

Kelecsényi László

Még kér a nép (1971)

**Grunwalsky Ferenc emlékére,
aki asszisztens volt ebben a filmben**



Egy Petőfi verssor szolgáltatta ennek a Jancsó-filmnek a címét – állítólag Bacsó Péter volt a „keresztapa”. A kész mű zavarba ejtette a rendező munkásságának addigi híveit is. Fodor András például „térbe gondolt ördögi praktikának” nevezte a minden jelentős kulturális eseményt rögzítő naplójában, a *Szegénylegények*hez mérve a filmet. Hogy egy újabb jelentős, és az elemzőknek, befogadóknak ismét nehéz leckét adó alkotásról van szó, azt még a Bíró Yvette által szerkesztett Film-



kultúra folyóirat is jelezte: egyszerre, egymás mellett három elemző – nem napilap-színvonalú kritikát – tanulmányt jelentetett meg róla. Válaszul a dogmatikus szellemű Kritika folyóirat szerzői támadták – nemcsak a filmet, a Jancsót elemző Filmkultúra-szerzőket is, felvonultatva a bölcsészkar esztétika tan-
szék nehéztüzérségét.

Az éles bírálatok és az alapos, beleélő elemzés lehetőségét ismét csak, mint Jancsó esetében annyiszor, megint az elmesélt történet többértelműsége szolgáltatta. A röviden összefoglalható cselekmény színtere és ideje a 19. század végi magyarországi agrárszocialista mozgalmak kora. Történet igazából nincs is. A népes szereplőgárda, amelyben Jancsó vissza-visszatérő, már-már alkotótársnak számító színészei (Madaras József, Drahota Andrea, Balázsovits Lajos) mellett színészként civilek (Ragályi Elemér, Szentjóby Tamás, Fazekas Lajos, Gödrös Frigyes)



alkotják a kamera előtt mozgó „élő kellékek” figuráit, eltáncolják, eldalolják nem a történetet – a történelmet. Jancsónál amúgy mindenki civil. A kaszkadőri képességű amatőr ugyanazt a funkciót tölti be, mint a Nemzeti Színház is megjárt színművész.



Ennek a filmnek a lényege és legfőbb lételeme a tánc, a koreográfikus mozgás. A kamera hatalmas nyitott tereket lát, ahol olykor ezernél is több, statisztaként ható, de látványelemként fontos funkciót betöltő csoportos szereplő járja a rendező által meghatározott rituális balettet. Minden cselekvés jelképes. Az aratómunkások sztrájkolni kezdenek jogaikért. Erre válaszul az intéző felgyújtja a magyar paraszt számára mindig is az életet jelentő gabonát. A sztrájkolók megölik őt, a kivezényelt katonákat pedig a lányok ruhátlanságukkal lefegyverzik és felgyújtják a fegyvereiket. A templomra tűzcsóvát vetnek. Végül újabb fegyveres csapatok érkeznek, és a túlerő elpusztítja a lázadókat.

A történet e rövid összefoglalása azonban semmit sem mond magáról a filmről, főképp azt nem sejteti, miként lehetett ezt a korfüggő históriát önmagán túlmutató, több jelentésrétegű üzenetként értelmezni. A mozgásokban, nemcsak a Jancsónál megszokott, már-már rituálisnak ható kamerakörözesekben, de most ezúttal a felvevőgép előtt kavargó embertömegben látszik megjelenni a rendezői alapelképzelés. Mintha megint a *Csillagosok, katonák* pár évvel korábbi, a vörös- és a fehérterror közti történelmi dilemmája elevenedne fel. Csakhogy itt sokkal elvontabban működik már a filmparabola művészi technikája. A hatalom megszerzésnek és megtartásának erkölcsi kérdőjelei – ha az erkölcs magasztosnak tetsző kifejezése egyáltalán alkalmazható ezzel kapcsolatban – a szovjet polgárháború időszakában játszódó film esetében könnyebben átélhetőek voltak, mint ebben az összefüggésben.



A *Még kér a nép* szélesebb alapozású jelképrendszert sugall. Egykori és egykorú tudós elemzői kimutatták, hogy a film a hatalom elidegenedése és az elidegenedett hatalom önmagát mégis fenntartó, sőt legitimáló rendjének alig burkolt kritikája kívánt lenni. Ma már ez a hegeli-marxi filozófiai műszó (elidegenedés) is szinte érthetetlen az utókori, egy emberöltővel későbbi nézők számára, nemhogy Jancsó filmjében fedezzék fel ennek megjelenési módjait. A strukturalista értelmezés is kiment a divatból, anélkül, hogy nálunk komoly iskolája alakult volna ki. A posztmodern művészi szemlélet irtózik a totalitás eszménytől (szintén egy hegeli-marxi kategória), viszont Jancsó és Hernádi a kilencvenes évek elején bekövetkezett pálya- és gondolkodási fordulatukig mégis egyféle humanisztikus és utópisztikus teljesség elvben hittek, filmjeik sokszor kárhoztatott filozófiai és dramaturgiai alapjai egy soha sehol nem kanonizált evilági megváltás-várakozás alapján álltak. Ez az alapeszme nem érintette meg a nézők széles rétegeit, mert azok a szocializmus autó-telek-nyugati utazás minimum jólét programját vállalták a konszolidációból, s az állampárti vezetés pedig még inkább irtózott tőlük, ha egyáltalán felfogta, miről szól a mese, mit mondanak Jancsóék az emberiség elszúrt nagy kísérletéről, a „szocializmus állásáról”.

Gyanítható, hogy a nyugati fesztiválok elit közönségének sem igen volt vevőantennája erre. Persze méltatták, sőt, díjazták a filmet. A forma beszélt, a hangulat átsugárzott a képsorokon. Jancsó megkapta azt a cannes-i elismerést, amely már évekkel korábban járt volna neki. Mikor a *Szegénylegényeket* bemutatták az Azúr-parton, a nemzetközi sajtó nagydíj-esélyes műként ünnepelte, és az Arany Pálmát előre odaítélte. Csakhogy az akkor jubiláló fesztivál döntőnökei az előző évek, évtizedek még élő zsűritagjaiból álltak, és inkább elnökük, Sophia Loren istennői bájait csodálták, nem egy kelet-európai zseni ihletett formateremtő képességeit. A *Még kér a nép*ért 1972-ben a legjobb rendezés díjával kárpótolták Jancsó Miklóst.

