

FILM

Jegyzetek a Nyolcvan huszárhoz

Lélektani kísérletek sora bizonyítja, hogy intellektuális életünk egyáltalán nem független az érzelmi motiváltságunktól. Amiként a *gourmand* vérnyomásának és érverésének mutatószámai, ha csak finoman is, műszerrel mérhetően megemelkednek a kedvenc ételle látván vagy neve hallatán; amiképpen a fiatal anyák szíve akkor is megdobban, ha idegen gyerek nevetését vagy sírását hallják meg a játszótéren; s ahogy a férfiember a repülőgépben ülve a *stewardess* jelenlététől szinte mágneses térben érzi magát —, igen, mindezekhez hasonlóan a történelem valamely évszáma, hősneve, valamely művész vagy író képmása, művének címe már észlelhető élettani változásokat idézhet elő szervezetünkben.

Bizonyos szavakkal is így vagyunk — például a *huszár* szóval. Gyerekkorunk óta megszokhattuk, hogy kedvező képzeteket keltsen bennünk, főleg 1848 és 1849 évszámával összefüggésben. De a népmesék, obsitostörténetek, történelmi festmények, regények sora, művelődéstörténetünk tetemes része, sőt a mézeskalácsuszártól a műdalokig és a huszároperettekig a *szubkultúra* is befolyásolta érlelődő tudatunkat, hogy a huszárt szépnek, jónak, vitéznek és jellegzetesen magyarnak érezzük.

Érthető, hogy az eszmélkedésben magasabbra jutva, fokozottan igényesek lettünk a huszár művészi ábrázolásával szemben, sőt bizonyos gyanakvással közeledünk hozzá: nem élnek-e vissza eredendő hajlamainkkal, nem hajigálnak-e kéjgázzal töltött könnyfakasztó bombát lelkületünk diákkorban berendezett múzeumszobájába?

Volt idő, nem is olyan régen, amikor az úgynevezett *deheroizálás* divatja igyekezett országos méretűvé változtatni, s egész magyar voltunkra kiterjeszteni az embereknek ezt a fajta bizalmatlanságát. Szerencsére épp e divathullám tetőzésekor született a magyar filmművészet egyik legragyogóbb műalkotása, a Jancsó Miklós—Hernádi Gyula szerzőpár filmje, a *Szegénylegények*, melynek tárgya, a betyárság, a romantikus képzettársítások tekintetében, jócskán vetekszik a huszársággal. Igaz: a *Szegénylegények* pontot is tesz egyszer s mindenkorra mindenfajta betyárromantika végére. De nem hóstelenít: a film rekviem, végső tiszteletadás azoknak a betyároknak, akik a szabadságharc idején (éppen Lenkey sikerrel hazatért csapatába osztva!) a társadalmon és törvényen kívüliség állapotából kitörve, a nemzeti harcban való részvételükkel változtathattak sorsukon.

Sára Sándor és Csoóri Sándor filmje, a *Nyolcvan huszár* azért kiemelkedő film, mert esztétikai szempontból ugyancsak kényes témát dolgoz föl, elkerülve a fő buktatókat: egyik a „rájátszás” az átlagos magyar értéktudatra, jellegismeretre és érzelmi vonzódásra; másik a természetes magyar lelkületet, s a negyvennyolc-negyvenkilences huszárokkal kapcsolatban történelmileg indokolt hazafias hagyománytiszteletet sértő hóstelenítés. A film történelmi realizmusát dicséri, hogy alkotói a huszárságot, mint intézményt, életformát, szerepet vagy mint magyar jellegzetességet, egy pillanatra sem színezik önmagában romantikusan kívánatosá. Az, hogy a nyolcvan huszárral az első perctől az utolsóig egyre inkább együtt érzünk, tisztán közösségük

jellemfejlődéséből, s közös céljukból, a hazajutás és a szabadságharc szolgálatának vágyából következik.

Ez azért fontos, mert igaz, hogy szívünk táján kedvező hőfokváltozást érzünk a huszár szó hallatán s a vitézkötéses, sujtásos atilla meg a díszes csákó láttán —, ám ez mit sem változtat a tényeken: történelmünk néhány dicsőséges közjátékától eltekintve, a huszárok szerepe alakult különözött a hadtörténet bármely egyéb fegyvernemének zsoldosszerepétől. Gondoljunk csak a Mária Terézia-rendre, mely Nádasdy huszárainak a hétéves háborúban szerzett győzelmeiért alapított. Gondoljunk csak a császári udvar több évszázados manipulációjára, mely a török elleni harctól és az ország Habsburg-kézbe kaparintásától, a dicstelen *insurrekcion* keresztül, egészen az első világháborús géppuskaállások elé vezényelt „vörös ördögökig” tartott látszat-egyensúlyt a bécsi udvar érdekei meg a naiv magyar öntudat között. Negyvennyolc előtt egy Petőfi tündérálma, a János Vitéz kellett ahhoz, hogy a magyar huszárok ne bármilyen ügyre felhasználható, nyalka vitézekként, hanem egy leigázott, idegen ország önkéntes megsegítőiként tűnjenek föl...

A filmben gyönyörűen kifejeződik történelmünk legnagyobb tragédiája: a nemzeti feladat évszázadokig nem a teljesértékű cselekvés vállalása volt, hanem az, hogy a teljes értékű nemzeti cselekvés lehetőségét megteremtsük. Ennek két föltétele van: 1. Független nemzetként dönthessünk a saját ügyeinkben. 2. Az egész magyarság dönthessen nemzetként a saját ügyeiben, a néptömegek demokratikus részvételével, közös akaratából, illetve érdekegyeztetéséből. Kivétele, reményt sugárzó történelmi pillanataink java része abban merült ki, hogy e föltételekért — rendszerint felemásan, csak az egyikért — harcoltak a nemzet legjobbjai. A film egy kis huszárközösségen mutatja be a harcot a demokratikus döntési jogegyenlőségért, majd amikor ez nagy nehezen megvalósul, a küzdelmet a lehetőségért, hogy a közös akarat az egész nemzet akaratával egyesülve érvényesüljön.

Mindez a tények nyelvére fordítva így hangzik: 1848 tavaszától kezdve a Habsburg-birodalom különféle tartományokban állomásozó, s főképp a helyi lakosság lázadásainak letörésére felhasznált magyar huszárezredek egységei, az itthoni forradalom hírére, majd a kormány radikalizálódása után Kossuth felhívására, megkísérelték, hogy hazaszökjenek Magyarországra, s a szabadságharc szolgálatába álljanak. Az első fecskeraj Lenkey százada volt, s a film első része az ő történetükre épül. Sára és Csoóri azonban nem csupán a Lenkey-század történetét dolgozza föl, hanem belezötötte a történetbe például a sokkal tragikusabb sorsú „Nádor”-huszárezred csapatainak véres kudarcait, a foglyul esést, a fele század lemészárolását, a tisztek kivégzését, s a maradék legénység megtizedelését. E bővítéssel, s még számtalan finom jelzéssel az egész magyar szabadságharcot, annak szinte minden lényeges mozzanatát sikerrel sűrítették egyetlen, anabázisszerű hazatérés történetébe. A film kulcsmondatát a kapitány e tömör szavaival határozhatjuk meg: „Térden csúszni a tett színhelyére...” Csoóri Sándor mintha erre utalna a filmről adott nyilatkozatában: „Íme, a sorstól kikényszerített cselekvés példája.” Sára Sándor is ezt a mozzanatot emeli ki egy interjúban: „(..) a reménytelennek látszó helyzetben történő »csakakértis« vállalás — siker esetén is csak a kezdőpontra való eljutást eredményezheti, hiszen harcolni indultak haza ezek a huszárok. Tehát, ha minden akadályon — a Kárpáton, ellenséges seregeken — átvégződve hazaérnek, akkor kezdhetik az igazi harcot.”

Nézzük az egyéb történelemszemléleti jelzéseket, amelyek a szökevény huszár-csapat történetébe sűrűsödtek. Forradalmainkban az első szikrát idegen mozgalmak híre lobbantja föl. Így volt Martinovics idején, így volt negyvennyolc márciusában, 1918—19-ben és máskor is. A filmbeli cselekmény kezdeti, külső — tehát internacionális — indítéka: a lengyelek — e velünk rokon helyzetű közép-európai nemzet és nép — szabadságmozgalma. A huszárok lázadása kettős eredetű: morális döntésen alapul, azon, hogy a kapitány a galíciai városban megtagadja a Habsburg-ellenes diáktüntetés szétkardlapozását. A legénység pedig azért elégedetlenkedik, mert már letelt a szolgálati ideje, s csupán a lázadások leverése miatt kellene még bizonytalan ideig idegenben maradnia. Az otthoni hírek persze hozzájuk is eljutottak, de azok

másképpen hatnak a tisztekre, mint a parasztiúkból toborzott közkatonákra; ezért a kétféle indíték sokáig nem találkozhat össze, ahhoz a legénység erőszakos fellépésére van szükség a császári hadsereg tisztje ellen, s valamivel szelídebb erőszakra a saját őrmesterükkel, majd kapitányukkal és hadnagyukkal szemben. Túlzás nélkül állíthatjuk: valóságos forradalmi népfront-politikai folyamat zajlik le a szemünk előtt; ezt fokozatos radikalizálódásnak is nevezhetjük. A huszárok osztálytagozódása, társadalmi rétegződése érzékenyen differenciált, a reform-nemesi képzeteket keltő kapitánytól és a nála militánsabb, „tiszti becsületét” sokáig mindenek fölé helyező hadnagytól, a rangját mindenkinél jobban féltő őrmesteren keresztül az egyöntetűen plebejusi legénységig. A filmalkotók árnyalatgazdag plebejusi osztályszemléletét jelzi, hogy a huszárok közül a nyilvánvalóan paraszti eredetű, kicsiny kiváltságaihoz körömszakadtáig ragaszkodó *altiszt* marad a galíciai állomáshelyén, igaz, meghasonlottan.

E körülmények mellett azt is megmutatja a film, hogy a határainkon belüli és kívüli nemzetiségek miként viszonyultak forradalmunkhoz — és viszont: hogyan viszonylott a forradalom a nemzetiségekhez. Sokatmondó az a jelenet, amikor az eltévedt huszárok hahózására rideg közönnyel ballag tovább egy hegyi pásztorember, és szívettépő, amikor a meghajszolt és kiéhezett szökevények csak durva erőszakkal juthatnak egy falucskában élelemhez. Szabadságharcunk időben messzemenő következményű ellentmondása, hogy miközben seregestül álltak a magyar zászló alá a császári hadseregek idegen ajkú tisztjei és közlegényei, tudva, hogy a magyar függetlenség mozgalom szolgálatára egyértelmű az egész Közép- és Kelet-Európára nehezedő reakció elleni harccal —, addig némely nemzetiségek — a bécsi udvar „oszd meg és uralkodj” politikájának eredményeképpen — nagyrészt ellenszenvvel viseltettek a szabadságküzdelmek iránt, és magyar részről is kevés történt (s ha igen, akkor későn) azért, hogy am azok a magukénak vallhassák eredendően internacionális érdekű ügyünket. Az említett jelenetekből értjük az erőszakos rekvirálás szubjektív kényszerét —, de az ellenszegülést is meg kell értenünk, mert a film, anélkül, hogy patikaméreglen kínálná a történelmi igazságot, a szenvedélyek, érdekek ábrázolásával tudatosítja mondandóját.

A realista művekben megszokott jellemfejlődés itt nem valamelyik hős egyéni jellemfejlődése, hanem az egész közösségé. Talán nem hiábavaló, ha fölidézzük a film művészi előképeit, közelebbi és távolabbi „fölmönöit”: mindenekelőtt Fagyjev kisregényét, a *Tizenkilencet*, azután Jancsó és Hernádi filmjét, a *Csillagok, katonákat*, s a jugoszlávok (a *Nyolcvan huszár*hoz hasonlóan koprodukcióval készült) filmjét, a *Neretvai csatát*. Ennek az összehasonlításnak az ad értelmet, hogy az említett műalkotások (remekek és halványabbak) mind *filmhősköltemények*, tehát segítenek a műfaj közelebbi meghatározásában. S még valami: *A neretvai csata* említésekor mindig kiíváglik, mi a különbség a győzelemért folytatott hősis küzdelem és a harc lehetőségéért való küzdelem között, két nemzet önérzése, önismerete között...

A szereplők közül csupán egy személyt emelhetünk ki, anélkül, hogy főhősnek nevezhetnénk: a Madaras József által alakított Korsós András közhuzsárt. Az ő alakjában láthatjuk legelősebben az egész történelmi képlet „emberi” oldalát, minden esendőségével, indulatkitörésével — személyességével és szenvedélyességével. Fontos körülmény, hogy ösztöneinek parancsára, magánkezdeményből ő szökik meg legelőször a századból, akkor, amikor a többiek még nem is gondolnak szökésre. Tiszti parancsra őt vesszőzik meg ezért a saját társai. Továbbá: az öreg lengyel halásztól ő kap először idegen segítséget — és ugyanúgy ő szembesül elsőként a hucul hegyi-pásztor konok bizalmatlanságával, az emberi — másként mondvá: civil — szolidaritás döbbenetes hiányával. Elmondhatjuk Korsós Andrásról: mindvégig ő mutatja föl a huszárok közül a legtöbb civil tulajdonságot. Saját vesszőfutására emlékezőn, ő szemléli fogvacogva, amint a foglyul ejtett osztrák őrmestert a zajló hegyi folyóba buktatva vallatják és büntetik a társai. Ezzel különös összefüggésben ő az, aki a saját, végkimerüléstől megtorpanó lován „veri le” megvesszőtetését, hogy aztán elszégyelve magát, nyakába kapja a nyeret, málhát, s úgy vágjon neki a döglesztő

meredélynek. (Ahogy a kis ember, hátán a vöröslő teherrel, a vigasztalanul szürke sziklaszorosban fölfelé kaptat, a néző hajlamos arra gondolni: íme a forradalmi cselekvés mindenkori, első számú teherviselője.)

Rendkívül impulzív alkat, és mindig a tettei árulják el erkölcsi magasrendűségét, érzelmeinek nagy emberi értékeit. Amikor harmadmagával előrsben kémleli az ellenség hollétét és erőit, látja, hogy az osztrákok elfogták az egyik társát — éppen a földijét. Egy szál karabéllyal akar a túlerőben levő császáriakra rohanni; társai szinte földet etetnek vele, hogy nemuljon el, ne kívánja mindnyájuk vesztét. Ó volna az „egyszerű” ember? — Szó sincs róla! Ó a leggazdagabban árnyalt személyiség az egész században. Azzal, hogy érzéseit kimondja, már gondolkodó, etikus lény lesz; ha a *Nyolcvan huszár* „igazi népi mű”, úgy, ahogy e szót Belinszkij óta értelmezzük, akkor egyebek között azért mondhatjuk annak, mert az alkotók nem kényszerültek fárasztó párbeszédet pergetni az iskolázott tisztak között ahhoz, hogy saját meggyőződésüket közölhessék velünk. Hanem: bemutatták a természetes emberi ösztönök és érdekek működését, a hazaszeretet eszméjének megannyi földszagúan valóságos összetevőjét Korszós András néhányszori, rövid megszólaltatásával, főleg azonban tetteivel. S a nyolcvan huszár közül senki sem fogalmazhatja meg pontosabban a hazatérés okát, mint ő. A hadnaggyal folytatott párbeszédében mondja ki: gyerekcsinálásra, földtúrásra rendeltetett parasztként mit keres ő immár tíz esztendeje egy idegen országban, olyan simára puhult tenyérrel, mint a bécsi bársony? Az elemi erejű honvágy benne ér olyan legendásan magas fokra, hogy egyike lesz annak az öt-hat huszárnak, aki hírmondóként végül hazaérkezik.

A filmeseknek volt annyi művészi bátorsága, hogy vállalják a cselekmény logikai fonalából kibomló szálak követését, vagyis a valóság sokarcúságát megmutató egyéni motívumokat. A „főszereplő” valóban egyöntetűleg a nyolcvan huszár — de az egyik például, amikor kidől a lóva, érzésein uralkodni nem tudva, szembefordul a közösség elemi érdekével: nem engedi, hogy kiehezett bajtársai a ló húsával oltásuk éhüket. „Álmában ölmög meg, aki hozzá mer nyúlni” — mondja sírva. A nyolcvan huszár történetének logikájából ez kéri, ha csak azt nézzük, miként kovácsolódott egyetlen közös akarattá a hazatérés vágyától fűtött katonák egyénekenkénti szándéka, egész érzelemvilága. Am ember és ló a filmben olyan sorsegyezésben küzd végig a történetet, hogy e rendhagyó viselkedést a bajtársaknak is, a filmnézőknek is el kell fogadniok. Gondoljuk el: a lovak is szinte „hősevív” válnak a nagy vállalkozásnak, különösen, amikor a végső, vérfürdőbe fülő áttörési kísérlet alkalmával a huszárok úgy terelik őket maguk előtt, hogy tömegükkel és erejükkel utat törve, valamint testük fedezete mögött, gyalog rohanva jussanak át a határon.

Kiemelkedő képsor a Szabó Sándor alakította Leopold Krüger tábornok jelenete. A birodalmi oroszlanfej kitűnően tipizáló rendezői választás, egyszersmind egy ragyogó színészi teljesítmény eszköze. Miközben a tábornok metternichi fensőbbiséggel mond cinikus véleményeket a szabadságról, orvosa pióccákat helyez — egykor nagy erőket sejtető — mellkasára, hogy romlott vérét így megcsapolja. Mikor az egyik nádály láthatóan teleszívta magát, Krüger int kirurgusának: „Ezt vegye le.” Vérző foltocska támad a csipesszel letépett pióca helyén. A szuperbirodalmak mindenkori szánandósága rejlik ebben: a kis tartományok, függeléknemzetiségek „vérét szívják” a központi hatalomnak.

Sára Sándor rendezői stílusának ismert sajátossága, hogy a drámai összecsapásoknál jobban kedveli az azokat előkészítő és a rájuk visszautaló képek lírai telítettségét. Legszívesebben Baudelaire szavát használnám: *szürnaturalista*, mert úgy emelkedik a hétköznapi valóság fölé, hogy annak minél több „natúrális” elemét dialektikusan megtarthassa. Talán ez a szimbolizmus titka, ezúttal egy olyan, modern filmművészeti jelképiségre vonatkoztatva, melynek művelője tisztában van vele, hogy a filmezés abszolút pontos leképezés, a valóságtól elszakadni a látványban úgyszólván lehetetlen, de a cél nem a puszta „leképezés”: a kép csak a kifejezésnek az eszköze lehet, önmagán túlmutató, értelmes jelenség a világba vetett, értelmetlen jelenségek végtelen halmazából kiragadva, tőlük elkülönítve és a mű szerkezeti egységébe

ágyazva. E filmesnek mintha vezérelve volna: valamire utalni több, mint azt a valamit kimondani. Innen ered Sára mindenkori közhelymentessége.

Amit korábban a film történelemszemléletének jellemzésül mondtam, azt most szeretném az esztétikai jellemzésre fordítani: a nyolcvan huszár története egészében „utal” egy általánosabb drámára: úgy szól az egész forradalomról és szabadságharcról, hogy voltaképp csak a szabadságharcban való részvétel előkészítéséről szól, s úgy beszél a szabadságharc bukásáról, hogy ez az előkészítés lesz sikertelen, legalábbis a cselekményben; az emberek itt megértke a legmagasabb rendű tettekre, bukásuk tehát úgy rendíti meg, hogy fölemeli a szívünket. A filmképekre terelve a szót: az utolsó áttörési roham utáni csatatér, halottaival, a kiszenvedő lóval, legalább olyan kifejező, mint a kapitány ledöfése, mely részben azért is hat ránk nagy erővel, mert önkéntelenül Petőfi halálára vonatkoztatjuk a látványt.

Nem volna értelme, hogy sorra megemlítssem a képi kifejezés példáit, a történelmi hűség és a hangulatfelidezés közös eszközeit, a lengyel város régi főterétől a kitűnő kaszkadőrök bravúrjaiig. Egy Sára nagyságrendű művész esetében nem a fotóművészeti tudást kell bizonygatni, hanem azt a rendezői és operatőri koncepcióját érdemes kimutatni, ahogyan mondanóját a mozgókép nyelvén adja elő. Most csak két eszközt említem: egyik a színészarcok megválasztása — e történetben kiemelkedő szerepe van annak, hogy az arctípusok jellegzetesen „magyarosak” legyenek. S ez mindjárt összefügg a másik legfontosabb képi elemmel: a táj ábrázolásával —, ugyanis a „zordon Kárpátok” környezete kitűnően érzékelteti a magyar huszárok és az idegen környezet éles ellentétét, s folytonosan utal a távoli célra, a hazajutás belső késztetésére. Szüntelenül érezzük: innen el kell jutni valahova, ha nem egyébert, hát azért, mert a sziklás hegyormok, szurdokok nem valók a lovaknak. A patacsattogás kitűnő hangtechnikai érzékeltetése a hegyi jelenetekben olyasféle hatást keltett bennem, mintha mezítlás emberek járnának a tarlón: szinte fáj a látvány.

A természeti képek kietlen szépsége már-már emberfölttívé emeli a vállalkozást. Egyszerre kell menekülni az üldözők elől, csatázni velük, s közben megküzdeni a roppant meredélyek, a lóval szinte járhatatlan talaj, s az éghajlat konok ellenállásával. A jelenetek nagy része játszódik sűrű ködben, hajnali párában és derengésben vagy éppen éjszakában. E megoldás nemcsak ízlésesen tompítja le a tetszetős huszáregyenruha tarkaságát, hanem ismét a képek nyelvén mondja ki, hogy negyvennyolc-negyvenkilenc hősi eseménysorozata a magyar történelem kódéből és éjszakai álmából hasad föl hirtelen, hogy azután ismét visszasüppedjen a még mélyebb depresszió homályába. A színes csataképek, ha felviláglanak, persze nemcsak a huszármantik tarkaságától, hanem a vér pirosától is pompázva sokkolnak.

A romantikus „kalandfilmre” kínálkozó téma, az átlagos magyar tudatban hamis nimbusszal is övezett huszármundér, a parádés lovasjelenetek és a gyönyörű tájképek fimrevitele nem csábította a rendezőt hatásvadász megoldásokra —, de az ellenkező véletlet is elkerülte: korántsem tartóztatta meg magát aszkétikusan a közönségsikerre számot tartó látványosságoktól, fordulatosságától és izgalmasságtól; a történet minden romantikája és vértől csapottsága a tárgyból fakad, s az eszmekifejezést szolgálja: volt egyszer nyolcvan, mesébe illő huszár, egészen közönséges magyar emberek voltak, de valamit elejétől végigcsináltak.

ALFÖLDY JENŐ