

# „Az igazság szabaddá tesz benneteket”

A Gyöngyössy–Kabay–Petényi alkotócsoport munkássága\*

Gyöngyössy Imre korai és váratlan halála után alkotótársai: felesége, Petényi Katalin, rendezőtársa, Kabay Barna és fia, Gyöngyössy Bence folytatta a közös munkát, s hol (társ)rendezői, hol produceri szerepkörben készítették mesterük szellemében további alkotásaikat. Ebben az írásban az alkotócsoport kialakulásáról, a közös filmekről és a bennük kialakuló szellemi és művészi örökség továbbéléséről lesz szó.

## Alkotói családfa

Gyöngyössy Imre (1930–1994) 1961-ben szerzett diplomát a Színház- és Filmművészeti Főiskolán Máriaácssy Félix osztályában. Ám ennél is fontosabb volt életében a főiskola előtti évek tapasztalata: a középiskolai tanulmányok a Pannonhalmi Bencés Gimnáziumban, amely a kultúra és az olasz nyelv iránti érdeklődését alapozta meg, az 50-es években elkezdett, majd kényszerűen félbehagyott tanulmányok az ELTE francia–olasz szakán, a Rákosi-korszak retorziói, az összeesküvés és izgatás hamis vádja, a börtönbüntetés, a kényszermunkatábor. A főiskolára már idősebb, érettebb, sokat tapasztalt emberként került be a jórészt érettségijük után rögtön felvett osztálytársai közé, akiknek egyfajta szellemi vezetője lett. A korábbi indulás a művészeti tevékenység terén is sokfelé orientálta: a börtönben olaszul verseket írt, drámáit a 60-as években bemutatták a fővárosi színházak. Osztálytársaival együtt az akkor induló Balázs Béla Stúdió alapítója és aktív alkotója lett, de szorosabb kapcsolatba a vele egy nemzedékhez tartozó Gaál Istvánnal és Sára Sándorral került: az ő és mások újhullámos filmjeiben közreműködött konzultánsként, forgatókönyvíróként. Politikailag terhelt múltja viszont késleltette önálló játékfilmes bemutatkozását, ahogy megfosztotta a Centro Sperimentale di Cinematografiára elnyert római ösztöndíjtól is. Játékfilmes debütálására végül csak 1969-ben, majdnem negyvenéves korában került sor. Első alkotói korszaka markáns szerzői látásmódú rendezőt állít elénk. Történelmi (*Virágvasárnap*, 1969; *Szarvassá vált fiúk*, 1974; *Várakozók*, 1975) és kortárs témáit (*Meztelen vagy*, 1971)

egyaránt erőteljes költői stilizálás hatja át, gondolatisága pedig az üldözöttek, a szenvedők, az elnyomottak melletti kiállás és a megváltás eszméje körül forog. Ezekben az években alakul ki munkakapcsolata Kabay Barnával.

Kabay Barna (1948) 1973-ban szerzi diplomáját a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. A főiskolai évek alatt, *Muro Phral* (*Testvérem*, 1970) című vizsgafilmje forgatásakor kerül kapcsolatba Gyöngyössy Imrével, aki a *Meztelen vagy* című alkotáshoz gyűjt anyagot, Kabay vizsgafilmje pedig szintén a cigányság világáról szól. Így kapcsolódik be a forgatókönyv megírásába, s marad a későbbiekben is Gyöngyössy állandó alkotótársa. A főiskolai dokumentumfilmből kiinduló kapcsolat jelzi, hogy az addig erőteljes költőiséggel fogalmazó Gyöngyössy művészetébe Kabay realista, dokumentarista szemléletet hoz be. Eleinte önálló rendezéseikben adnak szerepet egymásnak forgatókönyvíróként. Kabay első mozifilmjének, a *Legenda a nyúl paprikáról* (1975) című Tersánszky Józsi Jenő adaptációnak társ-forgatókönyvírója Gyöngyössy, ahogy fiatalabb kollégája néhány korábban készült tévéfilmjében is közreműködik (*Janus Pannonius*, 1974; *Törökországól nincsen visszatérés*, 1974; *Giordano Bruno megkísértése*, 1975). A tévés produkciók mellett a közös rendezői munkát egy rövidfilm (*Re magi*, 1973), egy televíziós dokumentumfilm-sorozat (*Memento I–IV.*, 1975) és a tévéjátékok után a *Két elhatározás* (1977) című egész estés dokumentum-játékfilm követi, amely mindkettőjük pályáján fordulatot hoz: Gyöngyössy addigi „spirituális realizmusát” a hétköznapok világához közelíti, és a dokumentarista szemlélet, illetve a dokumentumfilmek forgatása a továbbiakban mindvégig jelen marad közös munkáikban, továbbá ez a film hozza el számukra a széles körű nemzetközi elismerést, amit kihasználva a későbbiekben egyre táguló földrajzi és időbeli távlatokban tudják vizsgálni (egyik utolsó filmjük címével szólva) a „száműzöttek” sorsát. Együttműködésük Gyöngyössy haláláig fennmarad.

Ebbe az alkotói közösségbe kapcsolódik bele Gyöngyössy Imre felesége és két gyermekének anyja, Petényi Katalin, aki művészettörténet–magyar szakon végez az

\* A tanulmány rövidített változatában önálló fejezete a *Szenvedés és szenvedély* (Gyöngyössy Imre művésze) című kötetnek (Budapest, MMA Kiadó, 2024).

ELTE-n, Szentendrén kezdi el szakmai tevékenységét (1974-ben monográfiája jelenik meg Barcsay Jenőről), majd a Színház- és Filmművészeti Főiskolán művészet-történetet tanít. Eleinte konzultánsként vesz részt a produkciókban, aztán társ-forgatókönyvíróként, végül egyre inkább szakmai feladatokat vállal, így több közös mű vágója lesz. Ámos Imréről, a koncentrációs táborban elhunyt festőművészről 1982-ben megjelent újabb monográfiája, illetve az ahhoz kapcsolódó kutatása az egyik ihletője a *Jób lázadása* (1983) forgatókönyvének, amelynek Gyöngyössy és Kabay mellett társszerzője lesz. (2015-ben önálló dokumentumfilmet is forgat a művészről *Ámos Imre, az Apokalipszis festője* címmel, amelybe bekerülnek snittek a *Jób lázadásából*, valamint az *Add tudtul fiaidnak* című 1985-ös dokumentumfilmből.) Gyöngyössy halála után megmarad alkotói együttműködése Kabay Barnával: ketten rendezik a még közösen előkészített televíziós sorozatot (*Európa messze van*, 1994), majd szomorú kötelességet teljesítő emlékfilmjeiket alkotótársukról (*In memoriam Gyöngyössy Imre*, 1997; *Gyöngyössy Imre film-rendező és költő*, 1997).

Gyöngyössy Bence (1963) filmes tanulmányait Münchenben végzi 1988 és 1994 között. Édesapjának és az ő alkotótársainak szellemi örököséként indul nagyjáték-filmes életműve: a *Romani Kris – Cigánytörvény* (1997) a *Meztelen vagy* szellemiségét idézi, azét a filmét, amellyel Gyöngyössy Imre és Kabay Barna alkotói együttműködése elkezdődött. Ezt követően számos területen dolgozik, kereskedelmi televíziók vezetője, produceri szerepet vállal, de nem hagy fel a rendezéssel sem. S nem szakít édesapja korábbi alkotótársaival: ha nem is társrendezői szerepben, de producerként, forgatókönyvíróként gyakran dolgoznak egymás munkáiban.

Gyöngyössy eszmélődése a tragikus 50-es évekre esik, ami őt személyesen is súlyosan érinti. Fiatalemberként joggal éli meg úgy, hogy a diktatúra áldozata: nem folytathatja egyetemi tanulmányait, évekre börtönbe, majd munkatáborba kerül. Szolidaritása és empátiája az elnyomottakkal, üldözöttekkel, menekültekkel több mint érthető, amiképpen az is, hogy mindezt – költői-drámaírói indulásán túl – szélsőséges szituációkban, felfokozott lelkiállapotokban és az ezt támogató expresszív, mágikus, lírai stílusban dolgozza fel. Vele ellentétben Kabay eszmélődése 1968-hoz kötődik: ekkor kezdi tanulmányait a filmfőiskolán. 1968 pedig az 50-es évekhez képest a kijózanodás pillanata, amikor az 56-os forradalom után a prágai tavasz katonai intervenciójával és az új gazdasági mechanizmus intézkedéseinek lelassulásával a valódi reformok reménye is szertefoszlik. Ekkortól beáll a hosszú, egészen a rendszerváltásig kitarató pangás állapota, amelynek legfőbb jellemzője a drámaiatlanság: nincsenek, vagy legalábbis ritkábbak és enyhébbek a politikai perek, ke-

vesebben emigrálnak, sok az íróasztalfiókban maradt forgatókönyv, de a betiltott film kevesebb. A telefonokat lehallgatják, a besúgók dolgoznak – Gyöngyössyékéről is folyamatosan jelentenek –, ám ennek retorziói nem végletesek, „csak” megnehezítik a munkát, állandó és fárasztó küzdelmet jelentenek az alkotók számára. Kabay felnőtt alkotóként ebbe a szürke játéktérbe lép bele, és ebben igyekszik józanul tájékozódni. Realistább, dokumentaristább látásmódja mellett vélhetően pragmatikusabb szervezői–produceri képessége is segítette a költői magaslatoiban szívesebben időző Gyöngyössy Imre terveinek megvalósítását, amit az is igazol, hogy a nyugati produkciókban, majd a rendszerváltás után itthon is rendszeresen vállal produceri feladatokat saját, illetve Gyöngyössy Bence munkáiban.

Az egymást kiegészítő, a szélsőségeket kiegyenlítő kapcsolatrendszerben a mérleg nyelvének szerepét Petényi Katalin tölti be, egyrészt mint a művészetek világában jártas, széles látókörű és műveltségű alkotótárs, másrészt mint a forgatások munkáját közvetlenül, egy idő után vágóként is segítő közreműködő. Gyöngyössy Bencében pedig mintha szintetizálódna „felmenőinek” valamennyi tulajdonsága: menedzserként, producerként ugyanúgy tevékenykedik, mint műfaji vagy szerzői filmek alkotójaként.

### Gyöngyössy Imre szellemi hagyatéka

Gyöngyössy Imrének elsősorban szellemi hagyatéka van – s kevésbé formai, legalábbis az alkotóközösségben készült filmjeiben az kevésbé érzékelhető. Szellemi (maga) tartása annál inkább. Ez az üldözöttek melletti erkölcsi kiállásban ragadható meg, és abban a meggyőződésben, hogy a szenvedők és a szenvedés megváltható – akár a művészet által. Filmjei lényegében ennek a gondolatnak a kiteljesedéséről és a variációjáról szólnak. Eleinte a magyar történelem és társadalom vonatkozásában, később a nemzetközi elismertség és a kényszerű külföldi munkavállalás miatt globális léptékben, a Távolságtól Dél-Amerikán át Kelet-Európáig, a II. világháborútól a rendszerváltáson át az aktuális politikai zsarnokságokig. A külföldi munkák, nemzetközi koprodukciónak gyártási értelemben is hatalmas, megterhelő vállalkozások. A közös alkotás műhelytitkairól a visszaemlékezések, interjúk, forgatási fotók, a werk- és in memoriam-filmek tanúsíthatnak. Az elemző számára maradnak a megvalósult filmek.

Gyöngyössy Imre a földrajzi és politikai határátlépést a 80-as évektől már maga is meg tudta tenni, a nélküle, de az ő útmutatása alapján születő filmek folytatják ezeket a határátlépéseket, amikor ügynökökről (*Hitvallók és ügynökök*, 2008–2009), kuláksorsról (*Kulák volt az apám*, 2014) vagy a Kádár-rendszerben meghurcolt Béres József-

ről forgatnak dokumentum- (Béres József *életútja*, 2015) és játékfilmet (*A feltaláló*, 2020), valamint minisorozatot (Cseppben az élet, 2019). Egy téma többféle megközelítése – dokumentum- és játékfilmként, sorozatként és tévés produkcióként – szintén nem volt idegen a Gyöngyössi Imrével forgatott filmek gyakorlatától. A *Jób lázadása* után így készült el a játékfilm történetének helyszínét, a Felső-Tisza-vidéki haszid zsidóságot, a holokausztot túlélők drámáját bemutató *Add tudtul fiaidnak*, az *Elhagyott brazil utcagyerekek* (1988) valóságélménye ihlette a *Johnny, a szerencsés* (1990) című négyrészes televíziós sorozatot. A Volga-menti németek kitelepítését az *Ötven év hallgatás* (1990) című dokumentumfilm, majd dokumentarista formát játékfilmelemekkel vegyítő *Száműzöttek* (1991) meséli el. Hasonló történelmi helyzetet dolgoz fel az utolsó hármásban jegyzett egész estés dokumentumfilm, a *Holtak szabadsága* (1992), ezúttal egy litván család tragikus sorsának tükrében.

### A stílus változása

A filmeket egymáshoz kapcsoló, az életmű szerzői gondolatát kirajzoló szellemi érdeklődés pontosan kiolvasható a témákból, a tartalmi leírásokból. A szerzői stílus változását azonban csak az elemző figyelem képes feltárni. E tekintetben valóban változásról beszélhetünk – miközben a szerzői gondolat azonos marad –, amely nem kis részben az alkotótársak belépésének köszönhető, Gyöngyössi Imre egyetértésével, sőt hívására.

Gyöngyössi – költői és drámaírói indulása révén – vonzódott az erőteljesen stilizált formához. A Balázs Béla Stúdióban forgatott első rövidfilmje már erről tanúskodik. A *Férfiarckép* (1964) dokumentumfilm, a személyes témán azonban (a film a rendező falusi körorvosként dolgozó édesapjáról szól) átüt a lírai hang: tárgyyszerű narrátorszöveg helyett a rendező versét halljuk, és a mindennapok küzdelmét leíró képek is gyakran öltenek retorikus formát.

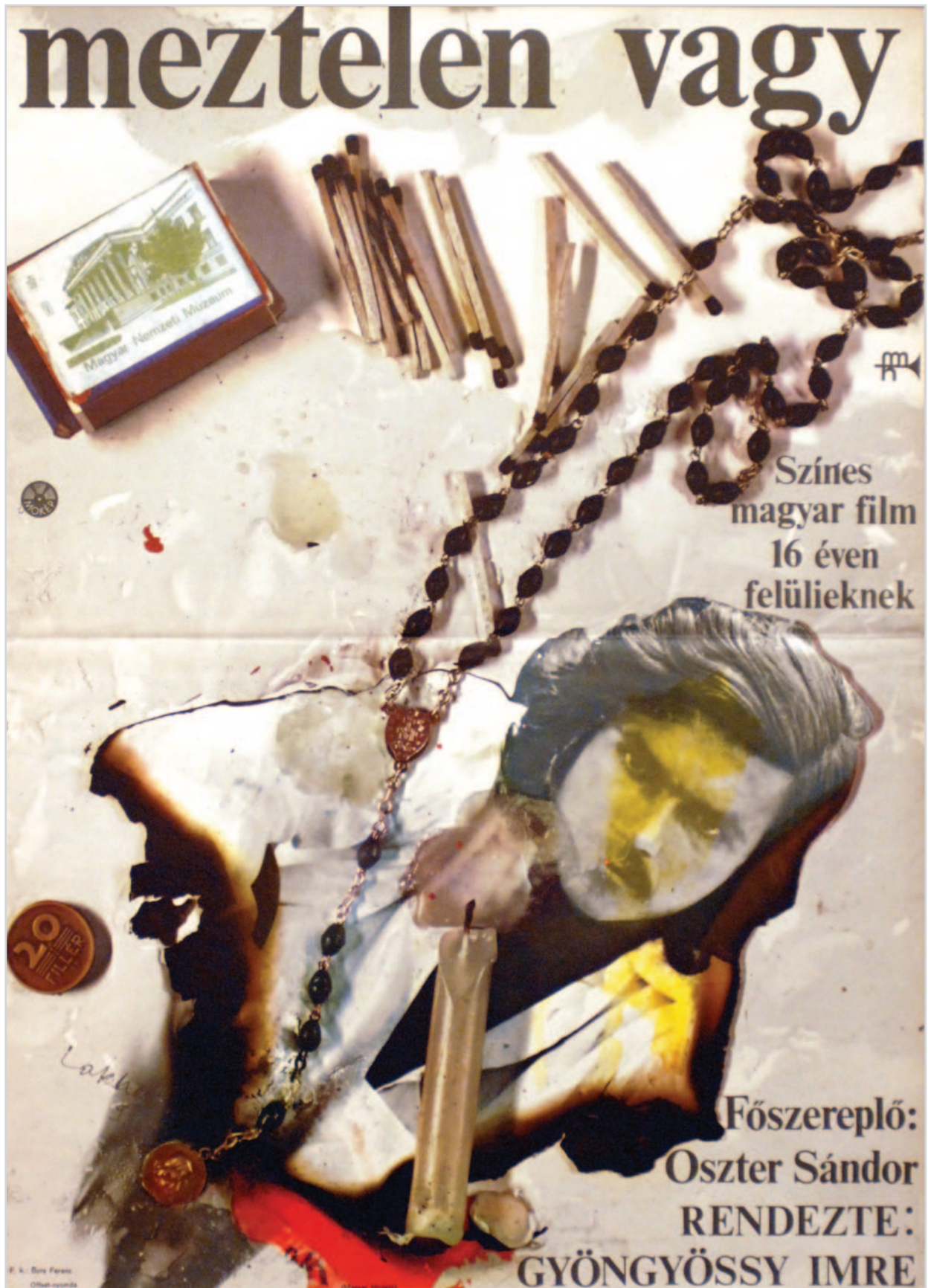
Az első négy, önállóan rendezett játékfilm sem szakad el teljesen a valóságtól, hiszen a *Várákosok* kivételével (a II. világháború ténye abban a történetben is meghatározó) valamennyi megtörtént eseményen, ismert történelmi szereplőkön és valós társadalmi jelenségen alapul. Ehhez képest feltűnő a filmek felfokozott költői stilizálása, a történelmi és társadalmi konfliktusok áttemelése egy elvontabb, ezáltal a mágikus gondolkodás, a spirituális létmód felé megnyíló világba. Különös viszonyba, feszültségbe kerül Gyöngyössi művészetében a 60-as évek újhullámától jelenlévő társadalmi érdeklődés, múltfaggatás és a jelen analízise: az absztrakt elvonatkoztatás (Jancsó Miklós parabolái), és a racionális elemzés (Kovács András „kérdő” vagy „cselekvő” filmjei) sem jellemzi a műveit.

A költői forma mégsem maradt társtalán a korszakban, sőt, a 70-es években kibontakozó irányzat elindítója lesz. A korabeli kritika némiképpen elítélő módon esztétizmusnak nevezte ezt a trendet, amely a 60-as évek modernista formáját fokozta, radikalizálta a filmekben. Ennek legjellegzetesebb eszköze az időrend felbontása: a filmek elhagyják az összetetten elmesélt, de végül rekonstruálható időszervezést, átjárhatóvá teszik a határokat jelen és múlt, valóság és képzelet között, és ily módon a tudatfilm vagy mentális utazásfilm szerzői műfaját alkotják meg. Gyöngyössi kevésbé él ennek az elbeszélésmódnak a lehetőségével, nála nem az időrend bomlik fel, hanem az ábrázolt világ szakad el valóságosságától, elsősorban jelképes stilizált képek, motívumok segítségével. Mindehhez a képzőművészetet (*Meztelen vagy*) és a mítoszok világát hívja segítségül (*Szarvassá vált fiúk*), tehát kevésbé a történetben, jóval inkább a vizualításban megragadható összetevőket.

Kabay Barna rendezőtársaként látványos változást hoz az életműben, hiszen a felfokozott stilizációjú, színes „mágikus realizmus” után egy fekete-fehér dokumentumjátékfilm következik, a *Két elhatározás*. Szemléletváltás azonban nem történik, hiszen ez a film is a küzdelemről, az ellenállásról szól: a szegények, az elesettek melletti kiállásról, és a mindent felülmúló, önmegváltó emberi lelki erőről mond el példázatos történetet (a filmbeli idősszony fiának disszidálása mögött politikai motívum, az 1956-os forradalom áll). Csakhogy a mítikusnak is nevezhető sorsküzdelem ezúttal a hétköznapi esendő világában zajlik, és egy amatőr szereplő életét követjük nyomon a kiélezett dramaturgiai helyzetben, illetve a dramatizált szituációkban. A film a fikciós és dokumentarista forma keverésével a Budapesti Iskola irányzatába sorolható, ám távolabb áll annak szociológus szemléletétől, s noha pontos korrajzot mutat, erőteljesebb benne a „lélek”, a „sors” „dokumentarizmusa”, mint az irányzat többi filmjében. Gyöngyössi korai művei beilleszkednek a 60-as és a 70-es évek társadalmi érdeklődésű filmművészetébe, de erről kevésbé direkt, közvetlen, politikai motivációval beszélnek, a *Két elhatározás* dokumentarista formája is költőibb, líraibb karakterű (akárcsak a *Férfiarckép*). Az alapvetés azonban mégiscsak dokumentarista, és ebben szerepe lehet a cigányság életének feltárásával a közös munkába már a *Meztelen vagy* idején bekapcsolódó Kabaynak. (A filmben a főhős kivételével a szerepeket amatőrök alakították). Ez a filmtípus, akár „tisztá” dokumentumfilm formájában, később sem fog hiányozni az életműből, sőt sokszor filmpárt alkot a téma fikciós feldolgozásával (még hozzá nemcsak a Gyöngyössi Imrével közösen, hanem az alkotótársai által önállóan készített munkákban is).

Az *Orvos vagyok* (1979) szintén a Budapesti Iskola módszerét egyénibb úton megvalósító mű, a *Töredék az*

Gyöngyössy  
Imre  
Meztelen vagy  
című filmjének  
plakátja  
1971-ből  
Fotó:  
Czibmal Gyula  
© MTI



*életről* (1980) című játékfilm pedig a 70-es évek jellegzetes tematikus irányzatához kapcsolódik: nemzedéki közérzetfilm, amelyben egy vezetővé kiemelt parasztkáder számvetését követhetjük nyomon, és a korszak számos közéleti motívuma megjelenik, a generációs ellentétéktől a környezetpusztításig. A *Töredék az életről* már nem dokumentarista formavilágú film, a stílusa azonban (kis)realista. Az alkotók módszertanába beépül a téma előzetes történeti kutatása, dokumentumfilmes feldolgozása, továbbá az ehhez kapcsolódó dokumentarista formák elsajátítása. Intézményi szempontból is efelé tájékozódnak, így lesznek a Budapesti Iskola filmjeinek műhelyeként nagy nehezen létrehozott, Dárday István vezette Társulás Stúdió alapítói.

A Társulás közreműködésével, de nyugatnémet koprodukcióban valósul meg a *Két elhatározást* követő újabb nemzetközi siker, a *Jób lázadása*, amely ismét változást hoz Gyöngyössyék stílusában, szintén nem függetlenül a 80-as évek magyar és nemzetközi filmes folyamataitól. A *Jób lázadása* a vidéki magyar zsidóság deportálásának valós történetét mutatja be, de eszközeiben, biblikus motívumkincsében – lásd a címválasztást – már elmozdul a realista formától egy stilizáltabb ábrázolásmód felé, ám ez nem közelíti meg Gyöngyössy első önálló játékfilmjeinek stilizációs mértékét. A *Jób lázadása* így a nagyobb közönséget megcélzó midcult filmek sorába tartozik, és ér el ebben a körben jelentős, Oscar-nominálásig eljutó sikert. A téma szempontjából ez különösen fontos körülmény, hiszen néhány szórványos előzmény után – a fővárosi zsidók elpusztításának emléket állító *Budapesti tavasz* (Máriássy Félix, 1955), a lelkiismeret kérdését vizsgáló *Utószezon* (Fábri Zoltán, 1966) – elsőként szól a vidéki zsidóság sorsáról a soá idején, s válik a magyarországi holokausztfilmek máig ívelő hullámának – a *Saul fiáig* (Nemes Jeles László, 2015) vagy az *1945-ig* (Török Ferenc, 2017) – elindítójává, és annak egyik legmegindítóbb, legátélhetőbb, legemberibb darabjává. Ahogy Maár Gyula fogalmazta meg korabeli kritikájának zárómondatában, szándékos egyszerűséggel és ugyanakkor kurzív kiemeléssel: a *Jób lázadása* „szép film”.

Ezen a ponton érdemes kicsit elgondolkodni a *Jób lázadása* világsikerén. Vajon Gyöngyössy korai filmjei a maguk jóval összetettebb formavilágával elérhettek volna-e ekkora népszerűséget? A *Jób lázadása* kapcsán azért is izgalmas ez a kérdés, mivel a film bírálói szerint idealizálja, megszépíti a valóságot. Csakhogy ezt a vállalt érzelmi hatás kedvéért teszi – hiszen ennek érdekében kerül a történet középpontjába egy bájos szösi kisgyerek –, és ezzel jóval nagyobb közönséget képes megszólítani, miközben a zsidók elhurcolásának tragédiája, amiképpen a haszid közösség imádságainak, szokásainak, kultúrájának bemutatása is, hiteles a filmben. Mindenesetre a mű-

vészi igényességen túl áthatja a filmet egy jó értelemben vett, bizonyára Kabaynak köszönhető produceri, avagy pedagógiai szemlélet, és ez a téma miatt, miszerint alapvető törekvés, hogy a művészi hitelességen és kifejezőerőn túl a történet minél több nézőhöz jusson el, különösképpen méltánylandó. De Gyöngyössytől sem állhatott távol a filmkészítésnek ez a populárisabb formája: erről tanúskodnak más munkáik is, így a Nyugat-Németországban forgatott dokumentumfilmek közül a kiszolgáltatott menekült gyerekek sorsát bemutató *Loan* (1986), az üldözötteket ugyancsak gyermekszemszögből láttató *Cirkusz a Holdon* (1988), vagy a már említett tévésorozat, az „elhagyott brazil utcagyerekek” között játszódó *Johnny, a szerencsés*. Az egész estés mozifilmek tekintetében pedig a *Jób lázadása* után nemzetközi sztárok közreműködésével forgatják le a *Yermát* (1984), majd utolsó közös játékfilmként a tiszta műfajiság felé megnyíló politikai thrillert, a *Halál sekély vízben* címűt (1993), amellyel az alkotóközösség egyúttal visszatér hazájába, hogy ismét az üldözöttekről meséljen el valós eseményekkel is összefüggésbe hozható, mégis egyértelműen fikciós történetet. E film műfaji jellege (politikai thriller), az azt megelőző midcult forma, a dokumentarista játékfilmek darabjai és az első művek radikális szerzői stilizációja jókora ívben rajzolja meg Gyöngyössy stílusának változását. Az ív nagyságában bizonyonnan meghatározó szerepet játszottak alkotótársai, annak középpontját viszont, ahonnan meghúzhatóvá vált a filmek széles spektruma, Gyöngyössy Imre kérelmelhetlenül következetes világlepe jelölte ki – alkotótársai számára is.

### Részvételi filmezés

Ha nem is a szó szorosabb, antropológiai értelmében, de a Gyöngyössy-team dokumentumfilmjeire jellemző a közvetlenebb alkotói pozíció, a riporthelyzetek helyett a szituációk keresése (amelyből aztán könnyebben épülhet a valóságot fikciós eszközökkel megragadó dokumentumjátékfilmes forma). Gyöngyössy Imre művészete nemcsak a kifinomult formajátékokban ismerhető fel, hanem ezekben az esztétikai fogalmakkal nehezebben megragadható emberi magatartásokban is. Az empátia, az elköteleződés az üldözöttekkel, menekültekkel, hontalanokkal nem pusztán egy értelmiségi–művészi hozzáállás volt a részéről, hanem annál jóval több. Mindez már a *Meztelen vagy* forgatási fotóin is jól látható, ahogy együtt él, mozog, nevet a roma amatőr szereplőkkel: nem kívülről irányítja a forgatást, hanem mintegy velük van, közöttük. Ennek megrendítő és emblemikus lenyomata a későbbi dokumentumfilmek közül a *Boat People* (1987). A film a Dél-kínai-tengeren, a kommunista diktatúra elől lélekvesztő csónakokon menekülő vietnámiakról szól, akiket egy

nemzetközi segélycsapat igyekszik Cap Anamur elnevezésű hajójával kimenteni, és biztonságba helyezni. A film ezt a vállalkozást dokumentálja, s jól látható, hogy Gyöngyössék nemcsak a felvételeket irányítják, hanem valóban segítenek a mentésben, forró italt, ételt osztanak, mikor mire van szükség. A művészi alkotómunka és a humanitárius segítségnyújtás összefonódásának ritka példája a *Boat People*, nem beszélve a hatásáról, aminek köszönhetően a világ figyelme erre a válságövezetre irányult, és számtalan segítőt és adakozót mozgósított. Hasonló mondható el az *Elhagyott brazil utcagyerekek* című vállalkozásukról vagy a *Loan*-ról, amelyben a nyolc éves címszereplő kislány sorsával szembesülünk a Fülöp-szigeteki palawani menekülttáborban, illetve a már Gyöngyössy Imre nélkül forgatott 1995-ös *Exodus*-ról, amely az óceánon a legelképesztőbb tákolmányokon Fidel Castro országából menekülő kubaiakról szól. Egészen különös, ahogy Gyöngyössy személyes elköteleződése, érintettsége a dokumentarista anyagokon is átfénylik. Földrajzilag mennyire távol vagyunk a *Férfiarckép* falusi körorvosának vidéki Magyarországtól – miközben mégis ugyanazon a tájékon bolyongunk: ott, ahol az emberek segítségre szorulnak. De ezeket a válsághelyzeteket az alkotók a közelebbi régiókban is megtalálják, így például a falurombolást elszenvedő Erdélyben, amelyről az azonos című, 1990-es egész estés dokumentumfilmjük tanúskodik. De ezt is csak külföldi produkcióban tudták megvalósítani.

### Száműzöttekként

Az empátia, a felelősségvállalás az alkotócsoporthelyzetéből is fakad. Kívülről szemlélve a külföldi munkavállalás, főképpen a Kádár-korban, kivételes lehetőségnek tűnik. Jobb munkakörülmények, szabadabb légkör, támogatóbb szakmai környezet. Az utazások célja a válságövezetek felkeresése, a világ megismerése, a találkozás távoli kultúrákkal bizonyára pozitív értelemben meghatározó, szélesebb horizontú élményanyagot jelent számukra, amelyet Magyarországon nem élhettek volna át. Az alkotócsoporthárom tagjának érdeklődési köre gazdagodhatott a külföldi produkciókkal. Gyöngyössy mítoszokhoz, spirituális tartalmakhoz, népszokásokhoz fűződő kapcsolata újabb tapasztalatokkal, ismeretanyaggal és forrásokkal gazdagodott. Petényi Katalin művészettörténeti iskolázottsága kiegészülhetett az európai mellett az ázsiai vagy dél-amerikai régió kultúrájával, esztétikai élményével. Kabay Barna számára pedig a külföldi forgatások megszervezése, a produceri feladatok extrém körülmények közötti ellátása jelenthetett újfajta kihívást. Ám e mögött mégiscsak ott húzódott az a súlyos tény, hogy nem szabad elhatározásukból történt mindez, hanem kényszer szülte, és ebből a kényszerűen előálló helyzetből próbálták ki-

hozni a legtöbbet. A hazai nehézségek, a nyugat-németországi munkavállalás, ha nem szó szerinti, politikai, de kulturális–művészi értelemben száműzöttekké tette őket – ebből is fakadhatott empátiájuk a száműzöttek iránt.

Sokatmondó körülmény ezeknek a dokumentumfilmeknek a letisztultsága, sallangtalansága, az anyag – a válságos élethelyzetek – mindenek feletti tisztelete. A *Férfiarckép* képi retorikája, a *Két elhatározás* vagy az *Orvos vagyok* fikciós formát dokumentarizmussal vegyítő technikai lehámlanak ezekről a „tisza” dokumentumfilmekről. Úgy összpontosítanak a témára, hogy a megjelenítő stílusm megoldásokat eltüntessék az anyagból, illetve funkcionális módon alkalmazzák, anélkül, hogy a néző észrevenné őket. Szemléletileg közel állnak ezek a filmek a 80-as évek magyarországi „beszélő fejés” dokumentumfilmjeihez, amelyek minimalista módon, egyszerű közelikben felvett riorthelyzetekben rögzítik alanyaikat. Nincs is másra szükség, hiszen a doni katasztrófáról (Sára Sándor: *Krónika*, 1982), a recski munkatáborról (Gyarmathy Livia – Böszörményi Géza: *Recsk 1950–1953 – Egy titkos kényszer-munkatábor története*, 1988), a kitelepítésekről (Gulyás Gyula – Gulyás János: *Törvénysértés nélkül*, 1988) olyan ismeretanyagot tárnak fel ezek a nagy hatású munkák, amely önmagában magával ragadó. A megszólalók visszaemlékezése annyira megélt és átszellemült, hogy archív illusztrációkra is csak módjával van szükség. Gyöngyössék ebben a minimalista értelemben sem alkalmaznak radikális formát, ahogy a „kreatív dokumentumfilm” új lehetőségeit sem kutatják. Módszerüket a szituációnak rendelik alá, mindig úgy forgatnak, ahogy erre lehetőség nyílik, sokszor a válsághelyzetben lévőkhöz hasonló körülmények között. Voltaképpen ebből adódik a távoli régiókban megvalósított dokumentumfilmjeik sajátossága, főleg a magyar filmtörténeti kontextusból kirívó különlegessége: hazai tájakon ilyesfajta szélsőségesen drámai, a természeti katasztrófákhoz hasonlítható vészhelyzetek – szerencsére – nincsenek. Nálunk a legutóbbi politikai motivációjú tragédiák a félmúltban történtek, amelyre csak visszaemlékezni, illetve azt archív felvételekkel megidézni lehet. Gyöngyösséknek viszont lehetőségük van a korabeli jelenben felkutatni azokat a gócpontokat, ahol szélsőségesen kiélezett szituációkat találnak – in statu nascendi. Mindezen okokból a 80-as évektől jórészt külföldi (ko)produkciókban születő dokumentumfilmjeik a nemzetközi trendekhez igazodnak, és a nemzetközi forgalmazásban (moziban és televízióban egyaránt) érik el hatásukat, sikereiket.

A dokumentumfilmek témájából következően bennük elsősorban két, funkcionálisan kezelt, ám mégis jól felismerhető formaszervező elv azonosítható: az események, nemritkán „akciók” mozgalmas, kézikamerával követett, rögtönzésszerű megörökítése, illetve az arcközelik kieme-

lése. Utóbbi nemcsak a riportalhelyzetre érvényes, hanem a vágóképezésre, a reakciók, az elesett pillanatok felnagyítására is, ami legtöbbször a szavaknál kifejezőbb módon értelmezi a látott szituációt. A váratlan fordulatokat, kiszámíthatatlan eseményeket rögzítő „akciójelenetek” és a nyugodtabb, reflektáltabb portrépillanatok sorozatából változatos formavilágú, izgalmas dokumentumfilmek születnek, amelyek moziforgalmazásra alkalmas egész estés jelleget öltenek, másfelől nyitottá válnak, hogy alkalmanként fikciós módszerrel is feldolgozzák a dokumentarista eszközökkel feltárt és kikutatott témát.

Mindezt legerőteljesebben, a Gyöngyössy Imre halála után készült dokumentumfilmekre is kiható módon az újrajátszás, a traumatikus emlékek ismételt megélését megörökítő dokumentumfilmek példázzák, különös tekintettel a holokauszt tragédiájára. Ezt látjuk az *Add tudtul fiaidnak* című dokumentumfilmben, amikor a szabolcsi települések holokauszt-túlélői felidéznek emlékeiket, felkeresik egykori házukat, találkoznak azokkal, akik közreműködtek elhurcolásukban – vagy éppen megtagadták az együttműködést –, gyászolják szeretteiket a temetőben, leróják tiszteletüket a romos zsinagógában. A továbbélő zsidósors, a szembesülés a múlttal, a lelkiismeret kérdése több korabeli magyar dokumentumfilmben megjelenik ekkortájt (B. Révész László: *A látogatás*, 1982; Gazdag Gyula: *Társasutazás*, 1985), így az *Add tudtul fiaidnak* esetében erős az ekkor már külföldön is dolgozó alkotócsoport művének magyar kontextusa, miként ez a *Jób lázadásáról* is elmondható. Ahogy erős az életművön belüli kontextus, a folyamatszerűség is, hiszen ez a fajta újrajátszás, szembesülés a másfajta történelmi katalizmákat bemutató, a dokumentarista módszert fikcióval elegyítő filmekben is tetten érhető (*Száműzöttek, Holtak szabadsága*).

### Utódom lesz minden halandó

Az alcím ezúttal nem Gyöngyössy Imre posztumusz verseskötetére utal, hanem tágan értelmezett szellemi végrendeletére. Mennyiben váltak művészetének utódaivá alkotótársai?

Elsőként a legkevésbé személyes, ám mint láttuk, Gyöngyössy stílusára is kiható, intézményi körülményre érdemes kitérni. Kabay Barna a 80-as években még csak Nyugat-Németországban nevével nevezett – hiszen a Kádár-korszakban ez az alkotói–kreatív szerepkör nem volt ismeretes, illetve elfogadott – produceri szerepvállalását megőrzi, s hasonlóképpen kapcsolódik a filmkészítésbe ezen a módon is Gyöngyössy Bence. A hazai filmtörténetben csak a rendszerváltás után tér vissza a fogalom, s válik a producer egy film szellemiségét is befolyásoló személlyé (s nem pusztán pénzszerző, a forgatást lebonyolító vállalkozóvá). Az új lehetőségekkel élve Kabay és

Gyöngyössy Bence (utóbbi kereskedelmi tévés tapasztalatait is kamatoztatva) beáll a piaci szempontú, nagyközönséget megszólító filmesek sorába, s hoz létre ezen a téren sikeres produkciókat. A legegységesebb, önálló irányzatot adó filmcsoport önmagában is figyelemre méltó, valóban produceri gondolat: a két világháború közötti sikerfilmek remake-jei. Önmagában a remake fogalma és gyakorlata hiányzott a magyar film történetéből, azt ily módon Kabayék honosították meg, előbb a *Hippolyt* és a *Meseautó* (Kabay Barna, 1999 és 2000, Petényi Katalin mindkét filmben társrendezőként közreműködött), utóbb az *Egy szoknya, egy nadrág* és az *Egy bolond százat csinál* (Gyöngyössy Bence, 2005 és 2006) újrázásával, amikor is Kabay és Gyöngyössy Bence egymás rendezéseiben a produceri feladatot látta el. Az eredetik vitathatatlan értéke mellett egyfajta filmtörténeti rehabilitációként is felfoghatók ezek a munkák, hiszen a rendszerváltásig a Horthy-korszak filmjei, ha nem is voltak betiltva, de ritkán jutottak el a közönséghez, a hivatalos kultúrpolitika, de még a kritika is kommersz szórakoztatóipari terméknek tartotta őket. A rendszerváltást követően a korai hangosfilmek előkerültek a filmraktárak mélyéről, és a legkülönbözőbb tévécsatornák délutáni matinéjében kaptak helyet, így Kabayék újjáéledő nosztalgiára építhettek, és ügyesen ki is használták. A remake-en kívül később egyéb szórakoztató filmeket is forgattak: a *Papírkutyákat* Gyöngyössy Bence 2009-ben, a *Szuperbojzt* ugyancsak 2009-ben Kabay Barna (Kabay a *Papírkutyáknak* a producere volt). Ezek a filmek a rendszerváltás után átalakuló filmtörténeti körülményekből fakadó újfajta kereskedelmi-produceri szemlélet képviselői az életművekben, s mint ilyenek, nem kapcsolódnak közvetlenül Gyöngyössy Imre szellemiségéhez, közvetve viszont, amennyiben a produceri szempont a vele forgatott filmekben is nyomot hagyott, már felvethető valamiféle – noha távolinak tűnő – szemléleti összefüggés. A nyitottság az új formákra, filmkészítési gyakorlatokra mindenképpen.

Ám nem csak szórakoztató filmek fűződnek Gyöngyössy Imre alkotótársainak nevéhez. Sőt, az újabb produkciók – ahogy ezt a korábbi példák is láthattuk – jóval inkább komoly, drámai témákkal foglalkoznak, az üldözöttek világának bemutatását folytatják, hazai és nemzetközi szinten, dokumentum- és játékfilmekben egyaránt.

Gyöngyössy Bence eddigi rendezői pályafutásának „saroktételei”, továbbá két közbülső munkája egyértelműen mutatja az apai örökség továbbvitelének szándékát. Már említettem első egész estés játékfilmjének, a *Romani Krisnek* közvetlen tematikus és szemléleti kapcsolatát a *Meztelen vagy* címűhöz. A *Romani Kris* a mítoszok, népmesék, balladák nyelvén beszél a cigányságról, kevésbé szociológiai, jóval inkább kulturális megközelítésben. Hiába mai a történet, főhőse, Lövér, Lear királyra emlé-

keztető apafigura, mintha nem a jelenben élne, ellenáll a világába kíméletlenül betörő pusztításnak, hogy saját, időtlen törvényét érvényesítse. A film önmagával szemben állított kérdése – amiként a *Meztelen vagy* is ennek jegyében született –, hogy a szorító társadalmi körülményeket ábrázoló realista alaphelyzet miképpen emelhető el a publicisztikus jelentéstől magasabb gondolatiság felé. A megoldás ezúttal is a stilizálás, még ha ez ekkor már nem érheti is el a 70-es évek esztétizáló stílusának mértékét. A rendező *Janus* (2015) című tévéfilmje a 80-as évek Romániájában, Ceaușescu diktatúrájában, a rendszerváltás idején és a korabeli jelenben játszódik. A több idősíkon bonyolódó történet egyfajta előzménye a rezsim végnapjait bemutató Kabay–Petényi tévéfilmsorozatnak, az *Európa messze van* címűnek, s rokonítható a Gyöngyössy–Kabay–Petényi alkotóhármastól utolsó játékfilmjével, a szintén a diktatúra világát bemutató *Halál sekély vízben* politikai thrillerével. Gyöngyössy Bence legutóbbi játékfilmje, *A feltaláló* és az azonos témájú minisorozat (*Cseppben az élet*) olyan, a Kádár-korszakban elnyomott, ellehetetlenített kutatóorvost mutat be, aki végül felülkerekedett rosszakaróin, és készítményeivel sokak számára egyfajta megváltóvá, gyógyító emberré vált. Karaktere közvetlenül is utal Gyöngyössy Imre édesapjára (e film rendezőjének nagyapjára), akit első rövidfilmjében, a *Férfiarcképben* „énekelt meg”. De hasonló módon emlékeztet *A feltaláló* a valós karakterre épülő játékfilmek módszerére, hiszen ez a történet dr. Béres Józsefről szól. Az ő élethelyzete a diktatúrában ezen túlmenően is felidéz a Gyöngyössy Imre-filmek hőstípusait, kezdve a korai önálló művekkel a *Jób lázadásán* át egészen a *Halál sekély vízben* című munkáig (amely e tekintetben, azaz a Kádár-kori elnyomás ábrázolása miatt *A feltaláló*nak is előzménye lehet), beleértve a film inkább műfaji karakterét, amelyből jó néhány fellelhető a Béres-filmben (például az elnyomó apparátus megfélemlítő, felforgató tevékenységéből következő thrillerhatás). És akkor még nem említettem az alkotóközösség valamennyi dokumentumfilmjének elnyomástól, kiszolgáltatottságtól szenvedő hőseit. (*A feltaláló*ban Petényi Katalin forgatókönyvíróként, Kabay Barna producereként közreműködött, *Béres József életútja* címmel pedig közösen készítettek előzmény-dokumentumfilmet a címszereplőről 2015-ben.) Gyöngyössy Bence további tévéfilmjei szintén kapcsolhatók a Gyöngyössy–Kabay–Petényi trió szellemiségéhez. A Liszt Ferenc legutolsó szerelmét és a zeneszerző halálát bemutató *Utolsó rapszódia* (2011) a művészetek és művészek világán keresztül elsősorban Petényi Katalin munkásságához kötődik: az Ámos Imre-film mellett a Kabayval közösen jegyzett, Peskó Zoltán karmesterről, Tóth Bálint költőről, Charles de Tolnay művészettörténészről, Béres József népdalgyűjtőről szóló portréfilmekhez (*A Városligeti fasortól a Milánói Scáláig,*

2007; *Őszi üzenet barátainknak*, 2014; *Olasz–magyar örökség*, 2015; *Szép magyar ének*, 2018). *A tanyagondnok* (2014) című dokumentumfilm a rendezőpáros *Pusztai emberek* című 1981-es művéhez kapcsolható. A Janus Kabay és Petényi legutóbbi, a Szekuritáté világát feltáró dokumentumfilmjeinek is sokat köszönhet (*Szigorúan ellenőrzött életek*, 2012; *Stigma – Tőkés Eszter a Szekuritáté célkeresztjében*, 2013), amelyek egyfajta dokumentarista előtanulmányok a *Janus* fikciós történetéhez, míg ugyanezek a dokumentumfilmek a korábbi *Európa messze van* című tévésorozatban exponált téma folytatását, kibontását jelentik a megismert tényanyag alapján. Ez is egyfajta „hálózat”: a közös gondolkodásból, a közös munkából fakadóan a művekben taglalt témák, sorsok összetett, tematikus hálózata.

Ha a Petényi–Kabay-alkotópáros legutóbbi dokumentumfilmjeire gondolunk, akkor éppen ezek, a titkosszolgálatok működését bemutató munkák a legfontosabbak, amelyek már ez idáig is tekintélyes, a történészek számára is tanulságokkal szolgáló sorozatot alkotnak. Főképp, hogy a román titkosszolgálat mellett a magyart is szemügyre veszik, méghozzá többször az igen kényes, az egyházat beszövő hálózat szempontjából (*Hitvallók és ügynökök – Az igazság szabaddá tesz benneteket...; „Bíboros” – Az állambiztonsági szervek célkeresztjében*, 2017; *Pannonhalmi szemizdat*, 2022; *Fénytörés*, 2023). A *Hitvallók és ügynökök*ben megszólal a bencés rend történetét kutató Várszegi Asztrik pannonhalmi főapát (a vele, illetve róla készült dokumentumfilmek sorát *A közvetítő* című hatrészes sorozat nyitja meg 2005-ben), aki a további filmeknek is állandó szakértője lesz. Az alkotók ezzel a gesztussal visszatérnek Gyöngyössy Imre középiskolájának színhelyére, az egész életét és világvégét meghatározó Pannonhalmi Bencés Gimnáziumba. Tisztelgés ez nemcsak a hely, hanem egyik neveltje előtt is. A film *János evangéliumából* (8,32) vett alcíme Gyöngyössy Imre és alkotótársai életművének mottója is lehetne: „Az igazság szabaddá tesz benneteket.”

Tisztelgés Gyöngyössy Imre *Stigma* című versére készült filmjük is, méghozzá nemcsak a mű és általa szerzője sorsának, hanem ami ennél is fontosabb, Gyöngyössy Imre korai játékfilmjei stílusának megidézésével (amelyekből rövid snittek is bekerültek a versfilmbe). A nyolcperces etűd olyan, mintha ő maga forgatta, filmesítette volna meg költeményeit. Az in memoriam után egy hommage. Az utódoktól ennél nagyobb elismerés nem igazán képzelhető el: nemcsak őt idézik, a művészetét, az emléket, hanem az ő szemével látnak, az ő kamerájával fogalmaznak. És ez ad erőt a folytatáshoz, a továbblépéshez, immár nélküle, saját művészi útjukon, de az ő szellemében.