

MŰHELY

A FILMKÉP MINT LOGIKAI OPERÁTOR (Négy Jancsó-film jelrendszerének néhány mozzanata)

JÓZSA PÉTER

Az alábbiakban kísérletet teszünk arra, hogy Lévi-Strauss strukturális módszerének¹ bizonyos — némileg módosított — eljárásai szerint formalizáljuk és egzakt összefüggés-rendszerbe hozzuk négy Jancsó-film — a „Szegénylegények”, a „Csillagosok, katonák”, a „Csend és kiáltás” és a „Fényes szelek” — jelrendszerének néhány elemét. Választásunkat azzal indokoljuk, hogy ez a négy film viszonylag zárt korszakot alkot Jancsó életművében. Problematikájuk és jelrendszerük eléggé homogén; egyfelől elkülönülnek korábbi filmjeitől, amelyek még nem mutatják az összetéveszthetetlen egyéni profilt; másfelől a „Sirokkó”, különösen pedig az „Égi bárány”² és a „Még kér a nép” a szóban forgó problematikát és jelrendszert is áttöri.

Nem a filmek képi struktúráját fogjuk elemezni, s nem is a cselekményt, hanem a cselekmény bizonyos rendszeresen visszatérő *motivumait* mint e filmek kódrendszerének azt a szintjét, amely az ún. „konkrét-logikai” vagy „homológ-metaforikus” kódot képviseli.³ E motívumok a műalkotás „szövegében” ugyanúgy működnek, mint a „mythémák” a Lévi-Strauss által elemzett mítoszokban. A metaszemiotikai rendszer e konstitutív egységének általános megjelölésére a *textéma* kifejezés bevezetését javasoljuk.

A szóban forgó filmek bizonyos tematikus jellemzőit eleve nyilvánvalónak, s ezért adótnak vesszük: a) mind a négy filmben a politikai hatalomról van szó; b) mind a négy filmben szembenáll egymással két szélső tábor, a „Csillagosok, katonák”-ban pedig van egy közbülső, „semleges” csoport is; c) mind a négy filmben az *egyik* tábor a hatalom birtokosa (a „Csillagosok, katonák”-ban átmenetileg a másik is); d) mind a négy film forradalom és ellenforradalom konfliktusát ábrázolja, s filmenként a két-két szélső tábor ennek a két történelmi oldalnak felel meg; e) a nép, a forradalom táborán belül van egy szűkebb aktív forradalmi élcsapat is.

Ennyiben a filmek általános tematikai struktúrája azonos. Két mozzanatban viszont a három fekete-fehér film eltér a „Fényes szelek”-től. Először, mind a három fekete-fehér filmben a reakció van hatalmon: elnyomók = régi rend; elnyomottak = forradalmi nép; a „Fényes szelek”-ben viszont megbukott a régi rend: elnyomók = forradalmi nép; elnyomottak = reakció. Másodszor, abban a két filmben, amelyben a nép egyértelműen elnyomott, megjelenik szűkebb aktív élcsapata, a „Fényes szelek”-ben viszont, ahol a nép van hatalmon, csak szervezett csapat alakjában van jelen, s a régi rendet képviselő (most elnyomott) oldal tagolódik tömegre és aktív élcsapatra.

Írjuk ezt fel táblázat alakjában:

	Elnyomók szervezett tömege	Közbülső közeg	Elnyomottak szervezetlen csapata(i)
Szl	— Az egész apparátus: nyomozók csendőrök stb. (ellenforradalmi old)	—	A sáncbeliek és A Sándor-csapat női hozzátartozók (forradalmi oldal)

¹ Lásd elsősorban Claude Lévi-Strauss: „Mythologiques”, I—IV, Párizs 1964—1971.

² Elemzését lásd Józsa Péter: Gondolatok az „Égi bárány”-ról; „Valóság”, 1971/9.

³ Lásd Józsa Péter: „Lévi-Strauss, strukturalizmus, szemiotika”. (Előkészületben az Akadémiai Kiadónál.)

Csk	— Fehér katonák és fehérgárdisták (ellenforr. old.)	Parasztlány, Öregasszonyok, Nővérek	—	Vöröskatonák, Magyar inter- nationalisták
			(forradalmi oldal)	
Csék	— Csendőrök, nyomo- zók, különítménye- sek (ellenforr. old.)	—	Falubeli szegények (forradalmi oldal)	Bújkáló vagy elítélt vörösök
Fsz	— Kollégisták, rendőrök, népi táncosok (forradalmi old.)	—	Gimnazisták (ellenforradalmi oldal)	Paptanárok

*

A részletes elemzés tárgyául öt motívumot választottunk:

I. a viselet motívumát; II. az öltözés és vetkőzés motívumát; III. a koreografált (nem „mindennapi”) mozgások motívumát; IV. a halál motívumát; V. a női meztelenség motívumát.

I. Viseletek

A. „Szegénylegények”

1. Személyes viselet (befogottak, asszonyok, lányok)
2. Csuklya (magánzárkások)
3. Katonaruha (besorozott befogottak)
4. Fekete köpeny (nyomozók)
5. Egyszerű atilla (nyomozók)
6. Csendőr-egyenruha
7. Fegyőr-egyenruha
8. Katonatiszti egyenruha (sorozóorvos; ezredparancsnok)
9. Huszártiszti egyenruha (Tordy)
10. Fegyőrtiszti egyenruha
11. Katonaruha (katonazenekar; parancskihirdető stb.)
12. Ulánus egyenruha

Az elnyomók kivétel nélkül intézményes viseletben, egyenruhában láthatók.

Az elnyomottak, többnyire szervezett csapatuk is, eleinte személyes ruházatukat hordják, a szervezett csapat egy kisebb részének tagjai azonban már a film elején csuklyában láthatók (személyes viseletük *felett*), azaz egy idegen, velük szemben ellenséges intézmény által rájuk kényszerített „egyenruhában”, majd a film végén az *összes* elnyomott férfiakat katonaruhába (az ellenséges intézmény egyenruhájába) öltöztetik.

Ebből már itt le lehet vonni azt a következtetést, hogy az elnyomók ebben a filmben *nem személyek*, hanem egy személytelen apparátus exponensei, az elnyomott tábor férfiai pedig *megfosztják* személyiségüktől. Ez azonban még bizonyítandó, ill. pontosabbá teendő.

B. „Csillagosok, katonák”

1. A Vörös Hadsereg egyenruhája (magyar és orosz katonákon, sok „szabálytalansággal”, „szedett-vedett”, személyes elemmel)
2. Fehérgárdista tisztek és katonák fekete egyenruhája
3. Fehér katonaság világos zsávolyzubbonyos egyenruhája
4. Ingre vetkőzött vöröskatonák
5. Félmeztelenre vetkőzött vöröskatonák
6. Vörös és fehér sebesült katonák kötésekkkel
7. Főnövér női fehéerkatona-ruhája
8. Nővérruha (nővéreken általában)
9. Mikolajewska félig személyes öltözete
10. Báliruhába öltözött nővérek
11. A parasztlányt levetkőztető „nyalka-kozák” különleges egyenruhája
12. A levetkőztetett parasztlány és az öregasszonyok személyes öltözete

C. „Csend és kiáltás”

1. Személyes viseletek (helybeli lakosok, ezen belül a rendőri felügyelet alatt állók; detektívek)

2. Polgári ruha nemzetiszínű karszalaggal (helybeli fehérek)
3. Csendőrtiszti és csendőr-egyenruha

A „Fényes szelek”-et egyelőre figyelmen kívül hagyva, e rendszer lényeges elemei a következők:

a) A „Csillagosok, katonák”-ban az elnyomó apparátus tagjai, amikor ebben a minőségükben láthatók (tehát szolgálatban vannak), ugyanúgy, mint a „Szegénylegények”-ben, a „nyalka-kozák” kivételével szigorúan szabványos, kifogástalan egyenruhában láthatók, tehát az embertelen, személytelen apparátust testesítik meg. E tekintetben az egyéni kéjvágyát követő és emiatt kivégzett „nyalka-kozák” mellett az egyetlen kivételt az Elhárító Tiszt képezi, éppen az elnyomó apparátus legfontosabb tagja, a vörösök felszámolásának szellemi és szervezeti irányítója, akinek a hatalma is a legnagyobb valamennyi fehér tiszt között. Ő ugyanis „szabálytalanul”, *mindvégig fedetlen fővel* látható, ami öltözetébe személyes elemet visz. Ennek csak egyetlen magyarázata lehet: részéről a vörösök elleni harc nem személytelen, formális köteleességteljesítés, bürokratikus gépszerű működés, hanem valódi gyűlöletből, szenvedélyből táplálkozik. Minthogy azonban ő az apparátus legfontosabb alakja, szellemi góca, az ő személyessége az egész apparátusra rányomja a bélyegét, s ez alapvető elvi különbséget jelent a „Szegénylegények” szituáció-jához képest: ott az érintetlen, automatikus, személytelen apparátus semmiféle ellenálló erő által meg nem zavarható olajozott, zökkenőmentes rutinmunkát végez; itt viszont, bár rutinmunka szintén folyik (elsősorban a gyilkolás rutinja), ez már nem automatikus, hanem indulati indíttatású, szenvedély-fogantatású. A „Csillagosok, katonák”-ban nem egy gépezet takarítja el egy szétzúzott Más forgácsait, hanem két valódi és taktikailag (nem történelmileg) egyenlő esélyű tábor között valódi harc folyik. Nem győztesek és legyőzöttek, hanem harcoló felek állnak szemben egymással. Azt, hogy az elnyomó apparátus tagjainak viseletén megfigyelhető szabálytalan, személyes elemek (amennyiben ez az apparátus a reakciót képviseli, nem úgy, mint a „Fényes szelek”-ben, ahol más a helyzet) az ebben az apparátusban jelenlévő személyes indulatokat jelzik, a „Csend és kiáltás” igazolja. Itt nem az elnyomók főalakjának öltözeté rendelkezik személyes elemekkel, hanem harmadrendű végrehajtóké, a polgári ruhás, karszalagos helybeli fehéreké. Sőt, itt a helyzet éppenséggel fordított: nem az egyenruhát bontja meg a személyes elem, hanem a személyes öltözethez egy egyenruha-elem járul. Ez az inverzió tisztán formalizálható: az Elhárító Tiszt egyenruhája *hiányos*, és ezáltal személyes elemet *kap*, a Helybeli Fehérek személyes öltözetén viszont *uniformis-többlet* van, és ezáltal az *nem teljesen személyes*.

A „Csend és kiáltás”-ban győzött ugyan az ellenforradalom, de helyzete labilis, nem hagyatkozik többé a megtorlás bürokratikus, személytelen automatizmusára, hanem igyekszik a személyes kapcsolatok rendszerével behálózni a legyőzöttek táborát. A film egy zárt, kvázi-patriarchális világban játszódik, ahol mindenki mindenkit ismer, ahol a fehérek személyes bosszút is állnak a tegnapi vörösökön, ahol az elnyomó apparátus főalakja (Latinovits) azért akarja megmenteni vörös rokonát, hogy az elfogadja tőle ezt mint emberi gesztust (utóbbi számára pedig embersége, forradalmár mivolta megmentésének éppen az a próbája, hogy képes legyen visszaautásítani ezt a gesztust, hogy ne olvadjon, süllyedjen vissza a reakciós világ személyi kapcsolatainak a forradalmat megtagadó rendszerébe).

b) Az elnyomó apparátussal kapcsolatban fel sem merülhet az a probléma, hogy szervezetlen, legalábbis ebben a három filmen nem. Ezért tagjai viseletében minden szabálytalanságnak csak egyféle jelentése van, hogy ti. a bürokratikus személytelenséget ilyen vagy olyan értelemben valamilyen személyes elem tőri át.

Ezzel szemben az elnyomottak és ezen belül az üldözöttek, ill. harcolók és az élcapat öltözetének személyessége vagy szabálytalansága mind a három fekete-fehér filmben kettős funkciót tölt be: minthogy az elnyomottak egy közvetlen működésében mélységesen személytelen, gépszerű, *egyben* pedig tökéletesen szervezett apparátussal állnak szemben, s ennek az apparátusnak a tagjaitól *képileg* lényegében egyetlen dolog különbözteti meg őket, de az aztán feltűnően és összetéveszthetetlenül, ti. az öltözetük, — a szabályos öltözetel szembenálló szabálytalan öltözetnek szükségképpen az a jelentése, hogy az elnyomott élcapat tagjai 1. személyek, 2. nincs vagy fogyatékos vagy az elnyomókéétől eltérő jellegű a szervezetük, ill. szervezetségük.

E jelentéstartalom konkrét változatai pontosan nyomon követhetők a három filmben. A „Szegénylegények”-ben (eltékozva azoktól az esetektől, amikor az apparátus kénszerű rájuk a „maga” ruháját, akár a csuklyát, akár a bilincset, akár a bakamundért) az elnyomott élcapat tagjainak öltözete *teljesen személyes*, ami, mint már jeleztük, először is azt jelenti, hogy ezek az emberek *személyek*, személyes sorsukat élék a filmben,

másodszor pedig azt, hogy részint *nincs* szervezetük (a befogottak nagyjából ismerik ugyan egymást, de csak a pusztai világ személyes kapcsolatrendszere fogja őket össze), részint amennyiben van, az *nem látható, mélysegesen illegális*, amíg fel nem fedik (mert kétségtelen, hogy a Sándor-csapat volt tagjai és az néhány fiatal, aki csatlakozott hozzájuk, pl. Juhász Jácint vagy Kozák, szervezetként viselkednek a cselekmény több pontján is).

A „Csillagosok, katonák”-ban a forradalmárok vöröskatonaruhát hordanak ugyan, de ez az egyenruha változatos, rendetlen, szabálytalan, a katonák jelentős részén sok személyes ruhadarabbal egészül ki. Vagyis: 1. itt a forradalom is szervezett, két szervezet áll egymással szemben, mindamellett a forradalom szervezete nem tökéletes (ezt nyomatékosan húzza alá, hogy bár az ellenforradalom szervezete is megbomlott már a tűzpróbában, lásd a „nyalka-kozák” esetét, ezzel össze sem hasonlítható a vörös hadsereg, e teljesen új képződmény szervezetaltsága: két vörös osztásban fordul elő, hogy a parancsnok utatnyí embert ki akar végeztetni fegyverzetlenség miatt), továbbá alapelveiben nem autoriter és gépszerű, hanem demokratikus és élő (lásd először is a vitákat, másodszor a tényt, hogy az imént említett két eset közül egyikben sem kerül sor kivégzésre); 2. a forradalmárok személyek, emberek ugyan, és nem egy gépezet rugói és csavarjai, mint a fehérgárdisták, mindazonáltal ugyanakkor egy szervezet exponensei is, személyükben azonosultak egy ügygel, *funkcionálnak* annak szolgálatában.

A „Csend és kiáltás”-ban összesen két forradalmárt látunk, Madarast és Kozákot (eltekintve attól a férfitől, akinek agyonlövésével a film kezdődik). Nyilvánvaló, hogy mindkettőjüknek személyes, polgári ruhát kell hordaniuk, hiszen otthon vannak, az egyik rendőri felügyelet alatt, a másik bújkál. Öltözetüknek mégis ki kell fejeznie a helyzetüket. Kozák esetében ezt a film „negatívan” oldja meg: *értésülünk* arról, hogy nem azt viseli, amit kellene, ami az ő *tulajdonképpeni öltözete*. Latinovits kérdésére, hogy hova tette az egyenruháját, Törőcsik azt feleli: „Oda elástam.” Vagyis Kozákon a *személyes öltözet* *öltözet*, nem az igazi: igazi öltözete a vörös hadsereg egyenruhája, egy szervezet uniformisa, de ez a szervezet, amelyhez tartozik, megsemmisült, és hiába van most rajta személyes, polgári viselet, mint bárki más, nem élhet úgy, mint bárki más, hanem bújkálnia kell, ahogyan az egyenruháját is el kellett ásnia. Ami pedig a „ref” alatt álló Madarast illeti, minden délután kifogástalan ünneplőt kell öltenie és kiállnia a háza udvarára. Ünneplője, ez a személyes, polgári öltözet tehát az apparátus parancsára, kényszerből felöltött viselet, amely ráadásul az adott kontextusban közvetlen materialitásának pontosan az ellenkezőjét fejezi ki: Madarásnak mindenhez van kedve, csak éppen ünnepelni nem. S ez is pontosan kifejezi Madarás helyzetét, azt, hogy megtört, tehetetlen, ellenállásra képtelen bábbá vált.

c) Az ellenforradalmi elnyomógépezet a „Szegénylegények”-ben részint *többlettel* (csuklya és bilincsek), részint az öltözet teljes lecserélésével (beöltöztetés katonaruhába), a „Csillagosok, katonák”-ban pedig *hiánnyal* (zubbony, sőt az ing levétele a foglyokról) igyekszik *személytelen* masszává változtatni a legyőzött forradalmárokat, egyben pedig (az utóbbi filmben) megsemmisíteni *szervezetüket*. A különbség magyarázata egyszerű: a „Szegénylegények”-ben a befogottak kisebbik, veszélyes részét *meg kell jelölni* a többiek között (a majdani megsemmisítés végett), a többieket pedig meg kell szüntetni mint személyeket, el kell tüntetni őket az apparátus rendszerében. A „Csillagosok, katonák”-ban viszont élet-halál harc folyik: nincs helye semmiféle procedurának, az elfogott vörösöket azonnal meg kell különböztetni (s mivel a film univerzumában férfiak csak katonaruhában léteznek, a megkülönböztetés egyetlen lehetséges formája a katonát definiáló ruhadarabok *elvétele*) és fizikailag megsemmisíteni. Amikor Kazakov csapata a zubbonyokat levette, fehér ingben elindul a halálba a kibontakozó fehér ezreddel szemközt, ez a mozzanat — azáltal, hogy visszautal azokra a jelenetekre, amelyekben a vörös foglyoknak a zubbonyuktól való megfosztása után a haláluk következett — a felmagasztosított, heroikus forradalom önfeláldozás jelképévé válik.

d) Külön kell szólni a „Csillagosok, katonák”-nak arról a specifikumáról, hogy van benne egy olyan közeg, amelyben a vörös- és a fehérekatonákat nem lehet megkülönböztetni egymástól: a kórház. A sebesültek mind egyformák: katonanadrágban, ingujjban vagy félmeztelenül, testükön kötésekkal láthatók. A kórház a fehér hadsereg kötelékébe tartozik ugyan, de közvetlenül egy külön apparátus, az egészségügyi szervezet felügyelete alatt, amelyet a nővérek egyenruhája képvisel. Valamely forradalom és ellenforradalom mindig egyazon civilizációnak a talaján folyik, s a szóban forgó civilizáció egyetemes értékrendszere értelmében, az ezen az értékrendszeren alapuló hadijog értelmében a sebesült, *amíg* sebesült, nem tartozik sem ide, sem oda, s az egészségügyi intézmény területén nem folyhatnak harci cselekmények. Mármint az ellenforradalom, mint tudjuk, mindig azt hirdeti, hogy a civilizáció értékeinek megmentéséért, a rendért, a törvényességért

harcol. Jancsó ebben a filmben még külön is gondoskodik arról, hogy ezt a néző emlékezetébe idézze (a városban végigvonuló gépkocsi a szónokoló fehérgárdista tisztekkel). Hogy azonban helyzete történetileg mennyire megingott, milyen végérvényesen kérdésessé vált a létezése, azt az mutatja, hogy rendcsináló tevékenysége nem más, mint a saját maga által hirdetett értékek és törvények hatályon kívül helyezése: a forradalmárt ott semmisíti meg, ahol éri, akár mint sebesültet is. S amennyiben ezek az értékek csakugyan afirmálni akarják magukat, ha történetesen az összecsapó erőktől független életet akarnak élni — ha tehát az egészségügyi apparátus a „saját” törvényeit akarja követni —, akkor az Elhárító Tiszt a Főnövért leváltja Mikolajewskát pedig pszichológiai eszközökkel kényszeríti, hogy megszegje a nővéresküt és adja ki a vörösöket. S itt lép be az öltözet jelfunkciója: az Elhárító Tiszt azért szorul az egészségügyi apparátusnak önmagát mint olyat erkölcsi-leg-intézményileg megsemmisítő közreműködésére (aminek csak Mikolajewska vörösök általi agyonlövétése lehet a következménye), mert most a vörösöket, ellentétben e világ valamennyi többi szituációjával, ruházatuk szerint nem lehet megkülönböztetni a nem-vörösöktől, s ezért személy szerint, ujjal kell rájuk mutatnia annak a szférának, amelynek pillanatnyilag a védkörében vannak.

D. „Fényes szelek”

1. A Kollégisták személyes öltözete (hol könnyű nyári öltözet, hol fürdőruha)
2. A Rendőrök egyenruhája
3. A Központiak fehér inge
4. A Gimnazisták sötét inge
5. A Paptanárok reverendája
6. A miseruhák a kollégista lányokon egy bizonyos epizódban
7. A Kollégium férfi népi táncsoportjának fehér inge és csizmája
8. A kocsin felhozott Népi Táncosok népviselete

E rendszer különböző elemeinek jelentőségéről részletesen lesz szó az öltözetváltás és a „koreográfia” elemzése során; itt csak arra szeretnénk rámutatni, hogy a filmben éppen a forradalmi hatalom középponti szereplője, legszervezettebben fellelő osztaga, a Kollégisták közössége jelenik meg személyes öltözetben, intézményes viselet, egyenruha nélkül, ami erőteljesen hangsúlyozza ennek az erőnek valóban forradalmi eredetét, demokratikus indulását: vele szemben éppen a sötétebbek tömege kelti intézményes öltözetében azt a benyomást, amelyet más Jancsó-filmekben a reakciós apparátus.

A fentiekkel a motívumok formális csoportosítását azonnal tartalmi jellegű, értelmező fejtegetésekkel kísértük, s ezzel látszólag megszegettük a szabatos formális elemzésnek azt a követelményét, hogy a jel *jelentését* csak az elemzés végeredményéből kaphatjuk meg — ellenkező esetben ugyanis fölösleges volt a szemiotikus elemzés: nélküle is tudtuk, miről van szó. Esetünkben azonban egyrészt nem is erről volt szó: ami „értelmezésnek” látszik, nem több, mint bizonyos jel-elemek elhelyezése a civilizációs kontextusban, annak a rögzítése egy-egy jellel kapcsolatban, amit Lévi-Strauss a „teljes etnológiai kontextusnak” nevez. Ahhoz, hogy egy jelnek az adott szövegen belüli formális funkciója rögzíthető legyen, ismerni kell a szóban forgó kultúrán belüli „konnotációit”. Így például ahhoz, hogy jeleknek, jelentéshordozó elemeknek ismerhessük fel az egyenruha- és a személyes viselet-elemek előfordulási változatait, tudni kell, hogy kultúránkban az egyenruha látványa többek között a személytelen gépezethez tartozás képzetét tartalmazza.

*

A viseletek mögött rejlő struktúra vizsgálata közvetlenül vezet át az öltözés és vetkőzés, az *öltözetváltás* motívumához. Ez sokkal bonyolultabb képet mutat, ugyanakkor azonban jóval mélyebbre is jutunk általa, s ki fog derülni, hogy az öltözetváltás struktúrája bizonyos értelemben magában foglalja s egyben magyarázza a viseletek struktúráját.

Eljárásunk az anyag természeténél fogva különbözni fog Lévi-Straussétól. Lévi-Strauss egyszerre legfeljebb *három-négy* mythémát elemez *sok mítosz*on. Mítoszról mítosza, változatról változatra haladva járja be a mythéma teljes funkcionális tartományát, előállítva működési rendszerét, s a mythémák így felgöngyöltetett együtteséből az adott mítoszkör struktúráját vagy annak valamelyik metszetét. Nála ezt a módszert két feltétellel írja elő: a) *sok mítosz* áll a rendelkezésére; b) *egy mythéma egy mítoszból csak egyszer* — vagy ha a mítosz elnyújtottan fűzér-szerkezetű, kétszer-háromszor — fordul elő. Nekünk azonban csak négy filmünk van. Ezzel szemben egy-egy téma ugyanazon filmen belül *tíz-tizenkétszer* is előfordul.

8. A nővérek a Főnövér parancsára ingre vetkőznek, hogy kiszedjék a folyóból a hullákat.
9. A Fialat Internacionalista (Kozák) a kórházban konspirációs okokból leveti az ingét, mintha vizsgálatra menne.
10. Ugyanezt teszi a II. Fialat Internacionalista is (Juhász Jácint).
11. A Fialat Internacionalista felöltözik, hogy kitörjön a kórházból és eljusson a vöröskökhöz.
12. Az újjászervezett Vörös Osztag (parancsnok: Kazakov) tagjai az utolsó, halálos roham előtt levetik a zubbonyt.

C. „Csend és kiáltás”

1. A nők bántalmazása miatt megbüntetett csendőr leveti a derékszíját.
2. Károly (Madaras) a rendőri felügyelet előírása szerint ünneplőbe öltözik.
3. Károlyt a nők öltöztetik ünneplőbe (csak részlegesen).

D. „Fényes szelek”

1. A Kollégisták ruhástól a vízbe dobálják a rendőröket.
2. A Kollégisták fürdőruhára vetkőznek.
3. A kizárt Gimnazisták papírsákót tesznek a fejükbe.
4. Az egyik Paptanár leveti a skapulárét.
5. A Kollégisták fürdőruhára vetkőznek.

Megjegyzések az alább következő táblázatokhoz.

a) A négy filmre külön-külön dolgoztuk ki a textéma előfordulásainak rendszerét.
 b) Az arab számmal jelölt sorok a fent filmenként közölt előfordulási változatok, a kisbetűkkel jelölt oszlopok pedig a kétértékű változók.

c) Amikor akár a Börzekés Csikós, akár a Kollégisták azért vetik le — önként — a felső ruhájukat, hogy fürödjének, ezáltal nem keletkezik a ruházatukban *hiány*, mert a maguk választotta helyzetnek megfelelő öltözet marad rajtuk. Károlyon az ünneplő az „adott normalitás” szerint *többlet*, amit a gomblyukában levő fehér szegfű is hangsúlyoz. Ez a szegfű teljesen egyenértékű jel a „Szegénylegények” csuklyájával vagy a „Fényes szelek” papírsákójával. *Többlet* a rendőrök egyenruhája is a „Fényes szelek”-ben, *amikor* rajtuk marad a vízben. A Paptanár nem *önként* veszi le a reverendát, mert választania *kell* aközött, hogy kiugrik és tovább tanít, vagy pap marad és elhagyja a gimnáziumot.

Az öltözetváltás textémájának előfordulásai a 10 változó szerint definiálva

		a	b	c	d	e	f	g	h	i	j			a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	
A.	1.	+	+	/	/	-	-	-	+	/	-	B.	1.	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
	2.	+	-	-	-	-	+	+	-	-	-		2.	+	-	+	-	-	-	-	-	-	+	+
	3.	+	-	-	+	-	-	/	-	-	-		3.	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
	4.	+	-	+	-	+	-	-	-	+	-		4.	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
	5.	+	-	+	-	-	-	-	+	/	-		5.	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
	6.	+	-	-	-	-	+	+	-	-	-		6.	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
	7.	+	-	-	/	-	-	/	-	-	-		7.	+	-	+	-	+	-	-	-	-	+	-
	8.	+	-	-	-	-	+	+	-	-	-		8.	-	-	+	/	/	-	-	-	-	+	-
	9.	+	-	-	-	-	-	-	+	/	+		9.	+	-	+	/	-	-	-	-	-	+	-
	10.	+	-	-	-	-	+	/	-	-	+		10.	+	-	+	/	-	-	-	-	-	+	-
	11.	+	+	/	/	-	-	/	+	/	-		11.	+	+	/	/	-	+	/	-	+	+	+
	12.	+	-	-	-	-	+	+	-	-	-		12.	+	+	/	/	-	-	-	-	-	+	-

		a	b	c	d	e	f	g	h	i	j
C.	1.	+	-	+	-	+	-	-	-	+	-
	2.	+	-	-	-	-	+	+	+	/	+
	3.	+	-	-	-	-	+	+	+	/	-
D.	1.	+	-	+	-	+	+	+	-	+	+
	2.	+	+	/	/	+	-	/	+	/	-
	3.	+	-	-	-	-	+	+	-	-	-
	4.	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-
	5.	+	+	/	/	+	-	/	+	/	-

Alakítsuk át a fenti táblákat a legegyszerűbb morfológiai rendezési elv szerint, azaz + / és — egymásutánisága sorrendjében. Bontsuk fel a filmek zárójeleit, tekintsük egy anyagnak a négy táblát, s a plusz, majd a / jelek fogyó sorrendjében írjuk egymás alá a sorokat: ekkor megkapjuk az összes öltözetváltási textéma-változások összetartozási — közelségi és távolsági — rendszerét:

	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j		a	b	c	d	e	f	g	h	i	j
B. 11.	+	+	/	+	-	+	/	-	+	+	C. 2.	+	-	-	-	-	+	+	+	/	+
D. 2.	+	+	/	/	+	-	/	+	/	-	C. 3.	+	-	-	-	-	+	+	+	/	-
D. 5.	+	+	/	/	+	-	/	+	/	-	A. 2.	+	-	-	-	-	+	+	+	-	-
A. 11.	+	+	/	/	-	-	/	+	/	-	A. 6.	+	-	-	-	-	+	+	-	-	-
A. 1.	+	+	/	/	-	-	-	+	/	-	A. 8.	+	-	-	-	-	+	+	-	-	-
B. 12.	+	+	/	/	-	-	-	-	+	-	A. 12.	+	-	-	-	-	+	+	-	-	-
B. 9.	+	-	+	/	-	-	-	-	+	-	D. 3.	+	-	-	-	-	+	+	-	-	-
B. 10.	+	-	+	/	-	-	-	-	+	-	A. 10.	+	-	-	-	-	+	/	-	-	+
D. 1.	+	-	+	-	+	+	+	-	+	+	A. 9.	+	-	-	-	-	-	-	+	/	+
A. 4.	+	-	+	-	+	-	-	-	+	-	B. 1.	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-
C. 1.	+	-	+	-	+	-	-	-	+	-	B. 3.	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-
B. 7.	+	-	+	-	+	-	-	-	+	-	B. 4.	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-
A. 5.	+	-	+	-	-	-	-	-	+	/	B. 5.	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-
B. 2.	+	-	+	-	-	-	-	-	+	+	B. 6.	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-
A. 3.	+	-	-	+	-	-	/	-	-	-	D. 4.	+	-	-	-	-	-	-	-	+	-
A. 7.	+	-	-	/	-	-	/	-	-	-	B. 8.	-	-	+	/	/	-	-	-	+	-

Egy áttekinthető csoportba kerültek mindazok a változatok, melyekben az „a” változó + (B. 11-től D. 4-ig), vagyis azok az esetek, amelyekben az öltözetváltás szereplői szélső táborba tartoznak; B. 8. esetében közbülső táborba tartoznak.

Egy csoportot alkotnak a változatok B. 11-től B. 12-ig: a „b” változó +, vagyis az öltözetváltás önkéntes stb.

Világos, hogy ily módon ezt a rendszert látszólag tulajdonképpen mi definiáltuk akkor, amikor meghatároztuk a változók sorrendjét. Ha nem „a, b, c, d, e, f, g, h, i, j” volna a sorrend, hanem mondjuk „b, a, d, g, i, c, j, e, h, f”, akkor másképpen jönnek létre a változatok összetartozó csoportjai, hierarchikus alá- és fölérendelődései. Így előbb megkaptuk egyrészt a szélső táborba tartozók öltözetváltásait, másrészt a közbülső táborba tartozók öltözetváltásának egyetlen esetét; a szélső táborba tartozók öltözetváltásának esetei két csoportra oszlanak, az önkéntes és a kényszerű esetekre; s kényszerű esetek ismét két részre, a saját táborból és az idegen táborból eredő kényszerűre; mind a négy csoport két-két részre oszlik, a státusnövelő és a státuscökkentő esetekre, és így tovább. Másmost kétségtelen, hogy ez ezen alapuló elemzés csak akkor volna maradék nélkül szabatosnak tekinthető, ha ezt a választott sorrendet igazolni tudnánk. Az is kétségtelen, hogy ennek a sorrendnek olyan, tisztán formális igazolása, amelyhez ugyanakkor magából az anyagból vennénk a kritériumokat, elvileg lehetetlen, mert éppen ezzel a sorrenddel rendezzük, tesszük egyáltalán kezelhetővé, egyáltalán formálissá az anyagot.

Mindazonáltal ez a sorrend korántsem önkényes, ötletszerű rendezéssel keletkezett, hanem empirikusan több sorrendet próbáltunk ki, és azt választottuk, amelyben az elemek a legkönnyebben, a legkézzelfoghatóbban, a legegyszerűbben váltak áttekinthetővé. Az a sorrend bizonyult a legáttekinthetőbbnek, ha szabad így mondani, a „leggazdaságosabbnak”, amelyben az elemek nem forgácsolódnak túl hamar széjjel túlságosan töredékes csoportokra. Így például a saját táborból eredő kényszerű öltözetváltás motívumának a konkrét politikai tartalomtól független jel-funkciója — az, hogy ilyenkor minden esetben valamilyen apparátus önvédelméről, fegyelem-fenntartó törekvésről van szó — nem mutatkoznak meg ilyen kézzelfoghatóan, ha ezt a két kritériumot (az öltözetváltás kényszerű vagy nem, a saját táborból ered vagy nem) megelőzné az a kritérium, hogy az öltözetváltás elszennvedője elnyomó-e vagy elnyomott; a megfelelő esetek ugyanis szétforgácsolódnának.

Sorrendünket tehát „empirikusan” próbáltuk ki, és a „legmegfelelőbbet” választottuk. Ám az episztemológiai, sőt gnoszeológiai probléma éppen az, hogy ez a „legmegfelelőbb” a számunkra „legmegfelelőbb”: vagyis, úgy látszik, hogy amikor a „dekódolandó” anyagot a formális elemzéshez előkészítjük, belevisszük már az elrendezésbe bizonyos saját előfeltevéseinket. Lévi-Strauss elemzéseinél is látjuk ezt az ellentmondást: a primitív társadalmak mítoszait olyan formállogikai polarításokra építve elemzi, amelyek csak a mi gondolkodásunkban maguktól értetődőek.

A kérdés természetesen az, hogy ennek ellenére egyáltalán valós információt kapunk-e, vagy pedig előre betápláltuk a végeredményt az elemzésbe. Ezt a kérdést valóban megbízható módon csak úgy lehetne eldönteni, hogy ezen a négy Jancsó-filmen kívül még más hasonlóan kezelhető „szövegekkel” is elvégeznénk ugyanezt az elemzést, oly módon, hogy mindegyik esetben legalább öt-hat, a fenti értelemben vett „változó-sorrendet” kipróbálnánk, és ezaként módon megállapítanánk, hogy vannak-e számottevő különbségek a különböző „sorrendekkel” kapott eredményeken alapuló jelértelmezések között. Ezt a munkát ennek a tanulmánynak a keretében nem végezhattük el. Reméljük, hogy a probléma felvetésével és az eljárásnak egyetlen példán való bemutatásával felhívtuk a figyelmet társadalmunk szimbolikus „szövegeinek” egy elemzési lehetőségére.

Még egy részletkérdés, amelynek külön beható tárgyalására itt most nincs hely. Melfőztünk egy első pillantásra lényeges változót (egyébként nemcsak itt, hanem a „koreográfianál” is): azt, hogy a mindenkori textéma valamely előfordulásának szereplője egyén, vagy egy-két-három ember, vagy nagyobb csoport, vagy éppenséggel sokaság. Az elemzés kidolgozása folyamán kipróbáltuk ezt a változót, és alkalmazásának eredményei teljesen irrelevánsak. Jancsó filmjeiben bármilyen történetes jel-funkcióját soha a legcsekélyebb mértékben sem befolyásolja az, hogy a szituáció, a történet szereplője egy vagy több ember. Így például a „Csend és kiáltás”-ban egy forradalmárnak és egy megalkuvónak a viselkedés-struktúrája, amelyet a film elemez, azonos a „Még kér a nép” forradalmár-csoportjának és eskümegetagadó-csoportjának a viselkedés-struktúrájával; sőt, egy-egy filmen belül is, pl. az „Égi bárány”-ban vagy a „Még kér a nép”-ben, előfordul, hogy egy-egy jelenetben a csoportos viselkedést valamilyen „előbbrehozott” síkban közvetlenül megkettőzi, leképezi egy vagy két egyén viselkedése. Úgy hogy tehát már itt leszögezhetjük — tisztán formális úton, negatív bizonyítással kapott eredményként —, hogy Jancsó filmjeiben bizonyos sztereotíp jelek kivitelező figurái esetében az egyén és a csoport egyenértékű: az egyén is közvetlenül társadalmi érvényű általánosságot hordoz (azaz nem a lukácsi különosság értelmében vett általánosságot, nem olyat, amelyet *egyéni sors* tartalmaz: Jancsónál az egyén nem a lukácsi értelemben vett esztétikai típus, hanem történeti erők és szituációk megjelenítője.)

Vizsgáljuk most meg a fenti rendezett táblákban kapott rendszer fontosabb jellemzőit.⁴

Mint már említettük, egyetlen olyan öltözetváltási eset van a négy filmben, melynek szereplői közbülső táborhoz tartoznak: a nővérek vetkőzése munkavégzés céljából/II/B/8/. Valamennyi többi eset szereplői szélső táborhoz tartoznak. Ha most ezen belül különválasztjuk az önkéntes és a kényszerű öltözetváltozás eseteit, a következőket látjuk.

Az *önkéntes* öltözetváltások között egyetlen egy *státusnövelő*: a Fiatel Internacionalista felöltözése, amikor kitérni készül a kórházból/II/B/11/. Valamennyi többi önkéntes aktus *közömbös* státus szempontjából (és valamennyi *vetkőzés*). Ide tartoznak a négy film összes olyan öltözetváltási esetei, amelyek egyszerű életfunkciókkal kapcsolatosak (vetkőzések a fürdőszéhez és szárítkozás), valamint az a három eset, amikor elnyomottak (vörösök) a politikai létüket afirmálják ezzel az aktussal/II/B/9, 10 és 12/. Ha egybe vesszük a II/B/9, 10, 11 és 12 esetet, kimondhatjuk, hogy *politikai tartalmú önkéntes öltözetváltás kizárólag* a „Csillagosok, katonák”-ban fordul elő, továbbá *kizárólag elnyomott részről* A „Csillagosok, katonák” az egyetlen olyan film a négy között, ahol a forradalom, még nem hatalmon, még üldözötten, szervezett katonai és politikai erő. Vajon az önkéntes öltözetváltás a szuverén politikai cselekvés jele volna? Akkor azonban az öltözetváltás önmagában a politikai történetnek mint olyannak a jele kell hogy legyen. De ne siessük el a következtetést.

Ha figyelembe vesszük, hogy négy „életfunkcionális” öltözetváltás van a négy filmben (a Kollégisták kétszer fürdőruhára vetkőznek: II/D/2 és 5; a Dolmányos Férfi szárítkozik: II/A/1; a Börzékés Csikós fürdeni vetkőzik: II/A/11), észre kell vennünk, hogy bár ebből kettőnek a szereplői „elnyomottak” és kettőé „elnyomók”, utóbbiak valójában a „Fényes szelek” elnyomói — azaz a négy filmben spontán életfunkciókat csak a forradalom képviselői végeznek, csak ők „élik az életet”. Ez közvetlenül fedi azt a viseleteknél, az I. motívumnál megállapított tényt, hogy az apparátus képviselői általában csak egyenruhában, a forradalom képviselői pedig többnyire személyes viseletben láthatók.

Összegezve: önkéntes öltözetváltási aktusokat kizárólag a forradalom képviselőitől láthatunk. Vajon nem azt jelenti ez, hogy e filmek szerint csak a forradalom, csak a

⁴ A textéma előfordulási változatát a textéma számával, a film nagybetűjével és az előfordulási változatnak a filmen belüli arab számával jelöljük. Tehát például: „A Dolmányos Férfi szárítkozása” öltözetváltás a „Szegénylegények”-ben, 1. sz. változat, azaz II/A/1.

forradalmárok képesek arra, hogy valamit önmaguktól akarjanak, valamit önmagukból hozzanak létre? Ha ez így van, akkor, az általánosításnak ezen a szintjén, az öltöztetváltás aktuása a valósághoz való általános emberi és politikai viszony szempontjából releváns magatartás kifejezője.

A szélső táborokhoz tartozók *kényszerű* öltöztetváltásai két nagy csoportra oszlanak: a *saját* és az *idegen* táborból eredő kényszer eseteire.

Saját táborból eredő öltöztetváltási kényszernek elnyomók és elnyomottak egyaránt ki vannak téve, és ezek az esetek kivétel nélkül *státuscsoökkentők*. Összesen hat ilyen eset van, négy az elnyomóknál, kettő az elnyomottaknál, s mindig az történik, hogy a saját tábor *lefokoz* valakit vagy valakit. A sáncbeliek lerángatják a spicli Gajdorról a gubát /II/A/5/; fegyelmetlen vöröskatonák meztelenre vetkőznek, lehet, hogy csak Molnár menti meg őket a sortűztől /II/B/2/; a Csenedőrt lefokozzák /II/A/4/; a „Nyalka-kozák”-ot lefokozzák (mielőtt agyonlövök) /II/B/7/; a mellfogdosó Csenedőrt békaügetéshez leveszi a derékszíját /II/C/1/; a Kollégisták ruhástól vízbe dobják a rendőröket /II/D/1/. A hat esetből öt vetkőztetés; csak az utolsó („kvázi”-) öltöztetés. Első pillantásra világos, hogy a saját táboron belül érvényesített öltöztetváltási kényszer mind a hat esetének funkciója félreérthetetlenül *fegyelemfenntartás, normavédelem*. Igen érdekes, és megintcsak jellemző a szóban forgó jelrendszer precizitására, hogy a hat között egyetlen „öltöztetési” eset van, és pontosan ez az egy az, amelynek az aktus *nem normaszegést bűntet*, hanem csak *figyelmezteti* e tábor egyik elkülönült testületének tagjait a tábor eredendő (forradalmi, antibürokratikus) normáinak változatlan érvényére. Eppen ezért itt a „státuscsoökkentés” is csak átmeneti, játékos: az aktus *nem vesz el* a rendőrök státusából, hanem csak figyelmezteti őket, ne képzeljék, hogy a státusuk *nagyobb*, mint amennyit a forradalom megenged.

Idegen kényszerből eredő öltöztetváltásnak *kizárólag az elnyomottak vannak kitéve*, ami más szavakkal azt jelenti, hogy elnyomottak *az elnyomókkal szemben* nem érvényesítik akarataikat öltöztetváltás alakjában. Nyilván azért, mert nincs rá módjuk. Ha itt figyelembe vesszük, hogy az „önkéntes” kategóriában az öltöztetváltás az elnyomottak, ill. a forradalom önaffirmációja volt, a saját táborból eredő kényszer eseteinél pedig mindig fegyelemfenntartó funkciója van, akkor mindez együttvéve világosan mutatja, hogy az öltöztetváltásnak eddig két jelentését állapíthatjuk meg: 1. jelzi az önaffirmációt, a saját sorshoz, a saját szituációhoz való szuverén viszonyt, a *politikai egzsztálást mint olyat*; 2. jelzi a hatalom érvényesítését általában (akár a saját táboron belül mint rendfenntartást, akár a mindenkor elnyomottakkal szemben). Egy harmadik funkciót találnak az elnyomottak kényszerű öltöztetváltásainak szemügyrevételekor.

Egy esetben nem változik a státus: amikor az örök leveszik a csuklyát a magánzárkásokról a sánc tetején /II/A/7/. Egyszerű gyakorlati aktus a nyomozás szolgálatában. Mindenesetre képileg, a filmkontextusban, nyomasztóan érzékelteti, hogy ezek a rabok még abban is az öröktől függenek, hogy mit láthatnak és mit nem. Egy másik esetben egyenesen megnő a státus: Koltairól leveszik a lábbilincset, miután kihozták a magánzárkából /II/A/3/. Nem igazi státusnövekedés ez: a börtönön belül is sokféle lehet az ember helyzete, amellet ez is a nyomozást szolgálja, közönséges — és baljós — trükk. Térjünk most át az elnyomottak olyan öltöztetváltási eseteinek csoportjára, amelyet az elnyomók kényszerítenek ki, és amelyek *csoökkentik a státust*. Ezeknek egy része is *vetkőzés*: sorozáskor meztelenre vetkőznek a sáncbeliek /II/A/9/; elfogott vöröskatonák levetik a zubbonyt, ill. az inget (mielőtt agyonlövök őket) /II/B/1, 3, 4, 5, 6/; a Paptanárt leveti a skapulárét /II/D/4/. Figyeljünk: a „Csillagosok, katonák”-ban, ahol folyik a fegyveres harc elnyomók és elnyomottak között, az elnyomottak minden (kényszerű) vetkőzése a kivégzés, a fizikai megsemmisülés előaktusa, tulajdonképpen *azt jelenti*: a „Szegénylegények”-ben és a „Fényes szelek”-ben, ahol a hatalomért folytatott harc már eldőlt (az első esetben régeseleg leverték a forradalmat, a másodikkban a második világháború egyértelműen eldöntötte a helyzetet), ez a vetkőzés a *társadalmi megsemmisülést* jelenti; a *saját társadalmi önazonosság elvesztését*.

Mindaddig, a Fialat Internacionalistának a vörös erők újjászületését egyértelműen reprezentáló felöltözésétől és a rendőrfürdetés speciális (de világosan értelmezhető) esetétől eltekintve kizárólag vetkőzéssel volt dolgunk: 24 eset közül 22-ben, lett legyen az vörösök általános emberi vagy politikai önaffirmációja, normavédelem akármelyik táborban, gyakorlati manipulálás rabokkal vagy a megsemmisítés szertartása. Van azonban nyolc olyan *státuscsoökkentő* öltöztetváltási eset, amikor az elnyomottakra *felkerül* valami az elnyomó akaratából: Gajdor a nyakába veszi a kötőféket /II/A/2/ — ez besugóvá válásának előaktusa; Veszlekára ráhúzzák a csuklyát /II/A/6/; Agárdiékat az álláshoz láncolják /II/A/8/, — ami a nagy provokációnak, a Sándor-csapat önkéntes összeállításának az előjátéka, s azt jelenti, hogy Agárdiéék, éppen akkor, amikor azt hiszik, hogy minden kártya le van már rakva, az apparátus vak eszközévé változnak; a sáncbeliek katoná-

ruhába öltöznek, azaz szemünk előtt *szűnnek meg*, tűnnek el a K. u. K. masszájában /II/A/10/; a Csapat tagjaira ráhúzzák a csuklyát a Kossuth-nóta eléneklése után, e csoportnak és vele 48 minden emlékének végérvényes és visszavonhatatlan megsemmisülését hirdetve /II/A/12/; Károly ünnepő ruhába öltözik /II/C/2, 3/, csúfondáros jeleként magatehetetlen báb mivoltának; a „kizárt” Gimnazisták papírcsákót tesznek a fejükbe /II/D/3/, ami a „Fényes szelek”-ben a szektás embertelenség legnagyobb aktusa.

Ennek a sorozatnak mindenekelőtt egy negatív tulajdonsága a legfontosabb: teljesen hiányzik a „Csillagosok, katonák”. Azt, amit az elnyomók ebben a nyolcas sorozatban tesznek az elnyomottakkal, azt fegyverben, harcban álló forradalmárokkal nem lehet megtenni. A státuscsökkenő öltözetváltásnak mindazok az esetei, amikor valami *felkerül* az érintett személyekre, sokkal súlyosabbak (képi hatásukban is), mint a „vetkőztető” megsemmisítés formái: itt erkölcsileg semmisítik meg, megcsúfolják, kiforgatják önmagából, önmagával állítják szembe a személyiséget, vagy, a csuklya ráhúzásával megsemmisülését szertartássá, példává hiposztazálják: mielőtt megsemmisítenék az embert, megfosztják emberalakjától és rángó zsákokként kötegebe csomózzák.

Hadd mutassunk itt rá, milyen világosan mutatja e jelrendszer logikája a „Fényes szelek” tragikus ívét: a Kollégisták az egyedüli olyan „elnyomók”, akik emberi életet élnek /II/B/2 és 5/, akiknek normája a forradalmi demokrácia /II/D/1/, de a torzulási folyamat eredményeként eljutnak oda, hogy ellenfeleikkel szemben a hagyományos elnyomó apparátusnak nemcsak egyszerű megsemmisítő eszközeit alkalmazzák, hanem a legsúlyosabbat, legembertelenebbet is.

Összefoglalva: az öltözetváltás az önaffirmáción és a hatalom általános érvényesítésén (ezen belül az elnyomottak fizikai vagy társadalmi megsemmisítésén) túl azt a harmadik funkciót hordozza — akkor, amikor az elnyomottakra *felkerül* valami —, hogy a hatalom elembertelenedését, bizonyos értelmű patológikussá válását, a kiszolgáltatottak emberi megcsúfoltatását jelezze. Azt mondhatjuk, hogy Jancsó filmjeiben az öltözetváltás olyan általános jel, amelynek konkrét jelentése (mint minden jelé) mindig a kontextustól függ, mégpedig oly módon, hogy egyfelől főleg három formális kritérium szabja meg: az öltözetváltás önkéntessége, ill. kényszerűsége, a kényszer saját vagy idegen táborból eredő jellege és az, hogy az érintett személy „vetkőzik” vagy „öltözik”, — másfelől pedig természetesen a konkrét cselekmény-kontextus, a rendszeren belüli előfordulás ilyen vagy olyan változata, nem utolsósorban néhány más fontos jelnek a mindenkori filmen belüli rendszere.

Nyomatékosan szeretnénk hangsúlyozni, hogy a fentiekben nem önkényesen válogatunk valamilyen laza jelenséghalmazból, hanem *a négy filmnek kivétel nélkül minden olyan képét* felvettük az elemzésbe, amikor ruhadarab kerül le emberi testről vagy kerül fel arra. Következésképpen 1. elemzésünk teljes körű; 2. ez egyben azt is jelenti, hogy elvégeztük ellenpróbáját, mert *nincs* olyan eset, amelyik ellentmondana a rendszer logikájának; 3. nincs olyan öltözetváltási aktus e filmekben, amelyik ne hordozna jelentést, ne jelként fungálna, tehát leszögezhetjük, hogy ez a téma bizonyítottan egyik központi eleme a Jancsó-filmek rendszerének, és alkalmazható rá a strukturális elemzés módszere.

III. Koreográfia

Változók:

a) A mozgásban részt vevők szélső táborokhoz tartoznak	+
közbülső táborhoz tartoznak	—
b) Azonos táborhoz tartoznak	+
Különböző táborhoz tartoznak	—
c) A mozgás önkéntes	+
kényszerű	—
d) Ha kényszerű, a saját táborból ered	+
idegen táborból ered	—
e) A mozgás „nyitott”, azaz a csoporton kívüliekre vonatkozik	* +
„zárt”, azaz a mozgó csoport önmagának tárgya	** —
f) A mozgásban részt vevők elnyomók	+
elnyomottak	—

* Nem értelemszerűen, hanem konkrétan, képileg, akár úgy, hogy ellenük irányul, akár úgy, hogy a figyelmüket hívja fel, nekik szól stb.

** A mozgásnak (a konkrét képkontextusban) más emberekre nézve nincs következménye, hatása stb.

7. A kocsin felhozott népi együttes. Tánc a Szentháromság szobornál.
 8. Együtt táncolnak a kollégisták, az Együttes és a Gimnazisták.
 9. A Kollégisták kólója fürdőruhában a víz partján.

A textéma definíciói a megfelelő változók szerint

											a b c d e f g h i j k l																						a b c d e f g h i j k l										
A.	1.	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	C.	1.	+	+	-	+	-	+	-	+	+	-	-	+																		
	2.	+	+	-	-	-	-	+	+	+	+	-		2.	+	+	-	+	-	-	+	+	+	+	-																		
	3.	+	+	-	-	-	-	+	+	+	+	-		3.	+	+	-	-	-	-	+	-	+	-	+																		
	4.	+	+	-	-	-	-	+	+	+	+	-		4.	+	+	-	-	-	-	+	-	+	-	+																		
	5.	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	-		5.	+	+	-	-	-	-	+	+	+	+	-																		
	6.	+	+	-	-	-	-	+	+	+	+	-		6.	+	+	-	+	-	-	+	+	+	+	-																		
	7.	+	+	-	-	-	-	+	-	-	-	-																															
	8.	+	+	+	/	-	-	+	+	+	+	+																															
											a b c d e f g h i j k l																						a b c d e f g h i j k l										
B.	1.	+	+	-	+	+	+	+	+	+	-	D.	1.	+	+	+	/	-	+	+	+	±	+	+	+																		
	2.	+	+	-	-	-	-	±	+	+	-		2.	+	+	+	/	-	+	+	+	+	+	+																			
	3.	+	+	-	-	-	+	+	+	+	-		3.	+	+	+	/	-	+	+	+	+	+	+																			
	4.	-	+	-	-	-	/	-	+	-	-		4.	+	+	+	/	+	+	+	-	-	-	+																			
	5.	+	-	-	±	-	/	±	+	+	-		5.	+	+	+	/	+	+	+	+	+	+	-																			
	6.	+	+	-	+	-	+	±	+	+	-		6.	+	+	+	/	-	+	+	+	-	-	+																			
	7.	+	+	+	+	/	-	-	+	+	-		7.	+	+	+	/	+	+	+	-	-	-	+																			
	8.	+	+	+	+	/	-	-	+	+	-		8.	+	-	+	/	-	/	±	±	±	±	±																			
	9.	+	+	+	+	/	+	-	+	+	-		9.	+	+	+	/	-	+	+	+	+	+	+																			

Megjegyzés. Itt az előző textémához képest bevezettük a ± jelet, mert vannak olyan előfordulások, amelyeknél az adott változó „is-is” formában áll fenn. B/2/g = a fogoly vöröskatonákon a megmaradt ruházat (vörös egyenruha) önkéntes ugyan, de hiányos állapotában kényszerű. B/5/g = ugyanez vonatkozik a sebesült katonák ruházatára. B/5/d = az Elhárító Tiszt a fehérek számára a saját táborához tartozik, a vörös sebesültek számára idegen táborhoz. B/6/g = a fehér katonák egy része önkéntes, másik része kényszerrel besorozott. (Ennek a filmkontextuson *kívüli* ismeretnek a bekapcsolása, mint tudjuk, nemcsak megengedett, hanem éppenséggel kötelező a strukturális elemzésnél: nem formalizálhatjuk a jeleket, ha nem ismerjük „etnológiai” tartalmukat. *Ami* itt formalizálunk, az ugyanúgy nem filmen *kívüli* történes, mint a többi esetben: a *képen látható* katonáknak egy bizonyos jellemzőjéről van szó. D/1/j = a Kollégisták öltözetje személyes, a Rendőröké intézményes. D/8/g, h, i, j = az általános táncban résztvevők közül a Gimnazisták nem önként hordják szürke ingüket, hanem az őket magába foglaló apparátus, az egyházi iskola kényszere folytán; a táncban résztvevők öltözetje részben szokványos, részben (az Együttes tagjain) „rendkívüli”; ugyanígy az öltözetek részben valódiak, részben (az Együttes tagjain) jelmezek; a résztvevők közül csak a Kollégisták öltözetje személyes, mind a Gimnazistáké, mind a népi táncosoké intézményes.

Há a táblákat az öltözetváltásnál ismertetett elvek szerint rendezzük, a következő táblákat kapjuk:

											a b c d e f g h i j k l																						a b c d e f g h i j k l										
D.	3.	+	+	+	/	+	+	+	+	+	-	B.	1.	+	+	-	+	+	+	+	+	+	-	-																			
D.	5.	+	+	+	/	+	+	+	+	+	-	B.	3.	+	+	-	+	+	+	+	+	+	-	-																			
D.	4.	+	+	+	/	+	+	+	-	-	-	B.	6.	+	+	-	+	-	±	+	+	-	-																				
D.	7.	+	+	+	/	+	+	+	-	-	+	C.	1.	+	+	-	+	-	+	-	+	-	-																				
B.	9.	+	+	+	/	+	-	+	+	+	-	C.	2.	+	+	-	+	-	-	+	+	+	+	-																			
D.	2.	+	+	+	/	-	+	+	+	+	+	C.	6.	+	+	-	+	-	-	+	+	+	+	-																			
D.	6.	+	+	+	/	-	+	+	+	+	+	A.	3.	+	+	-	-	-	-	+	+	+	+	+																			
D.	9.	+	+	+	/	-	+	+	+	+	+	A.	2.	+	+	-	-	-	-	+	+	+	+	-																			
D.	1.	+	+	+	/	-	+	+	+	±	+	A.	4.	+	+	-	-	-	-	+	+	+	+	-																			
A.	8.	+	+	+	/	-	-	+	+	±	+	A.	6.	+	+	-	-	-	-	+	+	+	+	-																			
B.	7.	+	+	+	/	-	-	+	+	+	+	C.	5.	+	+	-	-	-	-	+	+	+	+	-																			
B.	8.	+	+	+	/	-	-	+	+	+	-	B.	2.	+	+	-	-	-	-	±	+	+	-	+																			
A.	5.	+	+	-	+	+	+	+	+	-	-	C.	3.	+	+	-	-	-	-	-	+	-	+	-																			

a b c d e f g h i j k l

C.	4.	+	+	-	-	-	-	-	+	-	+	-	+
A.	7.	+	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
A.	1.	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
D.	8.	+	-	+	/	-	/	±	±	±	±	+	+
B.	5.	+	-	-	±	-	/	±	+	+	-	-	-
B.	4.	-	+	-	-	-	/	-	+	-	-	-	+

Egyetlen egyszer végeznek koreografált mozgást *közbülső táborhoz* tartozók: a nővérek báli ruhában. Erre még visszatérünk.

A *szélső* táborokhoz tartozók két esetben végeznek koreografált mozgást *vegyülve*: mint sebesültek /III/B/5/ és mint az általános tánc résztvevői /III/D/8/. A levert forradalom két filmjében ilyenmi nincs. Ez világos: a forradalmi harcban van egy olyan közeg (mint fentebb kifejtettük), ahol a harc szünetel, ahol a két tábor tagjai (nagyon problematikusan) együtt lehetnek: a kórház. A győztes forradalomban pedig (a „Fényes szelek” ábrázolta torzulások előtt) volt egy olyan pillanat, amikor a forradalmi élcsapat valóban találkozott a közömbös, gyanakvó, reakciós befolyás alatt álló tömeggel.

A koreografált mozgás valamennyi többi esetében homogén csoportok vesznek részt a mozgásokban. Ezek az esetek két nagy osztályhoz tartoznak: az „önkéntes” és a „kényszerű” mozgásokéhoz. Egyetlen pillantást kell vetnünk az önkéntes mozgások osztályára, és ugyanazt látjuk, mint az önkéntes öltözetváltásoknál: *itt kizárólag a forradalom képviselői szerepelnek* (a fekete-fehér filmek elnyomottjai és a „Fényes szelek” elnyomói): a Kollégisták, a „Csillagok, katonák” újjászervezők, ill. harcoló vöröskatonái, valamint a lovas párviadalt vivő Kabai és Börzések Csikós. Ez olyan világos, hogy bővebben nem is kell kommentálni.

E mozgások két részre, „nyitott” és „zárt” mozgásokra oszlanak, szintén igen beszédesen. A „nyitott” mozgások: a Kollégisták felvonulása /III/D/3/, a „sodrás” /III/D/5/a két népi táncsoport táncá /III/D/4,7/ és a Kazakov-osztág rohama /III/B/9/. Mind az öt mozgás forradalmárok akciója, négy esetben elnyomói helyzetben és egyetlenegyszer elnyomottként, de ekkor is fegyverrel a kézben. Rendkívül figyelemreméltó a következő: a Kollégisták négy idetartozó mozgása közül kettő megfélemlítő jellegű (legalábbis részben: /III/D/3 és III/D/5), s csak kettő barátkozó, kontaktusteremtő jellegű: III/D/4 és 7; ám személyes, szokványos és valódi öltözet csak akkor van a (győztes) forradalmi élcsapatban, amikor megfélemlít, s az utóbbi két esetben, a kontaktusteremtés alkalmával *rendkívüli öltözet, jelmez, intézményes öltözet* van a képviselőin, — tehát a torzulás veszélye már eleve jelen van, abban a pillanatban, amikor a forradalmi élcsapat hatalomra került. (Amit egyébként nagyon finoman mutat a Fehéringesek öltöze: bizonyos kritériumok szerint, látszólag, személyes, azaz ugyanolyan forradalmi-demokratikus, mint a Kollégistáké; de csak *látszólag: valójában* ez már — sajátos — egyenruha, ha egyéb nem, státuszszimbólum.) Az általános tánc /III/D/8/ mutatja, hogy elvileg megvan a lehetőség a veszély kiküszöbölésére, csak a „Fényes szelek” kontextusában az élcsapat nem „Laci” útját választotta. (A probléma további — filmen belüli — összefüggéseinek elemzésébe itt nem mehettünk bele.)

Összefoglalva az önkéntes nyitott mozgásokat, ezek valamennyi esetben a forradalmi tábor politikai (egy esetben fegyveres) akciói a reakciós táborral szemben. Itt is jól látható a jelkontextusnak, a rendszernek mint egésznek jelentés-definiáló szerepe: a Kollégisták az egyedi filmen belül elnyomók ugyan, de ha cselekvésüket elhelyezzük a mozgási téma rendszerében, forradalmár mivoltuk elsődlegességét ismerjük fel, egyben viszont „elnyomói” mivoltuk következményei, funkciói is világosabbá válnak: a formális elemzés lépésről lépésre feltárja a film mondanivalóját, a győztes forradalom belső problematikájának különböző mozzanatait.

Az önkéntes zárt mozgásoknál az „elnyomók” megintcsak a Kollégisták: kóló a Rendőrökkel /III/D/1/, kóló a víztároló partján /III/D/9, Carmagnole a feszület körül /III/D/2/ és felvonulás „A csuhásra is rájár a rúd...” c. dalt énekelve. Ezek a mozgások a hatalom levő forradalmi élcsapat belső életét reprezentálják; jellegük nem-bürokratikus, spontán, emberi, korrelál azzal, hogy résztvevőik személyes öltözetet hordanak. Az *elnyomottak* önkéntes zárt mozgásai: Kabai és Csikós párviadala /III/A/8/, a kórházat elfoglaló vöröskatonák tornája a lovakkal /III/B/7/ és az újjászervezett vörös osztág sorakozója a kórház előtt /III/B/8/. Ezeknek a jelentéstartalma is kézzelfoghatóan emberi életnyilvánítás, ill. politikai és hatalmi önaffirmáció. Pontosan korrelál az öltözködési motí-

vumokkal az a tény, hogy amikor az önaffirmációnak nincs semmiféle politikai tartalma /III/A/8/, az öltözet személyes, a másik két esetben viszont intézményes.

Összefoglalva az önkéntes mozgások osztályát, ezek kivétel nélkül forradalmárok politikai önaffirmációi és életnyilvánításai. Változataik (a mindenkori kísérő jelmozzanatokkal együtt) pontosan megfelelnek a mindenkori konkrét kontextusnak és megfelelően más-más jelentés-árnyalatot hordoznak.

A *kényszerű mozgások* osztályán belül két nagy csoportot különböztetünk meg aszerint, hogy a kényszer a saját vagy az idegen tábortól ered-e. Itt először is azt kell leszögezni, hogy saját táborból eredő kényszerű *nyitott* mozgást csak elnyomóknál látunk: a csendőrök felsorakozása Julius megvesszőzésére /III/A/5/, a propagandakocsin vonuló fehérgárdisták /III/B/1/ és az utcákat elzáró fehérgárdisták /III/B/3/. Mind a három *terrorakció*: céljuk nyomozás, megfélemlítés, gyilkolás. A személytelen, elembertelenedett, parancsra cselekvő apparátus mozgásának tiszta esetei ezek. Ugyanebben a csoportban *zárt* mozgást elnyomók és elnyomottak is produkálnak. Az elnyomók esetei: a fehér csapatok vonulása /III/B/6/ és a „Csend és kiáltás” csendőröknek békaütései /III/C/1/. Mindkettő világosan reprezentálja az elnyomó apparátus belső életét, éles kontrasztban a forradalmi élcsapatok fentebb elemzett spontán, emberi belső életével: míg a forradalmárok életnyilvánításai (a „k” változó szerint) valamennyi esetben „spontán, természetes, öntörvényű” mozgásban valósulnak meg, az itt szóban forgó két mozgás „bürokratikusán előírt, szabályozott, formalizált”. Mindkét eset tartalma a szervezet, a fegyelem fenntartása, az egyik esetben egyszerű, szokványos szinten, a másikban büntetesként (amivel pontosan korrelál a hiányos öltözet).

Az elnyomottaknál a saját táborból eredő kényszer két zárt mozgást produkál: Károly és az öregasszony körbejárását /III/C/2/ és 6/. Ez elnyomottak életnyilvánítása ugyan, de a levert forradalom nyomasztó állapotában: tartalmilag egyáltalán nem az életet, hanem a halált, a szörnyű nyomás alá került tábor belső pusztulását hordozzák. Így egyáltalán nem véletlen, hogy kényszerűek. Mindamellett említésre méltó, hogy a „k” változó szerint mindkettő „+”: a forradalmi élcsapat a vereség hatására széthullik, nem pedig bürokratizálódik.

Az *idegen kényszerből* eredő mozgás valamennyi esetének elnyomottak az áldozatai. Ez első pillantásra kézenfekvő: az elnyomottak ugyanúgy nem mozgathatják az elnyomókat, amint — láttuk — nem öltöztethetik-vetkőztethetik őket. Felmerül azonban a kérdés, hogy itt az elnyomók között a Kollégisták miért nem szerepelnek mozgatókként. A dolog úgy áll, hogy van a „Fényes szelek”-ben két olyan eset, amely az elnyomottak (a szürkeingések) koreografált mozgásának volna felfogható, ti. a kijelölt csoportvezetők sorakoztatása és a papírcsákók elvonultatása, s mindkettő nagyon jól és pontosan értelmezhető az itt felvázolt rendszerben; csak azért nem vettük fel őket a változatok közé, mert nagyon futólagosnak, képileg túl „pillanatnyinak” érezzük őket, aminek egyébként feltehetőleg az az oka, hogy a film a forradalmi tábor belső viszonyainak elemzésére helyezte a nagyobb súlyt.

Visszatérve változatainkhoz, a szóban forgó esetek: felsorakozás Varjú (Koltai) akasztásakor /III/A/3/, a látogatások /III/A/2/, az éjszakai és hajnali sorakozó /III/A/4/, a sorozás /III/A/6/, Károly fényképezése /III/C/5/, a fogoly vöröskatonák egzerciroztatása /III/B/2/, Károly egzerciroztatása /III/C/3/ és 4/, a beöltöztetett sáncbeliek katonai kiképzése /III/A/7/, a magánzárkások sétája csuklyában /III/A/1/.

Az első öt közös jellemzője, hogy az elnyomottakon levő öltözet önkéntes és személyes. Az elsőt azonban (III/A/3) külön kell választani a másik négytől: abban különbözik tőlük, hogy mint mozgás, nem célracionális, hanem „redundáns”. Afféle szertartás. És ez a mozzanat figyelemreméltóan korrelál azzal a ténnyel, hogy amihez itt felsorakoztatták az embereket, az az egész elemzett rendszer *egyetlen olyan esete*, amikor egy elnyomott formális ítélet által hal meg. Ez mintegy a formális ítéletre mint olyanra is rávetíti a redundancia mozzanatát: az „egyszerű, a „természetes” az, hogy a hatalom minden további nélkül lepuffantja a forradalmárt, amikor fizikailag meg kell semmisíteni. — A másik négy eset a fogvatartás különféle „normális”, mindenesetre célracionális proceduráit reprezentálja.

Végül lényeges, hogy az elnyomottak idegen kényszernek engedelmessé váló mozgásai *kényszerű öltözetben* nem egyebek, mint a végső (társadalmi, ill. emberi) megsemmisülés különböző változatai (a második öt).

Mint látjuk, a koreografált mozgások lényegileg azonos jelentéseket hordoznak az öltözetváltásokkal: részben párhuzamosak velük, részben kiegészítik őket.

Most még néhány szót a nővérek báli ruhás táncáról. Ennek a változatnak egészen sajátos funkciója van. Az elemzés általunk felállított kritériumai értelmében ez tulajdonképpen a „Csillagosok, katonák” elnyomóinak „belső életét” volna hivatva hordozni. Csakhogy a változat által reprezentált világ nem „mostani”, nem valóságos, hanem irracionális

C. „Csend és kiáltás”

1. Egy csendőr a homokdűlőn agyonlő egy civilruhás férfit hátulról.
2. A Bujkáló Vöröskatona (Kozák) lelövi a Csendőrparancsnokot.
3. A csendőrök (nem láthatóan, de feltehetően) agyonlövik a Bujkáló Vöröskatonát.

A. „Fényes szelek”-ben nincs fizikai halál.

A halál-textéma definíciói a megfelelő változók szerint

		a	b	c	d	e	f	g	h	i			a	b	c	d	e	f	g	h	i	
A.	1.	+	+	+	+	-	-	-	-	+	B.	1.	+	+	+	+	-	-	-	-	-	
	2.	+	+	+	+	-	-	-	+	+		2.	+	+	-	+	-	/	/	/	-	
	3.	+	+	-	+	-	/	/	/	+		+	3.	+	+	+	+	-	-	-	-	-
	4.	+	+	+	-	-	-	-	-	-		-	4.	+	+	+	+	+	-	+	/	+
	5.	+	+	+	+	-	+	-	-	+		+	5.	+	+	+	+	-	-	-	-	-
	6.	-	+	/	+	-	/	/	+	/		+	6.	+	+	+	+	+	+	-	+	+
C.	1.	+	+	+	+	-	-	-	-	+	7.	+	+	+	+	-	-	+	/	+		
	2.	+	+	+	+	+	-	-	-	+	8.	+	+	+	+	-	-	-	-	-		
	3.	+	+	+	+	-	-	+	/	+	9.	+	-	+	-	/	-	-	+	+		
											10.	+	+	+	+	-	-	-	-	-		
											11.	+	+	+	+	+	-	+	/	+		
											12.	+	-	+	-	/	-	-	+	+		
											13.	+	+	+	+	+	-	-	+	+		
											14.	+	+	+	+	+	-	+	/	+		
											15.	+	+	+	+	-	-	+	/	-		

		a	b	c	d	e	f	g	h	i			a	b	c	d	e	f	g	h	i	
B.	6.	+	+	+	+	+	+	-	+	+	C.	1.	+	+	+	+	-	-	-	-	+	
	4.	+	+	+	+	+	-	+	/	+		1.	+	+	+	+	-	-	-	-	-	
	11.	+	+	+	+	+	-	+	/	+		B.	5.	+	+	+	+	-	-	-	-	-
	14.	+	+	+	+	+	-	+	/	+		B.	8.	+	+	+	+	-	-	-	-	-
	13.	+	+	+	+	+	-	-	+	+		B.	10.	+	+	+	+	-	-	-	-	-
C.	2.	+	+	+	+	+	-	-	-	+	A.	4.	+	+	+	-	-	-	-	-	-	
A.	5.	+	+	+	+	-	+	-	-	+	A.	3.	+	+	-	+	-	/	/	/	+	
C.	3.	+	+	+	+	-	-	+	/	+	B.	2.	+	+	-	+	-	/	/	/	-	
B.	7.	+	+	+	+	-	-	+	/	+	B.	9.	+	-	+	-	/	-	-	+	+	
B.	15.	+	+	+	+	-	-	+	/	-	B.	12.	+	-	+	-	/	-	-	+	+	
A.	2.	+	+	+	+	-	-	-	+	+	A.	6.	-	+	/	+	-	/	/	/	+	
A.	1.	+	+	+	+	-	-	-	-	+												

Mindenekelőtt egyetlen olyan eset van, ahol a halál a halál be nem következtek, a halál hiányának alakját ölti: a Sándornak adott kegyelem. Elemzésére visszatérünk.

A bekövetkező halál 23 esete közül hat elnyomó halála (B.6, 4, 11, 14, 13 és C.2). Ebből csak egy olyan, amelyet saját táborbeliek okoznak (a „Nyalka-kozák” kivégzése), a többi esetben elnyomottak fegyverétől halnak meg, mégpedig három ízben harcban és két ízben fegyvertelenül. E két eset közül az egyik azonban formaszzerű körülmények között következik be (B.13.), és csak egy „informális” (C.2.). Ez viszont egészen speciális: a fegyvert maga a Csendőrparancsnok (Latinovits) adta a Bujkáló Vöröskatona kezébe, hogy az *saját magát* löje fölé, s itt az, hogy ő a pisztolyban levő utolsó tölténnyel mégis az ellenséget öli meg, nem a forradalom embertelenségét, hanem ellenkezőleg, a forradalomhoz való hűség kiélezett feltétlenségét hordozza. Mindenesetre: az elnyomottak sohasem ölnék informálisan fegyvertelen ellenséget: fegyvert fognak, ölnék, de *nem gyilkolnak*.

Az elnyomottak szintén egy esetben ölnék meg saját táborbelit, amikor megfojtják Gajdort (A.5.). Fegyveres harcban három esetben halnak meg (C. 3, B7 és 15). Kilenc esetben fegyvertelenül esnek áldozatul a terrornak, és ebből csak egyszer formális eljárás által, azaz az elnyomók nyolc esetben egyszerűen legyilkolják a foglyul esett forradalmárokat.

„Sándor, a vezér” *elmaradt halálának* esetét a női meztelenség motívumával közvetlen összefüggésben vesszük szemügyre.

A változatok definíciói a változók szerint:

		a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k
A.		-	+	-	+	-	+	+	/	+	-	+
B.	1.	-	-	+	-	+	-	/	+	-	+	/
	2.	+	/	+	-	+	+	-	-	-	+	/
C.	1.	-	-	+	+	+	+	+	+	-	+	/
	2.	+	/	+	+	-	+	+	-	/	-	-

Rendezve:

		a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k
C.	2.	+	/	+	+	-	+	+	-	/	-	-
B.	2.	+	/	+	-	+	+	-	-	-	+	/
A.		-	+	-	+	-	+	+	/	+	-	+
C.	1.	-	-	+	+	+	+	+	+	-	+	/
B.	1.	-	-	+	-	+	-	/	+	-	+	/

A „Fényes szelek” ebből a szekvenciából is kiesik: a két kollégista lány szemvillanásra látható alakja más jelrendszerbe tartozik: alább az „Égi bárány” és „Még kér a nép” akcjaival együtt még visszatérünk rá.

A fekete-fehér filmek aktjainak elemzéséből a következőt kapjuk. *Két önkéntes vetkőzés* fordul elő (V/C/2 és V/B/2). Mindkét esetben keletkezik — látható vagy jelzett — szexuális kapcsolat az apparátus tagjaival. Csak az egyik leány elnyomott: Mikolajewska közbülső táborhoz tartozik, de a konkrét kontextusban, funkcionálisan ő is az elnyomottak oldalán áll (Juhásztól szeretné elterelni a figyelmet). Az apparátusnak azok a tagjai, akikkel ez a két lány szexuális kapcsolatba kerül, egyik esetben sem bűnhődnek. Az az elnyomott férfi, akivel a leánynak kapcsolata van, csak az egyik esetben látható (Juhász).

Mindkét esetben tehát az történik, hogy egy lány, valamilyen megtorló intézkedés elhárítására, felajánlja magát az apparátus tagjainak; azok elfogadják a felkínált női testet, bajuk nem történik miatta, de nem is adnak érte semmit: Juhászt ugyanaz a tiszt öli meg, aki Mikolajewskában gyönyörködött, Sallayék házában lerombolásánál ugyanaz a csendőr felügyel (Bujtor), aki előző este elvitte a leányt a tiszteknek.

A kényszerű vetkőzés esetei közül egy (V/A) az apparátus személytelen parancsára, szexuális tartalom nélkül történik, kettő pedig (V/C/1 és V/B/1) az apparátus valamelyik tagjának személyes, informális parancsára, s az illetőt szexuális vágy fűti. Előbb ez utóbbi kettőt vegyük szemügyre.

Az apparátus megfelelő tagjának mindkét esetben keletkezik (jelzett) kapcsolata a levetkőztetettel, s meg is bűnhődik miatta, az egyik esetben halállal, a másikban nem. A nőknek mindkét esetben van cselekménykapcsolatuk egy elnyomott férfival (ez csak az egyik esetben szexuális), és az mindkét esetben meghal. A nőknek egyik esetben sem történik bántódásuk.

Személytelen, formális parancsal az apparátus egyetlen egyszer vetkőztet le lányt (V/A), s ekkor sem női teste érdekli, hanem kizárólag gyakorlati, nyomozási szempontok vezérik: az iszonyú procedúrával véglegesen tisztázni akarja, hogy Sándor csakugyan nincs-e a sáncban, hiszen ezt nem tűrné szóltalanul. Itt tehát Julis kifejezetten az eltűnt, elrejtőzött Sándor *helyett* hal meg: strukturális értelemben a kegyelem, amelyben a császár Sándort részesíti, logikusan és szervesen következik a lány kínhalálából.

Összefoglalva az eddigieket, a három fekete-fehér film akt-motívumainak mindig három szereplője van: 1. az apparátusnak az a tagja, aki megparancsolja a lánynak, hogy vetkőzzék le, ill. *akinek* a lány önként levetkőzik; 2. maga a lány (asszony); 3. az az elnyomott férfi, akivel a lánynak a cselekmény révén valamilyen kapcsolata van. Láttuk, hogy a három szereplő közül mindegyik esetben legalább egy, de esetleg kettő bűnhődik valamilyen módon:

	az apparátus tagja	a lány (asszony)	az elnyomott férfi
A/1.	—	halál	kegyelem
B/1.	halál	—	halál
B/2.	—	—	halál
C/1.	megszégyenülés	—	halál*
C/2.	—	megszégyenülés**	ref alatt áll

* Kozák

** A ház lerombolása

Öt közül három esetben *meghal az a férfi*, akihez a levetkőztetett nőnek valamilyen köze van. Egy esetben a film nem túl ilyen férfi létezéséről, az ötödik esetben pedig *a lány hal meg*, s a férfi, Sándor, nem egyszerűen megmenekül, mint a nők azokban az esetekben, amikor a férfi hal meg, hanem ellenkező előjelű, *pozitív döntés* tárgya, kegyelmet kap, — azt is mondhatnánk, hogy „halálra ítélik negatívban”, hiszen Julis halála és a Csapat tagjainak végleges, baljós letartóztatása előtt ez az amnesztia az erkölcsi halált jelenti Sándornak. Pontosan összevág ezzel a film szerkezetének az az igény lényeges eleme, hogy éppen „főszereplője”, Sándor, akiről mindenki beszél, nem jelenik meg, nem létezik. A filmkontextusban végig Sándor alakja szimbolizálja mindazt, ami 48-ból még megmaradt. A film ennek a felszámolásáról szól, ennek pusztulásával végződik, de úgy, hogy a dolgot jelképező figurát — akinek jelen kellene lennie, de nem található — megsemmisítés helyett megajándékozzák az életével. Ennél az életben hagyásnál lehetetlenség nem gondolni az öltözetváltási motívumsorozatnak arra a tulajdonságára, hogy amikor egy elnyomottra kényszerűen *rákerül* valamilyen ruhadarab, az még kegyetlenebb és embertelenebb, mint amikor egyszerűen csak levetkőztetik. A „Szegénylegények”-ben a forradalom tökéletes pusztulását mi sem fejezhetné ki jobban, mint „Sándor, a vezér” életben tartása.

De ha mindez így van, akkor vajon a meztelen női test a halál, a pusztulás hordozója ezekben a filmekben?

A harc mind a három filmben férfiak harca. A levetkőztetett nők egy-egy pillanatra, egy-egy kulcsszituációban tűnnek fel. Ám mi e szituációk általános jellemzője?

- V/A. Julist levetkőztetik (hogy megvesszőzzék), azért, mert nem találják a forradalmi élcsapat egyik tagját.
 V/B/1 A parasztlányt levetkőztetik (a „Nyalka-kozák” parancsára), azért, mert megtalálták a forradalmi élcsapat egyik tagját.
 V/B/2 Mikolajewska levetkőzik, azért, hogy ne találják meg a forradalmi élcsapat egyik tagját.
 V/C/1 A csendőr levetkőztet két asszonyt, akik eljöttek parancsnok rokonukhoz, azért, hogy ne keressék a forradalmi élcsapat egyik tagját.
 V/C/2 Egy asszony levetkőzteti a lányát és felkínálja, feltehetőleg azért, hogy ne keressék (vagy mert megtalálták) a forradalmi élcsapat egyik tagját.

Ezen a ponton világossá válik az akt funkciója ebben a három filmben: a cselekmény egy-egy kulminációs pontján jelenik meg, kiélezve, sűrítve, felfokozva foglalja össze, jeleníti meg *azt a szituációt*, amely e filmek tulajdonképpeni cselekménye, ti. a forradalom emberrel emberre menő — átmeneti vagy végleges — felszámolását.

De lépünk túl ezen a ponton az eddigi elemzés keretein, és vegyük szemügyre Jancsó színesfilmjeit.

„Fényes szelek”-ben a női meztelenség az elnyomó szerepébe került forradalmi élcsapaton belül jelenik meg: két meztelen leányt látunk hátulról, miután Laci utasítására ledobálták magukról a miseruhát. Ez a pillanat az alapszituációnak számos lényeges elemét tartalmazza: a Kollégisták zabolátlan játékoságát, a múlttal szembeni forradalmi tisztelenségüket, naiv biztonságérzetüket.

A „Sirokkó” két meztelen nőjének jelenete, beteges fülledtségével, torz szomorúságával, szintén pontosan fejezi ki és hatványozza meg a Gestapót tudva — nem tudva szolgáltató szervezete atmoszférájának és mellette Lázár helyzetének legfontosabb jellemzőit.

Az „Égi bárány” már nem egy vagy két kulminációs ponton mutat aktot, hanem több-rétű sorozatban: 1. a lovát itató, majd felöltöző Vörös Katonalány; 2. ugyanez a lány a kivégzőeszköz (Olbrychski csókja után a holttemet is látni a kocsin); 3. a Papi Ringyó az ünnepi kenyér megszegésekor (csak a melle meztelen); 4. a Papi Ringyó teljesen meztelenül Olbrychski lábánál; 5. a falubeli lányok az autodafé alkalmával; 6. a Cigánylány, akit a Sátán a magáévá tesz. Itt már teljesen kézenfekvő, hogy Jancsó jelvilágában a női meztelenség nem közvetlen, szubsztancialitásában rögzített jelentést hordoz, hanem forma: *olyan látvány, amely a civilizációkban hozzá kapcsolódó emocionális és intellektuális asszociációk összességét mindenkor más artikulációval mozgósítva, kiélezetten és feljokozottan foglalja össze, pecsételi meg éppen azt a szituációt, amelyikben megjelenik.* A Vörös Katonalány meztelensége, oldalán az ivó, fürdő, táncoló lóval, az életet és a harcot hirdeti; amikor azonban fogolyként vetkőzik le, a kiszolgáltatottságot, a legyőzöttséget, a halált; a Papi Ringyó csupasz melle közvetlenül e kép egész konnotatív „udvarával” érzékelteti az ellenforradalom diadalittas, rőfögő közönségességét; amikor teljesen meztelenül hever a Sátán előtt és a kamera részletekben pásztázza végig hatalmas testét, miközben szól a hegedű, a nézőt

brutális erővel csapja meg az „orfikus fasizmus” levegője; a Sátán karjaiban réveteg áldozati bárányokként a gödörbe vonuló lányok törekeny testének vizuális hatása is egyértelmű, akárcsak a vérfürdő után az inastestű Cigánylánnyal lezajló obszcén coitusé.

A „Még kér a nép”-ben az akt-jelenetek már nem epizódszerűek és diszkontinuusak, mint az „Égi bárány”-ban, hanem koherens folyamattá állnak össze:

1. A Három Lány a Két Asszony utasítására félmeztelenre vetkőzik. Ezzel demoralizálják a katonaságot. A Lányok itt a mozgalom eszközei.

2. A Három Lány összefogóva áll a rét közepén. Előttük a forradalmárok. A forradalom felismeri önnön létezését és szépségét.

3. A Három Lány a Balázsovits-epizódban, a galambokkal, a stigmával, végül a stigma-kokárdával. A meztelenség itt a) újra fegyver; b) propaganda. A forradalom felmutatja a maga új világát és ezzel újra demoralizálja az ellenséget.

4. A Lányok ismét levetkőznek a fasorban. Tisztálkodási rítus (ill. újrakeresztelkedés) és tánc. A férfiak emelik őket a vízbe. A forradalom megalapítja vallását. Kulminál az extatikus eufória.

5. Az Öreg Jehovás elsratása után Drahota búzamatot szór a Meztelen Lányokra. A Lányok meztelensége a forradalom új, magasabb fokát, programhirdetését hordozza: „A föld senkié, gyümölcse mindenkié.”

6. Hátról fényképezett meztelen lányok a kivégzés alatt. Halálra szánt meztelen női testek = a forradalom, az emberi létezés, az élet pusztulása.

A Három Lány a film egészében a forradalom naiv, békés, ugyanakkor extatikus, egész önszemléletét ritualizáló eufóriáját képviseli, — vagyis mindazt, ami e forradalom szépségének és egyúttal gyengeségének forrása. De az 5. sz. motívumnál, abban a képben, amikor a föld kisajátításának forradalmi követelését azzal hirdetik meg, hogy valamilyen ősi termékenységű rítusra emlékeztető módon vetőmagot szórnak a lányok vállára, e forradalom egész ellentmondásossága és kudarcra ítélt volta, a film egész mondanivalója kulminál, azért, mert itt az adott történelmi pillanat legfontosabb, legkorszerűbb, legadekvátabb követelése fogalmazódik meg tökéletesen korszerűen, tökéletesen inadekvát formában.

Összefoglalva mindazt, amit eddig a Jancsó-filmek aktjairól megállapítottunk, azt mondhatjuk, hogy ezek a képek a szóban forgó filmek alapvető, végső szituációit, a filmek ábrázolta történelmi konstellációk végső összefüggéseit jelentik meg.

*

Mit tudtunk meg a strukturális elemzés révén? Nevezetesen:

1. mennyiben sikerült felfejtenünk, legalábbis részben, e filmek kódjának egyik szintjét?

2. megtudtunk-e ennek a kódnak a révén olyasmit a szóban forgó filmek közleményéről, amit a hagyományos esztétikai elemzés vagy tartalomelemzés eszközeivel nem tudhattunk volna meg?

3. mi az, amit ennek a formális elemzésnek a segítségével nyilvánvalóan nem tudhattunk és nem tudhatunk meg, s amit csak a marxista visszatükrözés-elmélet eszközei tárhatnak fel?

1.a) Megállapíthattuk, hogy a viselet mindezekben a filmekben politikai, hatalmi erőket jelöl. De nem „jelzőberendezés”, amely tájékoztatja a nézőt, hogy a vásznon látható emberalak melyik erőhöz tartozik, hanem az illető viseletet hordó ember — vagy emberek — létezési módja. Erők, csoportok, áramlatok, történelmi konstellációk mozognak a vásznon, nem egyének.

b) Megállapíthattuk, hogy az öltözetváltás a hatalmi helyzet változásait, a kölcsönös hatalmi viszonyokat jelzi.

c) Megállapíthattuk, hogy e filmekben az embercsoportok koreografált mozgásai közvetlenül fejezik ki a szóban forgó társadalmi erő, illetve a megfelelő szituáció jellegét, az erők és az erők közötti hatalmi viszonyok általánosan konkrét emberi tartalmát.

d) Láttuk továbbá, hogy a halál minden esetben közvetlenül fejezi ki történelmi erők történelmi pusztulását, átmeneti vagy végleges vereségét, egyáltalán, történelmi, hatalmi viszonyok szélsőséges hullámváltását.

e) Láttuk, hogy az akt sohasem egy valamilyen pucérra vetkőztetett lány, akivel valamilyen brutalitás történik stb., hanem sokk-szituáció, amely képi érzékletességében közvetlenül a mindenkori történelmi szituációt jeleníti meg végső letisztottságában.

Általánosságban: Jancsó vásznán, ha pl. visszatér a vörös osztag, sohasem ez a vörös osztag tér vissza, hanem — a film világában, kontextusában — a vörösök visszavették a hatalmat; ha agyonlőnek néhány vöröskatonát, folyik a vörösök tömeges lemészárlása a

fehérek által; ha egy vonatszerelvény száguld át a vásznon katonákkal, mozgósították a hadsereget a forradalom ellen.

2. Elemzésünk révén tulajdonképpen azt ismertük fel, hogy *e filmek nem a lukácsi értelemben vett tipikus, konkrétan különös helyzeteket ábrázolnak, hanem az egyesben közvetlenül jelenítik meg a történeti általánost*. Történeti erőviszonyokat és fejlődési tendenciákat analizálnak, — nem fogalmilag, hanem olyan *sztdandard képi operátorok* segítségével, amelyek korunk történeti konstellációinak formális invariánsait kódolják. Így formális elemzésünk révén valójában nem a Jancsó-filmek hagyományos értelemben vett „mondanivalójáról” tudunk meg valami újat, hanem egy *esztétikai tulajdonságukat* ismertük meg, értelmezésük lehetséges módját tisztáztuk. Tulajdonképpen úgy is mondhatnánk, hogy azt a tartományt határoltuk körül, azt a szintet rögzítettük, ahol a szóban forgó filmek további tartalmi elemzése lehetséges.

3. Ezzel azonban majdnem válaszoltunk a harmadik kérdésre is. Ha a Jancsó-filmeken elvégzett részletes strukturális elemzés révén *e filmek kódrendszerének azt az alaptulajdonságát* kaptuk eredményül, hogy bennük a mindennapi cselekvés bizonyos kiemelt, sztdandardizált és szttereotipizált „banalitásai” közvetlenül általános jelértékkel bírnak, *közvetlenül reprezentálják* általánosan konkrét történeti erők általánosan konkrét viszonyait — ezzel a filmeket még csak értelmezhetővé tettük, de nem értelmeztük. Nem fejtettük fel *e filmeknek* sem általános, sem specifikus esztétikai struktúráját és kódját, a kameramozgástól a színészmozgáson át az olyan jellemzőkig, mint a cselekményfolyamat egyszálúsága, az ábrázolás szaggatottsága, a tragikus, a lírai, az elégikus elemek vegyülése, vagy például a komponálás általunk másutt kimutatott általános dichotóm szerkezete.

Nem értelmeztük *e filmek közleményét*, s nem tisztáztuk, hogy ez a mondanivaló, ez az épülő életmű a maga egészében milyen áramlatok és törekvések kifejezője, s nem utolsósorban: nemcsak mondanivalójában, ideológiai minemiségében, hanem esztétikai minemiségében is hogyan fakad a magyar társadalom fejlődésének jelenlegi problematikájából.