

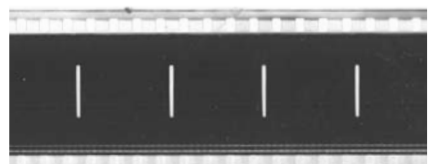
FILMKULTÚRA

# MUSZTER

2009. DECEMBER



2012



**FILMKULTÚRA**  
MUSZTER

ISSN 1785-0789

Magyar Nemzeti Filmarchívum  
7. évfolyam 12. szám  
megjelenik havonta

**MELLÉKLET:**

**A FILM MŰZEUM HAVI MŰSORA**

## 1989

KRAUSZ TAMÁS ÉS SZ. BÍRÓ ZOLTÁN BESZÉLGETÉSE

MI TRÉFÁLUNK! KRITIKÁK GÁRDOS PÉTER FILMJÉRŐL

FESZTIVÁLOK: MISKOLC, PÉCS, VALLADOLID

# Egy rák is lehet ember

Kiss Éva

Amennyire nem akarunk szembenézni a genetika fejlődésében rejlő lehetőségekkel (röviden, hogy az ember egyszer majd helyettesíthető lehetne önmagával), annál szívesebben mészázgatunk azon, hogy mi lesz, ha gépet teszünk önmagunk helyére. Persze a gép-ember kapcsolat boncolgatásának több évszázados múltja van, meg beláthatóbb is ez a kérdéskör, hiszen a gép és az ember között mindig is lesz különbség, bármennyire megközelítsék is egymást majdan. Már csak azért is, mert különböző hangalakban írjuk őket. A klónozott ember (ember) és a természetes ember (ember) között viszont nincs differencia, mert hogy éppen ez lenne a dolog lényege. A gépi környezetet klasszikusan azért hozzuk létre, hogy segítsünk önmagunknak. (Más kérdés, hogy sokszor újabb és újabb gépek kelljenek ahhoz, hogy korábbi eszközeink negatív hatásait kiküszöböljük. Tehát mára már nem tudjuk, hol húzódik a segítség, hol a korrekció és hol a pusztítás határa.) Amikor viszont már túl sok feladatot bízunk a gépekre, ellustulunk. Elsatnyulunk, elhízunk, tönkremegyünk. Képtelenség ezt a logikai következtetést felülmúlnunk. Ha nem kell rónunk a poros utakat, dagasztanunk a sarat, mert lesznek majd négykerekű fémdobozkák, amelyek helyettünk fálják a kilométereket, és mi csak pöffeszkedünk bennük, elsatnyul a lábunk. Vagy egy idő után már ki sem nő. Biztos ment volna ehhez hasonló sci-fi a 19. század eleji mozikban, ha nem egy évszázaddal később találták volna fel a mozgóképet. Most, hogy léteznek online játékok, ahol vagy lóhetünk egymásra, vagy virtuális társadalomban jöhetünk-mehetünk, netán egérkattintásokkal földet művelhetünk stb., világos, hogy ezek hatására fel fogunk hagyni mindennapi cselekedeteinkkel, csak ülünk a gép előtt, irgalmatlan hájassá hízzunk (Gamer – Játék a végsőkig) vagy összeaszunk (Hasonmás). Ha egyszer használatba veszünk egy gépet, akkor menthetetlenül végünk. Ehhez képest üdítő volt a

2012

című film. Semmi önostorozás, hogy pusztítjuk a környezetünket, hogy a legkártékonyabb élőlény a földön az ember, és ha nem jár szoláriumba, vagy éppen hogy jár, ha nem eszik zsírosat, vagy éppen hogy eszik, ha sok atomerómvét épít, vagy éppen hogy egyet sem, szóval ha a születése után bármibe is belefog, nem csupán fekszik mozdulatlanul az éhhalált várva (lehetőleg eközben sem sok oxigént pazarolva, nehogy beszívja az ózonpajzsot a nagy ventilációban), akkor menthetetlenül felszámolja a környezetét és ezzel együtt saját magát. Szóval semmi felmelegedés, energia-, netán vízkifogyás, csak úgy egyszerűen, bénán áll a nap és a föld egymáshoz viszonyítva, és ez a konstelláció túlhevíti a földkéreg alatt izzó magmát. Nem tehetünk róla. Még leírni is borzalmas ezt. Van, amire nincs hatással az ember? Külön tetszett a filmben, hogy a bevezető egyik jelenete (amikor a később játékhajóként felboruló gigantikus óceánjáróra szállnak az emberek) San Franciscóban játszódott. Aztán valahol odébb az is elhangzik a filmben, hogy a Szent-András törésvonal mentén elmozdult a földkéreg. Azért emelem ezt ki, mert San Francisco esetében közismert, hogy a közeljövőben (a szeizmo-

gráfusok nem tudják pontosan meghatározni, mikor) eddig soha nem tapasztalat földrengés fogja megrázni a várost. Nem azért, mert a városban lakók így vagy úgy élnek, nem isten ostoraként fog megmozdulni lábuk alatt a föld, hanem tőlük függetlenül, mondhatni, csak úgy. Mióta ezt a földrengést előre jelezték, az Amerikasziimbólumnak tekinthető Golden Gate hidat hihetetlen sebességgel építik át, próbálják földrengésbiztosra alakítani. Aztán majd kiderül, be tudják-e fejezni a munkát időben, és nem lesznek-e nagyobb földmozgások, mint amit most prognosztizálnak. Számomra ez a küzdelem jelképes értelmű: megteszünk mindent, miközben lehet, hogy azoknak az ólomgumi tappancsoknak az előállítása, amelyekre utólag ráhelyezik a hidat, valamiféle környezetkárosítással jár (mellékhatásként), de hát ezen a nyomvonalon hamar visszajutunk a születés után merev mozdulatlanságban fekvés alternatívájához. Még így is elhangzik (különösen a film propagandájában) némi rosszallás: valami misztikus kultúrában megjósolták a világnak végét, és megjelölték a pontos dátumot és okot is. (Szerencsére világvége jóslat annyi van /és annyi féleképpen értelmezhető/, hogy az elkövetkezendő száz év mindegyikének a 365 napjára bőven jut világvége dátum, tehát bármikor következzen is be a vég, mondjuk, mielőtt ránk omlik egy felhőkarcoló, vagy a felüljáró betonpályája, még villanjon át az agyunkon, hogy voltak, akik előre megmondták, hogy így lesz.) A film saját kontextusában sem értem a jóslatproblematikát, hiszen mint láthatjuk, olyan mértékű a pusztulás, hogy ha ez jóval korábban ki is derül, akkor sem tehetnénk semmit. Persze azért szíven ütik az embert az efféle mondatok: mi építjük a hatalmas gépeinket, aztán a maja papok pedig

már mikor megjósolták a katasztrófát. Vagyis akkor ne építsünk semmit? Vissza a majákhoz? Ott még igazi emberek éltek, mi pedig már csak lógunk itt marionettzsinórjainkkal kötődve a technikához! Ez esetben viszont azt nem értem, hogy a film hősei miért nem valamiféle maja eszközön menekülnek. Váltott repülőgépekkel emelkednek a magasba, miközben alattuk iszonyatos felfordulás révén átrendeződnek a kontinensek. Bezzeg a maják, mondjuk, amikor repülőgépünk éppen hogy elhúz két egymásra dülő felhőkarcoló között... Hát ez elég nagy bunkóság. És ha ehhez hozzávesszük, hogy a film egyetlen erénye, hogy számítógéppel generált képein lenyűgözően vizualizálja a hegyek, völgyek, tengerek, városok elpusztulását, akkor megkérdőjelezhetnénk az alkotókat, vajon miért nem a film hőskorabeli makettekkel próbálkoztak megteremteni ezt a látványt. Amúgy néha nem is lett volna rossz visszafogni a CGI nyújtotta lehetőségekből. Így ugyanis a film igencsak közel került a rajzfilmekhez. Bizonyos akciójeleneteket a Tom és Jerryből vagy a Gyalogkakukkból emeltek át, csak a régi képkockákra ráfeszítették a valóságos kép virtuális négyzethálóját.

És ha már a környezetkárosításnál tartunk, érdemes egy kicsit elmorfondírozni a

## Hasonmás

alapötletén. Vélhetően nem tudnak már az emberek lépést tartani a szépségipar csábításaival. Ezért olyan robotokat állítanak maguk helyett az életbe, amelyek tökéletesen szépek, vagy legalábbis olyanok, amelyeknél az egyes emberek és a robotgyártók szépségideálja nagyjából egybeesik. Ezekkel a gépekkel komputerösszeköttetésben állnak a gazdák otthon fekvé. Be vannak drótozva, így jó pár impulzus, ami a robotjait éri, valahogy eljut hozzájuk. Persze nem minden, mert akkor nekik is azt kellene a szobában csinálniuk, amit a robotoknak az életben. Gondolok a különféle mozdulatokra. De valószínűleg csak a vizuális ingerek jutnak el a gazdához. A lényeg, hogy a jóléti országok embermennyisége gyakorlatilag megduplázódik. Miközben a fejlett országok összlakossága otthon van, egyszersmind kint is van az utcán a robotjai révén. Dupla terhelés ez a környezetnek, nem is beszélve az energiafelhasználásról. Van néhány szórakozóhely-jelenet a filmben, amit nem nagyon értek. A robotok gépek, nem hatnak rájuk a stimuláló szerek, amit elfogyasztanak, akkor mégis miért isznak, könnyű drogoznak. És mondjuk, mi a helyzet a nyilvános vécékkel? Azok teljesen megszűnnének, hiszen a robotnak nincs anyagcseréje. Akárhogy is, vannak azért emberek, akik köszönik, nem kérnek ebből a szép világból, és egy rezervátumszerű gettóban élnek. Feltűnően koszosak, mocskosak és agresszívek a nyugodt mozgású, szép és elegáns robotokkal szemben. Talán a kisebbségi komp-



Hasonmás

## Narrátorhang

lexusukból fakad, hiszen nap mint nap szembesülniük kell vele, mennyivel csúnyábbak, mint a robotok. Persze még nem is sejtik, hogy hamarosan vége lesz a szép robotvilágnak. Az eddig gépeket mozgató emberek oly elsatnyultak és csúnyák, hogy hozzájuk képest a rezervátumbeliek Disney-figurák. Nagyon fog fordulni majd a világ, de a film erről sajnos már nem szól. A számítógéppel ügyködők, ahogy a másféle foglalkozás szabad értelmiségi egy jó része is, sokat dolgozik otthon. Sokszor, ha munka van, egybecsúznak az éjjelek és a nappalok, a hétköznapok és a hétvégék. Ilyenkor az ember ki sem mozdul otthonról. És mivel úgysem megy emberek közé, meg hajtani kell a munkát is, lemond a fürdésről, a tiszta ruha húzásáról stb. Elkezd úgy kinézni, mint a filmbeli robotgazdák. Persze ez az állapot nem tart a végtelenségig, ha kész a munka, mindnyájan visszatérünk a valóságba. Mindezzel csak azt akarom mondani, hogy megértem, miért merült fel a készítő agyában ez a lakásába visszahúzó ember képe, de ugyanakkor ne feledjük, hogy sok olyan munka van, amelyhez naponta ki kell menni az utcára, sok embernek eszébe sem jut napokat tölteni otthon a számítógép mellett, és maximum kávéval táplálkozni. Félek, az ő számukra nem tartalmaz túl sok azonosulási pontot a film. És akkor még nem is beszéltünk azokról, akik elégedettek a külsejükkel. Akik nem gondolják, hogy egy robot szebb lehet náluk. Annyira önelégültek, hogy el sem tudják képzelni, lehet valaki náluk szebb és jobb. Ők biztos nem üvöltöznek zsíros hajjal, gyulladt pattanásokkal az arcukon, mint a filmbeli „húsgolyók”. De hát hol vannak? Lehet, hogy azért nem merült fel az alkotókban ez a kérdés, mert ott éppen nincs választások előtti hangulat, és nem lepik el a médiát a mindent tudó, kedves mosolyú, mérhetetlenül magabiztos politikusok. Nem hiszem, hogy Mesterházy Attila vagy Sziijártó Péter, netán maga Dávid Ibolya (hogy csak párat említsék) el tudna képzelni egy, az önmagánál szebb és jobb fizimiskát...

Noha tökéletesen ugyanaz a kiindulópont, mégis némiképpen módosítanak a Hasonmás alapötletén a

**Gamer – Játék a végsőkig**

alkotói. Itt nem robotok bőrébe bújhatnak a játékosok, hanem hús-vér emberekébe. Mondjuk, adott egy rendkívül kövér ázsiai jellegű fiú, aki egy szőke, közepkorú „színész” agyával kapcsolódik össze, és rajta keresztül szerez ingereket, élményeket. Így játszanak a Társadalom című játékban részt vevők. Akik viszont a Gyilkos nevű programba szállnak be, elítélteket mozgathatnak a csatamezőn (vagyis a videojátékokból már megszokott ipari környezetben). Akit lelőnek, annak a „szereplője” tényleg meghal. Iszonyúan fejlett már a technológia, csak azt nem értem, akkor miért rezegrog időnként a kép, amit a játékosok néznek. Mintha akadozna a vétel... Van ennek értelme a fejlett digitális világban? Miért olyan bénák a csatajelenet-felvételek, mintha csak egy hatszor másolt videó minőségét keresztették volna egy első generációs PS-játékkal. A technikai hiányosságok miatt nem érzékelik a játékosok, hogy tulajdonképpen igazi embereket mozgatnak. Akkor viszont mire való ez az egész? Ha nem tudok azonosulni a „szereplőm” hús-vér mivoltával, ha mindig látom a közöttünk levő médiumot, vagyis folyton érzékelem, hogy ez számomra csak játék, akkor mi értelme ennek az egész hús-véresdinek? A film egyik jelenetében egy „szereplő” rá is szól a játékosára: itt igazi emberek pusztulnak ám el, öreg! De a legirritálóbb a magányos gonosz figurája és a power gomb fétise úgy a Hasonmásban, mint a Gamerben. Vagyis elég eljutni a gonoszhoz,

megtalálni a kikapcsológombot, és már vége is az egész lidércnyomásnak. Miközben mindenki tudja, hogy az egész informatika-számítástechnika eljárások, technológiák, rendszerek összessége. Persze lehet, hogy éppen az átláthatatlan technológiatextúrától való figyelemelterelésből fakad a magányos gonosz mítoszának erősítése. A Gamerben elhangzik, hogy a játék fejlesztője, Ken Castle a bevételeit tekintve egy nap lekörözte Bill Gatest. Vagyis akkor, ha eljárszunk a gondolattal, hogy mondjuk, Bill Gatest kivonjuk a rendszerből, elfogadhatónak tűnne bárki számára is, hogy ezáltal egy csapásra összeomlik a számítástechnika-bizinsz?

Mindhárom filmben, amelyről eddig szó esett, mindig akadt egy ember, aki szembeszállt a veszedelemmel. Sőt,



District 9

a 2012-ben egy egész közösség tanúsított némi nyomásra és propagandaszövegre könyörület embertársai iránt, megmutatván, hogy az emberiség alapvetően jó, és összefog a bajban. A 2012-ben még egy Hallmark-filmben is röhejesnek minősíthető dolgot eszeltek ki. Az egyik szereplő író, aki a könyvét azzal zárja, hogy a végveszély közeledtével az emberek egy nagy humánus közösséget alkotnak. Ezért persze naivnak bélyegzik a kritikusok. Majd, lássunk csodát, a film valóságában megtörténik ez a jószág: az orosz vezető (micsoda gesztus egy amerikai filmben!) és Merkel asszony határozott kiállítására a hatalmas bárka felveszi a kívül rekedteket, mielőtt mindent elsöpörne a gigantikus cunami. Az már elhomályosul ekkor, hogy a bárkákra (amelyeket titokban építettek a különböző nagyhatalmak vezetői a kínaiakkal) csillagászati összegeért lehetett csak jegyet venni, vagyis hogy a csodaszép gesztust megelőzően jó néhány igen szennyes és gonosz döntés született. Akárhogy is, az ember eredendő jószágába vetett hitet a

**District 9**

kezdte ki egyedül. Ez annyiban sci-fi, hogy úrlények vannak a főszereplői között. Olyanok, mintha izeltlábúakat keresztettek volna Bionicle-figurákkal. Rákoknak hívják őket lekezelően a filmbeli emberek. De ebben ki is merül a tudományos-fantasztikus jelleg. A film legfőbb erénye a dokumentum- és híradójelleggel való játék, némi homevideo-feelinggel keresztelve. A rákok behelyettesíthetők bármelyik kisebbséggel. Egy hatalmas, falakkal körülvett gettóba zárják őket az emberek.

Johannesburg mellett vagyunk, így a szemétnyomterében guberáló, és az onnan kipiszkált, különféle anyagokból tákolt viskóik kísértetiesen hasonlítanak az afrikai nyomortelepekre vagy a latin-amerikai favellákra stb. (Nem hagyja az embert nyugodni a gondolat, hogy a rákok táboráról mutatott rengeteg panorámafelvétel valódi nyomortelepekről készült.) Mivel sok a konfliktus az emberek és a rákok között (meg burjánzik a feketekezeskedelem, a prostitúció stb.), a város vezetői úgy döntenek, hogy 200 kilométerrel beljebb a sivatagban alakítanak ki táborát a rákoknak. De mivel már 20 éve élnek egy megapolisz tözsomszédságában, bizonyos jogok őket is megilletik, vagyis némiképpen elkezdett rájuk is kiterjedni az emberi intézményrendszer. Például tájékoztatni kell

őket a kilakoltatásokról, és alá kell írniuk (vagy kaparniuk, mivel írni nem tudnak) egy beleegyező nyilatkozatot. Ezt a munkát egy lúzer hivatalnokra bízák az UFO-üggyel foglalkozó intézményben. Ennek során Van De Merwe véletlenül lefröcsköl magát egy fekete folyadékkal, amittől ő is elkezd rákká változni. Azt már korábban megtudjuk, mennyire szereti a feleségét, néha kis papírtálat, egyéb hajtogatott, buherált tárgyakat készít neki. Ám ahogy rákba fordul, első számú közellenségnek kiáltják ki. Nincs mit tennie, még ugyan háromnegyed részben testileg (és szellemében, lelkeben teljes egészében) ember, beköltözik a rákkolóniába. Hónapok múlva apró virágokat hajtogat hulladékokból, és éjjelente a felesége házában küszöbjére helyezi őket. Az asszonyt látjuk nyilatkozni: leolvasható az arcáról, hogy tudja, a férje kedveskedik neki így, de nem meri nyíltan kimondani, hogy ne üldözzék tovább a párját. Ezek az apró gesztusok érintettek meg a leginkább. Nem tudok mit kezdeni a fenti három film harcos, pöffeszkedő embe-riességével. Az alulról fényképezett Merkel asszony kiállításával (2012), az önmaga testében, mint biokannában szeszt hordozó, majd az autó tankjába okádó és pisilő harcosával, hogy beindítson egy autót, kitörjön a játék engedélyezett zónáiból, és kiiktassa a gonoszt (Gamer) vagy a hasonlóan macsó Greer ügynök pofonjaival. Annyira hamisak ezek a hivalkodó jószággesztusok! Ám Van De Merwe hajtogatott virágja és emléktárgyai határozottan bejönnek. Én is szeretek virágot kapni, és szeretem, ha az, akit szeretek, ezt tudja.

**FILMKULTÚRA**

Alapítás éve: 1958

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

főszerkesztő: **Forgács Iván**  
szerkesztők:

**Kovács Adrien** (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:

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap  
**nmk**  
MAGYAR  
MOZGÓKÉP  
KOZALAPÍTVÁNY

# GÁRDOS PÉTER: TRÉFA

Széphelyi Júlia

Egy háború előtti magyar kisváros tanintézete a nevelők csődjének bizonyul: a fiúk minduntalan valami újabb csínyet eszelnek ki egymás és – tanulmányaik kockáztatásával – tanáraik bosszantására. Egy jó vicc mindent megér: sokan még a kirúgást is kockáztatják egy kiadós, felszabadító nevetésért, egy sikerrel véghezvitt, nagyszerű tréfáért.

A fiatal Weigl atya (a cinizmusában páratlan Lengyel Tamás) mint az élő lelkiismeret cirkál a cellákban, és nem mulaszt el egy alkalmat sem, hogy az idősebb nevelőket, különösen az ördöggel cimboráló, ízlésének túl liberális Zoltán atyát egyetlen csínytevésről értesítse. Zoltán atya – a túlbuzgó nevelő sajnálatára – nagyvonalúan kezeli a gyerekek kártya- és cipőfűzőügyeit, és fásztják az unatkozó kolléga állandó jelentéseit.

Mivel Zoltán atyát az öccse halála miatti alaptalan önvád foglalja le, Weigl atya szép lassan mégis átveszi a hatalmat az intézményben, és szadista módszereivel elkezd behajtani szigorú keresztényi elveit a megvadult gyerekeken. A tréfakedv a büntetések ellenére sem lanyhul, mígnem a farizeus Weigl atya az osztály előtt felolvassa az eminens Szebeni elkobozott naplóját, melyben a gyerekek tanárnyúzó fantáziái sorjáznak. Weigl atya módszerével kiélezi az egyre uralhatatlanabb játszmat, idővel pedig már gyilkos indulatokat is ébreszt a gyerekekben – egymás iránt. Váratlan fordulat következik: a bűnbakká tett Szebeni a hálóterem ördögi hangulatában a többiek egyszer csak megtámadják, és tréfát nem ismerve, késsel halálra sebjik.

Gárdos Péter filmje az ugyancsak Tréfa címet viselő, 1912-es Kosztolányi-novellán alapul. Egy egész estés nagyjátékfilm összehasonlítása egy alig pár oldalas novellával hiábavaló és igazságtalan kísérletnek tűnik, pár mozzanat egybevetése mégis elkerülhetetlen.

Egy novella szerény cselekményét általában fel kell dúsítani, hogy komplett nagyjátékfilm válhasson belőle. Ez a dúsítási kényszer a Tréfa esetében olyan filmszerűtlen megoldásokhoz is vezetett, mint Zoltán atya bokszoló öccsének szála, mely mindvégig erőtlően fityeg a történeten. Sportszerűlést szenvedett öccsének a galamblelkű tanító tengerentúli műtétet javasol, a fiú pedig, hogy átkeljen az óceánon, szerencsétlenségére a Titanicra száll. Zoltán atyának zúg a lelke. A soha meg nem jelenő, név nélküli, arc nélküli hír-öcs képtelen a nézőben érdeklődést ébreszteni, de annyi hitele sincs, hogy átélhetővé tegye az atya kétségbeesését, majd Istentől való elfordulását, ami végül lényeges fordulathoz, az intézet, végső soron a gyerekek elhagyásához vezet.

Az újonnan bekerült cselekményelemek önmagukban még nem vágnak szakadékot novella és film közé: ennél elemibb különbség, hogy az alapmű és a film kérdésfelvetése is másra koncentrálnak. Kosztolányi Tréfa című novellájában élesen vetődik fel a kérdés: hol húzódik a határ játék és valóság, végül élet és halál között? A tréfa nála játék – nevetés, zabolátlan, bugyborékoló élet –, de véresen komoly is egyszerre: eszköz a társadalom határainak kitapintására, merész kísérlet az élettel, a gyerek és felnőtt lét határán. Amikor a résztvevők kibillennek a megszokott koreográfiából, nem tetszik nekik a játék, de késő: már maguknak is tartoznak a részvétellel, a feladat váratlanul súlyosabbá válik; a kérdéses határ itt már nem pusztán játék és

valóság, hanem élet és halál között húzódik. Hőseink szemünk láttára sodródnak a játék végzetes pszichózisába, Kosztolányi elbeszélését pedig ez a sodródás viszi előre, az utolsó szóig.

Gárdos inkább egy klasszikus rossznevelés-történetet épít fel: nála az indulatok az értelmetlen tanári szabályozás nyomán ébrednek, az ártalmatlan gyerektréfák pedig leginkább egyetlen figura, a szadista Weigl atya kegyetlenkedései nyomán duzzadnak gyilkos fantáziákká, és még később: gyilkosságáig.

Míg Kosztolányi ismét a lét mélyén vájkál, és vizsla tekintettel szemléli, ahogy játék és bűn határozatlan körvonalai a háborús félelmek vibrálásában egybemosódnak, Gárdost jobban érdekli az elnyomás kérdése. Míg Kosztolányinál a tanárok a bűnről folyó diskurzus perifériáján maradnak, és mint a gyerekeknél kompetensebb figurák, nem is jönnek számításba, Gárdos filmje inkább a tanári kar, és nem is a tréfa, inkább a tréfa megítélése felől indít. A gyerekek magában is fortyogó, felnőttekéről leváló, animális és öntörvényű társadalmát, az anarchiával fenyegető, magyarázat nélküli működéseket Gárdos ezek szerint nem találja elég gazdag lélektani környezetnek (vagy erkölcsileg elég helytállóknak), hogy pusztán ebben ágyazzon meg a gyerekgyilkosságnak. Ehhez növeszti a lelkiileg nyomorult Weigl atyát és a jámbor, de épp Isten csapásától szenvedő Zoltán atyát főszereplővé.

Hőseinket szerencsére nem kell mindvégig az egyhangúvá váló intézeti elnyomás légkörében tanulmányoznunk, világukban éppúgy helye van egy-egy kedvükre való tanórának vagy balesetszerűen előforduló, élvezetes iskolai foglalkozásnak. Egyik ilyen alkalommal Zoltán atya lelkendezve ismerteti a film elődjének („ars magna lucis et umbrae”) működését – a gyerekeket pedig lenyűgözi a mutatóvagy. A pergő képek később a Tréfa képei közé is beépülnek, így futnak át, ilyen gyorsan és játékosan, a gyerekek fején a bosszú fantáziaképei: tanáraik felszabadult pofozása, fülhúzás és orr-rángatás, gátlástalan szembeszállás az elnyomóval, így vezetik le – csupa játékkal – az indulataikat. Ki ne ismerné a vágyak kikiabálásának ezt a felszabadító örömet, a titkon gyakorolt igazságszolgáltatás eufóriáját? Hát még milyen kéjjel tüzelik tovább egymást, ha ezt egy közösség tagjaiként tehetik. A közösség a szemünk láttára fejlődik ki a kis gonoszságok közepette: a gyerekek nemcsak dörzsölt cselszövökké válnak, de olyan keresztényi erények is megmutatkoznak a viselkedésükben, amelyekről a tanáraik csak álmodni mertek volna: mint az összetartás, a szolidaritás.

Weigl atya testnevelésórán már nem tudja megállítani a ragályként terjedő engedetlenséget: a két bomlasztóra kiszabott büntetést végül fokozatosan az egész osztály végezni kezdi. Pompás lázadás a fegyvelemből tréfát úzni. Weigl atyának látszólag nincs több eszköz a birtokában. Nem ismeri a tréfát, számára minden játék csak a bűn színönimája lehet. Szebeni naplójának nyilvános kivesézése azonban, melyet az atya olyan kéjjel gyakorol, maga is egy tisztességtelen, cinikus tréfa. És míg a gyerekek ártalmatlan fantáziái eddig a tanárok ellen irányultak, a kis Szebeni bűnbakká válásával, majd a szadista Weigl atya akkurátus tréningjének köszönhetően most más irányt vesznek: egymás, s hamarosan Szebeni ellen fordulnak, és ott pusztítanak, ahol zöld utat mutattak nekik.

Nem csak a tréfa fajulhat el tehát. A másik oldalról a humortalanság sötét fellege fenyeget, mely éppúgy végzetes lehet a lelkünk épségére, mint a túlzásba vitt vagy a fel nem ismert játék.

Az 1912-es keletkezésű novella az első világháború előhírnökeként, a maga szubtilis módján nem egy utalást tesz a közelgő világégésre. A film is valamiféle kollektív romlás felé puhatólódik. „Minden megváltozott. Minden olyan rossz lett” – mondja a tiszta tekintetű Géczy Dániel az iskolából távozó Zoltán atyának, és homályos érzései láthatóan túlmutatnak a személyes bizonytalanságon. Ennek a romlásnak Kosztolányi Tréfájában szaga van, állaga van, színe van. A film – bár természetének ellentmond – kevésbé plasztikus, mint az alig pár oldalas írás. Gárdos Péter Tréfája következetes, egyszer sem hágja át teremtett világa korlátait, ám a lelkiismeretes előállított világ nem bizonyul mindig elégnak, hogy mélységeibe alámerüljünk, hogy végül magával rántsón a félelmetes esemény valódisága, hogy hiteles és átélhető következménynek érezzük a beféjezést, a gyerektörténet riasztó felnőttségét.

Nem a sötétebb tónusokat hiányolom, ellenkezőleg. Kosztolányinál a tréfának finomsága van, játéka, humora, és – minthogy halálvágy és tréfakedv nála egy töről fakad – később ez a tovább már nem fokozható, féktelen vidámság olvad a halálba. A film szerzői azonban nem ismernek tréfát. Az apró játékok a cselekmény szintjén ugyan jelen vannak itt is (látunk kedves és kevésbé kedves csínyeket, összekötött cipőfűzőket, lepedő alá dugott vizes rongyot, mókásan esetlen udvarlást, meztelen nős kártyát), valami mégis hiányzik. Talán éppen a lényegi kérdésfeltevés különbsége nyilvánul meg itt is: novella és film, a játékról alkotott felfogásában is különbözik egymástól. Hiányzik az élveteg, erjedt kisvárosi levegő, amely jókedvre csiklandoz és kísért a tréfákra, hiányzik a tréfa öröme és lappangó tragikuma, Kosztolányi könnyedsége és szabadsága. Mintha a tréfakedv nem azzal az ősi természetességgel járná át a gyerekek mozdulatait, mint Kosztolányi sorait.

Gárdosnak néhol persze sikerül átmentenie valamit a játékból – a tangóharmonikás kísérezene vidám vurstlihangulatában, máskor csilingelő zenei ötletekben és a zootrop pergő kockáiban –, ám sokszor, nagyon sokszor csak a jelzészzerű szándékot és a valódi tréfa égető hiányát tapasztaljuk.

A Tréfának nincs főszereplője, ahogy a novellának sem, ám egy fiú az idő előrehaladtával mind jobban az előtérbe kerül, és alkalmassá válik az azonosulásra. Géczy Dániel mintha valami gyöngye énelbeszélői potenciállal rendelkezne: bár soha nem lép fel narrátorként – ilyen nincs ebben a filmben –, egyszer-egyszer úgy tűnik, mintha az író Kosztolányi testesülne meg benne. Egy alkalommal Géczy égő szemmel magyarázza repülési mérnöknek készülő barátjának, hogy ő pedig bizony költő lesz, a majdani repülésszakértő viszont nem tartja szakmának az írást. Ilyesfajta játékok – játékos önreflexió, az írást idealizáló, boldog öngigazolás vagy az írás köztudatban lévő megítélésének szelíd kritikája – Kosztolányi novelláiban gyakran fordulnak elő. Elegáns tiszteletkór ez az írónak, és – végre! a Tréfa szelleméhez méltó – játék.

A gyerekek hol ügyesebb, hol sutább játéka a film végére egyébként kifejezetten szerethetővé válik – ebben a Géczy Dánielt játszó Nagyistók Máté és az eminens Szebeni (Kiss Márton) például végig egyenletes színvonalat hoz –, de az amatőr és képzett szereplők összeeresztése érzékeny és megoldatlan kérdésnek bizonyul. Kovács Mihály, azaz Damián atya, a latintanárról – állítólag egy hipermarket hentespultja mögött szalajtott amatőr – karizmatikus fellépésével és fergeteges beszédhibájával mindenkit lejátszik a színéről: a vásznon autentikus tanárszemélyiség születik, aki hiánytalanul teremti meg az iskola legendás figurájának illúzióját. Zoltán atya és az intrikus Weigl atya szerepében Váta Loránd finoman adagolt bölcsessége és Lengyel Tamás lenyűgözően tenyérbe mászó modora élvezhető is lehetne, ha nem halványítaná el erőnyeiket pusztán egyetlen jellemvonásból kibontott, felszínesre írt szerepük, és nem gyalulná le a néző maradék érdeklődését a két karakter népmeseire egyszerűsített szembeállítására.

Intézeti filmek százai elevenítik meg azt a kollektív pszichózist, amelyet az összearzás, a keretek szűkösége, a szigorú rendszabályok és az élmények állandó ismétlődése idéz elő. Az egyházi intézet hideg falai közé szorított, ösztönös jogait követelő diáklélek, a kamaszok félelmei, felfedezései, fantáziái, határpróbálgatás, gonoszság és bajtársiasság, a kisközösségekben modellálható nagyközösség – mindez a kimeríthetetlen kincseshánya újra és újra filmért kiált.

A Tréfa ehhez képest csak árnyképe önmagának, egy vérbő, szellemes, ugyanakkor drámai filmnek. Csak szeretnénk felfedezni benne Schlöndorff Törlessének hipnotikus erejét, vagy Szász János Wittman fiúk-jának sötét igazságát, amely – bár nem intézetben játszódik –, ugyanezzel a korral, ugyanezzel az indulatokkal operál.

A Tréfa olyan folyamatos aktuális kérdéseket vet fel, mint nép és vezető kritikus viszonya, szabadság és korlátozás érzékeny egyensúlya vagy a társadalomban ősidők óta kísértő Legyek ura-effektus, a bűnbakképzés minden közösséget örökké fenyegető réme.

A Tréfa – ha nem is bír el mind a felmerülő kérdésekkel – a dús anyagból végső soron egy lelkiismeretes, tisztességes szándékú nevelőfilmet hozott létre.

# Gárdos Péter: Tréfa

## A Filmklub a filmkritikáért tagjainak írásai

Kulcsár Géza

### Az idő áll

A kapu előtt álló atya vidáman füttyülve jelzi a világnak: a zárt kollégium benti derűjét nem kezdheti ki az új kor szeleme. A századelőn járunk. Az egyházi iskolán belülre az új, formálódó technikai világról szóló hírek sajátos szűrőn keresztül jutnak be. „Az idő áll, mint a fotográfián.” Zoltán atya szájából halljuk ezt az emblemikus mondatot, még a film elején. Ő a film főszereplőinek, egy fiúosztálynak az osztályfőnöke. Öccséről vár híreket, aki bokszolásban elvesztett hallása miatt éppen az ő tanácsára indult Bostonba, így a Titanic fedélzetén tartózkodott a tragédia bekövetkeztekor. Vajon él-e még? Ugyan ez már a mozgás, a mozgó gép, a mozgóképi kora, Zoltán atya számára az idő megállt, az ő laterna magicájában az életre kelő csodák helyett csak öccsének örökké változatlan fényképe forog.

Ha a fénykép a tradíció, akkor a mozgóképi a progresszió. Ez a kettősség magától értetődő módon ágyazódik be a környezetbe, az egyházi kollégium

mindennapjaiba. (Szimbolikus jelentőségű például, hogy a diákok által gyakorolt, antik témájú darab bemutatója elmarad. Eljárt felette az idő?) A szembenálló felek közül az egyik a már említett Zoltán atya, a másik pedig a fiatal kora ellenére megdöbbenően humortalan és a szabályokat betegesen betartani igyekvő Weigl atya. Közöttük, mint két pólus közt feszül ellenállhatatlan erővel a film vezérmotívuma, a tréfa. Mindkét tanár a diákok képzel tréfáinak tárgya, mely tréfák ugyanakkor egybeesnek az éppen továbbálló korszellem reminiscenciái ellen táplált ösztönös lázadásal. A film által teremtett szituációban Zoltán atya beilleszthető a papok által képviselt tradicionális rendszerbe, míg Weigl atya (már csak fiatal kora okán is) képviselné a progressziót, ugyanakkor mai szemmel pont fordítva tekintünk rájuk: Weiglre (szeretnénk) a múlt embereként tekinteni, és Zoltán atya szemlélete tűnik korunkhoz igazodóbbnak. Ez az alkotók tréfája. Aztán Zoltán atya távozik az iskolából. Ha valaki számára az idő megállt, annak ki kell lépnie a sodrásból. Zoltán atyával együtt az angyalok is elhagyják a kollégiumot.

A diákok egymásra licitálva hihetlenebbnél hihetlenebb csínyek végrehajtását tervezik, amelyek elsősorban a tanári kar tagjainak fizikai bántalmazására irányul(ná)nak. A meg nem valósuló „tréfák” a filmben egy zenei és képi effektusok révén is külön kezelt, materiálisan is megjelenő filmszalagon, egy metafilmen, ha úgy tetszik, filmen túli filmen láthatók.

A filmes önreflexió másik foglalat a kollégiumon kívüli világ gyakorlatilag egyetlen felrajzolt eleme, a mozi. Akik elég bátrak, hogy éjszaka kiszökjenek a kollégiumból, tettükkel bebocsátást nyernek a modern kor szentélyébe, melynek neve filmszínház. Jellemző, hogy Géczy a bordélyház helyett (ahová Ráczcal be sem mernek menni) még a kollégiumi életükből teljesen kizárt szexualitásba, azaz annak testi aspektusába is itt, a moziban nyer beavatást (még ha csupán egy csók formájában is), mely úton kalauza a mozi nosztalgikusan bájos jegyeszedőjé lesz.

A komikumnak vannak teológiai vonatkozásai is. A Biblia sohasem beszél arról, hogy Krisztus nevetett volna – de annál több szó esik benne az örömről! Talán azt gondolja Zoltán atya is, amikor elnézi tanítványai tréfáit, hogy az egyszerű csíny primitív komikuma végül belső derűvé nemesíthető. Gárdos végig fenntartja ezt a lehetőséget, szemben a Kosztolányi-szöveggel, melynek vége felé a nevetés szinte elborzasztóvá válik.

De nézzük meg közelebbről a gyerekek örömforrását! Szebeni így fogalmaz a naplójában: „nehéz megtalálni a tett értelmét”. Mivel gyerekközösségekben vagyunk, világos, hogy a keresett „értelem” a közösséghez fűződő viszonyban található meg. Az ifjak szűk környezetük, saját, formálódó közösségük határait feszegetik. A kísérletezés eszköze: a tréfa. Szebeni, az eminens, tehetsége miatt becsült, ugyanakkor gúnyolt tagja az osztálynak. A diáktár-

sai tanácstalanok vele kapcsolatban. Szebeni nem képes létét a közösségbe helyezni. Ugyanakkor van krisztusi aspektusa is: vállalni képes a szenvedést mások bűnéért – azaz a fent említett értelem nála magasabb formában nyilvánul meg. A film szimbólumrendszere tekintetében figurája hasonló szerepet tölt be, mint a tréfa: magát a kérdést testesíti meg, a szembenálló erők közötti csatorként arra szolgál, hogy azok kifejthessék működésüket. Nem véletlen, hogy a film végén Szebeni karakterének kiemelkedettsége (és korpusza!) a tréfa határtalanságában oldódik fel.

Az állítólagos bordélyház-látogatás után Rácz és Géczy az éj leple alatt visszatér a hálóterembe. A modern, hedonisztikus életvitel jelképei profán bálványként jutnak a falakon belülré. Hozzánk dohányt, szeszt, kártyát. A folyamatos feloldódás a megsokszorozott valóságok határmezsgyéjén egyre erősebben érzékelhető, a fiúk álomszerű, részeges tánca már ezt jelzi. Kézenfekvőnek tűnik, hogy a nagy tréfa tárgya Szebeni legyen. Csiklandozása a bicskával gyilkosságba torkollik. A bűn nem egyértelmű, akár véletlenként is értelmezhető ábrázolása tovább taszít minket a realitás és irreálitás közti bizonytalanságba. Az utolsó jelenetben látjuk, amint Rácz és Géczy kirohan a kollégiumból, végül kettejük futása átkerül a már említett filmszalagra, a filmen túli film részévé válik. Ki kellett lépniük a zárt világ valóságából, mert nem lelték annak határait. Nehéz megtalálni a tett értelmét. A posztmodern felfogás szerint az eszmék összezapásából nem kristályosodik ki végkövetkeztetés, csupán a kérdés marad végtelenre nyújtva. Ezért érezzük a Tréfát modern alkotásnak, miközben művészeti és eszmei hagyományok továbbörökítője is. A zárójelenet végtelenbe vetítése biztosítja, hogy a film megállja a helyét ebben a minőségében. Hiszen a jó alapot nem kezdi ki az idő múlása.



## ► Soós Tamás Meghajlított terek, kifacsart életek

A gyermek mint a megváltás és az ártatlanság szimbóluma beleégett a közgondolkodásba (vagy annak tudatalattijába?), egészen addig, amíg meg nem kapargatta ezt a heget a művészet. Ezt követte a szociológia és manapság a biológia ellenvetése. A kérdés mégis maradt: eredendően kódolt-e az ember mint olyan, vagy sem? Elég csak a legyek uráig visszamenni, vagy a popkultúránövendékeknek a felturbózott kegyetlenségfaktorral megáldott Battle Royale-ig, hogy lássuk, a gyermek az emberrel született gonoszság manifesztációja.

Mozgóképen a 60-as évek végén születik meg a gonosz gyermek: Rosemary világára hozza a Sátán fiát, aki különböző formákban azóta bevett ikonja lett a horrorfilmeknek (elég csak az idejű Az árvára gondolni), de fel-felbukkan a műfajon kívül is. Az emberi természetéről vallott katolikus felfogás a visszajára fordult: a gyerekek természetüktől fogva gonoszak lettek.

Most Gárdosék Kosztolányi egy kevésbé ismert írását, az I. világháború előzetében, egy katolikus iskolában játszódó Tréfát álmodták vászonra. A gyermeki kegyetlenséget az elmúlás őszi elégijának pasztellszíneiben megfestő novella trükkje a többes szám első személyű megfogalmazásban rejlik. A megmagyarázhatatlan, ösztönös csoportszellem készítményei és a Zeitgeist repedező vakolata alatt valami fojtott feszültség robbantja szét a gyermekszíveket, és kulminálódik a – visszafogottan ábrázolt, kvázi kimondatlan – tragédiában. Nem tudják, mi történt, nem fogják fel, mit tettek: ők nem tehetnek róla, hogy a világ szétesik körülöttük.

A filmverzió, akarva-akaratlan, konkrétan. Az adaptáció átka a direkter ábrázolás: kell ide protagonistá és antagonistá, jó és rossz. De tényleg kell? Ha már emberi természetről volt szó, akkor bizonyára igen. A Tréfa egy merész lépéssel két ismert témakört kombinál: a hit (és esetünkben a nevelés) kérdéskörét feszegető, zárt egyházi világot és a szintén zárt, a csoporthierarchia dinamikáját modellező gyerektársaságot (vagy „társadalmat”).

A Tréfa érvényesülését a magyar moziban megnehezíti, hogy nemrég láthattunk egy amerikai témavariációt Kétely címmel. John Patrick Shanley színdarabja szemtelen információadagolással és két színészi remekléssel sikerrel vette a magától adódó buktatókat: a kamarajellel kiszámíthatóságát, az érzelemorientált, közelikkel építkező plánozást és az ellenpontozásra építő jellemkezelést. Ezzel szemben Gárdos filmjének talán leggyengébb pontja a talán túlságosan elnéző Zoltán (Váta Lóránd) és a „humortalan”, szigorú Weigl atya „párharc”. Míg Zoltán atya karaktere kellően árnyalt, háttértörténettel, humánus oldallal, megkérdőjelezhető döntésekkel, szimpatikus hozzáállással és emberi hibákkal, addig Weigl atya legalább olyan lapos, mint az egyház középkori világképe. Szegény

Lucifer bizonyára forog a sírjában, ha látja, hogy a negatív jellem semmi ellentmondásosságot nem kapott... Míg a Kételyben egy morális sakkjátszma komplex lépéssorozatának lehetünk tanúi, addig a Tréfában inkább csikicsukiról van szó, így értékítéletet sem kell nagyítóval keresgélni.

Bíró Zsuzsa és Gárdos adaptációja az 1912-es esztendőnek a Titanic katasztrófájával terhes, sejtelmesen rossz levegőjét konkretizálja és terjeszti ki. Ebben a légkörben harapódzik el a fiatalok melabúja, rosszkedve, főként Weigl atya mindenféle tréfát kiirtani szándékozó bűnmegelőzési akciói hatására. A rosszfiú – mit ad isten – itt is lapos (senkit ne tévesszen meg a kövérése): rossz, mert rossz (az a rossz természet, ugyebár...). Igen, vezető alak akar lenni, a mindentudás és legyőzhetetlenség főpapjának szerepében tetszelegve (szentségtörés!), de ez igaz a „jófiúra” is, az első csókját egy moziban bezsebelő (micsoda mázlista...) srácra. A legérdekesebb alak a – kivételesen az utolsó padban ülő – „jó tanuló” lett: Szabó felfelé fordított gondolkodásmóddal és a perifériára szoruló dacosságával viszonyul a többiekhez – ám, mint kiderül, ő sem tökéletes. „Amilyen könnyű tetterővel bírni, olyan nehéz megtalálni a tett értelmét” – írja le naplójába a film tételmondatát. Bizonyára igaza van: ám a Tréfa esetében mégsem a karakterbúvárkodás, hanem a vizuális megvalósítás az, ami maradandóvá teheti az alkotást.

Gárdos a nagylátószögű optika térhajlító tulajdonságát már első nagyjátékfilmjében, az Uramisten-ben is kiaknázta. Munkássága során lenyűgöző kreativitással alkalmazta ugyanazt a technikát a különböző témák szolgálatába állítva, legyen bár az ezúttal mégoly konvencionális párosítás is (kizökkent életek – ferde terek). Mintha csak a 20-as évek Németországában járnánk, olyan szépen görbülnek az ívek: a világ kifordult a sarkaiból, a véletlen és a szándékos kegyetlenség felébredt téli álmából. Gárdos perspektívái minden szónál beszédesebbek, és persze hatásosabbak. A film nyelvén megfogalmazott önreflexív réteg az egyik

lehangsúlyosabb pontja a filmnek: a fiúk minden tanárt különböző formában, akár orrlecsavarással, akár egy emberes pofonnal akarnak – nem megtréfálni, hanem – „megbüntetni”, az őket ért atrocitások miatt. Mindegyik tanárra kiróják a penitenciát (kivéve Zoltán atyára, de rá súlyosabb büntetés vár: diákjai csalódnak benne), mindezt a század eleji Zoetrope-on, a mozgás illúzióját keltő (papír) játékon keresztül megelevenítve. Hiszen ez csak fantázia. Nem úgy, mint a mindenkit sújtó megtorlás: nincs kivétel, nincs ártatlan. Hiszen ki mondja meg, ki volt a felelős az – elkerülhetetlennek tűnő – tragédiáért? Mindenki? Senki? A sors? Isten? Zoltán vagy Weigl? Netalán mindkettő? Vagy szimplán az a konok emberi természet? A film szerencsére nem ad választ. A kérdés benne marad a (rossz) levegőben: bárki felteheti, később is. Különböznem sem a válasz a lényeg. Azt megírhatja mindenki maga.

## Székely Dávid Attila Csattanó

Az iskolai agresszió ezer apró megnyilvánulásáról mesél nekünk Gárdos Péter legújabb filmjében. Egy múlt század eleji egyházi iskola belső hierarchiái tárulnak fel viszonylag könnyed stílusban. A film alapját képező Kosztolányi-novella az egyik első mű, amelyben felmerül a gyermekközösségen belüli erőszak. A téma később számos megrázó irodalmi és filmes alkotást hívott életre.

Nehéz szembenézni azzal, hogy a gyermeki lélek is gonosz. A hagyományos művészeti ábrázolásban a gyermekhez az ártatlanság társul. A modernizmus óta bukkant fel a „kegyetlen gyerek” és az ember valódi, sőtét természetének mítosza. A gyermek parttalan önmegvalósításának negatívumait járta körül A legyek ura, vagy a magyar irodalmat tekintve az Iskola a határon (legalábbis bizonyos részben), és olyan iskolateremtő filmes feldolgozások alapját képezi, mint például Az ifjú Törless. Kérdés,

hogy képes-e a témához valami újat hozzátenni a Tréfa? Talán ebben a kérdésfeltevésben: miként értelmezhetjük a jóságot és a gonoszsgot egzaktan, ha lehetetlen apróságokon múlik a kettő egymásba ívelése? Ha már az emberi életben a kezdet kezdetén sincs meg a jó, akkor hogyan lehetne a végkifejlet az? Értelmezhető-e a jóság fogalma?

A film egyik központi alakja, Szabó is egyaránt kerül júdasi és krisztusi szerepkörbe. Ő a film áruló Krisztusa. Helyzetének, megítélésének romlását mindig csak elszívja. A külső körülmények rabja. Szabó a passzivitás. Árulóvá is tanára teszi. Úgy érezzük, beletörődött a sorsába. Amikor elnyomó természetű, mamlasz osztálytársát csalással vádolja meg a kártyában, tudja, hogy verés lesz a vége, és ebbe beletörődve már le is veszi a szemüvegét. A krisztusi hasonlat nemcsak az uzsonnaosztás és az utolsó vacsora párhuzamában jelenik meg képszerű párhuzamként, hanem a film végén Szabó fekvő holttestének ábrázolásában is festőien szemléletes.

A történet állandó és ritkán változó jellembeli ellentétekre és pólusokra épül. Közben nincsenek hősi jellemfejlődések, intrikák vagy friss szövetségek. Már kezdetben adott mindenkinek a pozíciója. Ami lényegesen nem változik, legfeljebb drasztikusabban körvonalazódik. Nem feszülnek agresszív ellentétek. A tragédia sem egy folyamatos (túl)fokozódás eredménye, hanem egy egyszeri túlkapás. A film atmoszférája nem nyomasztó, a gyilkosság mellett „tréfás”, kedvesen nosztalgikus hangulatot próbál meg fenntartani. Szeretettel néz (le) a gyerekekre, és tekint vissza a nem létező időre. Még a film legdrámaibb pontja, a végső konfliktus után is van egy nosztalgikus feloldás.

A lincshangulat, amely sámánisztikus tömeghisztériájával megszüli a végső tréfát, a világháború által ihletett kisközösségbeli diktatúrák létrejöttével foglalkozó művek hagyatéka. A mű másik, napfényes oldala pedig olyan iskolaregények, diákközösségeket és azok nevelőinek egymáshoz fűződő viszonyát bemutató filmekből táplálkozik, mint például a Kóristák.



## FILMKULTÚRA

Stílusos még a filmtörténeti reflexió, a mozgókép ósével, a stroboszkóppal való játék, ahogyan a pörgő képek összekapcsolódnak a gyermeki fikció fogalmával. A filmben az elidegenítő szürreális tényező, az emlékezés, álmodás eszköze a stroboszkóp. Ez az eszköz a filmnek több metaforikus és reflexív síkját is behálózza.

A gondolatok mozgó képekben jelennek meg, hirdetve, a mozgóképen minden lehetséges. Továbbá ezáltal a jelen múltat megidéző filmjén megjelenik a múltnak a jelent megelőlegező filmje.

Szemben állnak a diákok a tanárokkal. Osztogatják képzeletben a pofonokat, együtt vállalják a büntetést, és egy emberként bújnak a pad alá. Szemben áll a két tanári felfogást megtestesítő két személy: Zoltán atya és Weigl atya is. Az előbbi túlzottan engedékeny, míg az utóbbi diktatórikus személyiségjegyekkel rendelkezik. A tanárok és a diákok szembenállása erős egységet kovácsol a gyerekekből. A belülről nézve rendkívül polarizált gyerekközösség kifelé homogén képet mutat. Még a megaláztatott Szebeni mellett is felszólalnak a társai. Ugyanis a diákok nagy részének elfogadhatatlan, amit a tanárok művelnek, de belső köreikben Szebeni személyét is elutasítják. A többiekénél kissé érettebb, költői ambíciókkal rendelkező Géczy egyszerre önjelölt, öntudatos cinkostárs és az elfajult agresszió, igazságtalanság ellenfele, eszmék hírnöke. Ő az, aki már a szenteltvíztartóba öntött tinta incidensénél jelzi, hogy vállalja a bűnrészességet, és a történet végén valóban ő az, aki együtt fut a tettessel.

A Tréfa expozíciója jól sikerült, és reményt keltő. Zoltán atya a kapuban állva, a természet elemi szépségével körülölelve, beleélésel és művészi igénytel fűtyörészik. A jelenet atmoszférateremtő, vizuálisan lehangoló. Az ezt követő tanévnyitót is jó választás. A szekvenciasor – az igazgató monoton szavaival a háttérben – a szereplők apró gesztusaiból és mozdulataiból karaktervázakat formál. Sajnos később sem lesznek ennél árnyaltabbak a filmbeli srácok.

Rögtön ezután Zoltán atya párbeszédében már a film főbb gyengesége is tetten érhető. A bokszoló testvérről szóló beszámoló irritálóan teátrális. Ez nem csak erre a párbeszédre igaz. A filmben hemzsegnek a művi szövegek és gesztusok. A színészi alakítások az esetek túlnyomó többségében színpadiasan hamisak. A párbeszédetek patetikusak, emelkedettek, zavaróak, alig illeszkednek a közegükbe.

Még erősebb ez a probléma a gyermekszereplők esetében, hiszen a gyerekeknek általában jóval szertelenebbül, önfeledtebben kellene beszélniük. A felnőtt főszereplő Váta Lóránd és Lengyel Tamás alapvetően színházi színészek, és ennek megfelelően játszanak a vásznon is. Jól ismert betegsége ez a kortárs magyar filmnek: a kis filmipar miatt elenyésző a kizárólag filmes színészek száma.

Zavaró volt számomra a szájbarágós korrajz. A tízes éveket úgy idézi meg a film, hogy a párbeszédekben a természetes beszédmódból kiemel mindenki számára ismert történelmi eseményeket. Ennek az lenne a célja, hogy a történet idejét történelmileg lehorgonyozza.



„Annak a Röntgen nevű német doktornak a találmányával” – hangzik el egy párbeszédben. A Titanic történetbe keverése is erőltetett. A moziba belógó gyerekek bántóan nosztalgikusak. A jelenet annyira stílusosan akar igazodni a korhangulathoz, hogy pont ettől lesz hamis. Azonban a jégbe fagyasztott emberről szóló álfilmhíradó tréfás vizsdatekintés a rendező saját filmes múltjára. Gárdos saját korábbi alkotását emeli át egy új kontextusba.

A filmképek jól megkomponáltak és művészi igényesen kialakítottak, nem művészi kedők, hanem valóban tartalmak. Nemcsak a képek egymás után szerkesztése és a képi síkok elrendezése profi munka, hanem maga a színvilág és az operatőri teljesítmény is.

### Fazekas Máté Szegény kisgyermek, panaszok

Gárdos Péter filmje kétségtelenül üde színfoltja volt a februári filmszemlének, hiszen a Tréfa fegyelmzett és megszerkesztett darab. Bizonyos történetmesélési hiányosságok mellett is a rendező több évtizedes rutinjával, biztos kézzel vezényelte le ezt a visszafogott alkotást. Ehhez minden bizonnyal az is hozzájárult, hogy a film nem tör nagy babérokra: jó ízléssel tartózkodik attól, hogy zsúfolt, sokat markoló alkotássá váljék.

Kosztolányi világa rokonságot mutat Gárdos szemléletmódjával: mindketten sokatmondó, letisztult formákban gondolkodnak. A Tréfa könnyen átlátható szituációt teremt egy nagyon is konkrét közegben, és végig eleven, hús-vér szereplőket mozgat. Ez a természetesség a film legfőbb erénye. El-elmozdul az elvonatkoztatás felé, ám végig a valóság talaján marad.

Ez legfőképp a lelki motivációk és a pszichoanalitikus jelentésrétegek árnyaltsága miatt valósulhat meg.

Ebben a tekintetben a Tréfa egy másik, Kosztolányihoz nagyon is közel álló szerzőt idéz meg, Csáth Gézát. A gyerekbűnök hihetetlen összetettsége csak a szűkszávság révén érzékeltethető hatásosan, amit Gárdos nagyon konzekvensen visz végig a filmben. A tragédia bekövetkezése után világossá válik a film egyik központi jelentésében háromszor is elismételt tételmondat: „Amilyen egyszerű tetterővel bírni, oly nehéz megkeresni a tett értelmét.” A válaszok keresése, a súlyos bűnné fajuló tréfa megindoklása az, ami a legfontosabb feladat a Tréfa feldolgozása, értelmezése során.

A kisközösség bemutatását az aláfőle rendeltség mellett egy naiv gyermeki világ, egy konzervatív patriarchális közeg és egy magas fokú izoláltság árnyalja. Ezek folyamatos egymásnak feszülései lendítik előre a filmet jelenetről jelenetre: vajon meddig mehetnek el a gyerekek a papokkal szemben? Az egyházi szigor miatt feszült atmoszféra már a film kezdetén sejteti a végzetes tragédiát.

Erre utal a film térhasználat. A halaszoptika gyakori alkalmazása révén a szűk helyiségek szinte már irreálisan nagyok lesznek, a perspektívájuk meghosszabbodik, ezáltal olyan hatást keltenek, mintha a papok cellái vagy az osztályterem ki szeretnének tágulni, de ezt egy külső erő mégis megakadályozná.

Két nevelési módszer, sőt, világszemlélet csap össze a két tanító, Weigl és Zoltán atya személyén keresztül. Vajon hagyni kell a gyerekeket, hogy a maguk közegében teljesedjenek ki és fejlődjenek, vagy szigorú korlátok között kell erkölcsi nevelésben részesíteni őket? Pontosan nem tudható, hogy melyik szemlélet hiányossága miatt következik be a tragédia, de valószínűsíthető, hogy mindkettő felelős a gyerekek bizarr és antiszociális viselkedésmódjáért. (Az azonos közeg, szereplők és neveltetés szoros összefonódása miatt a Tréfa egy korábbi remekművel, Schlöndorff Az ifjú Törless című filmjével is rokonságot mutat, de Ottlik Géza kultikus könyve, az Iskola a határon hatása is érződik.)

A Tréfa cselekményvezetése régmódi. A sokszor kitarított totálok nehézkessé teszik a befogadást, érezhető, hogy a rendező távolságot tart saját anyagától. Lehet, hogy az archaikus és rideg közeg efféle mesélési módot kíván meg, de tény, hogy a Tréfa elbeszélési technikáját tekintve porosnak mondható. Ugyanakkor a szépiaárnyalat nemcsak azért nagyon jó választás, mert egyfajta régiességet ad a filmnek, de felidéri a századelő iskolai tablóját is, ahol minden gyerek jól fészült és komoly. A direkt megszépítettséghez, az iskolai fotók képmutató hamisságához kapcsolódó formai eszközök hatásos ellentmondásban állnak az amúgy nagyon is tragikus történettel, az internátus árnyoldalával.

Szembetűnő, hogy a cselekmény nem tart egy előre kijelölt cél felé. A nézőnek az az érzése, hogy a cselekményelemek a film során csak úgy megtörténnek, de nem szerveződnek szigorú dramaturgiai rendbe. A film végi tragédia akár jóval korábban is bekövetkezhetett volna, vagyis nincs szoros kauzalitás az események között. Mindez talán magyarázható azzal, hogy a Tréfának nincs főszereplője. Egyszerre öt-hat kiemelt karaktert használ Gárdos, így a figyelem elaprózódik.

Ugyanakkor erénye a filmnek a gyermekszereplők könnyed játéka, ami lendületessé teszi a képsorokat. Nem lebecsülendő ez, hiszen a Budakeszi srácok vagy A hetedik kör éppen a kamasz szereplők modorossága miatt veszít az erejéből. Jól sikerült jeleneteik révén a néző olyan ambivalens érzelmi helyzetbe kerülhet, hogy a tragédia alatt és után se tudja teljes mértékben hibáztatni a tizenéveseket súlyos ballépésükért.

A számos film által kialakult rutin, az igényes irodalmi alapanyag, a kiváló szereplők összessége van annyira erős, hogy a kevésbé gördülékeny cselekményvezetés ellenére is emlékezetes filmmé teszi a Tréfát.

A fiatal szerzők munkái a Filmklub a filmkritikáért filmklub keretében a Tréfa című filmről készített írások közül a legjobbak. Mind a négyen egyetemisták. A klubvezetők: Tanner Gábor és Csejki Miklós.

# 1989: Létezett-e szovjet alternatíva?

*Krausz Tamás és Sz. Bíró Zoltán  
beszélgetése az Örökmozgóban*

A filmarchívum szeptemberi Filmemlékezet programjának Moveast'89 rendezvénysorozatán a rendszerváltás kelet-európai filmművészetének felidézéséhez kapcsolódó beszélgetésekre került sor az időszak világpolitikai és kulturális háttéréről. Ezek egyikén Krausz Tamás és Sz. Bíró Zoltán történészek a gorbacsovi reformok kudarcát, a Szovjetunió egész térségre kiható felbomlási folyamatát boncolgatták. Ennek részleteiből állítottuk össze az alábbi szöveget.

**Sz. Bíró Zoltán:** Gyakran felmerül a kérdés, mi kényszerítette Gorbacsovot és a szovjet vezetést, hogy folyamatosan kivonuljon a térségből. A folyamat megértéséhez érdemes egy rövid visszapillantást tenni. Ritkán beszélünk erről, de a szovjet történelemben volt egy Aranykor a hetvenes évek derekán. Nemzetközi versenytársaihoz mérve az ország ekkor volt legközelebb az amerikai gazdasági teljesítményhez. A vita ma arról folyik, mekkora is volt ez a közelség. Statisztikai adatokból sokáig azt lehetett kiolvasni, hogy ekkoriban a szovjet GDP az amerikai 43-44%-a volt. Ma már sokan úgy vélik, jó, ha 20%-ról beszélhetünk. Egyébként a szovjet hivatalos statisztikai adatokból is világosan kiolvasható, hogy miután az ország folyamatosan bővíti gazdaságát, a hetvenes évek második felében ez a fejlődés megtorpan, a bővülés üteme lelassul, majd a peresztrojka utolsó szakaszában stagnáló állapot következik be. A rendszer nagyon magas politikai és bürokratikus szintjén is voltak olyanok, akik ezt a helyzetet felismerték, és elég bátor reformjavaslatokkal álltak elő. Mindenekelőtt egy Kirillin nevű úriembert említenék meg, aki 1976-77 táján a szövetségi kormány egyik miniszterelnök-helyetteseként készít egy átfogó és meglehetősen kritikus jelentést a szovjet gazdaságról. Az anyag a Politikai Bizottság elé kerül, de leveszik a napirendről. Ebben nem kis szerepet játszik a Szovjetunió számára kedvező olajárrobbanás, ami elaltatja a reformkészséget, hiszen jönnek a pótlólagos bevételek. De kétségtelen, hogy a brezsnyevi időszak pangó külseje ellenére azért a hatalmi elitben még volt képesség arra, hogy kritikusán szembenézzen az ország adottságaival. A végső politikai döntést meghozó szűk kör azonban már nem rendelkezett kellő bátorsággal, az eltökéltséggel. Emlékezhettek, hogy egyre inkább gerontokratikussá válik ez a vezetés, az átlagéletkor a PB-ben és a kormányban 70 év fölött van. Úgyhogy mindenképpen szükségszerűvé vált egy új generáció színrelépése. Gorbacsov és mások, különböző okokból, de egyaránt felismerték, hogy az országot két értelemben modernebbé kéne tenni. Egyrészt versenyképesebbé, gazdaságilag hatékonyabbá, másrészt pedig

humánusabbá. De nem nagyon volt fogalmuk arról, hogy egy hatékonyabb és humánusabb Szovjetunió kialakításához milyen lépéseket kell megtenni. Fontos hangsúlyozni, hogy végig a szocialista paradigmán belül gondolták a megújítást. De lépni kellett, már csak azért is, mert a pangásnak egyre komolyabb jelei lettek az ellátásban. Én az utolsó 5 Brezsnyev-évben Leningrádban voltam egyetemista. Magyarországgal összevetve, a szovjet ellátás szintje igen szerény volt. Ha az ember bement egy üzletbe, 2-3 fajta felvágottat, sajtot, tojást lehetett kapni. Ritmusérzék kellett ahhoz, hogy az ember tejhez jusson. De a pékáru elérhető volt, ami viszont egy óriási dolog. Kevesen tudják, hogy 1946-47-ben egy újabb éhínségi hullám söpört végig a Szovjetunióon. Amikor hadifogolysorsról beszélünk, általában figyelmen kívül hagyjuk, hogy maguknak a szovjet embereknek az élethelyzete volt drámai a háború után. 700 ezer ember hal meg 1947-ben éhínségben. 1976-ban építőtáborba mehettek Kaljazinba, a Volga-vidékre. Veszprém nagyságú város, de csak egyetlen betonútja volt, három hét alatt a központi üzletekben egyszer sem láttam tőkehúst. A gazdasági rendszer elavult szerkezetére is említenék egy érzékletes példát. A peresztrojka, a glasznosztj időszakában már készülnek olyan riportok az esti híradóban is, amelyek bemutatják, hogyan is működik ez az irracionális gazdaság. Egyik rákfeneje az ún. glavkizmus volt, ami „bulgakovi” fordításban főhatóságosdit jelent. A gazdaságot főhatóságok vertikumába szervezték. Mit is jelentett ez? Májig előttem van egy tudósítás, amelyben a riporter egy üzem kerítésé előtt elmondja, hogy ebben az üzemben a nagy alumíniumtömbökből hosszú-hosszú drótokat nyújtanak, majd elővesz egy térképet, és azt mondja: – Most itt vagyunk, de hogy ezek a nyújtott drótok műanyag bevonatot kapjanak, a főhatóságnak az ország közepéből 2400 km-re el kell szállítania őket Moldáviába, mert ott van a műanyagbevonó üze. Majd vágás: a riportert most egy szomszédos üzemben látjuk, amely azonban egy másik főhatósághoz tartozott. Ugyanazt csinálták, mint Moldáviában, és épp Moldáviából hozták azt a meg-

nyújtott valamit, amit itt fognak műanyaggal bevonni. Nyilvánvaló, hogy ezek a struktúrák nem mondhatók éppen olcsónak. Kétségtelenül voltak versenyképes területek, ilyennek számított a hadiipar, néhány energetikai szféra, a sakkról és a jéghekiről már nem is beszélve, de összességében mégiscsak megérett sok minden a változásra. Ráadásul Gorbacsovék olyan jóléti programokat is meghirdetnek, mint például a Lakás 2000, amely ígérte, hogy 2000-re önálló lakása lesz minden szovjet családnak. Ne felejtjük el, hogy a nagyvárosokban a kommunalkák, a társbérletek ekkor is egy széles kör életfeltételeit határozták meg. Még ágyra járás is létezett. Akinek volt egy nagy szobája, egy szekrény jó elhelyezésével ágyat is ki tudott adni.

**Krausz Tamás:** De hát itt jött a nagy kérdés: Mi legyen az alternatíva? A rendszerváltás óta ugyanis kiderült, hogy hiába alkalmaznak szabadpiaci struktúrákat, ez nem erősítette Oroszország pozícióját a világgazdaságban, teljesítménye rosszabb, az átlagéletkor rosszabb, új betegségek jelentek meg. Ha egy kiegyensúlyozott képet akarunk kialakítani, egy másik alternatívába is bele kell gondolni. Minden kelet-európai országban voltak olyan csoportok, amelyek felismerték, hogy a Szovjetunió problémáit a piacgazdaság nem fogja megoldani. Az államszocialista hiánygazdaságot felszámolták ugyan, de annak más formái épültek ki, amit úgy lehet leírni, hogy minden kapható, mi szem-szájnak ingere, de a lakosságnak csak az a része tudja megvásárolni, amely szereplőként tud fellépni a piacon. A nagyvárosok igen szerencsés módon vészelték át a rendszerváltást, és azt kell mondanunk, hogy Leningrád és Moszkva mindenképpen jól járt a rendszerváltással. De mondjuk dél-oroszországi, észak-oroszországi és egyéb vidéki területeken sok millió ember számára a nélkülözés valószínűleg nagyobb, mint a hetvenes években. De hogy viselték és viselik el mindezt az emberek? A legfontosabb mozzanat, hogy minden orosz ember tisztában volt és van azzal, hogy a második világháborúban a Szovjetunió elvesztette nemzeti vagyona 40%-át. Nem mellékes, hogy az Egyesült Államok ekkor is növelni tudta azt. A Sztálin-korszaktól megörökölt lakásprobléma nagyrészt abból eredt, hogy a háború után az ország európai területein gyakorlatilag nem volt épkezéskorú épület. Ha azt vesszük, hogy innen indultak el, a hetvenes évek kétségtelenül Aranykornak számított. Emlékszem, mikor 1972 októberében megházasodtam, Moszkvában vehettem meg magunknak az első rádiót, lemezjátszót, varrógépet. Időigényes dolog volt, sorba kellett állni, és akinek pénze volt, mert el tudott adni egy farmer-nadrágot, még tőkehúst is vásárolhatott – ha kiment a piacra. Természetesen nem állami áron. Ráadásul akkoriban mindenhol megszépítették, hogy mennyire élhető az ország, mert a szovjet és az amerikai propaganda egy ponton egybeesett. Mindkettő arra törekedett – igen komoly sikerrel –, hogy elhitesse: a Szovjetunió egy olyan gazdasági világhatalom, amely versenytársa a nyugati világnak. A szovjetek ezt úgy mondták: dogonyaty i peregonaty. Utol lehet érni és túl lehet, túl kell szárnyalni őket. Rengeteg adatot tudtak hozni, mert akkor állt legközelebb egymáshoz a két rendszer, de valójában a Szovjetunió sosem volt igazi versenytársa a Nyugatnak. Az amerikaiak pedig saját politikai céljaikból eltúlozták a Szovjetunió jelentőségét, katonailag is. A Szovjetunió sosem lehetett terve, hogy terjeszkedjen, meg elfoglalja a világot, hiszen a szövetségeseiket is alig tudták fenntartani. Még Berija alatt, Sztálin halála után felmerült, mennyire képesek Kelet-Németországot olyan pozícióban tartani, hogy azért ne legyen látványos különbség a két Németország között, és a keletiek ne dobják be a törülközőt. De az emberek ebben a helyzetben mégiscsak sajátjuknak tartották, ameddig eljutottak. És ez nem egyszerűen a propaganda eredménye. Saját történelmi tapasztalatuk volt, hogy egy olyan országban élnek, amely egészében egyedül vállalta a nácizmus katonai szétzúzását. Mind a mai napig ez a szovjet vagy orosz legitimitáció kiindulópontja. Oroszország ma már inkább csak egy regionális jellegű nagyhata-

## Beszélő fejek

lom, de még mindig ez az a büszkeség, amellyel a rendszer az embereket ideológiailag felruházta. Na de ezen túl mi mozgathatta meg az embereket a peresztrojka időszakában? Annak idején Hruscsov azzal fogadtatta el a rendszerét, hogy Sztálinból csinált bűnbakot, noha azóta kiderült, hogy ő ugyanúgy benne volt a sztálini rendszer hatalmi visszaéléseiben, köze volt a terrorhoz, történelmi felelőssége volt, de ő úgy tudta beállítani magát, mint aki desztalinizál, és ebből egy olyan politikai tőkét tudott kovácsolni, amellyel megnyerte a diktatúrával szembenálló értelmiséget, és meg is indul egy gazdasági felívelés a hatvanas években. Csakhogy mit lehetett csinálni a peresztrojka jegyében, amikor azok az emberek kerültek döntéshelyzetbe, akik másodrendű reformerek voltak az 1960-as években? Nem tudtak mást mondani, mint hogy vissza kell térni a régi kipróbált értékekhez, Zoli humánus szocializmusnak nevezte. Vissza kell térni az antibürokratikus lenini hagyományokhoz, emberszeretet, emberközpontúság... Még mindenki szocializmusban gondolkozott, így aztán ezzel is sikerült felrázni a lakosságot. 19 millió párttag volt. És nem lehet azt mondani, hogy ezeknek az embereknek a többsége valamiféle ócska karrierista volt. Nem mintha ennek kulcsjelentősége lenne, mert mindenki gondolkodhat, ahogy akar, de mikor zeng az ég, az emberek többnyire az érdekeiket követik. Eltelt néhány év, és 1989-re kiderült, hogy olyan típusú demokratizálódás indult el, amely homlokegyenest ellenkező tendenciákat erősít a gazdasági-társadalmi életben, mint amit Gorbacsovék el szerettek volna érni. Már akkor kettős könyvelés zajlott, és miközben folyt a vita, hogy mi legyen az államgazdasággal, egy csomó nagyvállalat elkezdett magánzsebre termelni. Megértették az idők szavát, az állami termékek kezdtek eltűnni, átkerültek a magánpiacra, elkezdődött a tőkefelhalmozás történetileg példátlan formája. Tehát paradox módon egy lenini reneszánsz gondolkörben kezd kialakulni a piac, az állami vagyon magánkisajátítása, de még nem törvények mentén, hanem feketén. Egyszóval, 1989-90-ben megkezdődik az új orosz hatalmi elit felkészülése egy nyugat-európai típusú piacgazdaság bevezetéséhez, amit onnan meg is támogattak. És hát amikor egy spontán folyamat mellett valaki felismeri, hogy lenne egy másik, adott esetben baloldali alternatíva, annak már nincs mozgásteret. Egy Buzgalin nevű barátom, aki akkor 30 éves volt, létrehozott a Központi Bizottságban egy csoportot, amely abból indult ki, hogy az állami tulajdont társadalmisítani kell, át kell adni munkásbizottságoknak, választott csoportok vegyék ellenőrzés alá az állami vagyont. De már csak a periférián jelent meg ez az álláspont, bár Gorbacsov is tudott róla, hogy léteznek ilyen furcsa figurák, akik egyébként az ő tanítómesterére, Jurij Vlagyimirovics Andropovra hivatkoztak.

**Sz. Bíró Zoltán:** Andropovnak nem sokkal a halála előtt jelent meg egy dolgozata a Kommunizist című folyóiratban, kicsit nehézkes címmel: Karl Marx és a szocialista építés néhány tapasztalata a Szovjetunióban. Közismert, hogy Brezsnyev halála után ő abban a hitben kezdi pártfőtitkári működését, hogy afféle pedellusi, fegyelmező eszközökkel még meg lehet oldani a Szovjetunió problémáit. Ezért is nagyon érdekes ez az írás. Egészen szokatlan a pártvezetés csúcán. Egyik megállapítása, hogy amit szocializmusnak gondolunk, nem biztos, hogy az, mert a 30-as, 50-es évek sztálini korszakában fogant, és a modern társadalom fejleményei között felül kéne vizsgálni. És ehhez hozzátett egy másik dolgot, hogy a szovjet társadalomtudományok elvesztették azt a képességüket, hogy a valóságot annak tényleges összefüggéseiben tudják megragadni.

**Krausz Tamás:** Andropov itt elméletileg a megújulást egyfajta munkástanácsos struktúrában látja, még ha nem használja is ezt a kifejezést. Felveti, hogy a kommunizmusba való átmenet nem kezdődött el a Szovjetunióban, és ilyen irányban kellene tájékozódni. Nálunk volt nagykövet 56-ban, tehát volt képe arról,

mit akarnak a munkástanácsok, ismerte a lengyel Szolidaritás tapasztalatát, egyáltalán a történelmet, hiszen abból a szervezetből jött, amely egyedül volt igazán működő a Szovjetunióban. Az Állambiztonsági Hivatalból, „magyarul” a KGB-ből. Ma már nagyon tisztán lehet látni, hiszen eltelt húsz év, sok dokumentum olvasható, hogy ebben az intézményrendszerben kezdtek el igazán komolyan gondolkodni arról, mi legyen a Szovjetunióval. Nem véletlen, hogy az ország összes nagy főnöke azóta is az állambiztonságból kerül ki. Putyint is még mindig a régi KGB-sek veszik körül, a helyi hatalmi körzetekben is. Mindegy, az igazság az, hogy ez az egész öngazgatási modell nem volt kitalálva a maga gyakorlati összefüggéseiben. Idő sem volt erre. De egyébként is úgy vélem, hogy nem elméleteken múltott a dolog, hanem társadalmi mozgalmakon. A kelet-európai lakosság, beleértve a szovjetet, az idők folyamán elveszített minden közösségi önszerveződést, amely a szovjeteknél még erős volt például a 20-as években, nálunk pedig mondjuk 1945-48 között. A társadalomnak ez az önreflexiója, hogy saját ellenőrzése alá vegye a dolgokat, nem jött létre a rendszerváltásban sem, így aztán nem csoda, hogy mindennek az ellenkezője történt, mint amit az emberek elképzelték. 1989-ben a fent említett demokratikus lehetőségek lezárultak. Ráadásul minden keleti ország kottából játszott, mert azt gondolta, a Nyugat majd megtámogatja őket.

**Sz. Bíró Zoltán:** Ehhez kapcsolódva talán érdemes megemlíteni, hogy Gorbacsov 1985 és 1991 között két nemzetközi találkozóra készült különösen. Az egyikre 1986 októberében Rejkjavikban került sor. Ez volt a második találkozója Reagannel. Nagyon komoly leszerelési csomaggal állt elő, amely három elemet tartalmazott: a nukleáris stratégiai erő megfelezését, az európai közepes és rövid hatótávolságú ballisztikus rakéták leszerelését, illetve a reagani csillagháborús terv laboratóriumi körülmények között tartását 10 évig. Gorbacsovék felismerték, hogy a belső változásokhoz feltétlenül szükséges, hogy lélegzetvételnyi időt kapjanak, és a fegyverkezés terhei alól részben felszabaduljanak. A rejkjaviki találkozó érdekessége, hogy az első kettőbe az amerikaiak bele is mentek. De a szovjetek hármassal csomaggal mentek oda: vagy mind a három, vagy egyik sem. De 1987-ben Washingtonban a rövid és közepes hatótávolságú rakéták leszereléséről mégis megegyeznek, 1991-ben pedig megkötik a START-1 megállapodást is, amely már nem egyszerűen plafonokat szabott a stratégiai erőknél, hanem elkezdte a meglévő erő lebonthatását. A másik ilyen nagy találkozó, amelyikre már egy kétségbeesett Gorbacsov készül, 1991 júniusában van, amikor mint a Szovjetunió elnökét meghívják vendégként Londonba, a G7-es csúcsra. Abban a reményben

megy oda, hogy effektív gazdasági segítséget kap a legfejlettebb világtól, hisz akkor már túl vagyunk a német egyesítésen, Közép-Kelet-Európa politikai elengedésén, a brezsnyevi beavatkozó doktrína feladásán. De segítség helyett csak néhány jó tanácsot kap.

**Krausz Tamás:** Gorbacsov mindig kapott tanácsokat és ígéreteket. Hogy mennyire volt gyengekező politikus, erről ma komoly viták folynak, de az biztos, hogy a nagypolitika eseményeiben nem igazán ismerte ki magát. Még egy olyan elképzelése is volt, hogy az amerikai public ownership tulajdonképpen közösségi tulajdon. Az öreg Bush igazítja ki, hogy hát ennek semmi köze ahhoz a közösségi tulajdonhoz, amit ti szocializmusnak neveztek, mert ez a magántulajdonosi rendszerbe van beágyazva. Visszatérve a csillagháborús tervhez. Én 1987-ben fél évig kinn voltam Amerikában a Hoover Intézetben, amelynek igazgatója többször is járt nálunk a Párttörténeti Intézetben. Abban a megítélésben részesített, hogy megismerttetett Edward Tellerrel. Kedvesen elbeszélgettünk egy órát, és előjött ez a csillagháborús terv. Kértem, hogy mi a funkciója ennek az egésznek, ha már a Gorbacsov csinálja a reformot? És akkor ez az áldott jó ember azt mondta, ki kell éheztetni az oroszokat. Nem fogják tudni finanszírozni azt a katonai programot, amelyet mi most rájuk kényszerítünk. Nem nagyon zavarta a 400 millió ember sorsa, ő Reagannek volt a tanácsadója, és rettenetesen büszke volt erre a csillagháborúra, mert tudta, hogy az oroszok megrettennek tőle. Pedig ez egy kapitális tévedés volt részükről, mert a csillagháborús terv nem volt végigvihető.

**Sz. Bíró Zoltán:** És van még egy elem, amelyben az amerikai politikának jelentős szerepe volt. 1985 nyara és 1986 tavasza között az olaj hordónkénti ára egyharmadára esik. Az amerikaiak ebben nagyon aktív szerepet játszanak, a szaúdiakkal folytatnak intenzív tárgyalásokat, akik aztán nagyon jelentősen bővítik olajkitermelésüket, mert garanciákat kapnak. Az olaj ára csak 1999-től indul megint fölfelé, és 2004-ben lépi át a 40 dolláros szintet. Ez már Putyinnak lesz kedvező. Egészében, én ezt az 1985 és 1991 közötti korszakot 3 szakaszra bontanám. Van egy 85-től 88-ig tartó periódus, amikor kétségtelenül Gorbacsov és környezete határozza meg a politika menetét, ők vetnek fel kérdéseket. 88 és 89 között azonban beérkeznek a politika centrumába a politikai ellenfelek, és, mint Tamás is utalt rá, az egyik legfontosabb politikai cél a társadalmi aktivitás felébresztése volt. 1989 nyaratól pedig már láthatóan defenzív az események után már csak futó-kullogó gorbacsovi politika. Ráadásul valóban egyetemlegessé válik a hiány. Az emberek tüntetni mennek, és azt mondják: részt vennék a peresztrojkaiban, ha volna zoknim. Olyan típusú mizériák alakultak ki, amelyek a késői Brezsnyev-korszakban nem léteztek: nincs gyufa, eltűnik a boltokból a cukor, a vaj, a szappan... Világos, hogy ott nem lehet jelentős társadalmi támogatást szerezni reformokhoz, ahol a szerény életfeltételek is rosszabbodnak a korábbiakhoz képest.

**Krausz Tamás:** És eljött Jelcin ideje, aki felismerte, hogy ha a helyi hatalmi elitek kiprivatizálják az állami tulajdont, a szovjet központot át lehet vinni Oroszországba. Ez az elit az így megszerzett vagyonnal fenn tudja magát tartani, megőrizheti privilégiumait, és egy új, nemzeti ideológiával újra lehet kezdeni mindent. Megkezdődik a vad rombolás időszaka, a jelcini korszak, amely tényleg egyenlő a szabad rablással. A magyarországi átalakulás távolról sem hasonlítható ehhez. Nálunk egy igen rendezett lopás zajlott. Oroszországban ekkor nőnek ki az oligarchák. Erre a folyamatra, ilyen társadalmi képződményekre nem lehet demokráciát építeni. Ha nincs erős elnöki hatalom, az oligarchák szétszedik az egész országot. Ha nem tartják kordában, ez a vad tőke bármire képes. Amennyire ismerem a mai orosz filmgyártást, a thrillerjei nagyrészt épp erre a témára épülnek.

Szerkesztette: Forgács Iván



# MÁTYÁSSY ÁRON: UTOLSÓ IDŐK

Klacsán Csaba

Mátyássy Áron bemutatkozó nagyjátékfilmjének alapmotívumai évtizedek óta ösztönösen jelen vannak nemcsak a magyar, de a kelet-európai filmben is. A bűn és a bűnhődés, a predestináció, valamint a röghöz kötöttség és elvágyódás alkotta komor halmoz meg lehetőségen régen e térség kultúrájának sajátja már. Okkal vagy ok nélkül, de egyre sűrűbben fordul elő, hogy a tematikai egyhangúság láttán már fel sem kapjuk a fejünket. A szemlefordítás alkotást azonban az archaikus történet gyakorlati megvalósításán túl a választott kor és társadalmi háttér is figyelemre méltó módon különlegessé teszi.

Mátyássy a 2001-ben indult „második” Simó-osztályként is emlegetett rendezőfolyam tagja volt. Azé a társaságé, amelyet még Simó Sándor választott ki és indított el, s melynek tagjai a legendás osztályvezető tanár halálát követően végül már Grunwalsky Ferenc vezetésével fejezték be tanulmányaikat. Bizonyos szempontból kedvezőtlenebb körülmények között, mint a megelőző (többek között Pálfi György, Török Ferenc és Groó Diána nevével is fémjelzett) generáció, hiszen közülük – Kocsis Ágnes és Faur Anna kivételével – már szinte mindenki csak rövidfilmmel diplomázhatott (Mátyássy például a 25 perces Mínuusz című munkával, melyben egy fűtéstől elzárt panelház lakóközösségének megpróbáltatásait és kétségbeesett kiütkereséseit járta körül). A két évfolyam közti különbség azonban közel sem csak a vezető oktatók személyében vagy a diplomafilmek hosszában érhető tetten. Törökék bizonyos szempontból könnyedebb, „így jöttem” típusú debütáns munkáival szemben a második osztályban végzett rendezők első nagyjátékfilmjei – a Friss levegő (2006, r.: Kocsis Ágnes), a Lányok (2007, r.: Faur Anna) és A nyomozó (2008, r.: Gigor Attila) már hangvételiükben és világlátásukban is sötétebb, ráadásul sokkal kevésbé (direkten) személyes alkotások. Mátyássy Áron első egész estés filmje, a jubileumi 40. Magyar Filmszemlén – többek között – Arany Orsó díjjal jutalmazott Utolsó idők sem kivétel ez alól.

Története 1997-ben, egy magyar–ukrán határ menti, elszegényedett kislaluban játszódik. Itt élnek a Priskin testvérek is, az autista Eszter és öccse, Iván. A fiatal autószerelő fiú szülei korai halála óta egyedül viseli gondját nővérének, így a munkája mellett gázolajcsempészéssel kénytelen kiegészíteni a szűkös családi kasszáját. Ezt a kevéske izgalmat leszámítva többnyire csendesen és unalmasan telnek mindennapjaik. Társaságba nemigen járnak (bár Iván néhány napján meglátogatja a helyi kocsmá pultosnőjét zárás után, kapcsolatuk meglehetősen behatárolt, mondhatni „célirányos”), egy-két régi barátot és ismerőst leszámítva tulajdonképpen csak a falu szélén lakó – s mások által lenézett – „idegenekkel” állnak szóba. A léghőz célaltalan várakozástól feszült ugyan, a helyzet azonban kilátástalan. A monoton, semmibe tartó mindennapokból egy szörnyű bűncselekmény rázza fel a csonka családot: Esztert egy nap az erdő szélén ismeretlenek megerőszakolják. Bár a lány felépül, ezt követően már egyáltalán nem hajlandó kommunikálni a külvilággal. A rendőrség tehetetlen, ráadásul – az időközben feltűnt fiatal szerelme által rövid idő után el is hagyott – Iván tisztíltú seftelése is egyre inkább sze-

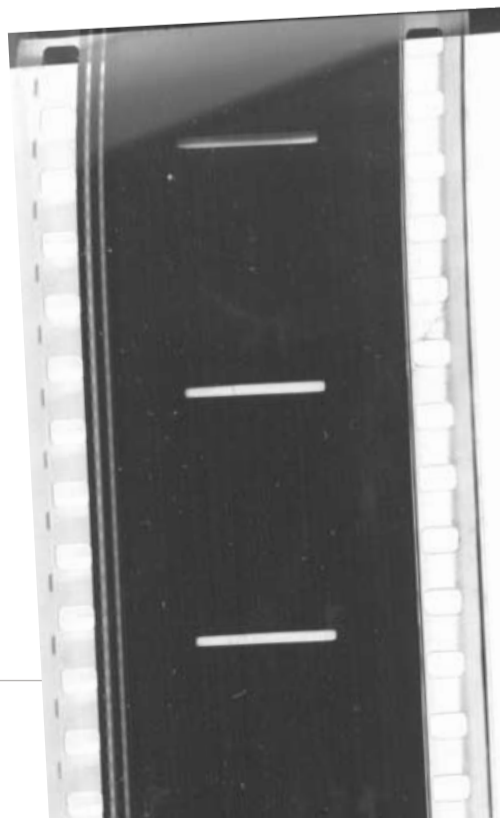
met szúr a nyomozóknak. Mire a támadók kilétére egy véletlen folytán fény derül, a mindemből kiábrándult fiú már úgy érzi, csak saját magára számíthat, s végül véres bosszút áll.

Egyszerű és látszólag egy irányba tartó alaptörténete ellenére az Utolsó idők valójában nehezen definiálható, rendkívül összetett darab. Alapmotívumai erősek és érvényesek ugyan, de a magyar szerzői filmben egyenként és külön-külön is meglehetősen elkoportáltak már ahhoz, hogy újszerű megközelítés nélkül bármilyen hétköznapi történettel is egyedi és nézőbarát elegyet alkossanak. A rendező-forgatókönyvíró Mátyássy ezért nem a megszokott formulát követi: a röghöz kötöttség nála különös módon kitarással párosul, főhőse nem másutt és máskor, itt és most akar jobb életet. Csakúgy, mint a (véltetőn) messzi nagyvárosból érkezett, s a falu őshonos lakói által kiközösített „idegenek”, akiket – a fiatal, s minden idegszálával elvágyódó gimnazista lánnyal szemben – kifejezetten vonz e végvidék. Csakhogy ők nem csak beszélnek, netán álmodoznak, a maguk módján valamennyien tesznek is céljaik eléréseért. Ezúttal végre semmi és senki sem kizárólag fekete vagy fehér. A – saját s a „valódi” bűnelkövetők – sorsát akarva-akaratlanul, de végül mégiscsak beteljesítő Priskin Iván sem tipikus hős, egyáltalán nem feddhetetlen figura: ahogy környezetében szinte mindenki, úgy ő is kisebb-nagyobb kihágásokkal próbálja elérni céljait. A számos egyéb esetben a cselekmény szintjén is túlzottan domináns motívumokat a fiatal alkotó tehát először „megkeveri”, majd inkább csak motiváló háttér gyanánt használja. Erős alapként, melyre már biztos kézzel felépítheti nyugati filmsablonokkal és thriller elemekkel egyaránt vegyített, mégis sajátosan kelet-európai bosszútörténetét. A film ilyenformán nem a sanyarú vidéki sorsokat, de még csak nem is az önbíráskodás lényegét és morálisan megkérdőjelezhető jogosságát, hanem az atipikus hős addig vezető útjának állomásait, valamint a súlyosabb egyéni

tettek mögött rejlő társadalmi felelősséget firtatja. S oly korban teszi mindezt, amely a magyar filmben – a rendszerváltás korához és történéseihez hasonlóan – érthetetlen módon még mind a mai napig kibeszéletlen. Több szempontból is utolsó idők jártak akkoriban, különösen a munkalehetőség és pénz hiányában konzerválódott keleti végeken. Ahol a felzárkóztatás nemcsak hogy elmaradt, de a kialakult helyzet csak még inkább gerjesztette és gyorsította a társadalmi rétegek végleges eltávolodását. Mindenki úgy boldogult, ahogy tudott, vagy ahogy épp nem szégyellte, s a vakmerőbbek ekkor még utoljára megcsinálhatták a maguk szerencsét. „Erre fele úgy mondják, hogy az erősebb kutya baszik” – mondja ki egy ponton Priskin is, aki ekkor még sokakhoz hasonlóan a maga nagy dobására készül.

Az Utolsó idők valódi ereje tehát az érzékenyen – de véletlenül sem érzélgősen – és részletgazdag kitérők mentén kibontott univerzális történet, valamint az ezredforduló előtti kilátástalan vidéki lét és társadalmi helyzet megfelelő arányú elegyítéséből fakad. Az ilyesfajta összetettség azonban nem csak előnyököt, bizonyos szempontból hátrányt is jelenthet: a dramaturgia ez esetben nem elég feszes, így előfordul, hogy a „főhős” történetének fontosabb elemeire (a valódi társ fájó hiányára, vagy épp a nagy tervre, az illegális benzinkút tervezésére) kevesebb hangsúly kerül a kelleténél, miközben számos, sokkal kevésbé lényeges momentum viszont túl sok helyet kap. Mintha Mátyássy nem bízna még eléggé az egyszerűség szikár erejében, netán központi karakterének érdekességében, s „biztos, ami biztos” alapon inkább mindent meg akarna mutatni. A rendőrökből, a legjobb barátból vagy a börtönből frissen szabadult egykori haverból még többet is, mint amennyi e történethez szükséges volna. Ezzel azonban töredezetté válik, s időnként jócskán veszít is lendületéből a cselekmény. Különösen, ha felcsendülnek Márkos Albert zeneszerző nagyvárosi lokálhangulatot idéző, blues- és triphop-betéteket is magukba foglaló, de főleg dzsesszes kíséredallamai és Harcsa Veronika angol nyelvű dalai. Ehhez a szikár és képilesztult formához ez már önmagában is túl sok volna, a történet, a kor és a helyszín tekintetében pedig már egyértelműen stílusidegen is a különlegesen szánt urbánus egyveleg. A színészi játék és a fényképezés ellenére is összetartja a filmet. Vass Teréz (Eszter) érzékeny, olykor hátborzongató átlénygölése az alkotás egyik legfontosabb alappillére, hiszen ha az autista figura hiteltelenné válna, úgy az ártatlanságára építő koncepció is dugába dőlne. A legnagyobb dicséret azonban ennek ellenére is Kádas József alakítását illeti, egyértelműen övé a legnehezebb szerep. Mégis mindvégig hiteles Priskin Iván törődöttsége ellenére is kiszámíthatatlan, érzelmeit visszafojtó, de bármelyik pillanatban robbanni kész figurájában. Nem akar szimpatikus lenni, nem „játssza túl” magát, jelenléte így pontos és erőteljes. Mindkettőjük apró rezdüléseit is jó érzéssel követi nyomon Herbai Máté (A nyomozó) remegő kamerája. De a fiatal operatőr nem csak a premier plánonknál teljesít jól, tágasabb, határtalan nyugalmat árasztó tájképei megfelelően ellensúlyozzák a történetből áradó fullasztóan sivár hangulatot, s gondosan megkomponált beállításai olykor (különösen az erőszakjelenet és az elkövetők nézők előtti leleplezése során) még segítik is a cselekményt.

Az Utolsó idők nem hibátlan, de mindenképpen figyelemre méltó alkotás. Mindenekelőtt bátor és izgalmas vállalkozás, melynek során az alkotók túlnyomórészt ügyesen elkerülték a potenciális csapdákat: nem az autizmusról, nem a sablonos „nagy magyar valóságról”, s még csak nem is a vérségi kötelék erejéről, hanem hús-vér emberekről, fontos hazai helyszínekről és izgalmas korról mesélnek, miközben mondandójuk örök érvényű. Mindez részleteiben megrázó és erőteljes, de ahhoz még nem elég feszes, hogy a filmidő teljes hosszában magával ragadjon. Ahhoz azonban már bőven elég, hogy belássuk: Mátyássyék nem feltétlenül jókedvű, de kétségkívül tehetséges generációja új színt hozhat a magyar filmbe.



Vászonpapír

**Az alábbi két írás az őszi két vidéki filmes rendezvényével foglalkozik: a miskolci CineFesttel (szeptember 11–20.) és a pécsi CinePéccsel (október 8–11.). Közel esnek egymáshoz – de vajon csak a megrendezésre kerülésük ideje okán?**

# Feszt und Feszt

Palotai János



„Itt kezdődött Hollywood” – mondta a bodrogközi Ricsén, a Paramountot alapító Adolf Zukor szülőfalujában Ronald Bergan, a neves angol film-történész, a 6. miskolci nemzetközi filmfesztivál zsűrijének elnöke. Utóbb Pécsen tartott előadást Balázs Béláról. A szervezők gondoskodtak arról, hogy a fesztiválnak ne ez legyen az egyetlen hollywoodi vonatkozású eseménye. Így felkeresték Pressburger Imre szülőházát is a Szentpéteri kapunál, és megkoszorúzták az emléktábláját (amit a fesztivál két éve állított). Az Angliában hírnevet szerző rendezőnőket, Kevin Macdonaldot is meghívták, aki első filmjét nagyapjáról készítette (Egy igazi angol úriember, 1994), és a fesztivál idején Magyarországon forgatta legújabb filmjét. Korábbi munkáit le is vetítették (Az utolsó skót király; A dolgok állása), és ugyanekkora érdeklődés kísérte az unoka workshopján a Pressburger-sztorit.

A lengyel Sławomir Idziak (Kieslowski, Zanussi és Ridley Scott operatőre) életműdíjat kapott a fesztiválon, és mesterkurzust tartott.

A színészmúzeumban a fesztivál alatt Gaál Franciskáról nyílt emlékkiállítás, fókuszában a kevésbé ismert hollywoodi szereplésével.

Érkezett kisjátékfilm Litvániából; Norvégiából pedig egy pesti hajlékta-

lanról, amit Pesten forgattak, Cserhalmi Györggyel. Nemcsak a régió túlrol, de Európán kívülről is érkeztek filmek: Mexikótól Tajvanig. Mindez a fesztivál iránti érdeklődés növekedését jelzi – csak a szakma feledkezett el róla. Ez a megállapítás Pécsre is igaz.

A filmtörténet klasszikusai mellett a moztörténet is szerephez jutott. Éppen 100 éve nyílt Miskolcon az első vetítőhely a Búza piacon – igaz, csak egy sátorban. Az első filmszínházra még két évet kellett várni, 1911-ben nyílt meg a pesti Urániához hasonló Kossuth mozi, amelyet most „ünneprontanak” le. Minderről Béres Bea könyvében lehet olvasni. A „Memento mozi” találó cím: mozi, mint mori (= halott) a fesztivál idején jelent meg, hiánypótló mű. A fiatal szerző diplomamunkáján alapuló, többéves kutatómunkát felölelő opuszát azzal fejezi be: Vissza a moziba.

Térjünk vissza a moziba. A fesztivál vetítéseit – mint Béres könyvéből megtudtuk – az egykori Béke mozi helyén épült Művészetek Házában tartották. Ahol ezalatt több koncertet is rendeztek, és egy kiállítást Horváth János roma művész-tanár festményeiből. (Róla készítette Osgyáni Gábor: Hatszáz év után az első című filmjét.) A kiállítás is részét képezte a fesztivál egyik fő témájának, a Roma-képnek, ami e régió-

ban aktuális kérdés, más az akusztikája Miskolcon, mint Pécsen. (Ez utóbbi helyszínen Schiffer Pál cigánytárgyú filmjeit vetítették.) Kiemelten foglalkoztak a nők hátrányos helyzetével, külön szekcióba sorolva azokat a filmeket, amelyek a kiszolgáltatottságról, megálázásról szóltak, dokumentálva, hogy hasonló sorsú emberek a világ más régióiban is léteznek (Ghosts; Malta Radio).

A Nők a képben kategória díját az Isten hozott Hebronban c. film nyerte. A Jeruzsálemben dolgozó svéd Terje Carlsson riportalanya, a 17 éves Leila elmeséli, bemutatja, hogyan zárják körül iskoláját az izraeli betelepülők. Akiknek gyerekeik agresszivitása már túllép a csínyeken, egyre fenyegetőbb. Leila az iskola befejeztével elbúcsúzik barát-nőitől, rokonaitól, továbblép/tanul. A film nemcsak a lány sorsát hagyja nyitva, de azt sem válaszolja meg, hogy korábban miért élt(ek) Romániában. A Meine Hölle Europa, a német Lukas Roegler filmje négy nigériai lány sorsát mutatja be, akik a jobb élet reményében jöttek Európába, és lettek a prostitúció áldozatai. Ebben az a drámai, hogy nem a fehér ember tette őket rabszolgává, hanem a vudu ritusával manipuláló helyi varázsló, a nigériai lánykereskedő, a szintén néger bordélytulajdonos „madame”. Korábban ő is űzte a „tisz-

tes ipart”, de ez nem „kiút”, csak életük kockáztatásával szállhatnak ki.

A dokumentumfilm fődját a lengyel Aranyhal kapta. Eltérően az előzőtől, Tomasz Wolski azt követi végig, hogyan készülnek mentálisan sérült gyerekek Puskin meséjének előadására. A film végén saját kívánságait mondják el: kezdve attól, hogy a szobatárs tartson rendet, odáig, hogy lengyel sportoló nyerjen olimpiát. A filmek nagyrészt mentálisan sérült gyerekekkel foglalkoztak, akik keresik, de nem találják helyüket – otthonukat – a világban. Hiányérzetüket (szülő, szeretet) nem pótolja a társadalom intézményrendszere: nevelőotthon (The Home of Dark; Every season has an end), átmeneti szállás (Ghosts). Ám a kivonulás sem megoldás (Lost persons area; The Danaides).

A témaválasztás magyarázható az alkotók fiatalságával is (többségük elsőfilmes), és a régió – ahol születtek, szocializálódtak – problémáival. A német Christian Klandt nemzedékének a berlini fal leomlása már nem jelent eufórikus élményt. A Weltstadt már a kiábrándító ébredés filmje, hősei nem annyira a poszt-szocializmus, mint inkább a neokapitalizmus vesztesei. Hasonló kilátástalan helyzetű a balkáni háború igazi vesztese, Iván, aki nemcsak a lábait, de hitét is elvesztette. Kiderül, hogy egy szerbtől fogant, aki a Tito-érában anyját megszarolta, apját börtönbe juttatta, és most újabb zsarolásra készül. A horvát Arsen A. Ostojic rendező-író a generációs konfliktust megterheli az etnikai-vallással, amitől második filmje (No one's son) zsúfolt, de kevesebb az elsőnél, a Bűbájos spliti éjszakáknál – ami az első pécsi fesztiválon nyert (2005). A balkáni háború traumája sokakat és sokáig foglalkoztat a délszláv filmművészetben, erre Pécsen most is volt példa. Ám ilyen keményen nem fogalmazták még meg a nacionalista őrjöngést, amit a média szított – az értelmiség, a művészek bevonásával. Iván, az exrocksztaár is közéjük tartozott. Az alkotói érzékenység mellett szerepe lehet az üzleti érzéknek is, ugyanis ennek a témának keletje van a fiatalok körében a filmpiacon.

A fesztivál fődját nem egy fiatalokról szóló film nyerte. Már a zsűri döntése előtti beszélgetésekben gyakran esett szó a Thomasról. A finn Miika Soini filmje egy öregemberről szól, aki testvére halála után egyedül marad: magával kénytelen sakkozni – ahogy Bergman lovagja, a halállal játszik. A Hetedik pecsét szimbolizmusával szemben ez kisrealista mű: kevés eszközzel, történettel. A többi versenyfilmben a személyes történetek mesélése egy nagyobb, szélesebb társadalmi-történeti térbe helyeződött, itt abból kikerülve, a bezáródást és az elle- ne való küzdelmet szemléli a film. A kontempláció közös vonása az alkotónak és „modelljének”.





CineFest, Miskolc

A román film ezenkívül még elnyerte a FIPRESCI díját is. A Diákzsűri díját a bolgár Zift kapta (tavaly a moszkvai fesztiválon rendezői díjat nyert). A Duna tévé díját a horvát Fekete ruhások, Goran Devics és Zvonimir Jurics nyerték. Pécs díját a bosnyák Aida Begic filmje, a Hó nyerte, amely tavaly Cannes-ban a Kritikusok hetének díját kapta; az Európa Kulturális Főváros díját pedig az Utolsó időkért Mátyássy Áronnak ítelték. Jelzésértékű, hogy a diktatúrák kora elmúlt – legalábbis a filmben –, a „poszt” lett fontosabb: öt országból öt különböző súlyos történet, az egyéni történetek mögött a történelmi háttér rajzolódik ki. A nagy kataklizmák – „falomlás”, 1989, balkáni háborúk – után a történelem, az események helyett az utóképek, a nyomok dokumentálása válik fontossá, jó ideig. („A hó nem azért hull, hogy befedje a földet, hanem hogy az állatok nyomot hagyjanak benne.” – így szól a Hó mottója.) A portrék pedig a problémába bevont társadalmi körből emelnek ki valakit: Almát a Hóból; Mohát a Ziftből, Tonót a Lelki békében. Élethelyzetek, „csendéletek”, az individuális látásmód megragadásának, leképezésének eszközei, egy/másfajta szemlélődő állapot lenyomatai, amelyben az egyén önmagát keresi, építi, és – az objektívvel szembeni – szubjektív mozzanat lesz a központi elem. És ez egyaránt vonatkozik a Hó főszereplőnőjére és rendezőnőjére, Aidára, miként a többire is. Így az Sz, mint szerelem szlovén rendezőjére, Janja Glogovácra, vagy az ukrán Marina Kondratyevára (Amikor már nem álmodom) és filmbeli alteregójukra. A filmezés a filmben, mint önportré, énkép, az identitás keresése a filmek szervezőelve, ami vonatkozatható a többire is. Külön tanulmányt érdemelnének a régióban készült munkák – akár egy jövővidi fesztivál tárgyaként – ahol a földrajzi paraméterek helyét felváltanák olyanok, mint: helyszín és nézőpont – ezek lefedik a szocio/portré és dokumentumfilm –; személy és karakter; identitás és létélmény. Utóbbi megfelelője „errefelé” a túlélés (diktatúrák, háborúk) élménye; az önazonosság helyett annak elvesztése, a megalázottság, kiszolgáltatottság. Nem véletlen, hogy ilyen szerepért adták a legjobb színészi alakítás díját Vass Teréznek (Utolsó idők) és Mokos Attilának (Lelki béke). Mert a filmek a barbárság különböző – néha látens – formáit és „normáit” láttatták, Miskolcon és Pécsen. Ennek látni olyan túlzásait, ahol mindkét háborús fél áldozatnak tartja magát. Ezért is volt fontos, hogy a korábbi ellenfelek: Szerbia és Szlovénia koprodukciós filmmel jelentkeztek, mint a Szerlem és egyéb bűnökkel. Ez a gesztus példaértékű lehet a frusztráltságból, a nemzetudatzavarból való kiútkeresésre, az előítéletes sérelmi politika feladására, ami az újraértelmezéssel járhat. (Azaz a látottakat a pszichoanalízis mellett a hermeneutika és a recepció elméleti megközelítésben is lehet vizsgálni.)

A díjátadásra, záróünnepre a Kálvária úti Alagútban került sor. Ami jelképnek is tűnhet... Csak remélni lehet, hogy jövőre a CinePécs is (f)eljut ötről a hatra – és nemcsak mennyiségileg, de minőségileg is.

A tematikus változatosság mellett a műfaji sokféleség jellemezte a fesztivált: kisjáték- és kísérleti filmek, animációk. Ezeket zsűfolt nézőtér előtt vetítették. Az animációs mezőnybe érkezett a legtöbb film, szívesen nézték volna mindet, de az előzsűrizés után csak a töredéke került a versenybe (13), köztük a kecskeméti győztes FIN. A díjat az angol Sam hotdogja, David Lopez Retamero rajzfilmje nyerte. A legjobb kisfilm díját (a 32 közül) a német Marvin Kren kapta Schautagért. A hazai kisjátékfilmek „Jövő reménysége” – és a Diákzsűri – díját Felméri Cecília erotikus meséje, a Kakukk kapta. Díjat kapott még a mexikói Diana Penaloza Sign of Life/Senal de Vidája, a Duna tévétől. A daazo.com díját az egyébként a versenyben nem szereplő Villányi Dániel Skatulyája nyerte. A Port.hu különdíját Osgyáni Csaba: 600 év után az elsője kapta. Mátyássy Áron filmje, az Utolsó idők is különdíjban részesült. A kritikusok az angol Duncan Jones Moonját tartották a legjobbnak. A Nemzetközi Filmklubszövetség Don Quijote-díját a Thomas kapta a daazoo.com a Pressburger Imréről elnevezett fődíj mellé, ami 2000 euróval járt. A díjak nemcsak „kreditet” jelentenek, összesen mintegy 10 000 euró értékben osztott ki díjakat a fesztivál.

Maradva az anyagiaknál: a fesztivál költsége nagyjából harmincmillió forintot tett ki (a többi barterből jött össze, élen az ír Jameson támogatásával). A harmincmillió egyharmad része volt állami támogatás, különféle helyekről, ami biztató a jövőt tekintve. Azóta létrejött az Észak-magyarországi Regionális Filmalap, ami jelzi, hogy a város komolyan veszi a filmeket és a fesztivált. A filmes ünnep kezdésszövegét jellegzetesen öltöni. A Széchenyi utcán, közel a Művészetek Házához, a városi galériában a helyi képzőművészek tárlata volt látható. A fiatal egri, nyíregyházi főiskolások „public art”-ja a vetítésekre menve is útba esett: szó szerint is,

mivel a járdára festették, vetítették vagy graffitizták a filmekhez fűződő gondolataikat. Mások a várost, a Szinva-partot díszítették installációikkal. Egyben tartalmat adtak a közhelynek: Miskolc ez alkalomra más, ünnepi külsőt öltött.

\*

Egy periodikus rendezvényt meghatároz a funkcionális, tartalmi folytonosság mellett a szervezés, a név, az idő folyamatosága. A 2005-ben induló filmünnep az idén már új szervezőkkel, újabb néven: CinePécs V. Moveast Nemzetközi Filmfesztiválként szerepel. Csak az időpontja nem változott, bár az is a felére rövidült. Így négy nap alatt vetítették tizenkét versenyfilmet: Miskolctól eltérően itt csak egy kategóriában – nagyjátékfilm – lehetett nevezni. A többi információs vetítésen mutatták be: 21 játékfilmet, 14 dokumentumfilmet. Külön sorozatot szenteltek a rendszer-váltásnak, valamint a román és a török filmeknek. Közülük ötöt hívtak meg Miskolcra (és ez már magában sokatmondó). Az Utolsó idők és a bolgár Zift a versenybe; a Becserkészve, az Amikor már nem álmodom és a Rózsaszín sajt az információs vetítésbe került. A díjazásban már nem volt átfedés, mint tavaly, mikor A folyónál című ukrán film nyert mindkét helyen. A program összeállításában nagy segítséget nyújtott a Duna tévé filmszerkesztősége, így megmaradt a fesztivál gyűjtőköre, Délkelet-Európa, ami kibővült Törökországgal. Gondoltak a jövő évre, amikor Pécs mellett Isztambul lesz Európa kulturális fővárosa, s a két város lesz a pillére annak a hídnak, amely a kultúrákat összeköti. Ezt reprezentálta a fesztivált nyitó Faith Akin-mű, az Át a hídon – Isztambul hangjai című, néhány évvel ezelőtti filmje. Ebben a „többszólamúságot” a német avantgárd zenész, Alexander Hacke (Einstürzende Neubauten zkr) révén érzékelteti. Ehhez jó felvezetés volt Vukán György és a Classic Quartett némafilmek ihlette zenei improvizációja. A záró esten pedig a Cigányok idejé-

nek színpadi változatát vetítették, amit Kusturica tavaly operaként rendezett a párizsi Bastille Színházban. Sem a nyitón, sem a zárón nem volt vörös szőnyeg, de nem is illett a fesztivál fiatalos hangulatához.

Filmes szempontból fontos eseménynek számított a magyar és a török producerek találkozása. (Előzménynek tekinthetők a koprodukciós munkák vagy a nemrég a Mozinet forgalmazta Jumurta, Pandora szelencéje és a Tejes ember.) Elméleti, filmtörténeti szempontból a Balázs Béla-szimpoziumon volt figyelemre méltó, mert nem egy kötelezően „letudandó” jubileumi rendezvény volt. Az említett Bergan mellett a svéd Alex Kwasniewski a Riefenstahllal való kapcsolatról, a német Thomas Rotschild, Balázs közelképfelfogásáról tartott előadást. Nagy érdeklődést váltott ki Szekfű András, aki többéves kutatómunkája során a Balázs Béláról készített interjúkat ismertette. A róla elnevezett stúdió csak jövőre tart jubileumi (50 éves) rendezvényt.

A versenybe a Vakációs könyv című török film került be. A családi kapcsolatok megroppanásáról szóló film nem nyert díjat, bár a téma Európában is ismert. Hasonlót látni a Lelki békében: főszereplőjét, Tonót a börtönből szabadulva idegenkedve fogadja családja, s nehezen tud új életet kezdeni. A megroppanás túl ment A másik Irina című román film: a fiatal pár házassága úgy megy tönkre, hogy a férj észre sem veszi. Az elidegenedés másik szintje, ahol a férj a halott feleségét akarja visszakapni: az egyén és a szervezet konfliktusa kafaikává válik – miközben végig a realitás szintjén marad a film, amely megnyerte a fődíj mellett a Kritikusok díját is.

A nemzetközi zsűri – elnöke a szlovén Igor Korsics – tagjai, a tavaly nyertes ukrán Eva Neymann, a török Derya Durmaz, valamint Kézdi-Kovács Zsolt és Mészáros Péter, A másik Irinának, Andrei Gruzniczki filmjének ítélte a Fődíjat és a vele járó 10 000 eurót.

Vászonpapír

# CineFesztiválok

Ruprech Dániel

Egy filmfesztivál hatása nagy részben filmfelhozatalán múlik, de mégsem merül ki teljesen ebben. Filmjeinek minősége erőteljesen összefonódik a vetítések körülményeivel, a szervezés gördülékenységével, valamint a kísérőprogramokkal, a vetítések menetrendjével, a fesztivál ritmusával vagy akár a város befogadóképességével, lakályosságával. Az általam ismert fesztiválok nemcsak verseny- és információs filmprogramok bemutatására törekszenek, hanem egyéb kulturális tartalommal és szórakozással próbálják megtölteni vendégeik filmtelen perceit is. Az összeválogatott filmanyag mindig esetleges, képtelen irányvonalak ábrázolására, megalapozható következtetések levonására. Ezért a filmek tételes ismertetése helyett ezúttal e rendezvények „fesztiválságával”, filmektől független jelentőségével foglalkoznék, melynek a versenyprogram ugyan egyik meghatározó, sőt legfontosabb része, de sokkal inkább a rendezvények „egyénségének” kialakításában, mint minőségükben játszik szerepet. Egy gyengébb felhozatal nem feltétlenül jelenti egy fesztivál kudarcát.

A miskolci Cinefest és a pécsi Moveast örököse, a Szekeres Dénes fesztiválgazgatótól kívül teljesen új stábbal dolgozó CinePécs együttes ismertetését nem hasonlító nevük vagy időbeli közelségük indokolja, hanem tematikai rokonságuk, valamint nem budapesti voltuk. Időnkénti „vitáztatásuknak” nem az a célja, hogy egyikük „létfajogusultabban” kerüljön ki a másikkal szemben, sokkal inkább egyéni karakterük megtalálása áll a vizsgálódás középpontjában.

Rokonfesztiválokról van szó abban a tekintetben, hogy mindkettő fiatal, országhatáron túli rendezők filmjeire kíváncsi (a magyar versenyfilmek általában már a szemlélő közönség elé kerültek, idén a Rózsaszín sajtó jelentett kivételt Miskolcon). A Cinefest esetében a nevező alkotóknak 35 évnél fiatalabbnak kell lenniük (nagyjátékfilm esetén, ha első filmjüket készítik, lehetnek idősebbek is), a CinePécs pedig elsőfilmes rendezőket mutat be Közép-Kelet-Európa országai-ból. „A fiatal film ünnepe” – volt egykor a Pécsi Filmünnep jelmondata, és mindkét fesztivál igyekszik arculatában is e fiatalosságot tükröztetni.

Az első hallásra talán hosszúnak tűnő, kilenc napra nyújtózott Cinefest versenyfilmjeinek vetítései délutánonként kezdődtek, szépen, kényelmesen elosztva a napok között. Mit tehet az ember egy számára idegen városban, másfél héten keresztül? A kérdésnek nem kellett felmerülnie. A fesztivál szervezői egy teljesen koherens, minden részében érdekes, sokfelé kiterjedő programot állítottak látogatóik elé. A város Oscar-díjas születtéről, Pressburger Imréről rendezett konferencián (Ronald Bergan, Takács Ferenc és Báron György közreműködésével)

részt vett az Oscar-díjas unoka, Kevin Macdonald, akinek filmjeit (Tony Gilroy, egy másik miskolci gyökerű filmrendező filmjeivel együtt) éjfél-től vetítették a kisszámú, de létező érdeklődőnek. Számos zenekar lépett fel, köztük a Harcsa Veronika Quartet, a Žagar vagy a Singas Project, információs vetítések keretében játszották Bacsó Péter pár filmjét és Gaál Franciska hollywoodi karrierjéről szerveztek kiállítást. A fesztivál becsülendő teljesítménye e rendezvények mellett, hogy be tudta emelni programjaiba a várost, amely helyet, háttérrel adott neki. Lehetővé tette, hogy délelőttként olyan szabadidős tevékenységekben lehessen részt venni, amelyek közelebb hozzák Miskolcot és környékét vendégeihez (fürdőzés a Miskolctapolcai Barlang- és Gyógyfürdőben, kirándulás Lilafüredre, kerékpáros városnézés). Mindez nem befolyásolja ugyan, hogy milyen filmek kerülnek majd a vászonra, ám létrehoz egy olyan fesztiválélményt, amely túllép a látott filmekben, ugyanakkor olyan közeget teremt e filmek befogadására, amelyben mozogni lehet, jól érezhetjük magunkat, számtalan dolog ragad ránk, és nem a mechanikus mennyiségi filmfogyasztás válik elsődleges céljává. Valamikor Pécs is törekedett efelé, ám idén ez nem sikerült teljes mértékben. Az eddig még egyhetes rendezvény négy napra csökkent, ám programjai nem az idővel arányosan zsugorodtak, inkább összehúzódtak. Hasonló igényekkel lépett fel, mint Miskolc, megrendezett egy szimpóziumot Balázs Béláról, igyekezett az éjszakázók kedvében járni DJ-kel és koncertekkel, ám jócskán elmaradt tavalyi saját maga mögött. Meglepő, hogy egy olyan eseményben, amely bizonyára az Európa 2010-es Kulturális Fővárosában megrendezésre kerülő programok egyike lesz, csupán négy napnyi lehetőséget láttak. A város nem a legszebb arcát mutatta: a Széchenyi tér átépítése miatt teljes egészében lezárt terület, a környező utcák pedig labirintussá változtak, emiatt a Jókai teret sem lett volna könnyű bevonni, ahol tavaly gyerekfilmek mentek. Mindennek persze nem kell feltétlenül összefüggenie a fesztivál sikerével, hiszen látva a helyzetet, senki sem számított igazi városiasságra. (Miskolc esetében is egy helyszínrre szűkült a fesztivál a Kossuth mozi bezárásával.) Pécs még romjaiban is pezsgő város estékné, lehet belőle táplálkozni. A programsűrűség miatt a látogatóknak választania kellett: vagy filmet néz valamelyik szekcióból, vagy egyéb programra megy. Ismétlések nem voltak (szemben a Miskolci versenyblokkokkal). Amíg a Cinefest szépen lassan haladt, és engedte minden percét kiélvezni, még pihenőket is kínált, Pécs olyan iramban közeledett a vége felé, hogy látogatója hirtelen a hazafelé tartó vonaton találta magát. Ennek oka nem a rendelkezés-

re álló konkrét idő (vagyis a négy nap), hanem a program nem megfelelő összeállítás. Kár ezért, mert egyrészt egyáltalán nem képes megállítani az EKF iránti bizalom apadását, másrészt mert félműveket, hiányérzetet szül.

Nem az a kérdés tehát, hogy filmes szempontból mennyire tud egy fesztivál újat mondani (gyakran felmerül, hogy van-e értelme újabb és újabb fesztiválok felbukkanásának), hanem hogy mit jelenthet léte a kíváncsi nézőknek, a máshonnan ide látogatóknak, illetve az otthont adó városnak. Nem feltétlenül akkor lesz érdekes, ha olyan tematikát talál, mely eddig még nem volt, hanem ha filmjeit össze tudja kötni olyan programokkal, amelyek akár szakmailag, akár turisztikailag is vonzóvá válhatnak. Miskolc erre képes volt: miközben szekciói lefedik a magyar tematikus fesztiválok irányait, mégsem ütközik ismétlésbe, mégsem tűnik feleslegesnek egy újabb dokumentum-, rövid-, vagy animációs film-válogatás, átfedések ide vagy oda. Pécs idén (!) nem igazán hozta megszokott minőségét, pedig a korábbi években, függetlenül a filmek-től, melyek átlagban hasonlóak voltak, már jó úton járt.

A kelet-közép-európai elsőfilmeseket megcélzó tematika, amellyel a CinePécs helyet talált magának a magyar filmfesztiválok között, úgy tűnik, nehezíti sorát a filmek összeválogatásakor. Idén is hasonló felhozatal tudott nyújtani, mint a korábbi években. Három-négy film emelkedett ki a többnyire közepes vagy annál rosszabb filmek közül. Érdekes, hogy a Locarnói Filmfesztivál legjobb elsőfilmesének járó díjjal büszkélkedhető osztrák Március a versenyfilmek mélypontjának számított, és joggal tehető fel a kérdés, hogy mit is keresett itt. Amíg a Cinefest kevésbé jól sikerült filmjei is egyedi hangon igyekeztek megszólalni (Amikor már nem álmodom, Az örök város), addig a CinePécs idejéhez tartozó nagy része sokkal inkább cselekményillusztrációként fogta fel filmiségét (Vakációs könyv, Üveggyölkök, Szerelem és egyéb bűnök, Lelki béke). Kevés munka próbálkozott képeivel alkotni, sajátos világot találni. Persze erre is volt példa, a Hó vagy a Cinefesten is versenyző Zift. A miskolci fesztivál rugalmasabb profilja miatt sokkal „szélesebb látókörű”. Filmjei között egy angol retro sci-fi (Moon) mel-

lett elfér egy öregkori magányról szóló, lassú tempójú finn dráma (Thomas), vagy a már említett bolgár neo-noir (Zift). Különböző szekciói, illetve azok folytonos váltakozása a programban változatossá és sokszínűvé teszik, bár összességében a nagyjátékfilmes blokkja tűnik a legerősebbnek.

A kérdés tehát az, mit kell várnunk. Jó, vagy legalább is eredetiségre törekvő játékfilmek válogatását a világ bármely pontjáról (melyek közé azért Miskolcon is becsúsztott egy-egy rosszabb próbálkozás, mint a horvát Senki fia vagy a német Weltstadt), vagy szomszédaink aktuális filmterméséből egy-egy bemutatását, bátran vállalva azt, hogy nem elsősorban a pozitív filmélmények közvetítése a cél, hanem a látószög horizontális szélesítése? A CinePécs elődjéhez hasonlóan a második lehetőséget választotta, ami nem feltétlen baj, főleg ha elfogadjuk, hogy valóban ezek voltak a legjobb idejű filmek a térségben. Az alkotások színvonalának egyenetlenségét információs blokkal igyekezett kompenzálni, amelyben helyet kaptak a 40. Magyar Filmszemle elsőfilmes alkotásai (Intim fejlődés, Papírrepülő, Apaföld), vagy a nemrégiben bemutatott Rózsaszín sajtó, számos dokumentumfilm a Dialektuson díjakat nyert Gyumritól Varga Ágota Aczél című munkájáig, illetve szintén a környező országokból származó alkotások. Ebben az esetben azonban erősebben kellene megjeleníteni e kötdést Közép-Kelet-Európa filmvilágához, határozottabban kialakítani egy ilyen karaktert, amely nagyobb visszhangra találhatna a kísérőprogramok között, akár a konferenciák, akár a koncertek esetében. (A filmválogatás koncepciójában megjelenő karakter láthatatlansága a tavalyi programfüzetet újra fellapozva ugyanígy felróható, csak az idejű program szegénysége határozottabban előhívta a hiányosságokat.) Nem kell, hogy a CinePécs a Cinefest tükrében jelenjen meg. Ennek a fesztiválnak megvan a tere: az a lehetőség, hogy a környező országok műveiből pár napra koncentrációt kapjunk, mindenképpen megbecsülendő, amíg olyan filmeket láthatunk, mint tavaly A folyónál, a Huddersfield vagy a Rezervátum, idén pedig a fődíjas román film, A másik Irina vagy a bosnyák Hó. A kritikai megjegyzéseket mégis egyfajta hiányérzet diktálta.



Tóth Barnabás:

## Rózsaszín sajt

Lasztóczy Petra



Az elsőfilmes Tóth Barnabás Rózsaszín sajtja elsősorban a fiatalokat szólítja meg. Kérdés, célba talál-e. Annyi bizonyos, hogy filmje könnyed, szórakoztató darab, és egy sor olyan témát pendít meg, amely leginkább ezt a generációt foglalkoztatja: a felnőtté válás általános érvényű problémájától kezdve a szülő-gyerek kapcsolat bonyolult kérdésein át olyan specifikusan mai magyar dilemmáig, mint pl. kimenni pár évre külföldre, szerencsét próbálni-személyes vagy egzisztenciális okokból. Mindent összevetve – kivált első filmhez képest – ígéretes próbálkozás, már csak azért is, mert bátran nekivág egy olyan útnak, amely sokáig járhatatlannak látszott a magyar filmkészítésben.

Dani 19 éves. A szerelmet a maga teljességében keresi, de csak a testiségben találja meg. Az őt egyedül nevelő édesapja viszont az érzéki örömeit részesíti előnyben. Két világ, két elképzelés – a napi konfliktusok elől Dani francia rokonaihoz menekül. Egy független és bölcs helybéli asszonytól sok kérdésére választ kap, és úgy dönt: otthon, de a saját útját járva halad tovább.

A színész-rendező nagyjátékfilmes bemutatkozását néhány olyan nagyszemű rövidfilm – Egy szavazat, Vonaton, (terep)Szemle stb. – előzte meg, amelyeket adott a várakozásra. Bár Tóth Barnabást jó pár éve a fiatal reményeségek között tartja számon a szakma, kicsit mégis kilóg a sorból. Ezt mind a Rózsaszín sajt, mind a rendező megerősíti, akitől – bevallása szerint – idegen volt a filmművészeti légköre, és

sok „elszállt” vizsgafilm után, „talán kicsit daczból is” kezdett el „pozitív, meleg, vicces” filmeket csinálni (bővebben lásd a Filmkultúra interjút az alkotóval).

A Rózsaszín sajt a „tini filmek” nem túl bőséges hazai kínálatát gazdagítja. Főszereplője egy 19 éves budapesti orvostanhallgató, Dani (Tóth Barnabás) és nőgyógyász apukája (Bezerédi Zoltán). Némiképp azonban kiforgatja a műfaj bejáratott karaktertípusait. Az apafigura itt harsányabb, infantilisabb, s épp ezért szórakoztatóbb is, mint a kamaszkort épp elhagyni készülő fiú, aki kissé koravénnek tűnik hozzá képest. Viharos kapcsolatuk legtöbb konfliktushelyzete ebből az ellentétből fakad, amelyet főként a szex-szerelem témakörében mutat be a történet. Míg az érzékeny fiú szüzessége elvesztésé-

vel az igaz szerelemre vár, addig az apa egyik nőt viszi haza a másik után. A film verbális síkon is ezt a kontrasztot húzza alá. Dani választékos stílusban, költői beszédeket tart „régimódi” elveiről, az apa leggyakoribb szavai viszont a „baszás” és a „pina”. Egy másik fontos szál a filmben a gyökerek kérdése. Danit rég halott francia édesanyja családja és gyermeki emlékei Franciaországhoz kötik. A külföld tehát a jelenhez képest valós alternatívát kínál a számára, ahová végül a nyári szünetben el is szökik zsarnokoskodó apja elől. A nyelv és a kétnyelvűség – nem véletlenül – egyik fő motívuma és központi témája a többnyelvű, francia-magyar koprodukcióban készült filmnek (amikor nem magyarul vagy franciául beszélnek, akkor megszólal az angol nyelvleckekazetta, de előkerül a Scrabble és az értelmező kézisztár is.)

A Rózsaszín sajt ezzel egy olyan kérdéskört feszeget, amely erősen jelen van napjaink társadalmi valóságában. Otthagyni az addigi életet – családot, barátokat, országot –, és máshol, más nyelven, más közösségben újrakezdeni. Mit jelent idegennek lenni valahol? A gyökerek és a tradíció számít, vagy ezek nélkül is megtalálhatjuk a helyünket a világban? A film válasza valami olyasmi, hogy ott van a hazád, ahol a családod, és egyedül a szeretet számít. A fiúnak külföldre kell utaznia ahhoz, hogy rájöjjön, szereti az apját, és hiányoznak neki csöppet sem felhőtlen hétköznapjaik. De az apa is tanul valamit – arról, hogy el kell engednie a gyereket, hiszen csak így jöhet vissza hozzá szabad akaratából. Dani nem is áll ellent az atyai akaratnak: a zenélés helyett, amiben egyébként tehetséges, az orvosi pálya mellett dönt.

Bár nem dűskál sok izgalmas fordulatban, a forgatókönyv jól felépített és gondolatgazdag. Legnagyobb erénye talán a szellemes szövegvilág és az átgondolt dramaturgia. Épp ez válik azonban olykor fásasztóvá. Nincs meg a spontaneitás illúziója, néhány jelenet pedig már-már színpadiasan túlszerkesztett. A szereplők szájából néha olyan retorikai fordulatok hangoznak el, amelyek – annak ellenére, hogy lényeges gondolatokat közvetítenek – nehezen elképzelhetőek a valóságban. Holott a sok szleng és káromkodás jelzi, hogy az alkotók figyeltek a hétköznapi realitás hangulatára a párbeszéd kiállításában. Mégis sok az üres szólam például Dani és legjobb barátja, Ádám beszélgetéseiben, amelyek épp azért fontosak, mert belőlük tudhatnánk meg azokat a titkokat, amelyeket a gyerekek csak egymásnak mondanak el. Ehelyett azonban a dialógusok, ahogyan a karakterek is, sablonokból építkeznek: Dani a szerelmes hős, Rómeó, a másik fiú pedig épp az ellenkezője, mintha az apa ügyetlen hasonmása volna. Ráadásul sokszor az alakítások sem elég meggyőzőek ahhoz, hogy a sablonokat élettel töltsék meg. A dramaturgiai fontos helyeken ehelyett inkább olyan visszatérő motívumok dominálnak, mint az apa-fiú páros esetében a víz. A szereplők személyiségéről szavaiknál, viselkedésüknél sokszor többet árulnak el a környezetükben lévő érdekes tár-

gyak – például az emberi koponya Dani ágya mellett vagy fura hangszere (Hang Drumon játszik).

Nagy kár, hogy épp a Dani-karakter az egyik leggyengébb pontja a filmnek. Sem a különös szereplő, sem az őt megformáló rendező alakítása nem könnyíti meg túlzottan a vele való azonosulást, még egy hasonló korú nézőnek sem. Pedig érezhetően több van ebben a figurában, mint amennyit a Rózsaszín sajt kihoz belőle. Bár két hazája van, ez a furcsa, kissé befelé forduló srác tulajdonképpen mindenhol idegen. Hangszere repülőcsészéaljra, ő maga ufóra emlékeztet. Azon kívül azonban, hogy szinte mindenben az apja ellentette, lényegében semmi mást nem tudunk meg róla – a felszínen maradunk. Az apában ezzel szemben éppen az az érdekes, ami a mélyben, a felszín alatt lakozik; az, amit ezernyi különös szokása, szórakoztató fizimiskája, örökös káromkodása, ordibálása rejt el a felületes szemlélő elől. Az aránytalanság sajnálatos módon a színészi alakításokra is kiterjed: Tóth játéka egyszerű, nem elég erős Bezerédiéhez képest. Ahogyan a filmbeli fiú, ő sem képes első számú főszereplővé válni e mellett a hangsúlyos egyéniség mellett.

A Rózsaszín sajt gyengeségeivel együtt is olyan darab, amely hiánycikk a magyar filmpiacon. Még mindig kevés az olyan igényes kivitelezésű „közönségfilm”, amely elsősorban a szórakoztatásról szól, mégsem nézi hülyének a nézőket. Még kevesebb az, amely kifejezetten a fiatal generációt célozza meg. Tóth Barnabásék munkája, összehasonlítva az elmúlt évek hasonló tematikájú filmjeivel (Apám beajulna; Tibor vagyok, de hódítani akarok; Casting minden stb.), sokkal szimpatikusabb szemléletmódot tükröz. Olyat, amely nem könnyen kapható a kompromisszumokra – talán ezért is kellett a filmnek „low-budget” körülmények között megszületnie. Kétségtelen azonban, hogy részben a szegényes anyagi feltételek miatt merül fel a kérdés: vajon hány magyar „tini” nézte, nézi majd meg?

A kis költségvetés ellenére a film kivitelezése teljesen rendben van. Az operatőri munka igényes, jó a látványvilág, a szereplők kinézete és a ruhák életszerűek. Végre nem csendül fel egyetlen siralmas magyar popsláger sem valamelyik aktuális „sztárzenekar” előadásában. Pirisi László ehelyett dinamikus instrumentális zenét komponált a filmhez, amely olykor azért talán túlburjánzik a képeken.

A Rózsaszín sajt mindent összevetve – kivált első filmhez képest – ígéretes próbálkozás, már csak azért is, mert bátran nekivág egy olyan útnak, amely sokáig járhatatlannak látszott a magyar filmkészítésben. A rendező a következő szavakat intézi a film blogján (moziba járó) fiatal közönségéhez: „Az utóbbi négy évet többé-kevésbé azzal töltöttem, hogy ötletet és pénzt gyűjtöttem ahhoz, hogy egy nap elmesélhessek Neked egy történetet... Ami vicces, de nem olcsó, lendületes és cselekményes, de nem felszínes, olykor vagány, olykor megható, de semmiképpen sem művészkedő.” Annyi biztos, hogy szándéka már önmagában is dicséretes.

Vászonpapír

# PATER SPARROW:

# 1

Selmeczi Bea

Pár éve a Semmelweis utcai Eklektikában futottam össze Verebes Zoltánnal (Pater Sparrow), de csak egy gyors italra volt ideje, rohant haza forgatókönyvet írni. Rá egy évre ugyanezen a helyen találkoztunk, a papírjaiba merült, még mindig a könyvön dolgozott.

Aztán az Eklektika bezárt, átköltözött a Nagymező utcába, de Veréb nem adta fel. Írt tovább. Majd forgatott is. Nem csoda, ha ezek után nagy várakozással tekintettem a film premierje elé.

A forgatókönyv alapja Stanislaw Lem: Az emberiség egy perce című novellája, amelyben a szerző egy fiktív könyvről ír recenziót. A fiktív mű néhány nap leforgása alatt bestsellerré válik: számos szlopokban megjelenő statisztikái az emberiség tevékenységének teljes szintézisét adják, így végre nem érezzük, hogy kimaradnánk a lényeges dolgokból, minden a szemünk (tudatunk) előtt történik. Legalábbis amennyit képesek vagyunk belőle felfogni. Lem szerint novellájának az az egyik kuriózuma, hogy nem lehet belőle filmet készíteni, hiszen olyan átfogó és ugyanakkor megfoghatatlan, mint maga az emberi élet, az emberiség egész története: egyszerre mutatja a jelent, a múltat és a jövőt. Sparrow mégis megpróbálta.

Stanislaw Lem világa egyszerre elemelkedett és nagyon is emberi. Utópisztikus sci-fijeiben az ember egzisztenciális szorongása a téma, az ismeretlentől, a haláltól és a pusztán testi létezésétől való félelem. Tökéletesen alkalmas egy nem narratív filmnyelvel foglalkozó rendező számára.

Az elsőfilmes rendezők többnyire saját életükből merítenek, úgynevezett „Így jöttem”-filmeket készítenek, mindig a második nagyjátékfilmnél kezdődnek a gondok. Pater Sparrow mögött ugyan már szép számmal sorakoznak alkotások (A valami, A lányok angyalok, Külön, Recycled), de az 1 tekinthető az első nagyjátékfilmjének.

A mai harmincasoknak már semmilyen kapaszkodójuk sem maradt, a közösségek szétesetek, az elidegenedés és az individualizáció erősebb, mint valaha – a magukra hagyott egyének újra a lét alapvető kérdései felé fordultak. Mintha a sokáig tartó Csipkerózsika-álmom után lassanként felébrednének. Sparrow felrázni akar. A kérdés az, képes-e valaki megragadni a végtelent egyetlen filmben. A hatalmas vállalkozások ugyanis borotvaélen táncolnak, ha túl sokat sűrítnek bele másfél-két órába, a szerkezet szétesik, és a befogadás lehetetlenné válik. Ha pedig a befogadás lehetetlenné válik, nem következik be a felrázás. A közönség alétan ül, a vizuális és filozofikus sokk csak még jobban elidegenít, az emberek elintézik annyival, hogy „ezt nem értem”. Az 1-et képtelenség megérteni, csak befogadni kell, hagyni, hogy átjárjon, mint a régi BBS-es filmek, a Szárnyas fejedelmék vagy a Lakatlan ember.

Az 1 kriminek (vagy inkább pszicho-sci-finek) indul, hogy a sztori kicsiny látszatát megőrizve jól megtévessze a nézőt, de rövid idő múlva a történet elhal. A könyvesbolti büntényre (a raktárkészlet nem tűnik el, csak átalakul) Phil Pitch, a Valóságvédelmi Hivatal különleges ügynöke racionális magyarázatot keres, de

hiába. Az 1 futótűzként terjed, és megrengeti a világot. A média óriási pánikot kelt, híradórészletek számolnak be a világméretű szellemi katasztrófáról, melyben az élet egész területe a születéstől a halálig naturalista módon degradálódik a fiziológiai tényekre.

A rendező már a film elején lerántja a leplet a „gyilkos” személyéről, már ha egyáltalán van ilyen, de az ok és okozat rejtélye tovább bonyolódik, míg végül teljes és áthatolhatatlan mátrixszá szövődik.

A film nem ad fogódzókat, csak benyomásokat, nem akarja elérni, hogy megértsük a történetet, ahogy a könyv olvasása sem elégít ki maradéktalanul, hiszen „az emberi tudat befogadóképessége mikroszkopikusan csökkenni kezd”. Ez persze felettébb idegesítő, sokszor legszívesebben kiabálnék, nem akarok több képet látni, elegendem van a vizualitásból, a filozófiából, a számokból és az emberiségből, hagyjanak engem otthon kötögetni.

Mégsem megyek ki a teremből, bár a statementek helyett kérdések záporoznak ránk. Lassanként feloldódunk bennük (hiába állunk ellen, a film beszippan), már nem keressük a válaszokat, életerrnek elég a kérdések megértése is.

Nem hiszem, hogy Pater Sparrow azt mondaná meg nekünk, hogyan kellene élni. Sőt, még csak azt sem, hogyan nem. A kérdésekben nem rejlenek válaszok. A kérdések elfogadása maga a válasz.

A film egyszerre szürrealista, posztrealista vagy szubrealista módon fogja át a valóságot, mintha a harmadik szem (a Mindentlátó Szem) lépne működésbe, összeolvastva a múltat, jelent és jövőt, hiszen minden idősíkot szinkronitálásában ragad meg. Elszoktunk ettől a filmnyelvtől.

A lineáris filmek kétségtelenül könnyen fogyasztathatók, a cselekmény pedig szükségszerű, de talán a képzőművészeti videók újfajta struktúráját sem kéne figyelmen kívül hagynunk. (Újfajta? Harmincegyen éves múltira visszatekintő.) A lineáris szűsét itt felváltja a képi világ diktatúrája, a történetmesélést a gondolati sík.

Éppen a Valóságvédelmi Hivatal a lineáris világra épülő gondolkodásmód tükre, ami ellen a könyv és a film is fellázad.

A maiak lázadása már nem konkrét intézmények ellen szól, hiszen már nincsenek is konkrét intézmények, hanem magát a lineáris világot kérdőjelezi meg.

A gondolatok több szálon futnak a filmben, csak úgy, mint az életben, és a linearitást néhol megtöri valami, amit előre senki sem látott. A gondolatok néha összecsapnak, néha kiegészítik egymást, egyértelműek vagy csupán ki nem virágozott csírák.

A befogadhatóság nehézsége miatt narrátor fogja össze a gondolati szálakat, és villantja fel a különböző értelmezési lehetőségeket, de egyiket sem kényszeríti ránk. Ezek az értelmezések természetesen újabb gondolatokat szülnék, amelyek vagy erősítik, vagy kiegészítik az eddig hallottakat.

A filmben a beavatottak álmaikon keresztül érintkeznek egymással, mert a kémia (mémek) vagy a metafizika – e kettő teljesen összemosisodik az 1-ben – ebben az állapotban érvényesül igazán.

Az egyéni és kollektív tudatalatti ezután az ébrenlétre is átragad, a frusztrációk, komplexusok, halál- és életfélelmek hirtelen megszűnnek. Paradicsomi állapot ez, a bűnbeesés előtti időkből.

A szereplők körtét esznek, a remény szimbólumát, hiszen az almáig még nem jutottak el. Ez a tudás csak azokat bénítja meg, akik félnék és ellenállnak, azokat nem éri bántódás, akik átadják magukat ösztöneiknek.

Lem novellájában ugyan egy kritikus a komputeres számokba foglalt termékét leginkább egy paradicsombeli tiltott fa gyümölcséhez hasonlítja, de csak azért, mert még nem ismerte fel a tudás támogatott körtéjét.

Az 1 túl van Jón és Rosszon, vagy inkább még e két fogalom kettéválása előtt áll. Az alma így érvényét veszítette.

Éva a körtét szakítja le, amiben tudást evék. És Isten megpukkada mérgiben.

Sparrow ugyan Lem novellájából indul ki, de filozófiai téziseket is felhasznál, amitől a film persze még bonyolultabbá válik.

Az 1 azért felháborító mű, mert megfosztja az emberiséget a lét értelmétől. Azt veszi el, amiért az egész civilizáció és fejlődés létrejött, hogy felülemelkedjünk ösztöneinken. A „gondolkodom, tehát vagyok” évszázados eszméje helyett a „baszom, tehát vagyok”, a „meghalok, tehát vagyok”, vagyis a „vagyok, tehát vagyok” axiómákba kényszerít bele.

Akik magukévá teszik a könyv tanításait, és esznek a titokzatos körtéből, azok megértik az ösztönök hívó szavát. Erre jön rá Phil Pitch szuperkülönleges ügynök is (Mucsi Zoltán hatásos alakításában), amikor kollégájával (a mogorva Balázs Zoltánnal) ellentétben beáll a boldog összeesküvők társaságába.

A körteevés után a jelenlétebe-vetettségek elfogadása elégedettséget szül, megszűnnek a vallások, az ideák és eszmék, az ösztönök újra szabadon áramlanak, mint a könyvesbolt tulajdonosának (Mácsai Pál) és eladójának (Kerekes Vica) esetében, akik bár régóta vágnak egymásra, csak a lényeg meglátása után közönsülnek először.

A könyv terjesztője vagy orákulum (Sinkó László) nem véletlenül találja meg elsőként a néma takarítófiút (Czukur Balázs), aki már eleve az élet és álmok közti határmezsgyén mozog, vagyis nem idegen tőle a csoda.

Sparrow azért választotta Az emberiség egy perce cím helyett az 1-et, mert az 1 egyszerre szó és kép, maga az alapegység, az egész, az abszolút igazság és a kizárólagosság, ugyanakkor egy olyan alapegység, amelyet konszenzus alapján hoztak létre, amit ugyan részekre bonthatunk, de akkor elveszti egész voltát, amit nem tudunk felfogni, amire csak rákérdezhetünk.

A film és a fiktív könyv befogadhatatlansága abból fakad, hogy az 1, csakúgy, mint szám és csakúgy, mint az emberiség pillanata, örökkévaló még végességében is, míg az ember az időt csak véges helyzetéből értelmezheti.

Sparrow filmjében felhasználta Heideggernek a Lét és időben megjelenő időfogalmát, miszerint „az idő a mostok egymásutánjának tűnik, aminek révén minden, alighogy megneveztük, máris eltűnik az iméntben, és amit nyomban a mindjárt követ”, annyi különbséggel, hogy itt „a most” egyszerre tartalmazza az „iméntet” és a „mindjártot”, ráadásul mindezt az egész emberiség keresztmetszetében. Hogyan tudnánk a jelent és a jelenlétet időben és térben elképzelni, mi több, átélni?!

Az 1 számoszlopai csak néha-néha jelennek meg a vásznon, a számokban rejlő valóságot a film kibontja. Archiv felvételek ékelődnek a „történetbe”, a statisztika mögötti életek érzékeltetéseként. Olyan gyorsan peregnek, hogy csupán egy-egy képet fog fel az agyunk, jelezvén, milyen kicsi szeletét vagyunk képesek befogadni az emberiségnek.

Nem, a film nem mond meg semmit.

Legfeljebb felteszi a kérdést.

A film látványvilága tényleg különleges, minden egyes kocka megannyi festmény – hiába, a rendező le se tagadhatná, hogy valamikor rajongott Greenawayért, még akkor sem, ha a barokk dekadencia és a posztmodern minimalizmus igen távol esik egymástól, és az 1 kiüresedett univerzuma inkább Tarkovszkij világvége utáni hangulatait idézi. A nyomasztó vizualitás felidézi az életszorongást.

A túlszűfoltosság azonban felfoghatatlan, az agyat olyan munkára kényszeríti, amely még egy jógit is elfárasztana. Tarkovszkij Lem-novellából készült Solarista egyszerű, letisztult képeivel és nyelvezetével jobban hat. Ugyanakkor a komputeres felgyorsult világában, ahol adathalmazok és képek dömpingje tölti be életünket, már nehéz azt a letisztultságot megszerezni. Arról nem is szólva, hogy első filmjében az ember minden addig tanultat, látottat és hallottat szeretne belesűriteni. A lecsupaszítás a soron következő évek feladata, mire Veréb is eljut majd addig, hogy ne legyen szüksége narrátorra, szűzsére, esetleg színészekre sem.

Megtalálja a fehér négyzetet a fehér vásznon.

# Az egymáson

## át nem gázolás fesztiválja



Külföldi filmeket nézve a szemünk automatikusan keres információkat a távoli világról. Ruhákon, frizurákon, különféle tárgyakon felejtjük a tekintetünket. Egy filmfesztivál nemzeti szekciójában, ahol sok film látható ugyanabból az országból, úgy érezhetjük, még a legunalmasabb filmeknek is van értelmük. Fontossá válnak az utcarészletek, az enteriőrök, mert ilyenkor nem csupán egy filmre vagyunk kíváncsiak, hanem egy világra, egy kultúrára. Persze nem érdemes túl nagy mértékben építeni a „periférikus figyelmünkre”, mint ahogy tette ezt Jaime Rosales a Tiro en la cabezaival (Lövés a fejbe, 2008). Ebben egy férfit figyelhetünk. Újságot vesz, mobilozik egy irodában, kávézóban üldögél vagy egy parkban egy nővel és egy totyogó kisgyerekekkel. (Én idáig láttam a filmet.) Ráadásul úgy nézti velünk a rendező mindezt, hogy csupán utcai zajt és zörejeket hallunk folyamatosan, egyetlen dialógus sem jut el a fülünkig. A néző előbb megpróbálja kikövetkeztetni, mi folyik a vászonon, aztán elunja az egészet. Ráadásul a monoton háttérzaj felemészti a türelmemet. Húsz perc alatt kikopik belőlem a kísérletezés iránti kötelező érdeklődés, és mivel egyéb művészi találmány nincs a filmben, inkább kivergődöm a terem elképesztően vastag, süppedős foteljéből, és kipróbálom a kontemplációt a valóságban. Felszabadító. Valóságos emberek, valóságos házak és utcák – valóságos zaj. És ami a legfontosabb: nem érzem egy külső rendező brutalitását, amivel határt szab, mit meddig nézhetek. Ráadásul a filmbefogadási konvenció miatt úgy érzem, hogy a látottak tartanak valami felé, hogy van célja és értelme a szemlélt világ-

nak, csak én ebből ki vagyok rekesztve, tehetetlenségre vagyok kárthatva. Van determináció és még ki is röhög. Lenéz és kirekeszt. A valóságban, ha valamit nem értek, közelebb mehetek hozzá, vagy távolabb, nézhetem innen és onnan, hátha felderül. Már csak azért is volt mellbevágó a film durva intoleranciája, mert az ideji fesztivál mintha minden ízében az elfogadásról, a körültekintésről, a másokra való figyelésről, a megértésre törekvésről szólt volna.

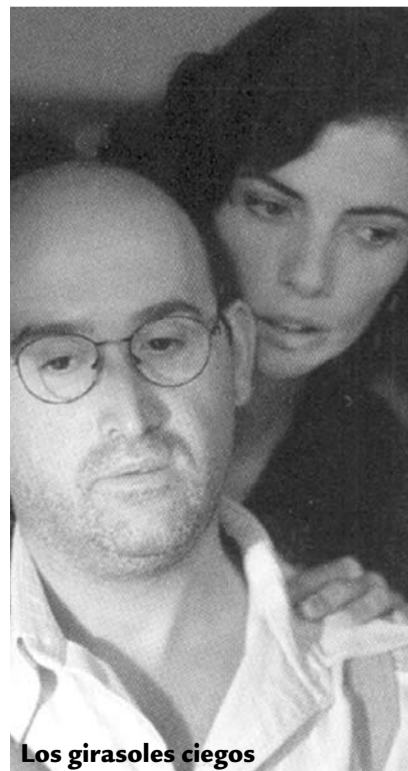
Sokszor csak úgy spontán is. Ilyen volt az első napon a jegyigénylés körüli felbolydulás. A sajtóigazolványosoknak a fesztiválközpontban kellett jegyet igényelniük a délutáni és másnapi előadásokra. Erre mindössze egy hölgyet állítottak munkába, egy lassú internetkapcsolatú géppel. A sor hamar kigyózni kezdett. A tudósítás szent küldetésében való akadályoztatás, illetve a következő vetítésről való lekésés félelme miatt a feszültség egyre nőtt. Végül orális összecsapásba torkolt az újságírók és a központot díszítő hoszteszlányok között. Rosales szemléletmódja szerint egy csomó hadonászó, erősen gesztikuláló, a szájaikat kegyetlen sebességgel mozgó embert látnánk. Mint akár nálunk. Csakhogy az alapvető különbség a két vitakultúra között akkor derül fel, ha belehallgatunk a kavarodásba. Újságíró a hosztesznek: Ne haragudjon, tudom, hogy nem maga tehet róla, de azért mégiscsak felhárító ez az eljárás. Hosztesz: Nézze, tökéletesen igaza van, de értse meg, mi nem tudunk mit tenni. Újságíró: Ne vegye sértésnek, de szólhatnának kompetens szervezőknek az anomáliáról. Hosztesz: Ebben magának tökéletesen igaza van, de azonnal úgysem fog megoldódni a probléma, ezt

most ki kell bírni... És a „kívülről” üvöltöző csürhe benyomását keltő vitázók máris egy hevesebb vérmérsékletű szimpózium tagjaivá válnak. Nem a másik letiprása, földbe döngölése a cél. (Persze úgyszólamint értelmezhetjük Rosales gesztusát, hogy a szöveg brutális kiiktatásával éppen hogy a kommunikáció fontosságára hívja fel a figyelmünket). És ez már így kevésbé történhetne nálunk...

Talán a legfontosabb, hogy a családunkon belül milyen mértékben fogadnak el vagy utasítanak el bennünket. Általános mellőzöttségérzetünkre is gyógyír lehet, ha legalább

a legszűkebb környezetünkben elismernek, illetve övezhet bennünket tisztelet „szerte a nagyvilágban”, ha nincsenek valóságos kötelekeink a családon belül. Hasonló dolgokról beszél Mar Coll egy remek filmben: Tres dies amb la familia (Három nap a családdal, 2009). Az egyetemista korú lány nagypja temetésére érkezik haza Toulouse-ból, ahol eddig tanult. Az apjához költözik. Alig beszélnek egymással. A lányt szerelmi bánat emészti, az apa pedig nem tudja, miként törje meg kettőjük között a csendet, hiszen régóta nem találkoztak. A kapcsolatukból kiesett hosszú időt nehéz áthidalni. A felszínes kommunikációhoz, úgy tűnik, egyiküknek sincs kedve. Később kiderül, a lány arra számított, hogy az elutazása majd hiányérzetet kelt a barátjában. De a telefonokból kikövetkeztethetjük, hogy ez csupán hiú ábránd. Léának kell hozzászoknia a szakításból fakadó hiányérzethez. Kézenfekvő lenne, hogy apjának öntse ki a szívét. De Josep Maria a lánya szerelmi történetében kívülálló. Honnan is kellene elkezdni mesélni neki a dolgot, és mit is mondhatna ő rá? Sokszor hangsúlyozzuk, mennyire fontos, hogy beszéljünk egymással, hogy kibeszéljük, mi nyomja a lelkünket. Pedig a fölösleges beszéd nem csupán haszontalan, de kifejezetten kártékony is lehet. Még ha csupa jó szándékból is hozunk valakit olyan helyzetbe, hogy beszélnie kelljen, hogy ezáltal megszabadítsuk lelki terheitől, az erőltetés könnyen válhat egyfajta terrorrá. Ráadásul az efféle kicsikart helyzetek könnyen torkolhatnak félrebeszélésbe, hiszen az, aki nem akar beszélni, saját magát védendő önkéntelenül is elkendőzi a valóságot. Szócséplés helyett többet ér egy néma ölelés, a szeretet, az összetartozás kifejezése apró gesztusokban, és hogy ezzel együtt elfogadjuk, a direkt kommunikáció sem képes minden korlát ledöntésére. Josep Maria nem erőlteti a beszélgetést a lányával, csupán megpróbál neki kedveskedni, Léa pedig meleg mosolyokkal nyugtázza, jólesik neki a közeledés. Ennyit tehetnek az adott szituációban egymásért, minden más már tolatkozás, a másik integritásának megsértése lenne. Meg kell tanulni hallgatni. Erre nem képes Léa anyja. Miközben kibeszéli magából a problémáit, hogy rendbe tegye belső világát, megfélemedezik a többiek érzéseiről. Akik viszont árulónak tekintik, és csendes távol tartják magukat tőle. A klasszikus kibeszélő szituációban, mikor a temetés utáni tor közben együtt maradnak a kertben a hintánál, jöttányit sem kerül közelebb a lányához. Az anyát túlfeszített kommunikációs igénye szigeteli el, és teszi alkoholistává. Hiányzik belőle a hallgatás ereje. (A túlpörgetett amerikai családfilmeket és -sorozatokat is a dialógusok viszik előre. A beszéd mindenhatóságát hirdetik, miközben alig látunk bennük olyan jelenetet, amikor a szereplők egymáshoz érnek, vagy megöklelik egymást, és a beszélő túl kommunikációs eszközökkel fejezik ki a másikkal fűződő viszonyukat vagy érzelmi állapotukat.)

Egy sajátos kirekesztődésről szól a Los girasoles ciegos (A vak napraforgók, José Luis Cuerda, 2008). Közvetlenül



Los girasoles ciegos

## Vászonpapír

a polgárháború után vagyunk. Egy köztársaság párti férfi elrejtőzik a hálósobaszekrényük mögött nyíló „vakszobában”. Felesége és a kisfia a külvilág felé úgy tesz, mintha meghalt volna, otthon azonban együtt esznek, beszélgetnek. Közben Ricardo egyre inkább elveszti a méltóságát. Úgy kell létezni, hogy voltaképpen nincs benne az életben. Egyszer egy könyvet mutat a fiának, amelyet a híres, republikánus költő neki dedikált. De milyen kép alakulhat ki róla a gyerekekben? Különösen úgy, hogy látunk villanásokat a fasiszta átnevelő táborként funkcionáló iskoláról. A falanguista agymosás tökéletes lesz, emellett mit fog tudni kezdeni a fiú vakondként élő apjával? A feleségétől is elszakad. Összetartásuk legfőbb bizonyítékaként Elena tökéletes színjátékot ad elő az ourense-beli embereknek. Csakhogy a műmindennapok építése lassan valóságos hétköznapiakat eredményez (így működik a valóság ereje), és ennek az életnek Lorenzo már nem lehet része. Fantommá válik. Nem csoda, ha nem tud szeretkezni a feleségével. A történet másik szálán egy diakónus vergődését figyelhetjük, amint megpróbálja értelmezni gyilkos hajlamát, testi vágyait és istenhez fűződő viszonyát. Természetesen megtetszik neki a szép „özvegy”, valahogy befurakszik a lakásába, és ráveti magát az asszonyra. Lorenzo az erőszakoskodásra kitör a „titkoszobából”, dulakodni kezd a diakónussal. Persze alul marad, a diakónus kirohan a lépcsőházba, és üvöltözni kezd, hogy itt egy ellenség rejtőzködik. Lorenzo elkeseredettségében kiugrik az ablakon. Véget vet a valódi létezés nélküli létnek. A családi összetartozás ereje életben tarthatná Lorenzót, de mi végre, ha nem tudna önmaga lenni? Nyilvánvaló, hogy a körülöttünk élők és velük együtt a helyzetünk elfogadása is azzal kezdődik, hogy önmagunkkal harmóniába kerülünk. Amíg nem találjuk meg saját helyünket a világban, addig a többiekkel sem tudunk mit kezdeni. A film szomorú tanulsága, hogy az adott történelmi helyzetben Lorenzo úgy tud adekvátan benne lenni a valóságban, hogy a maga fizikai valójában kilép belőle.

Lorenzo a kétségbeesett és ezzel együtt heroikus tetteivel elkerüli, hogy idővel betolakodóvá degradálódjon a saját családjában. Egy igazi kis alien a „család szeme fénye” státuszban a perui kisfiú, Manu a La vergüenzában (A szégyen, David Planell, 2009). Ő az, akit dacára annak, hogy „túlkoros”, örökbe fogad egy spanyol pár. A jól kiszámított kamaradarab fő kérdése: a jó léthez és kényelemhez szokott Lucíát és Pepét mennyire formálja át, hogy folyamatosan tolerálniuk kell Manu dühkitöréseit, önmagába fordulását. A folytonos alkalmazkodási kényszer miként befolyásolja a házaspár egymáshoz való viszonyát? Manu meglehetősen egyszikúra sikerült figura, hiszen neki annyi a dramaturgiai funkciója, hogy folyamatosan problémát jelentsen. Így némiképpen fogyatékosnak érezzük, aki még csak ösztönösen sem próbál alkalmazkodni adoptáló szüleihez. (Persze lehet, hogy hiteles a figurája, nem ismerem a nehéz sorsú kisgyerek pszichológiáját.) Világos, hogy a rendezőt Lucía

és Pepe figurája érdekelte. Mindketten eljutnak az alkalmazkodás és tűrés határáig, de az önfeladásra nem hajlandóak. Pepe otffelejteti Manu füzetét egy boltban. Pasiszttereotípiák: egy férfi nem lehet olyan gondos, mint egy nő. Innen jut el odáig, hogy amikor dühében összetörné a kis pimasz csontjait, megtartóztatja magát. Lucía görcsösen ragaszkodik a kisfiúhoz. Pedig már tudjuk, hogy így hárman nem mennek semmire. Pepének választania kell: vagy tökéletesen zárójelbe teszi magát, és meghúzódik a „háttérben”, vagy kilép Lucía (és Manu) életéből. A nő számára az alternatíva Manu visszaadása lenne az örökbe fogadási hivatalnak, és új élet kezdése (vagy a régi folytatása) Pepével. Dönthetnének mindketten a másik maximális figyelembevételével. Csakhogy hosszú távon éppen ez lenne a legnagyobb vétek a párjuk ellen. Ugyanis csak önmaguk feladásával tudnának a kívánt mértékben alkalmazkodni, ez pedig az idők során erodálna a kapcsolatukat. Úgy éreznék, a másik miatt cselekedtek, szívességet tettek, és amikor majd

a lányt. Innentől kezdve furcsa ménage à trois-t alkotnak. Nem tudjuk meg, kik párok igazán: a két fiú, vagy a lány valamelyik fiúval, mindhárom variációra történik kísérlet, ám végül minden marad a régiben. Nem tudják elengedni egymást. Igazából nincs is miért választaniuk. Az alkotók egyetlen olyan szituációt sem teremtenek, amelyben valóban próbára tennék a háromszöget. Némiképpen eltérnek a fiatalok ambíciói, enyhén szólva sem ugyanazzal a tehetséggel vannak megáldva, a féltékenység is fel-felüti közöttük a fejét, de úgy tűnik, a hármában végzett szex összetartja őket. (Talán éppen ennek fontossága miatt kerültek a hármasszeretkezést részletgazdagon bemutató jelenetek a filmbe.) Nem feszül széthúzó erő a szex ellen, inkább csak elkezdjük érezni egy idő után, hogy a háromszöglét mindnyájuk számára szép lassan börtönné válik.

Az általános értelemben vett helyereséséről szólt Agustín Díaz Yanes első filmje, a Senki sem fog rólunk beszélni, ha meghaltunk (1995). Gloria Mexikóba megy kurvának, később kirabol egy

lelővik, így Aurora kénytelen egyedül továbbmenni. Az előző filmhez hasonlóan most is felszabadítja a főhőst egy erő, amely aztán semmivé foszlik, és mi szomorúan nézünk utána: vajon mihez tud majd kezdeni a „légüres” térben? A Senki sem fog rólunk beszélni, ha meghaltunk Gloriája ebben a filmben egy négytagú, női tolvajbanda vezetője. Ugyanolyan módszerrel próbálnak kirabolni egy széfet, ahogy annak idején Gloria tette ezt a spanyol gengszternő meglopásakor. Tehát ebben a kontextusban nézve komolyan aggódhatunk Auroráért is, hogy sikerül-e felhagynia a bűnöző élettel.

Az Elizabeth: Aranykor című filmben a középkori misztériumok világába ragadt gonosz törpeként ábrázolják az angol Szűzkirálynő ellenfelét, a spanyol II. Fülöpöt. A korabeli Spanyolország a sötétség birodalma. Henry Kamen történész már jó pár éve dolgozik azon, hogy megtisztítsa II. Fülöp alakját az utókor által rárakott tévhittektől. Például attól a leegyszerűsítéstől, hogy a progressziót és a szellemi frissességet



A Puskás Hungary plakátja a Teatro de Zorrilla üvegajtáján a Plaza Mayoron

rádöbbenek kiesettségükre önmagukból, a másikat okolnák. Miként Lorenzo esetében, itt is a legfájdalmasabb gesztus az egyetlen, ami az önmegtartást és ezzel együtt a másik figyelembevételét is eredményezheti. Nincs más hátra – el kell engedniük egymást. Jeleképpen némának kell maradni ott, ahol már nincs értelme a további beszédnek. A kedves elengedése az önbecsülésünk és a másik iránt érzett szerelmünk manifestációja? Casablancái gondolat...

A másik elengedésére való képesség (vagy inkább: képtelenség) gondolatát viszi ad abszurdumig a Castillos de cartón (Kartonvárok, Salvador García Ruiz, 2009). Egy lány és egy fiú megtetszenek egymásnak a festészeti egyetemen. Eljutnak az ágyig. Ott azonban kiderül, hogy a fiú impotens (vagy nem elég potens, ezt nem értettem pontosan). Ekkor belép a szobatárs, és kielégíti

spanyol gengszternőt, apró véletlenek miatt, hogy nem öli meg egy bérgyilkos – teljes elveszettségében tök részegen kóvályog az utcákon. Anyósa felméri, hogy amíg ő és egy torreadorsérülésből fakadóan kómába zuhant fia élőhalottként vegetál, Glória nem fog tudni talpra állni. Megöli magukat. Vagyis Glória úgy élvezheti a család segítő erejét, hogy éppen e segítség következtében nem marad családjá. Díaz Yanes most elkészítette a 90-es évek legjobb spanyol filmjének folytatását Solo quiero caminar (Csak menni akarok, 2008) címmel. Ebben egy mexikói gengszterfiú és egy spanyol gengszterlány, akik még ellenségei is egymásnak, tökéletesen véletlenül egymásba szeretnek. Mindkettőjük számára a másik iránt érzett szerelem ad erőt, hogy felhagyjanak addigi életükkel, és közösen egy újat kezdjenek. De Gabrielt a záró jelenetben

képviselő Angliával és Németalfölddel szemben Spanyolország a reakciót, a tompultságot jelentette. Kamen nyomdokain jár a veterán spanyol rendező, Antonio del Real kosztümös filmjével, a La conjura de El Escorial-lal (Az El Escorial-összeskűvés, 2008). Az El Escorial nem a korlátoltság szimbóluma, hanem egy szabad, erőteljes és fényes birodalomé. Élnék itt gonoszok, de jók is legalább olyan szép számmal. És az életet itt is végső soron a szerelem és a bosszú határozza meg. Más kérdés, hogy a film nem fog olyan széles körben ismertté válni, mint Shekhar Kapur Erszébet-trilógiája (melyből egyelőre két rész készült el). Így nyilván hatásában nem tudja vele hatékonyan felvenni a versenyt. De talán az egy szóval elintézés, a megbélyegzés, a lesöprés gesztusai szép lassan teret vesztenek, éppúgy, ahogy a másokon való átgázolás is.

# A FILMÉLMÉNYEM ÉN VAGYOK

## A mozgókép befogadásának pszichológiája 4.

Féjfa Sándor

**„A törpékben van valami undok!” – közölte kategorikusan férjével Lillian Bounds, hogy eltérítse a Hófehérke és a hét törpe megfilmesítésétől. De hiába. Walt Disney meglódult fantáziája fékezhetetlenül dacolt egész estés rajzfilmje forgatási nehézségeivel – és győzedelmeskedett. A világ első egész estés – színes, hangos – animációja, a Hófehérke és a hét törpe (1937) ujjongó örömet okozott mind az amerikai, mind a külföldi mozizóknak. És világsikerével polgárjogot szerzett az animációs mozgóképnek.**

Az átköltött Hófehérke-mesét a nézők személyre szabottan mesésítették, szövegték tovább. Hiába, a képzelet szárnyakat ad... Ráadásul – határtalan. Színpompás mezei virágok szirmainak ütögetésével, harangjáték-muzsikával mutatkoztak be nézőiknek egy élő szereplős rövid játékfilm törpéi (Bodrossy Félix: Terülj, terülj, asztalkám!, 1956). A rendező meselényei ma is képesek megszólítani az egyebek közt japán mangákkal (képregény-animációk), lövöldözős-robbantásos akciókban tobzódó tévéműsorokkal, ölképes robotlányokkal szocializáló kisiskolásokat. Lám! Több mint félszáz év távlata sem emésztette el az idézett törpék befolyását. Hogyhogy? Tudattalanunk archetipusai mindenképpen ludasok ebben. Amint ludasok Nepp József teljes műsört betöltő bizarr-morbid rajzanimációjának (Hófehér, 1983) mai hatásában is. E huszonhat esztendő mű egymással marakodó, Hófehérre áruklodó, bájosan lerészegedő, veszély esetén élettelen gipszfigurává merevedő, halmozottan gyaló törpéi szintén utat találtak nézőikhez. Fricskázón hajazva a Disney-filmre. Figuratársaikkal jelenleg is hatnak gyerekekre, felnőttekre. Nem törpeségük, hanem fantáziakeltő humoruk és megjavulni képes, fokozatosan identifikálható karakterük s szaporodó jócselekedeteik miatt. Legalábbis ezt tapasztaltam, mikor beszélgettem a nézőkkel. A Peyoféle manók, eredeti nevükön schtroumphok, smurfök, egy belga tévéorozatban jelentkeztek (Pierre Culliford, 1960–1966). Nálunk Hupikék törpikékre keresztelte epizódjaikat a tévéforgalmazás, de hosszú rajzfilm is jegyzi múltjukat (A kismanók furulyája, 1975). Napjainkban közmédiium-függetlenül (többféle adathordozón) tegnapjukkal életképesek. No és itt van ugye a hetvenkét évesen időtlen, örökzöld Hófehérke...

Sokféle törpe van, köztük kertiek (az 1880-as esztendő második felétől) és nem kevés filmbeli (1937-től). Itthon a giccs stemplije valamennyi kertit stigmatizálta. Pedig az animációs rendező Horváth Mária alkotta kispasztikai törpék sikerrel szerepelnek képzőművészeti tárlatokon. Művésziek. A mozgóképen megjelenő törpék nagyjában-egészében elkerülték általánosító megbélyegzésüket. Mellesleg, a filmgiccs, a giccses film ugyanazokat a befogadási lépcsőket járja, koptatja, mint a dokumentum hitelű, a művészi tartalmú s más értékes alkotások. Igen. „Ég és föld”-minőségek, de közös lépcsőkön, egy csónakban. Kipillantás: Susan Sontag minden törpe helyét, korántsem bántóan, a camp-art stílusirányzatában jelölte ki, míg Friedensreich Hundertwasser festőművész-építész mesei jelképnek tartotta őket, mondván: „az emberek nem tudnak álmok nélkül élni, a kerti törpe ezt az álmot szimbolizálja, ő álmodta azt az álmot, amelyet az emberek néha nincs idejük megálmodni.” Természetesen a mozgóképi fantázia nem szűkült le mesebeli törpékre. A citált „törpeszindróma” néhány összetevője tűnik egyetemesnek. Mindenfajta mozgóképnek meglehet a maga szimbolikusnak tétélezett, átvitt értelmű törpéje? Az emblemikus álom álmodó? Végül is, igen. Csak hát mindig másképp néz ki. Talán ez a dolga.

Élményeink folyvást a valóság és a képzelet (pl. a zene, irodalom, képzőművészet, film) világában mozognak – oda-vissza határátlépésekkel, olykor

a „határon” elidőzve – nyerhetik el társadalmi létjogosultságukat. Bizonyos filmfajták (science fiction, mese-film, fantasy, szürrealista művek, thriller stb.) jobban, mások (így a természetfilm, naturalista dráma, portré, dokumentum-játékfilm, riport) kevésbé apellálnak a befogadói folyamat képzeleti komponensére. Az emlékezés és a képzelet jó barátok a műalkotásakor, a mű befogadásánál s a hétköznapokban. Örök partnereik: a képzettársítás (asszociációk) és az álom. A fantázia elemei korábbi tapasztalatok nyomán születnek: a régi emlékek képi és hangfelidézései új egészekbe szerveződnek. A képzelet aktív formája elhatározásunk függvénye, a passzív fajtája pedig spontán lép működésbe. Mind az aktív, mind a passzív az elemző és a szintetizáló idegfunkciók együttes megnyilvánulása az alapja. Lehetnek produktív, reprodukciók, alkotók, valamint önkéntelenek. Az önkéntelen fantázia legszélsőségesebb, egyben legismertebb formája maga az álom, mely alvaskor, a nagyagy sejtjeinek pihenésekor áll elő az agyműködés gátlása révén. Jellege hallucinatórikus: nem emlékképszerűek az álmoképek, hanem érzékletesek. „Az álmobeli személyek, jelenetek, történések mind a képzeleti működés jellegzetes szüleményei. Úgy álmodunk, mintha valóban látnánk, hallanánk – érzékelnénk mindazt, ami az álomban megjelenik és történik. Álomban minden kapcsolódhatik mindenhez, tekintet nélkül a realitásra és az ésszerűsége. Az álmot alakító képzeletet nem vezeti a valóság ismerete vagy logikus elgondolás.” (Dr. Kardos Lajos)

„Filmre álmodta...” – halljuk, olvassuk nemegyszer. Metaforikus kifejezés. Guido Aristarco válogatott írásainak magyar címe: Filmművészet vagy álomgyár. „A film az álom világát az ébrenlét világának kellős közepébe vezeti be” – írja Edgar Morin. „Azok a kifejezésformák, melyeket az álom nyelve használ, és melyek lehetővé teszik őszinteségét, a film stílusában lelik meg analógiájukat.” (Jean Epstein) „Az objektív kép immár bebizonyította az álmoképpel való rokonságot. – Az álom azonban gyermeki stádiumban levő gondolkodásunk képzeletbeli múzeuma: mágia.” (Morin) Hát nem egészen. „Az álom manifeszt tartalmát az egyén visszaemlékezésében jelentkező képek és események adják meg. Az álom alapját alkotó jelentés vagy latens tartalom az elfojtott vágyakból tevődik össze, indirekt módon jutva kifejezésre a manifeszt tartalomban.” (Dr. Bartha Lajos) Alvaskor a gondolatföredékek és elképzelések akarattalanul alakulnak szemléletes képekké bennünk úgy, hogy énünk funkcióinak kikapcsolásával felülírjuk a teret, az időt s összefüggésüket. Az álom már csak ilyen, döntően lelkünk tudattalanjában lejátszódó folyamatok befolyásolják.

Íme, néhány további idevágó gondolat a filmről! „Művészi álom.” (Théo Varlet) A film azt a látszatot kelti, „mintha a mozgó képeket speciálisan abból a célból találták volna fel, hogy megkönnyítsék álmaink látatósá válását.” (Jean Tédesco) „A mozi álom.” (Michel Dard) „A mozi valóságfeletti életet teremt.” (Guillaume Apollinaire) „A szürrealistákat már kezdetől fogva megigézte a filmnek az a képessége, hogy álomszerű képasszociációkat hoz létre.” (Ulrich Gregor, Enno Patalas) „Hát nem álom-e a mozi is?” (Paul Valéry) „Úgy megyek moziba, mint aludni.” (Maurice Hanry) „A filmen a személyek és a tárgyak valami valószerűtlen ködön keresztül jelennek meg előttünk – vallja Quesnay –, és fantomszerű érinthetlenséget öltenek magukra.” A filmkészítés anomáliáiról Ilja Ehrenburg Az álomgyár címmel írt könyvet. Egy kiskamasz ezt mondta Max Jakobnak: „A mozi halottakkal csinálja. Fogják a halottakat, mozgásba hozzák őket, és ez a mozi.” A fenti idézetcsokor talán jól szemlélteti, hogy az álom ezerféle értelmezésben, szervesen él a film művészetében s elméletében. Befogadáslélektani szempontból fontos tudatosítanunk: a mozgóképpel szembeesülő néző (genetikus és szocializációs) élmény-mintái között az alvások során termelt onirikus (álomszerű) minták rá jellemzően vesznek részt a kapott információk megélésében és feldolgozásában. Ez is deklarálja személyiségünk „napkirályságát”. Lássunk néhány olyan művet a filmhistoria sejtelmes szellemiségű alkotásainak széles választékából, amelyek erőteljesen mozgósíthatják a fantáziát, egyben képzettársításunk álomszerű összetevőit: A kagyló és a lelkész (Germaine Dulac, 1927), Tengeri csillag (Man Ray, 1929), Az aranykor (Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1930), Tavalay Marienbadban (Alain Resnais, 1960), Capriccio/Hóember (Huszárik Zoltán, 1969), Tükör (Andrej Tarkovszkij, 1975), Nem látni a végét... (Maurer Dóra, 1996), A tisztaság fél egészség (Antal István, eZámbó István, 1997). Kontaktusunk sokban talányos világukkal kizárja a füstbe ment randevút.

Narrátorhang

**Kerekes szék, kopott sámlí**

Beszélni nem tudó, kerekes székre kárhoztatott, torz testű, kacska kezű fiatal béna nő: Gabriela Brimmert (Rachel Chagall) megindító sorsát, erkölcsi tartását követhetjük nyomon (Gaby – Egy csodálatos élet, Luis Mandoki, 1987). Normálisan mozgatni csak a bal lábát s lábfejét tudja (mely mély érzéseinek fontos kifejezője), az írógépet nagylábujjával kezeli. Szellemileg, emocionálisan teljes értékű ember. Édesanyja, Sari (Liv Ullmann), dadája, Florencia (Norma Aleandro) minden tőlük telhetőt megtesznek érte – küzdelmüket-bánatukat látva, némi túlzással a szenvedő szentek türelmére is asszociálhatók. Koltai Lajos operatőr választékos kompozícióinak visszafogott színvilága kifejezően harmonizál a színművészek árnyalt játékával. Ez az igaz történetet feldolgozó amerikai-mexikói filmdráma kisebb dramaturgiai gyengéi, cselekményvezetési redundanciái ellenére több mint protestálás az ún. más-ság elfogadtatásáért. A címszereplő az önpusztítást is megkísértő, személyközi és csoportbeli kapcsolataiban lehetetlenül érzelmi szituációk sorát jeleníti meg. Magatartásával érzékeny emóciókat hív életre, s tarthat fenn humánus nézőiben. Egészségesben, mozgássérültben, a maguk sajátos élményintenzitásának, -tartalmának eltéréseivel. Jellemzően a rejtett mozgásreakciók s problémás, olykor zavarba ejtő képzettársítások tekintetében lehetnek különbségek köztük. Az egyik jelenetben ifjak teniszsznek, egy többedikben meg feldobott hangulatú fiatalok táncos buliját látjuk. Ezek az amúgy mindennapos események Gaby bénaságának, gyötrelmeinek ismeretében alaposan átértékelődnek: tovább hangsúlyozzák a tehetséges lány „lelancoltságát”. Mozgássérült filmnéző az énfunkciói közül hangsúlyosan bizonyára a testi énjének működtetésével (frusztráló ismeretei-átélései saját teste korlátozott mozgásáról) követi a Gabyval történeteket. Egészséges testfelépítésű befogadónál ilyen hangsúly nincs. A főszereplő által kiváltott empátia és érzelmi azonosulás tekintetében az épek és a mozgássérültek hasonlóan szerethetik meg Gabyt, olyannak fogadják el, amilyen. Örülünk sikereinek – jó tollú cikket publikált, könyve jelent meg –, szurkolunk, hogy tovább tudjon tanulni (egyetemi hallgató lesz), és szívből sajnáljuk, hogy Fernandóval (Lawrence Monoson) való szerelmi kapcsolata zátonyra futott. Időjárték. Végül aztán a maga módján csakugyan csodálatos lesz Gabriela Brimmert élete – megtalálja belső békéjét.

A hangos mozgóképi ingerekkel működésbe hozott emlékek, képzeleti és álomminták rejtett mozgásválaszokat hívhatnak elő a befogadóban. A vázizmok eme kistökű összehúzódnását vegetatív reakciók kísérhetik: elsápadás, arcpír, a pulzus és a lélegzés rit-

musának megváltozása, gyöngyöző homlok stb. Az élmények szintjén járhat velük öröm, meglepődés, izgalom, szorongás, egyéb érzélem, amely olykor – főleg kisgyerekeknél – gerjesztheti a kifelé irányuló, mások által is érzékelhető motoros (mozgási) választ. Például mozgó (ugró, futó, táncoló, tornászó) embereket ábrázoló képsorok nézésekor. A vázizmokkal érintkező mikroelektródákkal végzett vizsgálat mérheti a mozgásokat ábrázoló szekvenciák észlelése által kiváltott látens motoros reakció elektromos potenciálját. Ezeket sem moziban, sem képernyő előtt nem vennék észre, hiszen rejtett működésről van szó. Csak műszer jelzi. James-Lange affektuselmélete a testi folyamatokban látja az emóciók lényegét. Mozgóképen érzékelhető virtuális mozgásokat nézve a tényleges mozgási reakció felnőtté – ritka kivétellel – gátolt marad. Filmnéző kisgyerekeknél viszont gyakoriak a taglejtésekben, mimikában megnyilvánuló hatások („izeg-mozog”). Az esztétikai élmény érzelmei (affektusok) Müller-Freienfels szerint a következőben különböznek a mindennapok affektusaitól: kiiktatódnak részjelenségek (pl. direkt mozgások). Mozgóképf befogadásakor a cselekmény közvetett részesei lehetünk: empátiával s identifikációval helyezkedvén bele egyes szituációkba. Mindezek önelemzése persze elmarad. Ugyanúgy, ahogy például belső elválasztású mirigyek hormonháztartását sem észleljük, mégis rendre zajlik fiziológiájuk, hasonlóan más élettani működésünkhöz.

Naiv óhajom: örömmel megismerném focista nézők, más felnőttek és egy gyerekpublikum (nagycsoportos óvodások, kisiskolások) vázizom-reakciós potenciálját, mondjuk a Puskás Hungary (Almás Tamás, 2009) című dokumentumfilm nézésekor. Nem kevésbé érdekelne: a fenti nézőminta miképp fogadja a No megállj csak! (1969–1986, 2004, 2006) című szovjet-orosz rajzfilmsorozat néhány régebbi és újabb epizódjának fergeteges „üldözési” jeleneteit. A befogadás menetrendjének motoros stációjáról tudósító, nézőfüggő mutatók milyensége pszichológiailag aligha volna kétséges. A konkrét értékek megismerésének persze műszeres tesztelés lenne a feltétele. Álom, álom...

Jó esetben minden mozgókép testestül-lelkestül veszi igénybe a nézőt. Azaz a személyiségét, melyben szervezetten, egységben működnek az emlékek, archetipusok, érzetek, vágyak, szokások, fantáziák és – a neurohormonális rendszerre épülő – egyéb pszichikus folyamatok. Ezeknek a lelki processzusoknak rögződése és általánosodása révén alakul(t) ki a részben öröklött (genetikusan), részben pedig szerzett-tanult szocializációs tulajdonságok összegeződése: a személyiség. Voltaképpen e szubjektív szűrő belső feltételeinek summája, amely felfogja, átértékeli, megszínezi a társadalmi és a természeti hatásokat. Eközben maga is

alakul, fejlődik, s tevékenységével visszahat személyi és tárgyi környezetére. Gondolatmenetem a pszichológiai determinizmus törvényének szellemében fogalmazom meg. Ebben a törvényben fejeződik ki a személyiség és a társadalmi valóság többi tényezőjének viszonya: a külső okok mindig csak a belső feltételek közvetítésével hatnak. A külsők egyike a mozgókép és kultúrája, művésze. A belső feltétel a befogadó személyisége, azaz maga a néző, aki a mozgókép befogadásakor személyes önmaga, énje, egyben társadalmi normáinak önnön szerepeiben (viselkedésmódokban) való kifejeződése. Hangsúlyozom: kizárólag azokkal a pszichikus folyamatokkal tud filmet, tévéműsort befogadni, amelyekkel rendelkezik, és úgy, ahogy azok – adekvátsági fokuk szerint – működnek. Minden embert, következtésképpen a mozgóképek nézőjét is a személyisége (szűkebben: pszichikuma) teszi a többi emberhez, más befogadóhoz hasonlóvá, egyben tőlük eltérővé: egyedi, egyszeri és megismételhetetlen Egyénné. Filmélménye ekképp válhat sajátjává.

A mozgókép nézője viszonylag könnyen kilép a hétköznapiokból, szívesen helyezkedik bele az ábrázolt eseményekbe. E nélkül talán nem is élhetne át esztétikai élményt. Művészi értékű mozgóképnél általában különösebb megerőltetés nélkül képes elfeledkezni a valóság és az ábrázolt cselekmény más más-más entitásáról. Ez a folyamat természetesen nem idegen a személyiségtől. Alapját az ún. kettős tudat képezi. Nem a szellem valamiféle szkizofréniájáról, hasadásáról van itt szó, hanem tudatának egészséges „betájolásáról”. Ami sajátos, eseti navigálásnak tekinthető. Tudatának „egyik részét” minden néző az élményévé tett mozgóképi univerzumban, a „másikat” pedig a mű cselekményén kívüli tényleges valóság(á)ban működteti. Tudatunk kettős beállítódása ez, amely egy időben irányul az átköltöttre, a tárgyiasított szerzői álomra (a filmalkotásra), illetve a mindennapokra. Filmnézéskor az „egyik rész” dominál. Művészeti hatás a mintha valóság elfogadása és átélése nélkül nem lehetséges. A befogadói kettős tudat és a kvázi valóság élménye kéz a kézben járnak a mozgóképek nyújtotta élmények megélésekor is. Kivételes emberi adottságunkat voltaképpen már gyermekkorunkban (be)gyakoroljuk. Rajtunk kívül egyetlen más főemlősnak sincs kettős tudati beállítódása. Felnőttként e gyermekkorunkból megmaradt kivételes adottságunkat s továbbfejlődött lelki összetevőit működtethetjük színházi, irodalmi, mozis, fotográfiai, tévés, zenei és más művek befogadásakor. Egészséges lelkületű kisgyerek tudja: nem minden s nem mindig az, aminek éppen látszik. Ám adott életkori-lelki szintjén játékelményében átszellemíthet szinte bármit bármivé. Így juttathatja különösen személyes örömhöz magát. Nagyanyó kopott sámlija nem fenséges paripa. Kis unokája miért is kételkedne ebben? Önfeladt játéka közben mégis sebesen száguldhathat csodás mesevilágok felé kvázi paripáján: a kopott sámlin. Jóllehet, többször látott már igazi, élő lovat, és tapasztalta, hogy a nagymamája ülni, megpihenni szokott a sámliján. Jean-Paul Weber szavaival summázva: „A valóságban a természetbeli esztétikum és a művészetben levő szép közös forrásból ered, nevezetesen a világ gyermeki látásából.” Emberőseink kultuszáig nyúlik vissza a kettős tudattal párosult mintha realitás érzelmi felhangú átélésének képessége. Áldozati rítusok, démonúzó szokások, törzsi közösségeket befolyásoló sámánszertartások és hasonló formájában. Ilyenekre emlékeztet az a készség, amellyel a gyerek képzeletet, álmodozást mobilizál játékelményében. Ami egyfajta, pontosan nemigen meghatározható, elkövetkező beleélési módokat (empátiát) megelőlegező varázslatszerűsége utal. Voltaképpen ilyen a mozgóképi befogadás mintája. A mozgó képmás és a valóság határán zajló, örömadó emócióval járó, valamiféle balanszírozásszerű, „határsértő” lelki folyamat ez. Hála tudatunk kettős beállítottságát megélni képes személyiségünk mintha valóságot elfogadó (a befogadásáig holt művet reanimálni képes) adottságának, amely lehetővé teszi a későbbi művészeti, köztük mozgóképi élményeket. Mindehhez, amolyan primus inter paresként, beleélő identifikáció szükségeltetik.



Tavaly Marienbadban

# EMLEKVÁZLATOK 8.

Veress József

## Henri Langlois

Neve nem szerepel a hazai filmenciklopédiákban, pedig megérdemelné, hogy kiemelt terjedelemben méltassák munkásságát – noha nem volt sem rendező, sem forgatókönyvíró, sem színész. Alkotások nem fűződnek a nevéhez, a francia kinematográfia történetében mégis rangos hely illeti meg. Hogy milyen érdemeket szerzett? Megalapította a Cinémathèque legendás gyűjteményét, az első ilyen jellegű múzeumot a világon, felkutatta és lajstromozta, raktározta és megőrizte, fejlesztette és népszerűsítette azt a páratlanul értékes kollektiót, melyben felbecsülhetetlen értékű vetített képkincsek, másutt fellelhetetlen celluloidszalagok sok-sok kilométernyi tekercsei találhatók. A harmincas években kezdte missziós munkáját (1914-ben született), miután klubot alapított és felismerte: a művek elporladnak, kifakulnak, szétmállanak, megsemmisülnek, ha sorsukra hagyják őket. Elkezdte a kollektió gyarapítását – először kisipari módszerekkel, majd segítőket és támogatókat megnyerve, illetve a raktározás feltételeit megteremtve. Utóbbi megfelelő kondíciók híján nagyon nehezen ment, a legenda szerint Langlois saját lakásában, elő- és fürdőszobájában tárolta a kópiákat, és amikor az ég zengett (folyt a háború és a fasiszták miatt veszélybe kerültek a felvételek), talán még testével is védte Chaplin, Eisenstein, Griffith, Renoir és a többiek munkáit.

„...és a többiek”, írom, ami azt jelenti: ez a megszállott filmőrült (mert az volt, kétség sem férhet hozzá) válogatás nélkül halmozta fel az innen-onnan megszerzett, összekunyerált, átvett, lemásolt anyagokat, eszébe sem jutott szelektálni. Füttyült a biztonsági, netán tudományos szempontokra. Mindenféle jogosítvány nélkül végzett értékmértés az a szándék motiválta, hogy a jövő nemzedékek számára konzerválja a filmművészet hajnalán, majd a későbbi időszakokban született produktumokat. A forgalmazókat és a filmkészítőket, a producereket és a jogtulajdonosokat, a mozisokat és a stúdióalkalmazottakat egyaránt bekerítette, lefizette, körbeudvarolta. Behízog modorral vette le őket a lábukról. A rendezők egyenesen rajongtak érte (s mint alább utalok rá, egy nehéz szituációban gáláns gesztussal viszonzották a kitüntető figyelmet – úgyszólván az egész „céh” nevében).

A Cinémathèque mozijában nemzedékek sora ismerkedett a különböző korszakokban forgatott opusokkal. Reggeltől estig vetítettek, ciklusokat hirdettek, kiadványokat, ismertetőket



jelentettek meg a programokról, a vendégek (főleg, de nem kizárólag fiatalok) éjszakába nyúló vitákon cseréltek véleményt a látottakról, gyakran a szerzők vagy közreműködők jelenlétében. Több jeles magyar alkotó (például Szabó István, Kovács András, Jancsó Miklós, Gaál István) szintén itt töltöttek film-történeti ismeretekkel. Magam a nyolcvanas évek elején (akkor már az alapító nem élt, 1977-ben hunyt el) Lugosi Béla-sorozatát láttam a patinás épületben. Este beültünk, kora reggel kijöttünk. Négy vagy öt darabot mutattak be, A hollót, a Frankenstein fiát, a Draculát. Áhítatos ünnepi hangulat uralta a termet, senki nem aludt, időnként úgy tapsoltak a nézők, mint a színházban.

Életemben egyetlenegyszer találkoztam Langlois-val, Moszkvában, az Eisenstein emlékére rendezett konferencián. (A legendás személyiség nagyon szerette az oroszokat.) Óriási tisztelettel fogadták, külön fogadáson köszöntötték, úgy rémlik, valamilyen plecsnit is akasztottak a nyakába. Kedvesen mosolyogva társalgott mindenki (szép számmal hívtak meg külföldieket is), nekem azt mondta, „a magyarok most nagyon jók, sok filmjük megérdemli, hogy fennmaradjon az utókor számára”. Nem gyűjtök autogramokat, az övét megőriztem (egy műsorfüzet szélére írta alá a nevét). Moszkvai barátaimtól tudom: időnként a Goszfilmofond (pedig az ottani kollektió ugyancsak hatalmas, s óriási anyagi büdzsével gyarapítják) szintén „belőle él”. Langlois számos ritkasággal rendelkezett, szívesen csereberélt, Dmitrijev, a szovjetek archívumi tótumfaktuma kiváló és termékeny kapcsolatot ápol vele.

1968 februárjában a Cinémathèque lelkét-motorját eltávolították az intézmény éléről. A vezető művészek petícióval és tüntetéssel tiltakoztak, ami – mint Bikácsy Gergely említi a francia filmről

szóló kitűnő könyvében – egy kicsit az akkori esztendő májusának hangulatát idézte. Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer és még jó néhányan vétőzták meg a döntést, és vállaltak szolidaritást azzal az emberrel, aki a film élő emlékezetének alapjait rakta le, s épp úgy maradandóan értékes életművet hagyott hátra, mint a klasszikusok.

## Bacsó Péter

Egy filmrendező, akinek bebeszoltam az életébe. Na nem úgy, hogy én egyengettem a karrierjét (még a feltételezés is nevetséges), s nem is valami fatális jelentőségű döntés, határozat, tiltás, pályázat stb. befolyásolása okán. Nem azokban a körökben forogtam, ahol ő (tulajdonképpen zseni ifjúságától kezdve késő öregkoráig, méghozzá úgyszólván szünet nélkül, leszámítva azt a viszonylag rövid időt, amikor a pálya szélére lökték, bár onnan is nézhette a meccset). Akkor hát milyen alapon dicsekszem a magam szerepével? Természetesen csupán közvetett szerepem volt Bacsó Péter sorsának alakulásában. A következő történet. A debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetemen filmankétot szerveztem a Kitérés számára, a vetítést vita követte. Az élénk érdeklődésre emlékszem, a beszélgetés részleteit ellenben már nem tudom felidézni. A lényeg az, hogy a nézők alig kímélték a rendezőt, aki – máskor is asszisztáltam neki hasonló alkalmakkor – mindig ravasz taktikával szerelte le a támadókat (típuszövege kb. így hangzott: „Nekem ugyan más volt a szándékom, de ha így látják, elfogadom a véleményt és a kritikát.”). Egy fiatal hölgy nem elégedett meg a válasszal. Kitartóan ostromozta a szerzőt. Néhány hónap elteltével összefutottam Bacsóval, s megkérdeztem tőle: nem vette-e rossz néven az ifjú

hallgató elmarasztalását? „Dehogyan – válaszolta. – Annyira nem, hogy közben elvettem a lányt feleségül.” Epilógus a sztorihoz: Péter korábbi házasságai nem tartottak sokáig, ez viszont – a sírig tartott. Íme, a példa: egy filmkritikus így szolgálhatja magánemberként a művész civil hátszágát. Anélkül, hogy tudna róla...

A legszorgalmasabb filmcsinálók közé tartozott. Ötletekért, poénokért, gegekért sosem ment a szomszédba. Folyton figyelt, az égvilágon minden érdekelte, s az aktualitásokat – pontosabban a jelenségeket, főleg a fonákosságokat – beépítette soros opusába. A témákra villámgyorsan csapott le, a művek érlelésével kevéssé törődött. Publicisztikai hevülettel formálta meg történeteit, s mivel kitartóan tudott kilincselni, többnyire pénz is szerzett elképzelései megvalósításához. Mindenesként kezdte, kávéért szaladgált a nagyoknak, aztán nevet szerzett íróként, dramaturgként, majd – immár a felvevőgép mögött állva – beverekedte magát az alkotói élménybe. A képzeletbeli hierarchiában viszonylag szerény helyen rangsorolták, ám tény, ami tény: több munkája zajos sikert aratott, s mint azt egyik méltatója megjegyezte, nemzedékek tagjai közül csak neki sikerült igazi kultuszt teremtenie (A tanúval, minden idők egyik legszemleesebb magyar satírájával). Humorérzékét a mindennapok során élvezettel csillogtatta, élete alkonyán mégis bocsánatot kért a közönségtől, amikor a pályáját megkoronázó díjat átvette: „sajnos, túlságosan szomorú filmeket készítettem”, mondta rezignáltan.

Élég nagy utat járt be, mondhatni Saulusból vált Paulusszá. A fáma szerint polgári származását kompenzálólag, elszántan és szívből lelkesedett a balos eszményekért a negyvenes évek második felében, majd a vad sematikus korszakban. Hagyján, hogy keze nyomát hagyta hamis téziszfilmekben, önként s dalolva költötte harsány mozgalmi dalok szövegét (Szódd a selymet, elvtárs...), állítólag Balázs Béla méltatlan félreállításához is volt némi köze. Aztán fokozatosan megvilágosodott. Nem vált ellenállóvá, a Hatalmat tisztelettel szolgálta, de tett gesztusokat azoknak is, akik korántsem számítottak kezes báránynak. Több ellenzéket foglalkoztatott műveiben (például Konrád Györgyöt a Kitérésben), kritikái indulatait sem fogta vissza. Nem csupán A tanúban búcsúzott nevével a múlttól (az ismert Marx-mottó a satíra inzeráján is helyet kapott). Időtálló alkotásai részben politikai tartalmúak (Nyár a hegyen, Tegnapelőtt, Te rongyos élet). Mindazonáltal nem vált előnyére, hogy akkor is felemelkedett előtte a sorompó, ha forgatókönyvein és koncepcióin még jócskán kellett volna csiszolni. Kétségtelen tény: élvezte a munkát. Bizonyára vezetői pozícióit is. Olyan műveket segített világra, amelyek fényévi távolságra voltak tőle. Hosszú és alapos mélyinterjúja Jancsó Miklóssal (könyvben látott napvilágot) példa arra: esküdött a toleranciára.

Kár, hogy rendszerváltásunk görbe tükrét nem sikerült igazi maró satírban vázsonra vinnie.