

A TEREMTÉSSEL VAJÚDÓ HUSZÁRIK

Ne azt fogalmazza meg a művész, ami látható, hanem azt, ami nem.

Merigo Tot

Első hangja emberi kiáltás volt. Kétségbeesett búcsú a társunktól, akit az ember magához szelídített, aki valóban társa volt létünknek. Részese a munkánkknak, segítő, és a harcban ugyanúgy áldozat, végül játszótársunk, egészen napjainkig. Lelkes világunk alázatos része. Az *Elégia* volt ez a hang, de ez volt-e az első valójában?

Huszárik Zoltánt száz éve ismerem, mondanám a *mi* időnk szerint, vagy hogy pontos legyen: lassan harminc éve. A főiskola könyvtárában ült, kirekesztve a filmrendezők közül, hogy évek múlva térhessen közéjük. Ült, és konokul rajzolt a világba. Úgy éreztem akkor a falak közt, hogy a pontossága vele született. Lényegretörő kevés vonásában együtt volt minden: tárgy és ő maga, a mozdulat, a mozgás lendülete, bármilyen papíron, csak papír legyen. Az a főttott aszkéta-nyugalom végigkísérte, benne van a munkáiban, nemcsak azokban, melyeket jól ismerünk – *Szindbád*-filmjében, kisfilmjeiben a legelsőtől a legutolsóig –, hanem bujkáló rajzaiban is, borítóiban, díszletterveiben, rádiós munkákban és magányos, egyetlen színházi rendezésében is, a debreceni *Macskajáték*-ban.

Ha ezt a felszínes felsorolást nézzük, úgy tűnik, a filmes rendező kalandozik, holott Huszárik nem filmrendező, hanem az Ember egy kivesző fajtája, aki bármit érintsen is meg, azt azon nyomban élővé tudja tenni. Azt is mondhatnám: *duendéje* van, de ez a Lorca közvetítette szó, bármily találó, kevés Huszárikhoz.

Kevés, mivel Huszárik teremtő, aki a világot úgy tudja ábrázolni, hogy újraalkotja öntörvényeivel saját képére, hasonlatosságára. Törvénye az élet teljessége, amelyben ott a mulandóság színe, s az, hogy éppen ezzel a színnel vall létezéséről, konok igenlással. Így volt ez már első filmjében, s mindabban, ami ezután következett, még az alázatos Tot-portréban is, de ott feszült régi rajzaiban, a forgatások lélekölő szünetét kitöltő skiccekben és gyakorlataiban.

A grafikus Huszárik szinte rejtőzködik, de fel-felbukkan sokhangú világa – ami mégis kezéről árulkodik – a Filmkultúra számaiban éppúgy, mint az *Élet és Irodalom* már töredező régi lapjain, néhány könyvborítón, egyetlen gyermekkönyvben, Demény Ottó mesekönyvében. Azt lehetnének, mindez melléktermék, ha a nyilvánosság szaggatott ideje nem árulkodna ismét valami másról. Huszárik ugyanis örökké tevékeny, bár önálló filmje ugyancsak kevés van, ám a filmek közötti szünetekben – és ez szinte beláthatatlanul nagy – sokasodnak ezek a grafikák, imitt-ammott megjelenő rajzok. A filmkészítés hosszú hónapjait leolvashatjuk hallgatásából; ilyenkor semmi másra nem figyel, mint a filmszalag megmunkálására.

Ha grafikái felől közeledünk, a nyugalom és a Van Gogh-i nyugtalanság együttléte figyelhető meg azokban a város-vázlatokban – ő maga nevezi ezeket vázlatoknak –, amelyek olasz útjait tükrözik. Az emberi házak, utcák nyugalmába minduntalan betör a természet, fák és bokrok szertelenebb rendje, lobogásával, nyugtalanságával. Furcsa, de a mediterrán világ – ez is Van Gogh-i vonás Huszáriknál – ragadja meg Dél-Amerikában, a *Pesaro 1972* rajzban. Ez a kontraszt, a fehér kőfalak, ember nélkül is emberi jelzések és a lombok expresszív lángolása ugyanolyan visszatérő hatás, mint amilyenre filmjei épülnek: az emberi elmúlás és az elvenség egymást erősítő összefonódása. Az elmúlás ott a rajzokban is: egy harangtorony melletti, vakolatát vedlő olasz ház, a téglahúsát mutató falon és az egykori tető nyomvonalán.

A rajzok Huszárik áruói, hiszen a világból erre figyelt föl, ezt kényszerűen rögzíteni. És mert árulók, kulcsai filmjeinek, a vágóasztalon születő részleteknek, s a részletekből álló épületeknek. A nagy nyugalom és a nyugtalanság – élet, elmúlás – kontrasztja, együttléte Huszárik ismertetőjegye. Különös, de nagyon jellemző is – nem tudom, ezt mennyire elemezték – a *Szindbád*-film és Krúdy viszonya. Azaz pontosabban: Krúdy és Huszárik kapcsolata. Ami Krúdy a filmben: a részletek, hangulatok, ízek és figurák, tájak, kellékek, ruhák, városképek. Ami Huszárik – s ebben más, mint Krúdy –, az a mondatok megfogalmazása, a film egészét jelentő szerkezet, a rész-

letek, a képpé vált szavak. Ezeknek Krúdyétól eltérő ritmusa, nyugalma és nyugtalansága van. Huszárík Szindbádja pontosan fogalmaz, más-más néven nevezi a Monarchiát, a széthulló pusztulást, ami Krúdynál meghúzódik a háttérben. És a krúdys lassú hömpölygésnek a képi textusban szinte nyoma sincs, csupán egyetlen helyen, a vendéglőben, ahol a terített asztal színes betét; bár a tragédia felvillanó képe, a jeges folyóból kicsáklázott kendő ezt is robbantja, de nem Krúdy módján. Mégis ezért, így lett igazán Krúdi ez a Huszárík-Szindbád. Mert saját líkettése szerint teremtetta a szavakat képpé, újrafogalmazva magát az alapművet.

Amit hozzátettek kiemelései, a tetszhaláltól a tényleges halálig, s amiben a tetszhalál kérdéses: Huszárík egy teljes életet perget le, valahogy úgy, ahogyan Golding tette a Ripacs Martin halálpercével. Visszatekintés az elmúltra, amit summázni kell egyetlen pillanatban, számvetést adni egyetlen nézőpontból. Ez a nézőpont Szindbád esetében férfi és nő, ember és emberek kölcsönhatása, ebbe sűrítve össze éveket, múltira utalást, jövőbe mutatást, kép-hang disszonálást, mert az idő-tér maga is disszonáns. Úgy lépnek az emlékek egymásra, hogy nagyon gyakran sűrűlődvá csúsznak össze, és az életút egésze is ívelt: az ifjúságtól Szindbád vétkei, a visszautaló jelen gyónásán, majd a búcsús megbánáson át a befagyott tó kegyelméig ível, és a halál végpontjáig feszül. Teljes út, emberi, kemény, és a vége megbocsátás, szelíd befogadás. Huszáríkot, a grafikust, nem tudni pontosan, előkészületként-e vagy sem, de foglalkoztatta Krúdy, nem is egyszer. Rajzai közül kettő kétféle módon közelítette meg, és mindkettő találon. Az egyik statikus ülő nő-alakja a késő-szecesszió világát idézi, ebben lendülete a természetnek van, és a figura sugaras szoknyájának. A másik: három korcsolyázó alak, középen egy nagykalapos nő, s ez a hármas, különös együttes, amit papír, toll ellenhatása fokoz szálkássággal, ponthatásaival, a billenő világ – a Monarchia – asszociációját kelti éppúgy, mint a Krúdy-világ tűnő ígézetét. Ismét más – paraszti fafaragás – világot jelez markáns *Szentcsalád*-ja, vagy a gótikában gyökerező rajza, a Notre Dame-i koronás *Madonna*. Kik még a témái? Don Quijote, borospohara mellett ülő öreg munkás, rohanó kakas, teázó üzbégi férfi, néhány portré, időnkint fanyar humor – mint egy kivégzés emberbaráti pillanata, melyben a kivégzendő szemét befogják, kézzel – és egy sorozat: kórházi ágyon fekvők, férfiak a nyugalom óráiban, úgy is mondhatnánk, amikor nincsen látogatás, vizit.

De a rajzok – ez már bizonyosság – előkészítették első filmjét is. Az *Elégia* filmverse mellett megjelentetett lovak ugyanazt idézik, amit később a film: emberi társaink múltó életét, egy-egy állomását: elevenséget, leromlást, halált. Ezek a néhány vonásos vázlatok tele vannak érzéssel, szájalommal, de kiáltás is sugárzik belőlük, az a bizonyos emberi kiáltás, amellyel Huszárík elbúcsúzott tőlük. Talán önkényes, hogy a kiáltást – minden születés, élet első jelét – tartom Huszárík fő jellemzőjének. Mintha rá is érvényes lenne az, amit Kormos István önmagáról mondott: „Amit meg kell írnom, az csak az enyém”. Huszáríkban ugyanígy égett a *kell*, s ugyanilyen módon lett az övé, amit a *kell* kikényszerített. Ezért is mertem mondani: teremtő, hiszen a világot önmaga képére, hasonlatosságára formálta akkor is, amikor éppen más nyelven beszélt. A szavakat szinte csak kölcsönkapja, mint rádiós munkái esetében, a *Keresztesrefeszítés*-ben, *A csinovnyik halála*-ban, *A tokbabújt ember*-ben, vagy az *Emlékezz Arzamaszra* és a *Petőfi pere* hangmontázsában.

Mi jellemzi rádiós munkáit? Pontosán az, ami a filmjeit, grafikáit; azzal él, amit az anyaggal – itt a hanggal – legjobban kifejezhet, és ezen belül ugyancsak keresi, mi az, amiben ő is jelen lehet. A keresztesrefeszítésben a koponya mint a mulandóság, a testi lét utolsó nyoma újra és újra felbukkanó kép, így van ez Huszáríknál a rádiójátékban is. Itt a koponya, kontrasztként, hangsúlyt kap az aláhúzott „kidomborodó homlokban” is; és az emberi elmulás másik vonása, az egymás mellé csúsztatott idő, az összerosott kontraszt uralkodik a felnőtt- és a gyerek-hang együttesében. Egyszerre önmaga és önmaga múltja is Arzamasz. És mintha a Szindbád egészét átfogó gondolat világítana rá, úgy épül az Arzamasz nyolcvan perce Latinovits emberi hangjára, az emberi hangban rejülő zenére is. „A lélek szenved a sírba tett testtől” tolsztoji mondat kiemeléssel hirtelen rálátás nyílik a rendezőre, ugyanúgy, mint ebben a gondolatban: „Isten ereje nem a bűnben van, hanem a jótettben”, s „a halódó lélettől félttem, amikor élet és halál egybefolyik”. De ugyanilyen Huszárík-gondolat a *Petőfi-per* végén is található: „Én magammal akarok békében élni, nem a világgal”, s ezek a mondatok, hangsúlyaik miatt olyan erőt kapnak, amely egy életmű egészét megmérgetti. A *Petőfi-per* formai találata, az, hogy a színészek legnagyobb feladata – és ez valóban a legnagyobb feladat! – színészségük elfelejtése: olyan valóságos hangon szólalnak

meg, mintha Petőfi, Szeberényi, Császár Ferenc szólna – a magasabb rendű gondolathoz viszonyítva már-már semminek tűnik.

Mindehhez Huszárík maga ad fogódzókat, nemcsak árulónak nevezett rajzaiban, hanem olykor írásaiban is. *Az előőrsök paradoxona* című fesztivál-beszámolójában azzal, *ahogyan és amire figyel*: „Még a jeltelen hősök is, a rohamcsapatok is megteremtették a maguk művét. Emlékművek maradtak, temetkezési helyek, sirok, el egészen a meszeögdrök kegyetlen valóságáig” – írja 1967-ben, messze megelőzve a *Tisztelet az öregasszonyoknak* és az *A piacere* montázs-részleteit. „Két pólusa van az érdeklődésének – mondja Michael Shaw *Hullámhosszon* című filmjét ismergetve –: a születés és a halál, ezen belül a személyiség és a világ viszonya. A két pólus közötti élményeket a képzelet eruptív alkotásai tükrözik... Az időnek akar emlékművet állítanji, ahol a szépség és a szomorúság egyenlő erővel szólal meg. A tiszta filmidő és filmtér fogalmának ábrázolását tűzte ki célul a szerző, úgyhogy a néző, amíg a filmet nézi, az illúzió és a valóság között ingadozik.” Ezt az idézet-sort elég a Huszárík-filmekkel összevetni, vagy a Debrecenben rendezett *Macskajáték*-ával ahhoz, hogy mindaz világossá váljék, ami Huszárík nyíltan vallott titka. Huszárík tehát nem kalandozik, hanem önmagát fejezi ki mindig, és ezt ráadásul elementárisan, az egyéniség kemény erejével.

A Huszáríki *Macskajáték*-ban, ebben a sokszor és sokfelé játszott remekműben minden úgy kezdődik, hogy nem kezdődött el még semmi. Mielőtt bármi történe, elindítja a történetet a nézőben már azzal, hogy a Szkailla-lányok hatalmas fényképét kordinává teszi a színházban. Ezzel egyszerre idézi fel a kort, egyben magát a dráma lényegét: a kétféle látásmód, konfliktus ütközését. Tudatunkba vési a vissza-visszatérő emlékképet, fő motívumot, méghozzá úgy, hogy később mindig látjuk, amikor a képről Orbánné, Giza beszél. De meghökkenítő az óriás blondel-keret – díszlettervező: Huszárík Zoltán –, a valóságos arányok felrúgása, amit tovább fokoz egy állóóra, a művirágokkal díszített ravatal, az eleven-holt Giza játéktere. S mellette az élet rekvizitumai: asztal, gyümölcsös tál, telefon, gyertyatartó.

A képi sűrítés kézenfogja s vezeti a nézőt a dráma felé, elmúlásunk szorításába és a kitörésbe, életakarásba. Ezt viszi tovább a választott zene: Brahms III. szimfóniájának harmadik tétele, ami ugyanúgy simul a drámához, az indításhoz, záráshoz, Orbánné monológ-pilléreihez, mint a tetszhalot – talán inkább halott – Szindbád yándoroltatásához Bach f-moll largo tétele, melyben a hangok úgy távolodnak el, ahogy a lélek távolodik a testtől; éltől a halott, emlékké szelődülve, vagy a kisfilmek alatt visszatérő „Lovamat kötöttem” dallama, szövege, s a nem zene, de zenei hangzású „Isten báránya...” a fehérvárcsurgói szobor-szenteléskor.

Mindaz, ami a színházban ezután következik, egyszerre tartja be Örkény utasítását, és mégis mássá teszi, „huszáríkosá”, a rendező személyes vallomásaivá. Mindennek, ami a színpadon eleven: ember és tárgy, állandó kapcsolata van, s ez a kapcsolat az, ami Huszárík egyéniségének vetülete. Keresztül szűrődik minden rajta, vagy ha úgy tesszük: hangszerelődik. Ami ebben mégis a legfontosabb, az az, hogy Giza – kivéve Orbánné temetés-monológját – mindvégig jelen van a színpadon. Ettől a játék monológ jellege felszívódik, így kettős dráma lesz, Orbánné és Giza közös drámája. Giza az első megszólalásától – itt megy föl a fénykép-kortina – elevenen él, ha olykor homályban is, kapcsolatot tart leszűkült világával: cigarettával, kártyával, gyümölcscsel, nyomorekságát jelző botjával is, a hintaszékkel, mely emberi melegséggel öleli magába a tehetetlen testet.

Ilyen és ehhez hasonló apróságok teszik erőteljessé a gondolatot is, a két emberi élet különbségét, s mindazt, ami ebből következik: Giza – elbeszélése szerint – a társaság középpontja és mégis magányos, méghozzá a vagyon bástyái között, ugyanakkor Erzszi magányosságában emberek közt él, „ezeregy szál” fűzi az élethez. Még legutolsóbb konfliktusai is, pörösködése és önzése mind az élet felfokozott szeretetéről árulkodik. Ezt mutatják azok az indulatos, érzelmi – a Brahms-zenére is utaló, már-már érzelmes – felvutások, melyek a két emlékezésben csúcsosodnak ki és jutnak el Orbánné vallomásáig: „Most már elárulom: Viktor jött Szolnokról. Őt vártam azon a képen, öneki örültem, őfelé rohantam. Azon az estén lettem az övé.”

A Huszárík-színház ereje abban található, ahogy az élet igazságereje tovább fokozza a dráma igazságát. A darabból *kiérezhető* instrukciókat szélesíti is, mint Orbánné és Ilus összecsapásában. Kifakadása, helyzete summázása: „Csakhogy én azt hittem, emberekkel beszélek” – Huszáríknál Gizára is üt, Giza ugyanis pasziánszozik. Ez a cselekvés a levél folytatása, ami így kezdőd-

dik: „Csendes a ház, Misiék Baden-Badenben vannak”, és így fejeződik be: „Egyébként a mo-
gyorószin, ha elég sötét az árnyalata, nem okvetlenül túl fiatalos, és nyugodtan viselhető”.

Amikor Orbánné a Don Carlosról beszél, belemarkol az asztalterítő-rojtba, úgy vonja fel,
mint egy színházi függönyt, s ettől a csipke hirtelen azzá is válik a metafora költői vonzatától.
A nyitott napernyő, egy régi nyár tárgyi emléke föld felé fordítva csónakká változik, ringása a
csónak ringásává, s ebben a csónakban ott ülnek már ők, a Szkalla-lányok, évtizedekkel ezelőtt,
amikor még fogalmuk sem volt a jelenüket égető elmúlásról. A tárgyakban manifesztálódott em-
lék sokkal mélyebb tartalmukra utal: egy bizonytalan, elmosódott napra, s önnön sorsuk lényegé-
re is. Mert a tárgyak értéke, tartalma – Huszárik tudja, következetesen vallja – nemcsak önma-
gukban van, hanem a sugárzásban, ami sorsukkal beléjük íródott.

Szemünk láttára változik szerepe annak a csokornak, amit Erzsi Csermlényitől kapott, s ami
meg-megfordul Orbánné kezében, hogy végül a képzelet sírjába hullva fejezze be színpadi életét.
De a tárgyaknak feszültségük is van: egy zöldre festett fogas színe kelti; egy lámpa ugrásra ké-
szen várja a bekapcsolást Orbánné éjjeliszekrényén egészen az öngyilkossági jelenetig. Akkor az-
tán önmaga ellentéte: fénytől lesz teátrálisabb a halál akkor komikus előkészülete. A rendező
legnagyobb merészsége mégis abban mutatkozik meg, ahogy a három gyönyörű nőalakot, Or-
bánnét, Gizát és Egérkét közelhozza egymáshoz Egérke levél-monológia alatt. A valóságban fa-
lak és végtelen távolság választja el hármukat egymástól; Huszárik azonban a tömbyszerű tripti-
chonnal az emberi féltés és egymásra utaltság felfokozott nagyjelenetét teremti meg, s a színpad-
jainkon ritkán látható humánusot szenvedélyes, fájdalmas képpé fogalmazza.

Évekkel ezelőtt, amikor a debreceni *Macskajáték* előadásokat láttam, a filmrendező Huszári-
kot szerettem volna tetten érni. Ennél több történt: Huszárikra, a teremtő emberre leltem rá, s
ezt a felfedezést tovább fokozta, ahogy grafikái után barangoltam, ahogy megismertem rádiós
munkáit, néhány írását, interjúját is. Nyugtalanított a kérdés: honnan ez a szem, ez a különös
makacsság, pontosság, ami alig adatik meg ma; s hogyan tudja nekünk felmutatni a magányban
az élet szeretetét. Mitől, honnan az a merészsége, amivel örökké fricskázza a halált, s mi vezet
az élet és halál kettős véglete között bukácsoló, bukásában felmagasztalt ember megtisztulásához,
láttatásához, az önmaga által megváltotthoz, a mások által megváltotthoz is?

Életszeretetről levélben vall. „Hazulról, az anyámtól irgalmatlan életszeretetet hoztam. Egy
sor olyan érvényes fogalmat, amire életben-művészetben egyaránt szükség van: bizalom, szere-
tet, barátság.” (Dayka Margitnak). Amiről nem beszél: hogyan tudta megőrizni önmagát –
mert az igazi titka itt kezdődik – a töretlenségben. A pályakezdő éveket mint pályamunkás, szo-
bafestő, olajbányász, földműves, falusi népművelő, biztosítási ügynök, rajzfilmes vészelté át
– mindezt öt év alatt! – majd a filmgyári ügyelőségig jutott, és aztán újra a főiskoláig. Ezalatt
sem keseredett el, építette önmagát, ha úgy tetszik, elkezdte vajjúdását, s ez a teremtéssel való va-
júdás, örök munkálkodás az ő igazi lényege, ami nem kevés, hiszen az ember is nap nap után újra
teremtődik bennünk.

A SZERKESZTŐSÉG KÖZLI: Kérjük kedves munkatársainkat, hogy lapunknak szánt kéziratai-
kat két példányban (egy másolattal) és a szabványnak megfelelő gépeléssel (egy oldalon 25 sorral,
egy sorban 60 leütéssel, kettős sorközszel, megfelelő margóval) küldjék be, mert ezzel egyrészt meg-
könnyítik a nyomdai korrektúra munkáját, másrészt megkímélik a szerkesztőséget a kéziratmáso-
lás többlet-költségeitől. – Kéziratokat és illusztrációkat, amelyeket nem mi kértünk, vagy előze-
tesen nem beszéltünk meg, nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. – Szerkesztőségi fogadó-
órák: hétfő, kedd, csütörtök 9–16 óráig.