SZEMTŐL SZEMBE

A túlélők lelkiismerete drámákkal terhes, hiszen így vagy úgy, valamiféle számadással tartozunk a melettünk és az értünk elesettekért. Ez nemzedéki sorsa a ma negyvenöt éven felülieknek, de szólni kell róla a fiatalokhoz is.

A kegyelet is e tartozás lerovásának egyik módja. Emlékműveket avatunk, s a hősök nevét aranyló betűkkel írjuk fel a márványtáblákra.

Ám tudjuk belül, hogy nemcsak ilyen márványba vésett emlékezés van. Nemcsak tavaszi napsütésben megfürdethető, ünnepi zászlódíszbe öltöztethető demonstrációból állhat a történelmi emlék-idézés, hanem kínlódva takargatott, temetgetett, mégis felszínre törekvő nyugtalanságból és felelősségből is.

A magyar történelem utóbbi félévszázadát besötétíti a fasizmus, amelyből huszonöt éve éppen az orvul megtámadott szovjet emberek emeltek ki bennünket. Árnya azonban tovább kísért a lelkiismeretünk mélyén. Ebből az érdes szókimondással megmintázott kontrasztból építi fel Dobozy Imre a maga emlékező filmjét, amely előző formájában a Nemzeti Színház műsorán szereplő színdarab volt Eljött a tavasz címmel.

A felszabadulás napja az életöröm ünnepe; szabad-e, helyes-e megrontani önmardosó lelkiismereti perújrafelvétellel? A művész, akit az igazság kötelez, másként nem is igen közelítheti meg a témát, mint hogy a tragédiát konokul észben tartja, különben a felszabadulást, mint történelmi tényt és mint lelki élményt, megfosztaná élő mivoltától, eszméltető erejétől, valóságtartalmától, éppen attól, amiért ünnepelnünk kell és érdemes. Ahogy a születés nagysága a vajúdás kínjaival teljes, ugyanúgy a szabadság öröme az egykori béklyók és sebek nyomainak fájdalmán mérhető meg igazán. Ezt az indulattól áthevült szembesítést végzi el Dobozy Imre és Várkonyi Zoltán filmje, nemzeti elbukásunknak mintegy keresztmetszetszerű bizonyító anyagával hirdetve, hogy mit gyűrt maga alá a felszabadulás nagy sorsfordulata.

A bűnök és a mulasztások hazajáró lelkei pergetik le előttünk a történelem és a saját szerepük vétkes és végzetes félreismeréseinek tragédiáját. Mi támad fel előttünk? Az önvád vagy az önigazolás? A film nem tisztázza, hogy voltaképp

Jelenet a filmből

Básti Lajos és Tolnay Klári

kinek-kinek milyen mérvű a felelőssége; itt az agresszív háború első percétől és a Don-kanyartól egészen az ország nyugati határszéléig magukkal hurcolt lelki és szemléletbeli tényezők összejátszásáról van szó, amelyek vitában állnak egymással és képtelenek még a meredély szélén is az egyértelmű elhatározásra. A finálét látjuk, a törvényszerűen bekövetkező véget, a szomorú betetőzést.

Ketten, akkor 45 áprilisában a nyílt ellenállást választották, s a közeli láger foglyainak fegyveres kiszabadítására vállalkoztak. Vértanúként haltak meg. Most, huszonöt évvel később az ő emlékükre emelt márványtábla felavatására hívták össze a század életbenmaradt volt katonáit. Szám szerint tízen jöttek el. És itt, az emléktábla és felavatásának közvetlen közelségében elkezdődik a másikfajta, a korántsem kegyeletes megünneplésre szánt leleplezés, az emlékek szinte szóról szóra, mozdulatról mozdulatra való felszaggatása, ez az elkeseredett és gyanakvó tetemrehívás és számonkérés.

Hatvanhárom magyar és ötven szovjet katona esett áldozatául teljesen feleslegesen és értelmetlenül egy félig kimondott parancsnak. Kinek a lelkén szárad a vérük? A vád a századparancsnok ellen irányul, aki az utolsó órákban a felsőbb ukázt megtagadta, a nyilasokkal és a németekkel sem volt hajlandó többé egy követ fújni, kész volt a szovjet erőknek megadni magát, tiszttársaival a fegyvert is lerakta, csak épp a legénységnek felejtette el kiadni a tüzet szüntess-parancsot. Valóban fatális feledékenység volt-e ez csupán, vagy a tett, a lépés bűnös ingatagsága? —, a válaszon magunk tépelődhetünk. A mozaikos vádló-védekező szerkesztés inkább azt igyekszik felderíteni, hogy már korábban több fázisa volt a megtorpanásnak, tehát az ügy és a katonák elárulása folyamatosnak tekinthető, s bárhogy igyekeznek is maguktól elhárítani: együttesen kell hordozniuk a felelősséget, a bűntudatot, amelyet nem a tételes törvény, hanem a lelkiismeret szab ki rájuk. És viselni is fogják. Némán, magukba rejtve, egész életükön át. Ez egyben a történelem jogos ítélete az egész jogtalan fasiszta hadviselésért, amely a sarzsik és viselőik felfogásbeli különbözősége ellenére is, csírájától a végső csődjéig kizárólag pusztítani és ölni tudott.

Dobozy Imre olyan típusokat verbuvált össze a megelevenített per lebonyolítására, amilyenek a horthysta hadsereget, szellemi összetételét tekintve, valóban jellemezték. Az úri, tanáros kimértségű és emelkedett-

ségű százados, a vérrel-halállal nehezen kibékíthető orvos, a náci tempót gyűlölő, s attól a magyar felsőbbrendűségre kényesen elhatárolódó zászlós, a gyilkolás és embervadászat szadista gyönyöreibe szédült őrmester, a feszes, igazi vitézi virtusú szakaszvezető — és így tovább —, akik civil lényükkel eltakarták, de végleg el nem temethették front-énjüket. Bizonyos fokig erénye az írói munkának az is, hogy a magyarok harci helyzetére és magatartására, a parancsolók és engedelmeskedők erkölcsi pozíciójára utaló publicisztikai megnyilatkozások szócsövéül használja fel a szereplőket és a szituációkat; bizonyos, hogy a néző megjegyzi és tanulságként fogadja magába ezeket. Nagyobb drámai hatékonysággal kellene érvényesülniük azonban az emberi összecsapásoknak, mert a filmen ezek is inkább tanulságérvényűek. A katartikus erő háttérbe szorul az olykor aprólékos és illesztgető okfejtések mögött. Mindenki túlzottan is ésszel és logikával halad előre, a szenvedélyek kifelé csapnak, s nem mélyülnek érzelmi, belülről is átélt konfliktussá.

Persze elgondolkoztató, miért van ez így. Hiszen a már ismertetett alaphelyzet — a hivatalos, ünnepi emlékező aktus mögül feltámasztott gyötrelmes egyéni emlékezések lánca — sokatmondó, gondolatilag kifejező, de ugyanakkor a szubjektum tartományait is megmozgató drámai keret. Miért maradt a szenvedéllyel újjáélesztett akciók sorozata nagyobbrészt mégis külsődleges? Nem azt mondtam ezzel, hogy a filmi feszültséget, az izgalmat, a jó ritmust nélkülöző, hanem azt, hogy a kelleténél illusztratívabb. Talán mert — érzésem szerint — fölébe kerekedik a megrázkódtatásnak a megírás technikája, a szerkezet szigora és adagolt szabályossága, amire az indokoltnál több alkotói energia folyik el. Talán helytelen, hogy összehasonlító példára hivatkozom, hiszen különböző filmeket nem ildomos közös követelményekkel felruházni, de a *Hideg napok*ban ez a retrospektív módszer egységes oknyomozói és pszichológiai folyamattá olvadt, egyszerre mélyült és szélesedett, egyképpen táplálkozott a filmbeli múltból és jelenből, s nem illusztrálta egyik a másikat. Várkonyi Zoltán rendezői stílusa még keményebbnek, és sarkítottabbnak látszik, valamiképpen mégsem kapaszkodik az emlékezés képeibe oly kényszerítő erővel az újraátélés elkerülhetetlen belső parancsa, ezért a bizonyító eljárás és a tények megvilágosodása sem belülről, hanem inkább kívülről megy végbe.

Adott körülmények között ez a módszer sem elfogadhatatlan, hiszen a dokumentumdráma is a mi korunk műfaja. A *Szemtől szembe* azonban a személyes, tehát hagyományos értelemben vett drámai analízisből igyekszik levezetni a tágabb, a történelmi érvényességű cselekedeteket. Sőt, itt még valamivel több is a törekvés: a film hőseinek önanalízise, amelynek azonban éppen a mélységdimenziója, a lélek-kivetítő belső síkja kevéssé megvilágított.

Visszavezethető ez arra a benyomásunkra is, hogy voltaképp a vásznon is a színpadi formák maradtak uralmon. De nem ez a baj, nincs vitatkozni valónk a film — forma szerinti — filmszerűségével. Várkonyi Zoltán hozzáadta a képek sodró erejét a szóhoz, emlékeztethetek a találkozó bajtársak első emlékpróbájára; a fejből felsorolt századnévsorra, amely alatt néma temetői fejfák sorakoznak a szemünk elé. A montázs-technika voltaképp hibátlan, viszont a szó és a kép mindvégig csupán egymás mellett halad, igazán eggyé ritkán válik. A színpad verbális anyaga kelt képi életre a filmen is, s ez az, ami valójában idegenséget okoz. Ott, a színpad jelzett világában másfajta látomást szuggerál a játék, és a színészek ajkán megelevenedő szó, több a bizodalmunk jelképvoltukban, elvonatkoztatottságukban. Ott a lelkiismeret összetoborzó és megidéző szavát felfoghatom egyfajta belső vizualitás izgalmi fölindulásának. Itt azonban az összetoborzottak és megidézettek

gépkocsikon érkeznek a valódi szőlődombra, s nem az önvizsgálat ítélőszékére állítanak be a színfalak mögül. A rendező vizualitása itt a filmen nem lett teljességgel a mienk. Hogy ez az irodalmi anyag elnyerje a szükséges filmi szuverenitását, ahhoz gyökeres átértékeléssel a film közegéhez, a film saját vizualitástörvényeihez kellett volna újjáalakítani, s ahol lehet, a film képi eszközeit — és ehhez a másfajta színészi játékfelfogás is hozzátartozik — a szó helyére és nem melléje kellett volna állítani. A nyelv és a gondolat képkeltő, képteremtő ereje a színházban másképp érvényesül, önállóbban, a képzelet fokozottabb bevonásával, filmen inkább magának a képnek kellene gondolatkeltő, gondolatteremtő hatással rendelkeznie.

Bizonyára innen ered, hogy a film láttán kétkedőbbek vagyunk némely irrealitásokkal szemben, mint a színházban. Szeretném hangsúlyozni, hogy nem azon áll vagy bukik egy film hitele sem, miszerint minden szereplője a józan logika szerint cselekszik-e, nem is sorolom, hogy milyen következetlen s némelykor alig hihető mozzanatok keverednek el itt az élethitelű részletekben, hiszen a téma akkor kerül igazán veszélybe, ha magamban megkérdőjelezem: ennyire más és másnemű múltbéli ballaszt, hovaállás, jellem- és nézetkülönbség nem teszi-e egyáltalán kizárttá a feltételezést, hogy ezek az emberek, ebben az összetételben, még egyszer egybegyűjthetők-e és készek-e, hajlandók-e önként egymás szemébe nézni. A színházban kevésbé zavart az a gondolat, a film nézésekor, talán az emberi differenciák kinagyítása miatt, hamar előtolakodott.

Várkonyi Zoltán az írói anyag színpadi értelmezését, a szereplők játszatását mozgalmas filmkoreográfia segítségével tágította ki, mégis a színpadi dialógusok kereteiből, az ide-oda váltó időjáték ellenére, nem igen tudott szabadulni. Ami pedig

Sinkovits Imre

így a film hatásfokából elveszett, azt a rendező az indulati feszültség élezésével igyekezett kipótolni. Illés György operatőr színes látványt adott a pezsgő eseményekhez.

A szereplők közül a drámában voltaképp senki sem foglal el centrális helyet, így nem ejtünk csorbát az igazságon, ha jó teljesítményeik elismerése mellett ezúttal nevük felsorolására szorítkozunk. A tíz emlékezőt Básti Lajos, Sinkovits Imre, Benkő Gyula, Szabó Gyula, Szirtes Ádám, Bitskey Tibor, Koltay János, Latinovits Zoltán, Horváth József, Agárdy Gábor alakítja. Nem tudott viszont —, sajnos — eléggé természetessé és meggyőzővé válni a metamorfózis, az, hogy arcukra, alakjukra öltsék és habitusukba oltsák huszonöt év éles időkülönbségét.

Végül is kihallottuk a képekből az író indulatát: a felelősségérzet elmosása kínzóbb teher az őszinteségnél. Az emlékoszlopok fényébe húzódva sem felejthetjük és vethetjük el a magunk nem mindig hősi pózba illő szerepét.

SAS GYÖRGY