

GELENCSÉR GÁBOR

Mesék a hátországból

Első világháborús magyar játékfilmek²⁸⁰

Az első világháborút felidéző magyar játékfilmekből vajmi keveset tudhatunk meg magáról a történelmi eseményről, ám annál többet az adott filmtörténeti korszakról. A háború a filmekben inkább csak ürügy az érzelmi bonyodalmakra vagy az emberi lélek titkainak kifürkészésére. A történelem megidézése a dokumentumfilmekre marad, mindenekelőtt Gulyás Gyula és Gulyás János *Én is jártam Isonzónál* (1986) című korszakos jelentőségű, nagyszabású munkájára, amely az utolsó pillanatban szólítja meg és hívja emlékezésre az olasz hadszíntéren harcoló egykori katonákat.

Érdekes módon a filmművészetünkben egyébként kontúros ideológiai vonal is igen halovány az első világháborút megidéző történetekben. Mindennek legfőbb magyarázata, hogy az ideológiai jelentés mellett jóval elkötelezettebb 1945 utáni korszakban alig készül a témát érintő film. Fél évszázad alatt mindössze négy fontosabb akad: Szóts Istvánnak a két korszak közötti átmenetet jelentő *Ének a búzamezőkről* című filmje 1947-ben, Fehér Imre debütálása, az 1957-es *Bakaruhában*, Fábri Zoltán *Fábián Bálint találkozása Istennel* című 1980-as munkája és Grunwalsky Ferenc *Utriusa* 1994-ből. A többi alkotó legfeljebb érinti a háború korszakát, mint például Kovács András *A vörös grófnőben* (1984), vagy annak előestéjéig vezet, illetve onnan indítja főhősének sorsát, mint Szabó István a *Redl ezredesben* (1985) és a *Hanussenben* (1988). Ehhez képest az államosított filmgyártás előtti időszak jóval több filmet szentel az első világháborúnak, ám a néma- és a korai hangosfilmkorszak műfaji dominanciája kilúgozza a filmekből az ideológiát a történelemmel együtt, s legfeljebb a komolyan nehezen vehető kommunisták „kísértete” járja be az alapvetően melodramatikus történeteket.

Ha van ideológia, akkor az szintiszta agitáció formájában uralja a filmet, amely ily módon közvetlenül reflektál a háború keltette indulatokra. Az *Őfelsége, a király nevében* című, 1918-as háborúellenes propagandafilm ismeretlen rendezője Alattvaló János történetét meséli el kilenc percben, a végén az egyszerű ember hősi halálával és az ezt kommentáló inzerttel: „Így pusztult el az ország férfilakosságának színevirága... őfelsége, a király nevében, a kapitalizmus érdekében.” Annál ismertebb a Tanácsköztársaság idején forgatott forradalmi agitka alkotója, Kertész Mihály. A *Jön az öcsém!* (1919) a korszakban divatos „helyzetdal” műfajában hirdeti a háború szenvedéseitől megváltást hozó, egyelőre rövid ideig regnáló tanokat.

280 Eredeti megjelenés (lábjegyzetek nélkül): *Filmvilág*, 2014/8. 8–12.

Az első világháború elvontabb és egyetemesebb gondolati reflexiója a későbbi korok modernista szerzőire vár. Sára Sándor *Pro Patria* (1970) című etűdje archív anyagokból összeállított montázs, amely a háború embertelensége mellett az emléket állító utókor üres pátoszával is szembeesít. Ugyanebben az évben és szintén a Balázs Béla Stúdióban készül el Magyar Dezső *Büntetőexpedíció* című filmje, amely az első világháború előestéjén a Balkánon zajló katonai akciót növeszt a mindenkori forradalmárok és elnyomók összecsapásának időtlen képévé. Mindkét film a modernista esszéizmus sajnálatosan ritka és elszigetelt hazai példája.²⁸¹ Bennük az első világháború történelmi eseménye a történelem ártó szellemévé lényegül át.

Az első világháború csupán nyitánya volt a – Jeles András kifejezésével élve – „büntető” 20. századnak.²⁸² Követte két diktatúra, majd az első világháború „termékeként” a második, benne a vészorszakkal és a holokauszttal. Úgy tűnik, a filmesek jó dramaturgokként a közelebbi, történetileg és ideológiailag egyaránt elevenebb történelmi eseményeket részesítik előnyben, ha a század drámai történéseit akarják színre vinni. Azokhoz képest az első világháború maga a boldog békeidők folytatása, valami távoli harci cselekménnyel, amelynek legfeljebb annyi a következménye, hogy érzelmi viharokat kavarr a hátszországban. Legalábbis ez derül ki az első világháború alatt forgatott néma, majd az e hagyományt folytató korai hangosfilmekből.

A szökés hatalma

A néma- és a harmincas évek hangosfilmkorszakának vezető műfajai közül értelemszerűen nem a vígjáték, hanem a melodráma talál magához illő motivációt a háborúban. A sokkoló valóság a kortárs szerzőket extrém helyzetek kitalálására sarkallja. Mintha a sosem látott világfelfordulás a nappaliban folytatódna: a történelmi kataklizma családi kataklizmák sorát indítja el. A bizzarr fordulatok hiteltelenek volnának békeidőben, de a háború mindent a feje tetejére állít. A kiinduló motívum legtöbbször a szökés, amely vagy ellenséges területre, vagy egyenesen a háborúba visz. A végkifejlet pedig mindennek az inverze: ki tér vissza, ki nem, s aki visszatér, mit talál otthon. Az első világháború az 1945 előtti korszak filmjeiben afféle mindenható dramaturgként van jelen.

281 A magyar esszéizmushoz lásd: GELENCSÉR Gábor: *A macskaköves úton. 1968 és a magyar filmművészet* = UŐ., *Az eredendő másból. Magyar filmes szölamok*, Gondolat, Budapest, 2014, 73–84. A *Büntetőexpedíció* szemiotikai elemzését Bódy Gábor végezte el *Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata (A filmi jelentés attribúciója)* című 1971-ben az ELTÉ-n írt szakdolgozatában. (Legutóbbi közlése: BÓDY Gábor, *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, Szerk: ZALÁN Vince, Akadémiai, Budapest, 2006, 39–51.)

282 Vö. BÁRON György, *Auschwitz működik. Beszélgetés Jeles Andrásal*, Filmvilág, 1993/5. 4–7.

Változatos melodramai helyzetek sorjáznak a filmekben, amelyek akár a műfaj szubzsánereinek is tekinthetők. *Az utolsó éjszaka* (Janovics Jenő, 1917) anya-, *A föld rabjai* (Békeffy László, 1917) hetéra-, *Az obsitos* (Balogh Béla, 1917) barátság-melodráma. A későbbi filmek ezeket a szubzsánereket szaporítják és variálják. A némafilm korszakban készült *Egy fiúnak a fele* (Bolváry Géza, 1924) anya-,²⁸³ a korai hangosfilm korszakból a *Café Moszkva* (Székely István, 1937) házasság-, a *Pergőtűzben* (Ágotai Lajos, 1937) barátság-melodráma. A Zilahy Lajos regényéből készült *Két fogoly* (Székely István, 1937), valamint az *Elcserélt ember* (Gertler Viktor, 1938) és az *Elkésett levél* (Rodríguez Endre, 1940) házaspárjainak történetéből a háború következtében tragikus románc lesz. A „melodráma nagyformája”²⁸⁴ idején (Király Jenő) a háborús filmek szintén a műfaj meghatározó és mindent elszóró szerelmi konfliktusához közelítenek (Tóth Endre: *Toprini nász*, 1939; Cserépy Arzén: *Gorodi fogoly*, 1940; Ráthonyi Ákos: *Sarajevo*, 1940).

A legbátrabb történettel Janovics Jenő áll elő. A szélhámós szeretője által romlásba döntött anya elhagyja családját. Évekkel később egy gazdag fiatalembert kommandál számára kitartója. Már majdnem egymáséi lesznek, amikor a férfi nyakán függő talizmánból kiderül, hogy nem más ő, mint a nő elhagyott gyermeke... A történet freudista bugyrainak feltárása mellett *Az utolsó éjszaka* stílusa is számos elemzési lehetőséget kínál. A film több pontján az inzertek helyett képek, méghozzá igen összetett vizuális megoldások „mesélnek”. Ilyen például egy ablak által kettéosztott beállítás, előtérben a nőalakkal, a homályos üvegen át látszódoó háttérben pedig a távozó férfi körvonalával.

A bonyodalom bizarrságával, sőt kiagyaltságával tüntet Bolváry Géza már a háború után készült filmje. Az *Egy fiúnak a fele* története alapján azt kéne elhinnünk, hogy egy apának két nőtől, egy év különbséggel született gyermekei ikreként hasonlítanak egymásra. Az első gyerek anyja a szüléskor meghal, mire az apa gyorsan újránősül, és másodszülött gyermekét a félárvaival együtt nevelőszülőkhöz adja. Öt év múlva hozatja őket vissza, ám feleségének akkor nem árulja el, melyikük az ő vérszerinti gyermeke. A részrehajlás nélküli anyai szeretet biztosítása érdekében az igazság feltárásával 20 évet vár – ekkor azonban közbeszól a háború: az egyik fiú meghal. A hír hallatán az anya már nem akarja megtudni, övé-e az élve maradt gyermek, s az ezt igazoló dokumentumokat a kandallóba veti. A történet felidézése talán jól jelzi, miféle kiélezett lélektani konfliktusokat igyekszik hitelesíteni a háború a maga váratlan drámai fordulataival. Az abszurdba hajló helyzeteket ugyanakkor a film képileg is igyekszik megfogalmazni. Így például a záró jelenetben a kandalló felőli beállításban, vagyis a lángok „szemszögéből” látjuk a történet megoldását jelentő anyai gesztust.

283 *Az obsitos* Tóth János rekreációs felújításában érhető el: <http://videa.hu/video/film-animacio/az-obsitos-teljes-film-egyben-magyar-magyarul-Cqh4R69z1Asz8iu9> A másik három film *A Nagy Háború a filmművészetben* című projekt oldalán tekinthető meg: <http://project.efg1914.eu>

284 BALOGH Gyöngyi–KIRÁLY Jenő, „Csak egy nap a világ...”. *A magyar film műfaj- és stílus-története 1929–1936*, Magyar filmintézet, Budapest, 2000, 586–627.

A Tóth János „rekreációja” nyomán megújult és ismertté vált *Az obsitos*ban szintén felbukkan az ikermotívum: itt a barátja halálhírért hozó hadfit nézi annak anyja és húga saját fiának, illetve bátyjának, ám a történetbeli csavar még egyet fordul, amikor a lány tulajdonképpen már akkor beleszeret a fiúba, amikor még a testvérének hiszi. Mindehhez képest *A föld rabjai* az egyszerűségével tüntet: az elcsábított lány elhagyja atyját és szülőföldjét, a sorsa Oroszországba viszi, ahol egy herceg szeretője lesz. Ám amikor az apja más falubeliekkel együtt éppen a herceg birtokán esik hadifogságba, felébred benne a lelkiismeret, visszavedlik magyar parasztlánnyá, s apjával együtt hazatér.

Figyelemre méltó még ezekben a filmekben, hogy noha a cselekmény a hátszországban bonyolódik, háborús képek is helyet kapnak bennük. *A föld rabjai* tömeges csatajeleneteket (korabeli híradókat?) tartalmaz, *Az obsitos*ban is van felderítés és tűzpárbaj. Az 1924-es *Egy fiúnak a fele* pedig már nyilvánvalóan dokumentum-inzerteket vág be tengeri ütközetekből, s ezt vegyíti igen hitelesen kivitelezett saját háborús jelenetekkel.

A hangosfilmkorszak első világháborús filmjei ehhez képest visszalépést jelentenek: a háborús jelenetek, ha vannak egyáltalán, jóval inkább parodisztikusnak hatnak. Ezt a szellemet erősíti továbbá a korszak vígjátéki hegemoniájából fakadóan a komikus karakter beleszövése a történetbe, amely nem illeszkedik könnyen a háborús közegbe – ha csak, mint a filmek többségében, nem békebeli lovagias szerelmi ügyeken van a hangsúlyjátékábjegyzetek nélkül)ét lásd: elemzését lásd: ető elezte el Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata Márpedig itt kizárólag ilyesmiről esik szó; a frontok legfeljebb mint a szerelmeseket vagy a rivális szeretőket elválasztó határvonalak rajzolódnak meg a filmek dramaturgiai haditérképén. Említést érdemelne még a kor ideológiáját tükröző „rossz orosz” figurája, de ez legtöbbször annyira közhelyes karakterrajzokat eredményez, hogy miattuk tán még a korabeli nézők sem rettentek vissza a bolshevikoktól.

A filmek közül a *Pergőtűzben* a barátság-melodráma hagyományát folytatja, a *Gorodi fogoly* pedig az átöltözéses vígjátéki toposzt alkalmazza. Utóbbi film pozitívuma, hogy a közönséges és erőszakos vörös tisztben az őt odaadóan ápoló magyar kisasszony hatására felébred az emberség, s végül átengedi a lányt szerelmének, az orosz fogságba esett magyar tisztnek. Kevésbé a zavaros, nehezen követhető háborús események, mint inkább a frontok változásához hasonlóan kibogozhatatlan érzelmi hullámmázások miatt érdemel figyelmet a *Casablancát* előlegező *Café Moszkva*.²⁸⁵ Michael Curtiz, alias Kertész Mihály akár ismerhette magyar kollégája munkáját. A két film összehasonlítása érdekes tanulságokkal szolgál a műfajérősség tekintetében, mindenekelőtt azzal, hogy a *Casablanca* koncentráltabb cselekménye mennyivel hatékonyabban képes közvetíteni ugyanazt a témát, amely már a *Café Moszkvában* körvonalazódik.

285 Vö. BALOGH–KIRÁLY, *i. m.* 586–603.

A némafilmkorszak történetéséjében is gyakori volt a mélylélektani összefüggéseket feltáró hasonmás-motívum alkalmazása. A háború kikezdi a normális élet logikáját, a felettes én világát szétdúlja a pusztító ösztönszféra, hogy aztán az élet új mederben folytatódjék tovább. Az egyszerre felkavaró és megnyugtató eseménysor a tragikus románc műfaját társítja a háborús filmekhez.

Különös módon ilyen film akar lenni a Szép Ernő-kisregényből készült *Lila akác* is, csak hogy Székely István első, 1934-es adaptációjának befejezését a közönség nyomására megváltoztatják. Eredetileg az 1914 tavaszán induló történet szerelmespárjának útja elválik egymástól: mindkettőjük Oroszországba indul, ám Mancsi táncosnőnek Moszkvába, Pali viszont a frontra. A végső változatban Pali eléri Mancsi vonatát, frontról és háborúról – annak ellenére, hogy a film elején hangsúlyosan megjelenik az 1914-es évszám (talán elfelejtették kivágni) – szó sem esik. Székely aztán a kisregény újabb, 1972-es megfilmesítésében korrigálja a befejezést: itt Mancsi és Pali útjai örökre elválnak – ám frontról, háborúról ezúttal sem esik szó.

Annál meghatározóbb a háború a *Két fogoly* szerelmespárjának történetében. A harcok nemcsak elválasztanak, hanem össze is kötnek: a férfi és a nő egyaránt új társat talál magának. S noha az események illetően alakulása a véletlennek, nevezetesen a férfi halálhírének köszönhető, az új status quo egyáltalán nem tűnik drámainak a korábbihoz képest. Sőt, ki tudja? – fogalmazódik meg kimondatlanul is az igen mély életbölcseletről árulkodó kérdés.

A háború különös módon még pozitív hatású is lehet egy család életében. Ilyen, alaphelyzetben is meglehetősen különös történetet mesél el az *Elcsereált ember*, amelyben két felnőtt hasonmás sorsa cserélődik ki a háborúban. Az egymásra csodálatos módon hasonlító korhely férj és az özvegy édesanyjával élő szelíd agglégény véletlenül találkozik a fronton. A korhely elesik, a szelíd megsebesül és emlékezetét veszti. De még előtte gondosan elcserelelik zubonyukat, így aztán előáll a jól előkészített szituáció: az egykori kicsapongó férj helyett egy családszerető ember tér haza a feleségéhez és gyermekeihez. Mi lesz azonban így a fiát kitartóan visszaváró özvegy édesanyjával? Nos, a férfi lassan öntudatára ébred, magához hívja anyját, aki felismeri őt, ám látva a „család” boldogságát, nem mondja el az igazságot. Neki elég annak tudata, hogy a fia él. Gertler Viktor filmje amennyire abszurd alaphelyzetből indul ki, annyira mélyértelmű lélektani jelentést fogalmaz meg.

A megkettőződés, újjászületés mellett a feltámadás motívuma is feltűnik a háború teremtette családi drámák történetében. Az *Elkésztett levél*ben egy 1914-ben elkallódott, s csak 25 évvel később kézbesített levél okoz bonyodalmat. A történet ezúttal is meglepően bátornak és modernnek hat. Az ifjú szerelmeseket az első együtt töltött éjszaka után szakítja el egymástól a háború. A félreértés miatt a férfi azt hiszi, elhagyta a lányt. Újranősül, és sikeres íróként boldogtalan házasságban éli életét. A lány viszont megszüli szerelmétől fogant gyermekét, és megszállott módjára várja vissza kedvesét. A félreértést okozó levél hatására végképp összeomlik. Ekkor felnőtt lánynak indul a múlt nyomába, s megkeresi apját, aki természetesen mit sem tud a létezéséről. Az asszony gyógyulását végül (pszicho)drámai

fordulat segíti elő, amikor a pályaudvaron újrátsszák a 25 éve elmaradt találkozót. A film ily módon nemcsak a háború közvetlen traumatikus hatásáról, hanem a trauma feldolgozásáról is beszél, a jelenben tovább élő lelki sérülések hatását taglalva. Ezt fejezi ki a háborús flash back kettős expozíciója: a katonáskodó fiatalember fiktív jelenetének háttérben archív csataképek peregnek.

Tóth Endre viharos gyorsaságú és változatos műfajú magyarországi életműve a *Toprini násszal* kapcsolódik az első világháború témájához, ám itt a valódi műfaj a kémfilm: ennek látjuk különféle motívumait a tércépmásolattól, a festőnek álcázott kémről és a festmény alatt elrejtett tervrajztól az orosz ikon mögött nyíló titkos kazettáig és a tükör mögött nyíló még titkosabb búvóhelyig. A fordulatos, komikus karaktereket is felsorakozató történet legmaradandóbb részletei azonban ezúttal sem a háborús konspiráció frontján, hanem a lélekben zajlanak. A leánykérés előtt álló magyar kémbe beleszeret a szintén durván közönségesnek ábrázolt orosz ellenkém felesége. Ez az asszony lesz a történet melodramai hőse, akit a szerelem kimozdít férje melletti áldozatsorsából, ám le kell mondania a hazájába visszatérő álruhás magyar kémről is. A záróképen fekete ruhában, magányosan áll a templom kapujában, ahonnan imént távozott a boldog násznép. A kalandos akció sikerült – csak egyetlen megtört szív maradt hátra a csatamezőn.

A korszak vitathatatlanul legjobb első világháborús témájú filmje Ráthonyi Ákos *Sarajevo*-ja. Témánk szempontjából is erős film: a háborús helyzet érdemi módon befolyásolja a magyar vőlegénye és a házasság előtti pillanatban megismert orosz festőművész szerelme között vergődő magyar nő sorsát. Vőlegénye előtti lebukását egyenesen az okozza, hogy szép és emlékezetes eseményként írja le a trónörökös látogatását. Az ünnepség helyett ugyanis új szerelmével töltötte a napot. A háború további eseményei, bevonulások, sebesülések, hadifogság, szöktetések mindvégig irányítják az alapvetően lélektani történetet. S ezúttal az ukrán festőművész alakjában – igaz, nagy házat vivő, gazdag, nemes emberről van szó – a magyar úri nagyvonalúsággal felérő férfit ismerhetünk meg, aki látva vetélytársa kiertartó szerelmét és kedvese vívódását, maga egyengeti a pár útját a hadi- és szerelmi fogságból a hazatérés és házasság felé. Ellenpontja, az állatias ösztönlényként viselkedő marcona orosz alakja, ezúttal kisebb hangsúlyt kap a történetben, s nem az ideológiai, hanem a kalandvonulatot erősíti. Az ideológia oldalán inkább komikus figuraként lép fel a helyi jegyző mint az új hatalom gyanakvó és rosszindulatú képviselője. A film formatudatosságát jelzi, hogy őt *mindig* ferde gépállásban látjuk, sőt egy alkalommal, amikor belép egy jelenetbe, a kép fokozatosan elferdül. Ennél azonban jóval szofisztikáltabb beállításokat is tartalmaz a film, nem beszélve a számos ukrainai külső felvételről. Epikus sodrású, a 19. századi orosz nagyregények világát és alakjait idéző, elmélyült lélekrajzú film a *Sarajevo*, amely a *Café Moszkvával* ellentétben nem kiált hollywoodi újrafeldolgozásért, mivel ő maga teljesíti be a melodráma műfajának legszigorúbb elvárásait.

Az örület határain

Az 1945 utáni időszak szórványos első világháborús témájú filmjei kivétel nélkül a történelmi esemény helyett annak egyéni hatására koncentrálnak. Az első világháborút végképp kiszorítja a második; az első csak mint a háborús pszichózis motívuma jelenik meg. Egyfajta hatásvizsgálatról van tehát szó, amelynek következtében a történetek jórészt nem a háború alatt, hanem utána játszódnak.

A '45 előtti és utáni korszak közötti átmenet szerepét a háborús motívum tekintetében is Szóts István 1947-ben forgatott és rögtön betiltott második játékfilmje, az *Ének a búzamezőkről* tölti be. Szóts még a második világháború éveit alatti szeretné megfilmesíteni Móra Ferenc regényét, ám akkor az orosz hadifogoly és a magyar katona barátkozása miatt nem kap rá engedélyt. Később ez már kifejezetten pozitív elemnek számíthatna, viszont az orosz hadifogoly viszonya a magyar „hadimenyecskével” annál kínosabb közeli emlékeket ébreszt. A rendező életében először és utoljára enged a nyomásnak, kihagyja az orosz, a filmet azonban „mindszentysta” tanai miatt így sem mutatják be.²⁸⁶

A történet a korábbi időszakból ismert családi melodramák variációja: két barát a fronton, az egyik hazatér, a másiknak halálhírért veszik, így a megözvegyült hazatérő férfi elveszi barátja feleségét. Az új életet azonban a háború traumája árnyékolja be: a férfi tragikus vétsége, amellyel emléke szerint barátja halálát okozta, a gyermekek sorsában üt vissza, ez pedig az asszony megőrléséhez és öngyilkosságához vezet. A regényben a férfi is végez magával, az élet háború utáni folytathatatlanságát kifejezve. Szóts ezzel szemben életben hagyja hőstét, és a második világháború utáni újrakezdésre rímelteti az első világháborús történetet. Mindezzel mégsem tompítja az eredeti mű tragikus világvégét, sőt modernizálja azt, hiszen a mindennek ellenére továbbküzdő ember példáját állítja elé.²⁸⁷

A végzetes drámai bukás helyett a drámai sorssal való együttélés modernizmust előlegező megfogalmazását látjuk Fehér Imre első filmjében is. A *Bakaruhában* igazi hátországi történet, amelybe csak a cselédlány szegényparaszt katonabátyja hoz be valamit a háború világából, egyébként egy békés monarchiás kisvárost látunk, a maga kiábrándító dzsentrivirtusaival. A Hunyady Sándor novellájából készült, a *Lila akác* világát idéző film nem enged a szomorú végből: a becsapott, megalázott tisztalelkű cselédlány megverten hagyja maga mögött a züllött úri világot. Azt a világot, amely számára a háború ugyanúgy csak játék, mint ahogy az operettkatona újságíró számára játék volt a flört. A sebek azonban maradandóak, s talán nem csak a lány lelkében.

286 Minderről lásd a szerző életrajzi feljegyzéseinek részletét: SZÓTS István, *Szilánkok és gyaluforgácsok. Egybegyűjtött írások*, Szerk. PINTÉR Judit, ZALÁN Vince, Osiris, Budapest, 1999, 58–65.

287 A regény és a film összehasonlító elemzését lásd: GELENCSÉR Gábor: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata (1945–1995)*, Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Budapest, 2015, 41–44.

Nem nyújt semmilyen túlélési lehetőséget a háború okozta trauma a *Fábián Bálint találkozási Istennel házaspárjának. A fiaik generációjának további sorsát a szintén Balázs József-regényből készült korábbi Fábri-film, a Magyarok* meséli el, immár a második világháború hátszínházi közegében. Fábián Bálint alakja még a maga tömörszerű egyszerűségében szembesít a felfoghatatlannal. Amíg ő harcolt, felesége a pap szeretője lett, akit a fiai a vízbe fojtottak, mire az asszony megőrült, és lassan halálba emésztette magát. A frontról hazatérő férje ezt ugyanúgy nem tudja feldolgozni, mint az olasz fronton meggyilkolt talján katona kísértő rémképét, vagy a Tanácsköztársaság, majd az azt követő fehérterror politikai fordulatait. Istentől vár magyarázatot minderre, s hogy minél előbb a színe elé kerüljön, a templom harangkötelére akasztja föl magát. Fábri e késői munkájában főképpen a háborús trauma víziószerű megidézésével a klasszikus formaelvű munkáihoz tér vissza. Módszere azáltal válik hitelessé, hogy egy reflexióra képtelen hőst szembesít a felfoghatatlannal; nem magyarázatot keres, hanem a megmagyarázhatatlannal szembesít.

A reflektálatlan ösztönök világába száll alá Grunwalsky Ferenc filmje is. Formailag azonban az *Utrius* épp a *Fábián Bálint*... ellentétes pólusán helyezkedik el: a klasszikus ívű drámai történet helyett epizódokból építkezik, a motivációja hiányos, a drámai végkifejletet ironikus fordulat hozza el, s végül a történelmi hűséget eleve jelzésszerűen megteremtő film a történet szintjén is a jelenhez hozza összefüggésbe a (háborús) múltat, nyilvánvalóvá téve ezzel a téma aktualitását. Különös és talán öntudatlan módon a film alaphelyzete a korai első világháborús filmek sokszor döbbenetesen felforgató motívumait, a hasonmásokból, tévesztésekből, kicserélődésekből adódó bizarr családi relációkat idézi. Csakhogy itt nem a háború teremti meg a tabusértő kapcsolatot, hanem éppenséggel a háború akadályozza meg annak kiteljesedését. Utrius Pál ugyanis szerelmes a nővérebe, s az 1914-ben kézhez kapott behívót úgy éli meg, mint ami elsősorban e vonzalmának kiteljesedésében akadályozza. A nővérétől történő elviselhetetlen távolság készteti arra, hogy mindenáron megússza a katonaságot. Egy kamuműtétellel megpróbálja elkerülni a frontot, ám végül az operációba hal bele.

A háborús pszichózis működését Grunwalsky korábbi filmjeihez hasonlóan (*Egy teljes nap; Kicsi, de nagyon erős; Goldberg variációk*) torzító közelikkel, az üres térbe állított csupasz egzisztencia aprólékos viviszekciójával tapogatja le; egyfajta mikroszkópkamerával pásztázza a testeket és arcokat. Ha létezik háborús kamarajátékfilm, amely nemcsak a hátszínházi vagy archívok segítségével a csatákat, hanem a harcok lelki pusztítását is láttatni képes, úgy az *Utrius* ebbe a kivételes körbe tartozik. S noha a film bezárkózik az egzisztencia világába, a háború motívuma révén nyitott a külvilágra, a társadalomra. Utrius Pál története ugyanis a korabeli jelenben folytatódik: mai reinkarnációja szintén behívót kap. Az 1914-es év eseményeinek tükrében igen rossz ómen, hogy nyolcvan évvel később, 1994-ben ismét a Balkánon zajlik háború. Ott és akkor még sem a történet főhőse, sem az alkotó nem tudhatta, vajon nem a harmadik világháború frontján folytatódik-e a film zárlatában elinduló újabb sors-történet. Vajon az örület határok közt marad – avagy átlépi a határokat?

Első világháborús filmünk mindenesetre nem készült az *Utrius* óta. Ezt tekinthetjük akár biztató jelnek is.