

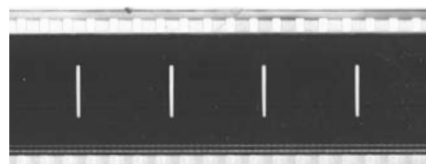
FILMKULTÚRA

MUSZTER

2009. ÁPRILIS



Hét élet



FILMKULTÚRA
MUSZTER

ISSN 1785-0789

Magyar Nemzeti Filmarchívum
7. évfolyam 4. szám
megjelenik havonta

MELLÉKLET:

A FILM MÚZEUM HAVI MŰSORA

BESZÉLGETÉS EDELENYI JÁNOSSEL, VESZELA
KAZAKOVÁVAL, MÁTYÁSSY ÁRONNAL

PUSKÁS ÖCSI ÉS PAPP LACI – ÉLNEK A MÍTOSZOK?

HITLER-ÁBRÁZOLÁSOK

ROTTERDAMI FESZTIVÁL, 2009

Hitler-ábrázolások

Tanner Gábor

A kötelező, hosszú várakozásra rátelepedő egyenruhás unatkozás. Csikorgó Wehrmacht-bakancsok, az eltaposott csikk sercenése. Minden üres kötelességteljesítésbe merevedve. Ez már nem a „szent háború” a Lebensraumért. Akit a katonák várnak, a Führer, már nem a „zseniális stratégia”, a német nép földi megváltója. 1943 márciusában vagyunk a keleti fronton, Szmolenszkben. A Valkür (Valkyrie, 2008, Bryan Singer) a felvezető jelenet után érzékletesen mutatja be a megmerevedett, funkciótlan, hideg gépiességet. A lassú megszokásba dermedést. Csakhogy amikor az ember már felhagy az aktivitással, és csupán pózai kötik, éppen akkor kellene feltenni a kérdést: mi végre is ez az egész? Aztán leszáll Hitler repülője. Szálfaegyenes katonák között bújik elő a gépből. Szoroson közrefogják. Egyszerre tűnik úgy, mintha védenék, és mintha őrizetben tartanák. A legfőbb érték és a legfőbb bűnös. Rendkívül hatásos a két szélsőség vizuális összemossa a filmben. Hitler egy görnyedt emberke. A film nem teszi őt nevetségessé, nem leplezi le, ábrázolása éppen attól megdöbbentő, hogy nem hivalkodik. Sőt egyértelmű: Hitler az önmaga által kirobbantott háború rabja. Az önmaga által teremtett körülmények foglya. A Valkür eltér minden eddigi filmes Hitler-ábrázolástól, ahogy a filmben feldolgozott, Hitler elleni merénylet is nagyon más volt, mint a korábbiak. Mindaz a borzalom, amelyet Hitler parancsára, tőle rettegve vagy éppen örömmel szolgálva neki elkövettek, nyugodt történelmi korszakokban felfoghatatlannak tűnik, a vezér pedig mindennek a fókuszában – örülnek. Már az 1940-es A diktátorral (The Great Dictator) Chaplin meghatározta a későbbi Hitler-ábrázolások jellegét. Legfeljebb a tónus változott. Az ő burleszk-bolondjából elmeháborodottakat faragtak a későbbi filmek. De számunkra most nem is az a fontos, hogy Hitler pszichéjét firtassuk, hanem hogy a filmes megjelenítések, vagyis annak a révén, ahogy mi, nézők a filmek alapján látjuk Hitlert, elgondolkozunk azon, milyennek tűnhetett mások előtt. Nem a történelmi alak rekonstruálása végett. (Meg nehezen is tudnánk magunkat az akkori emberek helyébe képzelni!) Az örület felé stílizáló Hitler-ábrázolásokkal (már ha azok nem a Harmadik Birodalom teljes összeomlása előtti időszakot mutatják be) nem az a legfőbb gond, hogy történelmileg nem „hitelesek”, hanem az, hogy ha ilyenek képzeljük el a diktátort, akkor az a meggyőződés alakulhat ki bennünk: de hát egy ilyen alakban könnyen felismerhető a Gonosz! Csakhogy az esztelenség szivárgása, majd intézményesülése a leg-ritkább esetben ilyen egyértelmű. Chaplin két legnagyobb tévedése A diktátorban, hogy egyrészt úgy mutatja be Hynkelt, Tomania diktátorát, mint aki csak egy-két szabad percében ugrik be a portréfés-

tő és a szobrász szobájába modellt állni, másrészt, hogy Hynkel beszéde pusztán hablatyolás. (Szónokleit egy értelmetlen, németyszerű nyelven üvölti el.) Hitler elképesztő tudatossággal tervezte meg fellépéseit és az őt megjelenítő csaknem összes felületet Goebbels, Riefenstahl és a többi propagandaszakértő segítségével. A manipulálás legkifinomultabb eszközeivel éltek. Éppen ezek alkalmazásával lehetett sok-

volna Chaplin, hogy egy terrorállamban milyen cselekvési lehetőségei lennének a kis borbélynak, hogy ne kelljen „bevonulnia” Osterlichbe...

A Valkür-összeesküvés alapvetően abban tért el a korábbi merényletektől, hogy nem csupán Hitler meggyilkolására szerveződött, hanem komolyan kidolgozta a vezetők teljes leváltását, vagyis a hatalomátvételt. Nem egyszemélyi vagy



Valkür

millió ember előtt nem örületként feltüntetni az örületet. Hitler szövegeit is különös „múgonddal” építették fel. Németország minden zugából folyamatosan érkeztek a hangulatjelentések, melyek elemzésével a szónoklatokat olyanná formáltak, hogy könnyen utat találjon a hallgatóság nagy részének szívéhez. (Voltak például korszakok, amikor Hitler beszédeiben egyáltalán nem hangzottak el antiszemita kirohanások, máskor pedig ezek adták mondanivalójának vezérfonalát.) A diktátor utolsó jelenetében egy béke- és szabadságpárti beszédet mond Hynkel diktátor hasonmása, a kis borbély. A szöveg éppolyan általánosító és bárgyú (vagyis blőd pacifizmus), mint azok, amelyek ellenpontjául szánta Chaplin. Vagyis a rendező szándéktanul bár, de nem az uszító tartalmat leplezi le, hanem a semmitmondó szöveg felépítésének mechanizmusát. A film zárómonológja éppolyan buta, mint Hitler szónoklatai. Ráadásul a történet szintjén is zavaros a film. A koncentrációs táborból egy lopott katonai ruhában szökő borbélyt az Osterlich határán álló alakulatok vezetői összekeverik Hynkellel. Autóba ültetik, és diadalittasan bevonulnak a szomszéd országba. A borbély, hogy ne fedje fel magát, tovább játssza a szerepét. A filmhez szervesen kapcsolódó utolsó monológ helyett például megmutathatta

zártkörű összeesküvés volt, hanem kiterjedt konspiráció. És nem egy személy, a Führer ellen irányult, hanem a náci vezetőréteg ellen. Egy könyörtelen besúgóhálózatral rendelkező, a legcsekélyebb ellenkezésért is véres bosszút álló mechanizmusban ez rendkívüli dolog. Jurij Ozerov Felszabadítás (Oszvobozhgyenyije, 1969) című monumentális háborús eposzában is közel félórás epizódként kapott helyet a Valkür-összeesküvés. (Ráadásul fekete-fehérben – a filmben ugyanis azzal a megoldással emelik ki, hogy valami valóban megtörtént, tehát nem a forgatókönyvírók fikciója, hogy fekete-fehérré „archaizálják” a képsorokat.) Singer Valkürje a konspiráció közösségi mivoltát emeli ki. A cselekményvezetéssel hangsúlyozzák, hogy a kísérlet akkor is sikerült volna, ha Stauffenberg nem tudja megölni Hitlert. Hiszen a Rastenburg melletti főhadiszállást elzárták a külvilágtól, és ha minden résztvevő a terveknek megfelelően tette volna a dolgát, hatékonyan leválthatták volna a vezetőket, a stratégiailag meghatározó intézmények birtokában pedig sikerrel végrehajthatták volna a hatalomátvételt. De akadt egy gyenge láncszem – Olbricht. Az ő feladata lett volna, hogy a Wolfschanzéból érkező híre (Hitler meghalt) átvegye a berlini hadügyminisztérium irányítását, a kormányhiva-

talokat védő katonákkal letartóztassák a gestapósokat, az SS funkcionáriusait és Goebbelt. Csakhogy Olbricht a hír megerősítésére várt. Addig is elballagott ebédelni. Mikor az irodavezetője, Mertz von Quimheim fenyegetésére mégis kiadta a parancsot a puccs megkezdésére, már késő volt. Tétlenkedése alatt Hitler és közvetlen környezete gyorsan aktivizálta magát, és elfojtották a kibontakozó lázadást. Az akció nem azért bukott el, mert Stauffenberg merénylete nem sikerült, hanem mert a közösségi cselekvés megbicsaklott. (Megjegyzendő, hogy Olbricht valójában azért habozott, mert a „Farkasveremből” azt a jelentést kapta, hogy a merénylet nem a terveknek megfelelően alakult, Hitler életben maradt. Csakhogy ha a készítő jobban igazodnak a valósághoz, koncepciójuk, vagyis a közösségi cselekvés működésének bemutatása kevésbé lehetett volna árnyalt.)

A Megölni Hitlert című tévéfilmben (The Plot to Kill Hitler, 1990, Lawrence Schiller), ami ugyanezt az összeesküvést dolgozza fel, Stauffenberget állítják a központba. A többiek csak segítőkként vannak jelen, az egész akció letéteményese a megnyomorított, Hitler-ellenessé vált háborús veterán. A történetet párbajsémára építik, így nagyobb szerepet kap benne az ellenfél, Hitler, mint a Valkürben. A Hitler utolsó éveit bemutató filmek mindegyikében ott ragad a kamera a Führer tányérján. Látjuk, hogy már csak zöldségekkel táplálkozik. Ez nem csupán megroggyant egészségére tett utalás, de vizuális célzás férfiasságának (és ezzel együtt vezér mivoltának) elsorvadására is (egy igazi férfi ugyanis húst eszik). A legtöbb filmben csak egy-egy villanás a „tányér”-célzás, a Megölni Hitlert-ben viszont elhúzódik a jelenet. A Führer Stauffenberg és Fromm társaságában ebédel. Az első ember megkérdezi a vezérezredest: melyik a legerősebb állat. Az elefánt, feleli Fromm. Így van, hagyja helyben Hitler, pedig egyetlen falat húst sem eszik! Vagyis ez a Hitler még nem roppant meg, csak úgy tesz, mint az elefántok... (A nyilvánvalóan reménytelen helyzetet szemrebbenés nélkül képes szándékos állapotnak feltüntetni. A bukásban már csak pár kilométerre harcolnak bunkerétől a szovjet katonák. Egy sportrepülő

Narrátorhang

nő kivételes szerencsével átszáll a gépével az ostromgyűrűn, és lemegy a Führer bunkerébe. Hitler szabályosan meggyőzi, hogy csupán idecsalta a bolsevikokat, de mindjárt előparancsolja a föld alól a hadseregét, amelyet készenlétben tart, megindul a szovjetek mögül is a támadás, és összeroppantja őket...) A Megölni Hitlertben többször szerepel a Führer, mint a Valkürben, ráadásul veszélyes figuraként (olyan, mint egy veszett vadállat), míg az utóbbiban leginkább is ernyedő öregember benyomását kelti (sokszor látjuk csontos, vékony ujjait, amelyeket már meg-megráz a görcs). A tévéfilmben éppen így feltüntetve kap értelmet Stauffenberg akciója, míg a Valkürben mindegy, hogy a puccs időszakában éppen milyen állapotban van Hitler, a lényeg maga a közös akció. Ezért kerül bele ez utóbbi filmbe Stauffenberg pár nappal korábbi kísérlete, amikor szintén ott lapult táskájában a bomba egy

hatásmechanizmusokkal szimulálni tudná számunkra, miben rejlett Hitler félelmetes karizmája, hogyan volt képes hatni a tömegekre. Megmosolyogtató kísérletet tett a fenyegető, veszedelmes Hitler ábrázolására Ozerov a Felszabadításban. A film végén a bunkerben már arra készül, hogy megmérgezi magát, és az alig pár perce feleségül vett Evát. Egy táskás szemű, csapzott, a borostától szinte lánctalpas ráncokkal borított disznófejű torzszülött közelít felénk premier plánban. Eva Braun szemszögéből látjuk Hitlert. A monstium billegni kezd, aztán plánváltás, és a riadtan hátráló nőt látjuk, amint előbb a férfi árnyéka keríti hatalmába, majd ráveti magát maga a szörnyeteg is. Tökéletesen olyan az egész, mint egy 30-as évekbeli B-horrorban.

A másik nehézség a Hitlerábrázolásokban filmtörténeti gyökerű. Chaplin a Hitlerhez „megszólalásig” hasonlító figu-

ellentámadásba lendül, Hitlert egy hatalmas teremben látjuk némiképpen felülről. Üvöltve parancsolja meg a tábornokainak, hogy még ezer repülő küldjenek a frontra. A némafilmekre jellemző „túljátszással” osonnak ki a vezérek, mint ahogy a rajzfilmekben menekülnek az egerek a macska elől. Csiaureli megidézi A diktátor legendás földgömbjelenetét (amikor Hynkel egy fényes földgömbbel labdázik, ami aztán kidurran a kezében). A Berlin elestében a földgömb a képmező előterében van, mögötte hadonászik Hitler, a kezei furcsa ördögsvarvakat képeznek a földgömbre mint „fejre”, majd rácsap: elpusztítom ezt az ázsiai országot! (Érdekes, hogy a földgömb, immár emblematisztikus elemként, szerepel a Valkürben is, amikor Stauffenberg először lép be a Führerhez. A fal kárpit birodalmi jelképeiről egy földgömbre vált a kép, innen svenkel tovább Hitler szinte élettelen kezére – sokáig nem is látunk többet a vezérből.) E roham után Goebbels azt javasolja Führerének, hogy pihenjen le. Úgy beszél vele, mint egy ápoló a gondozottjával. Ehhez még Csiaureli némi infantilizmust is rendel. Egy beállításban az ideges uralkodó alig tudó kisfiúként rágja a körmét. Eva pedig azért szúrja le, hogy nem törődik a körmével és a hajával, vegyen példát ezen a téren Mussoliniról.

A komoly háborús filmnek tekinthető Angliai csatában (Battle of Britain, 1969, Guy Hamilton) kerülnek is Hitler „hagyományos” ábrázolását. Itt a legnyilvánvalóbb vicces, groteszk mozzanatról is lemondanak, mivel az ellenség fővezéréért egyértelműen hatalmasnak és félelmetesnek szándékoznak feltüntetni. Ezért csak annak a tömegnek a környezetében látjuk, amelyhez beszél. Egy nagygyűlésen csupán egy távoli pont. Aztán a hallgatóságot látjuk, az óriási tömeget, amelyet a szónok mögött hatalmasodó díszletsas szárnya mellől vesz a kamera úgy, hogy a képmezőbe belőgjon a birodalom gigászi szimbólummadarának egy részlete is. Minden nagy formátumú és nyomasztó. Egyedül ennek az egésznek a központi figurája, a vezér veszik el a megalomán emberi és birodalmi díszletek között. Úgy tűnik, éppen Hitlert magát nem látatva (csupán sejtetve), viszont a kontextust félelmetesre stilizálva lehet rettegett alakként feltüntetni. Kevésbé hivalkodó módon, de végül hasonló eredményre jut Jan Troell a Hamsunnal (1996). A hazájában ünnepezt norvég író ugyan szimpatizál a nációval (és magával Hitlerrel is), de például a Norvégiában bevezetett intézkedéseikkel nem ért egyet. (Sok mindenről, például a haláltáborokról nincs is tudomása.) Úgy véli, érdemes felkeresni a Führert, és érvelni ellenük utköztetésével megtárgyalni, hogy mit tehetne másként esetleg a náci vezér. Hitler örömmel fogadja Hamsunt, de amikor kiderül, hogy az idős író bírálja őt, kurtán-agresszíven letorkolja, majd elhagyja a termet. Hamsun leforrázza áll: hogyhogy elmegy, és hol marad a beszél-

getés? De minek beszélgetni, ha mindig csak egy igazság, egy megoldás, egy helyes út létezik – amit a Führer képvisel. Ha az ember nem ugyanúgy vélekedik bármiről, mint ő, egyszerűen semmivé foszlik – és Hamsun még örülhet, hogy mindez csak jelképesen történik meg vele. Troell sem közvetlenül Hitlert formálja dermesztőre, hanem egy szituáción keresztül rádöbbenünk, hogy éppen ez a kegyetlenség. Nem az ember félelmetes, hanem az az érzés, amit hagy maga után bennünk.

A Megölni Hitlert című film Goebbels bejelentésével kezdődik. A sikertelen merénylet után Hitlerben és propagandaminiszterében megszilárdult az érzés: a Führerre a Gondviselés vigyáz. De nem ekkortól emelte a propaganda Hitlert ilyen misztikus magasságokba, bár kétségeltlen, hogy a „transzcendens megváltó” nyílt kimondásától a merénylet tartózkodtak. Ugyanakkor már Az akarat diadalában (Triumph des Willens, 1934, Leni Riefenstahl) láthatunk erre utaló beállítást: Hitler gépe a felhők felől ereszkedik Nürnberg fölé, ahol keresztárványot vet az alatt vonuló SS-katonák oszlopára. A Hitler utolsó napjaival foglalkozó filmek, úgy A bukás – Hitler utolsó napjai (Der Untergang, 2004, Oliver Hirschbiegel), mint A bunker (The Bunker, 1981, George Schaefer) azáltal diabolizálják Hitlert, hogy bemutatják, az egyre bomlottabb elméjű Führer miként fordul szembe saját népével. (Ráadásul az emberi ronccsá váló férfi tökéletesen vizualizálható ördögként.) Már a korábbi szovjet háborús eposzok is ezzel mondták ki felette a végső morális ítéletet. Nehezebb a dolguk azoknak a rendezőknek, akik Hitler hatalomra jutási folyamatáról készítenek filmet. Itt sokkal nehezebb leleplezni benne az ördögöt. Nem sikerült ez sem a Maxban (2002, Menno Meyjes), sem a Hitler – A Gonosz születésében (The Rise of Evil, 2003, Christian Duquay). Alapvetően azzal mutatják személyiségének sötét oldalát, hogy milyen átszellemlen azonosul szónoklatainak durva antiszemita kirohanásaival. Duquay mellett hatásos részeket szentel annak, hogy Hitler pedofil vonzalmat érzett unokahúga iránt, akit gyakorlatilag szobafogságban tartott, és az öngyilkosságba hajszolt. Következő szeretőjére is hasonló rabságot kényszerített, miközben plátói módon szerelmes volt könyvkiadójának feleségébe. Ennek a bulvár megközelítésnek a legnagyobb veszélye, hogy leleplezve érezzük a gonoszt. Elkényelmesedünk, és nem gondolkozunk el azon, hogy a lappangó örület és gyűlölet mikor lépi át azt a határt, amikor már nem elég legyinteni rá. Amikor még a beszédek nem egyértelműen nyeresek. Még csak kétértelműek, még nem uszítanak, csupán felkapjuk rájuk a fejünket. Hogy más korban is legyen esélyünk felismerni a „Gonosz születését”.



A bukás – Hitler utolsó napjai

wolfschanzei látogatásakor, társai már meg is kezdték a nemzeti gárda mozgósítását Berlinben, végül mégis lefűjták az akciót. A párbaj-dramaturgiában ez lényegtelen epizód, de a közösségi fellépés bemutatása szempontjából fontos, hiszen a kollektív cselekvés működését mutatja.

Ha Hitlert őrző figuraként ábrázolják, akkor valahogy mindig hiteltelenné válik mint diktátor. A fröcsögő, hirtelen hangulatváltozásoktól szenvedő alak valamilyen rejtélyes oknál fogva a filmekben nem válik félelmetessé, a legjobb esetben is csupán szánalmas örültnek látjuk, de ha még megterheli más extrémításokkal is alakját a film, akkor egyszerűen nevetséges lesz. De miként is lehetne egy figurába sűríteni azt az elképesztő mennyiségű kegyetlenséget és borzalmat, amely Hitler nevéhez kötődik? Senki sem vállalkozott még arra, hogy megteremtse azt a filmes kontextust, melynek révén vizuális

rából a szánalmas kisember karakterét teremtette meg. Egyszerűen nem tudunk nem A diktátor ügyefogyott Hynkeleként nézni a groteszkül mozgó Hitlerre! Felidéződik bennünk a Napalonival (vagyis Mussolinivel) folytatott slap-stick ételcsatája. És a geeket is vonzza ez a karakter. A rendkívül bárgyú Ászok ásza című francia filmben például (Le as des as, 1982, Gérard Oury) a legjobb jelenetek, amikor a slemil Adolfot látjuk, aki az első világháború frontvonalában a mellette álló főhadnagyának a nadrágszíját táplálja be véletlenül a géppuskába a töltényszalag helyett, vagy amikor büszkén feszít a berlini olimpia megnyitóján, majd percek múlva már nevetségesen verdesve próbál kievickélni az egyszerre elengedett, több tucat békegalambból ráhullott tollkupacból. Szinte a rajzfilmek felé stilizál Csiaureli a Berlin elesté-ben (Pagyenyije Berlina, 1949). Amikor a rádióban meghallja, hogy Sztálin

FILMKULTÚRA

Alapítás éve: 1958

a Magyar Nemzeti Filmarchívum lapja
felelős kiadó: Gyürey Vera
site: www.filmkultura.hu

főszerkesztő: **Forgács Iván**
szerkesztők:

Kovács Adrién (Krónika, Filmek, Arcok)
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:



KÉNYYSZERESSEN JÓ

Muszáj jónak lenni? Hát legalábbis erősen ajánlott. Hiszen jónak lenni jó. Kérdés persze, milyen áron.

Gulya István



Adott a jó és a rossz – a választás az emberé. Még akkor is, ha az óidőkbeli Augustinus és pláne Kálvin János óta munkál az emberiségben az eleve elrendelés (vagy szimpatikusabb terminussal az elővégzet) tana, miszerint bármit is cselekszik az ember, odafönt már eleve kiszámoltatott és megmérettetett lelkének súlya. De ne mélyedjünk el a teológiai értelmezésekben, legjobb, ha tudomásul vesszük, hogy a jó sem hull csak úgy az ölünkbe, minden a tettek által mérhető – a jó is és a rossz is, a bűn és a büntetés –, és aki születésénél fogva üdvözülten mosolyog, az nem feltétlenül szent ember, hanem valószínűleg idióta. Persze, a tébolyultság-idiotizmus és a szentség állapota között van kapcsolat, a gazdag filmes vonatkozásokból most csak Lars von Trier *Idióták*-ját emelném ki.

Nézzünk pár hőst, akik a jó oldalára rugdosnak minket, általuk jókká leszünk, még ha ez a belegebedésünkkel jár is. Márpedig ez elkerülhetetlen, mert az ember, az átlagember úgy teremtett, hogy a televízió (a barlang) előtt gubbaszon, és „túl legyen jón és rosszon” (Nietzsche). Pontosabban: előtte álljon (üljön). Az átlagos ember – a „kisember” – cselekvőképtelen, legalábbis erkölcsi értelemben – szükségleteit ellátja, (minimál)egzisztenciáját fölépíti, ámde tényleges tettekre alapvetően képtelen és alkal-

matlan. Ehhez olyan külső beavatkozókra van szükség, mint az Isten (valamely égi hatalom), vagy valamilyen szuperhős, vagy olyan, szuperképességekkel nem rendelkező hős, akinek moralitása olyan erős, hogy nem képes önnön magában tartani – szét kell osztania embertársai között. A szuperhősökben és ezekben az „elhízott moralitású” emberekben közös vonás az igazságtudatuk, miszerint a jót kizárólagos tulajdonjoggal bírják (már az egyes történeteken belül persze). Azt nem tudjuk, hogy miért gondolják Superman, Batman, Daredevil, Pókember és társaik, hogy ők a jók, de gondolják – és mi elhiszük.

A világ azonban megváltozott – illetve, egy olyan részének szereplői kezdenek megerősödni, akik ugyan léteztek korábban is, de eddig a háttérbe húzódtak –, a szuperhősöknek bealkonyult. A felhőkarcolóba repülő terroristákat, a pályaudvari tömegben elvegyülő bombagyárosokat nem lehet nyílt színi pofozkodással megállítani. Ehhez az kell, hogy a szomszéd magányos hőse a bűnnel kacérkodóhoz átkopogjon, és rákérdezzen: mi az a sok műtrágyás zsák a sarokban, aztán jól mórásra tanítson (vagy kesztyűbe dudálni). Vagyis: az eddig – inkább – a sötétben (értsük: a háttérben) bujkáló jó fiúk és lányok előlépnek, azon egyedüli „szuperképességükkel”,

amit az exponenciálisan extrára növelt erkölcsük és igazságállományuk ad.

Még egy gondolat a szuperhősökről. A változások – a nagyvásznon – 2005-ben vették kezdetüket: Frank Miller és Robert Rodriguez *Sin City*-jével és Christopher Nolan első denevérember-filmjével (*Batman: Kezdődik!*) indult minden. Az biztos, hogy a 300, *A Vasember* és *A sötét lovag* alapjaiban megreformálta a rajzolt szuperhősök vásznas adaptációit, kitágította a közönségi horizontot, egyre többen és egyre inkább gondolják azt, hogy itt nem személyiségzavaros, defektusoktól vezérelt meglett férfiember rohangálnak mellőzött művelődési házak maszkabáljaiba illő jellemezésekben. S most a *Watchmen*: Az őrzők, egy kultikus-legendás angol-amerikai képregény alapján forgatott majd háromórás eposz megmutatja, hogy nincsenek szuperhősök, erkölcsi értelemben semmiképp, hús-vér emberek vannak csupán, akik testi vágyaktól, lelki aljasságoktól sem mentesek. A klasszikus szuperhősök – úgymond – megbuktak, Superman, Pókember, Daredevil szerelmükkel emberei esendőségüket, sebezhetőségüket fedték fel, Batman pedig „sötét lovaggá” vált, vagyis tudatosult benne, hogy a jó nem az egyedüli igazság, van jogosultsága a rossznak is – már ha emberekről beszélünk.

A nem szuperhősi, vagyis a jóval együtt járó rossz kettősségét hordozza Clint Eastwood *Gran Torinó*-jának hőse, Walt Kowalski, illetve Gabriele Muccino drámájának, a *Hét életnek* a főalakja, Ben Thomas, miközben „burjánzik bennük” a jó (vagy a jónak gondolt jó) vezérelte tettvágy. Az egyik első látásra mogorva mizantróp aranyszívvel (Kowalski), a másik egy modern férfiúba oltott Teréz anya (Thomas), de kiderül: mindkettőjükben defektus dolgozik, nem csak úgy, véletlenségből jók (ne tagadjuk: üdvözülni akarnak). Oka van annak, hogy a fehér nagyvárosi cowboy (*Gran Torino*) a saját törvényei szerint él, amelyek értelmében gyűlöli a környezetet, ahol él (konkrétan: a bevándorlókat), de ugyanennek a szikár (erkölcsi) elvnek a mentén muszáj közbeavatkozni, ha valakit – ártatlanul – bántanak, még ha kínai is az illető (pláne, hogy ellenkező nemű...). Ez bizony a magányos cowboy toposza, ami pedig a kóbor lovag toposzára építkezik, már legalábbis abban a vonatkozásban, hogy az egyébként utálatos figura rögvést az ártatlanok (elsősorban: hölgyek és gyerekek) védelmére kel, mert ez van belé kódolva, a lényegéhez tartozik, muszáj neki, hogy sárkányokkal, fenevadakkal harcoljon, mert különben nincs is. Zorrói, Robin Hood-jellegű mintát mutat, azzal a fontos különbséggel, hogy – kezdetben – mindenki utálja, személyisége nem szerethető, az általa képviselt és ránk oktrojált jóság helyett még a bűn is szimpatikusabb. Ha ifjú korunkból emlékszünk rá, olyasféle alak, mint Fekete István *Tuskevárának* matektanára, Kengyel – tetszik érteni: kengyel, aki befog és határok között tart, de lehet vele száguldani –, aki kellemetlen ember, de intim közegben kiderül: aranyból van a szíve.

A *Hét élet* Ben Thomasa (Smith) ennek a figura-toposznak inkább a Teréz anyai vonásait mutatja – némiképpen az Amélie csodálatos élete hősnőjének viselkedésmintáját reprodukálva –, mintha a David Fincher-féle *Hetedik* (ki-)fordítottja volna az Amerikába szakadt olasz rendező, Gabriele Muccino drámája: a múltja bűnének lelkiismeret-furdalásától vezérelve Ben hét krízisbe szorult szenvedőn segít. Külön érdekessége a filmnek, hogy a főhős adóellenőr, akit ugye a világ egyetlen olyan országában sem szeretnek, ahol létezik az adófizetés intézménye. A *Hét életben* az a ravaszság, hogy – köszönjük

Narrátorhang

Grant Nieporte forgatókönyvírónak – csak a végén derül ki a motiváció, a nagy titok, hogy miért e csodás segítőkézség a zátonyra futott idegen életeket illetően. Azazhogy a központi „jó erőszaktevő” itt sem mentes a rossztól, múltján sötétlő folt virít, gondolhatnánk, „csupán” mintegy azt kívánja ellentételezni pozitív tetteivel, de hát nem, a jóság vágya és hajtóereje ettől függetlenül buzog benne. Igaz, a jó cselekedeteit elszennvedettek, a megváltottak szemszögéből mellékes, hogy mióta és miért hordozza a kényszeres jóságot. A lényeg, hogy hordozza, és ki is éli (át is adományozza).

Az imponánsan bőséges előképek közül eszünkbe juthat az 1936-os Váratlan örökség című film (rendező: Frank Capra, főszereplő: Gary Cooper, újrahasznosítva: A kismenő címmel 2002-ben Steven Brill rendezésében, Adam Sandler főszereplésével), amiben Mr. Deeds (Cooper) bőkezűen osztja a hirtelen ráhagyott mesés vagyont. Vagy felötölhetnek bennünk az 50-es éveket megelőzően (az Alfred Hitchcock előtti időkből) a James Stewart alakította férfi naivák (például: Az élet csodaszép). Mondhatnánk, nagyjából a 30-as esztendőktől a vászonra léptek ezek e kollégák – különösképpen, hogy akkoriban a filmeket még nem a mai mozikközönség fő gerincét adó tizenéveseknek készítették. (Akkoriban képregény-szuperhősökkel nagyjátékfilmen próbálkozni dőreség lett volna, ezeknek a figuráknak a mozgófilmesítéséhez át kellett élni az 50-es éveket és a hidegháborút, a rajzfilm- és a televíziókorszakot.) Nem mindegyik filmhős volt ilyen, de tagadhatatlanul sokan „erőszakoskodtak” a jóval, és tagadhatatlanul szerepet játszott ebben a kor kedvelt műfaja, a film noir. (Aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni.) A bűnben pörkölődött jók (igazságosztók) tetszetősebbek és hitelesebbek voltak a napi élet nyomorúságait folyamatosan és folyamatában megtapasztalni kénytelen néző számára.

Tegyünk egy kis kitérőt. A „film noir” (ami francia nyelven fekete filmet jelent, és először Nino Frank gall kritikus alkalmazta 1946-ban bizonyos amerikai filmekre) egy főképpen hollywoodi bűnügyi drámákat és krimiket meghatározó stílust jelöl, amelyekben kiemelt szerepet játszik (túlteng) az ambivalens erkölcsiség és a szexuális motiváció. A műfaj aranykora a 40-es évek eleje és a késő 50-es évek közé tehető, de korábban és később is készültek filmek ebben a hangnemben. Főleg a kontrasztos fekete-fehér képi világ jellemzi őket, amelynek gyökerei a német expresszionista fényképezésig nyúlnak vissza, míg sok történet és a klasszikus noir-szemléletmód Amerikában a nagy gazdasági világválság idejének (1929–1933) krimiiskoláiból ered. Motivumait ma is előszeretettel használják (lásd: Renaissance, Kamera által homályosan, Film Noir, Spirit – A sikító város stb.). Az ambivalencia – a jó és a rossz kettősége – a mai figurákban is tetten érhető, merthogy az utóbbi hitelesíti az előbbi, a jó úgy tud jó lenni,

ha egy kicsit rossz. Mondjuk erőszakos. Mondjuk öntörvényű.

Aminek egyik végétét a Mike Leigh-filmek képviselik, jelesül a Vera Drake és a Hajrá boldogság! enyhén idiotisztikus jegyeket mutató hősnői, illetve – ha már a britek – Ken Loach férfialakjai, Bob a Kőzapor-ból és még inkább Joe a Nevem Joe-ból. A másik sarokban pedig ott a Fűrész-univerzum (Fűrész I–V.), amelyben Jigsaw és társai (Amanda és Hoffman nyomozó) igazítják az embereket a helyesre, a jóra, (játékos) választást kínálva nekik, és ha ebben történetesen odavész a foguk, kifordul a belük, szétlapul a fejük, hát annyi baj legyen, az igazságnak (a jóságnak), ugyebár, komoly ára van!

Az első csoportba tartozó hősök lát-szólag nem életveszélyesek – hogyan is tudna valakit komolyan bántani egy szociális munkás (Nevem Joe) vagy egy tanítónő (Hajrá boldogság!) –, azonban ott van a szociális-morális alapon anyalcsináló (abortuszt végző) Drake asszony esete, aki gyakorlatilag öl, de csupán azért, hogy rendet tegyen – igazságot osszon, jót cselekedjen – a szűkebb miliójében (és ezáltal a tágabb világban is). Hogy elégedett embereket, boldog sorokat lásson maga körül.

Amennyiben nagyon következetesen végiggondoljuk az utóbbi, a másik szál, eljutunk a mai modern terrorizmus-hoz, 2001. szeptember 11-éjének traumájához.

A nyolc esztendővel ezelőtti New York-i terrortámadást követően Hollywood első reakciója a hallgatás. Holott egy trauma

egész projektet. Mint ahogy Jackie Chan Nose Bleed munkacímű akcióvígjátékát, amiben egy WTC-ablakmosó bukkan munka közben egy terroristakonspiráció nyomaira; vagy a True Lies 2-t, amelyben főszerephez jutottak volna a terroristák és az ikerturnyok. Vélhetően ezek a filmek már sosem készülnek el.

Annó és most is sokan mondják, hogy Amerika a filmiparával kihívta maga ellen a sorsot, sorra készítette az országot, nagyvárosait romboló-pusztító, a rendjét és rendszerét lebontó akciófilmjeit – igaz, ezek zömében külső erők, a természet vagy szuperteknikájú idegen lények dúlnak és fúlnak –, hirtelenjében elég, ha az Armageddon vagy a Függetlenség napja című popcornmozikra gondolunk. Úgymond az emberi tényező jelentőségéből és fontosságából a Szükségállapot sejtett meg valamit, amikor is fundamentalista fiatalok alkotta terrorista sejték küldik a teljes idegi összeomlás szélére az országot.

A szintén érdektelenségbe fulladó filmes „tisztelgésprojekt”, a tizenegy nem amerikai egyesült államokbeli rendező (köztük: Claude Lelouch, Ken Loach, Alejandro González Iñárritu) jegyezte 11'09"-01 – Szeptember 11 című film után, amelyben mindenki tizenegy percet és kilenc másodpercet kapott, hogy kifejtse, mi jut eszébe a tragédiáról, talán elsőképp Spike Lee volt az, aki Az utolsó éjjel című filmjének egyik meghatározó szcénájával valóban megérintette a nézők szívét. (Edward Norton és Barry Pepper a WTC romjait bámulják, és elszörnyednek;

le a World Trade Center című tűzoltós hőseposzt. Az elmúlt két esztendőben azonban megszakadt a filmes emlékezés láncolata.

A szeptember 11-ével fémjelzett brutális erőszakot (terrorizmust) sem tudjuk teljes egészében leszakítani a jóról, illetve a jó és rossz párharcáról, mert ki – melyik ember (a hangsúly az emberen van) – tud és mer különbséget tenni az iszlám fundamentalisták és az amerikai-északatlanti katonák (hadseregek) moralitása között? Melyik a jobb – a halott mohamedán vagy a halott keresztény? Hol az igazság? Kinél a jóság?

S végezetül (de nem utolsósorban) említsük meg, hogy a „jó terroristákhoz” hozzátartozik az alakoskodás. A viselkedési maszk – hozzájuk képest a szuperhősök igazi maszkaradéban részesítenek. Merthogy „hamis” arcot nem csupán a báli mulatságok szellemesei öltenek Rióban, Velencében (avagy Mátészalkán), álorca mögé bújják a terrorista és a kommandós, az egyiptomi múmia és Belfegor is (de az originális abszinttól belegelt delikvensz határozottan állítják, hogy magának az ördögnek szintúgy van maszkja). Mondhatni: „gyakorlati” maszkot a szuperhős hord, alakoskodni, ön magát takarásba vonni az ember szokta. Mivel az arc (a személyiség) titokban tartása, az inkognitó egyes szakmák – és viselkedésmódok – nélkülözhetetlen velejárója. Egy bankrabló például a „klasszikus időkben” harisnyát húzott a buksijára, de nemcsak a bűnből élők, hanem a bűn üldözői is előszeretettel viselik az álcát (a kommandósok is ezt húzzák az infraszemüvegük alá).

Amennyiben valaki misztikus-rejtélyes megjelenésre vágyik – álljon akár a jó, akár a rossz oldalon –, különösen a nagyobb hatás kedvéért, ugyancsak álarc mögé bújtatja magát. Így tesznek a Sikoly-sorozat részenként cserélődő tinédzsergyilkosai, vagy maguk a nagy klasszikusok, Jason (Péntek 13-sorozat), Myers (Halloween-széria), Kruger, a pengekező (Rémálom az Elm utcában-filmek). Bár utóbbi kivétel, mert speciális megjelenését nem a maszk, hanem a felismerhetetlenségig összeégett pofája adja. A legismertebb filmes maszkos férfi Zorro, aki előszeretettel, lendületesen és

mániákusan kasirozza monogramját a drága drapériába és ellensége ruházataiba. A női maszkosok között Belfegor, az életre kelt egyiptomi gonosztevő a listavezető, akinek kifejezéstelen és éppen ezért félelmetes maszkjától az egész ország rettegett a 60-as években, hogy aztán az új mozi változatban hülyére röhögje magát. Tegyük hozzá, a franciák tükörálarca rémsége, Vidocq alaposan felborzolta az idegeket, amikor szűzi lányok friss vérével akart szert tenni a halhatatlanságra. A maszk tehát örök és halhatatlan.

Ezzel összefüggésben elpusztíthatatlan az ember törekvése a jóra. A hétköznapi igazságosztók magukra öltik valódi vagy képzeletbeli harisnyájukat – és jobbá tesznek minket. Ha beledöglünk is.



Gran Torino

feldolgozását elősegíti, ha beszélünk róla. Olyannyira csöndbe és a nézőket megkímélő intézkedések mögé burkolózott az egyébként lármás álomgyár, hogy öt esztendőn keresztül nem nyúlt a témához – igaz, akadt egy halovány próbálkozás, a Sigourney Weaverrel és Anthony LaPagliával készült The Guys című World Trade Center-dráma 2002-ben, ami ijeszítő érdektelenségbe fulladt, vagy túlságosan is érzékenyen érintette még a nézőket. De leginkább az elhallgatásban járt élen Hollywood: az olyan filmekből, amelyekbenszerepeltekakizertornyok, egyszerűen kivágták az „inkriminált” jeleneteket, még akkor is, ha ezzel komolyan megnehezítették a film megértését (Zoolander, a trendkívüli, Szerelem a végzetben, Men in Black 2. stb.). Esetleg leállították az

megállapítják, egyfajta világnak vége.) S nemsokára elkészült és a mozikba került a minden idők legnagyobb bevételét produkáló dokumentumfilm, Michael Moore vitán felül elfogult Fahrenheit 9/11-e.

A nagy stúdiók pénzemberei észbe kaptak, pláne az olyan katasztrófamozik kasszasikerét követően, mint Steven Spielberg H. G. Wells-remake-je, a Világok harca, amely a jelen Amerikájában játszódik, amelyet egy idegeninvázió szó szerint legalul. 2006-ban előbb a Universal készítette el A United 93 című dokumentumdrámáját Paul Greengrass rendezésében a Pennsylvániában lezuhant repülő terroristák ellen fellázadó utasairól, majd a Paramount Pictures hatvanmillió dolláros költségvetéssel, Oliver Stone-t a rendezői székbe ültetve forgattatta

„Nagyon együtt tudok érezni az elesett emberekkel”

Beszélgetés Mátyássy Áron filmrendezővel

Marik Noémi

– Mennyire ért váratlanul, hogy a Filmszemlének mindkét zsűri fődíját elhoztátok az Utolsó idővel?

– Elég megglepett, azt gondoltam ugyanis, hogy inkább színészfronton fogunk labdába rúgni. Nem lehet egyébként előre megítélni, mert amit az egyik ember dicsér a filmben, azt a másik meg épp elhibázottnak tartja. Azt gondolom, hogy első dolog egy filmnél, hogy a moziélmény meglegyen. Ezért nekem például fontosabb volt, hogy hallottam, a film működik a bemutatón – nevetnek, amikor nevetni kell, elhallgatnak, amikor el kell hallgatni. Azt éreztük, hogy a közönség elfogadta, szereti. Két-három nap múlva aztán kiderült, hogy a szakmabeliek is így gondolják. Ezután már tulajdonképpen mindegy is volt, hogy kapunk-e valami díjat.

– Talán a zene, amivel végül épp az egyik díjatokat is nyertétek, osztotta meg leginkább az embereket. Mi köze egy ilyen vidéki történetnek, vidéki tájnak ehhez az urbánus zenéhez?

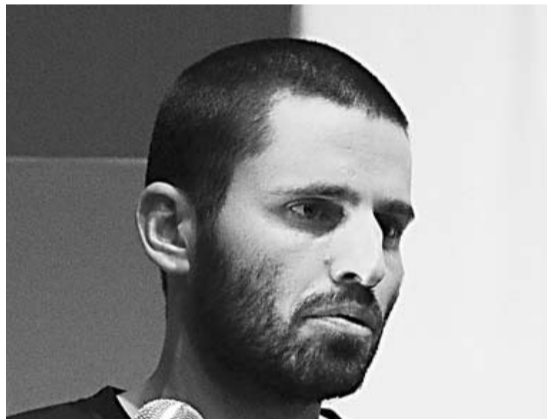
– Próbáltunk klasszikusabb zenét is. Márkos Berci hozott mindenféle zenét a vágáshoz, és amikor megtaláltuk, milyen típusú az, amivel tetszene, akkor megírta a zenét. Harcsa Veronika pedig megírta hozzá a szövegeket.

– Miért angolul?

– Az lebegett a szemünk előtt, hogy nemzetközi levegőt adjon a történetnek. Mindamellert ennek a zenének azért az angol az anyanyelve. Ráadásul 97-ben, amennyire emlékszem, már itt is amerikai zenét hallgatott mindenki. Egyébként a zenével is azt akartuk erősíteni, hogy szembemegyünk a klasszikus magyar vidéképpel. Két része van a zenének. Van egy instrumentális része, és néha megszólal egy női hang, és elkezd énekelni egy dalt. Nagyon hamar kitaláltuk a Bercivel, hogy legyen mesélője a történetnek, egyfajta rezonőr, aki időnként ’megszólal’ a történet mellett. Ez volt Harcsa Veronika. Ugyanakkor nem szerettük volna, ha ezek a szövegek aktívan részt vesznek a jelenetekben. Így ezek a dalok nem közvetlenül követik a történetet, hanem szerelmes dalok. Én ugyanis elsősorban azért használok zenét a filmben, hogy simogassa egy kicsit a néző lelkét. Hogy közelebb vigye a történethez érzelmileg.

– Egyfajta mézesmadzagként?

– Körülbelül. Egyébként sok jelenetet kipróbáltunk zene nélkül is, és azt éreztük, hogy úgy jóval nyersebb a dolog.



Mátyássy Áron

– És az olyan baj lett volna? Hiszen ez mégsem egy „simogató” film.

– A film nem, de szerintem a figurák meg igen. És a hangulat is. Nem véletlenül lett ilyen szépre fényképezve sem. Ilyen mesebeli tájakkal. Igyekeztünk bemutatni, hogy itt minden teljesen rendben lenne, ha nem lennének emberek ezen a vidéken. Maga a természet – amely valahol szintén főszereplője ennek a filmnek – az gyönyörűség. Tehát nem akartuk a zenei és képi világgal erősíteni a történet fenyegető, drámai jellegét, hanem inkább igyekeztünk ellene dolgozni. A sivárság ellen dolgozni, amennyire csak lehetett.

– Te magad is zenélsz. Netán zenészként szerepelsz is a filmben?

– Hobbiszinten zenélek csak, bár egy hegedűhúzásom azért van az egyik aláfestő zenében. Nagyon jó zenészek – a Smárton nevű kvartett zenészei, kiegészülve Márkos Bercivel és Dekol Ágival – játszanak. Ez a zene valahol a könnyűzene, a jazz meg a komolyzene határán mozog.

– Első játékfilmesként mennyire érezted annak a súlyát, hogy akárhány kisfilmet is készítsen az ember, tulajdonképpen az első nagyjátékfilm számít az igazi belépőnek? Mennyire befolyásolt esetleg mindez a témaválasztásban, formában?

– Nem érezttem ennek a súlyát, sokkal inkább számított, hogy amit csinálunk, az önmagában jó legyen, és ne rontsuk el. Nagyon fontos volt nekem ez a történet, ezek az emberek, akikről mesélünk. Vagyis Priskin Iván

meg a többi szereplő miatt próbáltuk meg nem elrontani a filmet, és igazából ez volt a teher.

– A történet rendkívül személyesnek tűnt. Van valamennyi valós vagy személyes alapja?

– Innen-onnan hallott dolgok csupán, de nem volt egy konkrét sztori, amiből elindultunk. Visszatérve még, az is teher volt egyébként, hogy egy filmkészítés során az utolsó pillanatig nagyon oda kell figyelni, mert mindig becsúszhat valami, és akkor hiába volt nagyon jó minden, és sikerült minden odáig, az utolsó pillanatig tönkre tudja ezt tenni bármi, egy apró figyelmetlenség, ízlésficam, akármilyen. Az időjárás vagy egy rossz döntés. Mondjuk, leragadunk egy jelenetnél, ami nem is olyan fontos, és ezért nem marad idő arra, ami lényeges. Tehát mindig egészében kell látni a filmet, és ez tényleg nehéz. Nyilván az első egy-két nap meg az előkészítés során nagyon izgultam, hogy helyt tudok-e állni, ám amikor egy kicsit már belerázódtam, és a film is elkezdett lélegezni, a felvett anyagok elkezdtek önmaguktól működni, akkor megnyugodtam. A forgatásélmény egyébként mindig sokkal intenzívebb, mint maga a film. A vágás során én már szembesültem azzal, hogy jóformán semmi sem maradt benne abból, amit mi a forgatáson átértünk. Ám akkor folytatni kell, még egyszer végignézni, és akkor egyszer csak elkezd önálló életet élni. És amikor már megszoktam, hogy a film már saját magát alakítja, és csupán azon belül lehet variálni rajta meg finomítani, akkor szép lassan ismét beleszerettem. Mert végül mindig visszamászik az az élmény, csak más formában.

– Említetted az ízlésficamot. Ebben a történetben is megvolt a veszélye, hiszen szinte halmozva vannak benne a nyomorúságok: vidéki lét, nehéz megélhetés, árvaság, ráadásul a főszereplők egyike még fogyatékos is. Könnyen belesétálhattatok volna abba a csapdába, hogy mindez erőltetetté, modorossá válik.

– Igen, de tudatosan igyekeztünk ezt elkerülni. Például azzal, hogy a film főszereplőjét nem ezeknek a dolgoknak az áldozataként mutatom be, legalábbis ő nem tekinti magát áldozatnak, hanem megpróbál a saját adott kis világán belül boldogulni. Nem egy passzív hős, akit ide-oda hány a sors meg a körülmények, hanem elébe megy a dolgoknak, és az adott döntéshelyzetben mindig előremenekül. Ez volt az egyik, amivel talán ledolgoztuk vagy ellensúlyoztuk az ő hátrányos helyzetét. Vállaltan nem foglalkoztunk ezekkel, hanem úgy csináltunk, mintha Priskin erősebb lenne a sorscsapásoknál. Másrészt próbáltunk valamennyi visszafogott humort is belevinni, a segítségével igyekeztünk bizonyos helyzeteket többértelműre koreografálni. Legyenek félreérthető helyzetek, legyen humor a legváratlanabb, legdrámaibb pillanatokban is. Egyszóval mindvégig igyekeztünk az adott jelenetnek a közhelyes ábrázolásaival szembemenni.

– Ezek szerint te nem látod eleve determinálnak Priskin sorsát?

– Ő csupán a film végére lesz áldozat. Egy rendszernek az áldozata természetesen, ugyanakkor szerintem az egyetlen követendő utat járja. Nem azzal tölti az idejét, amivel erdész barátja, aki csak ül, és várja, hogy megoldják helyette az életét, hanem tudomásul veszi, hogy neki ez az élet jutott, és ezen belül boldogulni akar. Nyilván az a tragédiája neki is, mint nagyon sokaknak, hogy a végtelenségig ezt nem lehet bírni energiával, hittel és kitartással, ezért egyszer csak eljön az a pont, amikor már nem tudnak tovább küzdeni a körülmények ellen, amik ellehetetlenítik őket.

– Mennyire vagy ez ügyben pesszimista?

– Pesszimista vagyok. Azt gondolom, hogy ez a társadalmi mobilitás túl van egy kicsit mesélve, és túl szépre van festve. Hiába van lehetőség, ha egy szintre el is jut az ember, az annyira törekeny, hogy pillanatok alatt sokkal mélyebbre is vissza lehet hullani. Ráadásul az embernek van egy szülőhelye, egy élettere, amit ismer, és mégis sokan arra kényszerülnek, hogy ezt elhagyják,

FILMKULTÚRA

és máshol keressék a megoldást az életükre. Ám ez nagyon csalóka dolog, mert biztos, hogy valamiféle seb vagy fájdalom vagy hiány ott marad az emberben. Nagyon sok áldozatot kell hozni ahhoz, hogy eljusson valahova az ember, amikor pedig már ott van, egyáltalán nem biztos, hogy a teljesítménye és képessége alapján dől el a sorsa. Mert például beüt egy ilyen világválság, és megint kezdheti előlről. Erre nagyon sokan már nem képesek. Ez lehet a legnehezebb, újrakezdeni, amikor már valahova elér az ember, és azt gondolja, hogy végre jó. Az utolsó pillanatig ébernek kell lenni, és résen lenni, nehogy összeomljon minden.

– Olyan szenvedélyesen és hitelesen ábrázoltad ezt a vidékhez fűződő ambivalens viszonyt, hogy úgy tűnt, mindezt te is átélted valamikor...

– Igen, van egy erős nosztalgiám. Pesten születtem, aztán vidéken éltem sokáig, és utána jöttem csak vissza Pestre. A gyerekkorom a hegyek közt, erdők közt, jó értelemben a világ végén zajlott. És ezért gondolom, hogy Priskin azért nem akarja ezt otthagyni, mert ösztönösen érzi, hogy itt legalább ismeri a törvényeket, a szabályokat. Ráadásul van egy külön teher is rajta – felelősséget kell vállalnia a testvééréért, és ezért még csak nem is álmodozhat. Igazából fel sem merül benne az elköltözés, vagy az, hogy elhagyja a környéket, mint a barát-nője, aki ugyanakkor folyamatos inspirálója. Iluson keresztül azt a szálát próbáltuk bemutatni, hogy az elköltözés is egy ambivalens dolog: mi az, amit otthagyt, és cserébe hova jut. Egy panelház tizedik emeleti, kollégiumi négyágyas szobájába. Igaza van a srácnak, amikor csodálkozva megkérdezi a lányt, hogy tényleg jó-e itt neki. Mindenképp meg kellett szerintem mutatni, hogy van a vidék és a város, és ezek egymáshoz képest vannak, egyik sincs a másik nélkül. Folyamatosan vannak, akik eljönnek vidékről, és vannak, akik odamennek. Mint például a filmbeli család. Ez a film arról is szól, hogy milyen lehetőségünk van arra, hogy azt csináljuk, amit akarunk, milyen opcióink vannak ahhoz, hogy ha nem érezzük jól magunkat a bőrünkben, akkor tehesünk azért valamit, hogy jobban érezzük magunkat. Azt látom, hogy csak ideig-óráig, és valójában nagyon kiszolgáltatott helyzetben vagyunk, nagyon sok tényezőtől függünk. Ami nagyon ijesztő kép, de én sajnos ezt látom. Így működik a világ. A körülmények oly mértékig determinálják az embert, hogy tehet bármit, nem tud kitörni közülük. Ezt lehet pesszimiztának vagy realistának mondani. (...)

– A film alapja tulajdonképp egy bosszútörténet, akár zsánerfilm is lehetett volna belőle. Mikor döntötted el, hogy mégsem az lesz? Anyagi okai voltak?

– Nem, ennek az volt az oka, hogy túlságosan is érdekelt az a figurák, amelyek a történetben szerepelnek. Nagyon szeretek ilyen figurákon pepecselni, karaktereket kitalálni. Nekem az a kihívás és az igazi öröm, ha egy fél pillanatra megjelenő szereplőről is azt mondják, hogy ő valaki. Fontos, hogy mindenki, aki a filmben van, valaki legyen, legyen személyisége. És csak ezzel párhuzamosan próbáltunk valamilyen dramaturgiai szinten műfaji elemekkel játszani és hatást elérni. Vagyis valamiféle karakterbeli hitelességet és egy izgalmas dramaturgiát próbáltam összetársítani. Szerintem egyébként ez a bosszútörténet arra jó, hogy jobban felkeltse az érdeklődést, ugyanakkor ez a film ugyanannyira egy testvérpár története is, az ő egymásra találásuk története.

– Ha már a testvérpárnál tartunk, miért épp autista lett a hűg? Van ennek valami jelentősége a történet szempontjából?

– Az utolsó pillanatban derült csak ki, hogy ő egy autista. Én csupán megírtam egy karaktert, és amikor a forgatás előtt szakértőket is bevontuk, kiderült, hogy ezek a személyiségjegyek tulajdonképpen az autizmus attribútumai. És ekkor kezdtünk el a szakértőkkel a leírtakhoz képest módosítani szituációkon, dramatur-



Utolsó idők

gián, aszerint, hogy hogyan él egy autista személy és a vele együtt élők. Milyenek a kapcsolatai, hogyan kommunikálnak vele. Ilyen szinten azért sokat változott az autizmustól a forgatókönyv. Sokkal izgalmasabb lett, mert sokkal váratlanabb, kiszámíthatatlanabb helyzetek születtek így. Én egyébként azért akartam egy ilyen tiszta figurát, amely sokkal inkább a természethez tartozik, mint az emberi közösséghez, hogy egy pillanatig se merüljön fel a gyanú, hogy őneki bármiféle aktív köze van ahhoz, hogy vele ez a dolog megtörtént. Azért, hogy még egyértelműbb legyen az a helyzet, hogy van valaki, aki teljes mértékben tiszta, és ha őt bemocskolják, akkor azt valahogy mindenképp helyre kell tenni. Ezen belül azonban már csak véletlenül sodródtam bele, hogy autista.

– Miért volt ennyire fontos, hogy szakértőket is bevonjatok? Hiszen a nézőnek a színész hitelessége számít elsősorban egy játékfilmnél.

– Mert szerintem ezen áll vagy bukik a film. Ha ez a karakter nem stimmelne benne, akkor maga a film is hazuggá válna. Ezért volt rendőrszakértőnk is, és ezért mentünk le a határhoz is, hogy a helyiakkal beszéljünk, hogyan mentek akkoriban az olajcsempészek. Szerintem ciki úgy ábrázolni valamit, ahogy nem is lehetett a valóságban.

– Ha számodra ilyen fontos a hitelesség, a valóság-hű ábrázolás, és ha már a helyszín is ilyen konkrétan meg van határozva – bár nyilatkoztad, hogy nem egy szociografikus filmet akartál forgatni –, egy jelentős népcsoport szerepeltetése azért mégis nagyon hiányzik itt a háttérből a hitelességhez. Mégpedig a romaság.

– Ezen sokat gondolkoztunk. Végül is azért nem kerültek bele, mert azt gondolom, hogy az egy más jellegű probléma. Sokat töprengtünk rajta, hogy hogyan lehetne őket megjeleníteni a filmben, ám azt semmiképp sem akartuk, hogy csak a háttérben, tömegként legyenek jelen.

Mert az ugyanolyan előítélet, hogy egy történet főszereplői mellett úgy a háttérben látunk valakit. A romaság külön filmet érdemelne. Főleg az utóbbi időben rossz a helyzet nagyon. Többek között ezért sem akartam, hogy csak úgy mellékesen, leíró motívumként legyenek ott. Akkor már inkább hagyjuk ki teljesen, úgyis ez egy egyetemesebb sztori, legalábbis ami a film magját illeti. Sokkal sokrétűbb és árnyaltabb az ő problémájuk, amit mindkét oldalról megpróbálunk leegyszerűsíteni. Mert egy olyan kulturális különbséget próbálunk meg fekete-

fehéren ábrázolni, amely rettentő sokszínű. Másrészt annyi előítélet kapcsolódik már a romákhoz, hogy óhatatlanul is az előítéletek kezdtek volna működtetni a mű befogadását. Egyszerűen az egy külön történet, egy teljesen más jellegű konfliktushelyzet, ami csak bekavart volna Priskin történetébe, ami már így is zsúfolt és sokrétű volt. Ráadásul a hely mégsem olyan valós, hiszen egy darab hegy sincsen Szabolcsban a határ mellett. Ilyen nagy erdők sincsenek ott, meg ilyen nevű határátelők sincsenek, a falu nevet is mi találtuk csak ki. Mert nem az volt fontos, hogy konkrétan hol él Priskin, hanem hogy egy kulturális határ mentén legyen, ahol az egyik helyen cirill betűkkel írnak, a másik helyen meg magyar rendszámok vannak. És ahol a határ közelsége biztosít egy olyan megélhetési formát, mint az olajcsempészés. Mindemellett nincs is igazából senki ebben a faluban, vagyis igazándiból nincs faluábrázolás. Mellékszereplők vannak, de úgy mond „tömeg” nincs. (...)

– Az egyik sajtótájékoztatón szóba került, hogy filozófia szakot is végeztél, ám te kategorikusan elhárítottad, hogy ennek bármiféle nyoma felfedezhető lenne a filmében. Minek köszönhető ez a szinte zsigeri háritás?

– Nagyon sokat tanultam a filozófia szakon, nagyon hasznos volt, és nagyon örülök, hogy ott töltöttem három évet. Csakhogy rájöttem, hogy nem nekem való. Az, amit a filozófia mint életpálya nyújthat, engem nem elégít ki. Ám amit gondolkodási szinten adott, vagy logika szinten, valamint igényességben és pontosságban megkövetelt, azok nagyon hasznos dolgok, és azokért hálás vagyok, hogy sikerült megszerezniem. A filmemben azért nem szeretném tetten érni a filozófiát, mert én inkább azt akartam, hogy empirikus módon hasson. Persze remélem, van valamiféle egyetemesebb üzenete is a filmnek, ám kiindulni mindenképp abból akartam, amit látok, amit tapasztalok, amit megmutat magából a világ, és nem akartam konstruálni, vagy önmagamból indítani ezt a sztorit. Ilyen értelemben mondtam, hogy ne legyen benne filozófia, mert nem akartam, hogy önmagáért való legyen ez a film, hogy öncélú legyen.

– Mert a filozófiát annak gondoldod?

– Természetesen nem. Csak én ott rájöttem, hogy van egy olyan gondolkodásmód, egy olyan iskola, amelyik azt mondja, hogy neked is igazad van, nekem is igazam van, és nem kell folyton azért küzdeni, hogy kitaláljuk, mi az egyetemes igazság. Akkor ebben megnyugodtam, hirtelen kerek lett a világ, ám onnantól kezdve nagyon már nem is érdekelt a dolog. Azóta árnyalódott persze a kép, mert ma meg már azt nem gondolom, hogy mindenkinek igaza van. Mert egy bizonyos ponton túl igenis állást kell foglalni, és azt vállalni is kell. (...)

– Sokan erősen szimbolikusnak tartják a filmet. A filozofikusághoz hasonlóan ezt is elutasítod?

– Nem szimbolikusra terveztük, csupán igyekeztünk átgondolni elejétől a végéig képileg mindent. És van egy-két belső rím vagy motívum, amelyek ismétlik magukat különféle helyzetben. Nekem nagyon nagy tanítás volt egyébként Grunwalsky Ferenc, az osztályfőnököm egy mondata. Még tavasszal, amikor a forgatókönyvemről beszélgettünk, mondta azt, hogy régen az ember azért ment moziba, hogy úgy lássa a valóságot, ahogy amúgy nem láthatná. Aztán még hozzátette, hogy ma pedig minden arról szól, hogy lekopírozzuk a valóságot. Akkor azt éreztem, hogy megtaláltam a választ arra, hogy miért okoztak nekem mindig hiányérzetet a kisfilmjeim. Ezekben ugyanis igyekeztem mindig minél hitelesebb és realitásosabb lenni, ám azok nem realitások lettek, hanem unalmasak, fáradtak, banálisak és hétköznapiak. Arra jöttem rá akkor ebből az egy mondatból, hogy igen, a mozi élményt kell hogy nyújtson, és nem attól lesz hiteles egy film világa, hogy egy az egyben leképezi a valóságot. Hanem attól, hogy az a konstruált világ, amit létrehozunk benne, mennyire lesz harmonikus vagy disszonáns önmagán belül, annak a belső törvényei mennyire azonosak.

Teszem azt, a színészek hogyan játszanak, mennyire egységes a stílusuk. És innentől kezdve ez a gondolat olyan szabadságot adott a film során, hogy rájöttünk Herbai Mátéval, az operatőrrel, hogy nekünk tulajdonképpen csak arra kell figyelniünk, hogy valamiféle stíluson belül egységesek maradjunk. Így, ha nekünk egy helyszín jobban tetszik, bár teljesen más, mint amit a forgatókönyvben elképzeltünk, és ami a 'valóság', nem parázunk azt választani. Ilyen volt például a ház, ahol a film játszódik, amely a forgatókönyvben még egy hosszú sorház típusú parasztház volt hátsó kerttel, poros udvarral, ahol kutya rohangál, és van egy nagy kapu. Ehelyett találtunk egy házat, amelyet egy óriási kőfal választott el mindentől, hatalmas fák voltak belül és madáretető. Vagyis találtunk egy mesebeli házat, és mégis azt mondtuk, hogy ez sokkal izgalmasabb, és sokkal jobban segíti ezt a történetet, mint hogyha tovább keresünk egy olyan sorházat, amelyet előzőleg megálmodtunk. Hiszen a valóságban ilyen sorházak vannak egy faluban, mert azt adja ki a falu struktúrája. Mégsem bántó vagy zavaró, hogy egy ilyen elvárásolt helyen játszódik a film, sőt, szerintem plusztöltetet ad a történethez.

– Igen, és Priskin elzárt, világtól levált karakterét is jobban kifejezi. Mindamellet a determináltságát is némileg ellenpontozza.

– Én is így gondolom, és egyébként nagyon élveztem ezt a szabadságot. Am ehhez az kellett, hogy Grunwalsky még időben figyelmeztessen, hogy ezt a filmet úgy fogom elrontani, ha egy délibábtól remegő falusi utcát mutatok majd, és kutyák rohangálnak, és tyúkok kapirgálnak a poros udvaron, és kijön otthonkában egy asszony. Miközben tényleg ez a valóság, ő mégis azt tanította ott nekem, hogy meg kell fordítani a képletet. És ez betalált, mert amiről akartuk, hogy szóljon a film, a füledt vidéki létről, az ugyanúgy benne van.

Mit gondolsz, minek köszönhető, hogy idén ennyi első filmes jelentkezett?

Egyszerűen csak összetorlódtak. Másrészt egy első filmes még megteheti, hogy kevés pénzből forgat filmet. Nem is tehet mást. Nyilván ennek vannak szélsőségei, mint a Szajki Péter vagy a Szabó Simon, akik low-budget készítették filmjüket. Aztán van a középkategória, mint például az én filmem, ami 140-150 millió körül mozgott. Mondhatnám azt is akár, hogy magyar viszonylatban ez egy magas költségvetésű film, ám ha ebből a pénzből csak 23 napot lehet forgatni úgy, hogy mindenki ki legyen fizetve, akkor meg mégsem az.

Éreztétek a forgatási napok hiányát?

Szerencsére végül nem. Amikor ugyanis kiderült, hogy kevesebb napra van csak pénz, elkezdtem a forgatókönyvből húzni, mert nem akartam magamat és másokat is átverni azzal, hogy azt mondom, hogy ugyanazt a forgatókönyvet, ami harminc nap alatt forgatható le, majd leforgatunk 25 nap alatt.

Egyszóval voltak olyan jelenetek, amik emiatt maradtak ki?

Igen, elég sok. De utólag már nem bánom, mert úgy talán kicsit kommerszebb volt a dramaturgiája, már ha a kommersz alatt azt értjük, hogy alaposabban magyarázunk el és mutatunk be dolgokat. A mellékszálak jobban ki voltak bontva, több volt a leíró epizód is, a falu életéből kicsit többet láttunk, és ezek hullottak ki. Maradt az emberi dráma a legfontosabb fordulópontokkal és dramaturgiai helyzetekkel, és ettől egy kicsit szikárabb és titokzatosabb lett a film. Mert emiatt nagyon sok minden éppen hogy csak érintve van. Így mikor volt egy nap pótforgatásunk össze, akkor épp ezeket a lukakat próbáltuk befoltozni, hogy érthető legyen a történet. Amiről ugyanis azt gondoltuk, hogy majd máshonnan ki fog derülni, az nem derült ki. Vagyis olyan gyakorlati dolgokat tanultam a filmkészítés kapcsán, mint például hogy hiába van leírva a forgatókönyvben egy szereplő neve, ha a képen nem látom eleget, nem jegyzem meg, és nem tudom azonosítani egyértelműen. Egy-két ilyen apróságba belefutottunk, amikor rájöttünk, hogy egy

kép, egy képsorozat mennyivel másképp működik, mint egy forgatókönyv. A forgatókönyvben sokkal erősebb volt a logikai konstruáltság, hogy ezután ez jön, ezután az, egy logikai rend szerint. A film azonban inkább egy érzelmi rendet követel magának. Kellett, hogy egyes szálakat egyben indítsunk el, és aztán zárjunk le, és csak azután jöhet a következő, mert ha összekuszálom a szálakat, esetleg egymást oltja ki a két dolog.

– A szűkszavúság viszont kifejezetten jól tett a filmnek. Sokkal balladisztikusabb lett tőle. A forgatókönyv ezek szerint sokat változott?

– A forgatáson már nem. Mikor a 23 napos forgatási keretet elértük, akkor azt már le is fixáltuk. Így gyakorlatilag fel volt plánozva az egész forgatókönyv elejétől a végéig. Mindent kitaláltunk előre, hogy minél gyorsabban tudjunk majd dolgozni.

– Az operatőr, Herbai Máté mennyire kapott szabad kezet, és mennyire a te instrukcióid alapján dolgozott?

– Közösén alakítottuk ki a képeket. Sokat beszélgettünk, és Máté egy olyan operatőr, aki jó értelemben mindig alárendeli magát a történetnek. Eleve tudta például, hogy nem lesz olyan klasszikus apparátus, mint ami általában egy operatőrnek a rendelkezésére szokott állni, kameramozgatóban, lámpában, világosítócsapatban.

– Ennek csupán anyagi okai voltak?

– Persze. Vagyis inkább párhuzamosan alakult. Tudtuk, hogy nem lesz pénz, akkor elkezdtünk a stílusról beszélgetni, és utána már nem is kellett rá pénz, mert akkor már vállaltuk, hogy ez egy ilyen nyers, természetes kézikamerás film lesz. Persze lehet, hogy amúgy is ide lukadtunk volna ki a történet miatt. Valószínűleg azért, mert ehhez a hagyományos, lírai, fartholos, fixatálás fényképezés lassú lett volna. Én amúgy is szeretem ezt a stílust, és miután megnéztem hat évadot a 24 című filmsorozatból, rájöttem, hogy a vágás – ha a ritmust sikerül jól eltalálni – ma már sokkal látványosabb és sokkal hatásosabb tud lenni, mint az, hogy a kép hogyan van felvéve. Így mivel látványra nem volt semmi pénzünk, az a döntés született, hogy akkor nagyon jól fogjuk felszittetni, és hogy ritmizálni lehessen, minél több plánt fogunk felvenni minél több jelenetből. És nem fogjuk agyoncizellálni a dolgokat. Máté pedig ebben partner volt. Vagyis nem arról volt szó, hogy neki most szabad kéz kell, vagy nem kell szabad kéz. Én ráhagykoztam, ő meg rámhagykozott. Főiskola alatt csináltunk már együtt néhány kisjátékfilmet, és mindig azt láttam viszont, amit elképzeltünk. Ráadásul ő is szereti ezt a stílust, a partizánfilmézést. Egyébként én is nagyon szeretem a kézikamerának azt a kis bizonytalanságát. Emellett jóval gyorsabb is, mint amikor statívról forgat az ember. Nagyon sok olyan snitt van például a filmünkben, amit különben nem lehetett volna felvenni. Szabadságot adott, hogy esetleg csak kipattanunk és forgatunk, egy másfajta stílusban ez valószínűleg nem működött volna. Mert míg egy konstruáltabb vagy statikusabb világban leteszem a statívt csak azért, hogy a filmben illeszkedjen, addig már elreptült a madár.

– Filmjeid középpontjában a kisember áll, bened erős a szociális érzékenység, emellett még a díjátadón is egy olyan együttes, a Rage Against the Machine pólóját viselted, amelyik felvállaltan baloldali. Ennek van valami jelentősége?

– Azt gondolom, hogy igen, mert hogyha valahova sorolni kell magamat, akkor biztos, hogy a baloldalra, de nyilván ez egy felületes és sokkal inkább érzelmi kötődés. Sokkal inkább a toleranciaelv fontos a számomra, mint egy gazdaságpolitikai vagy ideológiai meggyőződés. A másik méltóságának a tiszteletben tartása. Én nagyon együtt tudok érezni azokkal az elesett emberekkel, akik akaraton kívül kénytelenek bizonyos életet élni. Az egész film során végig az lebegett előttem, hogy azért kell megcsinálni ezt a történetet, hogy azoknak az embereknek, akik ilyen helyzetben kénytelenek élni,

egyfajta tiszteletadás legyen, vagy mementó. Amikor Kádas Jocival beszélgettünk, hogy miért is csináljuk ezt a filmet, mindig azt mondtuk, hogy a Priskin Ivánokért csináljuk, meg a többi szereplőért. Az volt számunkra az igazi izgalom és kihívás, hogy tudunk-e olyan hús-vér embereket megmutatni, akik ismerősek lesznek majd a nézőnek, akiket elfogad a néző olyannak, amilyenek. Mindeközben persze sokat hallgattam a szóban forgó zenekar zenéjét, mert számomra roppant szimpatikus az, hogyha valakik – bármennyire is be kellett ágyazódnunk a jóléti társadalomba, meg nyilván hülyére keresik magukat a zenéjükkel – hajlandóak provokálni és kritizálni azt a rendszert, amelyben élnek. Értékelem, hogy valaki az ismertségét és népszerűségét arra használja, hogy változtatni akar a dolgokon, vagy legalábbis fel akarja hívni a figyelmet a világban levő problémákra és igazságtalanságokra.

– És ehhez a mentalitáshoz hamar megtaláltad ezt a történetet?

– Szerintem egymást alakították. A történet kiáltott egyfajta szemléletért, hogy hogyan lehet megcsinálni, vagy hogyan szabad megcsinálni. Az alapszemlélet pedig már megvolt, és a történet talán csak annyiban új, hogy egy kicsit nagyobb amplitúdójú, mint amiket idáig csináltam.

– Sokat változtatott rajtad ez a film?

– Igen, sokat. Egy nagyon nagy élmény volt. Azt persze nem érzem, hogy túlságosan másképp látnám a világot, sokkal inkább azt, hogy olyan meghatározó élmények értek, amik e nélkül a film nélkül biztos, hogy nem érnek. Nekem olyan volt ez a négy hét, amíg forgattunk, mint egy spirituális labormunka vagy egy meditációs zarándoklat. És közben meg persze egy filmen dolgoztunk, jeleneteken, egy történeten, de az egésznek az élménye mégis olyan volt, hogy azt éreztem, nagyon mélyre kell lemennem nekem is. Amikor ugyanis nem próbáltam lépést tartani a színészekkel, hanem csak úgy kívülről próbáltam őket igazgatni, akkor rögtön összeborult minden. Tehát ahhoz, hogy segíteni tudjak nekik, amikor éppen úgy érzik, hogy elakadtak, ahhoz nekem is ugyanott kell tartani gondolkodásban, érzésben, hangulatban, figyelemben, hogy bármikor visszajelzést tudjak adni arra, amit kérdeznek vagy amit csinálnak. Nagyon izgalmas kaland volt, egy hihetetlen szellemi kaland. Hál' istennek ott volt a stáb is, amely mindvégig tudta a dolgát, és mi is tudtuk előre, talán azért is volt ennyi idő meg energia, hogy ilyen szinten belemenjünk a dolgokba, mert már előre mindent előkészítettünk, hogy a manuális rész már szinte magától menjen. Vagyis a forgatás statikus része, hogy a kamera itt áll, aztán ott, az nem kell, az kell, aztán oda megyünk ki – mind le volt már modellezve.

– A többi filmedet is úgy képzeljük el, hogy a kisemberre, a kiszolgáltatott figurákra fókuszál majd?

– Biztos lesznek bennük kiszolgáltatott emberek is, meg lesznek erős emberek is. Am most már lehet, hogy igazából nem a kisember vagy a kiszolgáltatottság lesz a középpontban, hanem a magány. Ami nagyon fontos téma szerintem, hiszen valahol mindenki magányos ebben a filmben is. Engem az érdekel, hogyan lehet ismerős arcokat, ismerős karaktereket teremteni filmben, hogy a néző ráismerjen a problémáira, a saját viselkedésére. És ez végül is független attól, hogy kicsoda az adott figura, és mi az adott műfaj. A zsánerfilmben például az érdekel, hogyan lehet közben megőrizni a hitelességet és személyességet. Ez a film most arra volt kísérlet, hogy hogyan lehet ezeket az egyszerű hétköznapi problémákat és helyzeteket egy izgalmas dramaturgiával, egy izgalmas történetben elmesélni úgy, hogy hiteles maradjon, de ne legyen unalmas és hétköznapi, hanem a történet fordulatai és dramaturgiai szerkezete mindvégig fenntartsa az érdeklődést a nézőben. (...)

Az interjú teljes változata a filmkultura.hu Arcok rovatában olvasható.

Narrátorhang

Az 50-es évek két sportikonja Puskás Ferenc és Papp László volt. Mindkettőjüket becézte a nép: Öcsi és Laci. Ma a főváros két legnagyobb sportlétesítménye őrzi a neveiket. De ezen túl manapság egyikük sem számít vitathatatlan nemzeti jelképnek. Puskás esetében mintha nem találnánk azt a jellegzetességet, amire

egy mítoszt fel lehet építeni. Noha a Puskás Hungary (Almási Tamás, 2009) című film erre tesz kísérletet, de sajnos nem túl szerencsés kísérletet. A filmnél kevésbé hatásos, de mégsem lebecsülendő jelentőségű könyvkiadványban éledezik a Puskás-legenda, elsősorban Szöllösi György szép kivitelű, koncepció-

ában és felépítésében is kiváló Puskás című munkájának köszönhetően, és még ide sorolható a Minden idők legjobb futballistái-sorozat Puskás Ferenc című kötete is (Bán Tibor és Harmos Zoltán munkája). Papp László emléke egyre fakul. Az ő esetében próbálkozást sem látunk kultuszának ápolására.

Mitikus hősök és a hatalom

Madridban, a Bernabeu-stadionban járva elámulhatunk azon a mély tiszteleten, mely Puskást övezi. Igaz, a Real Madrid-drukkerek számára Puskás sosem vált bukott hőssé. A náluk eltöltött csaknem egy évtizedét nem törte meg a berni kudarchoz hasonló mélypont. Csak bajnoki címek és BEK-győzelmek követték egymást. Sőt Puskással egy szerencsétlen igazolási széria tört meg Madridban. Az első meccseken még kifütyülték a magyar játékost, mert a korábban vásárolt nagy idegenlégiósok, Didi és Copa hatalmas játékot nyújtottak Madridban, és a publikum attól tartott, hogy a pályafutása zenitjén túllévő Puskás is csupán levezetni jött a spanyol fővárosba. A rossz hangulatot fokozta, hogy a nagy kedvenc, az argentin Di Stefano a játék abbahagyását fontolgatta. Ezt a borongós hangulatot oszlatta el Puskás. Ráadásul játéka maradásra bírta Di Stefanót is. Így Madridban semmi nem vetett árnyékot Puskásra, imázsa készen állt arra, hogy legendává váljon. Míg idehaza az 1954-es berni vereség alaposan kikezde a játékos nimbuszát. Pedig éppen a világbajnoki döntőben múlta felül önmagát. Hagyjuk most az elkeseredettség szülte első reakciókat: minek játszott a döntőben, amikor még maga szerint is csak 75 százalékos állapotban volt a sérülése után! Puskás jelenléte a pályán ugyanis megnyugtatta a többieket, ráadásul semmivel sem játszott rosszabbul társainál. Gólt lőtt. Írhatnánk azt is, hogy gólokat, ha a bíró nem érvénytelenítette volna egyenlítő találatát... Tehát 1954-ben nem játékosként omlott össze a hírneve, hanem ikon mivoltában. Tudjuk, hogy a kiépülő kommunista diktatúra azért áldozott a nagy tömegeket megmozgató labdarúgásra, hogy ezzel saját legitimitációját erősítse. A kispesti Lipták-gyár tövének grundjairól jött vagány kölyök legelőször egyfajta népmesei hőssé vált az emberek szemében. Mégiscsak létezik a társadalmi átjárhatóság, mégiscsak fel lehet emelkedni a legszegényebb sorból is, mégiscsak „munkáshatalom” az, ami épül – gondolhatták Puskás (és a többi hasonló sorsú) focista karrierjét látva. Aztán a csúcsra érve és ott „megmelegedve” elkezdett átalakulni a Puskás-kép. Már arról szóltak a legendák, hogy milyen jó viszonyban van az ország egyik legrettegettebb emberével, Farkas Mihállyal. Az aranycsapat tagjai nem az egyszeri emberek reményeinek ikonjai voltak többé, hanem a legfelső kaszt „legelőre tolt bástyái”. Sikereik csúcsán kiemelt helyzetüknél fogva az egyenlőknél egyenlőbbek képviselőivé

Legendáink antimitikus talapzaton

Szabó Tamás



Puskás Ferenc 1963-ban az Anglia-Világálokatott mérkőzésen (Puskás Hungary)

váltak. Pontosán mutatta ezt a fordulatot, ahogy az elkeseredett tömeg Pesten, a pályaudvaron várta a csak VB-ezüstérmet nyert csapatot 1954-ben. A káromkodások, szitkozódások céltáblái nem csupán a játékosok és a sportvezetők voltak, hanem azok is, akik oly nagy becsben tartották őket. 1956 előtt először fordult elő, hogy „tapintani lehetett” a rendszerellenes hangulatot a tömegben. Puskás ekkor bukott meg ikonként. Tegyük hozzá, hogy a berni vereség után, 1955-ben az aranycsapat újabb veretlenségi szériát produkált. Tehát a sportban ismét a csúcsra jutottak (a VB után sorozatban 18 meccsen nem kaptak ki!) – csak ekkorra már a megítélésük, az imázsuk nem volt ugyanaz, mint régen. Nem az az érdekes, hogy valójában mennyit üzleteltek feketén, hanem az, hogy ennek kapcsán miként változott az általános megítélésük. A Puskás Hungaryben megpróbálják felmenteni a játékosokat: csempészniük kellett, hiszen nem kapták meg a teljesítményükhöz méltó anyagi elismerést. A sportvezetők nem tudták őket a megfelelő mértékben honorálni, így elnézték nekik ezt a kis „mellékést”. Csakhogy abban az időben nem kapitalizmus volt Magyarországon, hanem államszocializmus. A melós, mondjuk, miért nem lophatott a gyárból egy ingyen munkavégzést jelentő kommunistaszombat után, a parasztember pedig, ha kedve úgy tartotta, miért nem vághatott disznót a saját háztájijában? Ők talán nem dolgoztak meg ezért? Vagyis nem az az érdekes, hogy fel tudjuk-e menteni a sportolókat, hanem hogy az üzletelésük révén immár nem úgy tekintettek rájuk az emberek, mintha közülük jöttek volna, hanem úgy, mint akik a társadalom felettiekhez tartoznak. A Puskás Hungary próbálja ugyan a csempészség intézményét jelentékteleníteni, de annak mértékére álljon itt egy adat! 1954-ben Östreicher Emil 40 honvéddal rakatta 6 teherautóra a vonatról a Svájc-ból hazatérő fiúk cókmojkját Tatán. (Szöllösi könyve itt is korrektebb: a „csencselés” kisebbítése és természetesebbé tétele helyett a dolog legendákba vesző, vicces oldalát emeli ki néhány jópofa anekdota felidézésével.) A hatalmon levőkkel való évődésről szóló legendák főszereplője nem lehet egyszersmind ugyanaz a személy, akibe a szurkoló szívesen vetíti bele a hatalommal való törvényszerű és örök szembenállását.

Papp Lacit is övezték a hatalmasokhoz fűződő legendák. Ő a szóbeszéd szerint például Rákosi szalmakalapjára tett megjegyzést az első ember egyik tatai látogatása alkalmával, amit azonban az Rákosi tőle nem vett zokon. A Puskás-legenda része, hogy hatékonyan tudott



kijárni dolgokat a vezetőknél. (A Semmi művészet című könyvében ezt mitizálja még Esterházy Péter is.) Bement Farkas Mihályhoz, és elsimította egyik-másik, a feketézésen rajtavesztett csapattársa ügyét. Veszélyes küldetések voltak ezek, hiszen kiszámíthatatlan volt, éppen milyen kedvében van a „nagy ember”, ha azonban másként akarom nézni (és 1954 után másként nézték az emberek), ez a hatalommal vállalt cinkosság. Szemben Puskással, Papp Laci soha nem került ilyen helyzetbe. Sőt! Egy évvel harmadik olimpiai aranyérme előtt a szorító sarkában „szemeként” szolgáló edzőjét, akit csak az „árnyékaként” emlegettek, ismét nem engedte ki vele az Eb-re a sportvezetőség. Két évvel ezelőtt Papp már vesztett Eb-összezsapást, mert nem lehetett mellette Adler Zsiga bácsi, ezért most leszállt a Nyugat-Berlinbe tartó buszról. Az edzője nélkül nem megy sehova. Begipszeltette a lábát, és még orvosi igazolást is szerzett. Ki is esett a kedvenc sportoló kategóriájából hosszú időre. Pedig nem sokkal korábban írt kérvényt Rákosi Mátyásnak: engedélyt kért, hogy lakóházat építhessen a telkére. Micsoda különbség van kiállítás és kiállítás között! Puskás azzal, hogy elintézni való ügyeivel felkereste a hatalmasokat, nekik is kedvezett, mert egyrészt legyezgette a hiúságukat, hogy gesztust gyakorolhatnak egy népszerű sportolónak, mintha jelképesen „magával a néppel” gyakoroltak volna kegyet, másrészt méltán remélhették, hogy Puskás Öcsi révén az ő imázsuk is javul. Ha jól tesznek egy közkedvencsel, és ennek híre megy, akkor őket is jobban elfogadják, kedvezőbb megítélés alá vonja majd a nép.

Elhallgatott legendák

Még ma is homályos, miért maradt kint Bécsben Puskás 1956-ban. Ennek okaként leginkább is azt az újságcikket emlegetik, amelyben azzal vádolták, hogy Östreicherrel, a Honvéd akkori menedzserével maguknak tartották meg a csapat dél-amerikai túrájáért járó



A Real Madrid titkára és Almási Tamás rendező a Bernabeu-ban a Puskás Hungary forgatásán

pénz nagy részét. De Szöllösi könyvében kiemel egy másik cikket, ami Puskást a Columbus utcai maffiózóként tünteti fel. Maga a szerző rámutat, hogy ez már csak azért is ördögi koncepció volt, mert bizonyos szempontból akár igaz is lehetett volna. Vagy másképpen szólva: hihető. Még másképpen: a feketéző, dolgokat kijáró sportoló képébe beleilleszhető. És hát tény: a nép, mely egykor annyira szerette Puskást, most tömegesen nem utasította el ezt a koncepciót. Nem döbönt meg, nem háborodott fel, nem tartotta nevetségessnek a rágalmozást. (Mert természetesen az állítás ebben a formában hazugság volt.) A 40-es évek második felében a Magyarországon különösen népszerű Mickey Rooney-ra hajazott a korabeli Puskás Öcsi. Az élelmes, szabadszájú, de ugyanakkor aranyszívű, mégis egy-két kemény dologért nem a szomszédba menő fickó. Persze a

Rooney megformálta „kis gengszterek” ha mégoly szimpatikusak is, a legális és illegális világ között egyensúlyoznak. Megítélésük is nagyon különböző lehet: van, akinek szimpatikus lázadásuk, másnak viszont visszataszító törvényfelettségük. Természetesen nem gond, ha egy ember cselekedeteit nehéz megítélni, csak nem várható el, hogy egy vitatható személyiség mítosszá váljon.

Puskás „kint maradásának” megértéshez a Puskás Hungary joggal idézi fel Szűcs Sándornak, a Dózsa és a válogatott középhátvédjének esetét, akit különösen aljas módon csalt törbe az ÁVH, majd szokatlan gyorsasággal végzett ki, még mielőtt csapattársai kijárhatták volna halálbüntetése enyhítését. (Lásd erről Miért? Egy tragikus szerelem története /2005, Szabolcs Béla./) De tágabb összefüggésben is, a rémuralom keltette félelmet, melyet ma már nem érzünk a zsigereinkben, nem lehet alábecsülni. (Kifejezetten csak a vita kedvéért jegyzem meg, hogy Szűcsével ellentétes esetet is lehetett volna citálni. Kubala Lászlót, aki 1950-ben disszidált, és vált Barcelonában a katalánok focilegendájává.) Akárhogy is, Puskás elment, és a hozzá fűződő legendák átszíneződtek. Amúgy is erodálódásnak indult mítosza immár teljes mértékben ki volt téve a megőrzéshez, negatív koncepciógyártáshoz remekül értő, politikafüggő (anti)propagandagépezetnek.

Így Puskásnak a Real Madridban eltöltött időszakáról gyakorlatilag semmit nem lehetett tudni. Magyarországon maradt az idegen szoldba állt focista képe (az a nevét sem nagyon írták le), miközben párját ritkító metamorfózisáról (a súlyfeleslegétől való megszabadulásától, ismét alázatos játékosává válásáról és arról, hogy újra a világ élvonalába tudott emelkedni) csak szóbeszéddek jártak. „[A magyar foci] legfőbb büszkeségei rabigába görnyedve rúgták, míg bírták, a labdát, profi sorba állva,

inkább szolgaságba menekülve, semmint hazájukban a hanyatlás fázisait mutatván be” – szölte a hivatalos megítélés még 1966-ban is. A Puskás Hungary főhősének erről a korszakáról kiemeli, hogy a magyar csatárszeni hány külföldre szakadt magyarnak adott pénzt, bárkin segített, aki szívességet kért tőle, valamint hogy milyen sikertelen vállalkozásokba fogott a foci mellett. Ez lenne az „emberi oldal”. Mindazonáltal ez teljesen érdektelen. Puskás emberi nagysága éppen abban állt, hogy fel tudott kelni a padlóra. Ha példaként akarjuk őt állítani, akkor azt a kivételes teljesítményét kellett volna jobban kiemelni, amivel mondjuk, bejásztotta magát a Realba, annak ellenére, hogy az edző, Carniglia mindent megtett azért, hogy ez ne sikerülhessen neki. Az elkényeztetett sztár tudott ismét kisember lenni. Borsi-Kálmán Béla a könyvében (Az aranycsapat és a kapitánya) megkísérel megmagyarázni, miért volt képes Puskás ilyen remekül alkalmazkodni a spanyol viszonyokhoz. Eljut a két ország közötti néplelek hasonlóságáig, de nem csak az érvelése nem túl meggyőző, nem is hiszem, hogy ilyen könnyen megmagyarázható a beilleszkedés ténye. Ez nem fakadhat másból, csak Puskás kivételes személyiségéből. És ami fontos, hogy újra működni kezdett a karizmája, ismét animálni tudta csapattársait. Azt szoktuk mondani, hogy Puskás beilleszkedett a Real Madridba, ami így nem igaz: Puskás előbb bejásztotta magát a kezdőcsapatba, majd újratereztette a Realt. Hát ezért kapott kiemelt helyet a Bernabeu múzeumában. Sebes Gusztáv, Puskás egykori edzője és szövetségi kapitánya így beszélt egy interjúban a még „magyar” Puskásról: „A többieket valósággal szuggerálta.” Nem túlzás tehát, ha úgy fogalmazzunk, mentalitásában is visszafiatalodott. Mikor a háború után Gallowich Tibor (a labdarúgás és a sportújságírás újjá-



Puskás Beckhammel szemben a Bernabeu-stadion múzeumában

Narrátorhang



szervezője) már nagyon leromlott állapotban, kapatosan jelent meg a válogatott edzésén, Puskás hazaküldte, hogy ne alázza tovább magát a játékosok előtt, és maga levezette az edzést. Ez a lelkes, a focit mindenek előtt tartó Puskás kelt ismét életre Madridban. Itt, Magyarországon már a Gallowichhoz fűződő történet ellenkezője uralta a közbeszédet: az ideges, türelmetlen és öntelt Puskásról, aki lazán félbeszakította Sebest a taktikai megbeszélésen: ne is folytassa, Guszti bácsi, ez nekünk már elég is! És minderről az átalakulásról itthon semmit sem lehetett tudni! 1977-ben forgatott a televízió egy dokumentumfilmet Puskásról. Ebben is még azon csámcsogtak, hogy mennyire elfelejtett magyarul az egykori bálvány. Az antihősgyártó gépezet nem állt le.

De arról sem írtak a magyar lapok, hogy miután Papp László végre megkapta a profi sportoló státuszát, a bécsi Stadthalle legendájává nemesedett. Győzelmeit elhallgatták. No persze, aki a kapitalizmus „szekértelójává” válik, és „idegen zsoldba áll”, az szégyellje magát! 1958-ban forgattak egy filmet Papp Lászlóval Nehéz kesztyűk címmel (Varasdy Dezső). Ebben szerepel egy furcsa figura, egy sportvezető, aki nem tudni miért, le akarja írni a filmbeli bokszolót, Ács Lacit. Azt szeretné, hogy leégjen, nem válogatja be az olimpiai keretbe stb. A korabeli filmkritikusok felrötták a rendezőnek, miért nem derül ki a filmből, mi mozgatja ezt a sportvezetőt. Miért fúrja Ács Lacit? A sors fintora, hogy pont egy ilyen típusú sportvezetői kicsinyesség miatt nem engedték Papp Lászlónak, hogy a profi világbajnoki győzelemért ringbe szállhasson az 1964-65-ös idényben. Máig nem tudni, kinek a lelkén szárad, hogy megtagadták tőle a játékedélyt. És főleg, hogy miért. Talán, mert egy világbajnoki győzelmet már nem lehetett volna elhallgatni, és akkor viszont meg kellett volna

magyarázni visszamenőlegesen is, hogy miért tették Pappot indexre? Lehet... A legnagyobb magyar bunyós 29 hivatásos meccséből 27-et megnyert. 1958. december 15-én Papp László nagy rajongójának, Belmondónak alkalmá volt megcsodálni őt a Palais des Sportsban a François Anewy elleni mérkőzésen, akkor, amikor Magyarországon már csak a múlt figurájaként létezett.

Csibészség

1997-ben Dobor Dezső forgatott már egy dokumentumfilmet Puskás Ferenc – Egy legenda életre kel címmel. A film első felében szurkolók és játékosársak idéznek fel történeteket Öcsiről. Az anekdoták középpontjában egy csibész, betyár, renegát sportoló áll. Teljesen világos, hogy Puskást ezért szerették. Aztán a filmben feltűnik a játékos. A riporter óvatosan felteszi neki az életét, pályafutását érintő kényes kérdéseket. Azt várják, hogy olyan keresetlen őszinteséggel válaszol rájuk, ahogy az egy „vérbeli rosszcsonthoz”, egy „kispesti vagányhoz” illik. De Puskás „diplomátikusán” kikerül mindent. A film tehát teremt egy csibész karaktert, akit a történetek révén megkedvelünk, majd emellé állít egy sóltan figurát. A kontraszt így még erősebb. Szándéktalanul, de érdektelené teszi saját hőstét. Beigazolja azt, amit Moldova György írt 1984-ben a Puskás-ügy című dokumentumnovellájában: „lehetne írni egy őszinte könyvet, róla, mint emberről – ehhez viszont Öcsi nem elég érdekes jellem!” És ilyen jellegtelen Puskás önéletírása is (Az Aranycsapat kapitánya : önéletrajz).

Papp László is hasonlóan csibész figuraként él a köztudatban. Városi legendák keringtek a Papp-Puskás-Czibor-Kárpáti négyesről, akik mindig leghátul vonultak fel a május 1-jei tömegben, és végigviccelték, -röhögtek az egészet.

Több szóvicc él ma is, amelyek állítólag ilyen alkalmakkor születtek. Papp Lacinak volt egy szokása: amikor kiütközött valakit, csibészesen kikacsintott a közönségre. Életvidám, jó humorú ember hírében állt. A Nehéz kesztyűk című filmből éppen karakterének ezek a vonásai maradtak ki. „Csak” a vagány angyalföldi srác imázs nem kapott helyet a filmben. Természetesen az ökleire vonatkozó tréfát egyszerűen nem lehetett mellőzni, mert akkor senki sem ment volna be a moziba. Az egyik jelenetben Laci azt magyarázza az édesanyjának, hogy a jobb keze a „Rókus kórház” a bal pedig a „köztemető”. Aki az ökölvívás mai, magyarországi megítéléséből indul ki, az talán nem érti, miként lehet népszerűségüket tekintve egy napon említeni egy ökölvívót (még ha háromszoros olimpiai bajnok is) és egy focistát. A Nehéz kesztyűkből kiderül, hogy az ökölvívás egészen más helyet foglalt el az 50-es évek-

ben a sportkultúránkban. Négy-ötezer ember látogatta a mérkőzéseket, az emberek valósággal ölték egymást, hogy bejussanak a zsúfolásig megtelt Nemzeti Sportcsarnokba a meccsre. 1945-öt követően a sportban éppolyan nagy volt az életöröm és a lelkesedés, mint az élet egyéb területein egészen a fordulat évéig. A szurkolók kedvelték a közülük jött és közöttük élő sportembereket. A későbbi, immár félelemmel teli időszakba ebből az érzésvilágból próbáltak önkéntelenül is átmenteni valamit a sportolók töretlen szeretetével. Vagyis a mítoszaiuk úgy éltek bennük, ahogy a felszabadulás utáni néhány évig tartó, sajátos, eufórikus világban konstruálódtak.

A Puskás Hungary nem tud mit kezdeni ezzel a Puskás-mitosszal. Bonyolult magyarázkodásba fog a játékos bizonyos hibái kapcsán. És valamiféle utólag kitalált képhez próbálja igazítani hőstét. Az ágyútalpon vontatott, bazilikában felravatalozott Puskás-imázshoz, amelynek sokkal több köze van a mai társadalmi problémáinkhoz, mint a legendás focistához. (Amikor Puskás 1982-ben hosszú idő után először jött haza, akkor is Kispest sarkán, a nem túl fényűző Aero Szállóban vett ki szobát a Határ útnál, pedig nyilván meg tudott volna fizetni ennél drágább hotelt is.) A film egy nem túl érdekes Puskás-imázst kreál: a jólélt Puskásét. Vitathatatlan, hogy ez is része a Puskás-legendának, de ilyen erőteljesen exponálva valamiféle keresztényi jóságot kölcsönöz neki, ami amúgy sosem volt jellemző a játékosra, igaz, magyarázza a Puskás legendájától teljesen idegen 2006-os ünnepszorozatot. (Épp ilyen részizgazság-felnagyítás lenne, ha nagyszájúságát, pókhendiségét emelnék ki, ami szintén jellemző volt magyarországi játékos-pályafutására.) De lehet, hogy még ez a történet is közel van hozzánk. Lehet, hogy elég annyi egyelőre, hogy magas színvonalú, gyönyörű képi világú dokumentumfilm készül róla, ami párját ritkítja (nem csak) ebben a műfajban. Magára a tartalomra, a legendára pedig érdemes visszatérni később.



Nehéz kesztyűk

Előnyt kovácsolni minden hátrányból

Beszélgetés

Edelényi Jánossal és Veszela Kazakovával

Forgács Iván



– A filmszemlén, a Príma primavera sajtóvetítése után azt mondta, Fehér György temetése után merült föl, hogy készíteni kéne egy ilyen filmet. Ez igen különös, hiszen a gyászon túl, mikor az ember Fehér György nevét meghallja, valami fekete-fehér, szomorú, komor dolog jut az eszébe, ami zseniális vagy elviselhetetlen, de mindenképpen más szférákat mozdit meg az emberben, mint amilyen ennek a filmnek a hangulata. Hogyan ihlette Fehér György világa, az ő személye, elvesztése ezt a rendkívül szentimentális, kicsit könnyedebb filmet?

Edelényi János: – Nos, talán meglepő, de Gyuri amolyan Švejk és Szindbád közötti figura volt, bár nem szerelem az efféle hasonlítgatást, mert minden ember fenség. Személyiségében meghatározó volt a jókedv, a viccelődés, a fantasztikus humorérzék. Aki közelebbről ismerte – 40 felé járt, mikor együtt dolgoztunk –, mindig látott benne egy nagy adag szentimentalizmust, és a halálához közeledve, pont azokban az időkben, amikor például a Szenvedélyt készítette, kifejezetten érzelmes ember volt. Czeilik Mari, filmjeink vágója a III. Richárdtól a II. Richárdon át a Volponéig, úgy tartott minket számon, mint két kigyereket. A Szenvedély készítése közben volt nagyjából másfél év, amikor nem beszéltünk egymással. Cili szerint olyanok voltunk, mint két óvodás: nem hagytam Gyurit a piros pöttyös labdával játszani, mire ő megsértődött, és nem beszéltünk. Az történt, hogy Gyuri szerette volna, ha én játszom az ügyvédet, akit végül Haumann Péter alakított, de azt mondtam, nem vagyok hajlandó, mert nem értek egyet a szereplő nézetével, és nem színész vagyok, mint például Kern, akiről, akármit játszik, tudják, hogy színész. Nekem a saját emberi hitelemet kell belevinnem a szerepbe, és nem vagyok hajlandó elmondani ilyen dolgokat, egy rohadt, mocskos gyilkost pártoló embert nem személyesítek meg. Így aztán összevesztünk. Erre mondta Cili, hogy Gyuri most ott duzzog a sarokban, mert elvettem a piros pöttyös labdáját. Mindezzel csak azt akartam mondani, hogy Gyuri személyisége sokkal közelebb áll a Príma primavera világhoz, mintsem bárki gondolná. A filmjei szikarak, a Szenvedély vagy a Szürkület...

– Ez elméletileg azt jelenti, hogy akár ő is megcsinálhatta volna a Príma primaverát?

– Azt hiszem, nem. Az alkotói személyisége más volt, sokkal szemérmesebb. Nekem semmi problémám nincs abból, hogy az érzelmességemet a nézők elé tárjam.

A filmemben kicsit szimbolikus jelentőségűvé válik egy csillár, amit a főhős „ajándékol” visz a halott nagymamának. Amikor ez a csillár először fölragyog, a „pillanat ihletétől” vezelve azt kértem Lukáts Andortól, mondja azt, hogy mama. Ahogy én szólítom a nagymamát. Nekem ezzel nincs problémám, jólesik, most is jó volt nézni a vetítésen. Gyuri ezt valószínűleg nem mondatná ki.

– 1973 és 1976 között, mikor tévéfilmjeiket, köztük a legendás III. Richárdot csinálták közösen, megfogalmazódott önökben tudatosan, hogy miben szeretnék a televíziózás változását Magyarországon? Vagy hogy milyen lehetőségek vannak a televízióban a technika akkori szintjén, amelyek kiaknázatlanok?

– Kicsit talán öndicséretnek hangzik, de az volt a helyzet, hogy mikor befejeztük a főiskolát, választhattunk, hogy a filmgyárba vagy a tévébe akarunk-e menni dolgozni. Mi tudatosan a tévét választottuk az akkor sokkal előkelőbb filmgyár helyett, mert nagyon sokat akartunk dolgozni. Ráadásul akkoriban nagyon jó alkotói légkör volt a televízióban. A III. Richárdot a főiskola akkor még zsebkendőnyi, apácaolostorból átalakított műtermében vettük föl. Negyven négyzetméteren. Nekünk jó volt, mert közelikkel akartunk megcsinálni, mert mindig is a színészi munka volt számunkra fontos, arra koncentráltunk. Amikor később a tévé akkori legmodernebb stúdiójában, a 4-esben dolgoztunk a Volponén, ugyanolyan közelikben tartottuk a dolgokat, mert nincs olyan táj vagy olyan technika, mint Kállai Feri, Major Tamás, Rajz János, Bessenyei Ferenc, Básti Lajos, Bánsági Ildikó vagy Kőmíves Sanyi bácsi arca közelről. Mindannyiukat a Volponéből soroltam. Nekünk a tévé ezeket az embereket, ezeket az arcokat jelentette. Nem érdekelt minket a technika, csak az, hogy ilyen színészekkel dolgozhassunk együtt. Arra se figyeltünk oda, melyikünk a rendező és melyikünk az operatőr. A Szerelő című főiskolás kisfilmünkénél úgy gondoltuk, hogy a közepén lesz a főcím, azzal a szöveggel, hogy „idáig rendezte Fehér György és innentől Edelényi János”.

– Ezek szerint az a közelképes nyelv, amelyet a nézők és főleg a kritika Fehér György alkotói személyiségét kifejező eredeti formának tart, tulajdonképpen a színész legmélyebb tiszteletén, művészetének közvetítésén alapult?

– Abszolút. Az egyik közös filmünk, amelyet rendezőként én jegyeztem, a Salamon Pál drámájából készült Mész és a kés hegyén. 26-27 éves voltam. Bemegyek egy stúdióba, ahol ott a Bessenyei, az Őze, a Páger, a Kőmíves, Sulyok Mária, Gobbi Hilda. Az akkori fiatalok számára olyan fantasztikus lehetőség volt ezekkel a színészsórással együtt dolgozni, hogy lényegében tényleg csak ez érdekelt minket. Ezért nyúltunk veretes dolgokhoz, Shakespeare-hez, Ben Johnsonhoz... A II. Richárdban, amelyet csak 25 év késéssel mutattak be, Básti Lajos haldoklása szívszorogató volt, és nemcsak ő maga is meghalt. 1975-ben csináltunk Gyurival egy 5 részes József Attila-sorozatot. Ez 28 évvel az elkészülte után ment adásba, mert túl formabontó volt. A mai fiatal olvasók nyilván nem értik mindezt. Szakítottunk azzal a hagyománnyal, hogy verset fehér ingben, nyakkendőben, meghajlással kell mondani a tévében, főleg ha József Attiláról van szó. Mi béreltünk egy alkalmi stúdiót egy külvárosi kultúrházban, és azt mondtuk Latinovitsnak, Cserhalmi Annának és Jordán Tamásnak, hogy mi készen állunk Gyurival, be vannak kapcsolva a lámpák, és csak akkor jöjjenek ki, amikor valóban úgy érzik, hogy el tudnak mondani egy József Attila-verset. Arra gondoltunk, hogy ha valaki keresztülmegy a tévé büféjén, és ott megszólítja: Szévasz, Zolikám! – alkalmatlanná válik az igazi koncentrációra. Volt annyi szabadságunk, hogy ezt megtehessek. Megengedhettük magunknak, hogy 30 napig kinn ülünk a Kada utcában, a kultúrház fekete körfüggönnyel körülvett előadótermében mint alkalmi stúdióban, és várjuk, hogy Latinovits, Cserhalmi Anna vagy Jordán teljes belső összpontosítással szavaljon el egy verset. Jordán a mai napig úgy mondja a „Nincsen apám...”-at, ahogy akkor felvettük. Szóltam neki, hogy nem állunk le, nem lesz csapó, újra meg újra elisméltettem vele, a végén aztán bedühödött, és óserővel tört elő belőle a szöveg. Szép volt, hogy ezeket a dolgokat meg lehetett csinálni. Jordán is úgy emlékezett vissza a címszereplésével készült II. Richárd kései bemutatóján – pedig ez nem volt divatos, mert mindenki a cenzúráról beszélt –, hogy a hetvenes évek voltak az utolsó békeévek, amikor azt mondtuk, jó ez a monológ, amit tegnap fölvtünk, de hátha ma jobb lesz, vegyük föl még egyszer.

– Érdekes, hogy elkezdhettek valami újat, kísérletezhettek, vezető színészekkel dolgozhattak, híres produkciókat csináltak, ame-

FILMKULTÚRA



lyekre mindenki felfigyelt, és 1976-ban mégis elhagyta az országot. Milyen szakmai lehetőségek voltak külföldön?

– Az egészben volt egy fura kettősség. Kissé leegyszerűsítve, volt anyagi háttér, a művészi oldalt tekintve pedig színészosorozslánokkal dolgozhattunk, bármit megcsinálhattunk, totális szabadságot élveztünk. Ugyanakkor a II. Richárdra azt mondták, na, ez nem mehet le adásban, mert politikai áthallásai vannak. Hiába mondtam, hülyének és naivnak tetteve magam, hogy hát persze, ez William Shakespeare, a világ lepolitikusabb szerzője. A József Attila-sorozatot is csak 28 évvel később mutatták be. Az alkotói szabadságnak és ideológiai, politikai bürokratizmusnak, hogy mi mehet le és mi nem, olyan egyvelegében kellett élni, ami engem valahol összeroppantott, mert mindig attól félttem, ha egyszer kompromisszumot kötök, a következőt könnyebben kötöm meg, a negyediket pedig már magam ajánlom fel. Ez a félelem vezetett el innen. 1976 júliusában, a II. Richárd utolsó keverési éjszakáját követő hajnalon elmentem Magyarországról. Két héttel később teherautósofőrként találtam magam Bécsben, mert a 30 napos valutakészletem elfogyott, filmrendező, operatőrt éppen nem kerestek, és mint egy megváltás, eszembe jutott, hogy van egy B kategóriás jogosítványom.

– Éppen ezért kérdelem, hogy volt-e később külföldön szakmai lehetősége? Mert az életmű alapján úgy látom, hogy nem nagyon.

– Valóban nem nagyon. Volt egy fura lehetőségem, nem tudom, belefér-e egy interjú kereteibe. Mindenki hülyének fog gondolni, vagy legalábbis megmosolyog... A következő történet. Az én példaképem, rendező-hősöm, mint oly sokaknak a korosztályomból, Miloš Forman volt. Őt próbáltuk utánozni, rajta nőttünk föl... Már Amerikában élt, és nagyon fellelkesített, mert meg tudta csinálni kinn az Elszakadást, egy zseniális, igazi Forman-filmet. Úgyhogy én azzal a bátorsággal mentem el, hogy ő megmaradhatott önmagának Amerikában is. Bécsben mint teherautósofőr megnéztem a Száll a kakukk fészkére 5 Oscart nyert filmjét. Másnap sikerült találkoznom Forman ügynökével. Nem tudtam, mi az, hogy ügynök, utolsó emlékem Tímár József volt róla. Az ügynök halálában. Mondtam, lenne egy könyvem, mire ő azonnal, hogy írjam át, szóval, mint a volt főnököm a televízióban, és ugyanazokat kezdte mondani: át kell írni, ki kell venni, ez nem így van, az nem úgy van... Vitatkoztam, mire ő: Jaj, ti, kelet-európaiak! Miloš is

meg van örülve. Csinálni akart egy olyan filmet, mint az Elszakadás. It was a flop! Nagyt bukott! Erre a filmre most 5 Oscart kapott! Nem tudtam elmagyarázni neki, hogy Lanz úr, én olvastam a Ken Kesey-könyvet, és nekem ez a film arról szól, hogy maga mint főnövér, kioperálta az agyát Formannak, mert ugyan zseniális a film, csak nem Forman rendezte, hanem Altman, vagy bármely más amerikai nagyság. Úgy éreztem, hogy művészi értelemben teljesen csöbörből vödörbe estem, hogy itt a kommunista diktatúra szabályoz mindent, ott meg a pénz diktatúrája. Ugyanolyan kemények a szabályok, ha nem keményebbek, ugyanúgy kell lavírozni, kompromisszumokat kötni, ami nekem nem ment könnyen. Mivel nem értettem máshoz, elkezdtem ipari filmeket meg hasonló mindenfélét csinálni... És most elkészítettem a Príma primaverát, amely ugyancsak anyagi kompromisszumok tömkelege. Például egy héttel a forgatás előtt kiderült, hogy valaki becsapott minket 150 ezer euróval, és a 40 napra tervezett forgatás, ami akkor már csak 36 volt, 22 nap lesz. Olyan méretlen anyagi-művészi kompromisszumok tömegét kellett megkötni, amit én már nem akartam. Mondtam is csodálatos operatőrünknek, Máthé Tibornak: Tibi, hagyjuk, ezt nem érdemes megcsinálni 22 nap alatt. Erre Tibi rám nézett, és azt mondta: Te János, ha te ezt most nem csinálod meg, akkor már soha a büdös életben nem fogsz igazi filmet forgatni. Lehet, hogy 22 nap alatt nem lehet jó filmet csinálni ebből a forgatókönyvből. De azt még soha senki nem fejtette meg, hogy egy film mitől szól meg, úgyhogy lehet, hogy még jó film is lesz. És akkor először erre a lányra gondoltam, aki most itt ül a jobb oldalamon. Veszela kétévi, önmagával szemben kíméletlen munkáját fektette abba, hogy megtanulja a szövegét magyarul, eközben filmszerepeket, pénzt, megélhetést utasított vissza. Mondhatom ezek után, hogy mégse? Ha ezek az emberek hajlandók velem „tűzbe jönni”, mondhatom én azt, hogy az akció lefűjva? Úgyhogy boldog vagyok, és hálás vagyok Tibinek, hogy ezekkel a kegyetlen szavakkal mégis rábírt arra, hogy megcsináljuk a filmet, és remélem, hogy egyszerűen meg is szólal.

– Megszólalt. És ez az első nagyjátékfilmje. Tévéként indult, külföldön nem szerezhettek komoly tapasztalatokat. Hogyan lehetséges, hogy ez a „bemutatkozás” ekkora szakmai biztonsággal készült el? A néző úgy érzi, hogy egy gyakorlott filmes könnyed játékáról van szó.

– Egyszerű és pontos választ tudok adni. Ebben óriási része van Máthé Tibinek és egy másik testvéri alkotótársnak, Szalai Károly vágónak. Az ő tapasztalatuk és tudásuk nagyban hozzájárult ahhoz, hogy ezt a dicséretet a szakmai biztonságról elfogadhatom. Ugyanakkor, hogy azért ne szerénykedjem túl a dolgot, azt hiszem, szerepet játszik benne a kezdeti évek televíziós munkája, hogy sokat akartunk dolgozni, és sokat is dolgozhattunk... A főiskola előtt Fehér Gyuri is, én is kameramanként dolgoztunk. És komoly szakmai biztonságra tettünk szert a főiskola akkori képzési rendszerében. Meg hát az életem is sok mindenre megtanított, és ennek a filmnek minden kockája, minden rezdülése nagyon mélyen bennem élt. Tibivel és Karcsival pontosan tudtuk, mit akarunk, és éppen ezért voltunk képesek improvizációkra is. Remélem, a Filmkultúra olvasói a régebbi filmeket ugyanúgy szeretik, mint a maiakat, ezért hadd említsem meg, természetesen az összehasonlítás teljes elutasításával, Fellini egyik gondolatát. Nemrég olvastam a Mesterségem a film című könyvét, amelyben azt írja, hogy minden, ami a filmezés közben történik, végül is jót tesz a filmnek. Bármilyen kegyetlenül hangzik, de ha a női főszereplő meghal forgatás közben, az is jót tesz neki, mert egy film a nehézségek okozta gyótródságban jön létre. Van egy nagyon fontos dolog, amit mi a főiskolán megtanultunk Gyurival. Egyszer Major tanár úr elhívott hármunkat, Gyurit, Illés Jancsit és engem, hogy mint operatőrök működünk közre első televíziós rendezésében. Gyuri már említett „švejkségével”, kajánságával engem lökdösött előre, hogy mondjam meg a tanár úrnak, hogy egy dolgot nem lehet úgy fölvenni, ahogy ő elképzei. Tördeltem a

kezem, ahogy előmentem, és mondtam, hogy tanár úr, bocsánat, de, szóval, ezt így nem lehet. Mire Major megszólalt jellegzetes hangján: Micsoda tragédia, micsoda tragédia, micsoda hátrány! Nem lehet ebből valami előnyt csinálni? Azt hiszem, ezt tanultuk meg a főiskolán, hogy mindig vannak hátrányok, de meg kell próbálni belőlük valami előnyt kovácsolni. Ezt tudtam most hasznosítani. A sok kompromisszum, a 22 napra lecsökkentett forgatás tényleg rosszabbá tette a filmet. A nézők majd látni fogják: nem ment jól a motorbicikli, amiért nem tudtuk fölvenni egy tágabb képen, ahogy fut a hegyek között, nincs egy totál a vendéglőről, ez nincs, az nincs, amaz nincs. De ugyanakkor azt hiszem, hogy ha az eredeti forgatókönyvet csináltuk volna meg, abból egy baromi lassú kétórás film lett volna, tele fölösleges részletekkel. Igaz, kicsit jobban lett volna motiválva, hogy miért rabol bankot a holland ügyvéd, de az kit érdekel.

– Van egy filmtípus és egyre gyakoribb azóta, hogy a koproduciók előtérbe kerültek, főleg itt Közép-Kelet-Európában, amelyet, kicsit rosszindulatúan, koprodukciós szuvenirnek neveznek. A forgatókönyve nagyjából úgy alakul, hogy minden „célország” filmközpontja adjon valami pénzt, tehát vigyük keresztül a hőseket ezeken az országokon, lássa mindenki, hogy a maga borvidéke benne van. Nem félt ebben a koproducióban egy hasonló csapdától? Mert a filmet nézve hamar elfeledkezünk a problémáról. Engem ez nagyon meglepett, mert ha egy hős elkezd valakivel több országon keresztül hazatérni egy road movie-ban, mindig attól félek, jön a nemzeti szuvenir, hogy mutassuk meg Tokajt meg a Vajdaság szépségeit...

– Szeretném, ha most már Veszela is beszélne. Egyébként teljesen egyetértek. A mai rendezők közül egyik nagy kedvencem Gianni Amelio. A gyermekrabló című filmje szerintem zseniális. Egy road movie, utazás Torinóból Szicíliába, amelyben a táj, az emberek változása hihetetlenül életszerű, természetes és hatásos. Magyarországon is bemutatásra került tőle A ház kulcsai. Ott Koppenhágába utazik a hős Olaszországból. Abban is vannak nagy értékek, de az egész csapnivaló. És tudom, hogy ugyanezt a történetet remekül meg lehetett volna csinálni, ha Milánóból Palermóba utazik... Amelio elrontotta, mert be kellett mutatni benne mindenfélét, meg szerepeltetni kellett Charlotte Ramplinget. Úgyhogy teljesen egyetértek a problémával. Valóban létezik ez az europuding, egy kis cseresznye innen-onnan. A mi esetünk más volt, nem kértek tőlem számon semmiféle etnikumot, tájat, népzene-t. Ami koprodukciós kényszer fölmerült, számomra a forgatás legnagyobb boldogsága, a film elkészülésének záloga volt, az, hogy Veszela Kazakova játssza a női főszerepet.

– Ezért lett sok bolgár pénz a filmben?

– Nem tudom, de ez másodlagos. Nekem Veszela kellett, nélküle el se tudtam képzelni a filmet. Egyébként, ha kevesebb kompromisszumot kell kötni, és több pénzünk, több időnk van, a fantasztikus bolgár táj sokkal nagyobb szerepet kapott volna. A történet ugyanúgy a Vajdaságban játszódott volna, ám mindenképpen Bulgáriában forgattuk volna le, mesevilágot teremtve. Persze bárki, aki kicsit ismeri a földrajzot, azt mondaná: Meg vagy örülve? Hát Röszkénél lépik át a határt, hol vannak ott hegyek? De ismétlem, nem volt ilyen típusú kényszer. Csupán annyiról volt szó, hogy néhány bolgár munkatársnak lennie kell a stábnak, meg hogy bolgár színészek is szerepeljenek. Ők egyébként csodálatosak voltak, Kraszimir Dokov, Malin Krasztev, Kojna Ruszeva, a most nekünk fordító, nálunk élő Hadzsikosztova Gabriella vagy Dzsoko Roszics. Nekem ez a „vállalás” nem okozott gondot.

– Veszela, milyennek látja a saját, 30 év körüli bolgár nemzedékét, hiszen, úgy emlékszem, ennek megtestesítőjeként lett híres. A nézők



elé került a Mila a Marsról, megjelent egy lány, akire azt mondták: ezek vagyunk mi, ilyen az új nemzedék, így néz, így rezeg.

– Elég zavarba hoz a kérdés, mert nem szeretnék általánosítani, és a nemzedékem nevében beszélni. A rendszerváltás után ez a nemzedék egyfajta keresztúton állt. Én a gyerekkoromban azokban a bizonyos „régidőkben” töltöttem, a szüleim, az idősebb barátaim is abban éltek, úgyhogy valahol örököltem a szemléletét. A teljesen új, a valóban fiatal nemzedék ezért számomra kicsit idegen. Mi azok után jövünk, akik aktívan és nagyon mélyen, sok megrázkódtatással élték meg a rendszerváltás időszakát. Én is még úgy lettem fölnevelve, ahogy akkoriban általános volt. Művházakban nőttem föl, szakkörökben, színjátszó körben, ugyanolyan keretek között éltem, mint az előző generáció. De valamit nagyon erősen érzek magamban, ami lehet, hogy az egész nemzedékemet jellemzi: egyáltalán nem érdekelnek a határok. Imádok utazni, sohasem töltök 10 napnál többet egy helyen. Nagyon kíváncsi vagyok más emberekre, más életekre, más világokra. Mondhatjuk, hogy ez már az internetes nemzedék felé mutat. A mi identitásunk már nem annyira nemzetekhez kötött, menekülünk ezektől a dolgoktól. Nagyon vágyom a szabadságra, állandóan próbálok belülről szabadnak érezni magam. Keményen dolgozom érte, mert mindig sok mindent le kell küzdeni ahhoz, hogy az ember szabad legyen.

– Muzulmán?

– Nem.

– Csak azért kérdezem, mert egy másik fontos filmben, az Ellopott szemekben muzulmán lányt alakít döbbenetes erővel. Ezúttal meg ukrán hősnő, aki magyarul is tud beszélni. És rendre emblemikus figurákat teremt. A színészi tehetségen túl ez valami különös empátiás képesség, amit részben az imént említett határtagadás, a más világok iránti érdeklődés fejlesztett ki? Sokáig azt hittem, hogy nem is színésznő.

– Mindig igyekszem a lehető legmélyebben koncentrálni a szerepemre. Csak így tudok valamit eljátszani. Ezért nem is játszom túl gyakran filmekben. Nem tudnak berakni egy tévésorozatba. Szerintem filmben létezni egy külön élet. Nem vagyok persze tipikus prostituált... Legalábbis remélem. Nem passzolok abba a klisébe, amit az emberek elképzelnek erről a dologról. Amikor elolvastam a forgatókönyvet, gondoltam is arra, hogy pont emiatt nem fognak kiválasztani. Biztos a hátulsó dekoltaást kell itt mutatni, úgyhogy valószínűleg nem én leszek Joli. De a fejemben van egy jel, hogy belefogok-e valamibe vagy sem. Ha elolvasok egy forgatókönyvet, és elkezdek féltékenységet érezni, hogy valaki más kapja a szerepet, minden rendben. Itt is úgy érzem, nem engedhetem, hogy egy széles mosolyú, nagy cicijű, szexepilt sugárzó színésznő elrabolja előlem Jolit. Aztán Berlinben találkoztunk Jánossal egy vacsorán, ott voltak a bolgár producerek is. Nem tudtam, hogy már beszélgettem rólam velük. És addigra még nem is olvastam el végig a forgatókönyvet. János megkérdezte: Veszela, elolvasta az egész könyvet? Mire azt mondtam: Hát, nem az egészet. És láttam, hogy a bolgárok rosszul lettek, mert valószínűleg nagyon akarták, hogy én kapjam a szerepet. Én is akartam, de nem szeretem, ha ezt látják rajtam. De azonnal megtetszettünk egymásnak, mert Jánosnak nagyon mély lelke van. Később persze fölmerült a hátránya annak, hogy noname vagyok a nemzetközi filmpiacon. De János kiállt mellettem.

– Bocsánat, hogy visszatérek arra, amiről az előbb beszéltem. A filmbeli alakítás hitelessége miatt mindenképpen meg akarta tanulni a magyar szöveget, ami fantasztikusan sikerült. A magyar hangjejtés és a mondat hangsúlyok is tökéletesek. Érezhetően minden szerepére hasonló keménységgel készül. Összekapcsolható-e ez valamilyen általánosabb módszerrel, iskolával a ma igen jó bol-

gár színjátszásban? Hiszen játszott például Mariusz Kurkiszki színházában is, aki az egyik leghíresebb bolgár experimentális rendező.

– Igen, vannak markáns, izgalmas tendenciák. Én Mariusz Kurkiszki színházának egyik előadásában indultam, és sok más tehetséges emberrel dolgoztam színházban. Szinte ott aludtunk a színpadon, ami nagyon fontos ebben a művészetben. A bolgár színészek igyekeznek teljesen azonosulni a szereppel. De ez nem csupán valamilyen módszerrel, művészeti törekvéssel magyarázható. Kicsit különleges a bolgárok érzékenysége. Valami fájdalom él a népünkben. Nem szeretek különbséget tenni a népek között, de nem olyanok vagyunk, mint például a szerbek, nem tudjuk „cigányos” könnyedséggel elintézni a dolgokat. A balkániságunk vitathatatlan, de mégis nagyon mély, önmarcangoló érzelmek emésztnek minket. Nem olyan végletesen, mint az oroszokat, de... Nem tudom. Képtelen vagyok meghatározni ezt a bizonyára a történelmi múltból, kulturális hagyományokból eredő sajátosságot.

– Ön extrém, kísérleteket kedvelő színésznőként szerzett elismerést. Milyen új ráhangolódásokat követelt ez a film, amely hagyományosabb hangvételt? Rendezője egy érettebb, megbékéltebb nemzedéket képvisel, egy másfajta szemléletbe kellett beleélnie magát, mint ahogy a hőse is egy idősebb férfi világához kerül fokozatosan közel. Mennyiben gazdagították a személyiségét ezek a találkozások?

– Nyitott vagyok, akceptálok az idősebb generációt. Nem tartozom azok közé, akik becsapják az ajtót, és azt mondják, menjetek a fenébe, semmi közünk hozzá. Nagyon sokat kaptam a filmtől, még hozzá több rétegben. Egyébként sokáig én is azt gondoltam, hogy nem lesz belőle semmi. Többször cseréltek főszereplőt, több variánsban ment keresztül a film, soha nem tudtam senkivel próbálni, akivel végleg felépíthettem volna a szerepet. De belül mégis nyugodt voltam, mert éreztem, hogy végül megfelelő partnerem lesz. Cserhalmi Györggyel kezdtük, a második jelöltet csak egy filmben láttam, Andorral pedig már nem sokkal a forgatás előtt találkoztunk először. És akkor valami rám mosolygott belülről. Hosszú utat tettünk meg Jánossal sok hónap keresztül, és a végére már nagyon közel kerültünk egymáshoz. A forgatás megkezdéséig is tanúja voltam mindennek, láttam az összes forgatókönyv-változatot. Nagyon sokszor változtatták meg a szövegemet, nehezen megtanult magyar mondatokat kellett másokra cserélni. De közben úgy éreztem, felnőtté válik bennem a nő. Mert amikor először olvastam a forgatókönyvet, az jutott eszembe, hogy, jaj, pont ezt a nőiséget nem tudom, honnan bányászom elő. De két év után már nem kellett ezen gondolkodnom, mert Joli fokozatosan megérkezett belém, megtaláltam a helyét. Nem kellett már semmit megerősölnöm magamban. Szerintem egy kicsit harciasabbnak képeltük el Jolit, mégis biztos voltam a végén, hogy pont ilyen, nem kimértek a gesztusai, nem annyira „rutinos”, ellenkezőleg, nagyon egyenes, gyerekesen sármos.



– Szentimentálisnak tartja magát?

– Igen. Bár az utolsó pillanatig tagadtam. Pontosan azért, mert szentimentális vagyok. János is az. Időnként sírdogálok, de megígértem magamnak, hogy itt nem fogok. Azt akartam, hogy az érzelmesség határán táncoljak. Az volt az egészben a szép, hogy annak ellenére, hogy kevés pénz és kevés forgatási idő állt rendelkezésre, mégis, ahogy Fellini elvtárs mondta, valahogy minden előnyé vált. Nagyon boldog vagyok, hogy Jánosnak végül sikerült leforgatnia a filmjét. És annak is örülök, hogy ez egy bolgár koprodukcióban sikerült.

– Beszél arról, milyenek a bolgárok. Én húsz éve járok Bulgáriába. Míg korábban a csendesebb, fájdalmasabb balkániságot éreztem benne, most mintha harsányabb, erőszakosabb lenne. Az életérzés szintjén milyenek látja ma?

– Mi alapján egy ideges, frusztrált nép vagyunk. Remélem, hogy ez nem ér el további mélységeket. A rendszerváltás óta valóságos kataklizmák történnek a kultúrában. Állandó harc van, és csak a győzelem számít. Nem véletlen, hogy minden a show-biznisz, a sorozatok, szerencsejátékok felé megy. Nem ítélem el az üzletet, időnként támogatom is, de ami kialakulóban van, vagy talán ki is alakult, az már ízléstelenség. Az emberek nem igaz értékeket keresnek, más modellek alakulnak ki bennük. Talán törvényszerű, hogy ilyen időkben elkezdődik egy elvadulás.

– Egyre nagyobb méreteket ölt a korrupció?

– Én inkább azt mondanám, hogy minden csak barátokkal sikerül. De talán sikerül kicsit kitépni magunkból ezeket a gyökereket.

– Nem lehet, hogy épp azért lesz kedves sok ember számára ez a film, mert másfél óra megnyugvás? A szó költői értelmében.

– Bárcsak így lenne. Tényleg nagyon boldog vagyok, hogy játszhattam ebben a filmben. Tiszta érzések vannak benne. És valami mélyen megható. Azt hiszem, minden emberben ott rezeg mindez. Ezért csinálunk filmeket. Hogy visszahozzanak dolgokat, hogy visszavezessenek a szív mélyén levő érzelmekhez. De nem úgy, hogy lám, lám, így kéne, így lenne helyes. Hanem tisztán, minden elvárás nélkül. János olyan rendező, aki semmit sem erőszakol, nem tesz semmit kötelezővé, hanem mindig nyitottan irányítja a forgatást.

– A kritikus szeret mindent lekerekíteni, ez a foglalkozása. Akik ismerik Veszelt, úgy látják, hogy van egy bolgár kislány, Mila, akiből muzulmán lány lesz. Csomó kataklizma éri, egy zaklatott ukrán lánnyá alakul, aki végül elmosolyodik és megnyugszik.

Edelényi János: – A rendező pedig szereti még jobban lekerekíteni a dolgokat. Úgyhogy én még hozzátenném, hogy remélem, a Milával, Ajtennel és most a Jolival megrajzolt ív, a jó isten segítségével és Steve Bowden produceri közreműködésével egy újabb filmet fog eredményezni, amelyikben anélkül, hogy ezt külön terveznénk, megmutatjuk Veszela Kazakova ezeregyedik arcát. Egy olyan figurát játszana el, aki származását és a társadalomban elfoglalt helyét tekintve a legközelebb áll Veszela Kazakovához. Egy zongoraművésznőt alakítana, aki elmegy Angliába, és mivel nem tud elég jól angolul, egy haldokló öreg színész mellé kerül pesztonkának. A film, reméljük, a Primaveránál is erősebben életigenlő lesz, bár a halálról fog szólni. Talán ki fogunk tudni fejezni valamit abból, amit Veszela érzékletesen érintett. Biblikusán sivatagi nemzedékként ismert, amely még evett a szolgaság kenyéréből, és nem léphet be az Igéret földjére. Átmenetet képvisel. Egy olyan filmet szeretnénk csinálni, amelyben felcsillanthatjuk a boldogság, a teljesség, a megértés lehetőségét a legnehezebb pillanatokban is. Egy kis megnyugvást és egy kis boldogságot adni, annyit, amennyit másfél óra alatt tudunk. Úgyhogy a Veszela szerepeivel megrajzolt út, reményeink szerint, tovább folytatódik.

Narrátorhang

A nagy ugrás előre

Ben Walters

1952 decemberében, nem sokkal a Bwana Devil című háromdimenziós játékfilm bemutatása után, Arch Oboler a következőket írta az Independent Film Journalba: „A filmipar át fog állni a háromdimenziós produkciókra. Kénytelen lesz, mert ez az élet rendje. A moziba járók nem fogják kevesebbet beérni, miután meglátták a harmadik dimenziót. Ez a médium fogja feltámasztani a filmipart.” Oboler némileg elfogultnak számít – ő volt a Bwana Devil írója, rendezője és producere –, de egy darabig úgy tűnt, igaza lesz. A film olyan bombasikert aratott, hogy 3D-láz söpört végig Hollywoodon, ami mintegy 50 játékfilmet és számos kísérőfilmet eredményezett, de egy rövid esztendő alatt kihűlt az érdeklődés irántuk.

Most, több mint fél évszázad múltán Arch Oboler szavai ismét hihetőek – vagy legalábbis nem hihetetlenek. Az 50-es évek óta először fordul elő, hogy jelentős stúdiók és filmesek három dimenzióra váltanak: készülőkészen vannak James Cameron (Avatar) és Tim Burton (Alice Csodaországban) filmjei, Steven Soderbergh Cleopatrára címen készíti rockmusicalt, míg Steven Spielberg és Peter Jackson Tintin kalandjait készíti filmre vinni. Jerry Bruckheimer családi akciófilmet készített G-Force címen, és a legújabb munka, a Karácsonyi ének Jim Carrey főszereplésével, az év végére várhatóan már a mozikban lesz.

A számítógépes animációban már masszívan jelen van a 3D: a Toy Story, az Ice Age és a Shrek új folytatásai – a Disney/Pixar, a Fox/Blue Sky Studios, illetve a DreamWorks Animation gyártásában – sztereoszkóp látványt fognak nyújtani. A DreamWorks Animation, Jeffrey Katzenberg ügyvezető bejelentése szerint, mostantól kizárólag 3D-s alkotásokat gyárt. A francia, spanyol és brit filmiparban is forgatnak 3D-ben (az utóbbiak készítik Relentless /Lankadatlanul/ című, az Amazonas óserdejében játszódó túlélő thrillert), és egy indonéz bázisú cég, a Komodo Film mindjárt három szörnyfilmet is kilátásba helyezett, melyekből az egyiket Richard Stanley (a Hardware és a Dust Devil rendezője) fogja készíteni.

Gyorsan növekszik ez az ágazat. 2007-ben két darab háromdimenziós film került a nagyközönség elé; 2008-ban hat; jelenleg legalább 40 ilyen film van készüléken, többé vagy kevésbé előrehaladott állapotban. A Real D olyan háromdimenziós berendezéseket gyártó

cég, amely jelenleg a 3D-vel felszerelt mozik 97%-át látja el a szükséges technikával. 2008 ósza óta 1500 vásznat szereltek fel 30 országban; 2010 tavaszára számításaik szerint már 6000-nél fognak tartani, és a teljes piacot 15 000-re becsülik.

Az első lépések

Akár mennyire meglepő, hogy a filmipar egyszer csak ráveti magát a 3D-re, ennek megvannak a maga mélyen húzó gyökerei: hiszen a sztereó látvány már a fényképezés kezdeteinél is jelen volt. A sztereoszkóp mozi és a 3D-s film című 2007-ben írt tanulmányában Ray Zone visszamegy a történet elejéhez, az 1830-as évek lépcsőzetes sztereonéz eszközeihez, és leírja azokat a háromdimenziós kísérleteket, melyek a fényképezést úttörőihez kötődnek, Eadweard Muybridge-hoz, William Friese-Greenehez és Frederick Iveshez. Thomas Edison társa, William K. L. Dickson 1891-ben azt írta: „Edison úrnak feltett szándéka, hogy sztereoszkóphatást kölcsönözzön azoknak a képeknek, amelyek kinetográfival készülnek.” A háromdimenziós élmény már felbukkant a mozi hőkorszakában is, az olyan slágereknél, mint a Lumière testvérek közeledő vonata vagy a nézőközönségre elsütött pisztoly az Edwin S. Porter rendezte, 1903-ban készült The Great Train Robbery (A nagy vonatrablás) című filmben. Később New Yorkban, 1915-ben, Porter leforgatta az első sztereofilmeiket, amelyeket Amerikában megismerhetett a nagyközönség, míg a Lumière testvérek a 30-as években kezdtek háromdimenziós filmeket készíteni.

A különféle sztereoszkóp mozi technológiákkal a két világháború között is szüntelenül kísérleteztek, két olyan rendszert is kifejlesztve, amelyek meghatározóak lehetnek a háromdimenziós mozizásban: az „anaglifás” rendszert, amely különböző színű lencsékkel felszerelt szemüveg segítségével rak össze két egymás mögött lévő képet, és a polarizálás rendszerét, amelyhez olyan szemüvegre van szükség, melynek jódozott, szürkés lencséi jobban összeegyeztethetők a teljes színskálájú felvételekkel. (Az új háromdimenziós filmek a polarizálás elvén alapulnak.) Voltak más rendszerek, amelyekhez mozgatható elemekből álló fém nézőkéket használtak,

vagy görbe tükrök kellett a felvételhez. Gregg Toland operatőr kedvenc felvételi módszerének része volt, hogy háromszög alakú tükröt erősített a kamerára. Németországban a Zeiss gyár fejlesztett ki sztereó lencsét, Franciaországban pedig Abel Gance három dimenzióban forgatta a Napoléon (1927) című film egy részét, bár az eredmény fölötti örömet elhomályosította az aggodalma, hogy „hiába gyönyörködteti a szemet, ha a szellemet és a szívet hidegen hagyja.” A világ legelső kimondottan háromdimenziós mozija – a Stereokino, ahol rézhuzalos vászonra vetítettek – a Szovjetunióban nyílt meg a 40-es években, és Eisenstein el volt ragadtatva tőle. A második, a Telecinema, az 1951-es angliai fesztiválon mutatkozott be; polarizációs műsorában szerepelt a Royal River (Királyi folyó) című Technicolor rövidfilm, egy részlet Sadler The Black Swan (A fekete hattyú) című Wells-adaptációjából, de a legnagyobb feltűnést Norman McLaren absztrakt animációs filmjei keltették.

Ez idő tájt két hollywoodi operatőr, Lothrop Worth és Friend F. Baker anaglifás ikerkamerás/ikervetítős rendszerrel kísérletezett, amelynek a Natural Vision nevet adták. Ebben a korszakban, amikor óriásit zuhant a mozik látogatottsága, feltámadt az érdeklődés az olyan technikai újdonságok iránt, mint a Cinerama, ám a jelentősebb stúdiók eleinte nem kaptak a három dimenzió kínálta lehetőségeken. Arch Oboler viszont úgy gondolta, hogy érdemes kipróbálni az elképzelést. Bwana Devil című filmjét 1952. november 26-án két moziban mutatták be, és 95 ezer dolláros bevételt hozott az első héten. Alig néhány nap múlva Jack Warner megvásárolta a technológiát, és megbízta Wortht, hogy forgassa le a House of Wax (Viasztetek) című horror remake-jét.

Az 1953-as esztendő elejére beindult a bolt. Warner rábeszélte Hitchcockot, hogy három dimenzióban rendezze meg a Dial M for Murder (Gyilkosság telefonhívásra) című opusát, a Universal elkészítette a The Creature from the Black Lagoon (A fekete lagúna réme) és az It Came from Outer Space (Az űrből jött) című filmeket. A többi nagy stúdió sem késlekedett tovább, a Columbia, a Paramount, az RKO, a United Artists, mindegyik készített öt-tíz játékfilmet.

De a csoda három napig sem tartott, amiben közrejátszott a többnyire gy-

lázatos gyártási színvonal és a vetítési sztenderdek kiábrándító megbízhatatlansága. Egyre több zsörtölődő hangot lehetett hallani, és az új, feljavított rendszerek nehezen vették fel a versenyt a megbízhatóbb szenzációkkal szemben, mint amilyen például a szélesvásznú technika volt. Mire előkerült az MGM háromdimenziós ütőkártyája, a Kiss Me Kate (Csókolj meg, Katám!), éppen egy évvel a Bwana Devil után, a technológia már annyira kifutotta magát, hogy többnyire csak két dimenzióban vetítették ezt a musicalt. Lassan, de biztosan lecsillapodott a láz; 1954 októberében gúnyosan jegyzi meg a Variety, hogy „a három dimenzió már csak vánszorog”.

A 80-as évek közepén mégis gyümölcsöző alkalmazásra került sor: az IMAX 3D összekapcsolt két technológiát, melyek remekül szolgálják az olyan mozizási élményt, ahol a látványosság, a képi tobzódás előbbre való, mint a történet vagy a dráma. Kicsiny, de biztonságos zugot talált magának az olyan dokumentum- vagy áldokumentumfilmek közegeiben, mint a The Last Buffalo (Az utolsó bölény) (1990), T-Rex: Back to the Cretaceous (T-Rex: Vissza a krétakorba) (1998) és a Space Station 3D (Háromdimenziós űrállomás) (2002), át-átlépve a The IMAX Nutcracker (Az IMAX diótörő) (1997) és a Siegfried, a Roy vagy a Cirque du Soleil égisze alatt készült egyéb Vegas-típusú show-k cécójába.

Az ezredforduló után több befutott rendező is kezdett rájönni a sztereoszkópos filmezés ízére. Robert Rodriguez elkészítette a Spy Kids 3D: Game Over (2003) és a The Adventures of Sharkboy and Lavagirl in 3D (Cápasrác és Lávalány kalandjai 3D-ben) (2005) című filmjeit, míg Robert Zemeckis háromdimenziós változatban is kihozta a The Polar Express (Polár Expressz) és a Beowulf című digitális animációs játékfilmjeit. Az olyan nyilvánvaló bombasikerek, mint a Superman Returns (Superman visszatér) és a Harry Potter and the Order of the Phoenix (Harry Potter és a Főnix Rendje) esetében szintén bejött az IMAX, oly módon, hogy egyes jeleneteket 3D-vetítés céljából digitálisan átalkították. Amikor az 50-es évek elejéhez hasonlóan riasztó mértékben megcsappant a mozilátogatók száma, elérkezett a szenzációs vetítési technikák pillanata, melyek olyan élményt kínáltak a nagyközönségnek, amellyel a házi mozi nem szolgálhat.

„A 2005-ös év a közelmúlt egyik legrosszabb esztendeje volt a mozik nézőszámát tekintve”, mondta Michael V. Lewis, a Real D ügyvezetője. „Az embereket a HDTV érdekelte, meg hogy milyen hazavihető digitális cucc van még, amelyre elkölthetik a szórakozásra szánt dollárjaikat. A mozi kénytelen volt újra kitalálni magát.” Olyan 3D-s filmekkel a háta mögött, mint a T-Rex: Back to the Cretaceous, Lewis nem kételkedett a technológia vonzerejében, és arra törekedett, hogy olcsóbb, egyszerűbb és megbízhatóbb gyártási és vetítési berendezéseket fejlesszen ki.

A digitális forgalmazás előretörése időközben óriásit lendített a 3D terjesztésén. Az a tény, hogy a 3D nyereségesnek bizonyult, a moziüzemeltetőket



nemcsak arra sarkallja, hogy elvégezzék a szükséges fejlesztést, hanem arra is, hogy mindenekelőtt átálljanak a digitális technikára. A hollywoodi stúdiók által felállított Digital Cinema Initiatives (Digitális Mozi Kezdeményezések) konzorciuma azért létesült, hogy egyensse a digitális vetítési sztereóképekre való átállást. Ők is nagyot néztek, amikor a 3D egyszer csak a digitális ipar motorja lett, és kénytelenek voltak új stratégiát kidolgozni. „Mi van előbb? A tyúk vagy a tojás, de tényleg?”, kérdeje Jon Landau. „Digitális vetítési infrastruktúrára van szükség, hogy 3D-s filmeket lehessen bemutatni, és mindenki azon veszekszik, hogy ki fogja ezt megfizetni. Az üzemeltetők eddig nem láttak ebben hasznot, de most már látják, hogy van itt valami, amit otthon nem kaphatnak meg az emberek” – és, nem mellékesen, késznek néhány fonttal vagy dollárral többet fizetni, hogy megnézhessék.

„Ha 3D-s filmet készít az ember, akkor megpróbál megszabadulni az ablaktól és a kerettől, hogy minél közelebb juttathassa a nézőt a film teréhez, ha egy mód van rá, a film terének kellős közepébe”, nyilatkozta Ben Stassen filmrendező a Varietynek. A Bolt (Volt) című Disney/Pixar animációs film, mely egy önmagát szuperhősnek képzelő kutyáról szól, eljátszik a manhattani felhőkarcolók tériszonyos hatásával, de hasonlóan lenyűgöző képekben ábrázolja a fűvet, a földet és a műanyagot, a robbanásokat, a tüzet és a füstöt, sőt, a háromdimenziós lencsék virtuálisan létrehozott fényfoltját is. A Scar (Sebhely) című háromdimenziós kegyetlen pornóhorror legrémisztőbb effektusai nem az ellenállhatatlan sokkhatásokból vagy a kiontott vér sztereoszkóp látványából adódnak, hanem abból, hogy a sztereó tér közegét a feszültség fokozására használja. Tükrön át pillantjuk meg a képeket, vagy vízben, vértócsában; és amikor egy hálósoba-jelenet közben meglátjuk az ablakban, hogy az udvaron rosszban sántikál valaki, akkor a mélység érzete, amihez a szemnek alkalmazkodnia kell, valamiképpen felfokozza a félelemérzetet. A 3D-ben olyan expresszivitás rejlik, amit eddig még alig-alig aknáztak ki.

Az új technológia beköszöntét többen is azzal a pillanattal hasonlították össze, amikor az Óz, a csodák csodájának Dorothyja a kansasi ház monokróm világából átkerül a Óz Technicolor

birodalmába. Ráadásul ehhez hasonló átalakulás játszódik le a háromdimenziós stop-motion eljárással készülő Coraline történetében is. Henry Selick írta és rendezte ezt a Neil Gaiman novelláján alapuló filmet, mely egy serdülő lányról szól, aki bennreked saját otthonának képzeletbeli másában. Pedig Selick nem örült a Disney döntésének, amivel egyik régebbi rendezését, az 1993-ban készült The Nightmare Before Christmas-t (Karácsonyi lidércnyomás) digitálisan 3D-re átalakítva, sok-sok év múltán, 2006-ban újra kibocsátották. „Nem nagyon bíztam a konverziós eljárásban”, mondta, „de az a helyzet, hogy nagyon jó munkát végeztek.” Selick már régen rájött, milyen lehetőségeket rejt a 3D a stop-motion számára. „Végül soron a valóságot filmezzük”, mondja. „A Nightmare kapcsán azt szoktuk mondani: A néző sosem fogja megtudni, hogy ez milyen elképesztően néz ki a helyszínen! Ha tudná, nem bírná ki, hogy ne lehessen ott.”

Tökéletes eggyé válás

James Cameron amolyan főpapja lett a 3D-s filmezésnek, amióta a Terminator 2 3D, majd az egyórás mélytengeri felfedezésekről szóló, 2003-ban készült IMAX 3D-s játékfilmje, a Ghosts of the Abyss (A Titanic szellemei) kapcsán alaposan megmerítkezett benne. Soron következő filmje, az Avatar, mely előreláthatólag 2009 végén kerül a mozikba, már évek óta készül, és nem vitás, hogy a 3D-s forradalom zászlóvivője lesz. Tartalmának részleteit titok övezi, de Landau már kikotyogta, hogy az eggyé válás illúzióját célozza meg, ami összhangban van a legújabb 3D-s alkotásokkal. „Mi nem úgy tekintjük a 3D-t, mintha ablakból néznénk a világot”, mondja, „hanem úgy tekintjük, mint ablakot a világra. Az a szándékunk, hogy a néző belemerüljön a film által elmondott történet világába. Az elmúlt 20-30 évben a hang új területet, új dimenziót hódított meg. Most nyomába ered a látvány.” Cameron szerint a nem nagyszabású élő-akció film terén is elterjedhet a 3D, és tervei között szerepel, „hogy leforgasson egy kis 3D-s akciófilmet, csak hogy igazolja állítását.”

Egyre jobban kirajzolódik a sztereoszkóp filmgyártás technikájának elméleti háttere. A lencseközi távolság meghatározása rendkívül fontos – az, hogy

milyen messze van egymástól a kamera két lencsége a forgatás során, meghatározza a hatás ütőképességét az adott filmrészlet vetítésekor. Ahogy Selick mondja: „A tompaszögben elhelyezett lencsék és a lencse közvetlen közelében mutatkozó tárgyak drámai módon fokozzák a háromdimenziós hatást. Ha a bábok méretéhez igazodik a forgatás, a legapróbb igazítás is nagy hatást válthat ki.” A montázs túlságosan igénybe veszi a néző figyelmét. „Nagyon rossz ötlet valamiből, ami közepes távolságra van, vagy a háttérben, olyan képre vágni, ami a szemközelen van”, mondja Selick. „Kikészíti a szemizmokat.” A rövid vágások is kellemetlenek lehetnek. James Cameron így nyilatkozott a Varietynek: „Ha tudja az ember, hogy olyan jelenetet forgat, ami rövid vágásokat tesz szükségessé, akkor lejjebb kell venni a sztereó [vagyis csökkenteni kell a lencseközi távolságot], és már jöhet is a gyors és sima vágás... Érzésem szerint jó néhány filmkocka kell, közel egy másodperc, amíg a szem képes felbontani a beállítás sztereoszkóp terét. Ha egy beállítás csak 18 képkockán át látható, akkor nem lehet sokat kihozni a 3D-élményből.”

Bármit hozzon is a jövő, nem valószínű, hogy a 3D-eljárás alkalmazása csak játékfilmekre fog korlátozódni. A háromdimenziós koncertfilmek sikeréből már következtetni lehet arra, hogy piacra talál a szórakoztatóiparban és a sportközvetítésekben is; máris van olyan eljárás, amellyel élő 3D-képeket lehet sugározni mozikba és otthonokba. Megrendelésre leszállítottak már több millió 3D-vételre alkalmas televíziót, és korlátozott keretek között 2007 decembere óta foghatók ilyen adások Japánban. A Philips célba vette egész Európát, hogy megteremtse a 3D-közvetítés feltételeit. „A videojátékok miatt fogják az emberek bevezetett magukhoz a 3D-t”, állítja Jed Weintrob, aki már rendezett ilyen játékokat. Az Avatart is háromdimenziós játékkal fogják bedobni a köztudatba.

Előbb-utóbb kiderül, hogy Arch Oboler jóslata valóra válik-e végül, és hogy a 2D a múlté lesz-e egy napon. Mindenesetre még sosem volt a mostaninál alkalmasabbnak tűnő pillanat arra (sem technikai, sem gazdasági, sem esztétikai szempontból), hogy Hollywood átálljon a háromdimenziós gyártásra. Könnyen lehet azonban, hogy az eljárás legcsodálatosabb alkalmazását mégsem

a hagyományos filmgyártás fogja adni. Manapság Ken Jacobs az a művész, akire érdemes odafigyelni. Legújabb kísérlete, Az Anaglyph Tom (Tom with Puffy Cheeks) (Térhatású Tamás) lenyűgöző erejű sztereoszkóp élményt nyújt, miközben, a film mottója szerint, „az egyik Most a házasság szent kötelékébe lép a másik Mosttal, és együtt nemzik a Mélység Illúzióját.” Jacobs 3D-effektusokat használ, hogy megvalósítsa régi álmát, a konvencionális nézési szokások felforgatását. A síkokat játékos kapcsolatba hozza egymással, előbb kibontva, majd összezavarva az eredeti felvétel terét; egyes alakzatok természetesen, mások az intuitív várakozást meghazudtolva hatolnak be a képmezőbe, elképesztő hatást váltanak ki.

„Eddig csak olyan 3D-s filmeket láttam, amelyek a valóság hasonmásának megteremtését tűzték ki célul”, mondja Jacobs. „Nálam nem erről van szó – előbb eljutok idáig, majd ellene játszom.” Nem sok jót remél a sztereoszkópos Hollywoodtól. „Azok, akik most 3D-s mozikat csinálnak, bajba kerülnek, ha mélységében akarnak majd elmesélni egy történetet. Annyira közel van a dolog a valósághoz, hogy a filmben nem tud kibontakozni a fantázia.” Ő másra törekszik: „Megpróbálok kultúrát vinni néhány mutáns agyvelőbe.”

Nem sokkal az 50-es évek háromdimenziós fellángolása után Jonas Mekas a következőket írta: „A kísérlet abba maradt, amikor még gyermekcipőben járt, ami elég nagy baj. És mindez azért történt, mert szembetalálta magát a könnyebben kivitelezhető trükk – a szélesvásznú film sikerével. Az az összbenyomás maradt utána, hogy a 3D mind gazdaságilag, mind művészileg megbukott. De aki látta McLaren Around is Around (Körbe-körbe) című művét, az nem fogja elfelejteni ezt a sztereoszkópos filmet (mely a katód-sugaras oszcillográf szaporán változó mintáira épül), a pontokat, vonalakat, ellipsziseket és parabolákat, melyek lenyűgöző játékot varázsolva forogtak és rajzottak a hatalmas vásznon. Művészre van szükség egy új technikai vívmány lehetőségeinek kiaknázásához.”

Most talán, több mint fél évszázad múltán, végül mégiscsak felszínre kerülnek ezek a lehetőségek.

Fordította: Litván Péter
(Sight & Sound 2009. március)

FILMKULTÚRA

További új cikkeink a neten:

FILMKULTÚRA

Peter Brook: A legyek ura (Sipos Anna)
Roger Vadim: És Isten megteremté a nőt
(Deák-Sárosi László)

Gyöngyössi Bence: Papírkutyák
(Selmeczi Nóra)

Mike Leigh: Hajrá boldogság!
(Tanner Gábor)

FILMKULTÚRA

A nyulak pártján. Bacsó Péter a forma tükrében
(Vajda Judit)

A magány közelképei. Nőalakok Elek Judit filmjeiben (Czirják Pál)

„Mindenünk volt a film”. Beszélgetés Sára Sándorral (Bozsogi János - Ozsda Erika)

FILMKULTÚRA

Bertalan Tivadar látványtervező munkái

filmkultura.hu

Vászonpapír



A víz ereje

Távoli életek

Rotterdam, 2009

Váró Kata Anna

Harmincnyolc évvel ezelőtt indult a Rotterdami Nemzetközi Filmfesztivál azzal a célkitűzéssel, hogy friss, kreatív szellemű filmeket hozzon a világ minden tájáról a szelmalmok hazájába. Az évek során elsősorban a független filmesek európai Mekkájává vált a fesztivál, amely elsőként merete felvállalni a merész kísérletezéseket, a technikai újításokat, a film és más művészeti ágak találkozásából született produciókat. Aki végigkövette az elmúlt harmincnyolc év fesztiváljait, az végigkövethette, elsősorban a világ legkülönfélébb pontjairól érkező független filmek tükrében, alkotók felemelkedését, a technikai fejlődés hozta változásokat, valamint az ezekkel gyakran kéz a kézben járó multimédiás kísérleteket, kiállításokat, DJ-szettekkel és performance-okkal kiegészített videoinstallációkat. A fesztiváljárók nemegyszer láthattak világvéginek hitt kis országok, népek életét dokumentáló képsorokat. Sok helyen még mozi is alig van, és biztos, hogy az országok neve hallatán nem a virágzó filmipar jut elsőként eszünkbe. Évente körülbelül kétszázötven nagyjátékfilm és legalább kétszer annyi rövidfilm, több tucat kapcsolódó esemény,

kiállítás, performance és zenei program várja az ide látogató, zömében szakmai közönséget, nem csoda hát, hogy már csak a mennyiségből fakadóan is igencsak széles a spektrum és vegyes a kínálat. De az biztos, hogy ilyen gazdag választék mellett unatkozni nem nagyon lehet. A fesztivál nem titkolt szándéka, hogy megmutassa közönségének: a filmművészet nem feltétlenül csak pénz és felszerelés kérdése. Nomád körülmények közt, minimális költségvetéssel, nem egyszer háborús viszályok kereszt-tüzeiben, vagy éppen politikai elnyomás fenyegető jelenléte ellenére is születnek merész, sok tekintetben úttörőnek számító alkotások, és mindig számíthatnak Rotterdam támogatására alkotóikkal együtt, akik sokszor gyakorlatilag a semmiből bukkannak fel, és sokan közülük csak jóval később válnak szélesebb körben ismertté – nem is beszélve azokról, akiknek sohasem sikerül a fesztiválok szűk köréből kilépve elismertséget vagy egyáltalán ismertséget szerezni. Sokan írják ezt a fesztivál javára, bár nemegyszer hallani olyan véleményeket, hogy ez vagy az a film csak azért került be a programba, mert olyan országból érkezett, netán olyan körülmények közt

készült, hogy létrejötte már önmagában művészet. Tény, hogy érződik ez a fajta hozzáállás a program egy részén, és bennem is többször felmerült a kérdés, hogy némelyik filmet egyáltalán látta-e valaki, vagy tényleg csak azért került be a programba, hogy ezzel is támogassa a nehezebb körülmények közt működő filmkészítést, és tizenöt perc hírnevet biztosítson mindazoknak, akik dacolva a nehézségekkel, kamerát ragadtak.

Rotterdam nemcsak a filmbemutatók, de a filmesek, producerek és forgalmazók rendszeres találkozóhelye is, ahol Cannes-nal, Berlinnel vagy Torontóval ellentétben nincsenek sztárok, hogy elvonják a filmkészítőkről a figyelmet. A vörös szőnyeg helyett két fontos kapcsolódó programja van. Az egyik az idén már huszonhatodik alkalommal megrendezett CineMart, vagyis a nemzetközi koprodukciós piac. Szigorú szempontok szerint, körülbelül harminc-harmincöt kiválasztott mutathatja be tervét a nemzetközi filmipar képviselőinek, és jó eséllyel pályázhat arra, hogy egy jó ötlettel és kis rábeszélő készséggel sikerül meggyőznie a fesztivál által meghívott koprodukciós partnereket, finanszírozókat, bankok

képviselőit és az esetleges forgalmazókat, hogy beszálljanak a finanszírozásba. Az eléggé dísztelen, de Rotterdam szürke nagyvárosi jellegébe jól illeszkedő fesztiválközpontban, a De Doelenben zajlanak ezek a találkozók, amelyek eredményeit gyakran már a következő év programjában láthatjuk. Idén tizenhárom CineMart-projekt szerepelt a különböző szekciókban, közülük kettő, az Edwin által rendezett indonéz film, a Babi buta yang ingin terbang (Blind Pig Who Wants to Fly; 'A vak disznó, aki repülni akar') és az Armagan Ballantyne rendezte, új-zélandi és német koprodukcióban készült The Strength of Water ('A víz ereje') a VPRO Tiger Awards Competition-ben, azaz a fesztivál hivatalos versenyprogramjában. A The Strength of Water Új-Zéland északi részén élő maori közösségben játszódik, megható történet egy kisfiúról, aki elég különös módon gyászolja ikertestvérét. A közösség nem igazán veszi komolyan a kövér gyereket, aki nővére helyett is eszik, és játék állat gyanánt egy csirkét hurcol magával. Pedig Kimi sokkal többet észlel a körülötte élő felnőttek életéből, és jóval élesebb meglátásai vannak, mint azt gondolnák. A film jó példája annak, mennyire kiemelt helyen kezeli Rotterdam az ilyen emberi történeteket, amelyek isten háta mögötti helyeken, a nagyvilág szeme elől elzárt közösségekben játszódnak. Ugyanez látható a Blind Pig Who Wants to Fly-ban is, amely Indonézia kínai etnikai kisebbségének életébe enged betekintést. Komor témáját a közösség abszurd helyzetéből adódó, sokszor bizarrnak tűnő humor oldja.

A Rotterdami Nemzetközi Filmfesztivállal karöltve működik az idén huszadik születésnapját ünneplő Hubert Bals Fund is. Az 1989-ben indult program elsősorban a fejlődő országok filmgyártását támogatja azzal, hogy évről évre több film elkészítésében, sőt az utóbbi időben forgalmazásában is részt vállal. Az első Hubert Bals Fund által támogatott film a Chen Kaige Life on a String ('Élet egy húron') című alkotása volt, amelyet az elmúlt két évtized alatt közel hétszáz film követett. Idén harminchárom alkotás szerepelt a fesztiválprogramban, amelyet a Hubert Bals Fund támogatott. Ezek közül négy a hivatalos versenyprogramban szerepelt: a már említett Blind Pig Who Wants to Fly, a kínai Peng Tao filmje, a Liu Li (Floating in Memory; 'Az emlékezet sodrása'), a chilei Alicia Scherson munkája, a Turistas (Tourists; 'Turisták') és az iráni Ramin Lavafipour rendezte Aram bash va ta haft beshmar (Be Calm and Count to Seven; 'Légy nyugodt, és számolj hétig'). Ez utóbbi lett az idei versenyprogram győztese, s a díj odaítélésében a zsűriben részt vevő Mundruczó Kornélnak is szerepe volt. Az első nagyjátékfilmjével debütáló Ramin Lavafipour alkotása nemcsak az idei versenyből emelkedett ki toronymagasan, de kiváló példája mindannak, amit a Rotterdami Nemzetközi Filmfesztivál, illetve annak versenyprogramja képvisel, amelyben zömében első, illetve másodfilmes rendezők alkotásait látni. A Be Calm and Count to Seven egy dél-iráni kis halászfaluban játszó-





Papírkatona

Lakói leginkább csempészárúért járnak a tengerre, mivel a túlhalászás következtében hal már alig van a vízben. Itt él a futballista álmokat dédelgető tinédzser Motu (Omid Abdollahi) is, akinek apja távollétében magának kell anyjáról és nővéréről gondoskodnia. Az idő múlásával egyre valószínűbbnek látszik, hogy Motu apja valaha is hazatér, így a fiú egyre merészebb csempésztrükkökben vállal szerepet. A dokumentarista-realista irányzatot követő alkotás rendkívül plasztikusan ábrázolja az egyre néptelenebbé váló kis halászfalvak lakóinak reménytelen helyzetét. A fiatalok számára az egyetlen kiút a városba vezet. Lavafipour filmje nincs híján a kreativitásnak, egyenesen virtuóz módon bánik a filmes eszköztárral. Dinamikus és jól koreografált jelenettel indít, amely leginkább Fernando Meirelles Isten városa című filmjének tetőkön felvett üldözéssel jelenetét idézi. Mindezt az iráni rendezőnek sikerül a realizmus és a költőiség jól etalált elegyével ötvöznie. A film pontosan dokumentálja, miként szorul ki egyre inkább a tradicionális kultúra, és adja át helyét a városi bevásárlóközpontok által terjesztett fogyasztói világnak, amelynek sokan inkább szolgái, mint élvezői.

Az utóbbi két évtizedben, egészen a jelenlegi válság kirobbanásáig, az óriási növekedést mutató kínai gazdasági modellt állították követendő példának a fejlődő országok elé. Az utóbbi húsz esztendő gyors fejlődése sok változást hozott a társadalomban is. Peng Tao Floating in Memory-je, amely melodrámának is tökéletesen megállja a helyét, egy újsághíren alapul. Egy fiatal lányról szól, akit prostitúcióra kényszerít álmolovagja. A lány teherbe esik, a fiú pedig kénytelen az öt üldöző gengszterbanda elől falura menekülni. A lány kétségbeesésében előre eladja a gyermekét főnöknőjének, de a kilenc hónap alatt megmozdulnak benne az anyai érzések. A katalógusban a Dardenne testvérek hőseihez hasonlítják Peng Tao filmjének szerelmeseit. Sorsukat éppúgy befolyá-

solja a megváltozott szociális közeg, mint a végzet.

Elégé rendhagyó Rómeó és Júlia-történetnek indul Simon Ellis Dogging: A Love Story című filmje, amely már a címében sem ígért túl sok jót. A leginkább hormonálisan fékezhetetlen tizenéveseknek való alacsony költségvetésű 'angol pite' becsülettel tapogatja a mai fiatalok erkölcsi normáinak fellazulását, az egyre nyitottabbá váló párkapcsolatokat, az egyre extrémebb élmények hajszolását (ez esetben a doggingot, azaz az autós szexet, amelynek egész szubkultúrája van, a film tanúsága szerint), és közben igyekszik érzékeltetni azt is, hogy ezek a kamaszok is egyszerűen csak szerelemre és odafigyelésre vágyanak. A soványka kis mondandó azonban alaposan túl van lihegve, hiába érdekes benne, hogyan próbálják a fiatalok a társadalom érzelmi kiüresedését arctalan internetes és más bizarr kalandokkal pótolni. A film kétségtelenül illeszkedik a brit filmgyártás egyik tendenciájához, mely szerint kis pénzből próbáljuk minél inkább mehökkenteni az embereket, mert ez már többször bejött (sőt, a Trainspotting-nak nagyon bejött!), Ellis filmje viszont maximum a 'középsiskolás osztálykirándulások kultfilmje' címre számíthat. Duane Hopkins Better Things-e ('Jobb dolgok') a Bright Future, azaz a jövő reménységeinek szekciójában képviselte a Szigetországot, ráadásul hasonló témával. Első rövidfilmje, a Love Me, or Leave Me Alone ('Szeress vagy hagyd békén') után a jövő egyik reménységének tartották az angol rendezőt, de a Better Things-szel ezek a remények kissé megkérdőjeleződtek, mert a narkós, szerelmes és szenvedő tinikről már sokat láttunk-hallottunk, és az itt látható szocreálba ágyazott művészi kedéstől inkább csak unalmasabb, felszínesebb és közhelyesebb lett a téma feldolgozása. Noha Nyugaton még a filmművészet veteránjai is egyre gyakrabban fordulnak a HD-formátumhoz, mi több, Terence Davies szerint (aki szintén videóra forgatta a Rotterdamban

is bemutatott Of Time and the City-t), alig néhány év múlva minden film HD-formátumra készül majd, mi magyarok – csakúgy, mint az orosz alkotók többsége – sokkal konzervatívabbnak bizonyulunk, ami nem feltétlenül baj. Az olyan szépen komponált képekből építkező alkotások, mint ifj. Alekszej German Bumazsnij szoldat ('Papírkatona') című filmje, amelynek operatőri munkáját Velencében már díjazták, a Téli utazás (Jurjev gyeny, r: Kirill Szerebrennyikov), a Morfij ('Morfium', r: Alekszej Balabanov), a szintén többszörös díj-

nyertes Tyulpan ('Tulipán', r: Szergej Dvorcevoj), a Gyikoje pole ('Vad föld', r: Mihail Kalatozisvili) vagy Mundruczó Deltája óriási kontrasztot képez az olcsó és gyakran még olcsóbbnak tűnő HD-ra vett filmekkel. Így nem csoda, hogy az előbb említett, 35 mm-es szalagra készült művek járják be az európai művészmozihálózatokat, míg a rotterdami kínálat java talán soha nem lesz képes túllépni a fesztiválok határán. A korábban ismertetett, szociológiai tanulmányoknak is beillő filmek sem jutnak el bizonyára szélesebb közönséghez. Így ha valaki a kínai halásztelepülések mindennapjaira kíváncsi, több esélye van, ha megpróbál elkapni valami rövidebb összeállítást a Discovery-n vagy a Travel Channelen, mert aligha nézheti majd meg a dokumentumfilm elemeket játékfilm-mé ötvöző Shui shang ren jia-t (River People; 'A folyó emberei') He Jianjun rendezésében. Az említett csatornákon persze tudatosabban komponáltabbak, polírozottabbak a képek, követhetőbb a dolgok menete, de nem biztos, hogy bármit is át tudnak adni ezekről a városoktól és a technika vívmányaitól távol élő nomád embereknek a létfenntartásért folytatott küzdelméről. He Jianjun filmjének témájához és közegéhez jól illik ez a minimalista megközelítés, a gyakran egyenesen amatőrnek tűnő operatőri munka. A dokumentarista-realista ábrázolásmódnak köszönhetően szinte tapinthatóvá válik a világ turisták elől eldugott részeibe vagy a nagyvárosok forgatagába beleolvadó emberek hétköznapi élete. Az ilyen, akár 'naivnak' is mondható alkotások bevalogatása mindenképpen a Rotterdami Nemzetközi Filmfesztivál szervezőinek merészségét és segíteni akarását igazolja.

Március 12-től a mozikban:

Téli utazás

(Jurjev gyeny), 2008

rendezte: Kirill Szerebrennyikov



Ljuba, az ötvenes operaénekesnő karrierjének építése miatt évtizedek óta külföldön él. Egy nap felkerekedik, hogy megmutassa fiának a szülőfaluját, Oroszországban.

Forgalmazza:


másképp alapítvány

Narrátorhang

EMLEKVÁZLATOK 4.

Veress József

Lajta Andor

Thököly út 75.: a ház előtt ma is gyakorta elautózom, s ilyenkor ki-kínézek a kocsiból, pedig Bandi bácsi, az egykori lakos, akit sokszor meglátogattam itt, már régóta máshová költözött, aligha számíthatnék arra, hogy esetleg integetni fog. Ismeretségünk úgy kezdődött, hogy – javíthatatlan grafománként – levelet írtam neki. Régi évkönyvei felől érdeklődtem. Úgy rémlik, újságban hirdette a kiadványokat, de erre nem mernék megesküdni. Azonnal a bizalmába fogadott, s mivel tájékoztattam arról, hogy élek-halok a filmért, mesélni kezdett a múltból. Természetesen tudtam egyet s mást a tevékenységéről, szerkesztői munkájáról, archívumi kezdeményezéseiről – de más a könyvek-ből szerzett információ s a személyes közlés tartalma, hangulata, intenzitása. Három vesszőparipáján makacs módon lovagolt. Egy. Nem mulasztotta el megátkozni a „Filmtudományi Intézetnek nevezett rablóbanda” vezetőit. Az ok egyértelmű: nyugdíjba küldték, s ami ennél is fájdalmasabb volt számára, semmiféle igényt nem tartottak szakértelmére. Haragosan és gúnyosan beszélt az egyébként a közvetlen szomszédságában, az akkori Vorosilov úton tanyát vert intézmény irányítójáról (meg persze egyes beosztottjairól). Kettő. A hatvanas évek elején vagyunk, a diktatúra lazulásának kezdetén, de azért vigyázni kellett a szavakra. Fogalmam sincs, miért, de én abszolút megbízhatónak találtattam számára, ezért minden alkalommal nekem szegezte az obligát kérdést: „Mi újság van arrafelé (mármint Debrecenben)? Nem hallani arról, hogy a rendszer inog?” Talán nem ezekkel a szavakkal fogalmazott, a refrént mégsem lehetett félreérteni: arra számított, hogy egyszer majd csak bealkonyul a szocializmusnak. Erre várt, ebben reménykedett naiv bizakodással. Ezzel persze világszemléletét is jellemeztem. A polgári világ embereként elutasította az új politikát, noha – mit tehetett egyebet? – igyekezett alkalmazkodni. Lelkesen méltatta a Tanácsköztársaságot és filmművészeti kezdeményezéseit, cikkeket kanyarított bűnszemélyes szövegalkotásokról, de ha tehetett, inkább az emlékalbumban lapozgatott. Az aranyos borítójú régi Filmkultúra megalapítása elvitathatatlan érdeme volt, talán még nagyobb léptékű tett, mint a filmográfiai adatolás.

Hajdanában-danában a beérkezettek szívesen segítettek a kezdőket. Lajta bácsi örömmel és önzetlenül nyúlt a hónom alá, pedig viszonzásra aligha

számíthatott. Még jó hírekkel sem szolgálhattam számára, mert a rendszer egyelőre egyáltalán nem ingott Debrecenben. Évkönyveket adott (el) nekem, darabját 20 forintért, duplumköteteit ajánlotta fel, felbecsülhetetlen információkat tudtam meg tőle a régi magyar filmről, a forgalmazásról, a filmsajtóról, amelyeket részben az induló egyetemi esztétikai előadássorozat alkalmával, részben zsenge kritikáimban hasznosítottam. Tőle ismertem meg a debreceni Apollo mozi történetét és a Deésy Alfréd-sztorit. (Később Kóháti Zsolt számolt be részletesen a majdani rendező vállalkozásáról.) Lajta Andor kezdeményezte emléktábla készítését, javaslata azonban sajnos megfeneklett. Tudomásul vette, s pikírten megjegyezte: „A pártbizottságon, ahol döntöttek az elutasításról, most nyomozzák, hogy ki is volt Deésy Alfréd.”

Mit érnek ma az autodidakta filmszakíró-úttörő dolgozatai, katalógusai, írásai? Főszerkesztőként érdemeket szerzett. (Mellesleg: az ős-Filmkultúra története mindmáig feldolgozatlan.) Egyéb kutatásainak eredményei forrásértékűek. Nem volt tág a szemhatára, szorgalmas búvárkodásának mégis hasznát vehetjük, például a budapesti mozik történelmi áttekintésénél.

Hanem a harmadik fixa ideával még adós vagyok. Kicsit kínos felidézni, ám hozzátartozik a portréhoz. Mindehhez azt bocsátom előre, hogy sosem érdekelt mások hite, vallása, származása: nem eszerint ítélem meg az embereket. Nos, Lajta bácsi folyton azt fejtegette: minden rossznak, bajnak, bűnnek a zsidók az okai. Persze nem értettem vele egyet, de csak hümmögtem, úgysem tudtam volna meggyőzni az idős férfit antiszemita tétele kártékonyaságáról. És akkor most a slusszpoén. A gyászjelentésben – megdöbbenésemre, ismétlem, tájékozatlan vagyok – ez állt: Temetése az izraelita köztemetőben.

Szilágyi Gábor

Ha valakit, őt mindenkinél jobban megillette volna a „homo doctus”, a „homo aestheticus” jelző. Az a helyzet ugyanis, hogy a filmelmélet maroknyi csapatának, illetve kitágítva a kört: a mozgóképes ismeretterjesztés, oktatás, publicisztika viszonylag népes együttesének tagjai számos vasat tartanak a tűzben. Több helyen fordulunk meg. Az indíttatások eltérőek. „Szolgálni akarunk”, felkérnek bennünket, önkéntes missziókra vállalkozunk, zsűrizünk, cikkeket írunk, klubokban vezetünk vitát,

ankétokra járunk... Mindezt kötelességszerűen tesszük, ám az is megesik, hogy egyikünkben-másikunkban túlteng a szereplési vágy. Szilágyi Gábor nem tartozott a megbízatáshalmazók közé. Egyszer-egyszer – meglehetősen ritkán – ő is beadta a derekát, de rendszerint és következetesen a munkájára, az elméletre, könyvek írására koncentrált. Szobatudósnak aligha tekinthették volna, nem vonult elefántcsonttoronyba, érdekelték az élet örömei, figyelte a híreket, meghallgatta a pletykákat, amikor azonban munkához látott, szigorú askétizmussal kizárta maga körül a külvilágot.

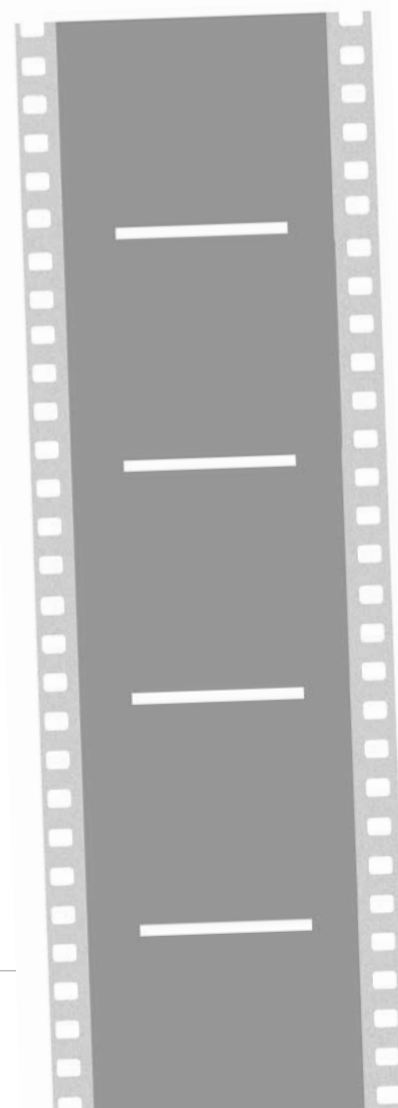
A legmagasabb szinten művelte a teóriát, alapos precizitással járva körül kedvelt filmes területeit és témaköröket. Termékenységénél – erre alább még visszatérek – csak sokoldalúsága volt nagyobb. Vegyük sorba érdeklődési szféráit. Bármennyire meglepő, mégis igaz: a fotó világa volt az első szerelme. Fotóművészeti szakköteteiben feldolgozta az elmélet és gyakorlat valamennyi fontos kérdését, megírta a fényképezés történetét, kutatási eredményei széles visszhangot keltettek. A hazai filmhistóriát ugyancsak gazdagította:

a Tűzkeresztység és az Életjel, a két vastos könyv az 1945 és 1956 közötti magyar film törekvéseinek, eredményeinek, kudarcainak, politikumának, társadalmi mozgásainak, szervezeti életének egyaránt gazdag enciklopédiája. Kandidátusi disszertációjának opponenseként is megállapíthattam, mennyire hiteles tükörben látta az ellentmondásos korszakot és sápadt kinematográfiaját. Szociológiai „mélyfúrásaival” új fejezetet nyitott, amikor feltérképezte az 1957 és 1972 közötti alkotásokban ábrázolt „viselkedésmintákat és konfliktusokat”. Christian Metz, a szemiotika világnagysága hazai megismertetésében és népszerűsítésében oroszlanrészt vállalt magára. Lefordította az alapműveket, tanulmányokban részletezte a sokak által gyanakvással fogadott módszer elveit és metodikáját, példanalízisekben bizonyította az eljárás életképességét. Széles skálán helyezkednek el értekezései és esszéi. Foglalkozott a népszerű-tudományos filmmel, a filmes specifikum természetrajzának meghatározásával, a szöveg és a cselekmény modellálásának lehetőségeivel. Bekezdéseket töltene meg érdeklődési szféráinak csupán címszószerű felsorolása. Második diplomáját Párizsban szerezte, innen eredeztethető francia orientációja, amelyet azonban sohasem egyoldalúan érvényesített: angolul ugyancsak kiválóan tudott, és élvezettel búvárkodott a világ más nyelvű szakirodalmi kincseiben is.

Publikációs tevékenysége impozáns: több tucatra rúg vastos munkáinak száma. S akkor még említést sem tettünk szerkesztői funkcióiról: több szaklap profiljának alakításában játszott meghatározó szerepet, sorozatokat gondozott példás szakértelemmel, mellesleg még fordított és lektorkodott, sőt hébe-hóba tolmácsolódott is. Ami viszont íráskészségét illeti – anélkül, hogy kétségbe vonnánk téziseinek, okfejtéseinek, elemzéseinek tudományos hitelességét és megalapozottságát – előszeretettel burkolózott absztrakciókba. A Nemeskürty-féle könnyedség távol állott tőle: a súlyos körmondatok, az elvont magyarázatokat többre becsülte a populáris fogalmazásnál. Amikor a hallgatóság előtt állt – tanított egyetemeken –, fejtegetéseinek alaposágát némi monotonia gyengítette. A filmintézeti, -archívumi értekezleteken aktívan és hosszadalmasan nyilvánított véleményt. Szerette körbejárni a legjelentéktelenebbnek látszó ügyet is. A vitákban kitartóan, néha rendkívül szenvedélyesen védte álláspontját. Nehezen lehetett meggyőzni.

Kikapcsolódásra – ez némileg meglepő – súlytalan kommersz darabokat, főleg szabványkomédiákat választott, mint videokölcsönzései bizonyítják. „Nem ér a nevem”-alapon szórakozott. A tudós professzor, a kvalitásos író is ember: közismert tény, hogy Babits Mihály detektívregényeket olvasott szabadidejében.

Korán ment el, hatvanadik életének betöltése előtt, miután hosszasan betegeskedett. Halála fájdalmas veszteség az amúgy is takaréklángon égő magyar filmtudomány számára. Nincs igazi utóda, örököse.



Nagy Viktor Oszkár:

Apaföld

Lasztóczy Petra



Az elsőfilmes Nagy Viktor Oszkár alkotása visszanyúl a hatvanas-hetvenes évek magyar filmművészetének hagyományaihoz. Talán ezért, de az Apaföld nem hat a valódi meglepetés erejével, hiányzik belőle az intenzív személyes látásmód és a frissesség. Ennek ellenére megállná a helyét akármelyik nemzetközi fesztivál-programban, amit az is bizonyít, hogy az idej szemlén elnyerte a külföldi kritikusok Gene Moskowitz-díját.

A film egyszerű, pár mondatnál leírható története egy „ősi” konfliktust tematizál. Apa és fia kapcsolatának eredendő feszültségére utal már maga a cím is: „apaföld” a harmonikus csengésű anyaföld helyett. A természet, a termőföld nem pusztán háttér a filmben. Egy szimbolikus, már-már mitikus világban járunk, ahol még a két főszereplő neve is lényegtelen. Az apa (Derzsi János) épp most szabadult a börtönből, hazatér az időközben szinte már felnőtté cseperedett fiához (Ravasz Tamás), hogy vele együtt kezdjen új életet, és talán utólag átadja neki valamiféle értékrendet. Vásárol egy darab szőlőföldet, hogy közösen műveljék meg. A nagykamasz (18 év körüli) fiatalember egész kialakulatlan személyiségére rányomja a bélyegét a szülői szeretet hiánya (édesanyja meghalt, valószínűleg mialatt apja börtönben volt), ezért amikor hosszú idő után ismét egy hús-vér apa kontrollja alá

kerül, nem tud megbirkózni a helyzettel. Tovább bonyolítja az alapkonfliktust a halott anya fiatal húga, Ági (Nagy Andrea), akivel az apa szexuális kapcsolatot kezd, és aki iránt a fiú is vonalmat érez. A fiú ambivalens érzelmei, a lázadás és a megfelelni vágyás feszültsége végül mintegy automatikusan vezet el a tragikus végkifejlethez.

A történet egy mátraaljai faluban játszódik valamikor a rendszerváltás környékén. A kor – a Gyöngyös környéki tájjal szemben – nem meghatározó eleme a filmnek, inkább csak háttér, ami egyébként csupán apró részletekből (például régi ötszázás), lassan tudatosodik a nézőben. (A szereplők kinézete, öltözködése például nem sokat árul el erről.) A film nagy része a természetben játszódik, ha pedig nem a földeken vagyunk, akkor szűk belsőket látunk. Az elbeszélés ritmusát a szereplők monoton élete adja, ugyanazok a situációk mindennap (felkelnek, dolgoznak, vacsoráznak stb.), és végül már fogalmunk sincs, hogy mennyi idő telhetett el azóta, hogy az apa megérkezett. Az Apaföld alaphangulatát a vidéki életnek ez az időtlensége adja. A földön való munkának saját, szubjektív ideje van – emlékszik vissza egy (a Prae.hu-nak adott) interjúban a rendező saját gyermeki élményeire: „nem akart telni a nap, csak dolgoztunk némán.”

Akárcsak a kétkezi munka, a film ideje is sokszor túlzottan lassan telik. Forgatókönyvíróként Nagy arra törekedett, hogy egy tömör, egyszerű „balladai” szerkezetet rakjon össze, amire erős vizuális világot építhet fel. Gyönyörűen fényképezett tájképek és plasztikus közelik váltják egymást kevés vágással. Dobos Tamás operatőri munkáját csak dicsérni lehet: nagytotáljai jól komponáltak, a belsők szépen bevilágítottak, és remekül használja a mélységélességet. A film hangvilága is figyelemre méltó: jól bánik a csenddel, hatásosan alkalmazza a természet és a civilizáció zörejeit, ezért kifejezett előnyére szolgál, hogy (a zárójelenet kivételével) nincs is

benne zene. Mégis talán épp az erős képek és hangok dominanciája okozza leginkább a film fárasztó lassúságát. Sokszor érezhetjük erőltetett esztétizálásnak a hatásos formanyelvi megoldásokat is, például amikor a rendező (aki egyúttal a film vágója is) „Tarr Bélá-san” a kelleténél egy-egy lélegzetvétellel hosszabban tartja ki a jelenetet. Ezek a fogások önmagukban nem elegendők ugyanis ahhoz, hogy tartalommal töltsék meg a rövidfilmes kerethez jobban illeszkedő történetet. Hiányzik a feszesre szabott dramaturgia, a fokozás, nincsenek megfelelően motivált fordulópontok és kidolgozott, jól felépített karakterek. A dramaturgiai ritmustalanság vizuális szinten párhuzamos a hosszú beállítások és rövidebb snittek monoton változásával, illetve azzal, hogy a hosszú beállításokat nem fokozásra, a hangsúlyos események kiemelésére használja a film, hanem többnyire a munka időtlen lassúságát ábrázolja ezzel az eszközzel. Amikor például – már nem először – percek óta azt látjuk, hogy apa és fia némán dolgoznak a nyári melegben, mindenki érti, hogy „többről” van itt szó, hogy a mélyben hatalmas feszültségek munkálnak; a probléma azonban az, hogy ábrázolásuknak nem sikerül túllépni a külsőségeken.

Ugyanez a gond a dialógusokkal és a hősökkel is. A szereplők – mintha a

viccbeli „székelyember” sztereotip változatai lennének – keveset és ritkán beszélnek. A szinte tömönatokból álló, hosszú szünetekkel teli párbeszéd azonban – ahelyett, hogy realiztikussá tennék a karaktereket – sajnos a legtöbbször mesterkélt, színpadias hatást keltenek. Pusztán attól még nem lesznek hitelesek ezek a kemény, szikár falusi figurák, hogy nem szólalnak meg. Ráadásul az egész film során alig valamit tudunk meg róluk. (Nem derül ki például, hogy miért volt az apa börtönben, mikor halt meg az anya, mi volt a fiúval, mielőtt az apja hazament stb.) Nem feltétlenül előéletük, történetük konkrétumai lennének érdekesek, hanem inkább azzal marad adósunk a film, hogy apró, finom (verbális és nem verbális) részletekből komplex személyiségek körvonalazódjanak előttünk. Derzsi János egyébként jól hozza a ráosztott kemény, mogorva karaktert, de a rendező inkább fizimiskájára, vonásaira alapoz a színészi játék helyett. Ugyanez elmondható a fiút alakító amatőr szereplő, Ravasz Tamás esetében is, aki (bár talán kicsit túlkorosnak néz ki) kemény, markáns arcával, kifejező tekintetével – színészi „alakítás” nélkül is – jól illik a hátrányos helyzetű fiatalember szerepéhez.

A rendező egy interjúban elmondta, hogy nézőként azokat a filmeket élvezte, amelyekben nincs minden megmutatva. Az Apaföld is ilyen: a szereplők hallgatása mögött soha ki nem mondott feszültségek szunnyadnak, titkokat sejtünk. A befogadóra van bízva, hogy kitöltse a hézagokat, megfejtse a szimbólumokba és a metaforákba kódolt üzenetet (például a földből kiálló cölöpök képét a passzív gyilkosságnál). Az Apaföld stílusában, atmoszférájában erőteljesen emlékeztet a hatvanas-hetvenes évekből magyar „új hullám” alkotásaira – például Kósa Ferenc vagy Gaál István filmjeire. Gaál Magasiskolája egyébként egy konkrét idézet erejéig meg is jelenik a filmben, amikor a fiú autósmoziban van a barátaival. Ez azért különösen érdekes, mert az Apaföld mind vizuális világában, mind alapszituációját tekintve közel áll Gaál alkotásához. Mindkettőben ember és természet szerves kölcsönhatása elevenedik meg képekben és hangokban egyaránt (a Magasiskola egy solymásztelepen játszódik). Gaál filmjében is egy fiatalember és egy idősebb férfi (a telep vezetője) viszonyát látjuk, akik szintén egy fiatal nőért vetélkednek, továbbá a fiúról szintén nem tudjuk meg, honnan jön, és hová tart stb. De a két mű különbsége is nyilvánvaló. A Mészölykisregényből készített adaptáció parabola a „puha” diktatúráról, a Kádárkorszak társadalmát modellezi „virágnyelven” (például Lilik, a telepvezető a kommunista vezetés „gyámkodó” zsarnokságát személyesíti meg). Az Apaföld viszont nem erről szól; nem társadalmi vagy történelmi parabola. Egy emberi kapcsolat kamaradramája, a szimbólumok ezért a szereplők benső világát, viszonyrendszerük alakulását hivatottak kifejezni. Ehhez azonban sokkal árnyaltabb karakterábrázolásokra volna szükség. Ehelyett a film kényszeresen hallgat – akárcsak a szereplők –, és ezért nehezen talál utat a nézőkhöz.