, hanem azért is, mert ekkorra Jancsó igazi európai rendezővé válik. És bár eredetileg Nemeskürty biztatására fordult Olaszország felé, végül nem a „Tanár úr” közbenjárására megy Rómába. Az „itáliai időszak” megnevezés azonban – ha az életmódi változásokat nem vesszük figyelembe – túlzó. A *La Pacifista* főszerepében a hajdanán Hernádi Gyulával közösen „kijegyzetelt” Antonioni-filmek színésznője, Monica Vitti szerepelt, de a Jancsóval közös munka kudarcba fulladt. Így emlékszik vissza erre a rendező: „Tulajdonképpen tényleg megbukott a film, sokféle ok miatt. Három napig ment Rómában, a cannes-i fesztivállal egy időben, vagyis nem túl szerencsés időpontban. A bemutató sikertelenségének egyik fő oka az előkészítetlenség volt. Monica Vitti az utóbbi években a legalpáríbb vígjátékok főszereplőjeként lett népszerű; az olasz közönség már alig-alig emlékszik Antonioni nagy filmjeiben nyújtott alakításaira. Ma másféle közönség megy be a moziba Monica Vitti nevére, mint tíz évvel ezelőtt. Ez a közönség könnyed, »olaszos« vígjátékot várt;

⁶ HELLER Ágnes: 1968, Beszélő 1997/11.

⁷ HELLER: *A trák asszony nevetése*.

⁸ David BORDWELL: *Elbeszélés a játékfilmben*, ford. Pócsik Andrea, Magyar Filmintézet, Budapest, 1996, 174.

a Pacifista egyik-másik vetítése csaknem botrányba fulladt.” Jancsó ekkor a távollétből kétlaki alkotói életvitelre rendezkedik be: Magyarországon forgatja a *Szerelmem, Elektrát*, odakint a *Magánbűnök, közerkölcsök*et. Az 1981-es *A zsarnok szíve, avagy Boccaccio Magyarországon* jelöli Jancsó barokk korszakát.

Az 1980-as évekre minden megváltozik. Jancsó felismeri, hogy addigra kimunkált filmnyelve már nem alkalmas a valóság megragadására, a hatalom és az alávetettek viszonyánál jóval bonyolultabbá vált a világ. A videokép megjelenésével és filmjeibe ágyazásával újabb korszakot nyit (*Szörnyek évadja, Jézus Krisztus horoszkópja, Isten hátrafelé megy, Kék Duna keringő*), de ezekkel a formai újításokkal a jancsói ábrázolásmód nem „pusztán” félreérthetővé, hanem szinte kifürkészhetetlenné válik. A jó–rossz dialektikájának illuzórikus rendjét felváltja az ironikus káosz.

Mi történt? Heller Ágnes szerint „Jancsó elvesztette az ügyét. Azt a szocializmust, aminek a megvalósítását '45-ben, '56-ban a szent ügyünknek tartottuk. Ez az ügy nem létezik: ez az ügy elveszett. Van olyan, aki ügy nélkül is tovább tud menni. A naivnak, aki énekel, mint a madár, mint Fellini, nem kell ügy, mert ő dalolja a filmet. Számára a képek csinálása, összeállítása maga az ügy. Neki az a mindennapi jelenség, hogy valaki megöregszik, meghízik vagy lefogy, az önmagában olyan érdekes, hogy már a filmvászonra kívánczik. Vannak azonban, akik ügy nélkül megbénulnak. Nem tehetnek arról, hogy az ügy kiment a lábuk alól. Kiment mindannyiunk lába alól.”⁹ A rendszerváltás e szellemi kör számára erre az elbizonytalanodásra hajnalodott. Jancsó, aki az előző négy évtizedben szinte évente készített nagyjátékfilmet, hét éven keresztül dokumentumfilmeket forgat: „Ügy éreztem, nem tudok mit mondani, nem tudom, milyen választ adjak arra, amit megélek. Történetet nem akarok, de nem is tudok mesélni. A Szeressük egymást gyerekek című epizódfilmben sem tetszett az én részem, A nagy agyhalál, a kitaláltsága miatt. Egy kitalált történet akkor jó, ha amerikai. A néző elhiszi ezeket a kedves meséket, mert elegánsan vannak elkészítve, s mert Amerika olyan messze van tőlünk. S elhiszi azért is, mert szívesen azonosul az álmokkal.”¹⁰

Két kép Jancsó Miklósról

Az *Oldás és kötés* minden bizonnyal a zárlata miatt a legemlékezetesebb, ahogy Bartók Béla hangján hallhatjuk a *Cantata profana*-részletet: „A szájuk többé nem iszik pohárból, csak tiszta forrásból”. A jancsói életmű bartóki párhuzamai miatt kevesebb szó esik az *Oldás és kötés* azon jelenetéről, amelyben pesti értelmiségiek vetítést tartanak egy összejövetelel. Az epizód nemcsak a szinte ezoterikus hangulatról és az értelmiségi bezárkózásról szól, de iróniája Jancsó munkásságára is rímel. A jelenetben levetített kisfilm – ahogy nézői élcelődnek rajta – viselhetné az akasztott libák feltámadása címet is. Legalábbis mindaz, amit látunk, felér egy „fordított evolúcióval”. Sosem tudjuk meg, miről is szól

⁹ HELLER: *A trák asszony nevetése*.

¹⁰ GERVAI András: *A tanúk: film – történelem*, Saxum, Budapest, 2004, 26–27.

ez a sikertelen rövidfilm, de a fordított evolúció kissé erőltetett, ironikus képe rávetült a jancsói életműre.

Talán Kierkegaard sugalmazására úgy képzeljük a művészi fejlődést, mint ami a bizonyulttól az egyszerű felé tart. És valóban, az első filmek általában a sokat akarásról szólnak, csapongóak, szertelenek, túlzottan összetettek. Amint azonban a gyermekhajat elhagyja a rendező, belép a felnőttkorba.

Jancsó első kifejezetten szerzői filmje, az 1964-es *Így jöttem* viszont éppen hogy egyszerűséggel hat. (Szemben a Jancsó műve után csak *Így jöttem*-filmeknek nevezett rendezői debütálásokkal.) Ahhoz vagyunk szokva, hogy a művészi kiteljesedéssel a stílus letisztul, a mondanivaló tömörre válik. Ezzel szemben Jancsónál éppen ennek a fordítottja zajlott le, minimalista filmjeiből fejlődtek ki barokkos, sőt manierista alkotásai. Egyre kibogozhatatlanabbá vált minden. A korábban távolságtartó és rálátást biztosító kamera idővel eltéved a szereplők kavargásában. Mindeközben nemcsak a szereplői, de javarészt a nemzetközi érdeklődés is elvész filmjei iránt. Magyar rendezővé válik: itthon nézik a filmjeit.

A rendszerváltás utáni elnémulást követő *Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten* mégis egyszerű üzenettel bír. Ez az önmagát halálba kísérő rendező frivol játéka. De ha ez volt a halál, miért követte még hat mozi? Jancsó Miklós „be volt oltva transzcendencia ellen”,¹¹ ezért későbbi mozijai aligha értelmezhetők költői-túlvilági üzenetként. Ízes és ízetlen bohóctréfák voltak ezek – egészen a 2009-es *Oda az igazságig* –, s csak az nem nevetett, aki a régi Jancsót kereste, vagy akinek időközben elment a humorérzéke.

Méltatlan volna az ötvenéves rendezői pályafutást és az egész jancsói évszázadot a kései blödlük vagy akár csak a fenti életútvázlat alapján megítélni. Ehelyett érdemes inkább két képet felidézni Jancsó Miklósról. Az egyik legyen az, amikor a forróság miatt nekivetkőzve, félmeztelenül instruálja a szereplőket az *Égi bárány* forgatásán 1970-ben. Mit tud ez az ember, hogy egy szál nadrágban is több százan mozdulnak minden szavára? Miért hisznek, miért engedelmessé válnak neki? A másik Jancsó-kép a kései alkotóé, ahogy mi, mai harmincasok megismerhettük. Ősz hajjal, fehérbe öltözve, megengedő mosollyal és pipával a szája szegletében – vagyis az idős filmrendező minden lehetséges kellékével felruházva. Előbbi nemcsak nyugati szeleket, de szabadságot is hozott a bezárt Magyarországra, utóbbi öniróniába zárkózott az elnyert szabadságban. A kései Jancsó sokat nyilatkozott, válaszai ugyan kitérők voltak, de ő maga mindig közvetlen; aki kereste a társaságát, megtalálta. A fiatal rendező, aki félmeztelenül is komolynak hatott, akinek ügye volt – még akkor is, ha ez az ügy nem mindenkié ebben az országban –, sokkal több titkot hordozott. Ez a titok viszont most már mindannyiunké.

¹¹ Uo.