

## „A megszerzett bizonytalanság”

### Rend és káosz Jancsó Miklós művészetében

„Jelenünkből nem kezdődik semmi, nem következik semmi: ha van katasztrófa, ez az.”  
(Kornis Mihály: *A krízis és a divatja*)

Sándor szeretője a csendörök sorfala között, vesszőcsapások, elbukó mezíten test, a sánc, a puszta, néma tekintetek, tág terek, éles horizontok. *Jelképpé* formálódó mozgás a hatalom erőterében. Básti Juli néma, eksztatikus fájdalma egy üresen tátongó csarnokban, szirénázó rendőrautók, sehová sem vezető sínpárok, homok, magány, mozdulatlanság. Az elveszettség csontig hatoló tapasztalata. Két pont Jancsó pályáján: *Szegénylegények*, *Jézus Krisztus horoszkópja*. Nem végpontok, a forma szélső értékei, de talán nem is önkényesen kiragadott mozzanatok. Udvaruk van, terük – Jancsó terei ezek, mind valóságosjelképes, mind lelki-metafizikai értelemben –, amelyek egyetlen univerzumot hoznak létre: az alkotó személyiséget körülvevő világ és a világról alkotott kép univerzumát.

A nyolcvanas évek második felétől készülő filmek – *Szörnyek évadja*, *Jézus Krisztus horoszkópja*, *Isten hátrafelé megy*, *Kék Duna keringő* – a jancsói világkép és forma változásának egymásba nyíló darabjai. A vissza-visszatérő szereplőkön, illetve szerepeken, valamint bizonyos formai megoldásokon (elsősorban a videó használatán) túl a filmek közötti átjárást olyan új fogalmak biztosítják, amelyek a hatvanas-hetvenes évek alapkérdéseit látszanak felváltani. A történelem helyébe a világ, a történelem *morálja* helyébe a világ *léte* kerül; a történelem határhelyzeteinek vizsgálatát az élet határhelyzeteinek vizsgálata követi; a hatalmi rend struktúrájának leírását a struktúráját vesztett hatalom rendnélküliségének (nem rendetlenségének), káoszának ábrázolása váltja fel; a kétpólusú formastruktúra – a relativizálódás lépcsőfokait sem kikerülve – a kaotizmus metafizikájába csap át, a társadalmi modell kozmikus ontológiába. Hová, merre sodródik ebben a közép-kelet-európai „szélviharban” az avantgárd beállítottságú, de már érett korú alkotó? Sehova. Jancsó mindig is benne volt a magyar társadalom és történelem valóságában – és most is benne van. Nem politikai döntés volt ez egykor, hanem – ha úgy tetszik – *formai*; etikusságát a jancsói formastruktúra kikezdetlenségén lehet lemérni. Ugyanúgy, mint napjainkban: a „beletartozás” (a múlt – manapság nem mindig magától értetődő – jelenbe tartozása) ismét sajátos formastruktúrát szül (kikezdetlenségét majd az idő

dönti el). Ez nem érdem, hanem adottság. (Jancsó többször elmondta, ha akar, sem tudna más filmeket készíteni.) Az viszont már ilyen közelségből szemügyre véve is érdemnek mondható, hogy Jancsó kifejezésmódbeli átférfalódása során alkotói autonómiáját egyre határozottabb kontúrokkal vonja az *ironia* szellemkörébe. A legutóbbi négy filmben folyamatosan előtérbe kerülő látásmód eddig is személyiség és alkotás szabadságának megőrzésére nyújtott lehetőséget. Jancsó nem lett próféta, nem lett szent, nem vált bukott anarchoforradalmárrá, sem sikeres reformerré; nem züllött önmaga paródiájává és nem újult meg művészileg; nem jutott hatalomra, de nem is veszített el semmit. Ami elveszett, az a hit: hit a világ azonnali megváltoztathatóságában, és abban, hogy ennek a folyamatnak szellemi-agitatív része lehet a filmművészet mint forradalmi tett. 1968 után a racionalista pragmatizmus tévedésnek bizonyul, a világ-megváltó tervek politikai és ökológiai értelemben egyaránt pusztuláshoz vezetnek. A jelképek korát éljük a társadalmi életben (hazugság) és a művészetben (igazság) egyaránt. Az áthallások, relativizálódások, újraértékelések időszaka ez. Semmi sem biztos – dördül el *A zsarnok szíve* végén egy ismeretlen lövés. A semmi a biztos – mondja immár az *Isten hátrafelé megy* alkotóira irányított hasonló lövés önironikus pátosszal a nyolcvanas-kilencvenes évek társadalmi változásainak „bizonyossága” nyomán. A semmi pedig nem ragozható. A világon nem lehet változtatni, a világot (a világunkat) meg kell teremteni. S az isteni pozícióban magára maradt ember szerepe komolyan (és főképp múltjával, az-az sorsával együtt) csak ironikusan szemlélhető.

A hatvanas évek modernsége, az új, a „neo” paradigmája, a strukturalista látás- és elemzés mód tette annak idején egyetemessé Jancsó művészetét. Napjaink posztmodern kultúrájában, a szétesettség és eklektika tarka állapotában – ha egyetemességről nem beszélhetünk is – Jancsó reflektált (Hernádi Gyula szavával: ironikusan elszavalt) ironiája legalábbis szerves része a világ filmművészetének.

### Rend

A sajátosan jancsó-i filmnyelv: a hosszú beállítások, a környezet, a ruhák és az eszköztelen színészi játék jelképsége, a mozgások ritmusa egy pontos törvényekkel rögzített struktúra, a hatalom struktúrájának absztrahált ábrázolása közben alakult ki. Elnyomók és elnyomottak, ellenforradalmárok és forradalmárok, fehérek és vörösök kétpólusú viszonyában Jancsó a hatalom természetét kutatta; a megidézett történelmi korszak mindenekelőtt modellként szolgált az erő és erőszak mozgásának, működésének vizsgálatához. A rend nemcsak dramatikus-koreografikus értelemben határozta meg kezdetektől a filmek világát, hanem ideológiailag-gondolatilag is: jó és rossz szembenállása hullámozó, de egyértelmű viszonyt jelentett; a forradalmi hatalom (elkerülhe-

tetlen) negatív vonásai sem kérdőjelezték meg igazságát és jogosságát (*Fényes szelek*). A történelem, a hatalom struktúráját faggató filmek nem a *mi végre*, hanem a *hogyan* kérdését tették fel.

A szikár absztrakciót burjánzó jelképségbe oldó filmek szimbolikája is a zárt struktúra rendjét követte. Sőt minél lazább keretek között mozgott tartalmilag az értelmezési tartomány, minél fokozottabban érvényesült a megjelenítésben az improvizáció, annál több teher hárult a formastruktúrára. Az *Égi báránnyól* kezdve igaz különösen Józsa Péter megállapítása, miszerint a Jancsó-filmek strukturális elemzése nem értelmezi ugyan a műveket, de megkerülhetetlen az értelmezhetőség érdekében. Ugyanazon problémakör újabb és újabb összefüggésrendszerben történő elemzése a konkrét térhez és időhöz kötött történelmi személyiség ábrázolásakor ütközött áthidalhatatlan ellentmondásokba. Az *Allegro barbaro* modellált individuuma egy megnyújtott, álomszerűvé tett időpillanatban járhatja útját a jancsó-i struktúrávilágban. Az absztrahált valóság jelenségvilágában a személyiség csak „elvalótlanítva”: álom képében nyerhet értelmet. Nem ez lesz azonban rendezőnk módszerének folytatása (a trilógiának tervezett *Életünket és vérünket* harmadik része nem is készült el); a struktúradramaturgia előbb relativizálódik, majd felszámolva újraterelemi önmagát: a strukturálatlanság struktúráját.

Mielőtt azonban ezt a folyamatot áttekintenénk, vessünk egy pillantást a zárt struktúra működési elvére. A jancsó-i kifejezés főbb pillérei ekkor a következők: baloldali gondolkodásmód, dichotómikus történelemkép, absztrahálásra való törekvés, radikális avantgárd beállítottság. A pillérek nyugvó híd nem más, mint maga a struktúra, a szemléletmód elemeinek elrendezettsége, filmenként történő újraépítése. Ez a szerkezet igen hajlékonynak bizonyult, hiszen eltérő poétikájú filmeket eredményezett (az *Így jöttemtől* a *Szerelmem, Elektraig*), illetve egy-egy filmen belül is képes volt a hatalom, az erő mozgásának érzékeny leírására. A hajlékonyság azonban nem a szerkezetből, hanem a kifejezésből következett: a hosszú beállítások a poláris ellentéteket térben és időben *egyszerre* ábrázolták, ezáltal egymás mellé helyezték a valóságban is együtt létező jelenségeket. A hagyományos narráció (és történelem-szemlélet) ok-okozati viszonyait nem rombolta szét ez az ábrázolásmód, ellenkezőleg. Modellszerűségével, a filmes elbeszélés konvencionak áthágásából adódó erőteljes absztrakt hatásával kikezdehetlenné, (a kompromittálódott kifejezés eredeti értelmében) világnézetté tette. Elnyomók és elnyomottak struktúrájában rend uralkodott: a forradalmár forradalmár, az ellenforradalmár ellenforradalmár maradt. Attribútumaik (kezdetben mozgásformák, később allegóriák) állandóak voltak, a kettősséget legfeljebb egy-egy sodródó, köztes csoport árnyalta (pl. a *Csend és kiáltás*ban). A rendszer változó eleme, az erő, a hatalom mozgása – amely hol az elnyomókhoz, hol az elnyomottakhoz társul, leírva a történelmi változások dramaturgiáját – szintén állandó, mindig jelen lévő tényező: a dialektika elve.

Jancsó objektív, demitizáló történelemképe nemcsak módszertanilag, gondolatilag is deduktív. Nem a történetekből, nem a történelmi tapasztalatokból vezeti le históriáját, hanem a történelem (és a jelen) tapasztalataiból alkotott kép, nézet, rendszer segítségével. Meggyőződés (mai szóval hit) állt a jancsói világkép háttérében, s mint ilyen kritizálható, de kikezdehetetlen; reformálható, de megmásíthatatlan. Filmképi lenyomata mindennek a hetvenes évek elejéig készült művek struktúrába zárt formavilága, amelyet kívülről a rend(szer) őriz, belülről viszont mérhetetlen szabadság feszít: a közösségi sors történelmi lehetőségeinek egyetemes igazságra törekvő, valamennyi tendenciát számba vevő, mind absztraktabb analízise.

A jancsói struktúra (az esztétikai minőséget nem feltétlenül befolyásoló) elbizonytalanodása mögött a hatvanas évek baloldali gondolkodóit ért bombatámadást, 1968 kelet- és nyugat-európai történéseit kell látnunk. Jelképes ez a dátum: 1956 után egy újabb esemény, amelyben sokak eszmerendszerük kritikai vagy reformista átalakításának csődjét, lehetetlenségét látták. 1968 azonban nem egyszerűen valaminek a bukását jelentette, hanem egyfajta világ-szemlélet elméleti és gyakorlati esélytelenségét. Nem tragikus korszakot szültek a (valójában) tragikus események, inkább fáradt, lehangolt melankóliát és pesszimizmust, amit hűen tükrözött a kulturális-művészeti élet regressziója.

A bomlásnak indult rend tapasztalati valóságként támadta az eszmekonstrukció falát – és ez az eszméket valló individuum belső világát ugyanúgy érintette. Az elbizonytalanodás a történelem mellett a történelemről gondolkodó egyént is befolyásolta. A jancsói struktúra önmagában és a hozzá kapcsolódó viszony tekintetében egyaránt változó félben volt; az egész rendszert mindinkább a relativizálódás szelleme járta át. A belülről végsőkéig tágított struktúra külső nyomás alá került, s éppen életben tartó zártságát kezdte elveszíteni. Jancsó hetvenes években született munkáin több vonatkozásban is kimutathatók e változás jelei.

Poétikailag (nem a jelentés szintjén) a még alapjában zárt struktúrájú, de már erőteljes jelképiségbe forduló, Magyarországon készült filmek (*Égi bárány; Még kér a nép; Szerelmem, Elektra*) tiszta allegóriái a mozgásokból-táncokból fakadó fokozott absztrakciót kezdték az abszurditás, az irrealitás irányába eloldani. Jancsónál a „szürrealista” elemek megjelenése saját, pontosabban a struktúra „realizmusának” elbizonytalanodását (más, későbbi filmekre mutató szempontból gazdagodását) jelentette. A külföldön készült filmek esetében – összhangban az idegen környezetből fakadó külső rálátás lehetőségével – a struktúra relativizálódása tartalmi jegyekben is felfedezhető. A *pacifista* terrorközegébe véletlenül belekeveredett riporternőnek az anarchizmust „történelmi tudatalattijával” minősítő kétségbeesett lövése a film végén; a *Róma új Cézárt akar* „örök ellenzékije”, aki nem engedelmeskedik erő és hatalom Jancsó filmjeiben eladdig óraműpontossággal működő dialektikájának; vagy a *Mágánbűnök, közérkölcökben* Vecsera Máriának a történelmi operetthatalom kont-

ra libidó képletét áthúzó hermafrodita mivolta – mind-mind egy külsőleg meghatározott szempontrendszer repedéseit jelzik.

A valóság és igazság között egyre terebélyesedő rést már nem tölthették be a korábbi paradigmák. A jancsói szintaxis követéséhez konszenzusra volt szükség, a hetvenes évektől pedig éppen a konszenzus kompromittálódott végérvényesen (nemcsak a baloldali, hanem tartalmától függetlenül, mindenféle konszenzus, a felvilágosodás európai trendjének – Jancsó kifejezésével „a fehér ember kultúrájának” – megrendülése következtében). A támadott, kritizált, vitatott, azonban mégiscsak egységes – éppen ezért támadható, kritizálható, vitatható – világnézet világokra és nézetekre hullott, amelyet majd a nyolcvanas évektől a mindenevő posztmodern kultúra gereblyéz össze egy-egy műalkotás erejéig. A társadalmilag-történelmileg adott közösségi nézőpont megszűntével a jancsói struktúra, a jelképek, az allegóriák, a csoportmozgásokkal leírt „eszmemozdukatok” minden bizonnyal süket ornamensekké lettek volna a korszak filmvásznán. A történelem eseményei megviccelték a történelem eszméjét – a Jancsó–Hernádi alkotópáros a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján történelmi blődliket állít színpadra.

A filmek formavilágának átalakulása szempontjából azonban fontosabb az a néhány, jórészt feledésbe merült munka, amely a struktúra relativizálódásának megfelelően egy közvetlenebb, Jancsó korábbi világához képest igen személyes, hajlékony ábrázolásmód felé mozdította a kifejezést. Nem véletlen, hogy ezek a meghatározhatatlan műfajú filmek a televízió számára készültek. A tévé direkter hatása és a kamera magától értetődő jelenléte vizuális jegyzetek készítését tette lehetővé. Eszmék helyett gondolatokat követett a felvevőgép; a gondolatok formálódását, születését, s nem holt konzervmondatoikat. A *Stúdió* című kulturális magazinműsor Jancsó–Hernádi-féle összeállítása (hiábavaló) esszenciája lett egy másfajta televíziózás lehetőségének; míg a Finnországban készült *Suomi jegyzetek* és a Budapest-film (*Budapest – Muzsika*) inkább a különböző helyszínekben, életterekben rejlő sorsok, történetek személyiségen átszűrte megjelenítésének példái. Az analízist a beleézés váltja fel: elrendezettségét a világ ezekben a művekben nem egy külső nézőpontból, hanem az alkotó tekintetétől nyeri.

Jancsó „kamera-töltőtoll filmjei” a rendezői oeuvre szempontjából talán epizódértékűnek tűnnek, holott a struktúrávesztés, a megszerzett bizonytalanság későbbi ábrázolásában fontos szerepet játszanak. E munkák segítik hozzá ahhoz, hogy a diakron és szinkron szemléletmód egységét ne csak modell-, hanem életszerűen is érvényre juttassa. A kaotikus világállapot ábrázolásakor kapnak majd fontos szerepet a politikátörténet bizonyos dokumentumai, az ily módon megidézett korszak azonban a történelem absztrakciójával szemben megélt tapasztalatként lép elő. (A modellértékű sorssal való azonosulás útjának szép példája a *Jelenlét*-sorozat, amely epizodikus szerkezetével „szinkronizálja” időtlenné a történelmi enyészet stációit.) Mindez új alkotás-lélek-

tani helyzetet eredményez: az eseményekre való rálátás helyett az eseményekhez való tartozás válik fontossá, a megteremtett történetiség helyett a megélt egyidejűség – a történelem képe helyett az élet tapasztalata.

A relativizálódás végpontjaként azonban előbb elkészül a poétikai, tartalmi és alkotás-lélektani elmozdulásokat enciklopédikusan összegező mű, *A zsarnok szíve*. A film útvesztőbe visz, ahol nem ismerzik meg senki és semmi. Jancsó már-már dacos következetességgel hozza zavarba saját korábbi formavilágát: mintegy önnön alkotói módszerének szóló kihívásként roppant vizuális érzékenységgel, zárt térben ábrázolja az egyre talányosabbá váló történetet, hogy végül egy pusztába nyíló (az elveszett tér!) kapun át az örök talányba küldje rejtélyes szereplőit. *A zsarnok szíve* nem annyira a megismerhetetlenség, mint inkább a kiismerhetetlenség parabolája. A film folyamán a jancsó-i struktúrahálóból minduntalan kiszökik az ábrázolt világ. Valahol, valaki nem tartja be a játékszabályokat? A válasz az utolsó lövés: nem mi diktáljuk a szabályokat, mi csak játszunk. A döntés kicsúszott a kezünkből; nem tudjuk, mi van.

Egy súlyos remekmű életről, halálról (*A hajnal*) meg egy „súlytalan” mesetermunka az iróniáról (*Omega, Omega*) – és következhetnek a káosz filmjei.

### Káosz

„A katasztrófa görög szó, annyit jelent: a feje tetejére állítani.” Ezzel a mondattal kezdődik a *Szörnyek évadjában* elhangzó rövid „katasztrófologiai bevezetés”, és lényegében ezzel a mondattal indul útjára a kaotikus létállapot leírása Jancsó művészetében. Láttuk, hogy a struktúrávesztést kísérő jelek, a relativizálódás különféle formái, mindig a rendhez képest változtattak a „mozgó világ” kifejezésén. A káosz ábrázolása is hasonló módon megy végbe, csakhogy most már nem elbizonytalanodásról, a struktúrán mutakozó repedésekről van szó, hanem összeomlásról. A rendhez való viszony „a feje tetejére áll”: a szerkezet szerkesztetlenséget hoz létre. Az elmozdulás 180 fokkal: struktúrafilmek helyett filmstruktúrák születnek. Míg az előbbieket a létező világ törvényeinek elemzésére voltak alkalmasak, az utóbbiak a nem létező, darabjaira hullott élet megteremtésére törekcsenek. Alapvető szemléletbeli fordulat következik be Jancsó művészetében: a szemléletvesztés fordulata. Szójáték ez, de hát Jancsó filmjei is azok: filmjátékok; szuperfiktív történetek egy olyan korban, amelyben a filmművészet mind realista, mind romantikus értelemben vett valóság- és tudatformáló hatása veszni látszik.

Az egységes világszemlélet és az abból következő formaalkotó elv hiánya természetesen nem önmagában vett formátlanságot, szerkesztetlenséget, strukturátlanságot hoz létre. Ahogy a csend hangok, a sötétség árnyak által válik érzékelhetővé, úgy Jancsó újabb filmjeiben a formátlanság formája, a

szerkesztetlenség szerkezete, a strukturátlanság struktúrája fedezhető fel. Nem üres paradoxonok ezek, ellenkezőleg: nagyon is tartalmasak. Magyarázhatók a gyökerei, értelmezhetők a jelentései. Józsa Péter korábban idézett megállapítását parafrázálva: a filmek „strukturátlanságának” elemzése nem teszi lehetővé értelmezésüket, de elengedhetetlen az értelmezhetőségükhöz.

Jancsó művészetére számára az ábrázolható világ egy történelmileg-társadalmilag adott eszmerendszer lenyomata volt; forgatható, elemezhető, szét- és összerakható viszonylatok struktúrája. Ez a világszemlélet széles poétikai keretek között mozgó zárt formavilágot hívott életre. A történelmi-politikai változások tapasztalata nyomán az ideologikus szemlélet veszített zártágából, s ez a formastruktúra relativizálódásához vezetett. Végül a dolgok jelenlegi állása szerint a formaalkotó gondolkodásmód teljesen elvesztette önmagát; elporladt, elemeire hullott, szétesett. Nem vált nyílttá; a zárt formát nem követte egy nyílt forma – a forma tűnt el, értelmetlenné téve mindenféle jelzőt. Az országban rendszerváltás történt – Jancsó művészetében nem történt rendszerváltás. Jancsó nem rendszerváltó, hanem rendszervesztő. A rendből a káoszba zuhant. *Formai* értelemben meghalt. (Nem lehet eléggé hangsúlyozni az *Isten hátrafelé megy* befejezésének jelentőségét. A Jancsót és Hernádit ért halálos lövés persze vicces, játékos, provokatív, szentimentális, önironikus poén, remek geg és így tovább – de hát a filmen, filmszerűen, a film alkotói-val történik. Ez a gesztus mindenféle blódség feltételezését megengedi, egy dolgot viszont kizár: ez a halál nem kerülhet idézőjelbe. Nem absztrakt, nem szimbolikus, nem allegorikus, nem szürreális. Ez a halál – ott, a filmvászonon, azaz művészi kifejezésként – valóságos.)

A filmekben eluralkodó kaotizmust a struktúra szülte, s nem a világ valós állapota. A megkülönböztetés ugyan mit sem változtat a vászonra kerülő káosz jellegén, mégis érdemes hangsúlyozni, mivel magyarázatot ad a rendező metafizikus fordulatára: a történelmi parabolák helyébe lépő ontologikus horoszkópíráásra. Jancsó elemző, konstruktív művész, az analízishez szükséges szilárd világszemléleti háttér elvesztésével azonban megszűntek konstrukcióinak „valóságos” lehetőségei. A *Szörnyek évadjában* a hatalom reális erejének mozgása helyett az irreális hatalom pusztító tombolása jelenik meg – a parabolával szemben egy tudományos-fantasztikus thriller szövetében. Az újabb filmek a korábbi alkotások absztrakt történelmiségét is elvesztették. A konkrét politikai eseményekhez erősen kötődő *Isten hátrafelé megy* negatív utópiának készült (az már más kérdés, hogy később bizonyos tekintetben „pozitív rémálommmá” vált). Az ördögöt a falra kell festeni – érvel a film végén ön-elemző monológjában Hernádi Gyula. A *Szörnyek évadja* és a *Jézus Krisztus horoszkópja* alapján viszont korábban már úgy látszott, Jancsóék *a falat festik az ördög*re. Nem a világ káoszáat írják le, hanem a káosz világát – a kettő azonban itt, a második ezredforduló közelében, egy és ugyanaz. Így válhattak az alkotók az *Isten hátrafelé megy* elkészítése után profétákká, ezért érezhetjük a *Jézus*

*Krisztus horoszkópja* tértől, időtől, kauzalitástól eloldott világát húsbavágóan valóságosnak.

A *Szörnyek évadja* bevezető képsorában Jancsó hihetetlen érzékenységgel ragadja meg az elveszettség hangulatát. Egyszerre jelzi kötődését saját filmes múltjához, kifejezőmódjához, a világ- és történelemszemléletéhez, s szakítja el ezeket a szálakat. A katasztrófáról szóló miniértekezést közvetlenül megelőző képek (autózás az Alagútból a Lánchíd felé) pontosan megegyeznek az *Oldás és kötés* befejező jelenetével. Íme: honnan indultunk és hová jutottunk. A didaxis azonban önmagába fordul. A virtuóz „előhang” után a Jancsó-filmek hagyományos világában találjuk magunkat: a Balaton-felvidéken vagyunk, egy parasztházban társaság verődik össze; éneklés, összekapaszkodás, tánc; meztelen lányok, dalnokok kerülnek elő; az égen helikopterek, a földön autók köröznek. Az egybegyűltek harmincéves érettségi találkozójukat ünneplik – az 1956-os nemzedék sorsát követhetjük nyomon tehát egy csoport absztrahált mozgásán keresztül. Úgy vélhetjük, a jól ismert jancsói struktúra működésbe lép. Ehelyett misztikus gyilkosságok sorába csöppenünk, és idézetek formájában bejárjuk az egyetemes kultúra legtávolabbi köreit, Pascaltól Hegelig, Polükratosz gyűrüjtőtől a torinói lepelig, Adyától a Biblia kezdő mondatáig, az ördög reinkarnációjától Jézus Krisztusig. A film őrzi a hosszú beállítások, a tág panorámázások, a bonyolult szekvenciák formai hagyományát, s egyúttal felrúgja az analóg tér- és időbeliség önmaga által létrehozott szabályait. Ugyanazzal a mozdulattal teremt új jelképet, amellyel lerombolja a jelképkötés metódusát. „Kötés és oldás” szövevényébe gabalyodunk. A jelképek és allegóriák érthetlenségbe és értetlenségbe hullnak. Fogalmilag nehezen megragadható képek, komplex, strukturálatlan, tagolatlan metaforák közvetítik a nyolcvanas évek „végállapotának” irracionális élményét. A film elején az ominózus augusztus 20-i vízi és légi parádé, a korszak pazarló, bornírt, becsvágyó mulatsága tűnik fel egy fáradt hatalom fegyveres erejének operettgálájaként az emigrációból hazalátogató, hamarosan holtan talált professzor előtt. Végül pedig, halálok és feltámadások után, az enervált, kiszolgáltatott Krisztus-figura meggyilkolását követően, a történet szereplői marhaszállító teherautón távoznak az események színhelyéről. Aztán egy üresen tátongó, csupasz falú helyiségben galambok röpködnek nyugtalanul, a tó vizének felszínén lángnyelvek lobbanak, úgy hull az eső, mintha sohasem akarna elállni, s végül felhangzanak héberül meg magyarul a Biblia kezdő mondatai: „Kezdetben teremté Isten az eget és a földet. És látá Isten, hogy jó.”

A *Jézus Krisztus horoszkópja* a dermedt félelem filmje. Kafkai látomás a megfoghatatlan, kiismerhetetlen rettegről – s ebből semmit sem vesz el a „kafkasággal” való ironikus játék. Jancsó itt teljesen elszakad korábbi közegétől, változatos, zárt terekben forog. Az igazi újdonság azonban az elbizonytalanodás, a struktúrávesztés érzékeltetésében rejlik. Az *Így jöttemtől* kezdve megszoktuk, hogy Jancsó világa folyamatos mozgásban van: mozog a felve-

vőgép és mozognak a csoportok, a szereplők a kamera előtt. A világ, a történelem működését kifejező ábrázolásmód nemcsak követte, hanem a mozgásmozdulatlanság ellentétével, illetve a mozgások irányával értelmezte is a látványt. Ez csak az egységes szemléletmódot tükröző állandó nézőpont megteremtésével jöhetett létre, melyben a nézőpont narratív és stiláris „állandóságát” éppen a folyamatos mozgás biztosította. A *Jézus Krisztus horoszkópjában* a struktúrávesztés végpontjaként, a szerkesztetlenség formai „kiteljesedéseként” elvész ez az egységes nézőpont. A filmképen megjelenő monitorokon egyidejű vagy korábbi, illetőleg későbbi időpillanatokban látjuk ugyanazt a jelenetet egy másik beállításban. A *Szörnyek évadjában* megjelenő és az *Isten hátrafelé megy* című filmben is alkalmazott módszer a szimultán tér- és időbeliség által létrehozott szemléleti közösséget számolja fel. A lineáris idő és az (illuzórikusan) háromdimenziós tér kváziidővé és kvázitérre alakul át. Ebben az összefüggésben a film végső kérdése – ki vagyok én, vagyok-e egyáltalán? – a jeges úrból visszhangzik.

Az *Isten hátrafelé megy* szerkezetén végigvitt – szó szerint a végig vitt – önironikus szemléletmód felszabadító hatású: a megtervezett rendtől és megteremtett káosz ívelő pálya folytatható. Ha elfogadjuk a mottóban idézett definíciót, kijelenthetjük: Jancsó művészete nem katasztrófikus, hiszen újra és újra kezdődik, következik belőle valami. Mozgásban van, működik. A *Jézus Krisztus horoszkópja* individuális és kozmikus katasztrófájából az *Isten hátrafelé megy* című filmmel a parodisztikus történelem katasztrófa utáni világába jutunk. A katasztrófa tragikus világállapot; a katasztrófa utáni időszak – legalábbis egy kelet-európai „túlélő” számára – (ön)ironikus. Az elveszett tragikum mindenesetre újraértelmezésre szorul: a következő film, a *Kék Duna keringő* a megragadhatatlan, metafizikus félelmeket követően a megragadott történelem szorongásos víziója; a megszerzett bizonytalanság Duna menti tragikomédiája.

(*Filmkultúra*, 1991/6.)