

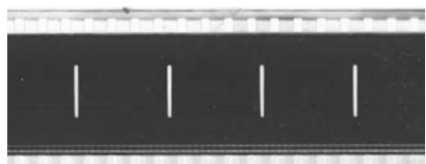
FILMKULTÚRA

MUSZTER

2008. NOVEMBER



AMERIKAI ELNÖKÖK



MUSZTER

ISSN 1785-0789

Magyar Nemzeti Filmarchívum
6. évfolyam 11. szám
megjelenik havonta

MELLÉKLET:

A FILM MÚZEUM HAVI MŰSORA

IRODALOM ÉS FILM BESZÉLGETÉS KERTÉSZ ÁKOSSAL
ÉS GARACZI LÁSZLÓVAL

ROZSDÁS DOBOZOKBÓL ELŐKERÜLT KERTÉSZ MIHÁLY ELSŐ FILMJEINEK EGYIKE: A TOLONC!

EGY KIS SZTÁLINISTÁZÁS A TELEVÍZIÓBAN

Lépés- vagy posztmodern kényszer

Forgács Iván

Nehéz lenne megmondani, mi is van ma a világban. Jelennek meg az írások a Nagy Válságról, a kapitalizmus végéről, miniszterelnökök, államelnökök alkalmatlanságáról, mindenki mond ezt-azt. De van valami szokatlan, valami, amit legalábbis én eddig még nem tapasztaltam. Nagyon sok megnyilatkozás elismeri, hogy fogalma sincs arról, mi és miért történik, arról pedig végképp, hogy mit kéne csinálni, és mi lesz. Lehet, hogy nincs nagy baj, lehet, hogy itt a vég. Mindenesetre kijózanító félelem terjed tágabb környezetünkben. Felmerül egy gazdasági összeomlás lehetősége, és „elérhető” közelségbe került egy újabb világháború. Ezek persze csak víziók, de érezni, hogy valami nincs rendben.

Nem egyszerűen a gazdasági válsághelyzetről van szó. Hiba volna, ha ennek fényében nem gondolnánk végig azokat a társadalmi-kulturális folyamatokat, amelyek már jó ideje aggasztó, de legalábbis furcsa jelzéseket adnak. Nehéz reagálni rájuk, helyesen értelmezni őket, mert nemzedéki aspektusuk is van. Valahol a mai 40 és 50 évesek között észlelhető szakadás. És helytelen lenne Kelet-Európára, a posztzocialista szférára szűkíteni mindezt, és azt mondani, hogy egy szabadságba nőtt generációval nem tud szót érteni a régi rendszer utolsó öt-tíz évfolyama. Jól látható, hogy az érett demokráciákban is hasonló törés megy végbe.

A kérdés az, vajon pusztán a szokásos idősok-fiatalok konfliktusról van-e csupán szó, vagy valami többről. Az idősödő ember morog, de fél az általánosabb

következtetésektől: kontrollálja magát, hátha túloz, hátha téved. Emlékszik ifjúkora sűrűlódásaira, és kerülni kívánja az „ezek a fiatalok!” dohogást. De akár-mennyire hessegetni próbálja, nem tud szabadulni attól a benyomástól, hogy növekszik körülötte az erőszak. És az mintha már-már értéké válna.

A lehgaddás életkorában természetesen zavaróak a fiatalok széles gesztusai, kellemetlen, magabiztos zajosságuk. Bosszantó, ha nem adják át a helyüket a buszon, ha az ajtóba állnak. Ám önmagában ez még nem komoly dolog. Attól lesz megdöbbenő, hogy gyakran erőszak villan fel benne. Amikor azt látni, úgy érezni, hogy egyre több „utód” valósággal harcol a helyért, és megfeszül az indulattól, ha elveszti. (Egyszer ezért felkínáltam a helyet a bosszús „vesztesnek”, aki szó nélkül le is ült.) Ha pedig elfoglal egy pozíciót, nem akar mozdulni, érdektelen, kéne-e másoknak is hely, le akar-e valaki szállni.

Apróság? Rendben. Lássunk valami komolyabbat. A divat jellegének változását. A hatvanas-hetvenes évek „lázadó” divatja az egyszerűség szabadságát hirdette. A fiatalos provokáció a protokolláris öltözködés, a cicoma, a „ruha teszi az embert” ellen irányult. Az egyenjogúság szellemében ezen a téren is közeledtek egymáshoz a nemek. A lányok vágták, a fiúk növesztették a haját. Ez az irány a természetességet harsogta. És nem csupán a divat szintjén. Milyen csapatokba illett például verődni? Békét, egyenlőséget, igaz kereszténységet képviselő hippimozgalmakba, a társadalmi

igazságtalanságok ellen papoló baloldali csoportokba, szabadon emberi szabadságról éneklő rockegyüttesek köré. Nem volt ebben feltétlenül tudatosság, de épp ez az érdekes. Hogy a kallódás, a kábítószer, az alkohol is ilyen irányba sodort.

Az is sokat elárul, mi volt a baja az előző nemzedéknek ezzel a fiatalsággal. Főként az, hogy nem tisztelik a hagyományokat, lázonganak, és képtelenek lesznek megállni a helyüket az életben.

Mi van ma? A divat komponált. Hívei látványos, komoly agyalást és sok munkát igénylő külsőségekkel próbálnak egyéniséget faragni önmagukból egy trendi kelléktár keretei között. Ez már nem az egyszerűség provokációja, hanem a provokáció barokkos stilizációja. Igazi posztmodern váltás. Lehetne csupán a zavarodottság, a kiüttlanság jelzése. De erőszakolt csillogásában-villogásában ott lappang egy biztos egyéni magasabbrendűség, a gazdagság vágya. A másik pólus a demonstratív agresszivitás. Kopaszra nyírt fiúk, férfiak, gyakran napszemüvegben. Erőuniformis, a fenyegető arcnélküliség önbizalma.

Nem érezheti itt jól magát egy humanista felvilágosultságból táplálkozó ember. Sőt, ma már fél. Lehet, hogy alaptalanul, de fél. Lehet, hogy tévesen merülnek fel benne történelmi analógiák. De fél. Próbál megnyugodni, magyarazatot keresni. De fél. Olykor talán már önmagát is vádolja, hogy gyenge volt, nem merete képviselni saját értékeit, inkább megadóan magára szabadította a kíméletlen pragmatizmust, az érvényesülés kényszerét, a tulajdon igényét. És lúzer lett. Aki most fél. Megcsapta a szabad verseny szele, de munkavállaló maradt. Munkavállaló, akit ma senki sem képvisel. Akinek egyedül a szélsőjobboldal kínál „vigaszt”. Nacionalizmust, isten harcos védelmét, büntelődő történelmet, országmegváltó szervezkedést. Vagy kér belőle – vagy fél.

Most itt egy lehetőség. Drágán meg kell majd fizetni érte. De mégis itt van. Ki lehetne némileg józanodni. Tudatosságra kényszerítenek a gazdasági bajok. Az állam és a tőke értékkel, egyeztet, kiutat keres. Nem értünk, de miattunk is. Valamennyire kezelni kell a társadalmi problémákat egy válságos időszakban. Különben teljesen ellenőrizhetetlenné válnak a folyamatok.

Egy ideig semmit se lehet úgy folytatni, mint eddig. Lehet, hogy csak egy hétről van szó, lehet, hogy hónapokról, évekről, évtizedekről.

Nem azért dramatizálok és okoskodom, mert egységbe akarom szólítani a népeket. Talán furcsa, de egyszerűen úgy érzem, és aligha vagyok egyedül, hogy mindaz, ami történik, a mi szűk kis szemétdombunkat, a filmgyártást

is érinteni fogja. Még a magyart is. És aki féltette egy súlyos válságtól, most még jobban félhet. Akit pedig elvakított az egy évben készült produkciók magas száma és néhány fesztiválsiker, ideje, hogy magához térjen.

Mindenképpen el kéne töprengeni. Nem belső morális kényszerből, kulturális misszióérzésből. Még csak azért sem, mert töprengeni jó. A hosszú távú fennmaradás mindennapi érdeke kívánná ezt. Mert félő, hogy így nem fog továbbmenni a dolog. A magyar film sanyarú vegetálásba süppedhet. Aztán persze előfordulhat, hogy csoda történik, és minden másképp alakul. Az is lehet, hogy sokakat egy csöppet sem zavar a vegetálás, a perifériára kerülés. Így is el lehet szépen éldegélni. De azért jobb felkészülni a lehetséges helyzetek bölcs megoldására.

Remélhetőleg a magyar filmszakma még nem tart ott, hogy nemzeti kerekasztalra kelljen összehívni. Ha maradt józan ész, rengeteg fórum áll rendelkezésre az agyaláshoz. Világos, hogy át kell alakítani a filmgyártás állami támogatását. De ahogy ezt leírtam, máris úgy érzem, hogy túlzok. Legfeljebb a kuratóriumok gyakoribb újráválasztásáról lenne fontos beszélni. Föl lehetne vetni a sorsolós módszert. Sokkal lényegesebbnek látszik azonban, hogy kirajzolódjon végre valamilyen határozottabb koncepció a finanszírozásban. Hogy legalább rövid távú döntések születessenek arról, mit, miért és hogyan támogasson az állam. Más szóval, hogy mit preferáljon és milyen arányban. Amikor például néhány éve a Nemzeti Kulturális Alap úgy döntött, hogy a lapok támogatásánál a nagy múltú orgánumokat részesíti előnyben, világossá tette, hogy nem ösztönzi új folyóiratok alapítását. Ugyanígy határozni kéne arról, mi mellett kötelezi el magát egy időre a filmtámogatás. Az adott helyzetben, a hagyományok és új törekvések ismeretében. A műfaji filmek piacát kívánja-e élénkíteni, vagy szerzői filmek születését? Az alacsony költségvetés keretei között mozgó próbálkozásokat tartja-e kívánatosnak, vagy inkább magas technikai színvonalat kíván biztosítani kevesebb filmnek? És talán ijesztően hangzik, de azt sem ártana általános szinten jelezni, miről lenne érdemes filmet csinálni. Szociális jelenségekről, lélektani drámákról, történelmi témákról? A zsenialitás szuverenitásának támogatása persze megkérdőjelezhetetlen maradna. De ez nem okozna nagy anyagi kiesést. Hangsúlyozom, csak az állami támogatás szempontrendszeréről van szó. A magántőke sokat módosíthat az arányokon, bármire adhat pénzt. De az mindig is tudja, mire akar adni, főleg pedig, hogy mire nem. És még ezt is megfontolja.

FILMKULTÚRA

Alapítás éve: 1958

a Magyar Nemzeti
Filmarchívum lapja

felelős kiadó: Gyürey Vera
site: www.filmkultura.hu

szerkesztők:

Kovács Adrien (Krónika, Filmek, Arcok)
Forgács Iván (Spirál, Muszter)
Tanner Gábor (Muszter)
Fazekas Eszter (Arcok, Képtár)
olvasószerkesztő: **Schiller Erzsébet**
korrektor: **Kerekes Andrea**

A nyomtatásban megjelenő Muszter
műszaki szerkesztője: **Sóti Gábor**
nyomda: **Érdi Rózsa Nyomda**

szerkesztőség címe:

Magyar Nemzeti Filmarchívum
1021 Budapest, Budakeszi út 51/e
telefon/fax: 394-5205

fő támogatóink:

nka
Nemzeti Kulturális Alap
filmk
MAGYAR
MOZGÓKÉP
KÖZALAPÍTVÁNY

Film - Narrátorhang

ELŐKÉP

Ladányi János



Ezt a kiváló filmet úgy érdemes néznünk, mint Magyarország jövőjének egyik – egyre valószínűbbé váló – előképét. Bár a cselekmény távoli, és már-már parabolisztikusan ábrázolt világokban játszódik, mégis kulcs a Magyarország előtt álló társadalmi alternatívák megértéséhez.

Rodrigo Plá mexikói rendező első egész estét betöltő filmje, *A zóna* (La zona, 2007) valamelyik dél-amerikai metropolisban, talán Mexikóvárosban játszódik. A zóna egy hatalmas nyomornegyed által körülvett, attól betonfalakkal, szögesdróttal, zsilipkapukkal elválasztott, magánhadsereggel védett, zárt lakóterület. Kívül a harmadik világra jellemző rettenetes nyomor, belül az elképesztő gazdagsággal járó hatalmas házak, gondozott kertek, utcák és parkok, golfpálya, uszoda, iskola és ki tudja még mi minden más. Két teljesen különböző és ellenséges világ él tehát szorosan egymás mellett, egymástól mereven – a zónalakókat kiszolgáló páriák népes seregétől eltekintve –, minden kapcsolat nélkül elkülönülve.

Egyik éjjel óriási vihar támad, egy hirdetőoszlop rádől az ellentétes világokat hermetikusan elválasztó falra, és az így keletkezett jelképes hídon három tizenéves gyerek bemászik a tiltott városba. Innentől kezdve szörnyűséges és elképesztő dolgok történnek. E történetekben azonban mégis az a legelképesztőbb és legszörnyűségesebb,

hogy saját helyzete, érdeke és értékei szerint mindegyik szereplő a maga módján végig racionálisan cselekszik. A kilátástalan nyomorból érkező fiatalok persze gyorsan lopni akarnak valami minél értékesebbet, az állandóan rettegő zónalakók pedig védekeznek. Egymással ellenséges világokról lévén szó, mindezt rettenetesen brutálisan teszik. A betolakodók pillanatok alatt meggyilkolják a rablótámadás idős áldozatát, a zónát üzemeltetők pedig habozás nélkül agyonlőnek két fiút az elkövetők közül, és még egy biztonsági őr is meghal a lövöldözésben.

A legmegdöbbentőbb fordulat azonban csak ezután következik, amikor pedig már mindenki megfontoltan és racionálisan cselekszik. A harmadik kamasz, aki túlélte a lövöldözést, elrejtőzik. Esze ágában sincs feladni magát, hiszen tudja, hogy sem a zónalakóktól, sem a rendőrségtől nem számíthat méltányos eljárásra. A Zóna lakói, akik területükön egyfajta törvényfelettséget élveznek, tanácskozáson úgy döntenek, hogy nem értesítik a tehetetlen és korrupt rendőrséget, inkább maguk szolgáltassák igazságot. Kollektív embervadászatba kezdenek, ami egy idő után a várt eredménnyel jár: az elfogott kamaszt meglincselik.

Említettem már, hogy a film távoli és szimbolikus világokban játszódik. Mégis szembeűnő a helyszín és a cselekmény realiztikus volta. A Zónához igencsak

hasonló, hiperszegregált lakónegyedek egyáltalán nem ritkák a harmadik világ országaiban, de jelen vannak például az észak-amerikai nagyvárosokban is. És ne áltassuk magunkat: a hatalmas falakkal körülvett villákba, lakóparkokba, citadellaszerűen elkülönülő épületmonstrumokba, „cigánymentes” szuburbökbbe törekvő magas státusú népeiséget nálunk is valami nagyon hasonló cél vezérli, mint A zóna lakóit: menekülés a szegényektől, az etnikai gettók páriáitól és ennek a világnak még a látványától is.

Kettészakadt társadalmaktól idegen a demokrácia – mondtam valamikor még közvetlenül a rendszerváltás után egy újszegénységről folytatott vitában. És idegenek a normális emberi viszonyrendszerek is – teszem ma hozzá, az azóta eltelt csaknem két évtized fejlődeményeit összegezve. Azóta ugyanis az ország elvesztette munkahelyeinek mintegy harmadát, mégpedig oly módon, hogy a munkahelyek száma ezen időszak alatt egyetlen évben sem haladta meg számottevő mértékben az 1993-as színvonalat, tehát azt a szintet, ahová akkor esett vissza, amikor a magyar gazdaság teljesítménye a mélyponton volt. Tartós munkanélküliségről, tartós mélyszegénységről, tartós és többdimenziós kirekesztettségről és ezeknek a problémáknak a következő generációkra való átörökítéséről indokolt ma beszélnünk a magyar társadalom egy jelentős szeletének az esetében. Ráadásul úgynevezett etnikailag terhelt szegénységről van szó, hiszen a tartósan leszakadottaknak ugyan „csak” mintegy harmada roma, de ez azért azt jelenti, hogy a romák a többségi társadalomhoz képest csaknem ötszörösen vannak felülreprezentálva a leghátrányosabb helyzetűek körében. A piacgazdaságba való átmenet során követett „magyar úton” eddig 600-800 ezer ember hullott ki tartósan a társadalomból, került a társadalmi hierarchia legaljára, pontosabban még annál is lejjebb.

Mindez a szociális és etnikai alapú lakóhelyi szegregáció jelentős mértékű felerősödésével járt együtt: fokozódott az iskolázatlan, munkanélküli és szegény népesség térbeni koncentrációja, növekedett a munkaerő-piaci, iskolai és lakóhelyi kirekesztéssel sújtott romák által benépesített településrészek és települések száma. Sőt az ország északkeleti, keleti, és déli peremvidékein – Magyarország történetében első ízben – már egész gettosodó térségekről is indokolt beszélnünk. A magyar falvak és városok, sőt az ország fővárosának egyes szegény környékein járva gyakran már második generációs munkanélküliekkel lehet találkozni, de a nagyon szegény közösségek esetében nem ritka már a harmadik, sőt a negyedik generációs munkanélküliség sem.

Ez a „láthatatlan Magyarország”, amiről nálunk csak választási csatározások vagy szegény- és cigányellenes hecckampányok idején szokás szót ejteni. De pillanatnyi kétségünk se legyen: a jól szituált lakónegyedekből sikeresen eltüntetett páriák időről időre visszavárogognak oda, ahonnan valamikor kiebrudalták őket. Egyszerűen azért, mert nem nagyon tehetnek mást: ha

törvénytisztelő magyar állampolgárként nem akarnak gyermekeikkel együtt éhen halni, ma már a korábnál sokkal rosszabb körülmények ellenére is kénytelenek visszaköltözni a legalább valamilyen alkalmi megélhetést nyújtani képes városokba, mindenekelőtt Budapestre. A harmadik világból származó példák-ból tudjuk, hogy ez a visszaszivárgás bizonyos körülmények – súlyos gazdasági válság, vagy éppen ellenkezőleg, tartós és gyors gazdasági fellendülés – esetén egyes városi térségek előzől- sébe is át szokott csapni.

Nálam ehhez sokkal jobban értők majd nyilván részletesen elemezni fogják, hogy a film milyen szemléletesen mutatja be a gyűlölet és a félelem mindent átható paranoiát eredményező légkörét. Briliáns ötlet, hogy a rendező azt az üzenetét, hogy ez a film nem Jó és Rossz küzdelméről, hanem egy szélsőségesen megosztott világ két szélső pólusán elhelyezkedő, saját szituációjukban teljesen racionálisan cselekvő emberek tragikus konfliktusáról szól – amelyben mindegyik résztvevőnek megvan a maga, a másiktól kibékíthetetlenül eltérő nézőpontja –, a filmfelvétel technikáinak váltogatásával is igyekszik kifejezni. Ezt a célt szolgálja a kézi kamerával készült felvételek ideges remegésének, a mindenhol jelen lévő biztonsági kamerák által rögzített események rideg objektivitásának és az amatőr videofelvételek esendőségének váltogatott alkalmazása. Ugyancsak a vészterhes léghőérzékeltetését szolgálják a filmben mesterien alkalmazott rejtelmes hang- és zörejeffektusok. Zavarba ejtő az is, hogy a film végén szörnyű gyilkosságot elkövető zónalakók egyáltalán nincsenek szörnyetegként ábrázolva. Ebben a filmben nincsenek olyan, kis hazánkban hovatovább már teljesen megszokottnak számító, emberi mivoltukból kivetkezett hörgő, vérszomjas figurák, mint nálunk egyik-másik, a renitens cigány családok elűzését követelő falugyűlésen, nincsenek olyan szörnyűséges jelenetek, mint amilyenek gyakran előfordulnak egyik-másik jobb budai ház társasházi közgyűlésen.

Ne áltassuk tehát magunkat: a „zóna” már Magyarországon is jelen van! Ott van a szélsőségesen szegregált magyar településrendszerben, az európai viszonyok között példátlan mértékben szegregált magyar iskolarendszerben, a foglalkoztatás rendkívül alacsony színvonalában, a renitenskedők megfélemezése érdekében a „gárda” segítséget kérő polgármesterekben, a törvényekkel tudatosan szembenálló segélyezési gyakorlatot kialakító önkormányzatokban, a gyermekes családok házába Molotovkocktelt hajító „ismeretlen tettesekben”, a hol brutális, hol tehetetlen rendőrségben, az elbizonytalanított, megfélemyetett igazságszolgáltatásban, a különböző paramilitáris alakulatokban, az árnyék-titkosszolgálatokban – és abban, hogy mindez, és még sok más is lassan teljesen megszokottá válik számunkra.

Ez a film arról szól, hogy egy szélsőséges egyenlőtlenségek által szétszabdalt társadalomban milyen árat kell fizetni a biztonságérzet igencsak törékeny illúziójáért.

Egy kis sztálinisztázás az m1-en

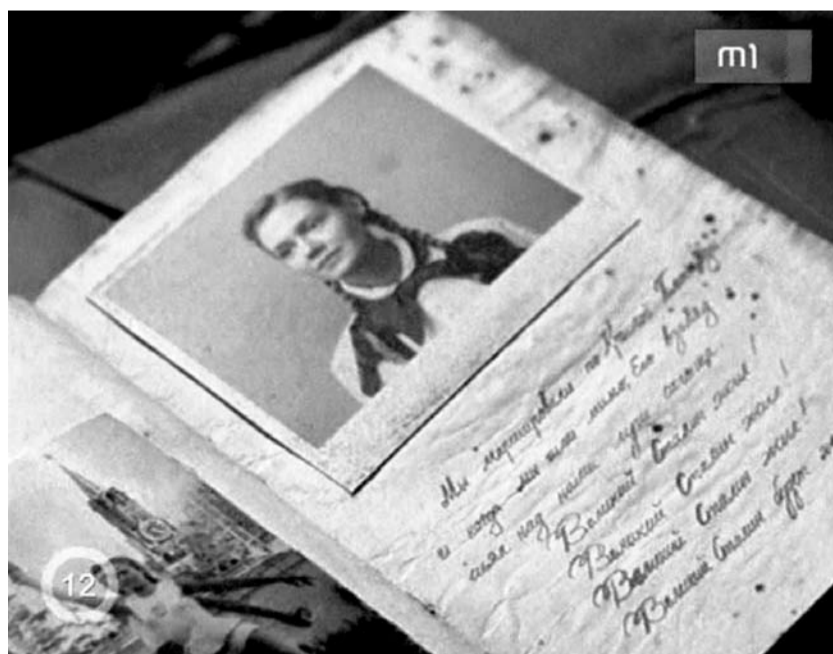
Arkangyal

Kerekes András

Amikor az ezredforduló táján megjelent Robert Harris brit újságíró soros történelmi fantáziája – ezúttal Sztálin ismeretlen fiáról –, két dolgot biztosra lehetett venni. Egyrészt, hogy előbb-utóbb film lesz belőle, másrészt pedig, hogy a szerző a tényeket és dús képeletei termékeit úgy ötvözi majd egymásba, hogy Clio legyen, aki szétválasztja őket.

Való igaz, Oroszországban Sztálin ma is népszerű történelmi személyiség, és ez jól jellemzi az orosz történelmi tudatot. Hivatalos kultusza azonban nincs, és a véleményformáló értelmiség tisztában van vele, ki volt ő, s mit tett. (Igaz, orosz szemmel nézve olyan pozitívumok is látszanak, amelyek a nem oroszok szemében egyértelműen kárthatandók.) Harris 1998-ra keletkezett könyve cselekményét, vagyis arra az időre, amikor a kommunista párt még jelentékeny erőt képviselt az országban, az állami дума legnépesebb frakcióját alkotta, s komoly pozíciói voltak a régiókban. De már akkor is nyilvánvaló volt, hogy híveiket nem elsősorban az ideológia mozgatta, sokkal inkább az az elégedetlenség, amelyet az orosz vadkapitalizmus váltott ki belőlük. A Harris-könyvből készült filmet 2005-ben forgatták, és az idő tájt már egy másik Oroszországban éltek ugyanazok az oroszok. A filmben el is hangzik Putyin neve. A forgatókönyvírók tehát igyekeztek lépést tartani a rohanó idővel, csak éppen arról feledkeztek meg, hogy az (amúgy igen bugyuta) történet üzenete már másként hangzik. A Magyar Televízió pedig újabb háromszendős késéssel, 2008-ban tűzte műsorára a filmet, amely így végképp anakronisztikusan hat. (Miért kellene ma az oroszoknak nosztalgiázníuk, Messiásként várni egy új Sztálint?)

Ilyen dilettáns módon egyetlen ország sem fejthető meg. Harris könyve és a filmváltozat egyaránt nagy jelentőséget tulajdonít annak, hogy Oroszországban elmaradt a szembenézés a múlttal – csak-hogy ez nem orosz specialitás; a németeket kivéve ez jószerével mindenütt elmaradt. Ugyanakkor sem a film, sem pedig az alapanyaga nem kísérel meg annak érzékeltetését, hogy az oroszoknak mást jelentett a rendszerváltás, mint évtizedeken át volt vazallusaiknak, kényszerzővetségeiknek: nekik nemcsak egy rendszer, hanem egy birodalom összeomlását is át kellett élniük, továbbá azt, hogy az oly sokáig szegényes egyenlősdi hónapban hirtelen olyan anyagi és életmódbeli különbségek keletkeztek, amelyek fölfoghatatlanok, mert józan ésszel megmagya-



rázhatatlanok voltak... És Oroszországot, nem alaptalan a gyanú, ma sem arra terelek, ahol előbb-utóbb saját útjára találhatna rá.

A brit újságíró egyik kedvenc témája, fűlszövegírók állítása szerint, a diktatúrát természetrajza. Kétségtelen, hogy Harris valamiért úgy érzi, ahhoz, hogy elmondhassa róluk olcsó közhelyeit, mindenekelőtt csavarnia kell egyet a valóságon. A Führernap című bestsellerében például a náciaknak ajándékozta a második világháborús győzelmet (möglegyetesen morbid ötlet), csak hogy megokolhassa feltételezését, miszerint ha a németek nye-

rik meg a háborút, még 1964-ben sem volna tisztában vele a világ, mi történt az európai zsidóság millióival. Így azonban nyomozó főhőse egy rejtélyes haláleset nyomán eljut azokhoz, akik fontos dokumentumokat rejtettek el arról egy svájci bankban, és hiába vet be mindent a Gestapo, az iratok egy amerikai tudósító hölgy révén kijutnak a birodalomból, s minden bizonnyal még azelőtt az amerikai sajtóban landolnak, hogy Kennedy elnök útnak indulna Berlinbe, eleget téve Hitler meghívásának. Jegyezzük meg gyorsan, ez a Kennedy persze nem John, hanem apja, a náccikkal rokonszenvező, megrögzött

antiszemita Joseph. Az ember meresztgeti a szemét, főképp mert nem érti, mire a nagy hűhó: ha napvilágot lát huszonvalahány év után néhány följegyzés a wannseei konferenciáról, a Hitler-imádó amerikai elnök hirtelen lemondja németországi útját? Oda a bimbózó német-amerikai detente? Vagy az amerikaiak egyszerre megorrolnak elnökökre? De hiszen még ebben a feltételezett ostoba változatban is tudniuk kellett, kire voksolnak. Mint ahogy a zsidók megsemmisítésének, az Endlösungnek az előkészületeiről is meg lehetőszen sokat megtudhatott az egykori német forrásokból az, aki kíváncsi volt rá, még csak a sorok között sem kellett olvasnia.

Miért kellett ezért fejtetőre állítani a történelmet?

Persze, regényíró (és ez természetesen rossz regényíróra is érvényes) semmilyen regula nem köt, legföljebb saját képzelete és – ha vannak – aggályai. Harris pedig regényt írt, az 1964-es(!) náci világbirodalomról éppúgy, mint témánk, a három részben filmre vitt, és az m1-en a közelmúltban bemutatott Arkangyal esetében a kilencvenes évek végének Oroszországról – bár utóbbiban inkább ügyelni látszik a valóságra, igyekszik hihető történelmi keretet adni a mesének; egy darabig ez sikerül is. (A magyar cím az eredetivel ellentétben azonnal utal a koncepcióra: Sztálin élt, Sztálin él, Sztálin élni fog!)

A film kezdetben követi a regényírókat, aztán önálló útra tér, és csak a fontosabb epizódok erejéig tér vissza forrásához; meg kell adnunk Harrisnek, ami jár: jobb lett volna végig az ő sormintáját követni. Akkor se kapunk jó filmet a végén, de talán kevésbé rosszat, mint így.

Ezerkilencszázötvenhárom március elejének egyik fagyos éjszakáján Sztálin sorrendben utolsó hóhér-belügyminiszterének, Berijának házában éppen a szokásos és rendszerint elhúzódó esti mulatság, fiatal lányok megerőszakolása folyik, amikor megszólal a telefon. Egyik testőre, Papu Rapava veszi föl (akit a film közlegénynek ábrázol, ami eleve abszurdum, s ráadásul vele játszatja a történet egyik kulcsszerepét). Sztálin dácsájáról hívják a házigazdát, hogy valami baj van, jöjjen gyorsan. Autóval odaszáguldanak, kiderül, hogy Sztálint szélütés érte. Berija megkaparintja Sztálin páncélszekrényének féltve őrzött kulcsát, és magához vesz egy füzetet, amely – mint később majd megtudjuk – valójában egy napló, egy fiatal lány naplója. A lány, Anna Szafanova, a Kreml urának szolgálója volt, Arhangelszkból hozatta föl Moszkvába a hetvenkét éves vezér, kifejezetten azzal a céllal, hogy anyává tegye. Kiválasztását éppen ezért gondos vizsgálatok előzték meg. Sztálin Annát is megtáncoltatja, akárcsak legközelebbi munkatársait, ez az egyik fő szórakozása, és a tánc végén megkérdezi tőle, jó kommunista-e. Anna esküszik rá, hogy igen. A film megkíméli a nézőt a részletektől (egyebekben is az átlagnál illedelmesebb, később is mindössze egy ügyetlen leánykérést és egy még ügyetlenebb csókot kapunk). Aztán már csak a várandós Annát látjuk az arhangelszki állomáson.

Sztálinnak gyermeke van tehát! Háromról tud a világ, szerencséje egyikkel

Tévé - Narrátorhang

se volt, ez a negyedik azonban a jövőnek lett zálogba hagyva. Senki nem tud róla. Berija megparancsolja testőrének, ássa el a kertjében a füzetet, jobb időkre. A KGB-előd NKVD nagyhatalmú urának azonban ezek a „jobb idők” már nem jönnek el: három hónap múlva letartóztatják, majd az év végén kivégzik. Testőre, mint-hogy nem tudják kiverni belőle, mi történt Sztálin elvtárs feljegyzéseivel, makacsságáért tizenöt évet tölt Kolimán. Túl van már a negyvenen, mire szabadul.

Történetünk idején pedig hetven körül jár, és különös tette szánja el magát. Moszkva éppen egy nemzetközi történetészkonferenciának ad otthont, először ott, majd a szállodában keresi föl dr. Kelsót, a nemzetközi híró amerikai Sztálin-kutatót, hogy nagy italozás közben megossza vele titkát: Sztálinnak volt egy féltve őrzött jegyzetfüzete, és annak hollétéről egyedül ő tud. Kelsó üzletet ajánl (az író szerint kövérkés, másnapos, középkorú, lusta történész; muszáj volt Daniel Craigre osztani?), de miközben kimegy a fürdőszobába, az öreg eltűnik. A történész megpróbálja előkeríteni, de alig van támpontja. Fölkeresi Mamantov kommunista vezetőt, aki egykor szintén kihallgatta Rapavát, és elmondja neki, amit a füzetről hallott. Aztán elmegy abba a bárba, amelynek reklámgyfűjét az öreg ottfelejtette az asztalon. A bárban megismerkedik Rapava lányával, aki nappal joghallgató, este prostituált.

Itt akaszkodik a nyakába egy amerikai tudósító, aki aztán végig vele marad a filmben. A forgatókönyvírók nem tudják eldönteni, mikor értsen oroszul, és mikor kelljen tolmácsolni neki – Kelsóval ilyen gond nincs, ő a moszkvai egyetemen tanult.

A történész a lány segítségével szeretne az apa, pontosabban a jegyzetfüzet nyomára jutni, de az öreget már csak holtan találja lakásán: Rapavát, a titkok tudóját meggyilkolták. Kelsót gyilkosság gyanújával őrizetbe veszik. A zárkából egy elhárító tiszt szabadítja ki, és sietve elfuvarozza a repülőtérré, le ne kesse a gépet. A professzor azonban az utolsó pillanatban az üvegen túl megpillantja a lányt, kirohan hozzá, és ettől kezdve már egy másik szálon fut a történet. A lánynak valahonnan eszébe jut, hol kellene keresni a jegyzetfüzetet, ott meg is találják. Közben csatlakozik hozzájuk az amerikai újságíró is, a noteszt már együtt olvassák. Meglepetésükre a füzet a vezér följegyzései helyett Anna Szafanova naplóját tartalmazza, és bár meg van csonkítva, kiderül belőle, hogy a lány gyermeket várt...

Mi sem természetesebb ezután, mint hogy elhatározzák, a titok nyomába erednek, megkeresik a Sztálin-utódot: elutaznak Arhangelszkbe. Igaz, hogy a város északon van, október végén autóval már nehezen megközelíthető, de ilyen csekélység nem tarthatja vissza őket. A regényben a két férfi indul útnak, a forgatókönyvírók azonban úgy döntöttek, hogy inkább a lány menjen a történészprofesszorral. Persze nem kopott Ladáján: lopatnak vele egy terepjárót, s azzal indítják útnak őket. A filmesek fantáziája szabadabban száguld, mint az íróé... Utközben a lány megvesztegeti a közlekedési rendőrt, ne derüljön ki, hogy az amerikainak lejárt a vízum, a kocsit pedig lopták.

Simán Arhangelszkbe érnek, és némi segédlettel megtalálják Anna anyját, aki büszkén meséli el nekik, hogy lánya, bár belehalt a szülésbe, fiút hozott a világra. Egy házaspár fogadta őt örökbe, az erdőben élnek. Férje egyszer a keresésükre indult, látni akarta az unokát, de hogy mire jutott, nem tudni: nem tért vissza többé. A nyolcvanöt éves mama készségesen, vidáman és büszkén mesél, nem látszik meg rajta sem a történet, sem a történelem. Az író ebben is racionálisabb, a film szirupot kotyvaszt ebből is.

Végszóra megérkezik az amerikai újságíró is: magánrepülőgéppel ment utánuk, fölmálházza a műholdas tudósítás nélkülözhetetlen kellékeit is. Az erdőbe a két férfi indul, kocsijukkal hamarosan beleesnek egy csapdába, és máris ott áll előttük, akit kerestek: ifjabb Sztálin elvtárs. Kiderül, több évtizede egy kunyhóban várja, hogy eljőjön az ő ideje... Készül a nagy feladatra. Van egy gramofonja, folyamatosan hallgatja apja beszédeit (a könyv a Sztálin összeset rendeli ehhez neki), szorgalmasan idézi az imperialisták aljasságairól szóló részeket, közben pedig szorgalmasan likvidálja az arra tévedt gyanútlan szerencsétleneket, akik kirándulóknak mondják magukat, valójában azonban kémek, és ezt utóbb mindig be is vallják...

Az alma tehát ezúttal sem esett messze a fájától.

Mindeközben a néző még nem tudja – igaz, ekkor még a regény olvasója sem –, hogy valójában megrendezett színjátéknak tanúja: Mamantov, az egykori KGB-s, az orosz kommunisták vezére eszelte ki az egészet. Ő már régen tudott a naplóról, így természetesen az ifjabb Sztálinról is, mi több, őt nem sokkal korábban be is avatta tervébe: svájci cége szponzorálásával nemzetközi történészkonferenciát szerveznek Moszkvában, hogy egy titkos notesz történetével lépre csalhassák a híres Sztálin-kutatót. Mamantov szervezi meg a mindennél szélesebb nyilvánosságot is: értesíti az amerikai tudósítót, világra szóló szenzációt ígérve neki.

De aztán porszem került a gépezetbe: Berija egykori testőre a saját zsebére akart dolgozni, ezért meg kellett ölni, később pedig, amikor már a történész és társai Arhangelszkben jártak, a hírszerzés, majd a különleges erők, a kommandósok is beavatkoztak. A film adós marad a magyarázattal, a regény nem: az orosz hatalom egyszerűen bejedit, a Kremlben mindenki pánikba esett a hírre, hogy Sztálinnak egy Arhangelszk környéki erdőben van egy fia, akiért már úton vannak, és hamarosan tömegek élén nyilván Moszkva ellen vonul...

A sorozat harmadik részében szabályos háború dúl az erdőben. A kommandósok egyszerű paranccsal érkeztek Moszkvából: mindenkit meg kell ölniük, aki mozog.

Ifjabb Sztálin azonban helytáll, puszkája mellé géppisztolyokat zsákmányol, és egyes-egyedül semmisíti meg az egész különleges egységet, parancsnokostól. Ez utóbbit, bizonyos Kretov őrnagyot akkor lövi le, amikor az éppen a történetet veszi célba. Ez a jelenet különösen emlékezetes: október vége van a zord északon, és a történész menekülőben beveti magát a folyóba. Minden normális halandó azonnal odaveszne, ő azonban elúszik egy stég alá, kicsit vacog, az igaz, de inkább attól, hogy az őrnagy, hacsak működésbe nem lép a deus ex machina, tüstént beleereszt egy tárat. Társával, a tudósítóval már végzett. (Hogy ez miért kellett a forgatókönyvíróknak, rejtély, Harris kegyesebb volt a főszereplőkhöz...) A történész visszamegy a mamához, keresi a lányt, akit azonban közben a rendőrök elvittek, két társuk meggyilkolásának gyanújával. Rohanna utána, de az asszony még visszatartja: „Megtalálta az unokámat?” Az igenlő válasza nagyamásan elmosolyodik: „Mindig hittem benne, hogy él!” „Igen, attól tartok, él...” – jegyzi meg a történész olyan hangsúllyal, hogy mindenki értse...

Menetközben rendszeresen hallunk egyet s mást idősb Sztálin viselt dolgairól: ő a történelem legnagyobb tömeggyilkosa, több ember halála szárad a lelkén, mint Hitlernek, Pol Potnak és Dzsingisz kánnak együtt véve. Maga Harris a könyvben kifejti, hogy Sztálin kártékonyabb volt Hitlernél. Megversenyezteti a diktátorokat, bizonyítván, fogalma sincs a náciizmus lényegéről, vagy éppenséggel nem akarja tudomásul venni azt a különbséget, amely a hitlerizmust jól megkülönbözteti minden más népiástól, Hitlert minden más diktátortól – de a könyv és nyomában a film nem is ezért született meg. Az eszmei mondanivaló a végére marad, a filmben megint kicsit másképp, mint az eredetiben.

Az újságíróknak az erdőből is sikerül továbbítania tudósítását a műholdra, „kiengedi a szellemet a palackból” – mondja találoán a történész, így országvilág pillanatok alatt megtudja, hogy Sztálinnak van egy fia, és Arhangelszkből éppen úton van Moszkvába, társaságában a kommunista pártvezérrel. A nép kitódul az utcára, Sztálin-képek, transzparensok tömege fogadja a vologdai állomásra érkező vonatot. A jólfésült generallisszimusz ivadék egyenruhában lép ki a peronra, és teátrálisan elkiáltja magát: én vagyok a nagy Sztálin fia! Ekkor azonban a Rapava lány előveszi pisztolyát, céloz és – ne nevéssünk! – egy „Érted teszem, papa!” kiáltás kíséretében elsüti a fegyvert, és azzal ifjabb Sztálin nincs többé. A nézőben a rendezői szándék (Jon Jones) szerint azonban nem ennek a magányos cselekedetnek, hanem a nagy tanulságnak kell megmaradnia: az oroszok visszasírják Sztálint, a sztálini időket.

Vajon milyen megfontolás vezette a BBC-t, amikor nevét adta ehhez a vérszegeny történethez, ehhez a mindent leegyszerűsítő vállalkozáshoz?

A film alkotóinak gondjuk volt rá, hogy a végén még egy idézetet hagyományozzanak ránk, ezúttal Sztálin lányától, Svetlana Allilujevától, miszerint „ő meghalt, de az árnyéka még rajtunk van. Az parancsol nekünk, és mi engedelmességekünk.”

Ilyen könnyű volna megmagyarázni a történelmet?



Elázott filmkincsek rozsdás dobozokban

Előkerült Kertész Mihály kolozsvári filmje

Balogh Gyöngyi

Az I. világháború éveiben, jól felszerelt műtermekben, kiváló szakemberek irányításával virágzó filmgyártás folyt Magyarországon. Az 1918-ban készült filmek száma meghaladta a százat. A magyar filmeket nemcsak a hazai közönség látta, de Európa számos országában sikerrel vetítették őket, sőt némelyikük a tengerentúrra is eljutott. A háború után azonban válságba került a magyar filmipar, és élvonalbeli filmeseink lehetőségek híján elhagyták az országot. Köztük volt a korszak sztárrendezője, Kertész Mihály is, aki előbb Bécsben tűnt fel, majd Berlinből, Párizsból érkeztek róla hírek, végül Hollywoodban állapodott meg, ahol Michael Curtiz néven több mint száz filmet rendezett. A leghíresebb közülük az egyetemes filmtörténet talán legszebb háborús melodráma, a Casablanca, mely 1943-ban három Oscart kapott, a legjobb film, a legjobb rendezés és a legjobb forgatókönyv díját. A Casablanca sikerének titka még ma is izgatja a filmtörténészeket, filmesztétákat, s Kertész Mihály pályája iránt sem szűnt meg az érdeklődés. Gyakran érkeznek magyarországi korszakára vonatkozó kérdések a világ minden tájáról, és a kutatók szeretnék látni első filmjeit. Sajnos eddig csak néhány filmtöredéket (Tatárjárás, Az utolsó hajnal, Skorpió) és a Tanácsköztársaság idején forgatott 9 perces agitkát, a Jön az öcsém-et tudta a Filmarchívum bemutatni az érdeklődőknek Kertész Mihály mintegy 40 magyar filmje közül, mivel a többi elveszett.

Már szinte semmi remény nem volt, hogy változik a helyzet, amikor 2007 őszén hírt kaptunk a holland filmarchívumból, hogy megtalálták Kertész Mihály Az utolsó hajnal (1917) című filmjének teljes kópiáját, melyből archívumunk eddig csak egy háromszáz méteres töredéssel rendelkezett. 2008 januárjában megállapodtunk a holland kollégákkal, hogy a filmet Amszterdamban, a Haghefilm laboratóriumban restaurálják, s egy később kiválasztásra kerülő magyar filmért cserébe gyűjteményünkbe is kerül majd egy példány. Ekkor még nem is sejtettük, hogy itt Budapesten, a Duna Televízió raktárában, öt rozsdás dobozban egy még ennél is nagyobb ritkaság lappang: Kertész Mihály első filmjeinek egyike, A tolonc.

Márciusban azzal a kéréssel fordultak hozzánk a Duna Televízió munkatársai, hogy nézzük át a rendezés közben talált régi, valószínűleg tűz- és robbanásveszélyes, nitró alapanyagú filmjeiket. Pár nap múlva megérkezett a filmszállítmány, s megkezdődött az archívumi munkák legizgalmasabbika, a filmazonosítás. Néhány harmincas évekből magyar rövidfilm (Budapest fürdőváros, Porcelángyártás és mások) került elő legelőször a dobozokból, egyikük-másikuk teljesen elázottan. Szerencsére ezekből a gyűjteményünkben jó állapotú kópiák vannak, ezért nem pótolhatatlan érték ment veszendőbe. Ettől kezdve azonban minden dobozt félve nyitottunk ki, attól tartva, hogy valami szenzációs ritkaság „úszik” majd benne. Előkerült, szerencsére szárazon, egy Amerikában, 1928-ban, a Kossuth-zarándokút alkalmából készült amatőr felvétel, valamint egy 1922-ben forgatott jótékonyági film, az Árvák imája, melyben a magyar gyereksztár, Lubinszky Tibor és két húga, Mancsi és Lili mellett szerepelt James

Pedlow kapitány, az amerikai vöröskereszt magyarországi képviselőjének vezetője. A Duna Televízió munkatársai nem tudtak felvilágosítást adni a filmek származásáról, csak e két angol feliratos, amerikai vonatkozású rövidfilm alapján jutottunk arra a következtetésre, hogy valószínűleg az Egyesült Államokból kerültek haza a tekercesek. Talán Amerikában élő magyarokról készített műsort a Duna Televízió stábjá, s tőlük kapták a filmeket. Ez feltehetőleg évekkel ezelőtt történt, s meglehet, hogy a stáb tagjai már nincsenek a Duna Televíziónál, a jelenlegi munkatársak pedig nem tudnak a dologról. Az adomány, melyről minden bizonnyal megfeledeztek, azóta elég mostoha körülmények között hanyórádott, legalábbis erre vallanak az ázott filmtekercesek és a filmdobozok siralmas állapota.

Alig hittünk a szemünknek, amikor az egyik legrozsdásabb dobozból vésővel kiszabadított, gyönyörűen virazsírozott, szintén angol inzertes filmtekercesen Jászai Marit pillantottuk meg egy öreg parasztasszony szerepében, majd a következő snitteken megláttuk a magyar színjátszás másik nagy öregjét, Szentgyörgyi Istvánt, a húszas éveiben járó Berky Lilit és Várkonyi Mihályt. Az azonosítás egyszerű volt, mivel Jászai Mari pályája során mindössze két filmszerepet játszott, a Bánk bán-ban Gertrudis királynét, A toloncban egy öreg parasztasszonyt, Ördög Sárát. Biztos tehát, hogy ez a tekercs Kertész Mihály Kolozsváron készült filmjéből, A tolonc-ból való. További bizonyíték, hogy nincs másik film, amelyben az említett négy színész együtt szerepelne. Ezenkívül ismert az ártatlanul kitoloncolt cselédlány története is, mivel a film forgatókönyvét, mely Kolozsváron fennmaradt, Jordáky Lajos Az erdélyi

némafilmgyártás története (1903–1930) című kötetében leközölte.¹

A legrozsdásabb dobozokkal folytattuk a munkát, remélve, hogy ezekben is A tolonc tekercei lesznek. Nem is csalódtunk, az első után előkerült, szerencsére szárazon, a film második, negyedik és ötödik felvonása. A következő dobozban azonban egy teljesen elázott tekerceset találtunk, A tolonc harmadik felvonását. Ilyet még egyikünk sem látott. A tekercs úszott a dobozban, és csöpögött belőle a víz, amikor kiemeltük. Világos volt a feladat: valahogy, mégpedig minél gyorsabban, meg kell szárítani a filmszalagot, mielőtt az emulzió lemállik róla. De hogyan? Szerencsére kollégáim, Ujhegyi Gyula és Kurutz Márton hamar megtalálták a megoldást, és néhány perc múlva elkezdődött a kivitelezés. A folyosón minden ajtót kinyitottunk, s a tetejükön vezettük végig a filmszalagot. Mivel ez 300 méter hosszú volt, többször oda-vissza kellett fordulni vele. A folyosó egyik végén egy alumíniumlétrához rögzített partvisnyélen, a másik végén egy filmszállító kocsifogantyúján fordult meg a filmszalag. Az akció sikeres volt, a tekercs néhány óra múlva szárazon, emulziósérülések nélkül került a vadonatúj dobozba.

A szállítmány átvizsgálása után a Magyar Nemzeti Filmarchívum felajánlotta a Duna Televízióknak, hogy klimatizált raktárában, optimális körülmények között (új fémdobozokban, a nitrófilmek számára legkedvezőbb hőmérsékleten és páratartalom mellett) elhelyezi, majd amikor pénzügyi helyzete lehetővé teszi, restaurálja a gyűjteményéből eddig hiányzó filmeket.

Némafilmgyártásunk ötvenedik túlélője: A tolonc

1912 és 1930 között mintegy 600 néma játékfilm készült Magyarországon. Ezek közül 1965-ben tizenkettő, 2007-ben már negyvenkilenc film volt a gyűjteményünkben. A tolonc a magyar némafilmgyűjtemény ötvenedik darabja.

A film 1914-ben készült Janovics Jenő cégénél, a Proja filmgyárban. A forgatás június elejétől július közepéig tartott Kolozsváron, Torockón, a Torda-hasadékban és az Aranyos partján. A felvételeket Janovics operatőre, Fekete László készítette, de a laboratóriumi munkálatokat a Projectograph végezte Budapesten. Ez volt a kolozsvári filmgyártás második éve, vagy talán pontosabb, ha azt mondjuk, nyara, mivel itt a filmkészítés a színház melléküzemágaként, csak a nyári szünetekben folyt. Janovics öt nyáron hetvenkét játékfilmet gyártott. Irányítása alatt kezdte rendezői karrierjét Korda Sándor. Itt kapta első nagyszabású feladatait Kertész Mihály.

A tolonc



Narrátorhang

Janovics megörökítette a kor legnagyobb színészegeinek (Blaha Lujza, Jászai Mari, Szentgyörgyi István) játékát. Ő volt az első Magyarországon, aki a filmet nem léha szórakoztatásnak, hanem művészetnek tekintette, s témáit elsősorban a magyar drámairodalom és költészet klasszikusaiból merítette. „Munkáinak magasabb értékében talán része volt nagyobb műveltségének (bölcseleti karon szerzett doktori diplomája mindenestre előtanulmányairól tanúskodik), valamint annak is, hogy mint a kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója és rendezője, nagy fejlettségű színpadi kultúra birtokában volt, amely azonban nem gátolta felismerését a színpad és film különbségéről. Munkái csak így lehettek filmszerűbbek, mint budapesti kollégáinak filmjei”² – írja róla Hevesy Iván.

Janovics rájött, hogy „ez a kicsi ország a maga szűkre határolt nyelvterületével csak valami különleges stílussal, valami jellegzetes sajátosság révén, valami zamatos eredetiség színében vonhatja magára a külföld figyelmét.”³ Első vállalkozása, az 1913-ban, francia szakmai segítséggel készült Sárga csikó, Csepreghy Ferenc népszínművének filmváltozata világsikert aratott, a Pathé cég forgalmazásában még Japánba is eljutott. Talán ennek köszönhető, hogy Janovics később is szívesen fordult témáért a magyar népszínmű-irodalomhoz.

A Sárga csikó sikere a budapesti filmesekre is hatott, Pásztor M. Miklós Nemzeti Filmvállalata szintén népszínmű-adaptációval jelent meg először a filmpiacon. Szigligeti Ede A szökött katona című művének filmváltozatát a Nemzeti Filmvállalat népszínműsorozatának első darabjaként hirdették. A következő népszínmű kiválasztásánál konfliktusba kerültek Janovics filmvállalatával, ugyanis Pásztor M. Miklós is tervbe vette A tolonc megfilmesítését, ezért tiltakozott a kolozsvári vállalkozása ellen, majd bírósághoz fordult, hogy tiltsák be a Janovics-film vetítését. A törvényszék azonban engedélyezte a forgalmazást, mivel Tóth Ede népszínművének eredeti kéziratára maga a szerző írta rá, hogy művét közkinccsé nyilvánítja. Pásztor filmjének bemutatásáról nincsenek adatok. Valószínű, hogy a hivatalos szervek döntése után lemondott A tolonc megfilmesítéséről⁴. Nem ez volt az egyetlen konfliktus a két filmvállalat között. Egy év múlva Pásztor ismét beperelte Janovicsot, aki Éjjeli találkozás címen filmre vitte Abonyi Lajos 1872-ben írt, A betyár kendője című népszínművét. Pásztor azzal érvelt, hogy ő vásárolta meg a mű filmjogát. A bíróság azonban ezúttal is elutasította keresetét azzal az indoklással, hogy a szerzői jogot védő törvény csak az 1884 utáni művekre vonatkozik. A Mattyasovszky Ilona, Makay Margit és Várkonyi Mihály főszereplésével tervezett Pásztor-film nem készült el.

A tolonc forgatókönyvét Janovics írta, majd Kolozsvárra szerződtette Kertész Mihályt, aki ekkor tért haza dániai tanulmányútjáról, ahol filmrendezési ismereteit a világ filmgyártásának élvonalába tartozó cégnél, a Nordisknél tökéletesítette. Kertész elfogadta a felkérést, és 1914 nyarárt Kolozsváron töltötte, A tolonc mellett megrendezte az első magyar történelmi filmet, a Bánk bán filmváltozatát, de a fajsúlyos irodalmi filmeknél Margaret Mayo sikeres bohózatának (Baby mine, 1910) filmrevitelével (Kölcsönkért csecsemők, 1914) kísérletet tett az amerikai szórakoztató film megteremtésére is. Míg Korda, aki szintén kijárja Janovics iskoláját, mesterét követve a későbbiekben is az igényes irodalmi film műfaját részesíti előnyben, Kertész 1914 őszén Budapestre visszatérve, az amerikai mintát tartja követésre méltónak, s inkább eredeti filmforgatókönyvek alapján dolgozik. „Igyekeztem a sablontól eltérően, igazi amerikai stílusban elkészíteni a filmet” – nyilatkozta 1916-ban a Fekete szivárvány-ról.⁵ A magyar filmeket a dán és az amerikai filmek mércéjével méri, és világosan látja, hogy a hazai mozgóképek színvonala még jóval alatta marad ezeknek. Annak is tudatában van, hogy a magyar filmek sikere nem a minőségüknek, hanem a háborús konjunktúrának köszönhető. „Mozijaink műsorát most már lassankint magyar képek kezdik dominálni, ami filmiparunk fejlődésének fényes bizonyítéka. Bár filmjeink még nem emelkedtek a Nordisk vagy a híres amerikai gyárak alkotásainak színvonalára – és

ezt az objektív bírálatot el kell fogadnunk –, de hogy mégis kielégítették közönségünk ízlését, ennek egyik oka abban a szerencsés körülményben rejlik, hogy a háborús helyzetben az ellenséges államok filmgyárainak elmaradása lehetővé tette a magyar kinematográfia könnyebb érvényesülését.”⁶

Janovics általában a társulata tagjait szerepeltette a filmekben, de időnként meghívott budapesti színészeket is. A tolonc Ördög Sárját és a Bánk bán Gertrudis királynéját a Nemzeti Színház tragikájával, Jászai Marival játszatta el, aki tanára volt a színiakadémián, s akit nagyon nagyra becsült. „A természet megadott neki mindent: hangja a legtökéletesebb, minden érzést kifejező zene volt. Aki egyszer hallotta, sohasem felejt. Örökre fülében cseng a zengése” – írja róla visszaemlékezéseiben.⁷ Jászai, akit személyes emlékek fűztek Kolozsvárhoz (a Farkas utcai színházban kezdte színészi pályáját), szívesen elvállalta a szerepeket. Zolnay Béla a Bánk bán filmváltozatáról írt kritikájában a színészek közül az ő alakítását emeli ki: „A Jászai Mari gesztusaiban van a legtöbb jelentés...”⁸ Ezzel szemben Tolonc-beli szereplését csalódottan értékelte a korabeli sajtó: „Jászai Mari mint Ördög Sára jól játszott, habár e filmen távolról sem bírta a nézőket úgy elragadni, mint ahogy ezt a Nemzeti Színházban szokta, mert a filmen természetesen hiányzik az orgánus ereje.”⁹

Jászai első találkozása az új művészettel nem volt zavartalan. A filmgyártás során akkoriban gyakoriak voltak a balesetek. A legsúlyosabb éppen Kolozsváron történt. 1913-ban A sárga csikó forgatásakor egy fiatal színésznő, Imre Erzsébet a Szamosba fulladt. A Bánk bán felvételei közben Janovicsra, aki Biberach megszemélyesítője volt a filmváltozatban, forró olaj ömlött. A tolonc forgatása sem zajlott le baleset nélkül, a Mozgófénykép Híradó a következőképpen számol be erről: „Jászai Mari a Proja-film egyik darabjának, a Tolonc mozifelvételénél működött közre, és közben Kolozsvár mellett súlyos baleset érte. Jászai Marinak szerepe szerint egy arra haladó hintót kell megállítani, és a benne ülőknek kártyát vetni. A kocsi hamarabb indult el, semmint Jászainak ideje lett volna a kártyákat összeszoporni, és így történt, hogy a kocsi sárhányója Jászai mellébe ütődött. Az orvosok bordatorést konstatáltak, és a művésznő most súlyos betegen fekszik a kolozsvári belgyógyászati klinikán.”¹⁰ Jászai Kertész Mihályt hibáztatta, aki túl korán indította a kocsit. Kertész tagadta, hogy felelős a balesetért. A kolozsvári Újság hasábjain¹¹ mindketten közölték saját verziójukat az esetről, s rendkívül feszültté vált közöttük a viszony. Jászai meg sem várta a forgatást követő bankettet, visszautazott Budapestre.

Ezt a kis affért leszámítva, a forgatás közben lezajlott, s a kolozsvári lapok lelkes tudósításokban számoltak be róla: „Az idei szezon második kolozsvári filmjét¹² még sikeresebbnek mondják az elsónél. Felette szerencsés az az érdekes ötlet, hogy a mozarab helyét Torockóra tették a kitűnő rendezők: Kertész Mihály és Janovics Jenő. Vasárnap játszták le Torockón a darab zárójelenetét, melybe sikerülten illesztették be a torockói lakodalmat. A menyasszony és vőlegény szerepét Berky Lili és Várkonyi Mihály alakították, a színpompás staffázst pedig a gyönyörű torockói születésű leányok és legények.”¹³

A tolonc jelentős anyagi sikert jelentett mind Janovics, mind a film forgalmazója, a Projectograph számára. Ausztria területére a Philipp és Pressburger cég szerzte meg a forgalmazási jogot, s Bécsben már 1915 februárjában vetítették a filmet. A magyar népszínmű-adaptáció felkerült a berlini filmbörze jegyzékére is, s az egyik német filmforgalmazó cég tíz kópiát vásárolt Németország számára.¹⁴ A bécsi premier után került sor a hazai bemutatókra. A fővárosi kritikások jól fogadták a Janovics-produkciót. „Ma már túl vagyunk azon az időn, mikor a magyar filmeket pusztán azon szempontból néztük, hogy magyar film, és ezért nem néztük, hanem elnéztük hibáit. A Proja-filmnek már erre nincs szüksége, mert első darabja »A tolonc« kiállja bizony a komoly kritikát is. A főszereplők egész művészetüket vitték az együttesbe. Híres tragikánk, Jászai Mari, a szépséges Berky Lili, Várkonyi Mihály és Szentgyörgyi

A tolonc

Román cím: Escortata
Angol cím: The Undesirable
Népszínmű 5 felvonásban

1914. június elejétől július 15-ig (Kolozsvár). Gyártó cég: Proja Producer: Janovics Jenő. Laboratóriumi munkálatok: Projectograph. Belföldi forgalmazó: Projectograph. Külföldi forgalmazó: Philipp és Pressburger. Sajtóbemutató: 1915. február közepé. Bemutató: 1915. február (Bécs), 1915. március 1. (Apolló, Tivoli, Budapest) – 1915. március 20. (Egyetem mozgó, Kolozsvár) 1650 m; Cenzúra: 92/1920, 1380 m; Repríz: 1922. október 21.

Forgatás helyszíne: Kolozsvár, Torockó, Tordahasadék, Aranyos partja

Rendezte: Kertész Mihály. Irodalmi forrás: Tóth Ede népszínműve (1876) Forgatókönyv: Janovics Jenő. Operatőr: Fekete László. Prológ: Emőd Tamás

Szereplők: Berky Lili (Angyal Liska), Várkonyi Mihály (Miklós), Jászai Mari (Ördög Sára), Szakács Andor (Angyal Pál), Nagy Gyula (Kontra Fridolin), Simon Mariska (Kontráné, Miklós anyja), Szentgyörgyi István (Mrawcsák), Mészáros Alajos (egy úr), Berky Kató (az úr felesége), Hetényi Elemér (cselédközvetítő), Gálosi Zoltán (Ábris, inasgyerek), Kertész Endre (Lőrincz, fiatal zsidó), Erdős Fülöp (egy közvetítő), Nagy Adorján (a rendőrtiszt), Fekete Mihály (a börtönigazgató), Berky József (az írnök), Fáy Flóra (a prológot szavalta a kolozsvári bemutatón)

Tartalom: Angyal Liska haldokló nagybátyjától tudja meg, hogy anyja tizenhat éve megölte férjét, aki féltékenységgel gyötörte. Ördög Sára, a bűnös asszony börtönbe került, s nem tudni, él-e még. Az árván maradt lány a temetés után összeszedi holmiját, magához veszi cselédkönyvét, és szomorúan indul a városba. A csinos cselédlányt első helyéről elüldözi a férjére féltékeny asszony. Kontráékhoz kerül, ahol igen boldog, mert Kontráné első házasságából született, derék fia, Miklós nagyon megszereti, és feleségül akarja venni. Egy nap azonban Kontra is szemet vet a lányra, ölelgetni kezdi, s ekkor rájuk nyit Kontráné. Az asszony, aki nem nézi jó szemmel fia és a cselédlány szerelmét, kap az alkalmon, hogy eltoloncoltathatja a lányt a háztól. Bezárja Liszkát, és rendőrt szalad. Közben hazatér Miklós. Kiszabadítja szerelmét, aki kétségbeesésében elmenekül. A fiatalember utánarohan, és nyitva felejt az ajtót. Épp arra jár Mrawcsák, a csavargó. Besétál a lakásba, és elrabolja Kontráék minden spórolt pénzét és ékszereit. A gyanú Liszkára terelődik. A lány Torockóra toloncolják. A rajta esett igazságtalanság miatt öngyilkosságra szánja magát. Gyufát vásárol, s a kocsmába megy, hogy a mérget ott vegye be, borba töltve. A kocsmában találja Mrawcsákot és Ördög Sárát, akinek közben letelt a büntetése, s mióta kiszabadult a börtönből, többnyire itt tölti napjait, pálinkában keresve feledést. Liska felhajtja a mérget felét, majd szilaj táncba kezd Mrawcsákkal, mert mulatozva szeretné kiadni a lelkét. A csavargó gazdagságával dicsekszik, hogy imponáljon a lánynak. Liska meglátja nála Kontráék elraboltságait. Szerelmes ígérekkel akarja visszaszerezni a rabolt holmit. Ördög Sára saját példájával óvja Liszkát a bűntől. Szavaiból a lány ráismer anyjára, a nagy meglepetéstől elájul. Ördög Sára élesztgeti, az italával kínálja lányát, de Liska nem tud inni. Az asszony maga is rosszul lesz a megrázkódtatástól, és felhajtja a mérgezett italt. Mindketten haldokolnak. Ördög Sára lánya karjában lehel ki lelkét. Liszkát Miklós kórházba viteti, ahol sikerül megmenteni az életét. A lány felgyógyulása után összeházasodnak. Mrawcsákot elfogják, Kontráék visszakapják az ékszereket és a pénzt. Egy év múlva kis falusi ház udvarán üldögél Liszka bölcsőt ringatva. Hazatér Miklós. Megöleli, megcsókolja feleségét, és boldogan nézik alvó gyermeküket.

István, a nagy magyar jellemszínész kitűnően játszanak a filmen¹⁵ – olvashatjuk a Mozgófénykép Híradóban. A kolozsvári bemutatót követő kritikák is elégedettek a filmmel. „A tolonc film, ha minden tekintetben még nem is éri el a külföldi filmek magas fokát, a Sárga csikó mozidarabunkkal szemben úgy rendezésben, mint kivitelben és a szereplők játékában is erős haladást jelent.”¹⁶ Dicsérik a Kolozsváron készült külső felvételeket. „Különösen a szabad ég alatti helyek kiválasztásában bizonyult [Kertész Mihály] szeme elsőrendűnek. Kolozsvárnak egész sereg festői részlete elevenedik meg teljes szépségében a vásznon.”¹⁷ Merza Gyula a környékbeli tájakon felvett képsorokat méltatja: „Magunk előtt látjuk a torda-torockói utat háttérben a vadul szaggyal szirtekkel, a bájos Aranyos menti tájakat a Leánykövel, majd a Székelykő lépcsőzetes kolosszusait.”¹⁸

A film részletes elemzésére, a forrásművel, forgatókönyvvel való összevetésére, filmtörténeti jelentőségének tisztázására csak a restaurálás után kerülhet sor, mivel az erősen zsugorodott kópia nem vetíthető. A vágóasztalon kíméletesen átpergetett tekercecsekből csak annyit lehetett megállapítani, hogy a helyszínek, mint arról a korabeli kritikák is beszámoltak, dekoratívok, a szereplők játéka természetes, a mesevezetés egyszerű.

A film utóélete

Az I. világháború s a trianoni döntés után a kolozsvári filmgyártás évekig csak vegetált, végül teljesen megszűnt. A Magyar Nemzeti Színház Janovics Jenő által felépített, Hunyadi téri épülete a román színházszínház otthona lett. A magyar társulat a Nyári Színház épületében húzódott meg, s csak állandó anyagi gondok között tudta fenntartani magát. Janovics levelezéséből kiderül, hogy a tízes években készült filmeket a húszas, sőt még a harmincas években is forgalmazta, új kópiákat gyártott, ezeket eladta, rendszeresen kölcsönözte, s a bevételeket a színház működésére fordította.

Hegyi Lili, kolozsvári színésznő visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy A tolonc-ból a negyvenes évek elején még Kolozsváron is volt kópia. „1942-ben, mikor a diri is már diri bácsi lett, kellemes meglepetést szerzett az egykori filmszereplőknek és annak a zártkörű meghívott társaságnak, akik akkor jelen voltak a Select moziban. Az összes kolozsvári filmekből vetített egy-két részletet és azokat nagyon szellemes magyarázatokkal kísérte. Akkor még a Fekete Laci¹⁹ műtermében mind épségben megvoltak ezek a filmek. Újra láttuk magunkat fiatalon a Sárga csikóban, a Toloncban, a Mágánás Miskában, a Gyurkovics lányokban. Láttuk a felejthetetlen Betegh Lacit mint filmszínészt a Mese az írógepről című film bankjelenetében és még sok-sok más filmet. Akkor még sokan voltunk ott, akik csináltuk ezeket a filmeket: Poór Lili, Czoppán Flóri, Fekete Miska, Fekete Laci, Réthely Ödön, Táray Feri és még sokan mások. Ma, ha megismételhető lehetne ez a több mint három órás előadás, csak magam ülnék a nézőtérén.”²⁰ Azóta már Hegyi Lili sincs az élők sorában, és nemcsak a filmek szereplői, de

néhány kivétellel az őket megörökítő tekercecsek is elvesztek, megsemmisültek.

Eddig csak arról volt tudomásunk, hogy A toloncot Ausztriában és Németországban vetítették. A most előkerült kópián lévő angol cím (The Undesirable) és az angol inzertek arra utalnak, hogy a filmet angol nyelven területesen, valószínűleg az USA-ban is forgalmazták, bár erről nem maradtak fenn dokumentumok, s nem találtuk a bemutatás nyomát a Magyarországon hozzáférhető amerikai sajtóban sem.²¹ A kópia Janovics húszas évekbeli forgalmazási tevékenysége során készülhetett. A magyar szerepneveket angolosították. Angyal Liszka nevéből Angyal Betty, Miklósból Nick lett, Mrawcsák nevét Jimre változtatták. A film eredeti hossza 1650 méter volt. Az 1920-as cenzúrahatózat szerint azonban már csak 1380 méter.²² A most előkerült nitrópozitív még ennél is valamivel rövidebb, kb. 1300 méter.

Patthelyzet a restaurálásban

A nitrókópia első ránézésre megfelelő kiindulási anyagnak tűnt új dubnegatív és kópiák gyártásához. Zsugorodott, de nem jobban, mint az elmúlt években megtalált némafilmek. Nem is annyira karcos, s a perforációin alig látszanak sérülések. A filmszalag apróbb hibáinak javítása, a régi, már elengedett ragasztások megerősítése hamar megtörtént, s a Magyar Filmlaborban megrendeltük a dubnegatív elkészítését, színes nyersanyagra, hogy a virazsírozott nitrókópia gyönyörű színeit is átmentsük. Az első tesztek azonban rosszul sikerültek. A próbatekercesen a kép erősen remegett, s az osztásvonalak belógtak a képmezőbe. Ekkor derült ki, hogy a nitrókópia több, a korábbi kopírozásból eredő, nehezen korrigálható hibát tartalmaz. A munka megtorpant. A filmlabor időt kért. Közben mi is tájékozódunk, hátha a külföldi, több filmrestaurálási tapasztalattal rendelkező archívumok találkoztak már hasonló problémákkal, s tudnak tanácsot adni.

Beszkeneltünk és elküldtünk néhány kockát a film-ből Bécsbe, az osztrák filmarchívum munkatársának, dr. Nikolaus Wostrynek, aki ennek alapján írta meg nekünk véleményét: „A filmszalagra sablonnal rányomott Agfa-jelből, melyet az Agfa-gyár 1921 és 1924 között használt, arra lehet következtetni, hogy a nitrókópiát a húszas évek elején gyártották újraforgalmazás céljára. A kép kiváló minősége annak a bizonyítéka, hogy az eredeti kameranegatívról készült. Bár ebben az időben a filmeket általában szakaszos kontakt kopírgépen kopírozták, és sokkal ritkábban alkalmaztak folyamatos kontakt kopírgépet, A tolonc nitrókópiája valószínűleg egy rosszul konstruált folyamatos kopírgépen készült. Erre abból lehet következtetni, hogy a most előkerült kópián nem látható a kameranegatívról bekopírozott, s a szakaszos kopírozási technika eredményeképpen keletkező osztásvonal. A kopírgép, amelyen ezt a nitrót kopírozták, nem olyan, mint például a Bell and Howel, melyen a lámpanyílás közvetlenül a fogasdobnál van, hanem ezen a kapurés a fogasdobtól egy bizonyos távolságra helyez-

kedik el. Ebben az időben minden német típust, például a »Regina« elnevezésű Ernemann-printert, ez utóbbi, rossz elképzelés szerint konstruáltak.”²³

Mivel az eredeti képnegatív ekkor már zsugorodott lehetett, a rossz kopírozási technológia miatt egyrészt elcsúsztak az osztásvonalak, így ezek vetítéskor belógnak a képbe, másrészt a nitrókópiában bekopírozott remegés keletkezett. A bekopírozott remegés jól látható a vágóasztalon, ha az osztásvonalat kivetítjük. Ezt meg is tettük, és A tolonc esetében azt láttuk, hogy a képek egymással ellentétes irányba mozognak, ami a bekopírozott remegés ismérve. Sajnos ezt analóg módon nem lehet korrigálni, ebben az esetben már csak a digitális technika segíthet.

A film restaurálása, megmentése az utókor számára a fentiek miatt többszörös nehézségbe ütközik. Az első gazdasági természetű: a digitális restaurálás költsége többszöröse a hagyományos restaurálásénak, amelyet az archívum az éves filmrestaurálási keretéből nem tud finanszírozni. A másik nehézség technikai jellegű: a Magyar Filmlabor jelenlegi szkenneri nem tudják a kópia problémáit kezelni. A 6K felbontású Northlight szkenner nem rendelkezik folyadékos kapuval, pedig ez a régi filmek esetében elengedhetetlenül fontos, mivel ezzel eltüntethetők a kópia fényes oldalán lévő karcok. A folyadékos szkennelésre átalakított Oxberry trükkgép, eddigi tapasztalataink szerint, gyönyörűen eltünteti a karcokat, de nem képes rugalmasan követni a nitrókópián lévő osztásvonal változó helyzetét, mivel a képkapu és a rögzítő greifek egymáshoz való helyzete stabil. Az Oxberry trükkgép tehát a jelenlegi formájában nem alkalmas a fenti osztásvonal-probléma korrigálására. A filmlabor első kísérlete, a rögzítő greifek kiiktatása, nem hozta meg a kívánt eredményt, mert fokozta a kép instabilitását.

Reméljük, hogy a nehézségek megoldódnak. Sikerül támogatást szerezni a film digitális restaurálására, s az Oxberry gépen végzett újabb átalakítások – melyen jelenleg dolgoznak a filmlabor műszaki szakemberei – eredményesek lesznek, és így lehetővé válik a magyar filmgyártás e korai, filmtörténeti szempontból rendkívül fontos művének színvonalas restaurálása, s Kertész Mihály filmjét 94 év után ismét láthatja a közönség.

Jegyzetek:

- Jordáky Lajos: Az erdélyi némafilmgyártás története (1903–1930). Bukarest, 1980, Kriterion Könyvkiadó, 162–193. p.
- Hevesy Iván: Adalékok a magyar némafilm történetéhez... Filmkultúra, 1961. október, 134–139. p.
- Dr. Janovics Jenő: A magyar film gyermekévei Erdélyben. In: Filmkultúra, 1936. január 1., 10–13. p.
- A Mozgófénykép Híradó 1914/28. számában az új filmek között A tolonc Pásztor M. Miklós által feldolgozott filmváltozatáról számol be, ezt azonban a következő számban helyesbítik: „Múlt heti számunkban tollhiba folytán azt jelentettük, Pásztor M. Miklós a Toloncot dolgoztatta fel filmnek. Pásztor elsősorban is a Szökött katonát dolgoztatta fel.”
- Pék Dezső: Fekete szívárvány. In: Mozgófénykép Híradó, 1916/25.
- Kertész Mihály: Filmrendezés. In: Mozgófénykép Híradó, 1916/27.
- Janovics Jenő: A Farkas utcai színház. 126–134p.
- Zolnay Béla: A Bánk bán film. In: Nyugat, 1915/9, 504–505. p.
- A tolonc. In: Mozgófénykép Híradó, 1915/6.
- Jászai Mari balesete. In: Mozgófénykép Híradó, 1914/30. (július 26.)
- Jászai verziója az Újság 1914. július 19-i, Kertészé pedig a július 21-i számában olvasható. Ez utóbbira Jászai ismét, elég ingerülten reagált az Újság július 22-i számában.
- A tolonc és a Bánk bán egymással párhuzamosan készült. A sajtó hol egyiket, hol másikat tekint az év első kolozsvári filmjének. In: Újság, 1914. július 16.
- Jordáky Lajos: Az erdélyi némafilmgyártás története (1903–1930). Bukarest, 1980, Kriterion Könyvkiadó, 64. p.
- A tolonc. In: Mozgófénykép Híradó, 1915. február 7.
- A tolonc. In: Kolozsvári Hírlap, 1915. március 21.
- Uo.
- Merza Gyula: A film mint honismertető. In: Ellenzék, 1915. április 2.
- Fekete László operatőr
- Hegyi Lili visszaemlékezései. Lejegyezte Welser Vitéz Tibor. In: Welser Vitéz Tibor: Akolozsvári némafilmgyártás. Budapest, 1963, 355–350. p. (kézirat), Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára
- Átneztük a Variety Film Reviews számaikat, de ebben a film se magyar, se angol címen nem szerepel.
- 92/1920. sz. OMB határozat. In: Belügyi Közlöny, 1920. 1175. p
- Dr. Nikolaus Wostry levelének részlete.



Interjú

Beszélgetés Bujtor Istvánna



Karambol

– Ön volt az első, aki a 80-as évek közepén Az elvarázsolt dollár című filmjéhez kapitalista módon teremtett anyagi bázist. Mi volt akkor az általános gyakorlat, és miben állt az újtása?

– A nagy állami filmgyártás mechanizmusa úgy működött, hogy a forgatás megkezdése előtt megnézték, melyik az a nap, amikor a legnagyobb stábra van szükség. Tehát mondjuk, a filmben szerepelt egy impozáns lovas csata a Bakonyban. Leszerződtek az egész filmre mindazt a kiszolgáló személyzetet, amire a lovas jele-

nethez szükség volt. Vagyis azt a mennyiségű embert, amellyel ezt a legnehezebb napot meg lehetett csinálni, vonszolta magával a stáb a teljes forgatási időn keresztül. Utaztatták őket, elszállásolták, etették stb.

– Dacára annak, hogy a többi napon nem is volt rájuk szükség?

– Persze, hát ez volt az a tipikus helyzet, amiből a klasszikus, régi mondás fakadt, hogy annyian állnak a munka körül, hogy senki sem fér hozzá a másiktól. Így aztán ott

marad elvégzetlenül. De azért nem jelentett ez mégsem gondot, mert mindenki a filmgyár alkalmazásában állt, és egyszerűen beosztották erre a munkára. Tehát azokban a hetekben bármiféle külön juttatás nélkül az volt a dolga, hogy ott legyen a készülő film forgatásán.

– Így lehetett elérni a százszázalékos foglalkoztatottságot abban az időben. Nem a rejtett munkanélküliség egyik szemléletes példája az, amit most elmondott?

– Dehogynem! Egy ember munkáját öt végezte. Fricskaszerűen bele is vettem ezt a Hamis a baba című filmembe. A nyomozás során kiderül, hogy melyik kamionban van a csempészáru. Csakhogy az már az osztrák határnál jár. Ekkor Kern (mint Kardos doktor) felhívja az osztrák határőrséget, és kéri, hogy szaladjon a kamion után valaki, tartóztassa fel. Mire az osztrák kolléga azt feleli: ne hogy azt higgye már, hogy nálunk is úgy van, mint Magyarországon, ahol egy ember munkáját tízen végzik. Már csak öten, büszkélkedik Kardos, mert be akarunk lépni az Európa Házba.

– Ehhez képest ön milyen konstrukcióval kísérletezett?

– Az Elvarázsolt dollár elkészítésére Szekeres László, a filmgyár igazgatója, és Demján Sándor, a Skála akkori vezérigazgatója kötöttek egy megállapodást. A filmgyár szolgáltatással szállt be a produkcióba, a Skála pedig pénzzel. A forgatásra létrehozott cég, a Moviecoop ezzel gazdálkodhatott. Szereztem a filmre másoktól is pénzt, így húszmillió állt rendelkezésünkre. Demján régi jó barátom volt, és mikor megkerestem a film ötletével, azt mondta, szívesen beszáll, mert lát benne fantáziát. Ugyanis az Ötvös Csöpi-sorozat korábbi darabjai, A pogány madonna és a Csak semmi pánik nagy nézőszámot értek el. Tehát hivatalból jöttek a filmgyári színészek és alkalmazottak, de mindenki másra, minden egyéb felszerelésre, amiért fizetni kellett, az alapból vettük ki a pénzt. Amúgy én nyolcmillióból összehoztam a filmet. Maradt tizenkétfélmillió, amit másik két rendező minden további nélkül, gyorsan el is használt. Jellemző történet, hogy a film forgatása előtt felkerestem Demjánt, hogy mint szponzor (ma ugye ezt így mondanánk), milyen „ellenszolgáltatást” kér a pénzért, vagyis miként jelenítsük meg a filmben a Skálát.

– Az Elvarázsolt dollárban még eldugva sem látszik a Skálára utaló jel, egy mondat sem hangzik el az áruházal kapcsolatban...

– Így van, ugyanis nem akart közvetlen reklámot. Viszont megkért másvalamire. A forgatókönyvben van egy jelenet, amikor a rablógyilkos egy nejlonzacskónyi hamis pénzzel menekül. Ezt Wichmann Tamás akkori világ- és olimpiai bajnok kenusunk játszotta. Demján arra kért, hogy egy szakadt, koszos Centrum feliratú zacskó himbálózson a gonosz fickó kezében. Ugyanis abban az időben a Skála vetélytársa a Centrum Áruház volt. Így is történt. Én pedig elballagtam a Centrum vezérigazgatójához, és arra hivatkozva, hogy a filmemben szerepel az áruház logója egy nejlonzacskón, amiben a pénzt viszik, támogatást kértem tőle a filmhez. Adott is kétszázezer forintot.

– Ha megnézzük az Elvarázsolt dollárt, úgy tűnik, mintha nem is a Skála, hanem a Malév





Szemüvegesek

► lenne a főszponzor, ugyanis a film végén egy hatalmas, Malév feliratú léggömbön próbál elmenekülni a főgengszter. Többször is, szinte az egész képmozót betölti a tipikus felirat. Őket nem kereste meg támogatásért?

– A film végére egy látványos zárójelenetet képzeltem el. Ehhez szükségünk volt a léggömbre. A Malév úgy jött képbe, hogy náluk működött egy hőléggömbös szakosztály. Feleségem akkoriban a Malév kommunikációs osztályának volt a vezetője, így őt kértem meg, szerezz meg nekem a hőléggömböt. A produkció fizetett ezért a szolgáltatásért a Malévna. Egész egyszerűen azért, mert nem tartottam összeférhetőnek, hogy a feleségem munkahelye beszálljon az én filmembe. Tehát nem hogy nem kaptunk pénzt a Malévtól, mi fizettünk nekik. De igaza van, ma egy ilyen hatalmas felületű megjelenítésért milliókat lehetne kérni...

– Kiemelt helyen szerepel a filmben az Olimpos üdítő. Ez egy reklámklipszerű betét, szinte a film nélkül is megállná a helyét szpotként. A felfüggesztett nyomozó, aki vitorlásoktató is, a Fiat 500-án presszóba viszi a kis tanítványait. És itt dől az akkoriban népszerű üdítőital kellemes zenei aláfestéssel. Többször látható a filmben a Club Tihany felirat, és a jelenetek egy része is ott játszódik. Ezek voltak azok a cégek, amelyek a Skála (és a Centrum) mellett anyagilag beszálltak a filmbe?

– Igen, az Olimpos egy görög barátomnak a cége volt, ő szállította Magyarországra az üdítőt, és tízezer dollárt adott a filmhez. A Club Tihany élén egy híres, régi szállodaigazgató állt, akit azzal kerestem fel, hogy forgatnánk a Club Tihanyban, és kérdeztem, hogy nem tudna-e erre egy kis pénzt elkülöníteni. Amúgy ez baromi jó reklám volt neki, hiszen a filmet rengeteg „nyugati” televízió megvásárolta, nyilván sokan látták olyanok, akik érdeklődtek Magyarország és az itteni üdülési lehetőségek iránt. Az igazgató nem is szabadkozott, csak hogy a Club Tihany akkor még nem volt kész. A tenispályát csak építették. Mondtam neki, nem baj, mi virtuálisan felépítjük. A filmbeli lábtengőjelenetet, amelyikben Puskás Ócsi is szerepelt, a Flamengó tenispályán vettük fel, mintha a Club Tihanyban lenne. De nem voltak kész a bungalók sem. Kicsit falaztunk, rendet tettünk, és úgy kipofoztuk, mintha már pezsegne bennük az élet. Egymilliót kaptunk a Club Tihanytól.

– Mi készítette önt arra, hogy a gyártásba, konkrétan a pénz összeszedésébe színészként-

rendezőként ilyen mértékben beavatkozzon? A közgazdasági végzettsége?

– Igen, lehet. A Karambol volt az első nagyjátékfilm, amelyben komoly szerepet kaptam. Ez a film akkor négymillió forintból készült. Már ennek a forgatásán egy csomó ötlet megfogalmazódott bennem, miként lehetne bizonyos jeleneteket racionálisabban elkészíteni. Mondok egy példát. A filmben van egy jelenet, amikor én egy vonat nyitott peronján állok és szotyolázom. Vagyis szimbolikusan köpök arra a vidékre, a mezőre, ahonnan elszármazom, mert én már nagy svádával, egy svájci sapkában utazom Pestre. Ehhez a jelenethez bérbe vettek egy vasúti szerelvényt, és félrevontatták egy mellékvágányra a taksonyi állomáson. A MÁV-nak ki kellett fizetni egész napra a szerelvényt mozdonyostul, mindenestül. Én ezt úgy oldottam volna meg, hogy annak az öt embernek a stábjából, akik ennek a jelenetnek a forgatásához kellettek (Máriássy Félix rendezőnek, az operatőr Illés Gyuri bácsinak, a segédoperatőrnek, az

asszisztensnek meg magamnak), vettem volna 2 forint 20 fillérért egy-egy jegyet. Az 11 forint. Mondjuk, beleakadunk egy részeg fickóba, aki nem akar bemenni a fülkébe, és zavarja a munkánkat kint a peronon. Egy ötvenessel rá lehet bírni a forgatási helyszín elhagyására. Na, hát így sokkal-vonóval 61 forintból kijött volna az a jelenet, ami sok tízezer forintba került egyébként.

– Ezt értem, de nem volt teljesen mindegy, hogy száz vagy tízezer forintba kerül egy tranzakció két állami cég között? Az állam az egyik zsebéből a másikba tette a pénzt, nem? Amit a Moviecoop kapcsán elmondott, az is egy jópofa játéknak tűnik nekem a korabeli viszonyok között.

– Nyugodtan fogalmazhatok úgy, hogy akkoriban az anyagi ésszerűsítés sport volt. Élveztem, hogyan lehet hatékonyabban megcsinálni bizonyos dolgokat, de valóban nem volt tétje a racionalizálásnak. Ehhez ismerni kell az akkori gyártási struktúrát. Ugyanis senkit nem a pazarlási szándék vezérelt. Akkoriban egy produkciónak kötött keretei voltak. A költségvetési tárgyaláson elfogadták, hogy mire mennyi pénzt lehet felhasználni. Mennyibe kerül a forgatókönyv, a díszlet, a technika stb. Egyrészt mindenki védte a saját területét, próbálta a jelentőségét mindenféleképpen hangsúlyozni, másrészt nem lehetett az egyes területek között átcsoportosítani. Mindenki félt attól, ha esetleg megtakarít valamennyi pénzt, akkor jövőre nem kapja meg a kért összeget. Annak a rendszernek a racionalitása tehát úgy nézett ki, hogy minél többet kérni, majd pedig mindent elkölteni, amit adtak. Pont az ellenkezője volt annak, mint ahogy ma gondolkodunk. De még egyszer mondom, nem szélhámoság vezette a filmeseket, hanem ezt a megfontolást igényelte a rendszer. Ma inkább jobban megfizetek egy embert, hogy elvégezze még kettő munkáját. Ezzel ő is jól jár, meg a producer is, mert nem kell még plusz két embert szállítania, elszállásolnia, etetnie stb. Csakhogy nagyon nehéz ám egy már működő intézményt e racionalitás mentén átszervezni. Hiszen munkahelyet kell elvenni az emberektől, ami családok sorsát fordíthatja rosszabbra. Nehéz volt ilyesmivel szembenézni, amikor év elején Veszprémben átvettem a színházat. Tudja, sokkal könnyebb valamit a semmiből úgy létrehozni, ahogy én elgondolom, mint egy már meglévő, működő intézményt átszervezni az én koncepcióm szerint.

– Most, hogy erről beszélünk, eszembe jutott egy régi Benedek Tibor-kabaré, ami egy falusi



Harlekin és szerelmese

Interjú

forгатásnak állított karikírozva emléket az államszocializmusban. A fél falut átépítették, átrendezték egy kétmondatos jelenet kedvéért, majd végül az egészet kivágták a filmből... Akkor ez nem volt vicc...

– Az Elvarázsolt dollárra is elkölthettem volna mind a húszmilliót, de egyszerűen nem vitt rá a lélek. De akik ezen a területen dolgoztak, megszokták, hogy a filmgyártás az úgy hömpölyög. Árad az egész. Például amikor a dunai hajóst forgattuk Esztergomban, akkor a stáb egy hétre megszállta a kisvárost, hogy két napig dolgozzunk benne. Remekül éltünk, hogy azt ne mondjam, meg volt adva a módja. Legkedvesebb emlékeim közé tartoznak a hatalmas bulik a forgatásokon. Ha valahol megjelent egy stáb, akkor a fiatal lányokat elzárták a pincébe. Folyt a hejhujahaj! A saját filmjeimnél külön élveztem, hogy mindig megtaláltam az olcsó megoldásokat. Persze arra vigyázni kell, hogy megadjuk egy forgatás méltóságát, mert azt nem lehet, hogy mindenki a saját cipőfűzőjét egye az árokparton ülve. Tanulságos volt a Sándor Mátyás forgatása. Ez egy nemzetközi, nyugati koprodukció volt. Ott láttam, hogy pontosan mit jelent az, hogy mindenkinek kielégítik a jogos igényét, vagyis mindenki megkapja, ami jár, de többet egy fikarcnyival sem. Professzionálisan folyt minden. Fel sem merült a költségvetés túllépése. Viszont akkoriban nálunk, ha egy rendező „elszállt”, akkor a költségvetési tanács megszavazta neki a pluszpénzt, amivel befejezhette a filmjét. A legutolsó nagyjátékfilmem előtt odaadtam a gyártásvezetőnek a technikai forgatókönyvet, hogy csinálja meg belőle a költségvetést. Aztán elkészítettem a feléből. Nem tudom, miért, én ilyen hülye vagyok.

– Ha ön már a szocializmusban is készített filmet kapitalista szemlélettel, akkor azt feltételezné az ember, hogy a rendszerváltás után öné lett a világ. Mégis alig gyártott játékfilmet azóta. Mi ennek az oka?

– A film sosem lesz rentábilis műfaj, abból a szempontból, hogy a jegybevételből nem lehet fedezni a gyártási költségeket. Ez sehol a világon nem működik. Szerintem még Amerikában sem. Ott viszont készül egy-két blockbuster, ami olyan kiugró pénzt hoz, hogy eltartja a stúdió többi filmjét is. Így a filmgyártásban egy félkapitalista állapot jön létre. Egyrésztől állami támogatás nélkül nem lehet boldogulni. Másrésztől pedig egyáltalában nem érdekli a producort, hogy mennyi

bevételt hoz egy filmje. Hiszen már a munka megkezdése elején, de legkésőbb a készítés során, együtt kell lenniük a gyártási költségeknek. Tehát egy olyan modell alakult ki nálunk is, melyhez először is remek kapcsolatok kellenek az állami alapítványok, kuratóriumok döntéshozóinál, másrészt pedig kellenek profi filmes szakemberek, akik az adott pénzből ki tudnak valamit hozni. Csaknem mindegy, hogy az mi. Én nem is tudom, milyen cégektől lehetne pénzt kérni, nem látok tisztán az alapítványok, kuratóriumok dzsungelében. Legutóbb a televízióval közösen készítettem egy filmet. Akkor a tévé beszállt egy megfogható, konkrét összeggel, aminek ismeretében felhajtottam a szponzorokat. Szerencsére elég sok olyan barátom volt és van, akik sokra vitték, és olyan cégek élén állnak, amelyek tudtak segíteni. Amihez persze az is kell, hogy a filmjeimet szeressék. Én pedig már letettem az asztalra valamit.

– Az új filmtörvény sem vonzó az ön számára? Abban, hogy a költségvetés húsz százalékának fedezésére be lehet vonni külső tőkét, amire az állam ráadásul garanciát vállal, hogy kamatos kamattal visszakapja a befektető, mintha az ön által a 80-as évek közepén alkalmazott modell köszönné vissza...

– Sőt, az a cég, amelyik beszáll egy produkcióba, nem csak az adójából írhatja le az összeget, hanem az adóalapjából is. Tehát duplán megéri neki a befektetés. 100 százalékra visszakap 118-at. De ez csak akkor működik, ha a többi pénz megvan állami forrásból. Vagyis aki jól fekszik a különböző kuratóriumoknál, annak ez a „befektetősdí” is jó üzlet lehet. Én sohasem értem hozzá az alapítványi pénzekhez. Aki viszont jól mozog ezekben a körökben, működésbe tudja hozni a rendszert (meg tudja íni a pályázatokat, megtalálja a megfelelő csatornákat), még akkor is, ha fogalma sincs arról, mi jelent az, hogy film. Felhajtja a pénzt, összehoz egy profi stábot, amelynek megmondja, mennyit költhet, azok ebből kihoznak valamit. És természetesen a producer elteszi magának a részét. Én ehhez képest cserkészfiú voltam. Magam írtam, rendeztem, gyártottam a filmjeimet, nem hagytam, hogy elszaladjon a pénz. Tisztában voltam vele, mit akarok a filmtől, és azt ki is hoztam belőle. Nekem a film volt fontos, nem az, hogy mennyit keresek rajta.

– A Sándor Mátyás kapcsán említette, hogy annak forgatásakor szembesült a nyugati

profizmussal. Ha szigorúan veszem a fogalmakat, akkor amit most ön elmondott, az egy ahhoz nagyon hasonló szisztéma...

– Igen, de tudja, én már öregember vagyok, és engedjék meg nekem, hogy némi nosztalgiával tekintsek vissza a régi időkre, és talán más szempontokat is fontosnak tartsak. Mondok egy példát! Tudja, hogy zajlott akkoriban a filmforgalmazás a szocialista országok között? Nem adtak pénzt egymásnak a filmekért, még csak nem is valamiféle bartelr alapon cseréltek produkciókat, hanem volt egy nagy közös kosár, és abba mindenki beletette a filmjeit, illetve szabadon válogatott a többiek filmjei közül. Lehet, hogy mi egyetlenegy albán produkciót sem hoztunk el, de ők akár három-négy magyar filmet is bemutattak a moziukban. Ebben a rendszerben nem volt tényező a pénz. És tudja, bárki bármit is mondjon, nem volt ez minden ízében rossz. Ma arról szól a világ, hogy ki kit tud megvenni. Akkor viszont az számított, hogy az ember mit tud százon, milyen a dumája, hogy néz ki, ötödik-hatodik szempont volt, hogy mennyi pénze van. Most ez utóbbi mindennek az alfája és ómegája. Számomra azok szép idők voltak, és nemcsak azért, mert akkor voltam fiatal, és rengeteg filmben játszhattam, hanem mert fantasztikus emberekkel dolgozhattam együtt. Máriássy Félix, Makk Károly, Fábri Zoltán, Ranódy Sándor, Keleti Márton, Simó Sándor, Szász Péter, Szörényi Rezső. Hatalmas rendezők voltak. Illés Gyuri bácsi is például azért vállalta el az első rendezésem fényképezését, mert becsült, és akkor ez borzasztó sokat jelentett számomra. Alkotói nagyság, becsület, tisztelet. Ez tartotta össze az alkotói kollektívákat, nem a szerződés, ami egy-egy produkcióhoz köti az embereket. Nekem egy-egy forgatás családi légkörre hiányzik valahogy most. Manapság mechanikussá vált az egész. Gépies lett minden. Ma is rengeteg tehetséges palí dolgozik a szakmában, akik egyre-másra aratják a sikereket, de őket mintha a szaktudás tartaná össze, és nem az a kollektív jó érzés, ami áthatotta egykor a munkánkat, és amitől mindenki egy irányba tolt a szekeret. Persze lehet, hogy mindezt az öregség mondatja velem. Emlékszem például Szász Péterre, akinek briliáns agya volt. Egyszerre tudta megröghögtetni és megríkatni az egész stábot. Róla jut eszembe, hogy kevesen tudják, de oroszlánrészre volt a Tizedes meg a többiekben. Abban, hogy mennyivel sikerültebb lett a film, mint az eredeti Dobozy-mű. Csak aztán összevesszett Keleti Marci bácsival az utolsó fogatási napon, ezért a főcímben csupán kis betűkkel írták ki a nevét.

– Beszélgettem egyszer Stohl Andrásval, aki kedvenc céltáblája azoknak, akik azt hangoztatják, hogy a média tönkreteszi a tehetséget. Én úgy érzem, hogy ő is nagy energiával megáldott, nyughatatlan ember, akárcsak ön volt egykor. De ma nincsenek olyan lehetőségek egy örökmozgó, vitális színész számára, hogy színészként élje ki szerteágazó tehetségét, mint az ön idejében voltak. Önöket nem médiasztárként ismerte meg egy ország, hanem színészként...

– Persze, ebből a szempontból is szép idők voltak azok. Egy évben körülbelül 60 tévéfilmet gyártottak. Ezek olyan technikával készültek, mint a mozifilmek, ami azt jelenti, hogy különböző helyszíneken egy kamerával rögzítették őket. Aztán voltak a tévéjátékok, amiket stúdióban vettek fel három-négy-öt kamerával. Ez egy másik műfaj volt, ebből készült 120 évente. Csak egy csatornát lehetett nézni. A mozipremiereket pedig hétfőn tartották, mert akkor a tévében adásszünet volt. Szóval ha valaki több filmben és tévés produkcióban is szerepelt egy évben, az igazi sztárnak mondhatta magát. Én ilyennek számítottam. És szerencsémre mindig szerettek az emberek. Amúgy a Stohl Andrászt piszkálóknak nincs igazuk, ő ugyanis kiváló színész, és azon kevesek közé tartozik, akiknek nem árt meg a médiabeli szereplés. Igényesen teszi a dolgát a médiában, a színházban pedig rendszeresen kiváló alakításokat nyújt, és engem mint nézőt nem zavar, hogy előző este VV Pannit és VV Csuptit igazgatta a televízióban.



A pogány madonna

FÉLÚTON

Moveast 2008

Gorác Anikó



A folyónál

A Pécssett október második hetében megrendezett Moveast Nemzetközi Filmfesztiválon a hagyományokhoz híven kelet-európai első filmek versengtek alkotásaikkal a nagyközönség és a nemzetközi zsűri előtt.

Az előzsűri 12 filmet talált érdemesnek a versenyben való részvételre. Köztük volt Faur Anna és Gigor Attila munkája is. Kocsis Ágnes nagy sikerű, két éve Pécssett nagydíjat nyert Friss levegő című filmje után tavaly két újabb tehetséges fiatal jelentkezett filmmel a Simó-Grunwalsky rendező osztályból. Mindketten bűnügyi témát választottak, de a gyilkosság kapcsán felmerülő bűnösség-ártatlanság dilemmát más irányból közelítették meg. A nyomozó rendezője, Gigor Attila a bűnügyi műfajcsoportba tartozó detektívfilm zsánert gondolja tovább, a Lányokat jegyző Faur Anna pedig a magyar filmben a műfajiságnál mélyebben gyökerező szerzői filmes hagyományt követi határozott, egyéni hangján.

Társadalom, bűn, gyerekszem

A szociológiai indíttatású Lányok legfőbb erénye a társadalmi környezet pontos, érzékletes megrajzolása a bűnözés és a kispolgári lét határán egyensúlyozó taxisok és az orientációvesztett tinédzserek sodródásán keresztül. Különösen erősek benne a magyar alternatív színházas kiemelkedő egyéniségei, gondoljunk csak az improvizációjukra épülő „taxiscsaládok a gyorsétteremben” jelenetre. Kár, hogy ehhez mérhető színészi teljesítményre a főszerepet játszó francia színésznők a többiekétől teljesen elütő, idegen gesztusrendszerük miatt nem voltak képesek.

A másik magyar versenyfilm, A nyomozó jól körvonalozott rendezői koncepcióról árulkodó, igényes első filmes munka. A fesztivál közönsége körében nagy sikert arató film kifordítja a hagyományos krimiműfajt azáltal, hogy az elkövető az első perctől ismert, és az áldozat kiléte a kérdés. A film fanyar humora a pontos dramaturgiának és a kitűnő színészi összteljesítménynek köszönhetően nem csapja agyon a feszültségre épülő bűnügyi történetet, hanem ellenkezőleg: a krimi és a vígjáték ritkán életképes házasságából jól működő mozi születik. Nem így a horvát Goran Kulenović Játsszatok valami szerelmet! című filmje, amely A nyomozóhoz hasonlóan humorral társítja a bűnügyi motívumot. A vígjátéki alapszituációból – a hírnevére sokat adó rockzenekar kényszerfelépést vállal egy lakodalomban – a film második felére féltékenységi dráma kerekedik, amelyben a rendőrként dolgozó féltékeny vőlegény igyekszik leszámolni szerelmi riválisával, az együttes basszusgitárosával.

A Lányokhoz hasonló szociológiai érdeklődés figyelhető meg az egyik lengyel versenyfilmben, Lukasz Palkowski Rezervátum című munkájában. Egy fotós, Marcin megbízást kap, hogy készítsen képeket Varsó egyik régi kerületének restaurálásához, de idegenként kevésbé tudja érzékletesen visszaadni a környék hangulatát, mint az ott élő, huncut kisfiú. A fotós összebarátkozik a vörös hajú fiúval, kettőjük képeiből áll össze az egykor patinás, mára düledező városrészt bemutató kiállítás.

A kisgyerek szemszöge nemcsak a diákzsűri által legjobbnak ítélt Rezervátumban, de az információs program egyik kiemelkedő művében, a szintén lengyel Cselekben is megjelenik. Andrzej Jakimowski filmjében a hatéves Stefek gyermeki fantáziával átítatott világába léphetünk be. Keserű tapasztalatról árulkodik, hogy óvodáskorú narrátort kell választania a rendezőnek ahhoz, hogy szerethetőnek mutassa a mozgóképen mindinkább sötéten ábrázolt világot. Stefek egy éppoly lepukkant lengyel külvárosban él, mint a Rezervátum vörös hajú rosszcsontja, a film mégsem a nélkülszerű keserűségét, hanem a digitális unalom kora előtti, játékkal, kalanddal, fantáziával teli gyerekkor szépségeit mutatja meg a szépelgés leghalványabb jele nélkül. Ebben a posztmodern klasszikusan felülíró mesében a hagyományos értékek még nem kérdőjeleződnek meg: a barátság itt barátság, a szerelem szerelem: mindkettő a hűségéről és az egymásba vetett hitről szól. Egy ilyen világban a gyerekek megadatik, hogy nem kell csalódnia a felnőttekben. Az apakeresés motívumára felfűzött történet egyszerűségével, tiszta szimbólumhasználatával, rokonszenves figuráival, átgondolt filmnyelvi megoldásaival messze a versenymezőny fölé emelkedett.

Az információs programban jobbnál jobb filmeket láthattunk (4 hónap, 3 hét és 2 nap; Cselek; Én szeretlek, te szeretsz; Pénzhamisítók; Árnyékok; Kettő az egyben). Igaz, ezek érett rendezők kiforrott alkotásai, a versenyprogram első filmes munkáit nem lenne fair ezekhez mérni, de talán tanulságos lehet az alkotói hozzáállás mentén vizsgálni a különbséget a két program rendezői között. Egy első filmes fesztivál általában azért érdekes, mert megmutatja, miről, hogyan gondolkodnak a fiatal filmkészítők. Az idei Moveast tanulsága, hogy az ifjú rendezőknek mondanivalójuk bőven akad a világról; erős témáik kicsit túl is nőnek rajtuk, mivel alkotói stílusuk még nem alakult ki. A történeteket észreveszik az őket körülvevő világban, de történetet mondani nem igazán tudnak. Ráadásul több filmben is érezhető volt az a gyakori első filmes hiba, hogy a rendező megpróbálja minden mondandóját a világról egyetlen történetbe zsúfolni – mintha attól félne, nem lesz több filmje. Ám a művek ezt a terhet nem bírják el. A valóban figyelemreméltó alkotások (mind a versenyprogram, mind az információs program filmjei között) azok voltak, amelyek kis történetet visszafogott hévvel, erős alkotói koncepcióval meséltek el; amelyek mesélni akartak, nem mondandót közvetíteni.

„Innen vigyél el”

A fenti refrént éneklő Oláh Ibolya Faur Anna filmjének főcímdalában. De nem csak a Lányok tinédzser hősei vágnak Nyugatra, amelyről csak afféle homályos képzeteik vannak, hogy ott még a Toblerone is másképp ragad a fogba. Ugyanezt a mehetnéket érzik a cseh Karin Babinská Habcsókok című filmjének frissen érettségizett hősnő is. Az utazás Babinská filmjében, akár csak Faurnál bátorságpróba: a Lányokban autót kell szerezni, ehhez viszont likvidálni kell a sofőrt, a Habcsókokban pedig stoppolni kell, és a fizetésért a furikázásért mindkét filmben a szex. A szex kiváló fizetőeszköz, ha nincs elég pénzük – miből is lenne, hiszen még iskolába járnak –, fizethetnek természetben. Ez a motívum a Lányok és a Habcsókok mellett a Huddersfieldben is megjelenik, ahol a tinédzser lány pásztorórával fizet az irodalomóráért a sármos tanár bácsinak; de ezt látjuk az információs programban bemutatott román filmben, Cristian Mungiu 4 hónap, 3 hét és 2 nap című szeniális alkotásában. Ebben a világ-

Vászonpapír

ban az illegális abortuszért is lehet természetben fizetni, közvetlenül az aktus után meg is csinálja a küretet a sarlatán Bebe (jelentése: baba) doktor, a Ceaușescu-rendszer sosem látott, de mégis mindenki által ismert figurája. A 4 hónap, 3 hét és 2 nap a mai román új hullám egyik kiemelkedő alkotása. Sajnálatos, hogy a francia forgalmazó döntése miatt a versenyprogramba beválogatott román első film végül nem vehetett részt a Moveasten, hiszen ezáltal a kelet-európai fiatal filmművészet legjelentősebb iránya nem képviseltette magát a fesztiválon.

A szex mint a felnőtté válás metaforája nemcsak a Habcsókokban, de A kakas reggelijében is jellegzetes motívum (a cím a szlovén népnyelvben hajnali szeretkezést jelent). A kakas reggelije, Marco Naberšnik filmje egy szlovén kisváros rokonszenves figuráinak hétköznapjait mutatja be, ahogyan az információs program szlovák filmje, Dušan Hanák 1980-ban készült *Én szeretlek*, te szeretsz című örökzöldje. Sajnos a versenyprogram szlovák filmje, a *Felezési idő* (rendező: Vlado Fischer) műfaji azonossága ellenére – mindkettő tragikomédia – vajmi kevésbé hasonlít Hanák remekére. Míg Hanáknál a tragikomédia a két műfaj ötvözését jelenti, addig Fischer filmjében a kettő inkább kioltja egymást, így a *Felezési idő* se nem komédia, se nem tragédia, csak egy könnyen feledhető film.

A Habcsókok és a Lányok elvágyódására válaszul a szerb Huddersfield (rendező: Ivan Živković), ahol a Nyugat iránt sóvárgó, álmokat kergető tinédzserek már meglelt harmincasok. Tinédzserkoruk végét, fiatal felnőtt létük kezdetét beárnyékolta a délszláv háború. Igor eljutott Nyugatra, Angliában lakik, és éppen családalapításra készül, de előtte még hazalátogat szülőhelyére, a szerbiai kisvárosba. A négy egykori iskolatárs találkozását feldolgozó kamaradráma a talajvesztett, rosszkor felnövő harmincas korosztály érzelmi és egzisztenciális gondjait feszegeti, miközben újra és újra megidéződik a sötét origó, a háború.

Igen árulkodó egy mai kelet-európai első filmes fesztiválról, hogy a mezőny felét a hajdanvolt Jugoszlávia utódállamainak filmtermése teszi ki. A most debütáló rendezők CV-jében ezt olvassuk: Ivan Živković, született: 1970, Belgrád, Jugoszlávia; Marco Naberšnik, született: 1973, Maribor, Jugoszlávia; Goran Kulenović, született: 1971, Zágráb, Jugoszlávia; Igor Ivanov Izy, született: 1973, Skopje, Jugoszlávia. Felnőtt a Balkánon a háborút gyerekként, fiatalként megélt nemzedék; igazán izgalmas, ahogyan ez a soknemzetiségű új generáció közös tragédiájára filmben reflektál. Az ideai filmtermésben a délszláv háború a szerb Huddersfieldhez hasonlóan inkább csak közvetett módon jelent meg. Egyetlen kivétel akadt, az *Élők és holtak* című horvát film, amely történelmi párhuzamot vont a II. világháború és a délszláv háború eseményei között. Kristijan Milić a két időszak egymásra vetítésével fogalmazza meg egyetlenes háborúellenes üzenetét.

Egy nap, amikor minden megváltozik

Az információs program erős felhozatalában több olyan film volt, amely egy sorsfordító nap köré építette cselekményét. Nem csak a Biciklitolvajokat megidéző apa-fiú egymásra találást elmesélő *Cselek* ilyen, de a 4 hónap, 3 hét és 2 nap is, melyben egy téli reggelen két kollégista lány pakolja össze az illegális abortuszhoz szükséges kellékeket: gumilepedőt, fogkrémet, a portások lefizetésére alkalmas Kent cigit, hogy aztán éjjel, túl a bűnön, túl a megbánáson, a lagzistálon fekvő húscafátokat bámulva szembesüljenek vele, hogy életük örökre megváltozott. A versenyprogram rendezői közül néhányan ugyancsak ezt a feszes időtartamot használták dramaturgiai vázként: a *Játsszatok* valami szerelmet! és a *Huddersfield* mellett a *Szerda, csütörtök reggel* is ezt a formát alkalmazza. A lengyel Grzegorz Pacek filmje egy frissen fellángolt szerelem egyetlen drámai napját mutatja be. Augusztus 1-jén, egy szerdai napon egymásba szeret két fiatal. Ez a nap a varsói felkelés évfordulója, Lengyelország nemzeti ünnepe. A nap folyamán a lányról kiderül, hogy halálos beteg,

Felfordulva



Huddersfield



a fiúnak döntenie kell, hogy halálba segíti-e leukémiás szerelmét. Az eutanázia kérdését feszegető jelenbeli szerelmi tragédia itt is az emberiség nagy tragédiájával, a II. világháborúval kerül párhuzamba, amit a hősi síroknál emlékező felvonulók idéznek meg. A Szerda, csütörtök reggel kapcsolódik a versenyprogramban oly népszerű utazás motívumhoz is: a fiatalok Varsóban bolyonganak, miközben egyre közelebb kerülnek egymáshoz.

A végére is két utazásfilm maradt, az ideai Moveast versenyprogramjának legkiválóbb alkotásai. A macedón versenyfilm, Igor Ivanov Izy első filmje, a *Felfordulva* az életből a halálba átvezető utat vonatúttal szimbolizálja: a film elején hősünk, Jan Ludvik vonatra száll, majd az egyre szürreálisabbá váló út végén kiderül, hogy mindvégig egy koporsóban utazott a holttesteket szállító „halálonvonat”. A vonatúttal párhuzamosan feltáruznak előttünk a múlt eseményei. Jan Ludvik külön, beilleszkedni képtelen tinédzser, művészlélek, aki nem szeret megfelelni semmilyen elvárásnak, és nem engedelmeskedik semmilyen hatalomnak. Betagozódni képtelen személyisége nemcsak az iskolában és a szerlemben, de a közösségi életben is konfliktusokat szül, amikor szembehelyezkedik az autokratikus pártvezérnek hódoló többségi társadalommal. Jan Ludvik élet és halál, egyén és közösség, szerelem és magány, művészet és megalkuvás határán próbál egyensúlyozni, ami a filmben egy különleges cirkuszi mutatványban – létra tetején egyensúlyozás – manifesztálódik. A fiú

úgy dönt, hogy kilép a lélekölő, egyéniséget eltipró rendszerből, és beáll egy cirkuszhoz, ahol szabadnak érezheti magát. A stilizált történetet a nagy testvérről szóló didaktikus parabola szintjéről lírai hangvétele és különleges vizualitása emeli el.

A fesztivál versenyprogramjának fődíjasa az ukrán Eva Neymann filmje, *A folyónál*. A történet ebben a filmben is egy napra koncentrálódik, a cselekmény vázát egy utazás adja: két öregasszony, anya és lánya kirándulnak a folyóhoz. Gyalogosan indulnak utolsó nagy útjukra; a kirándulás zarándokúttá válik, melynek során édes és keserű emlékek, vélt és valós sérelmek, kimondott és elfojtott indulatok kerülnek felszínre a legösszetettebb emberi viszonyban, az anya-gyermek kapcsolatban. Két nő, két generáció, két világ. De a különbség a hosszú évek alatt elenyészett. Nőiségük mára éppúgy emlékké vált, mint az a két világ, amelyet oly jól ismertek. Botorkálnak, hogy aztán a folyó túlsópartjára jutva gátlásaikat és elfojtásaikat levetkőzve végre valahára nemcsak fizikailag, hanem valóságosan is egymásba kapaszkodjanak, ahogyan tették azt valamikor régen, mint anya és csecsemője. A lassú tempó, a különleges képi világ és a kitűnő színészi játék minden oldalról megtámogatja ezt az egyszerűségében megne-mesedő, mélyen emberi történetet. A film nem érdem-telenül nyerte el mindhárom zsűri (nemzetközi zsűri, FIPRESCI, FICC) díját, valóban ez volt a versenymezőny legerősebb alkotása.

KISEMBEREK NAGY EMBERE

Amerikai elnökök a filmekben

Tanner Gábor



Dave

Szeptember végén a jubileumi Hobo Blues Band-koncerten Hobo az arénába kiáltotta csalódását, egy generáció negatív élményét: Amerikából, melyről azt hittük, a szabadság földje, a lehetőségek hazája, mára a világ rendőre lett. Irigylem az idősebb nemzedéket egykori illúziójáért. A 19. század végén kiforrott amerikai küldetéstudat (miszerint a demokráciát és a szabadság eszméjét el kell terjeszteni a világban) és a nemzeti érdek (a világnak Amerika gyarapodását kell szolgálnia bármi áron) számomra sosem állt konfliktusban egymással, hiszen nyilvánvaló volt, hogy ez utóbbi a primátus. Az Egyesült Államok külpolitikai törekvéseinek árnyoldalaira a 80-as évek elejétől a játékfilmek is kezdték felhívni a figyelmünket. Erről írt előző számunkban Lalík Sándor Nagy Hatalmi Politika címmel. Az elnökválasztás most arra ad alkalmat, hogy elmerengjünk azon, Amerika mennyire tud hú lenni saját állampolgáraihoz. Azok a filmek, melyekben valami módon szerepel az elnök, leginkább arról a konfliktusról szólnak, hogy a hatalom csúcsán mennyire maradhat az elnök az

öt megválasztó kisemberek képviselője. Mit őrizhet meg egykori önmaga és a polgárok jellemző mentalitásából? Vagy az elnöki székbe ülve új dimenzióba kerül? Olyan erők hatása alá vonódik, melyekről nekünk fogalmunk sincs, így az elnök cselekedetei felett nem is ítélezhetünk? Csakhogy, ha nem a kisembereket szolgálja, akkor mi végre az egész hivatal? És különben is, honnan erednek azok a misztikus erők, melyek eltérítik a közember problémáitól?

Már a címében is érdekesen exponálja ezt a problémát Az elnök emberei (All the President's Men, 1976, r: Alan J. Pakula) című film. A közismert történet szerint a Washington Post két újságírója apró részletekből, kis elszólásokból, megtagadott válaszokból, a bűnösség nyomasztó érzését elviselni nem tudó apró kifakadásokból felderít egy milliókat mozgó titkos ügyletet, amely ezer szállal kötődik a Nixon-adminisztrációhoz, s végső soron magához az elnökhöz. Az „elnök emberei mind” arra utal, hogy a Bernstein és Woodward által megkérdezett kisemberek mindnyájan érintettek voltak

valamiképpen az ügyben. A két oknyomozó fickó már alaposan belemélyed a részletekbe. Egy átlagemberhez igyekeznek, aki reményeik szerint újabb információmorzsával járul hozzá a képösszerakásához. Amerikai kisvárosi környezetben lépdelnek. Az egyikük ügybuzgalmában így viccelődik: csinos kis házacskákat, szép utcákat, nehéz elhinni, mi folyik bennük. Mintha mindenki bűnös lenne egy felülről kiinduló korrupcióban, ahol már apróságokra bomlik az ügy, ők is érintetté válnak? Mintha az ország a feje tetejére állt volna. A közemberek kiszolgáltatottak a vezetésnek és nem a vezetés a kisembereknek. Csakhogy az alkotmány ez utóbbi esetet rögzíti. A vezetés van a közemberekért, és nem a közemberek azért, hogy az ő hangyamunkájukkal hordassanak össze újabb és újabb korrupciós pénzalapokat.

De miként képzeljük el a kisember-attitűdöt az elnöki székben? Erre tett kísérletet Oliver Stone Nixon (1995) című filmjével. Az ő elnöke minden gyerek-, fiatal- és felnőttkori komplexusát magával viszi a hivatalába. Stone

„lefelé” stilizálja Nixont. Kisemberebb a kisembernél. Borostás, izzad, káromkodik. Ha nevet, akkor is vicсорog. Vedel. Folyamatosan szűk és sötét terekben látjuk, szándékosan a legelőnytelenebb szövegekből fényképezve, mintha állandóan rabságban tartaná saját kisembere mivolta. Úgy kezelné a Vietnambéli tüntetőket, a hippimozgalmat, hogy bevinné őket apja fászkamrájába, és elnászpángolná a feneküket. A film korábban kiemelte, hogy Nixon népszerűségének mennyire használt ez a demagógiáig nyíltan vállalt kisember-attitűd. Amikor azzal vádolták meg, hogy elnök korában titkos pénzalapokat kezelt, besétált a tévéstúdióba, és megtartotta a „foltos beszédet”. Beszámolt családjának anyagi helyzetéről, melynek sarokpontja a felesége szövetkábátja volt, és beismerte, hogy fogadott el ajándékot: egy foltos kokker spánielt, amelyik a kislányai játszópajtása lett. A tévés beszámoló óriási sikert aratott. Ám azóta nagyot fordult a világ. Nixon a Kapitóliumon botorkál a Lincoln-szobornál. Felső kameraállásból látjuk. Mintha csupán egy parányi pont lenne a hatalmas falak szorításában. Ez nem csupán didaktikus képi kifejezése annak, hogy Nixont agyonnyomja az elnöki felelősség súlya, azt is jelképezi, hogy ez a világhatalom légtüres teret hozhat létre a pozíciót betöltő személy körül. A jelenet szándékos reflexió a Becsületből elégtelen (Mr. Smith Goes to Washington, 1939, r: Frank Capra) hasonló mozzanatára. Ebben egy fiatal, vidéki szenátor áll két bördjével a Lincoln-szobor mögött. Beletenyeret egy panamába, amiért éppen azok az emberek vádolták meg hamisan telekspekulációval, akik bejutatták a Kongresszusba. Hősünk nem bírja elviselni ezt az igazságtalanságot, és visszaindul vidékre. De még megáll a Kapitóliumnál. A bördjére roskad, tépelődik, sír. A tekintélyt parancsoló helyszín vakító fehér. Mintha tisztaságával is a vidéki fiatalembert hívná: vissza kell menned a Szenátusba, hogy érvényt szerezz a becsületességnek! A Nixon-beli Kapitólium-jelenet sötét és nyomasztó.

A kisembert maga alá gyűri és összeropantja ez a hatalom. A Szerelem a Fehér Házban (The American President, 1995, r: Rob Reiner) című filmben az elnök azt mondja: Washington úgy tervezték meg, hogy pszichésen megfélemlítse az ide érkező államfőket. A Nixonban tökéletesen visszajára fordult ez a funkció, Washington ugyanis éppen azt félemlíti meg, akit óvnia kellene: az amerikai elnököt. Kikezdi a tartását, gyanakvóvá teszi: kik állnak körülötte és miért. Paranoiát növeszt benne.

A Nixon azért fontos film, mert egy mítosszal fordul szembe. Amerika a szabadság, a lehetőségek országa. De mi végre lehet egy whittieri hentes fiából elnök, ha pozícióba jutva különféle érdekköröknek kiszolgáltatva kell cselekednie. Vagyis a szabadság csupán látszólagos. A 70-es évek elején, a nagy kiábrándulás időszakában már készült néhány hasonló film. Az akció az elnök ellen (Executive Action, 1973, r: David Miller) a Kennedy-gyilkosság egyfajta értelmezését adva arra figyelmeztet, hogy bizonyos gazdasági érdekkörök olyan hatalommal rendelkeznek, hogy



Isten hozta, Mr.!

akár az elnököt is meggyilkoltathatják. (A későbbi JFK – A nyitott dosszié /1991, r: Oliver Stone/ annyiban árnyalja a témát, hogy a film szerint nem üzleti megfontolások, hanem alapvetően politikai szervezkedés állt a gyilkosság hátterében. Stone négy évvel később a Nixonban a két szférát összegyúrta. Amikor Nixon egy autókereskedő reklámembereként részt vesz a texasi vállalkozók bálján – éppen semmiféle politikai szereppel nem rendelkezik –, az üzletemberek próbálják rábeszélni, hogy induljon az elnökválasztáson ismét Kennedy ellen. Őt nem lehet legyőzni, veti oda nekik. És ha mondjuk, Kennedy nem indulna? – firtatják tovább a dolgot. A politikacsinalókat alsó kameraállásból veszi Stone. Démonikusan tornyosulnak fölénk. Ezt a jelenetet egy reptéri beállítás követi. Már érezzük, hogy a nagyuraknak sikerült Nixont behálózniuk, a kamera egyre feljebb emelkedik, mintha csak isten rendelése volna, ami majd történik. (A Kennedy-gyilkosság, és utána Nixon újbóli szerepvállalása a politikában.) Néhány nagykutya irányítja az elnökválasztást és befolyásolja Amerika sorsát. (Alan J. Pakula 1974-es Parallax-terve /The Parallax View/ óta képi toposzá nemesült a politikai és gazdasági hatalmat szimbolizáló monumentális irodaházak látványa, melyek fenyegetően tornyosulnak a tövükben botorkáló kisember fölé.) Stone Nixonja paranoiddá válik. Szinte eszelősen rögzíti magnóra a megbeszéléseit és hallgatja vissza a szalagokat. Fürkészi, keresi, kutatja, hogy azonos-e még önmagával. A hatalom feldarálja, és ebbe beleőrül. A gondolatot tovább is fűzhetjük: honnan lenne Nixonban tartás a rá mért csapásokat elviselni, ha gyerek- és fiatalkori démonai folyamatosan kísértik, újabb és újabb „szövetségesekre” lelnék az egyre jobban megzavaródó elnök szellemalakjaival. A kisembernek nincs keresnivalója az elnöki székben, mert az a szék nem a kisembereké. (Mindehhez persze tudni kell, hogy Stone alaposan elferdítette Nixon történelmi figuráját. Nixon a lehallgatási botrány után viszonylag hamar összeszedte magát, lemondásakor szegény ember volt, később könyveinek jogdíjaiból és néhány telekügyletből alaposan meggazdagodott.)

Az elnökfilmek mítosza, hogy végy egy naiv, különc, már-már bolondnak tűnő figurát, és valahogy juttasd az elnök közvetlen közelébe, akár ültesd egy időre a helyébe, s meglátod, a kisember „kvintesszenciája” jobban boldogul, mint az elnök. Csakhogy ezeknek a filmeknek a dramaturgiai hatás kedvéért negatív színben kellene feltüntetni az elnököt (és az általa képviselt adminisztrációt). Természetesen ezt minden eszközzel igyekeznek elkerülni. Ha ugyanis ezt nem tennék, akkor végig kellene rágniuk magukat azon a gondolatsoron, amivel Stone is megküzdött a Nixon forgatása előtt. A Dave-ben (1993, r: Ivan Reitman) az elnök súlyos bűne, hogy időnként megcsalja a feleségét. Érzéketlenül bánik a first ladyvel. Egy pökhendi macsó. Az Isten hozta, Mr.!--ben (Being There, 1979, r: Hal Ashby) szintén az ágyban vannak problémái az elnöknek. Ez ugyan már csak

következmény, népszerűségvesztésének folyamánya. Ahogy az ország közvéleménye előtt egyre kedveltebbé váló idegen magához vonzza mentora asszonyának szívét (és testét is), úgy a demagogiagyártáshoz nem értő elnök népszerűségének csökkenése feletti bánatában impotens lesz. A jóval korábbi, Gabriel arkangyal a Fehér Ház felett (Gabriel Over the White House, 1933, r: Gregory La Cava) című film elnöke is alapvetően jó szándékú, csak elvakítják a hatalommal járó külsőségek. Például a féktelen száguldás lehetősége egy automobillal. Így a balesete után könnyedén előbújik belőle jobbik énje. A nép nyomorára fogékony énje. Az elnöki mivolttal járó tekintélyhez képest mindezek csupán apró jellemhibák. Talán egyetlen helyzet lehet célravezető, ha szejki mentalitású az elnök: a hidegháborúban (persze csak Angliából nézve és vígjátéki formában): az amerikai hadvezetés egyik bekattant tisztje elindítja a B52-eseket a Szovjetunió felé (visszahívhatatlan parancskóddal), és a kopaszodó, puha, tetzesza kisember-elnökre vár, hogy megoldja a válsághelyzetet Kubrik Dr. Strangelove-jában (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964).

Bár a Dave alkotói – szerintem abbéli igyekezetükben, hogy minél inkább megközelítsék a mítikus Becsületből elégtelen – jó kis csapatát ástak maguknak. A történet szerint a kissé furcsa, Kovic nevű fiatalember egy foglalkoztató irodát vezet (vagyis hozzá hasonlóan fura, állástalan szerzeteket próbál különböző munkahelyekre besíránkozni, amolyan Danny Rose-utánzatként), szabad idejében pedig kisvárosi marketingrendezvényeken lép fel az elnök hasonmásaként. Az elnök számára dublőrt keresők így figyelnek fel rá. A Fehér Házba viszik, és amikor az első ember szívrohama után kómába zuhan, az elnök tanácsadói megkérik, hogy egy időre lépjen az elnök helyére. Dave a fejébe veszi, hogy a közmunkaprogramot és a menedékhelyek támogatásának ügyét elfogadtatja a Kongresszussal. Ehhez azonban ki kell találnia, honnan vehet el a költségvetési kiadásokból. Felhívja szintén lúzer külsejű könyvelő barátját, aki rozszant kocsiján bedöcög a Fehér Házba. Egy éjszaka alatt áttekinti a költségvetést, amit úgy kommentál: ha én így könyvelnék, már rég kirúgtak volna az ügyfeleim. De ami a lényeg: reggelre kibogarássza, hogyan lehet pénzt kicsipegetni a rendszerből Dave projektjére. Ha ezt egy kis könyvelő képes megtenni, akkor súlyos gondok vannak az országot irányító gépezettel. És nem csupán az a probléma, hogy az elnök csalja a feleségét. (A Becsületből elégtelen-ben Capra azért nem csúszott el ezen a banánhéjon, mert a konfliktust /egy jó szándékú ember cserkésztabort akar létesíteni ott, ahol telekspekulációs gátat építenének/ a kongresszusi képviselők szintjén exponálta, tehát maximum azt mondhatjuk, van néhány rohadt alma a kosárban, de magát a legfőbb hatalmat nem kezdi ki a film.) Akárhogy is, a Dave, annak ellenére, hogy könnyed vígjáték csupán, alapvetően a Nixon koncepcióját idézi, de nem vállalja annak következtetését.



► Sőt mintegy önmagát cáfolva azt akarja velünk elhitetni, hogy az alelnök (aki cipőboltosként indul) majd hatalomra és győzelemre viszi a kisember-mentalitást Amerikában. És lecseréli az egész adminisztrációt, kicseréli a hatalmaságokat, akik nem érnek fel egy vidéki könyvelőhöz?

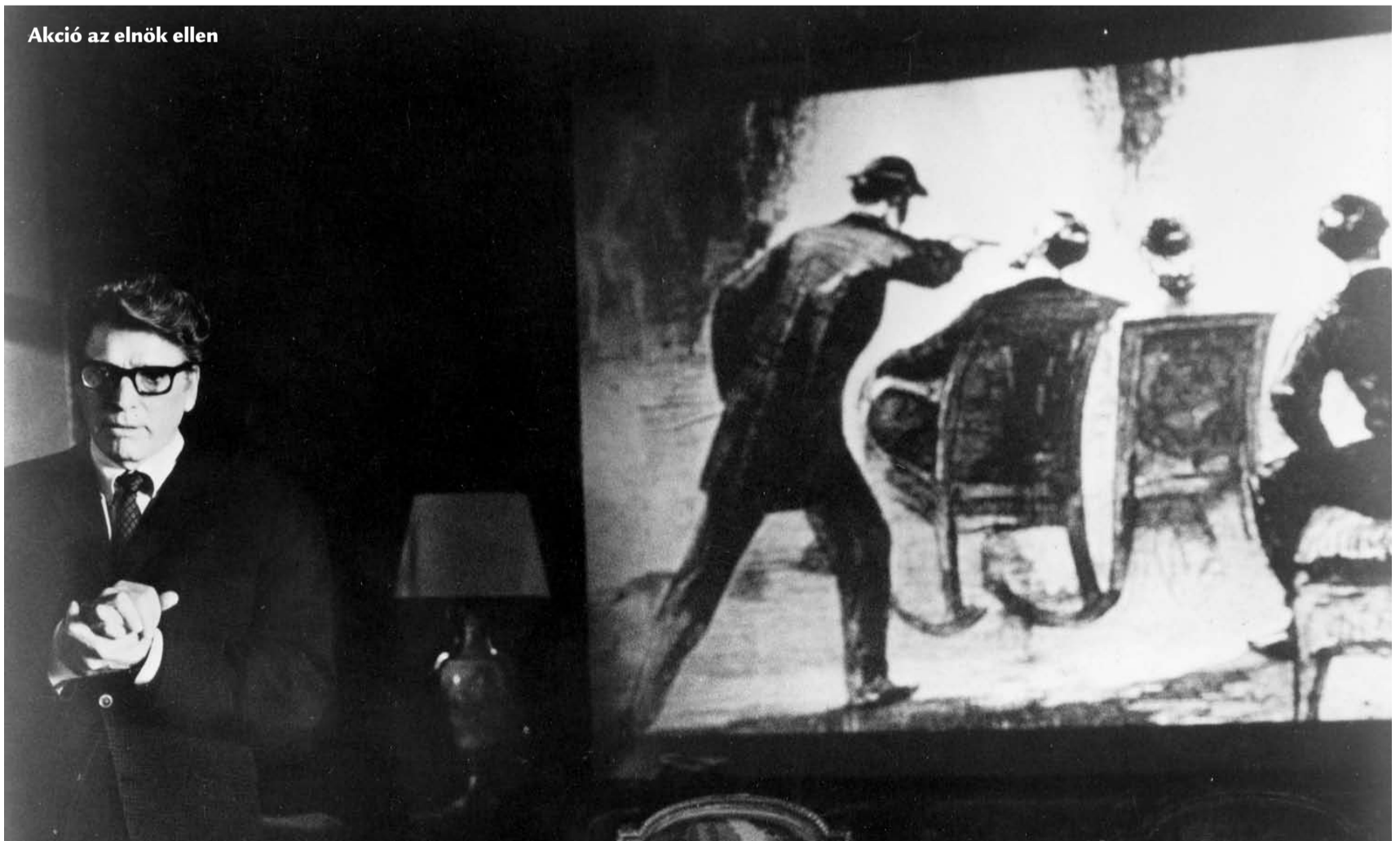
Az átlagember és a hatalom szakadékmélységű kettéválását izgalmas megoldással ábrázolja A Richard Nixon merénylet (Assassination of Richard Nixon, 2004, Niels Mueller). Miközben egy átlagembernek a fogyasztói társadalomról való leszakadását, majd teljes széthullását figyeljük, a tévében folyamatosan a nemzet nagyságáról beszél az elnök. Ezt a csehovi kommunikációs zűrzavart használta már a Bostoni fojtogató rendezője, Richard Fleischer is (The Bostonian Strangler, 1968), aki De Salvót átlagos családapaként, leszakadó lúzerként állította be filmje elején. Elméje lassan megbomlik, miközben a háttérben bekapcsolt tévéken Kennedy elnök ábrándjait halljuk a világ összefogásáról. A nagypolitika, amelynek a kisembert kellene szolgálnia, kulisszává degradálódik, egy elvont tévévilággá válik, tovább erősítve a perifériára kerültekben azt az érzést, hogy az ő valóságuk és az elnök által képviselt jóléti valóság között nincs átjárhatóság. Samuel Bicke igazából nem elnökként akarja megölni Nixont, csak szétzúzni már végre azt képet, mely folyamatosan felhívja a figyelmét vesztés mivoltára, és nem hagyja, hogy a távolságérzetten kívül, mely közte és a jóléti világ között feszül, másra is gondolhasson. Hogy esetleg elfogadhassa a helyzetét, megvethesse a lábát, és elkezdhesse újraépíteni önmagát.

Felmerül azonban még egy gond a kisember-mentalitással. Ha az amerikai szellemiség értelmében mindenki szabadon kiteljesítheti törekvéseit, mi történik az egymással konfliktusba kerülő szándékokkal? Éppen egy meglehetősen bugyuta filmben, a Rabold el az elnököt!-ben (Executive Target, 1997, r: Joseph Merhi) van egy jelenet, amikor az elnök beszédére reagál egy rádió műsorvezetője. Az elnök közmunkaprogramot hirdet a hadikiadások jelentős visszafogásával, mire a „Beszéljük meg!”-típusú műsorban a moderátor azt kérdezi: minek a sok ingyenelőre még többet költeni, miközben kiteszük országunkat a terroristák kénye-kedvének? Mindazonáltal ez a konfliktus csak innen, nem Amerikából nézve tűnik ilyen élesen egyszerűnek. Ugyanis az amerikai átlagpolgárok adózás előtti jövedelmük több mint 2 százalékát költik civil kezdeményezésekre, közösségi projektekre, szociális alapítványokra. Vagyis az individualizmus hazájában igen fejlett a közösségi gondolkodás. Nem véletlen, hogy a jó elnököt szerepeltető filmekben leggyakrabban ilyen programot rendelnek az első emberhez. Ebben a fénytörésben tehető az elnök intézménnyé. Vagyis a kisember-mentalitás fölötti szuperhatalommá, mely mégis a sok kisember közösségének letéteményese. Csakhogy ehhez el kell hinnünk, hogy az elnök szuverén autoritás. Nem befolyásolhatja semmi. Olyan szilárd, erőt és nyugalmat sugárzó, mint Abe Lincoln szobra a Kapitóliumnál. Érdekes ebből a szempontból a Gyilkosság a Fehér Házban (Murder at 1600, 1997, r: Dawight H. Little) alapszituációja. Megölnék egy alkalmazottat a Fehér Házban. A biztonsági szolgálat kicsem-

pészi az elnököt és a családját, nehogy az a sajtóvád érje az elnököt, hogy miként akarja megvédeni a hazáját, ha még rendkívüli módon őrzött saját házát sem tudja megvédeni a gyilkosoktól. Persze kiderül, hogy a kicsempészés egy későbbre tervezett lebuktatás és besározás első mozzanata csupán. A filmbeli elnök tehát elhiszi, hogy vigyáznia kell az imázsára (ezért könnyen lépze megy a látszólag rajta segíteni akaró menekítők csábítására), majd rá kell döbennie, hogy az imázsnál fontosabb a valódi arc: csak ha vállalja önmagát, akkor tudja megőrizni a tekintélyét. Ezt tanácsolja egy általános iskolás kisfiú is hazája első emberének az E-mail az elnöknek (Mail to the Chief, 2000, r: Eric Campnella) című filmben. Kennynek feltűnik, hogy az elnök sosem ad egyenes választ a nekiszegezett kérdésekre. Ahogy egy chatfórumos beszélgetőpartnerének (aki persze ki is lehetne más, mint maga az elnök inkognitóban) fogalmaz: ha az igazat mondaná, akkor még azok is az elnökre szavaznának, akik amúgy nem mindenben értenek egyet vele. Ezt a problémát érinti a Szerelem a Fehér Házban is. Shepherd elnök beismeri: ha nem pont a választásokkor halt volna meg a felesége, és erre hivatkozva nem mondhatta volna le a tévévitákat, valamint gyásza nem váltott volna ki együttérzésből fakadó szimpátiát az emberekből, nem lenne elnök. Azóta viszont a munkájával kivívta a nép megbecsülését. Vagyis ha csupán a médiaképe alapján került volna a választók mérlegére, sosem teljesedhetett volna ki remek munkája. (Persze arról, hogy ez miben áll, mélyen hallgat a film.) Akárhogy is, nincs olyan „elnökfilm”, mely az elnök közösségi összetartó szerepét hitelesen

be tudná mutatni. (Kivételek persze a Lincoln-mítoszt ápoló filmek: Amerika hőskora /The Birth of a Nation, 1915, r: D. W. Griffith/, Aranyváros /Virginia City, 1940, r: Michael Curtiz/, Az ifjú Lincoln /Abe Lincoln in Illinois, 1940, John Cromwell/ stb.) Kivéve Az elnök különgépét (Air Force One, 1997, Wolfgang Petersen). Ebben Marshall elnök egymaga száll szembe a gépét eltérítő orosz ultranacionalista terroristákkal. Ugyan rendelkezik vietnami múlttal, de ott és akkor természetesen csak mentőhelikoptereket vezetett. Innen fakadnak akcióhősi képességei. A terrorista Korsunov hidegvérrel mészárol. Lelkében minden morális gátat felrúg Oroszország Anyácska iránt érzett szeretete. Pedig – hogy visszautaljak a cikk elejére – van ráció abban, amit Marshall lányának mond: „Az apád is ölt már, ettől rossz ember? Csak azért nem az, mert ő ezt szmokingban teszi, telefonnal robbanó bombával?” Ezeket a mondatokat a filmben kellett írni, hogy hiteles legyen a figura, de persze mindjárt jól be is feketítették Korsunovot, hogy szavai elsikkadjanak megannyi negatív jellemvonása mellett. És akkor az elnök fegyvert ragad, és rendet teremt a film elején meghirdetett programjához hűen: vége a gazdasági blokáddal folytatott küzdelmeknek, ezentúl féljenek az ellenségeink tőlünk. Biztos, hogy jól össze lehet rántani ezzel egy közösséget, az ellenségkép fontos szervezőerő lehet, de ez már nagyon távol esik a romantikus, amerikai közösségi szellem ápolásától. Viszont közel áll az Igazából szerelem (Love Actually, 2003, r: Richard Curtis) ellenszenves, a világnak (még Angliának is!) parancsolgató vezér képéhez. A világ rendjéhez.

Akció az elnök ellen



Narrátorhang

Elrontott anya-gyermek kapcsolatok a mozivásznon

Csejk Miklós

A nők mindig is érezték, állították, és az orvostudomány mára meg is erősítette: az anya kommunikálhat gyermekével a méhen belül is. Ha ez igaz, e kapcsolat alakulhat rosszul is. Vagyis már a szülés előtt okozhatnak az anyák lelki sérüléseket a gyereküknek. Például azzal, ha a várandósság ideje alatt sokszor stresszesek, rosszkedvűek. Mindezt még nem dolgozták fel játékfilmen, viszont annál kedveltebb filmes téma, hogy milyen életre szóló frusztrációkat képesek kialakítani az anyák gyermekeikben a megszületésük után. Ráadásul a gyerekeik életét tönkretévő szülők jó része meg van győződve róla, hogy ő mindent jól tett. A kívülről szorosnak látszó anya-gyermek kapcsolatban sokszor nem a szeretet dominál. Egészen más érzelmek és motivációk kapcsolják össze a két szereplőt. Nézzünk hát pár ilyen szép gyümölcsöt, melyek belülről rohadtak!

Előbb lássuk a szituációt az anya (Nyugalom /r: Alföldi Róbert, 2008/), majd a gyerek (A zongoratanárnő /Michael Haneke, 2001/) szemszögéből! Aztán nézzük, mi történik akkor, ha egy lány szembesíti anyját a gyereknevelés során elkövetett hibáival (Őszi szonáta /r: Ingmar Bergman, 1978/).

Az Udvaros Dorottya által alakított anya majomszerűen csimpaszkodik gyerekeibe. Színésznői állásának elvesztése után úgy dönt, hivatását nem adja fel, csak a színház helyett otthonában lép fel. Gyereke előtt játssza el a gondoskodó anyát. Csakhogy ebben a színjátékban is ő a főszereplő. Igazából partnerre sincs szüksége, legfeljebb egy statisztára. A játék lényege: egyszer már elvesztettem, ami fontos volt számomra az életben, a gyerekeket nem viszi el tőlem senki. Nem maradok egyedül! Magamhoz láncolom. És kicsit élvezem is, hogy meghúsiótom az önállósodási törekvéseit, hogy szenved, érezze, milyen volt nekem kikerülni a

színházból! Alaposan bemutatja a film az érzelmi zsarolás legtöbb formáját. A fiát elengedni nem akaró anya legfőbb fegyvere az érzelmi terror. Az állandó szemrehányás. Mindig van valami probléma. Késés, telefonálás vagy SMS elmaradása, figyelmetlenség, rendtelenség. Az anya, amint meglátja vagy meghallja a fiát, azonnal támad, szid, a fiúnak mindig csak a védekezés marad. Aztán persze jön a lelkiismeret-furdalás a gyerekekben, no meg a félelem, a szorongás, hogy ő a hibás mindenért. Ő miatta szomorú vagy dühös az anya, ő miatta nem lehet soha vidám már, ő keseríti meg az életét, mert már semmi nem marad ennek a „szegény” asszonynak, csak a folytonos aggodalom, mely úgyszólván a sírba viszi előbb vagy utóbb, de az is persze leginkább a fia miatt fog bekövetkezni. Az anya saját élete zátonyra futott: egyszerre alázta meg női mivoltában és vette el szakmai önbecsülését egy férfi. És most visszavág: ő fogja irányítani egy férfi életét. Az egyetlen férfit, aki maradt neki. Így éli ki uralkodási hajlamát, és igényét arra, hogy ő diktáljon. Csak az a fontos, hogy ő ne érezze magát soha többé elveszítettnek. És ha ennek az az ára, hogy lelkiileg megnyomorítsa a saját fiát, nosza, rajta hát! Udvaros Dorottya expresszív módon kivetíti az anya belső drámáját, egész testével bele-remeg az alakításba, háta lassanként meg is görbül a teher súlya alatt, alakja mintha egyre kisebb lenne a film során.

A zongoratanárnő irodalmi alapanyaga is szókimondó, kegyetlen önvallomás arról, hogyan építi le egy nő a személyiségét válaszképpen az anya okozta szorongásra és félelemre. Erika Kohut egyrészt hideg és rideg szobor, gonosz és frigid vénlány, unalmas hétköznapjait éli, másrészt viszont a be nem teljesült szexuális vágyak, a harmóniát és állandóságot nélkülöző szexuális élet miatt a szexuális perverziókban örömet kereső

kéjsóvár vamp, aki úzótt vadként titokban járja az éjszakai élet legsötétebb bugyrait. Mitől lett hasadt, kettős személyiség? Mert az anyja önző okokból akadályozta a felnőtté válását (inkább vele foglalkozzon, ne a fiúkkal). Ez oda vezetett, hogy Erika képtelenné vált a harmonikus szexuális életre. Ott munkál benne a bűntudat, melyet az anya nevelt belé szisztematikusan, ha a szexualitás témája szóba került. Mindennek a következménye, hogy a szexuális élethez a bűnösség és a büntetés fogalma társult. Azonnal bűnhődni akar minden szexuális kalandja után, melyet kétféleképpen szokott véghezvinni. Vagy a nevelőintézetek világában sajnos jól ismert eljárást, a „befarcolást” használja, vagyis megvagdossa a kezét, vagy a férfitől kíván szexuális büntetéseket, melyek szintén fájdalmat okoznak. Mindez az eltűzött anyai szeretettel van összefüggésben, azzal, hogy ha rosszul szeretjük a gyerekünket, nemcsak az önértékelését, s ezzel a lehetséges karrierjét tesszük tönkre, hanem a harmonikus párkapcsolatra való képességét is, valamint a kiegyensúlyozott, mindkét fél számára örömet okozó szexuális életben való feloldódás lehetőségét is. Kevés színésznő tud ennyire szívbe markoló, üres szomorúsággal nézni a kamerába, mint Isabelle Huppert. Arról már nem is beszélve, hogy arckifejezése révén másodpercek alatt (és smink nélkül) képes húsz-harminc évet is fiatalodni vagy öregedni annak függvényében, hogy az érzelmek, amelyet éppen átél, milyen korszakhoz tartozhatott a szét-esett személyiségű leányzó életében.

Az Őszi szonáta alaphelyzete szerint Charlotte, az anya és Eva, a lánya hét év hallgatás után találkoznak egymással. A lány meghívja az anyját vendégségbe, az anya pedig beadja a derekát. Mindketten várakozással telve közelednek egymáshoz, ám rövid időn belül, néhány udvariassági kört lefutva, kapcsolatuk elemzésének kellős közepén találják magukat. Akár akarják, akár nem, a szituáció miatt kénytelenek végigbeszélni közös dolgaikat. A beszélgetéstől mindketten azt várják, hogy megváltozzon az életük. A szerető halála után magányossá váló anya valamiféle menedéket keres, a lány viszont tovább szeretne lépni, változtatni akar az életén. A lány szemrehányásokkal kezdi. Azzal vádolja az anyját, hogy fontosabb volt számára a művészi karrier, mint a családja. Megjelenik a filmben a másik testvér is, aki belebetegedett mindebbe. Úgy is értelmezhetjük, hogy benne Eva tudattalanja öltött alakot. Az anya ekkor még inkább passzív. Lánya viselkedésében valamiféle lázadást vél fölfedezni. Engedetlenséget, rendtelenséget. A második kör a szembesülés. A lánynak azt kell megértenie, hogy anyja megfelelő önismeret hiányában képtelen volt odafigyelni a gyerekeire. Harmónia hiányában önmagán kívül nem tudott figyelni semmire és senkire. Az anyának azzal kell szembesülnie, hogy a szülői figyelem hiánya érzelmi nyomorékká teheti a gyereket. Kiszolgáltatottá és szerencsétlenné. De mindennek az ellenkezője sem célravezető. Az anya a paradicsomhoz hasonlóan látta azt az időszakot, mikor a lánya kamaszkorában minden figyelmét csak neki szentelte. Karriere ekkor éppen válságban volt, ráadásul lelkiismeret-furdalás is gyötörte amiatt, hogy keveset foglalkozott gyerekeivel. Úgy döntött tehát, hogy bepótol mindent. A lány viszont életének leggyötrelmesebb pillanatait élte ekkor, mert a hirtelen rászakadt túlzott gondoskodás és szeretet „megfojtotta”. Képtelen volt személyiségét kibontakoztatni. Ellentmondani meg nem mert, ugyanis a félelem blokkolta. Félt, hogy elveszti ezt a hirtelen jött, túlzott szeretetet, aminek úgy érezte, képtelen megfelelni. Bergman igazi nagysága abban áll, hogy felismerte, érdemes egymás mellé rakni a kétféle narrációt – s ebben igazán modernista nézeteket vallott –, hogy aztán kiderüljön, mi is a probléma valódi gyökere. A harmadik kör a katarzisé, a felismerés. Az anyának szembe kellett néznie azzal, hogy hazugságban élt, hogy nem látta a maga valóságában az életét, be kellett látnia, hogy elkövetett hibákat a gyereknevelésben. A lánynak szembe kellett néznie azzal, hogy hiába derült ki, mi mozgatta, mi motiválta az anya cselekedeteit, hiába történt meg a bocsánatkérés, már ezzel a teherrel kell leélnie az életét. Feledhetetlen a jelenet záróképe: két arcot látunk, egy elkeseredett, szeretetre vágyó, megbocsátásért sóvárgó tekintetet, valamint egy dühös, hideg és elutasító arcot. Ebben az esetben minden éppen fordítva látható, mint a gyerekkorban. Most a gyerek az elutasító, és az anya a szeretetért könyörgő. A negyedik kör a megoldások köre, az életstratégiáké. Az anya a menekülést választja. A felejtést. Nem hajlandó a felismerést beépíteni a személyiségébe, a művészetébe. A lány viszont próbál profitalni a történetből. Az anya a találkozások során látszólag gondoskodó szerepet próbál alakítani, de igazából csak magával törődik, épp ezért összeroppanása emlékezetes filmtörténeti pillanat, bizonyos szempontból még váratlan is. (Érdekes, hogy a jelenetek nagy részében a hallott párbeszédnél sokkal izgalmasabb a két színésznő egymással felelelő arcjátéka.)

Bergman a film végén olyan szituációt teremt, hogy a néző kénytelen legyen feltenni önmagában a kérdést: volt-e értelme anya és lánya szembeállításának? Meg lehet-e beszélni ezeket a dolgokat szülőikkel? Érdemes-e megbeszélni ilyen mély problémákat? Van-e megoldás? Vagy minden marad a régiben? A bergmani életműhöz méltón most is két választ kapunk. Az egyiket a lánytól, aki újra levelet ír az anyjának, melyből megtudjuk, hogy megbocsátott neki. Nem felejtett, de megbocsátott. A másik választ a férj, az evangélikus lelkész „arcára” rajzolja Bergman. A férj figurája titkos. Egy mellékszereplő, mégis a film teljes egészében jelen van. Egy megfigyelő. Gondolhatnánk, hogy a nézőt jeleníti meg, vagy a rendezőt, de könnyen cáfolható mindkét állítás. Annál sokkal aktívabb, mintha „csak” egy néző lenne, annál viszont sokkal passzívabb, mintha Bergman alteregója volna. Sőt, nem is úgy gondolkodik, mint a rendező. Ugyanis a férj a levél elolvasása után hitetlenül és üres tekintettel visszarakja a papírt a borítékba. Nem halljuk, de látjuk, mit gondol. Minden marad a régiben. Ő a bűntudat kultúrájában él, abban pedig nem lehet ilyen könnyen megszabadulni a bűntől, főleg nem annak tudásától, az attól való rettegéstől és szorongástól. Van értelme leülni, s megbeszélni néha közös dolgainkat? Vagy ez is csak egy frázis?

IRODALOM ÉS FILM

Szeptemberben az Örökmozgó kiemelt programja az Irodalom és film címet viselte. Ennek keretében jó néhány adaptációt tűztünk műsorra, köztük két olyan filmet, melyet még nem mutattak be Magyarországon. Tartottunk két beszélgetést is a témához kapcsolódóan. Szeptember 27-én az írók szempontjából jártuk körül az irodalom és film viszonyának kérdését Kertész Ákos és Garaczi László segítségével. A beszélgetésen elhangzottakból olvashatnak szerkesztett részleteket.

Csejk Miklós: Milyen érzés egy megálmodott filmet viszontlátni a vásznon?

Kertész Ákos: Szörnyű. Rettenően rossz nézője vagyok a saját filmjeimnek, mert filmrendező szerettem volna lenni. Így amikor forgatókönyvet írok, snittről snittré látom a belőle forgatandó filmet. Lelki filmgyáram van. Pontosan tudom, hogy amit leírok, annak hogyan kell kinéznie a vásznon. És véletlenül sem úgy néz ki. Még a szerintem tökéletesre sikerült Sikátor sem az, amit én elképzeltem, de a filmet önmagában tekintve kiválóan érzem, elfogadtam, és nagyon szeretem. A Makrával már vannak fenntartásaim. Például Vali figurájából Rényi Tamás rendező egy pártapácát formált. Ő így képzelte el a regénybeli figurát, ez volt az alapélménye. Csomós Mari tökéletesen hozta Rényi elképzelését. Aztán amikor a szolnoki színházban ment a regény színpadi változata, megkérdeztem Maritól: ugye megcsinálod úgy is a figurát, ahogy én elképzeltem? Remekül alakította az én Valimat, már csak azért is, mert ő is így képzelte. Ott kelt életre az igazi Vali, ám őt csak egy szűk közönség látta.

Csejk Miklós: Amikor most újránéztem a filmet, meglepett, Vali mennyire emancipált nő, már abban a korban a mai, modern nőt képviseli. A párizsis jelenetben például azt kérdi a férfit: miért nem teszed tányérra a párizsit, amire a lány így felel: tedd oda te! A családon belül miért kellene mindent a nőnek csinálnia?

Kertész Ákos: Elmondok erre egy érdekes történetet! A 70-es évek végén felhívott a Vancouverben élő Barna László (azóta a barátom lett), hogy szeretné egy kis színtársulattal előadni a Makrát. Ennek kapcsán érdekes dolgot mondott: szerinte a baloldal addig seholy sem győzhet, amíg férfi és női ideálja tökéletesen megegyezik a jobboldal férfi és női ideáljával. Csodálkozását fejezte ki, hogy valaki Kelet-Európa mélyén, akinek nincs lehetősége kitekinteni a világra a 70-es évek elején, hogyan tudta megfogalmazni a regényében ezt a két teljesen modern embert, akik remélhetően a 21. század férfi és női alakjai lesznek. Ő ezt olvasta ki a Makrából. Mondtam neki, hogy efféle értelmezése a regénynek nem is gondoltam. Makra az autonómiájáért küzd, de függetlenedési kísérlete elhal a diktatórikus politikai rendszeren, ami persze valóban döntően maskulin jellegű.

De visszatérve arra, amit az előbb kérdezett, vagyis hogy milyen a regényt filmen viszontlátni, hadd mondjak el egy másik példát. A Sikátor esetében nem értettem egyet Rényi Tamás választásával, aki Koncz Gábort kérte fel főszereplőnek. Én egy nehézkes, kerekkepű, lassú beszédű parasztfiúról mintáztam a főhősömet, Vincét, aki nem is emlékeztetett a színészre. Aztán láttam Koncz Gábor alakítását, hogy milyen fantasztikusan szépen hozta Vince belső tulajdonságait. Hogy mennyire értette a szerepet, azt nem tudom, de amit a képen láthatunk

tőle, az gyönyörű. Egy filmben nem csupán az én szemléletem érvényesül, hanem a rendezőé, az operatőr, a berendező stb. is. Rengeteg művészi törekvés összegződik egy képben. Azt tapasztaltam, hogy bármennyire is zűrés világ a filmvilág, bármekkora feszültség is legyen az egyes emberek között, amikor egy stáb összeáll, hogy

A fő kérdésére térve, engem az esetek többségében nem lep meg, ha meglátom filmen az írásomat, mert általában követem a forgatókönyvem sorsát a képre vitel folyamán, tehát részt veszek az előzetes próbákon vagy a forgatáson, sőt, beültem már néhányszor a vágásra is. Ismerem a rendezőt, tehát sejttem, milyen irányba fog haladni. Az első próbálkozásaimnál meglepett, mennyire más tónusú lett a film, mint ahogy azt én elképzeltem. Akkoriban úgy hittem, a szöveg erős javaslatot hordoz magában arra vonatkozóan, miként kell megjelennie a vásznon vagy a színpadon. De ma már liberálisabb lettem ebben a tekintetben. A Plazma című darabomat több színházban játsszák egy időben különböző megvalósításokban. Fel vagyok készülve a csapásokra és a kellemes meglepetésekre egyaránt, amikor megnézek egy filmet vagy egy előadást, amelyben íróként részt vettem.

Korábban előfordult, hogy felkértek forgatókönyvírásra, aztán a munka során kiderült, hogy a rendező



megvalósítson egy ügyet, akkor ez valamiképpen mindenkit korrumpál, mindenki belefolyik, mindenki részt vesz benne, elfelejtik minden ellentétüket, és egy cél lebeg előttük, hogy az adott munkát sikerre vigyék. Manapság szinte már csak a filmgyártásban tapasztalható ilyen közösségi munka.

Garaczi László: A Makrához kapcsolódóan szeretném elmondani, hogy én gimnazista voltam, amikor a regény megjelent, és az osztályban majdnem mindenki olvasta. Nagy vitákat kavart köztünk, de kizárólag politikai jellegűeket. Adott egy tehetséges proletár hős, aki mégis be van szorítva, nem tud önállóvá válni, nem tud kitörni a helyzetéből, miközben minden újság arról zeng, hogy proletár államban élünk, ahol a proletárok irányítani képesek a sorsukat. Tehát a regény politikai dimenziója hozta felszínre a vitákat. Gratulálok önnek, hogy a regény nem veszített aktualitásából, hiszen ma is érdekes vitákat provokálhat, csak nem politikai összefüggései miatt, hanem a férfi-női szerepekről való beszéd okán.

nem tudja, mit szeretne. Lát maga előtt egy kezdőképet egy ablakkal, amelyik mögött, mondjuk, hullik az eső. Erre találjak ki egy történetet. Jó, megírom, aztán amikor legközelebb találkozunk, felrélik benne, hogy kellene a történetbe egy matróz is, aki felfedezi Amerikát, és inkább egy kalandfilm legyen az egész. Sok ilyenbe belecsúsztam az elején, amikor még tapasztalatlan voltam. De ma már résen vagyok: amikor azt érzem, hogy nincs határozott elképzelése a rendezőnek arról, mit szeretne készíteni, akkor inkább nem veszek részt benne. És még egy esetben utasítom vissza a felkérést: ha az alapanyagot nem érzem átdolgozhatónak. Engem is felkértek az Eszter hagyatékára forgatókönyvíróként, de nem vállaltam, mert szerintem alkalmatlan a megfilmesítésre. Könnyebb a helyzet, amikor adott egy kiindulási regény, mert akkor egyenrangú félként tudunk a rendezővel beszélgetni, hogy milyen filmet képzelünk el belőle.

Kertész Ákos: A Makrával kapcsolatban még egy dolgot tennék hozzá ahhoz, hogy mi mindenen múlhat, miként nyeri el egy film a végső formáját, és ezáltal hogyan kerül

Beszélő fejek

egyre távolabb a forgatókönyvtől. Az elkészült Makra két évig dobozban hevert. Különböző pártfunkcionáriusok belekötöttek, és jobbnak látták elsüllyeszteni. Csak hogy Aczél György egyszer úgy döntött, hogy az egyre liberalizálódó Magyarországon, melyről azt a képet akarják mutatni kifelé, hogy itt szellemi és szólásszabadság van, nem lehet betiltott film, és ő majd megmutatja, mit kell a Makrával csinálni, hogy vetíthető legyen. Borzalmasan belenyúlt. Csak egy példát mondok. A filmben az egyik helyszín egy csarnok volt, melynek közepén a mennyezetről lógott egy transzparens. Bárhonnan fényképeztük a jelenetet, a táblát látni lehetett, az volt ráírva: „A Szovjetunió a béke óra”. A berendező korabeli fotók alapján próbált hiteles környezetet teremteni. És a régi képeken valóban láthatók efféle feliratok. De Aczél azt mondta, vágjuk ki a feliratot. Rényit elfogta az indulat, és kivörösödve ordította, de hát nem a Szovjetunió a béke óra? Aczél nyugodtan felelt: Rényikém, a Szovjetunió sem bánt minket, mi sem bántjuk a Szovjetuniót. Értik ezt? Mert mi akkor nem értettük. Később kiderült, Aczél attól félt, hogy a felirat szerepeltetésével ironizálni akartunk a Szovjetunió. Minden mozzanatot ki kellett vágni, amelyen látszott a felirat. Borzalmas pusztítás kezdődött: a dialógusokat a mondat közepén kellett szétvágni. Egy ostoba ötlet miatt szét kellett verni egy jól felépített jelenetrendszert.

Csejk Miklós: Mondjuk, ha ma Garaczi László arra kapna felkérést, hogy írjon forgatókönyvet a Makrában felmerülő férfi-női társadalmi szerepekről, akkor lényegesen másról szólna-e a történet, mint a Makra elkészülte idején?

Garaczi László: Nagyon leegyszerűsítve, posztmodern

meghatározó technológiai környezet. Ha ma még nem is lehetne jelentősen másképp exponálni a Makrában felmerülő konfliktust, biztos, hogy sok új színt kellene benne megjeleníteni.

Csejk Miklós: Hogyan kerültek kapcsolatba a forgatókönyvírással?

Kertész Ákos: Mint említettem, filmrendező akartam lenni, de ilyen-olyan okból nem vettek fel a főiskolára. Karosszerialakatosként dolgoztam, és a munka után elkezdtem leírni magamnak, hogy milyen filmeket készítenék, ha mégis volna rá lehetőségem. Aztán ezekből a kis firkálmányokból olyasmik jöttek ki, amik hasonlítotak a novellákra. Akkor arra gondoltam, hogy megpróbálom igazi novellákat írni. Így kerültem bele az irodalomba. Később áttértem a regényre, mert az jobban illik az alkatomhoz. De még jóval a Sikátor befejezése előtt megkeresett a filmgyárból Rényi Tamás rendező és Bán Róbert, aki akkor dramaturgként dolgozott, hogy olvassák a novelláimat, és szeretnének valami olyan történetet írni velem, amelyben az a szellem érvényesül, amelyet ők a novelláimból kiolvastak.

Garaczi László: Felkérést kaptam az első forgatókönyvemre. Ma is csak felkérésre tudom elképzelni ezt a munkát. Ahhoz, hogy manapság valaki forgatókönyvíró legyen, nem is kell írónak lennie, különböző iskolákban különféle könyvekből el tudja sajátítani ezt a szakmát. Vagyis tanulható. Azzal a megszorítással, hogy ha a filmeket nagyon leegyszerűsítve két részre osztjuk, rendezői és művészfilmekre, akkor az előbbiek saját törvényeik szerint működnek, vagyis bonyolultabb megírni a forgatókönyvüket, és szorosabbra kell vonni a munkát a rendezővel. A közönségfilm, vagy ahogy én nevezem, a házimozifilm szabályai könnyebben megtanulhatóak. Ezek a szabályok keretet adnak, aztán ezeken belül is lehet kreatív és innovatív munkát végezni. És születet is remek film.

Csejk Miklós: Nem lehet, hogy azért is zavaró egy írónak bizonyos hőseit meglátni a vásznon, mert nagyon konkrét, valóságos emberekből képezte le őket a regény írásakor, és ezek az emberek nem hasonlítanak a filmbeli szereplőkre? Mást ne mondjak, bizonyos figurákat önmagáról mintázott, bizonyos helyzeteket a saját életéből merített az író, aztán a vásznon meglátva ezeket nagyon idegennek tűnnek neki? Milyen mértékben írja egy író a saját életét a regénybe?

Kertész Ákos: Az ember mindig magáról ír, Thomas Mann szerint a történetek kitalálása a kommersz irodalom dolga, igazi író önéletrajzot ír. Ebben van valami. A Makra például az egyik énem, a másik Vali. A saját politikai elképzeléseimet is „neki adtam”, de ugyanakkor ő a nőideálom is.

Garaczi László: Egyetértek Kertész Ákossal, talán annyit fűznék hozzá, hogy az embert ugyanaz a probléma foglalkoztatja újra és újra a könyveiben, és nem igazán tud olyan figurákat kitalálni, amelyekhez semmi köze.

Csejk Miklós: Számos kísérletet tesznek arra forgatókönyvírók-rendezők, hogy hitelesen leképezzék a rendszerváltás utáni társadalmunkat, hogy megragadják a társadalmi folyamatok lényegét. Ugyanakkor ez eddig még csak elvétve sikerült. A Tabló – Minden, ami egy nyomozás mögött van! nagyon szimpatikus dologra vállalkozik, de valahol elcsúszik...

Kertész Ákos: A film alig hasonlít a forgatókönyvemre. Aki ismer engem, tudja, hogy a filmbeli világ mennyire ellentétes az én szemléletemmel. Igyekszem minden emberben megtalálni a jót, a történeteim negatív figurái sem teljesen reménytelen lelkek. Ez így van a Tabló alapregényében, A gyűlölet árában is. Aztán Dettre Gábor készített ebből egy végtelenül sötét, nyomasztó filmet, ami abszolút nem jellemző rám. Befeketítette mindazt, amit én szépnek, nemesnek, tisztának képzeltem el. Csak egy példát mondok. A rendőr és a lány közti szeretkezés, ami nálam egy erődben történik, egy autóban, nála egy WC-ben, ráadásul úgy, hogy közben a férfi felesége lent áll az iskolaudvaron. Az én hőszámom egy jóképű roma rendőr, akár egy hindu herceg. Nem élt roma környezetben

sohasem, Fótról fogadták örökbe a nevelőszülei. Egyszer lecigányozták az óvodában, és ő vállalja a saját cigányságát. Mucsi Zoltán egy nyúzott képű alkoholistát alakít, mindennek el tudom képzelni, csak romának nem. Ehhez a filmhez nincs semmi közöm.

Csejk Miklós: Az ön elképzelései milyen mértékben maradtak benne az Off Hollywoodban? Azért kérdezem, mert a film főhősében, Adélban markánsan érzem benne Hajdu Szabolcsot...

Garaczi László: Ennél a filmnél én írtam meg az első verziót, Hajdu Szabolcs pedig a végsőt, aminek már nagyon kevés köze volt az én eredetimhez. Annyira megváltozott, hogy gyakorlatilag egy-két motívum maradt meg az én anyagomból.

Csejk Miklós: Általános vélekedés, hogy világirodalom remekeit nem szabad megfilmesíteni, mert annyira közismertek, az adaptáció egyszerűen nem felelhet meg megnapt elözetes elvárásnak. Mi a véleményük erről?

Kertész Ákos: Ez majdnem igaz, de akadnak azért kivételek. Ilyen például az 1984. Michael Radford filmje hihetetlenül pontosan adta vissza azt az életérzést, ami Orwell regényében megfogalmazódott. Vegyünk egy másik példát! Amikor elolvastam a Sörgyári capricciót, biztos voltam benne, ha valamiből nem lehet filmet készíteni, akkor ez a regény az. Aztán jól rám cáfolt Jiří Menzel! Az olvasó a saját tudattartama alapján felépít egy képet az adott regényről, és akkor jön a rendező az ő képi világával, és azzal a szemlélettel, amit viszont ő épített fel a regény olvasása során, és ez ritkán esik egybe a többi olvasó elképzeléseivel. Nehéz dolga lesz, hogy átfedéseket hozzon létre, hogy hidakat verjen közte és az olvasók-nézők között.

Garaczi László: Szerintem veszélyes úton jár, aki az irodalmi alapanyag élményszerű visszaadására törekszik. Eredményesebb lehet, ha egy filmes alkotógárda vállalja, hogy saját olvasatot készít az alapműből. És ha érdekes, hiteles, eredeti, amit így létrehozta, a közönség is el fogja fogadni. Sok példát lehetne hozni arra, amikor gyávaságból, gyöngeségből vagy sikerhajhászásból megpróbálták egy filmben minél pontosabban visszaadni a regényt, arra számítva, hogy több millió olvasót becsábihatnak így a moziba. Szerintem ez mindig zűrös, de tény az is, hogy van, amikor bejön. Én jobban szeretem, ha a rendező szuverén módon nyúl az irodalmi alapanyaghoz, és saját világot épít fel belőle.

Csejk Miklós: Érdekes, hogy a magyar film kezdetétől egészen a mai napig filmrendezőink szeretnek magyar klasszikusokhoz nyúlni. Mi ennek az oka?

Kertész Ákos: Ezt másképp látom. Szerintem a magyar filmkultúra nem épül a magyar irodalom klasszikusaira. A rendszerváltás előtti időkben, amikor rengeteg tévéfilmet készítettek, jó néhány klasszikus magyar irodalmi alkotást dolgoztak fel, de azóta nem tartom ezt jellemzőnek. És akkoriban is bizonyos értelemben kényszer volt az adaptáció, mert a klasszikusok ürügyén sok mindent el lehetett fogadtatni a politikai cenzorokkal, amit egyébként nem engedtek volna vászonra kerülni. Az irodalom filmre gyakorolt hatásának, jelentőségének manapság tapasztalható csökkenése szorosan összefügg azzal, hogy az irodalom posztmodern korát éljük. A posztmodern irodalom számomra – elnézést kérek, ha valakinek megsértem az ízlését – nem irodalom. A próza lényege a mese, a narráció, a történet, aminek eleje és vége van, és nem utolsó sorban erkölcsi tanulsága. A mítoszoktól kezdve a vallások által mesélt történetekig minden történetből levonható valamiféle tanulság. Hiszen ezért találták ki, és mesélték őket. A modern irodalom képtelen tanulságot felmutatni. Mert nincsenek etikai kapaszkodói, amelyek nélkül nem lehet erkölcsi tanulsága egyetlen történetnek sem. Ebből fakad az a zűrzavar, ami manapság az irodalomban és a filmben is érződik. A történetmesélős filmeket manapság sokan lekezelően hollywoodi stílusú iparos munkáknak nevezik, én mégis kedvelem őket. Lehet, hogy régmódi vagyok. De hiszek a történet, a mese erejében.

Off Hollywood



korban élünk, ahol rengeteg családmodell létezik. Sokféle alternatív életforma és életstílus közül lehet választani. És óriási viták folynak erről. Egyszerre hallatják hangjukat a feminista mozgalmak és nők által irányított antifeminista mozgalmak. Közben sokan arról beszélnek, hogy most a nők évezrede jön. A férfiak elsűrték a történelmet, adjunk hát teret a nőknek. A feminista vitát olyan súlyúnak érzem, mint régen a történelemfilozófiai vitákat. Emlékszem, a demokratikus ellenzék kibontakozásakor én is jelen voltam. Borzasztó volt nézni, hogy a gyűléseken, miközben a férfiak a társadalommegváltó eszméiket előadták, amelyekkel amúgy teljesen egyetértettem, a nők főzték a kávékat. Ez nem fért össze azzal a modern társadalomképpel, aminek felépítését vizionáltuk. Nagyon leegyszerűsítve azt szokták mondani, hogy megszűnőben van az a gazdasági környezet, amely szükségessé tette a zárt családmodellt. Az emberek, legyenek akár férfiak, akár nők, egyedül is el tudják tartani magukat. A kultúrák, a tradíciók változnak, iszonyatos sebességgel formálódik körülöttünk az életünket alapvetően

Nyulak a csatornagőzben

A házinyuszi

Grósz Enikő



A házinyuszi (The House Bunny, 2008, r: Fred Wolf) meglepte az amerikai nézőket. A vártnál sokkal többen váltottak rá jegyet. Nálunk is meglehetősen jól indult. Vajon mi lehet a titka, hiszen alig tűnik többnek, mint a Playboy-birodalom marketingfilmjének, vagy egy Doktor Szöszit-utánérzésnek. Ebben a történetben nem derül ki a szuper szexi szőke hősnőről, hogy végül is okos, és nem ennek révén tud beilleszkedni közénk. Nem kell neki megbocsátanunk a szépségét. Éppen ellenkezőleg: a film arra készíti, hogy egy kicsit magunkba nézzünk: mennyire tudunk elfogadni valakit olyanak, amilyen, mennyire tudunk függetlenedni az előítéleteinktől. Shelley azzal érvényesül, amihez ért. Sminkelni és pasizni tanít.

Természetesen meséről van szó. De nem olyanról, melynek főhőse csodálatos képességgel rendelkezik. Shelley meglehetősen butuska, de feltétlenül jó szándékú és kedves. A hozzá hasonló egyszerű lelkeknek a személyisége gyakran egyetlen jellemvonáson, hiten nyugszik, de rendelkeznek azzal a képességgel, hogy ezt a meghatározottságukat meg is őrzik, történnék velük bármi. Shelley hisz a jószágban, abban, hogy az emberek szerethetik és tisztelhetik egymást. Ő ezzel az attitűddel fordul bárkihez. Kedvesen szóba elegyedik mindenkivel, és ha azt érzi, szimpatikus neki, akivel beszél, mindjárt meg is öleli. Nem fogja vissza érzelmei áradását. Úristen, micso-

da hülye! Te jó ég, hogy lehet valaki ilyen naiv! Mondogatjuk magunkban vérmérsékletünkötől függően. Aztán ahogy az már a Don Quijote-szerű mesékben lenni szokott, szép lassan rá kell jönnünk, hogy nem ő a bolond, hanem a világ. Beleértve magunkat is. Mindnyájunkat, akik elfogadtuk, hogy gyanakodva kell méregetnünk egymást, mindenben hátsó szándékot kell feltételezni és keresni. De persze valahol a lelünk legmélyén szeretnénk, ha nem így működne. Szeretnénk olyanok lenni, mint Shelley. Mint Don Quijote, mint Švejk vagy mint Forrest Gump.

A film egy részét valóban Hugh Hefner Playboy Mansionjén forgatták. Így a lapalapító legenda hívei valószínűleg nem fognak csalódnani. Már csak azért sem, mert Mr. Hefner önmagát alakítja a filmben, és természetesen számtalan csinos playmate társaságában látható az elmaradhatatlan pizsamájában. Sokak szerint ez az életforma már önmagában mesébe illő. De persze ennek a mesének a lényege nem az elkápráztatás. A Playboy Manson elvarázsolt helyként jelenik meg, az itt éldegélő bombázó, Shelley aranykalitkájaként. A Bosch-képek mozgalmassága vegyül benne a gagyi pornók felvezető mozzanataival. Ebből az édenkertből esik ki Shelley, és viszi magával a hamisnak tűnő értékeket: egy mindenkiért, mindenki egyért, szeresd felebarátod, mint tenmagadat stb.

Ódivatú dolgok, lássuk, mire lehet velük menni az „igazi” életben!

A 27. születésnapja utáni reggelen, arra hivatkozva, hogy kiöregedett, kidobják Shelley-t a házból. Be kell bizonyítania, hogy egy playmate is képes „hétköznapi életet” élni, ami eleinte nem egyszerű. Miniszoknyában, csótányroppantóban, mesebeli Barbie-babává szolizva és plasztikázva, platinaszőkén tipeg ide-oda. Az első „szabad” éjszakáját mindjárt börtönben tölti, profi kurvák társaságában. A következő nap egy egyetemi városba vetődik, ahol rögtön megtetszik neki a vidám ifjúság és az ő egykori otthonára emlékeztető kollégiumok. Szinte azonnal munkát is talál: a Zéta ház (Zeta Alpha Zeta) háziasszonya/nevelőszülője lesz. A probléma csak az, hogy a Zéta a béna lányok gyűjtőhelye, akiket a kilakoltatás veszélye fenyeget: ha nem találnak újabb lakókat, bezárják a kollégiumukat. Erre ácsingóznak a menő csajok a Mű házból (Phi Iota Mu): meg akarják kaparintani a zétás épületet is. Shelley „csak” otthont, egy szerető közösséget keres, de mindjárt rivalizálásba botlik. Ember embernek farkasa. Ő pedig megérkezik ide, csöpp ruháiban szinte félmeztelenül, védtelenül. Ugyanakkor mégis felvértezve valami képtelenségnek tűnő hurráoptimizmussal: nem tudnak legyőzni minket! A zétás lányoknak szexivé kell válniuk, hogy vonzóak legyenek, és maradhassanak a koleszukban. Ehhez éppen kapóra jön a csillogó és látszólag a szexiségével érvényesülni akaró Shelley. A külsejüket elfogadni képtelen kollégiumlakók megtanulják elfogadni magukat, sőt azt is, miként legyenek büszkék a külsejükre. Hogy hozhatják ki abból a legjobbat. Shelley számára nem számít a külseje. Csak azt tudja, hogy miként élhet vele, miként használhatja. Számára a teste nem cél, hanem eszköz. Nem a teste rabja, természetesen viszonyul hozzá. Viszont amikor a lúzer lányok először fedezik fel a külsejük felcíomázása utáni pozitív visszajelzésekből áradó erőt, belesnek a legnagyobb hibába: a külső alapján kezdik megítélni a társaikat. Olyanokká válnak, mint egykori ellenségeik, azok, akiknek agresszív magamutogatása elől a Zéta házban kerestek menedéket annak idején. A már átváltozott lányok válogatnak a Zéta házba pályázók között, és olyan kegyetlen megjegyzéseket tesznek, amiket ők kaptak annó. Elhangzik például az egyik jelentkezővel kapcsolatban, hogy a Porschéja árából inkább plasztikázathatta volna az orrát. Aztán egyszer csak rádöbbennek, mit is tesznek. Előbb Shelley-t okolják, hogy ő tette őket ilyenre (mi sem egyszerűbb, mint másra hárítani a jellemgyengeségeinket), majd amikor teljesen összevarodva betoppan Shelley (aki közben megpróbál egyetemistának látszani, ami persze nem sikerül), hirtelen rádöbbennek, hogy nem a „helycsere” a lényeg. A koleszosok, mikor úgy érzik, Shelleyvé változtak, csak azt az imázst vették fel, amit Shelley-ről gondoltak magunkban: a bombázóét, aki szépsége tudatában lenézi a világot. Pedig Shelley nem ilyen. Most például itt áll előttük decens ruhájában, szemüvegben, mint valami anakronisztikus Hitchcock-hősnő. Ez a Shelley éppoly bizonytalan, mint ők, csak

ő egy másik felszínes kép önmagára erőltetésével keresi önmagát. A „ne ítélj” felismerése után tehát a „légy önmagad” igazság megtalálásának kell következnie.

A mese gyengéje a szerelmi kapcsolatok ábrázolása. Kissé érthetetlen, hogy az egyes szereplők miért szeretnek egymásba, azon túl, hogy a zétás lányok a külsejük miatt láthatóvá válnak, és ezért elkezdnek zsongani körülöttük a pasik. Shelley részéről még érthető, hogy felkelti az érdeklődését egy egészen másfajta fiú, mint akikkel előtte találkozott, ráadásul a szociálisan érzékeny lánynak rögtön megtetszik, hogy a fiú idősek ápolásával foglalkozik, viszont Oliver annyira részvétlennek tűnik a lány eseten próbálkozásával kapcsolatban, hogy nem érthető, mi ragadja meg benne. Az pedig már a felháborító maskulin társadalom szalkája, hogy végül megbocsátja a lánynak, hogy playmate volt. Ezen a ponton hűtlenek lesznek saját koncepciójukhoz az alkotók. Shelley bocsánatot kér a birka külsejű fiútól, hogy bombázó. És az elfogadja ezt. Nem mondja, ugyan már, drágám, ne butáskodj. Leereszkedik hozzá. De miért nem Oliver kér bocsánatot, hogy férfi létére idősek ápolásával foglalkozik „csupán”, vagyis hagyományosan női munkát végez? Ha őt megilleti ez a politikai korrektség, Shelley-t miért nem? De emléthetnénk Natalie és Colby furcsa románcát is, akik látszólag ugyan kezdettől fogva vonzódnak egymáshoz, mégis csak akkor történik köztük valami, amikor a lány külseje elfogadhatóvá válik (és egyébként éppen Natalie az a szereplő, aki leginkább csak abban változik, hogy leveszi markáns keretű szemüvegét).

Fred Wolf otthonosan mozog a vígjáték műfajában. Tudatosan használja a tini vígjátékok kliséit, nem kevés ironiával, és az efféle filmekről már megszokott vicces filmes utalásokkal. Szerepel a filmben egy emlékeztetés Monroe-hommage. Shelley azzal próbál szexinek mutatkozni, hogy a legendás Monroe-képet utánozva a csatornából kiáramló forró gőz alá áll, hogy az fellibbentse a szoknyáját. Azonban tapasztalnia kell, hogy a forró gőz forró – megégeti az ember lábát. Kellemes vizuális ötlet a film tézisének igazolására: sose akarj másnak mutatkozni, mint aki vagy. Ehhez társul, hogy Shelley az Ördögűzőből ismert, mély, torokhangot kiadva ismétli meg magában a nevet, amikor bemutatkoznak neki, mert csak így tudja memorizálni őket. Van, aki elszörnyedve néz rá ezért, van, aki nevet rajta. De Shelley mindig a legnagyobb természetességgel feleli: így tudok nevetek megjegyezni. Ez a kis „szepő” is ő, nem próbálja meg eltüntetni, vállalja magát a furcsa „hangkinövés” együttl.

A film erényei közé tartoznak a videoklipszerű beállítások és a zsánerhez illő zenék. Huszonhat dal hangzik el a filmben, köztük a szereplők által előadott I Know What Boys Like. Hallhatunk dalokat a The Pussycat Dollstól, Rihannától, Ashlee Simpsontól, a beszédes nevű Boys Like Girlstól és Avril Lavigne-től is.

A házinyuszi tanulsága pedig – mint ahogy a Monty Python-rajongók azt a Gyalog-galoppból már jól tudják –: nem érdemes a nyúlón túl keresgélni, mert a nyúl az!