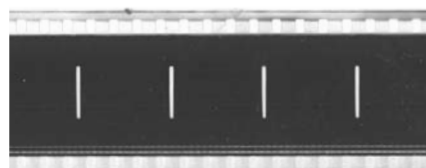


# MUSZTER

FILM • TV • DVD



Eastern Promises – Gyilkos ígéreték



ISSN 1785-0789

Magyar Nemzeti Filmarchívum

**MELLÉKLET:  
A FILMMŰZEUM  
HAVI MŰSORA**

## INTERJÚ RUDOLF PÉTERREL

OROSZ FILMEK

I. É. 10 000 – EGY FILM PALEONTOLOGUSSZEMMEL

A CSEH ÚJ HULLÁM 3

# A helyre találás és helyen levés nehézségei

Tanner Gábor



Ellenséges vágyak

Reklámfélhomályban keressük a helyünket. Mintha a világító, fényes reklámok kora lejárt volna. Alig tudjuk kibogozni, hova telepedjünk le. Ráadásul a tavasz ellenére még mindig nagykabátos napokat élünk. Végre elhelyezkedünk, eddig tökéletesen egyensúlyozva a nachosos, popcornos és kólás bödönökkel. A szalvétáról elfeledkeztünk, de egyelőre nem is kell törölni-törölközni. Az első nagy feszültségfokozódás és -kislülés. És még egy kockát sem láttunk a filmből! Micsoda gesztus a közönség felé! Egy mély slukk a kólából a jól végzett leülés öröme. Kóla a tartóba. Tuszkolás. Nem megy. Mi a franc van? Keresem a kerek fémtartót a kólás edény körkörös mozgásával. Itt van pedig alatta, de nem találom bele. Na jó, most már odanézek. Itt a tartó, itt a kólás bödön. Nem megy bele. Egyszerűen nem való bele. Úgy készítették el a kólatartót a Palace MOM Park 9-es termében, hogy a nagy kóla edénye túl széles hozzá. Nem elég, hogy ez a terem van a legmesszebb. Egy felhőkarcolót kell megmászni gyalog, aztán végigvergődni egy olyan hosszú lapos, padlószőnyeges nyelőcső vagy

vastagbélyszerű képződményen, hogy az ember alig tudja kibogozni a távolban a terem számát. Érzem, hogy szivárog el a kedvem az egésztől. Így kell fognom ezt a böhönye edényt a kezemben egész film alatt? Vagy tegyem a földre és vakon turkáljak utána kockáztatva, hogy feldöntöm? Kezdek komolyan dühbe gurulni. De az a szerencse, hogy a Pánik (2008, r: Till Attila) című filmre jöttünk. Hamar kiderül, hogy a nagy kóla és a kis átmérőjű kólatartó a film alapproblémáját szimbolizálja. Mit tegyünk, ha egyszer csak elkezdjük úgy érezni, nem illeszkedünk a világba. Nem férünk bele. Nincs semmi baj, minden ment eddig úgy nagyjából, hozzá is szoktunk már ehhez a „nagyjából”-hoz, egészen kezdett úgy feltűnni előttünk, mintha ez már maga a „jó” lenne, amikor hirtelen kiderül, hogy mégis túl szűk keretet jelent. Vagyis mégsem jó. A homoszexuális rendőr be akarja vallani a főnökének, hogy meleg. Mert utálja már a kétszínűséget az életében. A barátja, akivel egy kommandós alakulatban szolgálnak, minden eszközzel meg akarja állítani. Aztán végül Dino a döntő pillanatban, mikor a

főnöke előtt ül, meghátrál. Most minek felkavarni mindent! Zsuzsa egy pánikbetegséget kezelő klinikán próbál kikúrálódni. Bejött ide, hogy kijuthasson innen. Egy nap eljut a klinika kapujáig, és kitekint rajta. Dino éppen itt veszekszik a barátjával. Fegyvert szegezve egymásra ordibálnak, és ráfordmednek a fejét kidugó Zsuzsára is: húzz vissza a házadba és otthon szipuzzál, hülye kurva! Előbb a terapeutára támad, hogy minek akarja őt visszazavarni a káoszba. Aztán gondol egyet, és simán kisétál. Minek is mellre szívni a környezetünk hülyeségeit. Nem passzolunk a világba? És akkor mi van?! Nagy dolog. Majd tartjuk a kezünkben a sorsunkat, mint a kólás bödönt a mozikban. De éppen ezért felháborító hazugság az I. e. 10 000 (10 000 B. C., 2008, r: Roland Emmerich). Mert azt sugallja, hogy ha az embernek már elege van mindenből, akkor megragad egy jókora lándzsát, és belehajítja az elnyomó despota szívének közepébe. És akkor rendbe jön minden. Egy frászt dobálózunk. Szépen megszokjuk, hogy kicsit nem a helyünkön vagyunk a helyünkön.

Igen, mintha semmi sem passzolna pontosan. A Művészebe nem azért mentünk el, mert sznobéknál most a „kiskörútízós” plázaellenesség a trend, ha moziról van szó, hanem mert az Ellenséges vágyakat (Se, jie, 2007, r: Ang Lee) húsvéthétfőn nem játszották multiplexben. De ott nem lehet kukoricát kapni, opponálta a párom a tervet. Nem baj, büfé van benne, majd választunk onnan, söpörtem le az érvet. Persze, van tök drága sósmandula apró zacskóban, dohogta már indulóban, de azért jól hallhatóan, hogy tudjam, továbbra sem ért egyet a dologgal. A kocsiiban kiderült, hogy igazából magával a filmmel van a baj. Minek megyünk pornót nézni? Már láttam fesztiválon az Ellenséges vágyakat. Ezért igen elképedtem a kérdésen. Miért volna ez pornófilm? Mert mindenhol ezt írják róla. A szexjelenetek vannak az egész középpontjában. Párnacsata, különféle izgalmas pozitív-rák aktus közben – engem ez akkor sem érdekel, ha művészfilmnek álcázzák. Valahol azt írták, hogy Kínából a kivágot szexjelenetek miatt sereglük át a nép Tajvanba, mert ott teljes hosszában, a pikáns jelenetekkel együtt megnézhetik a filmet. Jó, hát ilyen baromságokkal tele a filmtörténet. Állítólag a spanyolok Franciaországba rándultak át megnézni. Az utolsó tangó Párizsban a Francokorszakban, mi meg Csehszlovákiába jártunk, vagy ők ide hozzánk, mindegy, van ennek a legendának ezer verziója. Alig vártam, hogy végre megnézzük a filmet, és kiderüljön, nekem van igazam: ha komolyan akarunk beszélni Ang Lee munkájáról, akkor nem a szexre fecse-reljük a szavakat, de a magányról fogunk beszélni, a magányérzet feloldódásáról és arról a felháborítóan elcsépelet feminista szemléletről, hogy a szerelem csak a nőnek fontos, egy férfi mindig gyáván magát menti. De a mozi most is a film elé tolakodott. A Váci úton megkockáztattam, hogy ugorjunk be a Kossuthba popcornért, de magam sem gondoltam komolyan ezt a ciki dolgot. Igazából nem akartam, hogy egy ilyen semmi-ség, mint a popcorn a női dafkeség utolsó szalmaszála legyen, majd amikor beszélgetünk a filmről, és egyértelművé válik, hogy nekem volt igazam: a szex csupán a felületes szemlélő számára alapélmény a filmmel kapcsolatban.

Szerkesztőségi rovat

Így a Művész büfjéhez járultunk. Még hogy sósmandula! Nem volt ott a világon semmi. A konyharuhabatyó ugyan tartalmazhatott peracet, effélét, de ez számunkra nem derült ki, mert a büfés-lány mosogatott. Rosszkor érkezünk. Előttünk járhatott itt egy sáskahad. Felzabáltak mindent, összemaszatolva a tányérokat, poharakat ezrével. Azért vártunk egy kicsit. Hátha felrémlik a büfés-lányban, hogy a helyzet fordítva van: mi jókor érkezünk, ő kezdett rosszkor mosogatni. De nem ingott meg. Egyszerűen nem passzoltunk a kólatartóba. A Buñuel terem széksorai közé viszont a lábam nem illett be. Azon gondolkodtam, régen hogy fértem be ilyen helyekre. Harmadikos gimnazista korom óta nem nyúlt a lábam. És egy időben mégsem érzem magam bepréselve. És nem ment az agyamra ez az egész. Pedig azok közé tartoztam mindig, akik a filmekért jártak moziba. Az alapján ismerem a mozikat, hogy melyikben mit láttam, nem aszerint, hogy kivel voltam, és mit csináltam a filmnézésen túl. Csak azzal tudom magyarázni a dolgot, hogy a multiplexek hozzászoktattak a kényelemhez. Nem a faszék, a nyeker-gés, a kemény támla, a préselőds a filmmel együtt járó alapvetés. A „kiskör-útihoz” képest már pláza-guy vagyok, a plázakínálathoz képest „kiskörúti”. Vagy a kólás pohár nagy, vagy a tartógyűrű szűk, de sehogy sem passzolnak össze.

Kicsi a vászon. Halk a hang. Négy-öt sorral előrébb valaki egy zacskóval zörög. Neki még jutott sósmandula. Nehéz így a filmre koncentrálni. Kezdem röhejesen érezni magam. Erőltettem az Ellenséges vágyak megnézését, erre itt ülünk egy vidéki kispiszkosban. A kiemelt artozsi, Budapest. Amúgy megfigyeltem, hogy valóban a popcorn és a jó öreg perac (már ha nem száraz) a legmozibarátabb ennivaló. A Pánik például halkán kezdődik. Nincs zene, zörejek is alig. Az ember pedig bakapja a nachosát. Rágni kezdi. Ropog a foga alatt. Megtelik vele a terem. Rémes érzés így hangforrássá válni. Ha a nachos marad alapvető mozitáplálék (márpedig nagyon úgy tűnik, hogy igen), a filmek első tíz percét muszáj lesz zajosra formálni. Hogy elnyomja a velőt rázó rágcsálást, zörgést, kotorászt.

Az Ellenséges vágyakban egy fiatal lányt befogad egy színjátszó közösség. Érti, hogy tartozik valahová. Értelmet nyer az élete. Mikor elhatározzák, hogy a valóságban is eljátszanak egy színdarabot, és ezzel lépne csálnak egy kollaboránst, természetesen ebben is elvállalja a főszerepet. Lebuknak, de sikerül megúszniuk a dolgot. Pár év múlva az ellenállók ismét beszervezik. A célpont ugyanaz a férfi. Magába kell bolondítani, kicsalogatnia a gorillái őrizetéből. Wong küldetése sikerül. Csakhogy egy ponton túl elszakad a megbízóitól, és

beleszeret a férfibá. Ekkortól őt már nem az akció végrehajtása vezeti, hanem hogy minél tovább együtt lehessen a pasival. Elkezdett nem passzolni a keretbe (az ellenállók egyre személytelenebbé, sőt elnyomóvá váltak számára), új helyet kellett keresnie. Ezt pedig a kollaboránsban találta meg. Míg az ellenállók akciójában egy láncszemmé degradálódik, a férfi számára a legfontosabb személyé válik. Wong adja vissza ugyanis Yee úr számára előbb a férfiasságát, majd előcsiholja belőle a szerelem érzését is. Megmutatja neki, hogy érző ember, s nem csupán brutális kihallgatásokat tartó kegyetlen állat. Így amikor az ellenállók le akarnak csapni Yeere, Wong a fülébe súgja, hogy meneküljön. De a férfi nem tud ugyanilyen nagyvonalú lenni a szerelméhez. Megtudja, hogy a titkos rendőrsége már régóta tudott Wong küldetéséről, de nem mertek közbelépni, mert tekintettel voltak Yee úr viszonyára a lánnyal. Yee még ennyire sincs tekintettel a szerelmére, és rezzenéstelenül küldi halálba a lányt. Ang Lee esetében illik tabudöntögetést keresnünk. De ez semmiképpen sem az, hogy a „jó szex” még akár két ellenséges oldalon álló embert is összehozhat, hanem hogy az ellenségből is lehet szerető, ha megtaláljuk a másikban az esendő, gyöngy embert. Nehéz ezt elfogadni, amikor oly sok embert nem szeretünk, utálunk, gyűlölünk.

Megnéztem két történelmi tárgyú dokumentumfilmet is (A terror ügyvédje, Ellenségem ellensége). Kíváncsi voltam, működőképes-e még ez a műfaj a moziban. A figyelmet ébren tartó pergő ritmus miatt mindkettőben hadarják a tényeket, összefüggéseket. Egy idő

után követhetlenné válik az egész, elmosódnak az információk, és elkezdünk görcsösen kapaszkodni abba az egy mondatba, amely a film fogalmi lényege. (Az Ellenségem ellenségében /My Enemy's Enemy, 2007, r: Kevin Macdonald/ például azt, hogy a második világháború győztese felhasználta bizonyos legyőzötteket, hogy az oldalukon kémkedjenek a hidegháborúban.) Ha könyvben olvassuk a sztorikat, akkor meg-megállunk, elgondolkozunk, esetleg összevetjük az új tényeket a bennünk felhalmozott korábbi ismereteinkkel. A dokumentumfilmek erre nem hagynak időt. Az Ellenségem ellenségében van egy mozzanat. A régóta Bolíviában bujkáló Klaus Barbie egyik fotóját hasonlítják össze egy korábbi fényképével. Látható a hasonlóság, mondja a narrátor. Pedig egy fenét láttunk bármit is. De nyilván elfogadjuk, amit hallunk, mert miért kételkednénk. Pedig éppen ez volna az ilyen történetek lényege. Hogy elmélyüljünk bennük. Nézegezzük a morzsáikat. Elmerengjünk, ha ennyire egyértelmű a hasonlóság, akkor miért tudott ilyen sokáig latin-amerikai üzletemberként tevékenykedni. Csak azért, mert immár nyugati kém volt? Lehet, de jó lenne erre egy kis idő. Hogy magunk is meggyőződjünk az összefüggésekről. Ám ezeknek a dokumentumfilmeknek mindössze annyi a funkciójuk, hogy egyetlen megállapítást belénk sulykoljanak. A tévében egy tudományos ismeretterjesztő film esetében szükséges ez a megoldás. Hiszen az ember nem tévén folyamatosan. Felkapja a fejét, ha hall valamit, és akkor jobban koncentrálni pár percig, de biztos, hogy hamarosan

újra elterelődik a figyelme. A zaklatott filmnézéshez szükséges ez a folyamatos megerősítés. Hogy minden állítás egyetlen tézismondathoz kapcsolódjon. Hiszen nem tudhatják a készítő, hogy melyik néző melyik mondat révén jut el a film igazságához, a fő állításhoz. Vagyis melyik percben figyel. Ugyanez a stílus a moziban tökéletesen idegen.

Ahogy a „cé” hang a spanyol nyelvben. Idén még minden bizonnyal lesz tavasz. Sűrűsödnek a fontos sportközvetítések a tévében. Egyre kevesebb a gálaesemény, és egyre nő a komoly, tétküzdelmek száma. Legutóbb a Forma-1 Maláj Nagydíját szurkolhattuk végig. Míg Alonso beült egy gyengén muzsikáló Renault-ba, és az alig pontszerző helyekért verseng a vert mezőnyben, addig Kubica szekere (stílszerűen BMW-je) nagyon megy. Most például második lett. A két kommentátor azon élcelődik, hogy most majd megtanulhatja Alonso, hogy a lengyel fiú neve nem „kubica”, ahogy ő ejtette tavaly egy éven át, amikor még a világbajnoki címért nyomult, hanem „kubica”. A vert mezőnyben tudni kell az előtűk állók pontos nevét. Csak azt az apró tényt felelték el mókás kedvű riportereink, hogy a spanyol nyelvben nincs „cé” betű. Alonso nem feltétlenül azért ejtette rosszul kollégája nevét, mert az élen állva nem érdekelte, kik is végeznek mögötte, hanem mert nem ismeri azt a betűt, ami a nevében van. Nem illeszkedik az általa ismert hangsorba a „cé”. Nem nagyképű, csak szűk a hangkészlete. Egy apró, kicsi illeszkedés nem tökéletes. És recsegni-ropogni kezd az egész építmény. A kóla feldől és kiömlik. A szénsav pezsgése elhal a padlószőnyegen.



I. e. 10000

**MUSZTER**

6. évfolyam 4. szám  
megjelenik havonta  
címlapfotó:  
**Eastern Promises – Gyilkos ígéret**  
ISSN 1785-0789

szerkesztőség: **Magyar Nemzeti Filmarchívum**  
1021 Budapest, Budakeszi út 51/e • telefon/fax: 394-52-05  
e-mail: tannerg@mail.datanet.hu • web: www.filmarchiv.hu  
Kiadja: **Magyar Nemzeti Filmarchívum**  
felelős kiadó: **Gyürey Vera** • szerkesztők: **Forgács Iván, Tanner Gábor**  
műszaki szerkesztő: **Sóti Gábor** • korrektor: **Kerekes Andrea**  
olvasószerkesztő: **Schiller Erzsébet**  
nyomda: **Érdi Rózsa Nyomda**

Felhívjuk minden szerzőnk figyelmét, hogy lapunk az interneten is megjelenik.

Amennyiben nem járulnak hozzá ahhoz, hogy ott is közöljük az írásait, kérjük, ezt a cikk elfogadásakor írásban jelezzék.

fő támogatóink:



# I. e. 10 000



I. e. 10 000

## - egy film paleontológusszemmel

Dr. Pazonyi Piroska

A múlt története, a föld és az élővilág kialakulása, a mára már kihalt érdekes, néha bizarr állatok és az élet történetét befolyásoló nagy katasztrófák bemutatása mind-mind vonzó témái a filmkészítőknek. Éppen emiatt igen sok őslénytani témájú film született a közelmúltban, amelyek különböző módon közelítik meg és mutatják be ennek a rendkívül szerteágazó tudománynak az eredményeit. A tudományos-ismeretterjesztő filmek tárgyilagosan mutatnak be egy-egy kort, állatcsoportot vagy evolúciós eseményt. Ilyen például Az emberi faj története – az utolsó láncszem (Ultimate Survivor: The Mystery of Us, 2005) című ismeretterjesztő film, amely az ember evolúcióját követi nyomon. Más alkotók inkább a szórakoztatást vagy az izgalomkeltést helyezik előtérbe. Az ilyen filmekben a múlt világa csak háttérként szolgál, a hajdan élt állatok pedig izgalmas kihívást jelentenek

a film hősei számára. Ebbe a kategóriába tartozik a Jurassic Park (1993, r: Steven Spielberg) és a most bemutatott I. e. 10 000 (2008, r: Ronald Emmerich) című film is. Sajnos ezeknél a filmeknél a készítők nem igazán veszik figyelembe a tudományos tényeket – azt, hogy egy bizonyos állat mikor, hogyan és hol élt –, számukra sokkal fontosabb, hogy a filmben szereplő állatok minél félelmetesebbek, jól vizualizálhatók és számítógépes programokkal jól megrajzolhatók legyenek. A harmadik nagy kategóriába a gyerekeknek szánt animációs és rajzfilmek tartoznak, ahol megszemélyesített állatok a főszereplők. Ilyen film például a Dínó (Dinosaur, 2000, r: Eric Leighton, Ralph Zondag) vagy a Jégkorszak (Ice Age, 2002, r: Chris Wedge). Ebben az esetben természetesen nem követelmény a tudományos pontosság, de azért jó, ha az alkotók szem előtt tartják azt a tényt, hogy a gyerekek ezekből

a filmekből ismerik meg a múltat, és többet tanulnak belőlük, mintha ugyanazt a történetet olvasnák. A Jégkorszakot ebből a szempontból nagyon jó alkotásnak tartom, igen pontosan mutatja be a jégkorszaki állatokat és életüket.

Az I. e. 10 000 című film, mint arra címe is utal, a 12 000 évvel ezelőtti múltban játszódik. A film egy fiú férfivá és hőssé válását meséli el. Maga a történet elég egyszerű: a fiú elrabolt szerelme és törzsének többi tagja után indul, hogy kiszabadítsa őket. Útja során hegységeket, sivatagokat és különböző ősszállatokat győz le, míg végül az út során szerzett barátai segítségével eléri célját, és hősként hazatérhet. Őslénytani szempontból nézve a film elég sok része problémás. Ahhoz, hogy ezeket a problémákat jól át tudjuk tekinteni, nézzük meg, hogy milyen volt az élet földünkön 12 000 évvel ezelőtt.

A történet idején még tartott a jégkorszak, de már megkezdődött az a felmelegedési folyamat, amely a jégtakaró fokozatos visszahúzódását, a gleccserek olvadását és a hőmérséklet egyre nagyobb szezonális ingadozását okozta. A szárazföldeken gazdag, nagyemlősökből álló fauna (úgynevezett megafauna) alakult ki, de ezek állatai kontinensről kontinensre változtak. Az észak-amerikai és az eurázsiai megafauna meglehetősen hasonlított egymásra, aminek az az oka, hogy a két kontinens a Bering-szoros szárazra kerülésével többször is kapcsolatba került egymással. Mindkét szárazföldön uralkodó állat volt a mamut, a gyapjas orrszarvú, a pézsmatulok, a bölény, a ló és a rénszarvas. A ragadozók között mindkét kontinensen voltak medvefélék, farkasok és oroszlánok. A leg híresebb ragadozó, a kardfogú tigris Észak- és Dél-Amerikában volt elterjedt. Ezek az állatok jól alkalmazkodtak a hideghez, és zömében a nyílt, füves területeket, a tundrát, illetve az erdős sztyeppet lakták. Dél-Amerikában is igen érdekes megafauna alakult ki, óriási földön élő lajhárok (ezek Észak-Amerikában is megtalálhatók), hatalmas armadillokkal és tapírokkal. Az észak- és a dél-amerikai megafauna kb. 10 000 évvel ezelőtt, az ember vadásztevékenysége és a felmelegedés együttes hatására eltűnt, bár egyes fajok, pl. a mamut, erősen megfogyatkozott számban és egyre szűkülő területen még néhány ezer évig fennmaradtak.

Ezzel szemben Afrikában a történet idején a maihoz hasonló állatok éltek. A szavannákon már megtalálhatók a természetfilmekből jól ismert zsiráfok, zebrák, orrszarvúak, elefántok, bivalyok, antilopok, vízilovak és a rájuk vadászó oroszlánok, hiénák, sakálók és gepárdok. Afrika az egyetlen olyan kontinens, ahol a jégkorszakban kialakult megafauna máig fennmaradt. Ebben az időszakban kezdődött Észak-Afrika elsivatagosodása, a Szahara kialakulása. A térség nem volt mindig teljesen száraz, a hosszú száraz időszakokat néha nedvesebb időszakok váltották fel, ilyenkor a szavannán élő állatok északra vándoroltak, és behatoltak a sivatag területére.

Emberek minden kontinensen éltek már ebben az időben. Vadászó, gyűjtögető életmódot folytattak, kőeszközöket használtak, és ismerték a tüzet, ami nélkülözhetetlen volt a mainál lényegesen hidegebb éghajlati viszonyok között.

Ez a rövid áttekintés már lehetőséget nyújt arra, hogy megpróbáljuk rekonstruálni a főhős útját. Azok az ősszállatok, amelyekkel a fiú útja során találkozik, egyértelműen meghatározzák azt a földrajzi környezetet, ahol a film játszódik. Időrendben a következő állatok szerepelnek a filmben: mamut, ló, rémmadár és kardfogú tigris. Lássuk, milyen körülmények között találkozik a főhős ezekkel az állatokkal:

(1) A törzs, amelyből a fiú származik, mamutvadászattól él, sorsuk szorosan kötődik ezekhez az állatokhoz. Mint az előbbieken láttuk, a gyapjas mamut (Mammuthus primigenius) Észak-Amerika és Eurázsia északi részein élt.

(2) A törzset lovagló emberrablók támadják meg, őket hiszi a törzs repülő démonoknak. A ló Észak-Amerikában őshonos állat, itt ment végbe teljes evolúciója.

I. e. 10 000



(3) Vándorútja során a fiúnak meg kell küzdenie egy úgynevezett rémmadárral (*Titanis walleri*), amelynek maradványai Texasból kerültek elő.

(4) Végül találkozik egy kardfogú tigrissel (*Smilodon fatalis*), amely szintén Észak-, illetve Dél-Amerikában volt honos.

Mindez arra utal, hogy a film valahol az észak-amerikai kontinensen játszódik.

Maradjunk egyelőre ennél a néhány találkozásnál, és nézzük meg, lehetséges volt-e mindez a valóságban.

(1) 12 000 évvel ezelőtt vadászó életmódot folytató törzsek éltek Észak-Amerika északi részén. Ezek az úgynevezett Clovis kultúrához tartozó emberek kőeszközöket használtak, és ismerték a tüzet. Valószínűleg mamutra is vadásztak, és lehetséges, hogy – mint a filmben – csapdába is csalták őket. Valószínűleg a film alkotója őket személyesíti meg.

(2) A lovaglás megjelenését nagyon nehéz időhöz kötni. Azt tudjuk, hogy az első igazi lovas népek a vaskorban jelentek meg (kb. i. e. 1200 körül). A lovaglás megjelenése több ezer évvel korábban nem túl valószínű.

(3) Míg a lovaglás csak nem túl valószínű, a rémmadárral való találkozás egyenesen lehetetlen esemény. A tudósok ugyan az első vizsgálatok alapján úgy gondolták, hogy a *Titanis walleri* találkozhatott az emberrel, és csak mintegy 10 000 évvel ezelőtt halt ki, az újabb vizsgálatok cáfolták ezt az elképzelést. Kiderült, hogy ez a faj már 1,8 millió éve eltűnt. A filmben nemcsak az a gond, hogy a madár már nem élt 12 000 éve, hanem az a környezet sem hiteles, ahol a főhős találkozik vele. A rémmadarak ugyanis tölgyesekkel tagolt nyílt szavannán éltek, nem pedig a dzsungelben, ahogy azt a film sugallja.

(4) A kardfogú tigrissel való találkozással egészen más a probléma. Igazából, amíg úgy gondoljuk, hogy a történet Észak-Amerikában játszódik, semmi gond nincs vele. Arra viszont már nem sikerült magyarázatot találnom, hogy miként ismerhette ezt az Észak- és Dél-Amerikában honos állatot az az afrikai, félsivatagban élő törzs, amellyel a fiú találkozik. Márpedig a film szerint ismerte, és hagyományai is voltak róla. Valójában Afrikában is éltek valamikor kardfogú tigrisek, de olyan régen (3 millió éve kihaltak), hogy semmilyen embercsoportnak nem lehetett róluk emléke.

Ezzel el is érkeztünk a film legnehezebben magyarázható részéhez, ami számomra a legnagyobb problémát okozta: vajon hogyan kerültek Afrikába

a szereplők? A kontinensek elhelyezkedése nem ad magyarázatot, mivel a történet idején az szinte teljesen azonos volt a mai helyzettel, ami azt jelenti, hogy nem volt szárazföldi összeköttetés Észak-Amerika és Afrika között. Az a feltevés, hogy esetleg Eurázián keresztül jutottak a szereplők Afrikába, szintén nem állja meg a helyét, mert a film szerint a sivatagon (Szaharán) való átkeléssel, vagyis délről északra jutottak Egyiptomba a vándorok. Itt valószínűleg arról van szó, hogy a film készítője azt hitte, hogy az általa ismert észak-amerikai jégkorszaki állatok (mamut, kardfogú tigris) az egész földön elterjedtek voltak ebben az időszakban, így semmi kivetnivalót nem talált abban, hogy ezeket Afrikába helyezze. A másik lehetőség az lehet, hogy tudta: ezeknek az állatoknak az ősei Afrikában éltek, onnan hódították meg Euráziát és Amerikát, és ezért gondolta úgy, hogy Afrikában ugyanazok az állatok fordultak elő a történet idején, mint Észak-Amerikában. Ebben az esetben a hibát ott követte el, hogy nem vette figyelembe az Afrikából való kirajzás óta eltelt több millió évet, amely alatt ezek az állatok teljesen átalakultak, alkalmazkodva a megváltozott éghajlathoz és növényvilághoz.

Sajnos ez a földrajzi baklövés az eddig a pontig viszonylag hihető filmet (eltekintve a rémmadárral való találkozástól) teljesen irreálissá teszi. Ezt az érzést csak fokozzák a Níluson úszkáló vitorlás hajók, amelyekkel a rabszolgákat szállítják. Ez megint egy időbeli tévedés, mivel a történet idején az emberek még nem ismerték a vitorlás hajókat, csak tutajokat és úgynevezett bödönhajókat használtak, amelyeket egyetlen fatörzsből váltak vagy égettek ki. A vitorlás hajók csak i. e. 3500 körül jelentek meg Mezopotámiában.

Mivel az üldözőknek nem áll rendelkezésükre vitorlás hajó, úgy döntenek, hogy nem a Nílust követik, hanem átvágnak a sivatagon. Ennek során a főhős a csillagok alapján tájékozódik, és ezzel igen fejlett csillagászati ismeretekről tesz bizonyosságot. Az őskori emberek valószínűleg jól tájékozódtak, ahogy minden természeti nép, de az kissé hihetetlen, hogy megértettek egy olyan csillagászati utalást a követendő irányról, amellyel a Nílus mellett élő törzs ellátta a szereplőket.

Mint kiderül, az emberrablók célpontja Egyiptom, ahol javában folyik a piramisok építése. Az, hogy a film készítője a piramisok építését ilyen korai időpontra teszi, szintén ellentmond a tudományos tényeknek. Sok elmélet létezik a piramisok építéséről és építőinek

kilétéről az atlantiszi menekültektől a földönkívüliekig. A film ezt a kérdést nyitva hagyja, bár az Orion csillagkép folyamatos megfigyelése és az ufoszerű alak – akit ugyan soha nem látunk pontosan, mert mindig elfátyolozva, papjai körében jelenik meg –, a földönkívüliekre utal. Eltekintve attól, hogy a régészek a piramisok építését lényegesen későbbi időpontra helyezik (kb. 5000 évvel ezelőttre), lehetetlen, hogy ebben a munkában mamutok is részt vettek volna. A gyapjas mamutok, mint az előzőekben láttuk, hideg éghajlathoz alkalmazkodó állatok voltak, amelyek soha nem éltek ezen a területen, és nem is bírták volna elviselni a sivatagi klímát.

Jól illik az irrealitások sorába az a jelenet is, amikor a főhős egy marék kukoricát kap az afrikai törzsfőnöktől. Valószínűleg a film készítői nem voltak tisztában azzal a ténnyel, hogy a kukorica Közép-Amerikából származik, a 16. században hozták be Európába, és csak a 18. században került európai közvetítéssel az afrikai kontinensre.

Összegezve a fentebb leírtakat, a film készítői mind az őslénytani, mind a régészeti tényeket alárendelték a történetnek, nem törődve azzal, hogy azoknak a nézőknek, akik egy kicsit is konyítanak ehhez a két tudományhoz, komoly csalódást okoz majd a film. Ez azért is szerencsétlen dolog, mert nagyon sokan vannak, különösen a fiatalabb korosztályból, akik ismereteiket főleg filmekből merítik. Ezeknek a fiataloknak egy ilyen alapvető tévedéseket tartalmazó film megnézése után teljesen téves elképzelései alakulnak ki arról a korról, amelyben a történet játszódik.

Sokkal szerencsésebb lett volna, ha a film készítői nem kötik pontos időhöz és helyhez – a jelen esetben i. e. 10 000-hez és Egyiptomhoz – az eseményeket, hanem megmaradnak egy nem túl pontosan behatárolt időpontban (valamikor a jégkorszak vége felé) az észak-amerikai kontinensen játszódó történetnél. Ezzel a lépéssel elkerülhették volna azt a földrajzi természetű tévedést (l. az Afrikába átjutás kérdését), amely az egész filmet irreálissá tette. Csak reménykedni tudok abban, hogy a rendező és a többi hollywoodi alkotó későbbi, hasonló témájú filmjeiben nemcsak a komputergrafikával megrajzolt állatok külsejére koncentrálnak, hanem arra is, hogy ezek az állatok hol, mikor és hogyan éltek. Ezt nemcsak az ő érdekükben, hanem azoknak a gyerekeknek az érdekében is remélem, akik ezekből a filmekből majd jobban megismerik és megszeretik a múlt világát.

# A cseh új hullám 3

Luboš Ptáček

## MILOŠ FORMAN (1932)

Miloš Forman, az amerikai filmjeinek köszönhetően a legismertebb cseh rendező már az ötvenes években kapcsolatba került a filméssel. Alfred Radok Nagypapa automobil (Dědeček automobil, 1956) című filmjében epizódszerepet játszott, Ivo Novák Kutyakölykök (Stěžata, 1957) című filmjében pedig forgatókönyvíróként és társrendezőként működött közre. Az új hullám időszakában filmjeire a szatirikus humor volt a jellemző, amelyekben a „hétköznapi” emberek hétköznapi történeteit mesélte el. Első filmjeiben Forman a fiatal hősökre koncentrált. Naivitásukat és tapasztalatlanságukat nem tisztaságuk szimbólumának tekintette, hanem eszközként használta fel környezetük önzésének, ostobaságának és ürességének leleplezésére, valamint saját jövődjé konformizmusuk előképeként. Félig közömbösen, félig kárörömmel állította hőseit a hétköznapi élet különböző pokoli helyzetei elé. A cseh filmekben az ő hősei élnek át a legkínosabb helyzeteket, ennek ellenére Forman hőseihez fűződő viszonyában különbözik a 70-90-es évek silányabb komédiáinak többségétől. A kínos helyzeteket apró gyáva-ságaikkal vagy naivitásukkal általában maguk a szereplők okozzák, az őket ért viszontagságok mértéke lealacsonyodásuk vagy határozatlanságuk nagyságától függ. A rendező sosem alázta meg hőseit, nem tagadta meg maradék emberségüket. Mindenkinél egyforma és igazságos mércét használt, még ha ez az igazság sokszor szatirikus is volt.

*Meghallgatás (Konkurs), Ha nem lenne muzsika (Kdyby ty muziky nebyly)*

A Meghallgatás (Konkurs, 1963) című filmben a hírnévre vágyó jelentkezők, a Semafor színházba jelentkező énekesnők, önként hozták magukat kínos helyzetbe. A kamera felvette a naiv jelölteket, akiknek az énekesnői adottságaik fordított arányban álltak a megfelelés vágyával. Forman következő kisjátékfilmjében, a Ha nem lenne muzsika (Kdyby ty muziky nebyly, 1963) címűben kibővítette a horizontot a generációs kapcsolatok problémáival. A gyengécske történet egy anekdotán alapult, amely szerint két sokat kritizált zenész helyet cserél két fűvös zenekarban, önmaguk és a két zenekar karmesterének általános megelégedésére. A két karnagy izzó elmékedéseit a fűvös zene jelentőségéről és nemességéről, a fiatal zenészek neveléséről és a hagyományok erejéről kegyetlenül leleplezi a film utolsó jelenete, amikor a táncmulatságban



Intim megvilágításban

a részeg zenészek kocsmái slágereket üvöltöznek.

### Fekete Péter (Černý Petr)

A Fekete Péter (Černý Petr) című filmben a fiatal tanoncok azt szeretnék elérni, hogy a felnőtt társadalom legalább egy kicsit respektálja őket, miközben azonban fulladoznak a tanácsstalanságtól, amelyet nagyfiús, erősködő gesztusokkal igyekeznek leplezni. A komikum döntően a generációk közötti párbeszéd működés-képtelenségéből ered, amely a szülők és mesterek részéről üres frázisokká válik.

### Egy szösi szerelme

(Lásky jedné plavovlásky)

A tervgazdálkodás következményeiből eredő bonyodalom az alapja az Egy szösi szerelme (Lásky jedné plavovlásky, 1965) című filmnek. Az újonnan épült textilgyárban dolgozó fiatal lányok hiába vágnak a másik nem társaságára, ezért hát a városba vezényelnek egy katonai alakulatot. A hadsereg stratégiai tervei sajnos csak egy tartalékos alakulat átvezénylését teszik lehetővé. A szereplők kínos viselkedéséből eredő leleplező humor nem kíméli a szemérmesen felvett erotikus jelenetet sem. A generációk közötti kapcsolatok működés-képtelen párbeszédei kibővülnek az elszigetelt monológokkal, amelyeket az elbeszélő és a nézőn kívül senki más nem hallgat meg.

### Tűz van babám! (Hoří, má panenka)

Utolsó cseh filmjében, a Tűz van babám! (Hoří, má panenka, 1967) címűben, a szarkasztikus szociológiai tanulmányokat Forman a groteszk példázat szintjére emeli. A tűzoltóból az egész társadalom

metaforájává vált. A szervező tűzoltók egyesítik magukban az apáskodó jóindulatot és az öntelt ostobaságot. Ezek együttes hatására hihetetlenül kínos helyzetek alakulnak ki, amelybe a tűzoltók magukat és a közönséget is belesodorják. A komikum és túlzás ellenére a jelenetek egy része mégis valóságnak tűnik. Ilyen például a szépségkirálynő-választás, amely leleplezi a Csehországban oly jellemző döntési mechanizmusokat, amelyek sokkal inkább a személyes kapcsolatokkal, mint az elbírálás tárgyával vannak összefüggésben. Forman ráadásul az áldozatok kategóriájával gazdagította a filmet: az áldozatoknak el kell viselniük a szervezők és az összecsendült közönség „derűs” erkölcsének következményeit. A tehetetlen öregemberen, akinek a háza leégett a tűzoltóból alatt, valamint az idős tiszteletbeli tűzoltóparancsnokon kívül a szétlopott tomlola szervezője is kellemetlen helyzetbe kerül, amikor egyedülként adja vissza a felesége által eltulajdonított ajándékot.

## IVAN PASSER (1933)

Ivan Passer műveiben Forman szarkasztikus látásmódját egyidejűleg lírai síkkal gazdagította. FAMU-s tanulmányait idő előtt befejezve L. Helge és V. Jasný mellett dolgozott asszisztensként, együttműködött A. Radokkal és a Forman-filmek forgatókönyveinek társszerzője volt. Passer egyetlen cseh nagyjátékfilmje az Intim megvilágításban (Intimní osvětlení, 1965) című film.

### Intim megvilágításban (Intimní osvětlení)

Az egyszerű történet humoros megközelítésben ütközteti az egykori osztálytár-

sak sorsát. A városi zenész meglátogatja a vidéken élő tanár családját. A rendező nagy érzékenységgel mutatja be a falusi élet hangulatát és a hétköznapi apró részleteit. A főhős és a nézők szeme láttára fokozatosan bemutatja a családi viszályokat és panaszokat, a félkész házat, az új autót a garázsban, amelyet senki nem használ. Később a zenészek elvonulnak egy temetésre, azt követően pedig egy falusi mulatságba. A végére a szilvapálinkától mindenki lerészegedik. A szándék, hogy változtassanak eddigi életükön, részeg félrebeszélésbe és tántorgásba torkollik. A vasárnapi ebéd alatt azonban már mindenki újra példásan teljesíti feladatát. A két férfi sorsának konfrontációjából, hasonlóan Věra Chytilová hőseihez az Éva és Vera (O něčem jiném) című filmben, mindkét szereplő egyformán jön ki. Az Egy unalmas délután (Fádní odpoledne) című elbeszélésből az idő és az élet mozdulatlanágát Passer áttöltötte a film zárójelenetébe. Az ebéd után házi tojáslikórt szolgálnak fel. A likőr azonban valamiért egészen dermedt, így az asztalnál ülők fejüket odahajtván szintén megmerevedve várják, mikor folyik ki a mozdulatlan ital. A pillanat lírikus-impreszionista varázsa azonban kezd egyre elviselhetetlenebbre nyúlni. Ebben a nyaktörő helyzetben hagyja el a rendező filmje hőseit, mint ahogy elhagyta Csehszlovákiát is a kezdődő normalizálódás haladó időtlenségében, amely közel harminc évig tartott.

## JAROSLAV PAPOUŠEK (1929)

Jaroslav Papoušek, Forman és Passer filmjeinek társ-forgatókönyvírója, A legszebb kor (Nejkrásnější věk, 1968) című kisjátékfilmmel debütált. A film poénja egy filozófiai anekdotán alapul, amely azt a kérdést teszi fel, melyik az emberi élet legszebb időszaka. Az egyszerű kis történetet Papoušek a társadalmi viszonyok széles spektrumával egészítette ki. A fiatal művészek nézeteit a szénműkások nézeteivel ütköztette.

### Ecce homo Homolka

Mind a mai napig népszerű Papoušek Ecce homo Homolka (1969) című filmje és annak szabad folytatása a 70-es évek kezdetéről. A rendező a filmből alapvetően kihagyta a szélesebb társadalmi kontextust, amelyek oly jellemzőek Forman és Passer filmjeire, és egy átlagos prágai család bezárt világára összpontosított. Ily módon olyan speciális szociológiai „mikroszkóp” keletkezett, egy olyan film, amelyben a humor alapja döntően az egy háztartásban élő két

Filmtörténet

generáció közötti civódásokból, általában banális beszélgetéseiből adódik. A család tagjai képtelenek túllépni az élelemszerzés szűk horizontján, viszont annál szenvedélyesebben élnek az ünnepi nap viszállyait és gondjait, ahol az érzelmek ösztönösen megérett szükségességét túlharsoják az apró rosszakarások és az önzés.

**JAROMIL JIREŠ (1935)**

Jaromil Jireš az operatőr és a rendező szakot is elvégezte a FAMU-n. Az operatőr szakot még 1958-ban fejezte be Az elveszett lépések terme (Sál ztracených kroků) című filmmel. A Nyomok (Stopy) című rövidfilm A dinamit őrzője (Hlídač dynamitu, 1960) című epizódfilm része. A rendező nagyjátékfilmes debütálása a Sikoly (Křik, 1963) című film volt, amelyben Jireš a cinéma vérité módszereit alkalmazta. Szinte dokumentumfilm felvételeken követi nyomon a fiatal televíziószerelő életét, akinek fiatal felesége a szülőszobán van. A szerelő útjai során visszaidézi megismerkedésük, esküvőjük és lakásuk berendezésének pillanatait. A Prágát bemutató képei a Gyöngyök a mélyben című film általa rendezett Románc című epizódjával ellentétben sokkal nyersebbnek hatnak, hasonló hatást kelt a főhős és környezetének konfrontációja is.

*A tréfa (Žert)*

A hatvanas évek második felében Jireš dokumentumfilmeket készít, a játékfilmhez csak az évtized vége felé tér vissza. Milan Kundera azonos című regényének adaptációjában a főhősök sorsát konfrontálja az 50-es és 60-as években. Jireš, Kunderához hasonlóan, szkeptikus a történelmi igazságszolgáltatással szemben. Az ötvenes évek áldozatait egy bűvös körben bolyonganak, hiába keresik a kiutat (nem segít a bosszú, a megbocsátás és a tudatlanság sem). Éppen ellenkezőleg, a főbűnös

Zemánek, aki lánglelkű funkcionáriusból skrupulus nélküli oportunistává változott, gond nélkül átvészeli bármilyen rendszert. Ugyanolyan mosollyal hagyja el a feleségét, mint annak idején a sztálinizmust. Mellékszálként, hasonlóan mint Kunderánál, itt is felmerül a visszaélés a morva folklórral, amelyet a hatalom a népek való művészetként szeretne beállítani. A népi ünnepek hasonló problémáit kegyetlenül leplezi le Karel Vachek Morva Hellas (Moravská Hellas) című dokumentumfilmje.

*Valéria és a csodák hete (Valérie a týden divů)*

A Sikollyal ellentétben a Valéria és a csodák hete (Valérie a týden divů, 1970) V. Nezval művének egy nagyon erőteljesen stilizált adaptációja. Egy leheletnyi misztikummal fűszerezett mesebeli történet foglalja keretbe a tizennégy éves főhős szexuális elképzeléseit. A tudatalattiból felmerülő szexuális motívumok keverednek az örök ifjúság áráról szóló vámpírtörténettel. Az elvárások, a mohóság, a félelem és a vágyakozás a nyár és az őszi pasztellszíneivel elmesélt szurreális történetté válik.

**ANTONÍN MÁŠA (1935)**

Antonín Máša, Schorm Mindennapi bátorság (Každý den odvahu) című filmjének forgatókönyvírója, Tévúton (Bloudění, 1965) című, első saját filmjében is hasonlóan elemzi a társadalmi viszonyokat. A filmen Jan Čurík operatőrrel dolgozott együtt.

*Tévúton (Bloudění)*

A családi generációs ellentétek komolyan vett témáját Máša dolgozta fel elsőként a cseh filmben. A fiatal Michal apja barátainak – az egykori partizánok és forradalmárok, a mai társadalmi elit – társaságában mozog, akik komfortban, de nagy ürességben élnek.

Osztálytársai szemére vetik apja viselkedését. Megszökik otthonról, de ez sem jelent számára megkönnyebbülést. A nagybátyjához vezető úton fura alakokkal találkozik, a félig vak sofőrrel, a nagybácsi öregedő szeretőjével, a céltalanul csavargó fiatalok csoportjával, akik unatkozva és kegyetlen tréfákkal töltik az idejüket. Hazatérése után Michal felveszi a tőle elvárt társadalmi álarcot. Sokkal nagyobb megárázkódtatás éri azonban az apját, aki tudatára ébred élete feleslegességének. Máša társadalomkritikája nem olyan agresszív, mint azt Schormnál láttuk, szereplői nem szenvednek annyit, mint Schorm filmjeiben, tárgyilagosabb is nála, ennek ellenére az apa figurája a cseh film legüresebb alakjai közé tartozik – saját múltján, beosztásán, fián, feleségén és szeretőin parazita módon élősködve próbál mindent túlélni.

*Szálloda idegeneknek (Hotel pro cizince)*

Következő filmjében, a Szálloda idegeneknek (Hotel pro cizince, 1966) címűben Máša az allegória kedvelt műfaját választja. A film művészi és zenei részeit a szecesszió inspirálta. A herceg szállodájába egy fiatal költő érkezik, aki a szerelmet keresi, de csak a halált leli meg. A gyilkos neve helyett stilizált karikatúrában a szálloda vendégeinek és személyzetének társaságát mutatják be nekünk. A filmből hiányzik a Tévúton társadalmi elkötelezettsége, sokkal inkább egy kísérletről van szó, a társadalmi kapcsolatok időtlen szatírjáról, ismert színészek alakításaival.

*Visszatekintés (Ohlédnutí)*

A realista analízishez a rendező a Visszatekintés (Ohlédnutí, 1968) című filmben tér vissza, amelynek alapjául Milena Honzиковá könyve szolgált. A film egy középkorú író és egy fiatal forgatókönyvíró szerelmét követi nyomon; a fiatalembernek az író regényéből kell forgatókönyvet írnia. A film a generációk közötti egységes történelemszemlélet lehetetlenségével foglalkozik. A háború, az 1948-as fordulat, az ötvenes évek kulcsfontosságú és fájdalmas momentumai a fiatal generáció számára már csak loomtárnak és az idősebb korosztály ürességét álcázó kimagyarázkodásnak tűnnek. A színre lépő új generációnak ugyanakkor nincs saját jövőképe – egyedüli közös álláspontjuk az elutasítás.

Jaroslav Boček generációs szempontból az új hullám alkotói közé sorolja Mášát, véleménye szerint esztétikája és forgatókönyvírói munkássága sokkal közelebb áll Kachlík, Helge, Kachyňa és Daňek munkásságához.

**HYNEK BOČAN (1938)**

Antonín Máša társadalmi állásfoglalásához nagyon hasonlóak Hynek Bočan filmjei, ő azonban maró szatírával pótolja Máša társadalmi elkötelezettségét. Bočan rendezőasszisztensként dolgozott, majd először 1965-ben kapott lehetőséget önálló rendezésre. Pavel Juráček forgatókönyvírói közreműködésével elkészítette a Milan Kundera

azonos című elbeszélése által inspirált, Senki nem fog nevetni (Nikdo se nebude smát) című filmet.

*Senki nem fog nevetni (Nikdo se nebude smát)*

A film története egy amatőr művész-történész rosszul sikerült munkájának lektori elbírálása körül forog. Az elbírálást egy könnyelmű és részben gyáva művészettörténésznek kell kidolgoznia, akit Jan Kačer alakít a filmben. A főhős apró hazugságait megkésve, becsületes kiállásával próbálja megváltani. Lassan veszélybe kerül létbiztonságának minden pillére, problémái vannak a munkahelyén és a lakóhelyén is, hozzáállását negatívan értékeli a lakóbizottság és a szakszervezet tanzéki bizottsága is. Bočan új témákkal gazdagítja az új hullám filmjeit, ilyen kérdés a 60-as évek értelmiségének felelőssége. Hőseit, Máša hőseivel ellentétben, nem terhelik az 50-es évek emlékei, ennek ellenére a reális szocializmus orwelli világában, Hašek és Kafka hőseinek váltakozó érzései között bolyonganak. A groteszk történetet távolságtartással, szinte dokumentumfilmes módszerekkel meséli el, miközben Jan Němeček operatőr a modern festészet kompozícióiból indul ki. Bočan további filmjei is irodalmi művek alapján készültek.

*Vihar a lombikban (Soukromá vichřice)*

A Vihar a lombikban (Soukromá vichřice, 1967) című film Vladimír Páral regénye alapján készült. A film, ahogy arra címe is utal, ironikusan mutatja be egy középkorú házaspár és egy fiatal szerelmespár sztereotípiák mentén zajló életét. A pontosan megismételt rituálékat (egyforma ételek, egyforma mondatok, nem megerőltető munkatempó és apró lopások a munkahelyen) csak a házastársi hűtlenség zavarja meg, amely rövid időn belül hasonló sztereotípiákkal végződik. A borzalmas mechanikusságot csak az ifjú Zdeněk viselkedése teszi elviselhetővé, Pavel Landovský alakításában. A második rész komikuma egyúttal azonban megzavarja a film poétikáját, ezért az előző Bočan-filmmel ellentétben a Vihar a lombikban nem kelt egységes hatást.

*Becsület és dicsőség (Čest a sláva), Nevelőotthon (Pasták)*

Bočan következő filmje, a Becsület és dicsőség (Čest a sláva, 1968) Karel Michal novellája alapján készült. Bočan legfelettebb filmje azonban a Nevelőotthon (Pasták, 1968) marad, amely csak 1990-ben készült el, és ekkor került a mozikba. A fiatal és gondtalan vidéki tanító Prágába kerül egy nevelőintézetbe, ahol a kollégák érdektelenségével, valamint a gondozottak brutalitásával és kegyetlenségével találkozik. Lakonikusan, valós hangsúllyal, egyetlen támpont nélkül meséli el Bočan a főhős sorsát a berácsozott kastélyban, amely börtönévé változik. Autentikusságának és nyitottságának köszönhetően Bočan filmje megelőzött sok hasonló témával foglalkozó, napjainkban játszódó filmet.

(Panorama českého filmu [szerk. Luboš Ptáček]. Olomouc, Rubiko, 2000.)  
Gál Róbert fordítása



Vihar a lombikban

Ceske filmove nebe  
http://www.cin.cz

# Interjú Igor Tolsztunov producerrel

Ivan Filippov

## – Hogyan lett producer?

– Amikor befejeztem az iskolát, az ősi 1974-es évben, próbáltam kitalálni magamnak valami munkát. Méghozzá olyat akartam választani, amelyben egyetemesen tudtam a valamelyest meglévő természettudományos képességeimet a humán tudományokkal. A műszaki tudományokhoz volt valamiféle érzésem, de a humán tudományokhoz vonzódtam, tetszett az irodalom, a történelem és minden ehhez hasonló. Ezeket akartam összeegyeztetni. Lapozgattam a Hová menjünk tanulni? című kiadványt, és rábukkantam egy érdekes foglalkozásra: közgazdász és filmes-tévés produkciós szervező. Tudakozódtam, és kiderült, hogy ez a szak gyártásvezetőket képez. Rendkívül vonzónak látszott. Természetesen a leghalványabb fogalmam sem volt arról, mi is ez, de azt körülbelül értettem, hogy a vezető az közgazdaságot, matematikát jelent, és valami pontos és finom dologgal áll összefüggésben, másrészt pedig mégiscsak a filmről van szó, tehát majd forgatok, következésképpen érintkezni fogok emberekkel, rendezőkkel, színészekkel. Ráadásul akkor a filmnek társadalmi jelentősége volt, sokkal inkább, mint ma, és voltak sztárok, és voltak filmek, amelyeket tíz- vagy százmillióan néztek meg. Szóval, úgy döntöttem, megpróbálom. Különösen, hogy semmit nem kockáztattam, ugyanis a művészeti főiskolák, így a filmfőiskola felvételi vizsgái is korábban, júliusban voltak, és ha nem vettem volna fel, nyugodtan elmehettem volna a közlekedésmérnöki főiskolára vagy ilyesmire. Aztán később, miután felvettek, és elkezdtünk tanulni, másodévtől kezdve részt vettünk forgatásokon, és ez beszippantott.

## – Mit csinált a katonaság után?

– Miután leszereltem, még két-három hónapig nézelődtem. Meg akartam nézni, mi van a Gorkij stúdióon kívül a filmgyártásban. De semmi érdekeset nem találtam. Beülni egy hivatalba és valódi közgazdászként dolgozni egyrészt unalmas, másrészt perspektívátlan volt. Az olyan szervezetek, mint a Szovetszportfilm (a szovjet filmeket külföldre eladó állami cég, a ford. megj.) külföldi és egyéb örömeivel zárva voltak előttem az 5. pont miatt. (A személyi igazolványban feltüntetett nemzetiségi rovat, itt a zsidó származásra utal. A ford. megj.) miatt. Aztán felhívott Arkagyij Jakovlevics Kusljanszkij, a Gorkij stúdió híres igazgatója azzal, hogy „jön már dolgozni vagy sem?” Mondtam, hogy igen, már szeretnék, ő meg azt feleli, akkor jöjjön.

## – És rögtön megkezdődött a valódi munka?

– Igen, azonnal munkára fogtak. Addigra már voltam gyakorlaton a Gorkij stúdióban, és talán ismertek

valamennyire. A stúdió akkori egyik legjobb csoportjába kerültem, nagyon sok híres és tehetséges ember közé, Szergej Geraszimov vezetése alatt. Két évig dolgoztunk együtt, két filmet csináltunk. Aztán elkezdtek kategóriákba sorolni.

## – Miféle kategóriákba?

– Az előreléptetési táblázat szerint minden új besorolásért 3-4 filmet kellett csinálni. Egy film kb. egy év. Kiszámítottam, hogy ebben a tempóban ahhoz, hogy a legmagasabb kategóriájú gyártásvezető legyek, nagyjából 16 évet kell várnom. Amikor az ember 21 éves, akkor ez a „majd 16 év múlva” nagyjából olyan, mintha azt mondanák, fél lábbal a sírban. Sikerült gyorsabban megtennem ezt az utat, nem 8-10, hanem úgy három év alatt lettem gyártásvezető.

## – Mikor döntött úgy, hogy önállóan belevág a filmes biznisszbe?

– A 80-as évek végén megjelentek az első produkciós irodák, például az Andrej Razumovszkij- és Jurij Romanyenko-féle Fora. Aztán az állami finanszírozás problémáinak jelentkezésével fokozatosan széthullottak a stúdiók. 1990-ben Valerij Todorovszkijjal és Szergej Livnyevvel saját társaságot alapítottunk, a TTL-t (Tolsztunov-Todorovszkij-Livnyev).

## – Mi volt az új társaság első munkája?

– Valerij Todorovszkij Szerelme és Szergej Livnyev Gikszer című filmjével kezdtünk. Utóbbi már nem egyedül, hanem a Zodiak egyesülettel közösen készítettük a Gorkij stúdióban.

## – Anyagi gondjuk nem volt a forgatás során?

– Bármilyen furcsa is, pénzünk volt a filmre, de minden egyéb gondunk volt. Kamerát, nyersanyagot nem tudtunk szerezni, mert boltban nem lehetett venni – semmi sem volt.

## – Ha nem titok, honnan kerítették pénzt?

– Hitelt kaptunk az előállításra, méghozzá nagyon vicces módon. Nagyjából másfél millió rubelre volt szükségünk. Addig egy átlagos film úgy 400 000–450 000 rubelbe került, de az árak emelkedni kezdtek. Egyszer csak azt mondja Valerij Todorovszkij mamája: ismerek egy bankárt, menjetek el hozzá, talán segít.

## – Segített?

– Valerával elmentünk hozzá. Ez 1990 végén volt. Elmentünk, és elkezdtük magyarázni neki, hogy mi ez a film, milyen érdekes, és főként, milyen hasznos hoz. Filmet meg tényleg csináltunk, úgyhogy

nem volt gond: leforgatjuk, eladjuk. Megkérdezték, mit tudnánk felajánlani biztosítésként, vagy hogy vállal-e valaki kezességet. Azt feleltük, hogy megkérdezzük Rolan Bikov alapítványát, elmegyünk Rolan Anatoljevicshez, ő biztosan kezeskedik. A bankárt ez kielégítette, megírtunk egy kétoldalas hitelszerződést. Persze kezesrel nem írtunk alá, megkaptuk a pénzt, igaz – itt egy kicsit muszáj előreszaladnom –, vissza is adtuk a kölcsönt. Azt hiszem, veszélyes lett volna nem visszaadni.

## – Ezek szerint a film pénzügyi értelemben sikeres volt?

– Amikorra befejeztük a forgatást, az értékesítés már gondok voltak az országban. A forgalmazás nagyon gyorsan megtorpant, a pénzt pedig vissza kellett fizetnünk. 1991–1992-t írtunk, az infláció mentett meg minket, ami éppen akkor kezdett „megszaladni”. Eladtuk a televíziós jogokat, mivel a film elkészülésének idejére a moziforgalmazásról gyakorlatilag már el lehetett feledkezni. Az RTR-nek (az egyik állami tévécsatorna, a ford. megj.) adtuk el a jogokat, ráadásul hosszú időre, és ebből a pénzből visszafizettük a hitelt. Ez volt az első tapasztalat.

## – Később egyszerűbb vagy bonyolultabb volt a helyzet?

– Katasztrofális sebességgel nőtt az infláció, az állam gyakorlatilag nem adott filmre pénzt, és ha mégis, akkor sem eleget. Ekkorra már befejeztük a Szerelmet meg a Gikszeret, és Vaszilij Szcsev filmjén, az Egy félkegyelmű álman dolgoztunk. Később a kollégáim új filmeket akartak forgatni, de a helyzet már rendkívül nehéz volt. És akkor kalandor lépésre szántuk el magunkat.

## – Mi volt ez a kalandorság?

– Akkoriban, biztosan emlékszik, sokakat lázban tartottak a piramisjátékok. Mi voltunk a legokosabbak: a saját pénzünket, amit ismerőseinktől, barátainktól vettünk kölcsön, nem valami ismert cégbe fektettük be, hanem odaadtuk egy rokonszenves fiatal embernek, aki felhívott minket azzal, hogy szüksége van tízezerre, három hónapra, 50 százalékos kamattal. Gyorsan előteremtettük a pénzt, és odaadtuk. Bizonyos idő múlva újból telefonált, hogy lehetőség van egy hétre húszezret befektetni, de most már 100 százalékos kamatra. Egyszóval, rendes piramis volt. A srác dörzsölt volt, és végül – nem nehéz kitalálni – eltűnt. Eltűnt a pénzünkkel és a kultúra még sok-sok emberének a pénzével, olyanokéval, akiket az egész ország, sőt az egész világ ismer.

Az üzleti életben különösen fontosak

Kortárs film

**– Keresték a fiút? Megtalálták?**

– Keresték, a tűzoltók és a rendőrség mellett egyéb nevezetes szervek is nyomoztak, de ők sem tudták megtalálni. A srác felszívódott, és amennyire én tudom, nem került elő mind a mai napig. Nem hiszem, hogy valami baj történt volna velem, valószínűleg ragyogóan él.

**– Ez érzékeny csapás volt?**

– Nagyon súlyos megpróbáltatás volt, nem is tudtuk túltenni magunkat rajta, mivel ott álltunk pénz nélkül, óriási adóssággal és két befejezetlen filmmel. A kilátásaink pedig igencsak szomorúak voltak. Ez volt az abszolút mélypont.

**– Hogyan próbálta megmenteni a helyzetet?**

– Próbáltam belefogni más üzletbe. A barátaim rászédtek. Megint csak kölcsönpenzből, elkezdünk építőanyagokat szállítani. Egyszer egy kamion lengyel ócskaságot hoztunk: csempét, bútort. Nagyon gyorsan eladtuk – egyszerűen kimentünk a Zamoszkvoreckij piacra, és mindent eladtunk. Ezen a pénzen raktárat szerezünk a Varsavszkaja kerületben, terjeszkedni akartunk. De nem lett belőle semmi. A második és a harmadik kamionszállítmány már nem volt olyan sikeres, belebuktunk. Közben megismertem a Zamoszkvoreckij piac embereit, akikkel üzleti kapcsolatot kellett volna fenntartanom, és rám tört az unalom. Igaz, a pénzt visszafizettük, potom áron eladtuk az összes árut. Azóta semmiféle kétes üzlettel nem foglalkozom, és örökre visszatértem a filmhez. Őszintén szólva, ma már el sem tudom képzelni, hogyan éltünk akkor, és hogyan vészeltük át az 1995–96-os éveket.

**– Ebben a helyzetben hogyan sikerült pénzt találni filmre? Ki „investált” bele?**

– Emlékszem, egyszer furcsa emberektől kértünk pénzt. Volt egy irodájuk, vagy inkább nem is irodájuk, inkább egy kégljük a Granovszkij utcában. Vaszilij Szcisev filmjére, A félkegyelmű álmaira ajánlottak pénzt, akkori mértékkel mérve nem keveset, úgy 50 000 dollárt. Az egész film 200 000 dollárba került. (Magyarországon ekkoriban kb. 500 000 dollárnál kezdődtek egy komolyabb produkció költségei. A ford. megj.) El is mentem hozzájuk a pénzért, és azzal fogadtak, hogy „tudod, pénz nincs, de vannak sportruhák. Vidd és add el őket.” És ott állnak a dobozok, tele sportruhákkal. Néhány ember is ott ül, sportos öltözetben, és fegyvereket tisztogatnak. Vidám idők voltak. Mondom nekik, hogy értsék meg, nem tudok ruhákkal kereskedni, és nincs is senkim, aki tudna. Mire azt kérdik: kell pénz? Akkor majd megtanulsz kereskedni. De nem tanultunk meg. Visszaadtuk a ruhákat, csak egyet tartottam meg magamnak.

**– Miért esett szét végül a TTL?**

– 1994 elején a kollégáimmal úgy döntöttünk, szétválunk. Semmilyen kilátásunk nem volt, és kisebb-nagyobb mértékben mindannyian eladósodtunk. Úgy döntöttünk, hogy mindenki a saját adósságával törődik.

**– Mihez kezdett?**

– 1994-ben létrehoztam Profit néven egy saját társaságot. Az elnevezést a feleségem találta ki. Rövidítés: Progyuszerszkaja Firma Igorja Tolsztunova (Igor Tolsztunov Produceri Cége. A ford. megj.) Egyszerű, ízléses.

**– A finanszírozás normalizálódott valamilyest?**

– A Profitban Kira Muratova Három történetén kezdünk dolgozni. Sajnos a finanszírozás hiánya miatt

fel kellett függesztenünk. Megint kölcsön kértem, az állami film-főigazgatóságnak, a Goszkinónak is volt valamennyije, akadt egy kisebb befektető is, de ez sem volt elég. Behúztuk a keziféket, nem is tudnék válaszolni arra, hogy miből éltünk. Gondolom, kölcsönökből. Számomra szomorúan végződtek ezek a kölcsönök: el kellett adnom a telkünket, aztán a feleségem lakását is. Később persze mindent visszavásároltam, de akkor nem volt más lehetőségem.

**– Egy ilyen nehéz tapasztalat segített valamit?**

– Lehet, hogy van egy kis pátosz ebben a kijelentésben, de nagyon hálás vagyok ezeknek a körülményeknek, mert egyértelműen megértették velem, hogy ez nem játék, ez valódi élet, valódi pénz. Nem állami, amiért az ember csak viszonylagos felelősséget vállal. Mit tehetnek az emberrel az állami pénz miatt? Megdorgálják, nem adnak prémiumot vagy ilyesmi. De itt egyszerűen megölhetek volna, mert ilyen pénzekért, tízezer, százezer dollárokért már öltek. Ki kellett találni valamit.

**– Hogyan lett a Profitból NTV-Profit?**

– Valakinek az ajánlatára meghívott egy beszélgetésre Igor Malasenko, aki akkor az NTV elnöke volt. (Az NTV egy 1993-ban alapított orosz magán tévétársaság. A ford. megj.) Nagyon alaposan kikérdezett a film helyzetéről. Ez 1995 nyarán volt. Elmondtam neki mindent, ahogy van, mert mindig azt vallottam, hogy azok az emberek, akik potenciális befektetőként érdeklődnek a film iránt, világos információval kell hogy rendelkezzenek.

**– Mit mondott neki?**

– Elmagyaráztam, hogy a filmes szakma a teljes szét hullás állapotában van, nincs benne pénz, nyereséges nem tud lenni, a mozik bezártak, a nézőknek nincs pénzük mozira, nincs pénz a filmgyártásra. Az akkor születő videó kalózkodás volt, DVD egyáltalán nem létezett, a tévé ugyan fizetett a vetítésekért, de nagyon szerényen, szóval, ez az egész egyáltalán nem volt jövedelmező.

**– Hogy végződött a találkozás?**

– Beszélgettünk, de nem maradtunk semmiben. Valamivel később meghívtak, hogy ismerkedjek meg Guszinszkijjal. (Médiamágnás, hitelügyletei és Putyinnal szembeni állásfoglalásai miatt eltávolították, majd elhagyta az országot. A ford. megj.) Hármasban beszélgettünk, megint meglehetősen hosszan, és ennek a találkozásnak az eredményként Guszinszkij felajánlotta, hogy szervezzek a Moszt-csoporton belül egy társaságot. Akkor még nem létezett a Mediamoszt. Ön is nyilván kitalálta, hogy örömmel elfogadtam az ajánlatot. Ez egy királyi ajánlat volt 1995-ben.

**– Milyen feltételekkel lépett be?**

– Nagyon szigorú megállapodást kötöttünk Guszinszkijjal, hogy egyáltalán nem ellenőrzi az alkotó folyamatot, csak meghatározza, mennyi pénzt tudnak adni. Az első évben befejeztük a Három történetet, beindítottuk A szélhámost és A kazanyi árvát.

**– Sikerrel?**

– Talán szerencsénk is volt, talán csak jól választottuk meg a terveket. Ha nem is mindent, de sokat elértünk. A Három történet szerzői művészfilm, amelyet a berlini filmfesztiválon is bemutattak. Aztán elkészült A szélhámos, Velencében díjakat kapott, jelölték Felixre, Oscarra, Nikára (oroszországi filmes díj. A ford. megj.). Télre kijött Vologya Maskov bolondos komédiaféleje, A kazanyi árva, amit tíz éve újév környékén mindig másorra tűznek.



a személyes kapcsolatok

**– Vidámabb lett az élet?**

– Nagyon komolyan „átcsiszolódtak” a felületek, sokré-  
tű lett az élet. Mindenki elégedett volt. Megnövekedett  
a bizalom irántam, és a következő évben 14 vagy 15  
filmbe fogtunk bele. A döntő többségükkel persze  
veszteségesek voltunk, de mindegyiket befejeztük.  
Meg kell hagyni, hogy Guszinszkij a legnehezebb hely-  
zetekben sem állította le a forgatást. Nagyon pontos-  
an tudta, hogy a tévének rendkívül fontos a filmtára.  
A filmtárak etetik Hollywoodot is. Leforgattak valamit  
a 20-as években, és az azóta hozza a pénzt.

**– Ha Guszinszkij nem vált volna kegyvesztetté,  
minden másképp lenne?**

– Guszinszkij nagyon jól látta a tévé és a szórakozta-  
tóipar hosszú távú perspektíváit. Feltételezhető, hogy  
a filmgyártás az első lépés volt, aztán jöttek volna a  
mozik. Majd a forgalmazás. Ha folytatódott volna,  
akkor mára a Mediamoszté lenne, ha nem is az összes  
mozi, de a jó felük. Nem tudom, milyen szerepem  
lenne abban a hierarchiában, de biztosan gyártottunk  
volna filmeket.

**– Hogy élt egy oroszországi filmes a 90-es évek  
végén?**

– Filmszűke volt akkoriban. Emlékszem, hogy például  
1998-ban a Kinotavr fesztivál filmjeinek harmadát az  
NTV-Profit gyártotta. Az emberek eljöttek, és nevet-  
tek. Bájnos volt: egy társaság fesztiválja. Ez nem kizáró-  
lag a mi érdekünk volt. Az akkori nehéz időkben csak  
egyetlen ember foglalkozott komolyan gyártással.

**– Aztán lejátszódtak az ismert események a  
Moszt körül. Hogyan hatott ez önre?**

– A Mediamoszt szervezete szinte teljes egészében  
átment a Gazpromhoz. Átment az NTV, az NTV+, a  
rádió stb. Részben az ő ellenőrzésük alá került a mi  
társaságunk is, az NTV-Profit. A Gazpromediában  
egyéltalán nem akartam dolgozni. Találkoztam az  
NTV vezetőivel, nem tudták, hogy fognak-e saját fil-  
meket gyártani vagy sem. Bár én tudtam, hogy egy  
három fontos csatornát – az NTV-t, a TNT-t és az  
NTV+-t – birtokló társaságnak lehetetlen nem fog-  
lalkozni saját gyártással. Ez elvben nem helyes. Mára  
már foglalkoznak vele, rendelnek, vásárolnak, de akkor  
még semmi ilyen nem történt. Csináltunk néhány sorozat-  
ot az NTV számára, de tulajdonképpen kívülálló  
szervezetként, azaz senki nem támogatta minket.

**– Kielégítette ez a helyzet?**

– Természetesen nem voltam elégedett, mert volt egy  
társaságom. Feleltem az emberekért, nem tudtam és  
nem akartam szólni eszesíteni őket, mivel valahogy  
lépniem kellett, és valóban fontos volt, hogy olyan  
emberek vannak velem, akikkel elég régóta együtt  
dolgozom, akiben megbízom, és akik megbíznak  
bennem. Nem voltam képes azt mondani nekik, hogy  
„srácok, meg gondoltam magam, csinállok egy sorozat-  
ot, ti pedig keressetek magatoknak munkát”. Ezért  
megpróbáltam felkutatni saját forrásokat. Volt és  
van egy nagyon erős szerkesztői csapatunk, nagyon  
jó pénzügyi, gazdasági és jogi osztályunk. Nem akar-  
tam elveszíteni őket, gondoskodnom kellett róluk.  
Nekiláttunk projekteket keresni, elsősorban filmes  
és tévés projekteket, mert a tévé már érdeklődött a  
termék iránt.

**– Rögtön önállósította magát, vagy próbálko-  
zott még a közös munkával?**

– Úgy másfél évig még próbáltunk alkalmazkodni az  
NTV új gazdához. De végül megértettük, hogy ebben  
számunkra nincs perspektíva, és előkészítettük a kilé-  
pésünket a piacra.

**– Sorozatokat forgattak?**

– Addig az ideig, 2000-ig, csak kevés orosz sorozat  
született, de már nyilvánvaló volt, hogy ez elképesztő  
pénzt hoz a konyhára. Az egyik első ilyen a Pétervári  
banditák volt, az NTV kedvence. Aztán megindult a  
sorozatok tömeggyártása. A Roszszija megcsinálta a

Dubrovskij detektív dossziéját, mi meg A burzsuj szü-  
letésnapját. Szép lassan beindult a dolog. Már képesek  
voltunk javaslatainkkal megkeresni egyes csatornákat.  
Ez már 2002 elején volt. 2002 tavaszán kaptam egy  
ajánlatot Alekszandr Rodnyanszkijtől, akivel régi ismer-  
ősök voltunk: elhívott minket az SZTSZ csatornához.

**– Rögtön elfogadták az ajánlatot?**

– Megbeszéltük az ilyen esetekben felmerülő kérdé-  
seket, és elfogadtam, mert érdekelt. A televíziós piac  
addigra komoly üzletté vált. Már lehetett, jelképes  
összeget mondok, száz rubelért csinálni egy filmet  
és két-, sőt háromszázért eladni. Szóval, az értékkül-  
önbözet igen komoly volt, ez érdekelt. És bár sok  
éven át a tévéhez közeli struktúrában dolgoztam,  
valódi tévés problémákkal szinte soha nem foglalkoz-  
tam. Egyetlen kivétellel, amikor rövid ideig az NTV+  
csatornák főigazgatója voltam. Életrajzomnak ez az  
időszaka 1996-ra esett, amikor mindegyik csatornával  
dolgoztam, az éjszakaival is. Az bájnos volt. Jól emlék-  
szem, ahogyan néztük, vannak-e benne tiltott kockák.  
Pornó, borzalmas!

**– Ön filmes. Nem volt nehéz a tévénél?**

– A tévés mechanizmusokat nem ismertem, azelőtt  
nem találkoztam velük. Az SZTSZ-nél töltött idő alatt  
mindent jóval közelebről megismertem, okosabb let-  
tem. Fontos, hogy a tévé elég pontos lehetőséget ad a  
közönség hangulatának megismerésére.

**– A Vera sofőrjét már az SZTSZ-nél kezdte  
forgatni?**

– A Vera sofőrje tervei már azelőtt megvoltak, hogy  
odakerültem, sőt, korábban, mint hogy Rodnyanszkij  
az SZTSZ-nél kezdett dolgozni. Az együttműködésről  
már korábban megállapodtunk.

**– Miért nem tudták hosszú ideig befejezni a  
forgatást?**

– Nehezen ment a forgatás. „Elszállt” a költségvetés,  
és elég sok pénz hiányzott. Végül eladtuk az 1-es állami  
csatornának a film minden jogát. Így be tudtuk fejezni.  
Semmi nyereségünk nem volt, de veszteségünk sem.  
Ráadásul egy jó film született, kapott néhány díjat, és  
a közönség és a kritika is elismerte.

**– A Pityer FM-nek is ilyen tragikus sorsa volt?**

– A Pityer FM banális módon kezdődött: hoztak  
egy forgatókönyvet, ami nagyon megtetszett nekem.  
A rendező ezzel debütált volna, a forgatókönyvíró  
szintén, a történet könnyed, fiataloknak szóló. Tehát  
fiatal embereknek is kell forgatniuk – beleegyeztek,  
hogy kezdők dolgozzanak rajta. A filmnek nagyon  
hosszú gyártási története volt, mert másfél évig folytak  
az utómunkálatok, de mikor elkészült, kiderült, hogy  
nagy lehetőségek vannak benne. Sikerült a vászonra  
varázsolni a legfontosabbat: a forgatókönyv könnyed,  
áttetsző, tavaszi intonációját, a könnyed szerelmi han-  
gulatot, a szerelem ígéretét.

**– Nagy bevételre számítottak?**

– Ekkorára nem. A forgalmazásból Ukrajnával együtt  
7,8 millió dollár jött be. DVD-n is megjelent, a jogtu-  
lajdonos az SZTSZ csatorna lett. A költségvetés 1,1  
millió dollár volt. Ebből 500 000 dollár állami támo-  
gatás és 600 000 dollár a Profit saját anyagi eszköze.  
Ennek megfelelően az adó befizetéséig kb. kétmillió  
dollár volt a nyereség.

**– Az adófizetéssel vannak bonyodalmak?**

– Az állam nem sújtja a filmet külön adóval, csak abszo-  
lút közönyösen viszonyul ehhez az üzletághoz, abban az  
értelemben, hogy nem akarja megérteni a specifikumát.

**– Ez miben jelentkezik?**

– Nézze, leforgattuk például a Pityer FM-et 1,1 millió  
dollárért. Ha mindent beleszámolunk, akkor kaptunk  
3 milliót. Logikus módon 2 millió dollár után kéne  
adóznom, hiszen elköltöttem egymilliót, és a különb-  
séget kell megadóztatni. Ehelyett nálunk a következő  
zajlik: az adó kiszámításánál a kiadási oldalon nem a  
film egész költségvetését veszik figyelembe, hanem az  
együtizedét, és a film mint amortizációs tárgy tíz évig  
létezik. Ennek megfelelően minden évben százezer  
dollár amortizálódik. Így aztán nem kétmillió után  
adózó, amennyim a valóságban van, hanem 2,7  
vagy 2,8 millió után. Ez akkor jó, ha a bevétel kétszer-  
háromszor meghaladja a költségvetést. De képzeljünk  
el egy gyakrabban előforduló helyzetet. Száz rubelért  
forgatott egy filmet, százharmincat kapott. Ez az  
üzlet számára szokványos és nagyon kellemes helyzet:  
30 százalékos jövedelmezőség. Nagyon jó, adózzunk  
harminc rubel után. De nem, azt mondják, adózzon  
120 után. És végül nem hogy haszon nincs, hanem még  
adósa is marad az államnak. Teljes abszurdum.

**– Tehát az állam fütyül a filmre?**

– Nem mondhatnám, hogy teljesen, de valami olyasmi.  
Ez a helyzet nem ad módot a fejlődésre, magamnak  
kell olyan üzleti tervet készítenem, amivel valami örült  
jövedelmezőségre tehetek szert.

**– Önálló filmipar van az országban?**

– Erre egy idézettel szoktam válaszolni Ilf-Petrov  
halhatatlan regényéből: „megvenném részenként, de  
nekem azonnal és az egészre szükségem van”. A mi  
örökös vágyunk, hogy mindent egyszerre és azonnal  
– ez teljesen egyedülálló. Mindenki akar filmipart: akik  
a filmet csinálják, akik forgalmazzák, akik levetítik,  
és még a nézők is. De logikusan belegondolva, ez egy  
lassú folyamat.

**– Milyen megoldást lát?**

– Bele kell törődnünk a részenkénti vásárlásba.  
Növekszik a jegybevétel, nő a mozik száma – csodás.  
Baj viszont, hogy csak nagyon lassan nő az eladott  
jegyek száma, ez pedig intő jel.

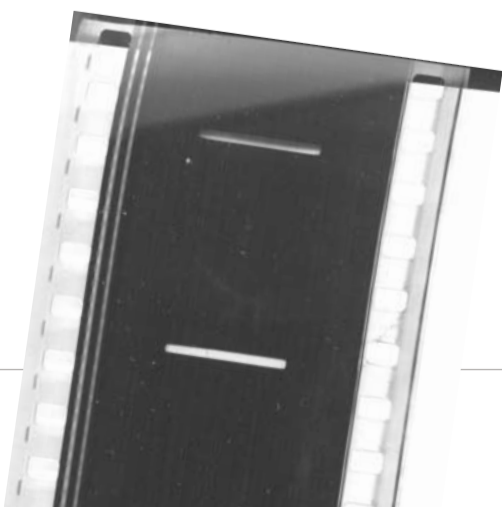
**– Sokáig kell várunk egy működő filmipar  
megszületésére?**

– Szerintem legalább néhány évet várunk kell még  
egy valamennyire is stabil helyzet kialakulására, a  
középszintű, de megfelelő minőségű filmek áradatára.  
Ilyen filmekre van szükség, mert hogyha meglesz ez a  
közepes áramlás, akkor abból kiugorhatnak „repülő  
halak”, időről időre feltűnhetnek olyan filmek, ame-  
lyek nemcsak komoly jegybevételre tesznek szert,  
hanem ragyogó műalkotások is lesznek. Ha keveset  
forgatunk, és nem alakul ki ez az áramlás, akkor  
semmi sem fog kiemelkedni.

**– Miért ment el az SZTSZ-től?**

– Egyszerű oknál fogva. Az alatt a négy év alatt,  
amíg ott dolgoztam, nagyot lépett előre a filmipar.  
A forgatás újból érdekes lett, de a csatorna 30-40  
tévés projektjét felügyelni nap mint nap, minden időt  
és energiát elvesz az embertől. Ezért nálam mindig  
kivételes jelenség volt a film, és „koncentráltabban”  
akartam foglalkozni vele. A számomra legfontosabb  
dologgal akartam foglalkozni. Ezért kértem, mentse-  
nek fel a televíziós kötelezettség alól, hogy lehetőséget  
kaphassak a filmhez való visszatéréshez. Rodnyanszkij  
olyannyira megértett, hogy beszéltünk egyfajta filmes  
szerkezet kialakításáról is az SZTSZ-Medián belül, bár  
ez sajnos nem tűnt végül célravezetőnek. Egyszóval,  
csak szakmai ambícióim, nem pedig személyes okok  
miatt távoztam a csatornától.

*A Vedomosztyi 2007/90. száma alapján szerkesztette és  
fordította: Schiller Erzsébet*



Film és imázs

# AZ AMERIKAI FILMEK KELET-EURÓPA-KÉPE

Kárpáti György

David Cronenberg *Eastern Promises* – Gyilkos ígéret (2007) című filmje sztereotípiák sora. A történetben egy fiatal ukrán prostituált szülés közben meghal egy londoni kórházban, s az információhiány, valamint egy orosz nyelven íródott napló nyomozásra készíti a gyanútlan s jó szándékú szülésznőt, aki igen hamar elmerül a londoni orosz maffia ügyes-bajos hétköznapjaiban. A film szándékosan a legszélsőségebb és legelcsépeltbb közhelyekkel mutatja be az emigráns oroszokat. Családjuk szentségén túl az emberi életet semmibe vevő, prostikat futtató, embercsempész, kegyetlen, erőszaktevő és agresszív embereket látunk, akik mélységesen megvetnek más kultúrákat, népeket, s zárt világukba ok nélkül senkit nem engednek be. Robosztus, durva arcvonású férfiakat látunk, akik testi épségüket nem kímélve használják a legváratlanabb pillanatban, helyeken és helyzetekben erejüket, ha kell (és van) fegyverüket. Mechanikus gyilkológépek, akik a célpont megsemmisítéséig aktívak.

Ismerjük ezt az „orosz karakterisztikát” a *Rocky IV*-ből (1985, r: Sylvester Stallone). Míg *Rocky* az edzéseken liheg, küszködik és verítékezik, addig a szovjet érzéketlen gépemberként készül. Kelet és Nyugat csap össze, az USA és a Szovjetunió, s nemcsak a kultúrák, hanem általában az egyetemes jó és rossz ütközetét láthatjuk.

Az *Armageddon*-ban (1998, r: Michael Bay) ugyan úrhajós az orosz főhős foglalkozása, de azért vodkaszlopaló alkoholistaaként ábrázolják, ráadásul borzas, ápolatlan, s meglehetősen vékonydongájúnak tűnik Bruce Willis és a hústorony Michael Clarke Duncan mellett. Mégis éppen az orosz az, aki az elromlott műszert afféle „szovjet” módszerrel igyekszik javítani, azaz ész helyett nyers erőt alkalmazva rugdalja és üti a műszerfalat. Ismét a nyers erő, mely a gondolkodás helyett tűnik célra vezető megoldásnak.

Nyers erő dominál a Vörös zsaruban (*Red Heat*, 1988, r: Walter Hill) is, ahol egy másik izomkolosszus, Arnold Schwarzenegger játszik orosz rendőrt. Lundgrenhez hasonlóan rövidre nyírt hajjal, kigyúrt testtel s Iván néven tevékenykedik. De itt újabb jeggyel ruházzák fel az „oroszt”. A szovjet drogdíler után Chicagóba utazó szovjet tiszt maga a karót nyelt bürokrácia, míg vele szemben a farmeros, loboncos Belushi a lazaság, vagányság amerikai mintapéldája kíván lenni.

Samikormindensztereotípiavígjáték és szórakoztatás ügyét szolgálja, akkor utazik a Rendőrákadémia Moszkvába (*Rendőrákadémia 7.: Moszkvai küldetés / Police Academy: Mission to Moscow*, 1994, r: Alan Metter/), Borat pedig Amerikába. A rendőrákadémia kiöregedett tagjait meghívják Oroszországba, hogy segítsenek a helyi erőknél a maffia felgöngyölítésében. A paródia a paródiában alkotás nemcsak azért kuriózum, mert minden idők egyik leggyengébb filmes próbálkozásaként tart-

ja számon a közvélemény: az a bizarr helyzet állt elő, hogy a kiparodizált, tehetetlennek, szerencsésnek, balekok csőcselékének ábrázolt amerikai rendőrség még mindig nem annyira rossz, mint a Szovjetunió szétesése után a kapitalizmusban tehetetlenül fuldokló és vergődő orosz kollégái.

Míg a Rendőrákadémiában a nevetséges amerikai rendőrök mellett még nevetségesebbek az oroszok, addig a *Borat – Kazah nép nagy fehér gyermeke menni művelődni Amerikában* (*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*, 2006, r: Larry Charles) a kazah Borat is vicces, ám sokkal inkább válnak nevetségessé a hamburgerzabáló amerikaiak: így az a morbid helyzet állt elő, hogy végső soron önmagukon nevettek az amerikai mozikat megtöltő emberek tízezrei. A *Borat* azzal az egyszerű helyzettel sáfarkodik igen jól, miszerint az amerikaiak semmit nem tudnak a hazájukon kívüli állapotokról, és legfőképp a földrajzról. Ezt a – valóságban alapuló, de leegyszerűsített – tényt lovagolja meg Sacha Baron Cohen, aki többször mutat torz tükröt Amerikának. Az eredetileg már az *Ali G Indahouse*-ban (2002, r: Mark Mylod) is feltűnő Borat egy kazah újságíró, akinek amerikai „tanulmányi útját” örökíti meg a film, miközben például a legalpárabb sztereotípiákban tobzódik a posztszovjet állapotok ismertetésekor. A mozi elején rövid bevágásokban Kazahsztán egyszerű putriként kerül bemutatásra, a mindenhol végtelenül szőrös, rasszista és angolt törő Borat pedig olyan emberként, aki az összes negatív tulajdonságát saját hazája tradíciójaként legitimálja. Éppen ettől degradáló a karakterábrázolás, mely hangsúlyozottan szatirikus, de jól mutatja, hogy milyen kép él az amerikai emberben a kelet-európaiakról – nem ritkán általánosítva az európaiakról. Csak hogy Sacha Baron Cohent hozzam példaként, a *Borat* után idén várható egy másik karakterének egész estés filmje, a *Brüno*, melynek főhőse is már létező Cohen-karakter, egy oszt-rák fashionista, akinek szintén amerikai csetlése-botlása várható a vásznon idén őstől.

A *Minden világol-ban* (*Everything Is Illuminated*, 2005, r: Liev Schreiber) is posztszovjet kultúraütköztetés a fő helyzetkomikum. Elijah Wood egy nációk elöl Amerikába menekülő ukrán csa-

lád leszármazottjaként keresi gyökereit Európa keleti szegletén is túl, s bájos humorral, de meglehetősen egyértelmű képet fest a jelenkori Ukrajnáról és az ottani állapotokról. Akárcsak a *Vörös hajnal* (*Red Dawn*, 1984, r: John Milius) című film is, melyben az orosz-szovjet karakterek vitathatatlanul antikrisztusi minőségben tűnnek fel: a történet szerint ugyanis a szovjetek megtámadják az USA-t, és a káoszban fiatalok egy csoportja felmenekül a hegyekbe, illetve szembeszáll a vörös veszedelemmel. A kucsmás orosz katona sztereotípiáján túl a szovjetek elnyomó agresszorként kerülnek ábrázolásra, míg az amerikai fiatalság a jövő zálogaként farmerben, terepjáróban, fegyverekkel és legfőképpen kéz a kézben veszi fel a harcot az elnyomó nemzettel szemben – a nagybetűs szabadságért.

Ennél kellemesebb vizekre evez az *On-lány* (*Birthday Girl*, 2001, r: Jez Butterworth), melynek történetében Nicole Kidman alakít orosz lányt, akit egy amerikai srác „rendel” feleségnek az interneten, megmutatva egyszersmind, hogy a legújabb kori világunkban a technika új területekre tereli a kommunikációs-társadalmi problémákat. Főleg, miután kiderül, hogy a kelet-európaiak hazudnak és megbízhatatlanok, ráadásul rokonaik a legváratlanabb pillanatban tűnnek fel, és roppant veszélyesek tudnak lenni.

A franciák is megkapják a magukét, még ha nem is tartoznak az ábrázolás szerint a lecsúszott kelet-európai söpredékhez. A legkülönbébb kontextusban tűnnek fel a franciák mint idióta sajtubáló nép, akik nem képesek rendesen angolul beszélni, raccsolásuk pedig már önmagában elegendő az élcelődésre. De ugyanilyen sztereotípiá lengi körül a szabatoságáról híres Hollandiát és Amszterdamot, melyet előszeretettel azonosítanak az amerikai filmek az erkölcsstelenség Mekkájaként, a fertő fővárosaként.

Vannak filmek, melyek rájátszanak az előítéleteinkre, s azok karikírozására törekcsenek. A *Top Secret!* (1984, r: Jim Abrahams, Jerry Zucker, David Zucker) a második világháborús filmek paródiájaként már-már ártatlanul bájosan viccelődik a vasfüggönnyel, az NDK-s úszónokkal és a kémjátszmákkal, melybe egy rock 'n' roll énekes keveredik. Az Európai vakációban (*European Vacation*, 1995, r: Amy Heckerling)

Anglia–Franciaország–Németország–Olaszország népe kapja meg a magáét, a balkezes kormányzástól kezdve az amerikaiak számára furcsa európai nemzeti hagyományok felemlegetéséig. Az Euro túrában (*Eurotrip*, 2004, r: Jeff Schaffer) két amerikai fiatal teljes Európát felforgatja, s minden országban borzasztó primitív sztereotípiákkal élcelődik: Angliában mindenki fociőrült alkoholist, Hollandiában szex és drog nélkül nincs élet, Németországban még a legkisebb srác is Führernek képzeli magát (nem is olyan) titokban, Olaszországban pedig a pápaválasztásból és a vallásosságából üznek gúnyt. A németek egyébként is meg-megjelenő rosszfiúk, ha már unalmas a szovjet-orosz választás. A *Drágán add az életed!*-ben (*Die Hard*, 1988, r: John McTiernan) a főgonosz egy bizonyos Hans és az ő kis különítménye, s bár Hans Gruber a mozi végén drágán megfizet azért, mert Bruce Williszel húzott ujjat, azért egy harmadik részben még meg lehet idézni a „szellemét” egy rokon feltűnésével. Ráadásul Simon Gruber tökéletes árja férfiként kerül interpretációra (Az élet mindig drága, 1995), miután a színangol Jeremy Irons barna haját kiszóktette, hogy a képi azonosulás és a felismerés minél egyértelműbb legyen.

A németeknél is rosszabbak a kelet-európai népek a kortárs amerikai filmábrázolás szerint. Az csak egy dolog, hogy Oroszországban a férfiak mind maffiózók, a nők pedig prostik, ám általánosságban is elmondható, hogy Kelet-Európa a söpredék hazája. Takarítók, utcalányok, alantas munkát végzők gyűjtőhelye, akik balkáni állapotok szerint élnek valahol Európa túlfelén. Ha valakinek kétsége lenne efelől, azt helyre teszi a *Motel* (*Hostel*, 2005, r: Eli Roth) című film, mely olyan ellenséges és degradáló képet fest a szlovákokról, amelyet ritkán látni vásznon. A rendőrök az utcán verik az ártatlan embereket, s olyan kegyetlenségek és brutalitás uralkodik az országban, mely legmerészebb álmainkat is felülmúlja. Míg az Euro túrában Szlovákia ábrázolása a nyomasztó 60-as éveket idézi lepusztult panelházaival, a szeméttel az utcán, az emberek öltözködésével, a borús időjárással – ám mindez a humor része, még ha sokak feltehetőleg személyeskedésnek és nem parodizálásnak vették a képsorokat –, addig a *Motel*-ből hiányzik az ironia, s a nyomasztó állapotokat komolyan gondolja. Ez a legveszélyesebb, mert empirikus tapasztalatok híján az amerikai fiatalok komolyan hiszik, hogy Szlovákiában bármit meg lehet tenni a nőekkel, hogy valóban megállt az élet ötven évvel ezelőtt, s bár a történet maga fikatív, a környezet a maga természetességében adta magát a rendezői koncepcióhoz. Ez a hozzáállás még akkor is megbocsáthatatlan, ha a „hülye az, aki komolyan veszi” érvelésével védekezik is valaki. Kelet-Európa éhhetetlen egy amerikainak, az ott nyomorgók a globalizálódó társadalom kirekesztett tagjai – sugallják a konklúziót az amerikai filmek. Hát tessék körülnézni!

# Interjú

# Rudolf Péterrel

– Ha összevetem az ön által társíróként és rendezőként jegyzett, most bemutatásra került Keleti PU. című darabot az Üvegtigrissel, akkor a legszembetűnőbb különbség számomra, hogy míg a filmben voltak szerethető figurák, a darabban egy ilyet sem találtam. A mindennapi élet darálójából kilépő Lali és a köré gyűlt fura szerzetek legalább az összetartozás, a barátság értékét képviselik. A Keleti PU.-ban csak széttartó, egymás ellen forduló kisközösségeket láhattunk. A hajléktalanok éppúgy egymást marják, mint a fellépésre készülő táncosok stb. Nem hiszem, hogy ez csupán a színdarab Körmagyarra emlékeztető kaleidoszkópszerűségével magyarázható, tehát csak formai vagy dramaturgiai oka van. Jól gondolom?

– Szerintem rosszabb állapotban vagyunk itt ma Magyarországon, mint 1998-ban voltunk, amikor az Üvegtigris forgatókönyvét elolvastam. Akkoriban nem éreztem ilyen rossz szájízt. A munkáim pedig az éppen aktuális hangulatomat tükrözik. Lehet, hogy kívülről racionális embernek tűnök, de az ösztöneim vezérelnek. Tíz évvel ezelőtt úgy éreztem, hogy egy olyan helyen, amely a nagy mozgásoktól távol esik, amely látszólag működésképtelen, bemutathatjuk, hogy a lúzerség nem feltétlenül a boldogtalanság szinonimája. Azt találtam ki – bár ez végül nem került be a filmbe –, hogy tegyük ki egy táblát Lali büféjénél, hogy a főváros 650 kilométerre van onnan. Magyarországon a Budapesttől legtávolabbi pont csak maximum hárommassal kezdődhet, mert ennél messzebbre nem lehet menni a határokon belül. Szóval ezen a „nem létező helyen” akkor még fel lehetett tenni azt a kérdést, hogy a lemaradók, akik nem tudnak lépést tartani az alapvető folyamatokkal, valóban vesztesek-e. Úgy éreztem, van közöm a filmbeli humorhoz és a benne szereplő emberekhez. Ma már annyira tébolyult a világ, hogy félek, egy olyan helynek a léte, mint ahol Lali büféje állt, még csak el sem képzelhető. Mert sokkal mélyebb a baj. Mintha maga a homo sapiens került volna válságba, de ha ez talán túlzás is, az mindenképpen kijelenthető, hogy az úgynevezett „nyugati civilizációval” komoly gondok vannak. Úgy érzem, mintha a római birodalom bukásának pillanatait élnénk. És sajnos nem is pillanatok ezek, hanem évtizedek. Nekünk erre fecsérlődik el az életünk. Miért pusztíthatják el a vandálok buzogányaikkal és szervezettlen hordáikkal a világ akkor legerősebb, legjobban szervezett hadseregével védett államát? Nyilván azért, mert önmagát már régen elpusztította, tehát egy erkölcsileg széttuhant Rómának eshettek neki a bar-

bárok. Valami hasonlót érzékelek most is. Ezen belül pedig itt, Közép-Európában, túl manyi történelmi viharon, amennyin ez az ország keresztülment és -megy, még zavarosabbak a viszonyok.

– **Csak hogy amíg az Üvegtigrisben nem érződött ez az értelmiségi lamentálásnak is nevezhető attitűd, vagyis hogy szétilálódunk stb., hiszen ott éppen hogy összekovácsolódtak a szereplők, a Keleti PU-ban egymás ellen fordulnak...**

– Erről beszéltem az előbb. Rosszabb a helyzet. Az üvegtigris szereplői mára népmesei figurák lettek. Így visszatekintve. De azzal vitatkoznék, hogy a „Keletiben” nem lehet azonosulni a szereplőkkel. Talán nehezebb. De a beazonosításuk, a felismerés öröme is közelebb vihet egy figurához, még egy agresszív alak elsőre rémisztő magatartása is feloldozást nyerhet, ha láttatom az okokat. És ha nem is egy jelenetben belül, de az összhatásban mindenképpen az volt a célom. Egy ilyen kis országban, ennyi frusztrációval a történelmünkben, amelyeket a zsigereinkben hordozunk, nehezebben viseljük el egymást. A tudatunkban

ott él Mohács, Trianon, egy sereg csapás, amely lehúzza bennünket, és mi ahelyett, hogy összekapaszkodnánk, széttuhanunk. Ezeréves magyar vicc, nem is vicc, tény, hogy ha megdöglök a magyar gazda tehene, akkor átnéz a szomszédba, és azért, hogy helyreálljon a rend, azt kívánja, dögöljön meg a szomszéd is. Ez az első gondolata, ahelyett, hogy azért imádkozna, térjen magához az ő Riskája. Csordultig vagyunk egy sereg frusztrációval, amely javarészt magányos nemzeti létünkéből adódik, a beszorítottságunkból, így jutottunk el 1989-ig, amikor az ember azt hitte, hogy most végre veszünk egy nagy levegőt, és minden megváltozik, minden jóra fordul. De megint elmulasztottuk az összekapaszkodást. És ez persze utólag érthető is. Hiszen annyira megörült mindenki, hogy ezerfelé lehet szaladni. A demokrácia nálunk azt jelentette, hogy elemekre estünk szét, tehát az a kellemes, sok tehetséges embert tömörítő, egységes szembenállás, amely jellemző volt a puha diktatúra időszakára (én csak erről tudok beszélni, 56-ról és az azt követő megtorlásokról nem, mivel arról a korszakról nincsenek élményeim) – megszűnt. A rendszerváltás környékén, ha leültünk sörözni, arról beszélgettünk, hogy tizenöt

## Interjú

vagy húsz év alatt ériük utol Európát. Ehhez képest szétszűntünk. És nem is az a legfőbb gond, hogy gazdaságilag továbbra is Ausztria mögött kullogunk, hanem hogy pszichésen szétszűnt, lepukkant állapotba kerültünk. Ahogy túllihegtük a nagy szocialista baráttal szembeni magatartást, most ugyanúgy túllihegtük a Nyugatnak való megfelelést. Ez egyébként szerintem egész Közép-Európára érvényes. Mániám, hogy a kossuthi logika szerint a varsói szerződés helyén létre lehetett volna hozni egy dunai konföderációt, hogy megerősödjenek ezek az országok, a nemzetgazdaságaikkal egymásba kapaszkodhattak volna, és így megerősödve léphettünk volna be az Európai Unióba. Persze Nyugat-Európának ez a legkevésbé sem volt érdeke. 1998-ban még tudtam kedéllyel szemlélni a világot. A gyanús és taszító jelenségek ellenére hittem benne, hogy talán működhetnének másként is a dolgok. Ma már úgy érzem, úgy beleragadtunk az erkölcsi zűllöttségbe, ahogy ezt a Keleti PU. tükrözi. Kiveszett belőlünk a tolerancia a másik ember iránt. Ennyivel látom demoralizáltabbnak a helyzetet most, mint tíz évvel ezelőtt.

De nem csupán a nemzeti elszigetelődést modellálja a darab, szélesebb összefüggésből is közelíthetünk felé! Edward T. Hall Rejtett dimenziók című könyvében egy tanulságos esetet ír le. Egy olyan szigetre, ahol nem éltek ellenségei a rénszarvasnak, betelepítettek rénszarvasokat. Nem volt a szigeten olyan tényező, amely megakadályozta volna, hogy elszaporodjanak, és az elszaporodás eredményeképpen a devianciának olyan jelei mutatkoztak a közösségen belül, a szétesésnek olyan jelei, amelyek pontosan fedik egy nagyvárosi ember ideg- és elmeállapotát.

**– A darab szembefordul azzal a hajléktalanromantikával, amely egyes mostani művekben látható. Abban a helyzetben, ahonnan már nem lehet mélyebbre süllyedni, ahol már nincs mit veszítenie az embernek, ahol a túléléshez nélkülözhetetlen gesztus lenne a másik ember felé nyújtott kéz, illetve annak elfogadása, innen sem sarjad fel ennyi emberség. Az egyik, vélhetően fiatalabb hajléktalan nő apának szólítja idősebb hajléktalantársát, amit az elképesztően drasztikusnak gúzsba kötő már nem működnek a világunkat gúzsba kötő érdekháló, innen felszikkázhatna a bölcsesség, az egymás iránti figyelem. Logikusnak tűnik mindez, a Keleti PU.-ban mégsem láthatunk ilyesmit. Miért nem?**

– Mert egyszerűen nincs kohézió az emberek között.

**– A Keleti PU. figurái bizonyos társadalmi rétegek reprezentációi, vagy inkább ma divatos magatartásformákat képviselnek?...**

– Igyekezünk azokat a frusztrációkat körbejárni, amelyek elsőre eszünkbe jutnak, ha a környezetünk bajairól beszélünk. Ott van például a darabban az a hölgy, aki Avon-termékekkel üzletel. Miközben az lenne a dolga, hogy másokat meggyőzzön arról, hogy egy bizonyos terméket használjanak, tökéletesen valóságidegenül mozog. Fél mindenkitől, aki közel lép hozzá. Pánikbeteg. Mint ahogy mindenki pánikbeteg lassan, ha végigmegy a belvároson, ha pedig nem válik pánikbeteggé, akkor éppen azért beteg, mert már teljesen eltompult. A darab szereplői típusok, olyanok, akik itt élnek közöttünk.

**– Pár évvel ezelőtt a De kik azok a Lumnitzer nővérek?, most pedig a Kalandorok című film-ben láthattuk önt. Az a kérdés jár a fejében, hogy vajon akkor is ilyen foglalkoztatott színész lenne-e manapság, ha az Üvegtigrissel nem robbant bankot. De a Kalandorokban láthatjuk Haumann Pétert is, akiről mintha az elmúlt években szinte teljesen elfeledkeztek volna a filmkészítők. Nem hullottak ki színészgenerációk a filmes emlékezetből?**

– Nem vagyok benne biztos, hogy ezt meg lehet ilyen összefüggésben közelíteni. Az élet véletlenszerűen múlik. Én már a szakma minden pontján megfordultam. Néha olyan apróságokon múlik, hogy mondjuk, egy-két év elkezd az emberről szólni. Ma szokás úgy vélekedni, hogy a véletlennek nincs szerepe az ember életében, magunk irányítjuk a sorsunkat, de ez ebben a szakmában a legkevésbé sincs így. Például nem mindegy, hogy az új filmes generációnak mintha fontosabb lenne a nézőszám. Ez szülhet a jövőben a most divatos szóval „zsánerfilmeket.” Olyan műfajok jelenhetnek meg, amelyeket eddig hanyagolt a magyar filmművészet. Ez pedig befolyásolja a szereplőválasztást, és egyszer csak előtérbe kerülhetnek új arcok. Folyik a harc a nézőkért. Többféle módon lehet pénzhez jutni –

fesztiválgyőzelmekkel, közönségsikerrel. Mindenki úgy tör magának utat, ahogy tud.

– De mindent egybevetve, egy pálya végén, az összegzésnél, mégiscsak önmagunkat kell vizsgálnunk a számvetésnél, és nem a körülményeket. Tehát máris kiigazítom magam: alkati kérdés is, hogy mennyire sodortatja magát az ember az eseményekkel, és mennyire képes magára húzni a sorsot.

**– Úgy érzem, mintha annak a kedves lúzerkarakternek, amely önnek igazán jól áll, hosszú éveken át nem lett volna helye a magyar filmekben. Láthattunk példaértékűen feltörekvő hősöket vagy velejükig gonoszokat, olyan leszakadókat, akiktől jobb távol tartani**

magunkat, és leginkább olyanokat, akikhez alig van valami közünk. De azokat a csetlő-botló kisembereket, akiknek ügyefogyottságukban kifejeződne az a vágyaik, amelyekre a világ nem kíváncsi, és amelyeket ezért rejtegetni próbálnak, de valahogy bizonyos helyzetekben mégis előkerülnek, és kiderül róluk, hogy értékek, szóval ezeket a kisembereket nem láthattuk. A Kalandorok főhőse próbál talpon maradni (kibékülni azzal a nővel, aki eltartja, új szerződést kötni), de közben nincsenek valós emberi kapcsolatai. A filmbeli road movie során ezek épülnek ki újra a számára...

– Nézze, én Chaplin-mániás vagyok, nem véletlenül áll hozzám közel ez a típusfigura. A mesékben is a favágó legkisebb fia, a legesélytelenebb indul el, és nyeri el aztán a királylányt. Minél többen vannak a leszakadók, minél lepukkantabb lesz úgy általában a világunk, annál többen vannak olyanok, akik szívesen fogadják a hozzájuk hasonló figurákat, azokat, akiknek aztán valahogy mégis sikerül talpra állniuk. Az Üvegtigrisben is ez a – nevezzük úgy – Kelj fel Jancsi!-logika érvényesült. Bizonyos helyzetekben már nem marad más, csak az egészséges életöszön. És ez általában kivezet a nehéz szituációkból. A saját életemből is tudnék rengeteg példát felhozni olyan helyzetekre, amelyeket igazán kudarcként éltem meg, aztán mégis valamiképpen hasznomra váltak. A Kalandorokban is csak mennek előre a hősök, és a film vége azt sugallja, hogy majd valahogy kimásznak a trutyimódból. Ezek a karakterek itt élnek köztünk, ahogy mondani szokás, benne vannak a levegőben, én pedig alkatilag alkalmas vagyok a megjelenítésükre.

– Ön valahogy szerethetővé tudja formálni őket...

– Nagyon nehéz nem szerethető figurákról filmet készíteni. Ősi vágy munkál az emberben, hogy azonosuljon

a szereplőkkel. Ha ez valamilyen okból nem jön létre, akkor a befogadó kívül marad a történeten, olyanná válik, mintha a Spektrumon mondjuk, a bogarak életét nézné. Nyilván egy hangyabolyban lehetetlen belülről fakadó vonzódást érezni a négyszázhetvenkettes hangya iránt, de ha kiemelem a bolyból az adott hangyát, és felruházom bizonyos karakterjegyekkel, tehát elkezd kilógni a sorból, akkor ahhoz már lehet viszonyulni.

– Ebben a hőstípusban mintha átformálna a gimnáziumi tanulmányainkból jól ismert „fölösleges ember” figurája. Hiszen ez a típus ma éppen hogy értékhorozó. A Csehov- vagy Ibsen-darabok fölösleges emberei valóban haszontalan figurák voltak. A Kalandorok Elekes Gézája sem tud már hasznos tagja lenni ennek a világnak (bármilyen üzletet köt, folyton átverik), de ott van benne a szeretet, amelynek révén oly hosszú idő elteltével is ki tud nyílni a fia és az apja felé.

– Igen, hát ez a két típus alapvetően más. Csehov „fölösleges emberei” értelmiségiek, akik csak ülnek, és nézik a tajgát. Majdnem minden Csehov-darabban meghatározó a punnyadás, és a hősök ebből fakadó büntudata. Érzik, hogy mozdulni kéne, de már vagy még nincs hozzá erejük. Ezzel birkóznak a Csehov-figurák. De nagyon fontos, az elithez tartoznak. Azt hiszem, nem kell sokáig magyaráznom miért működőképesek ezek a darabok azóta is. A tisztánlátás felelősséggel jár. Annak megszünte pedig végtelenül szomorú. Főleg ha nem szellemi, hanem jellemi fogyatékoságból adódik.

– A New York-i komédiák ön által játszott író hőse látszólag egy tutyi-mutyi alak. Mintha nem is nagyon tudná, mi zajlik körülötte. Mégis éppúgy el tudja érni, hogy a fiatal nő bolonduljon érte, mint a darab macsó hőse.

**Ezt a kettősséget ön tökéletesen elfogadhatóvá tudja tenni a játékával. A Kalandorok sem lenne az átlagból kiemelkedő film, ha nem ön, Hamumann Péter, Pogány Judit, Kovács Lajos meg Gáspár Tibor hitelesítenék a figurákat. Hogyan tudta az emberi-szakmai hitelességét megőrizni ebben a világban?**

– Azt a megállapítást magammal kapcsolatban, hogy én hiteles volnék, egy álszerény vigyorral a pofámon már megkaptam egy párszor az édesanyám által összegyűjtött információkból. Ő pedagógus volt, sok embert tanított, elképesztően energikusan járja a várost, találkozik egykori, az élet legkülönbözőbb területeire került tanítványaival, szóval már-már pontosabb mintavétellel rendelkezik, mint a nagy közvélemény-kutató cégek. Tehát örülök neki, ha tényleg így van. Persze ennek az az ára, hogy bizonyos helyzetekből én kimaradok, kimaradtam. Nem gondolkozom azon, hogy miként őrizhetem meg a hitelemet, csak teszem a dolgom, és valahogy ez lesz a vége. Úgy neveltek, hogy a saját életemet próbáljam élni, hogy egészen patetikusan hangozzon: legyek hű önmagamhoz. Nem veszek részt a szakmai közéletben, ami egyébként baj, tehát ezzel nem büszkélkedem, de mégis tény. Hierarchiát kellett felállítanom az életemben: van három gyerekem, akik a feleségemmel együtt a legfontosabbak számomra. Elég rendesen kitöltik a napjaim egyik felét – ezt gondolom, nem kell magyaráznom. Aztán ott a barátokkal való kapcsolattartás! Így is csak a legszűkebb körrel tudok rendszeresen találkozni, egyszerűen nem férnek bele többen az időmbe. Én nem tudom olyan jól szervezni a napjaimat, mint ahogy a Beatrice-számban egykor megénekeltek: nyolc óra munka, nyolc óra pihenés, nyolc óra szórakozás. Lehet, hogy rosszul szervezek. Örülök, ha az ön által említett szót a nevem mellé lehet biggyeszteni, de higgye el, nincs ebben semmi tervszerűség a részemről, ez egyszerűen genetikai kérdés.

Készítette: Tanner Gábor

Testábrázolás

# „Rajtad van, ki vagy, Kicsi a kereszt, a halálfej nagy”

Csejk Miklós

Az új Cronenberg-film, az Eastern Promises – Gyilkos ígéret (2007) főhősének testét tetoválás borítja. Leolvasható a bőrről, hányszor volt börtönben, miben profi (gyilkolásban), fogyaszt-e drogot, és hogy melyik maffiához tartozik. Vagyis az orosz alvilág köreiben mint valamiféle személyi igazolvány funkcionál a test. A testigazolványt mindenki hitelesnek fogadja el. Hiszen azt nem lehet kidobni, hamisítani. Vagy mégis?

A film kapcsán érdemes néhány szót ejtenünk a skin-egóról, mely a test és a lélek határát jelzi. Ha a skin-ego beteg, a határok elmosódnak, olyan érzés kerítheti hatalmába az embert, hogy bezárult a bőrébe, előjön a bőrklausztrófia, s azon nyomban túl szeretne jutni rajta. Ilyenkor elváltozhat a bőrünk. A skin-ego lényege, hogy meg tudjuk határozni magunkat kívülről. A skin-ego akkor egészséges, ha elfogadjuk önmagunkat, ha testünk és lelkünk harmóniába kerül egymással, ha elfogadjuk lelki és testi határainkat. Ha erre képtelenek vagyunk, kiütések és egyéb nyavalyák keletkeznek rajta, elváltozások, szörnyűségek, vagy mi magunk okozunk elváltozásokat, sebeket, ahogy jól látható ez Erika Kohut esetében is A zongoratanárnő (Michael Haneke, 2001) című filmben. Neki annyira beteg az egója, oly nagyon sok feldolgozatlan elfojtás kínozza tudattalanját, hogy szánt szándékkal bántja, sebesíti önmagát (például zsilettpengével a combját), kínozza saját skin-egóját. Ha belül egyre nagyobb a fortelelem, akkor kívül se uralkodhasson semmiféle szépség, se harmónia. A pszichológusok szerint egyébként a tetoválás is erről szól, persze azon felül, hogy vannak olyan szubkultúrák (pl. börtön), ahol már-már kötelező a tetoválás, vagyis nem az egyén önálló döntése. Önszántából viszont az tetováltat, aki rosszul érzi magát a bőrében. Aki valamiről el szeretné terelni önmaga és mások figyelmét. Ha túl nagy vagy túl kicsi az egónk, vagyis nagyozolási vagy kisebbségi komplexusban szenvedünk, akkor ez általában a skin-egón is meglátszik. Mindez az elmélet persze csak a valódi tetoválásokra érvényes, azokra, amelyek „fájnak a bőrnek” –vallják a legújabb skin-ego elméletek. A tetokmatricák és más egyéb lemosható maskarák (például testfestés) természetesen vagy valamiféle mókáról, játékról szólnak, vagy a szexuális életet színesítik, vagy csak a kamaszok önmaguk elleni lázadásának hamar elmúló (lemosható) vizuális megnyilvánulásai. De az is ide tartozik, hogy a skin-egót lehet, sőt kell is kényeztetni, ahogy az egónkkal is kell foglalkozni néhanapján. A skin-ego kényeztetése pedig nem más, mint a masszázs, mely nemcsak a testet, de a lelket is gyógyítja.

Peter Greenaway Párnakönyve (1996) alaptörténet a skin-egóról. A film kezdetén egy kislányt látunk, akinek apukája, miköz-

ben lánya arcára fest jeleket, a következőket mondja: „Amikor Isten először formált agyagból embert, szemet festett neki, száját, nemi szervet. Majd mindenre ráfestette a nevét, hogy tulajdonosa sose felejtse el. Ha Isten elégedett volt teremtményével, életre keltette a festett alakot, ráírva a nevét.” A kislány felnő, és elkezd párnakönyvet íratni férfiakkal a saját meztelen testére, egyféle sajátos naplóként. A filmben fel is teszik a kérdést, miért írunk naplót. Nem azért, hogy megismerjenek minket, hanem azért, hogy megismerjük önmagunkat.

Ha lennének párnafilmeik, azokat nyilván a testünkre vetítenénk, de a mozik és a multiplexek is kommunikálnak velünk. Mindenekelőtt gondolatban válasszuk szét a hagyományos mozit és az új multiplexet. Azt mindenki tudja, hogy a mozi nem más, mint bonyolult viszonyrendszer. Beletartozik a vetített film, a néző az érzelmeivel, gondolataival, a vetítőtermet átszelő fénysugár, sőt még maga az épület is. Már ebből is látszik, hogy a multiplex egyáltalán nem azonos a mozival, ugyanis nem rendelkezik önálló épülettel. A bevásárlóközpontok egyik kínálata csupán, (sokszorosan) másfél óráig működő kirakat. A multiplex nem játszhat bármilyen filmet. A nézőt le kell hengerelni, meg kell semmisíteni. Az a jó multiplex film, melyben a robbantás hangja, az agyvelő és a vér, az eltorzult testek látványa már-már fizikai fájdalmat jelent a nézőnek, amit a következő pillanatban ki tud pihenni az erre kifejlesztett fotelben, amely étkezésre is kiválóan alkalmas. A 60-70-es évek mozija a léleké volt, a multiplex a testé. A mozianalógia plasztikusan tükrözi lélek és test diszharmóniáját. Az európai kultúrkörben élő ember büntudatot érzett, ha foglalkozni mert a testével. Ha meg merte nézni, ha meg merte mutatni, ne adj' isten, meg merte ismerni a saját testét. Másokérol már nem is beszélve. Az európai kultúrkör ki tudja hányadik válságát okozó II. világháború negatív katarzisa abban is megnyilvánult, hogy a test megsemmisítése egyszerű technokrata, lélek nélküli munkává vált.

Látványos fordulat a 60-as években történt, a forradalmak kora tette le az új alapokat egy új kultúrkör építkezéséhez. Ettől változik meg gondolkodásunk a testiségről. Innentől jelenik meg a vásznon a „test a lélek tükré”-gondolat is, melynek legmélyebbre hatoló mestere Ingmar Bergman. Az új kultúrkör születéséhez elengedhetetlen morális fundamentumok lerakása a 80-as években kezdődött Európában iszonyatos lassúsággal, s a mai napig tart. A vitákat leginkább a művészek és az értelmiség folytatja, a hatalmukhoz és a hagyományhoz ragaszkodó politikusok pedig hajlamosak morális válságnak beállítani a folyamatot (persze nem csak Magyarországon). Ekkor került a 60-as évek után újra a figyelem

középpontjába a test az európai szerzői filmekben, majd hamarosan a hollywoodi zsánerfilmekben is. Eljött a test teljes rehabilitálásának, egy magasabb szintű gondolkodásnak az ideje. Amiről eddig évezredek át alig lehetett szó, arról most aztán folyamatosan mindenki beszél. Ebből az időszakból származik Peter Greenaway A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretője (1989) című alkotása, mely a test és a lélek harmóniájának problémáját veszi górcső alá. A szakács egyértelműen a főzés művészetének él, morális fundamentumainak az ember szabadságjogait tekinti. A tolvaj a pénz és a hatalom, világnézete a patriarchális családmódból kiinduló nő alárendeltség, a birtoklási vágy, mely a nőn kívül még amúgy mindenre és mindenre kiterjed. Konzervatív tehát, ráadásul, ahogy ez a filmből egyértelműen ki is derül, nemcsak előítéletes, hanem rasszista és antiszemita is egyben, az autoriter, vagyis tekintélyelvű személyiség prototípusa. Iszonyatosan szeretne gourmet (magyarul ínycsoki, nem pedig a tévesen elterjedt gourmand, vagyis falánk) lenni, amihez viszont intelligenciára és kulturáltságra lenne szüksége (mindezek hiányát agresszióval, hangoskodással és exhibicionizmussal pótolja), így viszont csak sznob lehet. Nem úgy a felesége, aki igazi gourmet. Míg a sznob újjagzagnak hagyományos francia kosztot készít a francia szakács, addig művészetét a feleség különleges ételeinek elkészítésében éli ki. Nem csoda, ha ilyen körülmények között a nő vonzódnai kezd egy másik férfit, aki a felvilágosodás egyik alapművét, Montesquieu Perzsa levelek-jét (1721) olvassa. Ő tehát az értelmiségi. A szakács kényezteti a feleségének és a szeretőjének testét-lelkét, míg a tolvaj általában ütelegi és sértegeti őket. Míg az értelmiségi, gourmet szerető harmóniában van saját testével, skin-egójával, amit óriási szexuális potenciája is jelez, addig az erőszakos férj impotens. A sznob újjagzad egyszerűen féltékeny a kulturáltságra, a tudásra és a szexuális potenciára, s „nagyon találó” módon a francia forradalom nemes eszméiről írott lapokat, a szabadság, egyenlőség, testvériség ideáinak leiratát dugja le egy fakanállal lapról lapra az értelmiségi torkán. A felvilágosodás óta tehát ide jutott az értelmiség, kiáltja világgá Greenaway szomorú tézisé, melynek antitézise, hogy a sznob újjagzagnak meg kell ennie, amit (ki) főzött (de leginkább a felesége szeretőjét), vagyis a feleség a meggyilkolt értelmiségi szeretőjét megsütteti a francia szakáccsal, mely aktus vélhetően a szakács művészetének egyik végpontja is egyben.

A 80-as évektől a hollywoodi zsánerfilmekre is jellemző, hogy egyre többet foglalnak a testtel. Itt is a szexualitás, az evés és az emberevés a fő téma, csak komolyabb gondolatosság, filozófiai tartalom nélkül. A szexualitás itt általában nem arról szól,

hogy a testet kényeztetni kell, hogy a lélek felüldüljön, hanem épp ellenkezőleg. Lélek nélküli testi kielégülésről mesél általában az amerikai álomgyár, hacsak nem lélek nélküli erőszakról, amit persze miután minden részletre kitérően alaposan ábrázolt, azon mód el is ítélt. Az evésre Hollywood nem feccsével általában sok időt, az igazi macsó gourmet is csak Texas legfinomabb hamburgerét keresgéli a rengetegben, arról már nem is beszélve, hogyha elszabadul valamiféle vírus, akkor a zombivá váló emberek nagy része azonnal emberevésre adja a fejét a mozivászonon. Minderre nagyon jó példa Robert Rodriguez Grindhouse Terrorbolygó (2007) című humorosnak szánt, unalmas rémálma. Ebben beleket, lábakat, karokat tépve, vérből iddogálva zabálják fel egymást az emberek. Minden bizonnyal ez a fogyasztói társadalom kritikája. Albert Camus 60 évvel korábbi munkája jut eszembe, az 1947-es Pestis, melyben Rieux doktor egy semmiből előbukkant vírussal, a pestissel veszi fel a harcot, melyet egyrészt a náciizmus pusztító ideológiájaként is szoktak értelmezni, másrésztől meg az egzisztencialista filozófia egyik alapproblémájaként, vagyis az emberek egymás közötti kapcsolatát megkeserítő közönyként. Az elidegenedés, a magány, a kommunikációképtelenség szorongást szül, ennek eredménye a közöny lesz, melyből, ha nem gyógyul ki az emberiség, akkor elveszett.

A rohadó test látványa, a sebek és mindenféle testi elváltozások ábrázolása az egyik kedvenc foglalatosság a 80-as évektől az álomgyárban. Mindegy, hogy emberről vagy robotról (lásd például A halálosztó című 1984-es filmet) van szó, mindenki megszereli a testét, tesz-vesz a húsba mártott késsel, olyan ez az egész, mintha a testek a lélektől független matériák volnának, a kettőnek semmi köze nem lenne egymáshoz: „csak megcsinálom, és már megyek is”. Még a Nem vénnek való vidék (Ethan és Joel Coen, 2007) című filmben is turkál a pszichopata gyilkos a saját testében. Melyet aztán annak rendje és módja szerint meg is szerel. Ugyanezt teszi egyébként Rambo is már a 80-as évek elejétől – a test végkép különvált a lélektől a zsánerfilmekben. Ráadásul úgy tűnik, hogy Rambo és a Terminator között nincs is túl nagy különbség, hiába ember az egyik és gép a másik. Tudjuk ma már jól, hogy a gépembernek is vannak érzelmei, legalábbis ahogyan ezt a hollywoodi álomgyárban elképzelik, s ahogyan ezt megjelenítik a zsánerfilmekben. Arról már nem is beszélve, hogy manapság nemcsak a testünket javítgatjuk, szerelgetjük, hanem a számítógépek révén a lelkünket (agyunkat, tudatunkat) is tudjuk szimulálni, testünkötől függetlenül is érezhetünk szimuláció révén például testi ingereket. Akik pedig megunták, hogy majdnem minden álomgyári zsánerfilm nézésekor gusztustalan testtúrkászást kell elszenvedniük, azoknak csak biztatásképpen érdemes megemlíteni, hogy a Frankenstein-kor valószínűleg végleg lejárt. A klónozás már kevésbé vérbő dolog, s a tetoválómesterek sem maradnak majd munka nélkül, ipari méretekben tetoválhatják majd a vonalkódokat, ami aztán a mögöttes rejlő adatbázis révén még a Jézus a keresztben, a Madonna, a háromkopolás templom és a nyolcágú csillag szimbolikájánál is több adatot tárolhat tulajdonosáról. Persze csak addig, míg valaki viccből vagy hatalomvágyból ki nem törli. Valamiért van egy olyan érzésem, hogy hamarosan telt házzal működnek majd a belvárosi művészmuzik.

# Buñuel 1.

## A mester DVD-n

Engelmann Léna

Buñuel-áradat a DVD-piacon. Egyszerre négy filmjét is kiadták. Az a tiszteletlen kérdés foglalkoztat, hogy ki néz ma Buñuel-t? (Leszámítva a kötelesség vagy a szakma látószerveit.) Vajon akkor is működnek-e Buñuel munkái, ha a bálványozott rendező filmjeiről az elismertség hímporát gondosan letörölgetjük?

Ahogy kezembe veszem Az öldöklő angyal (El ángel exterminador, 1962) összevázolt hóféhér DVD-kiadását, egy újabb misztikus B-horrorra tippelnek – így első látásra. Második pillantásra persze már eljut a tudatomig, hogy ja, ez a Buñuel-film. Hogy a horrorfanok (borítóhoz fűződő) elvárásait ez a film mennyire váltja be, azt sajnos nem tudom, ugyanakkor felfedezhetők benne a manapság szintén divatos misztikus thriller műfaji elemei. Vér a Viridiana (1961) borítóján is akad bőven, csak hogy esztétizált vértócsában tükröződő gyönyörű női arc helyett szétmaszatolt, alvadó állagban, mintha valaki beletörölte volna az ujjait. Pedig a Viridiana nem véres film. Tragikus vagy kegyetlen mozzanataik vannak, de azok is inkább steril, pátosmentesek, ahogy az egész film képi világa nagyon letisztult. Ábrázolásmódjának „egyszerűsége” a realista filmekkel rokonítja inkább, mintsem a szürrealizmussal. Az akkoriban nagy felháborodást keltő filmek polgárpukkasztó, vallásellenes éle (ha volt egyáltalán) mára megkopott, szinte teljesen észlelhetetlenné vált – a két borító mégis mintha valami ilyesmire hajazna. A másik két DVD (a Tristana /1970/ és A nap szépe /Belle de jour, 1967/) a Chaterine Deneuve-sorozatban jelent meg, így természetesen a húzónév (és -látvány) került a címlapra.

### Buñuel visszafelé

Ha valóban van kapcsolat Az öldöklő angyal és a thriller műfaja között, az nyilván fordított sorrendű, csak hogy ma inkább „visszafelé” nézzük, a kortárs filmek felől. Az öldöklő angyal szituációja hasonló, mint az 1408-é (2007, r: Mikael Hafström): egy szobából sehogyan sem lehet kijutni, aminek következtében (vagy a szoba lényegéből fakadóan) az ember saját pszichéjében egyre mélyebbre ereszkedik, s ezzel párhuzamosan vérszesen rohan végzet felé. Ráadásul mindkét filmben kitüntetett szerepe van a borzongás mellett a humornak is. (Az 1408 meg persze rokonítható Tarkovszkij Solarisával /1972/ is, de ez egy végtelen regresszushoz vezet-

ne...) A hangulata a Vízbe fojtott bűnök – Jindabyne (2006, r: Ray Lawrence) című thrillerre emlékeztet, melyben gyakorlatilag (a szemünk láttára legalábbis) nem sok rettenet zajlik, mégis a zene, a kamerahasználat és a történetvezetés révén vérfagyasztó. Buñuel filmjéhez hasonlóan a Jindabyne-ban szintén hangsúlyosabb a társadalomkritika, mint a zsánerből fakadó kötelező félelemkeltés, egy érdekes keverék műfajt hozva ezzel létre. Mindkét rendező a társadalom bírálata túl eljut egészen a mikroközösség, a család, azon belül is a férj és feleség viszonyának boncolgatásáig. A társas kapcsolatok kihűlése, formálissá merevedése nem csupán a családi viszonyokban, de egyéb emberi relációkban is megmutatkozik. Az elidegenedtség rémisztő közönye és irracionális indulatai Buñuelnél szinte az egész társaságot eluralják, a lekopó púderozott felszín és az elillanó parfüm nyomán fokról fokra előtör az izzadság átható bűze.

Egy előkelő társaság érkezik haza, hogy az opera után eltöltsenek egy közös estét. Az est előrehaladtával a vendégek távozni készülnek, de képtelenek elhagyni a szobát. A bent rekedtek napról napra elhanyagoltabbakká válnak mind fizikai, mind mentális értelemben. Végül az ismétlés menti meg őket. Felelevenítik, és újra eljátszzák azt az estét, amikor bent rekedtek, s így sikerül kijutniuk. Az ismétlés – Kierkegaard szerint – a létezés komolysága. Ha nem is tudatosan, de erre a felismerésre jutnak el a film arisztokratái. Nem várakozásnak tekintik többé az életet, hanem teljesen meg akarják élni.

### Buñuel, a feminista

A szabadulásban egyébként fontos szerep jut Leticianak, akiről a vacsora elején sugdolóznak, hogy micsoda perverz, hogy a szüzességét még nem veszítette el, és „örizgeti, mint egy csecsebecsét”. A vacsora végeztével pedig teljesen váratlanul kihajít egy hamutartót az ablakon. Buñuelnek már ebben a korai filmjében is megjelenik a társadalmi sztereotípiákat ledobó szuverén női karakter. Leticia azért „furcsa”, mert nem enged, hogy a férfi(vágy) az uralma alá hajtson, nem hódol be, persze így az elérhetetlen vágytárgy szerepébe dermed.

A Viridiana alvajárás-jelenetét Perlaki Tamás a DVD-kommentárban nagyon érdekes feminista megközelítéssel elemzi: a lány azzal, hogy tűzbe dobja a

fonalgombolyagokat és a kötőtűket, mintegy a hagyományos női szerepeket semmisíti meg, öntudatlanul is szeretné meghaladni ezeket. Perlaki nem megy ennél tovább, pedig ez a fajta megközelítés kiterjeszhető lenne a film egészére. Viridiana utána hamut szór a nászágyra és az azon heverő esküvői csokorra, nemet mondva ezzel a feleség szerepre, mint a nő számára egyetlen lehetséges legitim létezési formára.

Másnap Don Jaime felöltözteti elhunyt felesége esküvői ruhájába, mint egy próbababát használja, ami az elaltatás jelenetében éri el tetőpontját, amikor Viridiana a szó szoros értelmében már csupán mint egy élettelen szexuális tárgy jelenik meg. A nagybácsi eleinte ez a passzív hullaszerű állapot csöppet sem zavarja, de végül mégis visszahőköl. A bácsi végül az öngyilkosság mellett dönt, és ráhagyja Viridiana-ra a vagyonát, megszabadítja ezzel a lányt önnön terhes személyétől, és egyben függetlenséget is biztosít számára. Ez az a pillanat, amikor először gondolok arra, hogy Viridiana talán nem belső meggyőződésből választja az apácasort, hanem kényszerűségből. Az utolsó jelenetekben bekegyelmeződik, és háromban a szolgálólánnyal, aki a férfi szeretője, elkezdnek kártyázni. Nem annyira „az ördög bibliáján” van számomra a hangsúly – amit Perlaki Tamás említ –, hanem a női függetlenség megvalósításának lehetetlenségén, a szerep magára öltésén. Jorge, vagyis a férfi lesz az úr a házban, és Viridiana a szolgálólánnyal egy „szintre” süllyed nemi meghatározottságából fakadóan. Nincs más választása Viridiana-nak, ha nem akar továbbra is idegen maradni, fel kell adnia önmagát, és belesimulni a társadalom simára koptatott szövetébe.

A címe hangzása, a hősnők neveinek címbe illesztése, az öreg gyám vágyai a fiatal, gyönyörű és ártatlan lány iránt mind arra mutatnak, hogy lehetetlenség figyelmen kívül hagyni a Tristana és a Viridiana párhuzamait. Mindkét feltűnően szép hősnőt egy apaszerű alak próbálja megkörnyékezni (ráadásul Fernando Rey játssza mindkettőt), de különbözőképpen. Don Lope és Don Jaime is kezdetben atyai érzelmekkel viszonyul a gyámlyához – legalábbis látszólag –, de míg Don Jaime „földesúri előjogaival” erőszakos módon akarja rákényszeríteni magát a lányra, addig Lope semmit sem erőltet, mindent csak lehetőségként mutat fel. Világos persze, hogy Don Lope folyton hangoztatott liberális nézetei csak

szavak – hiszen ha fizikai erőszakot nem is alkalmaz, Tristanának nincs hova mennie. Valamilyen rejtélyes okból a DVD hátoldalán lévő ismertető azt írja, hogy „Tristanát is elcsábítja, megrontja” (tudniillik Don Lope). Ne higgyünk neki! Merthogy a megrontás valamiféle olyasmit feltételez, ami a másik számára nem kívánatos, sőt annak akarata ellenére történik. A Tristana hősnője egész más, mint Viridiana, se naivitás, se szentség nincs benne. Nagyon is tisztában van a helyzetével, és bár bizonyos értelemben kényszerből, mégis tudatosan dönt amellett, hogy gyámja szeretője lesz. Nincs más választása? Dehogynincs. Csakhogy neki így kényelmesebb. Aztán egy idő után megunta ezt az életet, és Horacióval, a jóvágású festővel (naná hogy egy művész!) elutazik a városból. Két évvel később Lope betegsége alatt visszakívánkozik Lope házába, és ott is marad – visszakérve magát az aranykalickába. Miért teszi? Vezeklés, netán bosszú? Valószínűleg a maga számára is érthetetlen a döntése. A rabtartó-rab beteges viszonyára vágyik, amelyben egyfajta apátlanság (s ebből fakadó elhagyatottság) is közrejátszhat.

Tristana sem tudja azt szeretni, akít „kéne”, akár A nap szépe hősnője, Séverine. Mindkettőben hangsúlyosan jóképű, szelíd, türelmes férfiak lesik szerelmük minden apró rezdülését – hiába. Tristana nem akar feleségül menni Horacióhoz, és a lába amputálása után el is hagyja a férfit Don Lopéért. Bármennyire is leegyszerűsítő a megfogalmazás, de számomra egy beteg világ beteg érzésvilágának lenyomata ez a film. Tristana betegsége is ezt erősíti. Egy gyönyörű és fiatal testet meg kell csonkítani, hogy tovább élhessen. Tristana azonban lelkiileg is nyomorék, ugyanúgy, mint Don Lope. Egyikről átterjed a fertőzés a másikra, és így a társadalom egészére. Ezért válnak hiábavalóvá és nevetésgessé Lope szájából a szabadság felvilágosult jelmondatai, hiszen azok képtelenek gyökeret verni egy ilyen közegben. Tristana ugyanolyan kegyetlenné válik Lopéhoz, mint amilyen a férfi volt hozzá – és úgy tűnik, csak a gyűlölet élteti. A lány szépsége mit sem vesz erejéből, de egyre inkább kirajzolódik arcán a kegyetlenség viszatapasztató vonásai. Nincs megbocsátás, nincs feloldozás, csak halál. Nem vezet más kiút ebből a háborzongató létből (amit a hősök maguk számára teremtettek), csak az elmúlás. Jobb is Lopénak – gondoljuk a vége felé már megsajnálva szegény öregembert –, még ha élete árán is, de megszabadul végre Tristanától. De vajon Tristana számára nyer-e valamiféle értelmet az élete a bosszú után? Elvész a moztatórugó, s így tulajdonképpen a lány is ugyanúgy meghal Don Lopéval együtt.

A nap szepében a fiatal és gyönyörű Séverine látszólag irigylésre méltóan boldog életet él jóképű és gyöngéd orvos férje mellett. Az asszony frigiditása azonban árnyékot vet az idilli házasságra. Pierre hihetetlen türellemmel viszonyul feleségéhez, aki azonban mazochista fantáziálgatásokba menekül a hétköznapiakból. Rövidesen a „Nap szépe” néven egy luxusbordélyban köt ki. Egyik kuncaftja azonban beleszeret

DVD

Séverinebe és lelvi vetélytársát, a férjet, aki ezt követően beszédképtelenné válik, és toloszékbe kényszerül.

A szépség mint szoborszerű, érinthetetlen tökéletesség jelenik meg Séverine alakjában – megidézve ezzel a Pygmalion-mítoszt, melynek hőse a tökéletes, de hideg, élettelen szobornőalak. Kypros királya a legenda szerint csókokkal illetve a szobornő arcát, beszélt hozzá és megölelte, drága ruhákba öltöztette, de az néma maradt és érzéketlen. (A filmbeli Séverine is mindig feltűnően elegáns.) Csak akkor változott meg, mikor benne is feltámadt a vágy valaki iránt. (Így történik ez Séverine-nel is.) De ekkor már nem ugyanaz, hanem valaki más. A férj barátja is ezért mondja Séverine-nek, hogy a megközelíthetlensége vonzotta benne, de amint „testet ölt” és megszerezhetővé válik (bárki számára), már valaki más lett – Husson számára érdektelen. A vágy abszurditása, hogy nem tudja az ember azt szeretni, akit „kellene”. Nem tudja az ember „jól” szeretni a másikat – csak önző módon lehet odaadó.

Simone de Beauvoir azt írja A második nem című könyvében, hogy a házasság közvetlen tartozéka a prostitúció. „A prostituált afféle bűnbak; a férfi nála szabadul meg ocsmányságaitól, s aztán megtagadja.” Vagyis „a »bukott nő« kasztjának köszönhető, hogy a »tisztas asszonyokat« a leglovagiasabb hódolattal lehet kezelni.” Ez a konstelláció Buñuel filmjében összetörik. Séverine egy személyben „tisztas asszony” és „bukott nő”.

### Buñuel-közhelyek

Buñuel filmjeinél a pszichoanalízist, a vallásellenességet és a társadalomkritikát szokás hívószavaknak tartani. Hiba volna azonban Az öldöklő angyalt marxista szemléletű burzsoázia-kritikának tekinteni – ez csak egy verem, amelyet a rendező ásott az óvatlan nézőnek, hogy belesétáljon. A film utolsó jelenetében ugyanis a templomban rekedtek között arisztokrata és közember egyaránt van. Buñuel ugyanakkor nemcsak ezt az egy csapdát állította fel, hanem vallási szimbólumokkal is töménytelen mennyiségben megszórta a filmet. Ha a fölösleges címkéktől megszabadulunk, ott marad az ember, akinek ki kell józanodnia a felvilágosodás önteltségéből, és rá kell döbennie, hogy az ész napvilágával nem képes bevilágítani minden sötét sarkot, minden homályos sikátort, vagyis nem képes uralni létét. Nem csak isten útjai kifürkészhetetlenek, az ember dolgai is. Az ember saját maga számára is rejtély. Bikácsy Gergely és Perlaki Tamás a Viridiana értelmezésében nem elhanyagolható rétegnek tartják a film politikai parabolamivoltát, ami minden bizonnyal helytálló is, csak hogy ezt ma már nem tartom eleven, működő rétegnek. A Cannes-i nagydíjas film számomra épp olyan magába zárkózó és megközelíthetetlen, mint amilyen Viridiana – aki nappal is leginkább alvajáróként viselkedik. Alvajárása nem „halvérűségére vonatkozik” (amit Jorge vet a szemére az egyik jelenetben), hanem idegenségére. Viridiana nem álszent,

nem megjátssza magát mások és saját maga előtt, hanem csupán idegen, nem ismeri ennek a világnak a szabályait, a viselkedérendszerét, és nem is találja benne a helyét.

Írhatnék én is a film gazdag (bár kissé szembetűnő) szimbolikájáról, a számtalan fallikus szimbólumról (ugrókötél, tehéntőgy stb.) vagy a Leonardo Utolsó vacsoráját profanizáló koldusorgiáról – de azon túl, hogy ezeket már mind felfedték és interpretálták előttem, engem jobban érdekel a címszereplő és a világgal való kapcsolata. A film elején Viridiana a következőt mondja Don Jaime meghívására: „Legszívesebben nem mennék vissza a világba.” Hogy hitének gyakorlását csak a világon kívül tudja megvalósítani, ez egyfajta menekülést jelent számomra. Viridiana olyan, mintha félne az élettől, illetve saját magától, mintha a zárda vasos falai óvna meg őt attól, hogy szent maradjon. Azzal, ahogy elzárja magát saját maga előtt, mintha azt nyilvánítaná ki, hogy retteg a benne lakozó ismeretlentől, az irracionális és kiszámíthatatlan cselekedetektől – így az egyetlen megoldás, hogy minél messzebb hajtja a kulcsot.

A Tristana Bikácsy Gergely szerint a passzivitás, a sodródás filmje, miközben minden szereplő sorsa irányítójának képzeletét magáé. Én másképp látom. Nem passzívak a főszereplők, hanem rossz döntéseket hoznak. Nem morális értelemben rosszak a döntéseik, hanem a maguk számára vállalhatatlanok, olyanok, amelyeket megbánnak egész életükre. Számomra inkább úgy tűnik, mindketten nagyon is aktívan teszik tönkre saját magukat (és persze a másikat/egymást). A filmben sokat hangoztatott szabadság ellenük fordul, pontosabban képtelenek jól használni, és ezért választásaik sorozatosan rossz irányba viszik őket.

A pszichoanalízis kedvelt területe, az álom A nap szépében is jelentős szerepet kap, összekeveredve a valósággal – s már vizuális értelemben sem válnak ketté. A néző (legalábbis én) automatikusan azokat a jeleneteket tekinti álomnak, amelyek eltérnek az úgynevezett „normalitástól”. Olyan ez, mintha Buñuel egy szociálpszichológiai tesztet végeztetne velünk. Vajon miért ezt tekintjük valóságnak, és miért nem amazt? Séverine állítása szerint bizarr vágyálmái férje balesete után elmúltak, de valójában csak átalakultak. Amint Pierre lebénult és tehetetlenné vált, a nő arra vágyik, bárcsak minden úgy lenne, mint régen: a férje egészséges lenne, és ő megint a lovas kocszászra vágyódhatna – ami eredendően a túlhajtott szerelmi giccs megtestesítője, az itt a beteg szexualitás metaforájává válik. A beteljesült vágy csak újabb vágyat képes szülni, s így vezet az örök vágyképződés felé.

Nem állíthatom, hogy magával ragadott a film, pláne azt, hogy tetszett volna – ellenkezőleg. Inkább mondhatom, hogy kifogott rajtam, nem adta meg magát. Lehetne persze itt az időződő Buñuel projekciójáról és hasonlókról beszélni, csak hogy ez szócséplés lenne. Marad tehát a talány, a titok, a frigid film – ami talán a lényege (Buñuelre vallana egyébként) –, a makacs ellenállás mindenféle értelmezési kísérletnek.

## Urbán Mariról – múlt időben

*Amikor megismertem, a Filmtudományi Intézet Stefánia úti tudományos csapatának tagja volt, túl néhány ígéretes publikáción. Ekkor már országos orgánumban jelentek meg cikkei, de dolgozott nyelvtanárként és fordítóként is. Filmtörténeti tájékozottságát a vitákban és megbeszéléseken gyakran csillogtatta. Gondolom, tudatosan készült a filmes pályára, mert ismerte a fontos alkotásokat, és olvasottsága is elismerésre készítetett. Ki nem hagyott volna egy vetítést sem, véleményét azonban nem szakmai tekintélyek kinyilatkoztatásaihoz igazította. Fiatalos szertelenség jellemelte. Hamar felfortyant, ha nem értett egyet kollégáival vagy főnökeivel. Nekem ez tetszett a leginkább benne: az állandó kételkedés képessége, kiállás a saját ítélete, szempontrendszere, esztétikai normái mellett. Nehezen lehetett meggyőzni. Már nem emlékszem, miért orrolt meg egyszer rám a hőskorunkban, a 80-as évek közepén – talán kioktattam, esetleg letorkoltam, s ezzel a személyiségébe gázoltam. Főleg az fájt neki, hogy a közösség előtt került sor az incidensre. Mindenesetre ezt követően keresztülnézett rajtam, nem érdekelte, hogy az előjárója vagyok. Foghegyről beszélt velem, tudtomra adta: nincs tekintélyem előtte. Egy bizonyos idő után zavarni kezdett a dolog, kezdeményeztem a köztünk levő feszültség tisztázását. A gesztust értékelte, s ettől kezdve helyreállt a status quo. Barátokká ugyan nem váltunk, de mindig számíthattam rá és viszont, ami persze azt is jelentette, hogy bizony olykor-olykor keményen kiosztott. Akárcsak másokat, függetlenül korától és presztízsétől. Úgy becsülte meg környezetét, hogy nem alakoskodott, tartózkodott a tiszteletköriktől, s nem rejtette véka alá minősítő megjegyzéseit. A jót és a rosszat, az elismerő és elmarasztaló mondatokat rendszerint csomagolás nélkül igyekezett megfogalmazni.*

*Nem kilincselte megbízatásokért, nyilvánosság előtti szereplésekért. Néha azért felbukkant a televízióban. A budapesti moztörténeti sorozatot remekül abszolválta, egy-egy ügyes színészportrét is készített klasszikus filmek bevezetőjeként. Nemrég jelent meg Kristin Thompson és David Bordwell enciklopédikus leltára, A film története. Urbán Mari lektorálta az irdatlan mennyiségű szöveget, s a fordítás ellenőrzésére is vállalkozott. Ne higgye senki, hogy ez rutinmunka, sokkal több annál: film- és nyelvismeret, stílusérzék, mindenoldalú tájékozottság stb. szükséges hozzá. Kiváló színvonalon birkózott meg a feladattal. Mint szerkesztő, az egyik lexikon francia címszavait bíztam rá. Precízen tett eleget a felkérésnek, kéziratában még betűt sem kellett korrigálni. Aligha tekinthető véletlennek, hogy Bikácsy Gergely Urbán Mari munkáját dicsérte meg legegyszerűbben a kiadványról szóló recenziójában.*

*Akik már megették kenyérük javát, egy bizonyos idő elteltével elbliccelik az átlagos színvonalú filmek vetítését. Telítődnek. Nehezen viselik a középszerűséget vagy a szürkeséget. Átalusszák a bemutatókat, vagy távollétükkel tüntetnek. Szinte fizikai fájdalmat éreznek az igénytelen kommersz mutatványok, dilettáns ócskaságok láttán. Ő tűrte még a giccses rohamát is. Szorgalmasan látogatta a sajtóbemutatókat. Érdeklődése másra is kiterjedt, ami kedvelt témakörrel kapcsolatos volt: sajtóra, könyvekre, információkra, háttéranyagokra, kritikákra stb.*

*Nem tudom, miképpen bíbelődött a kéziratokkal, munkamódszerét nem ismerem. (A Filmkultúra interneten megjelenő, Urbán-korszáknak mérlegét arra hivatottak minden bizonnyal el fogják készíteni.) Amit úgynevezett külsősként, alkalmi szerzőként elmondhatok: ötletekért sosem ment a szomszédba, szeretett „rendelni” cikkeket, tanulmányokat: ilyen tekintetben a konvenciókat követte. Tanúsíthatom: kifogásait, észrevételeit, javaslatait velem mindig közölte. Azok közé tartozott, akik nem erőltették másokra felfogásukat, noha imádott dohogni. Szarkasztikus humorral ecsetelte a tévedéseket és elfogultságokat, de ő maga is mondott pardont. Mindazonáltal tudatában lehetett annak: nem parancsnoknak, hanem harcos köz-katonának (na jó: esetleg alvezérnek) született – függetlenül főszerkesztői posztjától, mellyel semmikor, sehol sem kérkedett. Egyvalamit szívből utált: az adminisztrációt. A tartalmi kérdések ezerszer inkább érdekelték.*

*Az idei berlini fesztivál előtt arra kért, nézzek széjjel az ottani kiadványpiacon, s kutassak fel számára valamilyen tartalmas munkát a filmdíszletekről. Találtam is egy remek francia nyelvű kötetet. A vaskos antológia (tele pompás illusztrációkkal) megnyerte a tetszését, recenziót akart írni róla. Ez az ismertetés már beváltatlan ígéret marad, nekem pedig a könyvről, melyet ezek után talán megtartok magamnak, az élő, tervezhető, energikus, vidám Urbán Mari jut majd mindig eszembe.*

*Számomra felfoghatatlan, és úgyszólván teljesíthetetlen kötelezettség búcsúzni tőle. A Sors felrúgta a sorrendet, nem kellett volna ilyen korán elmennie. Kissé morbid adalék, mégis megemlítem. A filmtörténeti képeskönyv bemutatóján – az Alexandra-bolt liftjében – ezt kérdezte tőlem, évődve és csipkelődve, enyhe célzással az évek múlására: „Kire fogod hagyni a könyvtáradat?” „Nem rád” – válaszoltam, korántsem jóleső ironiával. Halála után, ha akarnám, sem tehetném meg a gesztust, melyre viccesen célozt.*

*Fájdalmas a szűkebb és tágabb közösség, a filmszakma, a család, a barátok, az ismerősök, a tisztelők vesztesége. Nehéz és nem is lehet napirendre térni a váratlan tragédia felett. Mit tehetünk? Fogadjuk meg Tamás Amaryllis e-mailben küldött gyászértesítésének üzenetét: Ne felejtjük el Urbán Marit.*

Veress József

# BIOLOGIA VAGY PSZICHOLOGIA?

Bilák Magdolna



Egy bábis naplója

Óriási hatással volt rám az Egy bábis naplója (The Nanny Diaries, 2007, r: Shari Springer Berman, Robert Pulcini) című film. Hatott rám mint anya, mint feleség, mint pedagógus, mint ember, mint nő. Minden könnyedsége, vidámsága ellenére fontos kérdéseket érint, és mélyen elgondolkodtat. Tanulságos és ijesztő is egyben.

A történet lényege, hogy egy fiatal, friss diplomás lány, nem tudván mihez is kezdjen magával (ami 21 éves korban teljesen elfogadható jelenség), elmegy egy családhoz egy 6 éves kislány mellé bábisnak. Nincs saját gyermeke, nincs szakképzettsége, csak rengeteg ráérő ideje és egy diplomája. (És persze fehér bőre...) Ezek alapján az Egyesült Államokban tökéletesen megfelel.

Hiába játszódik egy tőlünk távoli világban, a jelenség már nálunk is ismert, és egyre több családot, gyermeket érint. A bábissal felnövekvő generáció egy új és egyre népszerűbb jelenség hazánk-

ban is. Sőt a bábissal már státuszszimbólumnak számít.

Pedig ez az „intézmény” óriási veszélyt rejt. A nevelővel szoros kapcsolatba kerülő gyerekeknek felborulhat a családképe. Van anya, apa, aki soha nem ér rá, és van egy néni vagy (jó esetben) kedves lány, aki mindig figyel rám, törődik velem, nagyokat játszunk, azt mondja, szeret. De akkor miért megy haza minden este? Miért nem lakik itt velünk? Miért ő főz és ő vasalja apa ingeit? És a gyerek összezavarodik. Én három évig voltam hasonló szerepben egy családnál mindennap – és megkaptam ezeket a kérdéseket.

És az a gyerek még szerencsésnek mondható, akivel valóban törődik a bábissal, aki mellett nem olyan személy dolgozik, aki egy kéthetes tanfolyamon szerezte a „szakképzettségét”, és alig ért többhöz, mint hogy miként kell megkenni egy vajjas kenyeret, vagy hogyan kell bekapcsolni a videót meg a DVD-t, miközben egyetlen mondkát

sem tud. Ideális esetben azonban tartalmaz és mély kapcsolatokat szülehetnek bábissal és gyerek között, mert egy jó nevelő anya helyett anyává válik a gyermek számára. Betölti mindazt az űrt, pótolja számára mindazt az ürességet, amit az anya, apa hiánya okoz a lelkében. Azt az érzelmi biztonságot adja meg a gyermek számára, amire óriási szüksége van. Számára ugyanis az a fontos, hogy legyen egy állandó személy, aki mellett biztonságban érzi magát, és ha ez egy szuperjó bábissal „formájában” érkezik hozzá, abból csak jó sült ki. Nem ritka az ilyen helyzet...

Vegyük Mary Poppins (1964, r: Robert Stevenson) példáját! Kizártnak tartom, hogy a vele kialakított kapcsolatban sérültek volna a gyerekek. Szerintem ő volt a legjobb, amit történt velük. Jól érzékelhető az erős kötődés, a ragaszkodás, de egyben klasszikus példája annak, hogy milyen remekül is megvalósulhat mindez. Negatív példaként megemlít-

Érdeemes megbeszélni!

hetjük A kéz, amely a bölcsőt ringatja (The Hand that Rocks the Cradle, 1992, r: Curtis Hanson) című filmet, bár itt is minden viszonyítás és szempont kérdés. A film lényege, hogy egy fiatal nő, miután terhessége utolsó pillanatában elveszíti kisbabáját, bosszúból elmegy bábissal ahhoz a családhoz, amelyet tragédiája okozójának tekint. Egy hatéves kislányt és egy csecsemőt bíznak a gondjaira. A nő gonosz, rossz szándékú és a bosszú vezérli, de kétségtelen tény, hogy a gyermekekkel őszinte szeretettel bánik, és közöttük is kialakul egy mély, (pót)anya-gyermek kapcsolat. Én számtalanszor láttam a filmet, és mindannyiszor mélyen megérintett. Próbáltam minden szereplőjével azonosulni, szándékaikat, tetteiket megérteni és elfogadni, és belelátni azt, hogy a film sokkal többről szól, mint egy bosszúszomjas nő mesterkedéseiről. Több lényeges szál is fut a filmben, és az egyik pontosan az a fokozatosan kialakuló mély kapcsolat a gyerekek és a bábissal között. Ahogy elfogadásból lassan szeretetté lesz. A nő szoptatja a csecsemőt, amivel eléri, hogy a kicsi egy idő után elutasítja saját édesanyját. Ez elég drasztikus, ilyen a való életben szerintem nem történik, de mutatja, hogy szorossá is válhat egy efféle kapcsolat. Bizonyítván, hogy nem csak a biológia számít. Mindegy, ki az édesanya, a gyerek ahhoz kötődik, aki táplálja, szereti, gondoskodik róla, öleli, ringatja, mesél és énekel neki, egyszóval törődik vele. Természetesen a film végén felerősödik a thrillerjelleg, és egész más fordulatot vesznek az események, de minden ebből a szálból indul ki.

A muzsika hangjában (The Sound of Music, 1965, r: Robert Wise) szintén a nevelő és a rá bízott gyerekek között kialakult mély kapcsolat a fő vonal. Itt hét vegyes életkorú gyerekről van szó, akiknek meghalt az édesanyjuk, ezért édesapjuk nevelőnőt fogad melléjük. A nő itt is végtelen szeretettel, türelemmel, elfogadással közelít a gyermekek felé, ellensúlyozva apjuk fegyelmezett, katonás nevelési módszereit. A gyerekek először elutasítják, ridegek vele szemben, megtesznek mindent, hogy elűzzék, de a nőnek végül sikerül közel kerülnie hozzájuk, és igen hamar anyjuként tekintenek rá. Ebből is jól kitűnik, hogy a gyerekek mennyire „ki vannak éhezve” az anyai gondoskodásra, törődésre, szeretetre, erre a fajta női érzékenységre, melegségre. Szinte kapaszkodnak belé. Érdeemes kiemelni, hogy a kicsik fogadják el először a nevelőt, ők igénylik a legjobban ezt a fajta gondoskodást. Ők ülnek először az ölébe, ők ölelik át, számukra borzasztó fontos az érintés, a testközelség. Azután persze az összes gyerek a szívébe zárja, és szépen, fokozatosan rajzolódik ki közöttük egy meghatározó, őszinte, gyönyörű kapcsolat.

Komikusan ábrázolja mindezt a Mrs. Doubtfire – Apa csak egy van (1993, r: Chris Columbus) című film, amelynek lényege, hogy az elvált apa nőnek öltözve elszegődik saját gyerekei mellé házvezetőnőnek, mert így lát esélyt arra, hogy velük legyen. Tudja, hogy ez maradt számára a leghatásosabb módja, hogy kapcsolatban maradjon a gyerekeivel. Terve beválik. És egymást követik a vicces szituációk. Az egész film roppant

**Érdemes megbeszélni!**

aranyos. Egyfelől. Másfelől azt bizonyítja, hogy bébiszitterként, nevelőként, házvezetőként lehet a legkönnyebben közel kerülni a gyermekekhez, és lelki kapcsolatot kialakítani velük. Hogy ki és miért dönt bébiszitter alkalmazása mellett, teljesen egyéni. Sok esetben kényszer szülte választás, mert manapság több családban a nagyszülők is aktív dolgozók még, vagy vidéken élnek, vagy egyszerűen tényleg nincs kire bízni a gyereket, amikor intézni kell a dolgainkat, vagy dolgozunk. A legideálisabb természetesen az anya jelenléte volna a gyermek mellett, de ez anyagi és egyéb okok miatt is egyre nehezebben megvalósítható. Kérdés, hogy a bébiszitter mennyire válik a család részévé (például sok esetben elviszik magukkal még a családi nyaralásra is), mennyire mindennapos a jelenléte, mennyire folyik bele a család életébe (például barátokká válnak). Nem mindegy, hogy újszülöttkortól van-e a gyerek mellett, vagy amikor már nagyobb, aztán hogy heti pár órát tölt-e a gyerekekkel, vagy mindennap velük van reggeltől estig. Az sem mellékes, hogy házvezetőnői teendőket is ellát-e, vagy csak az a dolga, hogy a gyerekekkel legyen. Persze tudni kell, hogy nálunk általában bébiszittert a gyerek 0 és 3 éves kora között alkalmaznak a családok, hiszen utána a gyerek óvodába kerül, és aztán iskoláskorban kerül megint elő a probléma, amikor a „gyerekmegőrző” napközi helyett választanak bébiszittert a tehető családok.

Óriási a kötődés, az érzelmi biztonság igénye a kicsi gyermekben, őt nem érdekli az egészséges életmód, a vitaminok, a jó levegő, őt csak és kizárólag az érdekli, hogy szeressék és szerethessen. És hogy valakit anyaként szerethessen.

Az Egy bébiszitter naplója a kapcsolatnak ezt a jellegzetességét is szépen ábrázolja. A filmbéli kisfiú is éhezik a szeretetre, kötődésre, érzelmekre. És mivel mindezt csak a bébiszittereken keresztül kaphatja meg, hozzájuk kötődik erősen. Hatéves korára már többhöz is volt „szerencséje”, ezért már kialakult nála az elhagyástól, az elhagyatottságtól való örökös félelem is, az, hogy nincs biztonság, hogy minden felborulhat egyik napról a másikra. És természetesen fel is borul, és ő ott áll sírva, zokogva. Szívet tépő.

El lehet képzelni őt felnőtt férfiként... Amikor majd nem tud (nem mer) szeretni, nem tud (nem mer) kötődni, amikor képtelen lesz egy normális párkapcsolatra, mert nem tudja, hogyan kell egy másik embert szeretni. Hiszen amit ott hon lát, amit otthonról hoz, az válik számára természetessé és követendővé. Torzává válik az apaképe, az anyaképe, és ezáltal az egész családképe.

A film másik szála a párkapcsolat ábrázolása. Apa állandóan dolgozik, soha nincs otthon, semmire sincs ideje, anyának szintén rengeteg dolga van, és közben majd meghal azért, hogy a férje szeresse. Minden felborult. Apa azt vágja anya fejébe, hogy azért dolgozik annyit, hogy nekik jó legyen, de a pénzen kívül semmit, de semmit nem nyújt, nem ad a családjának. Gépek. Pénzt kereső és pénzt elköltő automaták. Számukra a gyermekük is csak egy projekt, akivel büszkélkedni lehet, ha megfelelően teljesít, ha minden elvárásuknak megfe-

lel. Rengeteg ilyen szülőt ismerek én is a környezetemben. Ők szinte rettegnek attól, hogy a gyerek lemarad valamiről, ha öt évesen nem beszél angolul, nem tud lovagolni, síelni, teniszezni. A teljesítmény a cél, a felmutatható eredmények, a külsőségek, a látszat, hogy az én gyereke többet tud, mint a tiéd. A filmben az apa összeomlik, amikor megtudja, hogy hatéves fiát nem vették fel az elit iskolába. Személyes kudarcként éli meg, pontosabban az anyát hibáztatja, aki nem megfelelően foglalkozott a gyerekekkel.

Sajnos személyesen is ismerek olyan anyát, aki sírógörcsöt kapott, amikor az öt éves lánya csak második lett a ritmikussportgimnasztika-versenyen. A kislányra ilyenkor a következő terhek rakódhatnak: „nem vagyok elég jó anyának”, „csak akkor fog szeretni, ha...” Az örökös feltételek szorítása... És sérül a gyerek, mert az anya is sérült lelkileg, felborult világban él, és fogalma sincs a lényegről...

Megrendítő ez a szeretet utáni vágyakozás, nem is, inkább kapaszkodás, mind a hatéves gyerek részéről, mind a felnőtt nőtől. Mert a lelkük legmélyéből fakad. Mert őszinte és emberi, és mert lehet őket szeretni. Szinte kiabál, hogy ez a legfontosabb az életben. Hogy a pénz semmit nem pótol. Tudom, ezek közhelyek, de ebben a filmben senki nem boldog. Éppen a pénz miatt. Persze sok mindent megad, sok lehetőséget teremt, de semmit nem pótol. Ha a lélek üres, hiába a divatos nyaklánc vagy a márkás cipő... Egy ideig talán elég, de nem tölti meg értelemmel és tartalommal az életünket.

Érdemes a nevelőnő oldaláról is megvizsgálni a szituációt. Vajon ők mit élnek át? Hogyan él meg, hogy más gyereket „kell” szeretniük? Mi motiválja őket? Valóban a gyermekek iránti szeretet, vagy a viszonylag könnyű pénzkereseti lehetőség? Ez is, az is? Hogyan alakulnak, változnak az érzelmek a kapcsolat folyamán?

Az Egy bébiszitter naplójában a fiatal lány unaloműzésből jelentkezik a családnál. Maga is meglepődik aztán, amikor először kimondja a kisfiúnak, hogy: „szeretlek”. Időközben ugyanis rájön, hogy óriási felelősség, amit vállalt, hogy ez sokkal több, mint munka vagy pénzkereset, hogy maga is érzelmileg függővé vált, mert „beleszeretett” a gyerekbe, és felelősséget érez iránta. Hogy része lett egy család életének, óhatatlanul belelát olyan dolgokba, amelyekhez semmi köze, és amelyek nem rá tartoznak. Meglát, meghall, észrevesz dolgokat, amelyeken nem tud változtatni. Közben ő maga is folyamatosan fejlődik, alakul, tanulja az életet, rájön, hogy mit is akar valójában, mit is keres valójában, és a végére egy érett, tudatos nővé válik, és hozzásegíti az édesanyát, hogy visszatérjen saját gyermekéhez.

A kéz, amely a bölcsőt ringatja című filmben bár gonosz szándékok vezérlik a bébiszittert, de a gyerekek iránt őszinte anyai érzéseket táplál. A saját kisbabája elvesztése miatt érzett mérhetetlen és feldolgozatlan fájdalmat vetíti rá a gyerekekre, a rengeteg benne „ragadt” anyai érzést, ezek törnek szinte elő belőle, mert ő akkor is anyaként tekint magára, akkor is anyának érzi magát, ha nincs is saját gyereke. Nála ez nyilván kényszeres és

beteges, de az anyai ösztöneink sokszor ilyenek. A Muzsika hangjában szintén erős anyai érzések vannak a nevelőnőben, itt is elsősorban érzelmekről és nem állásról, nem pénzkeresetről van szó.

Saját élményem is hasonló. Nagyon jó kapcsolatban voltam a rám bízott kisfiúval, három- és hatéves kora között voltam az élete része mindennap, ma tizenöt éves, és tartjuk a kapcsolatot. Azt mondta valamelyik nap, hogy pótolhatatlan voltam. Igazi mély kötődés volt közöttünk, szinte saját gyerekeként szerettem. Ő ezt tudta és érezte, és szinte pótanyaként szeretett. Szerintem nem sérült ebben a kapcsolatban, tisztában volt vele, hogy miért én vagyok vele, de az érzelmeket, a szeretetet nem lehet irányítani. Megszerettük egymást. Előfordult, hogy éjszaka felriadván engem szólított...

Úgy gondolom, ahol kialakul egy valódi érzelmi kapcsolat a bébiszitter és a gyermek között, az mindenkinek csak jó, és ott a gyerek csak kap. És kap a felnőtt is. Anya lehet, gondoskodhat, szerethet, és ez lelkileg rengeteget ad. Érzelmileg feltölt, lelkileg kinyit. És visszamehetünk újra gyerekebe, rajzolhatunk, várat építhetünk, vonatozhatunk... Ami azonban a legfontosabb, kipróbálhatjuk magunkat anyaként (igen, itt megvan a veszélye, hogy más gyereken gyakorlatozunk, és hibákat követünk el, de aki ezt a megoldást választja, ezt mindenképpen bele kell kalkulálnia, szülő, bébiszitter egyaránt), és később, anyaszerepbe kerülve már sokkal tudatosabb, határozottabb szülővé válhatunk. Általában kialakulnak elveink is, hogy mit hogyan fogunk csinálni, mit engedünk majd, mit nem stb. Sokan ilyen szituációban ismerik meg, hogy egy gyerek miként is „működik”. Rájönnek, hogy anyának lenni, gyermeket nevelni nem egyet jelent az egész napos játszadozással. Hogy a gyerek minden bájja ellenére bizony hisztizik, sír és tombol, nem fogad szót, nem eszi meg az ebédet, és óriási akaraterővel rendelkezik, amit igyekszik is érvényesíteni. Utcán, buszon, postán... Tökéletesen alkalmas „tereppgyakorlat” konfliktuskezelésre, problémamegoldásra, és lehetőség az önismeretre. Hogyan is bírom én mindezt? Elviselem a gyereksírás? Az egész napos kötöttséget? Mennyi türelmem is van valójában? Tudok órákon át a padlón ülni várat építeni? Rengeteget lehet tanulni, fejlődni egy ilyen szituációban, egy ilyen kapcsolatban. Tanulhatunk a gyerekekről úgy általában, önmagunkról, az anyaságról, a családi mintákról, a család működéséről.

A bébiszitter alkalmazása hangsúlyosan veti fel a női szerepekkel való szembenézést. Iszonyatosan nehéz összeegyeztetni, hogy jó anya, csábító feleség és társadalmilag és önmagad számára is hasznos munkaerő légy. Ez óriási dilemmákhoz vezet, gyötrődéshez, átbeszélgetett éjszakákhoz, könyvekhez, muszáj kompromisszumokat kötni, és mindent agyonszervezni, hogy a gyerek is jó helyen, jó kezekben legyen, és mi is fejlődni, tanulni, újulni tudjunk. Bármelyik anya játszi könnyedséggel végez el több légiirányító munkáját is. Az „elég jó anya vagyok-e?” kérdés minden anya fejében megfordul, és minden anya számára az egyik leggyötrőbb gon-

dolat. Itt nincs vizsga, nincsenek pontszámok, nagyon nehéz egyensúlyozni a megérzések és az olvasott, hallott információk között. Sokszor összezavarodunk, és örökös küzdelemben élünk a lelkiismeretünkkel.

És talán rájöhetünk arra is, hogy nem a gyerekek eltöltött idő mennyisége a lényeg, hanem a minősége! Ha a nő feltöltődik a munkája által, ha kiteljesedik benne, ha sikeres és vidám, azzal a gyerekének is csak adhat. Az anyaság nem mártíromság, nem áldozathozatal. Szép és fontos szelete egy nő életének, de nem mindenki tud és akar csak anya lenni egy életen át. Én is most dolgozom ezen a cikken napok óta, és ez engem feltölt, és élvezem, és a kicsi gyerekekre bébiszitter vigyáz... Karrierista lennék? Nem hiszem. Felnőtt, érett, tudatos nő inkább, aki próbálja minden énjét megélni, jól csinálni, és ezzel együtt vagyok anya, vagyok jó anya.

Mitől válunk anyává? Attól, hogy biológiailag megfogam bennünk egy élet, vagy attól, ahogyan utána egy életen át lelkileg gondoskodunk a gyermekünkről? És itt a lényeg az ahogyan és a lelkileg... Úgy gondolom, attól, hogy valaki világra hoz egy kis embert, csupán szülővé lesz... Anyának lenni egész mást jelent... De ki a jó anya? Ki ennek a megmondhatója? Ki dönti el? El lehet ezt vajon dönteni? Ki ítélkezhet felettünk? És mi alapján ítéltetünk?

Még egy lényeges kérdés felvetődött bennem az Egy bébiszitter naplójának nézése közben: vajon valóban gyermeket kell szülni ahhoz, hogy az anyai érzések kifejlődjenek bennünk? Mennyire vagyunk mi nők születésünktől fogva, nemünkből adódóan, lelki érzékenysgünkből fakadóan eleve „kódolva” az anyai érzésekre, érzelmekre? Egyáltalán, mik azok pontosan?

Egyet viszont biztosan tudok. Minden anya boldognak és egyben sikeresnek szeretné látni, tudni gyermekét. Kérdés az, kinek mi a boldogság. Kit mi tesz boldoggá? És a siker? Milyen mértékegysége van? Úgy akarom boldognak és sikeresnek látni a gyermekemet, ahogyan megálmodtam és elképzelttem és kitaláltam, vagy úgy, ahogyan neki jó, és én azt elfogadom és támogatom? Bízom-e benne, és hiszem-e, hogy ő majd tudni fogja, számára mi a boldogság és a siker? Rá merem-e bízni a saját életét? Mi az a kor, hol az a határ, ahol, ahonnan én már többet nem tehetek, nem adhatok? Mi biztosítja gyermekeink számára a felnőttkori boldogságot?

Óriásit fordult a világ. Minden felborult. Eddigi értékeink, egész mentalitásunk és hitvilágunk. Óriási a kínálat, a kecsegtető, boldogságot ígérő receptek. És mindent már gyerekkorban meg kell adni gyermekünknek, mert lemarad, mert kimarad, mert neki nem jut, és akkor mi lesz? Mert haladni kell a korrallal, mert a szomszéd gyereke is... Tudom én, hogy mindenkit a jó szándék vezérel, de valahol úgy érzem, átestünk a ló túlsó oldalára. Álmaink, terveink és céljaink megvalósítása közben elfelejtettük, hogy gyermekeink nem beprogramozható gépek, amelyek távirányítással működnek, hanem érző kis lények, és nemcsak aggyal és ésszel, de lélekkel is rendelkeznek.

# Beszélgessünk a filmekről!

Filmklubok az Örökmozgóban



**KORTÁRS FRANCIA FILMEK**  
(TRASER MÁRIA)

**LÉTEZŐ AMERIKA**

I. SOROZAT: ZENÉSZ ÉLETRAJZOK

II. SOROZAT: AMERIKAI ABSZURD

(LALÍK SÁNDOR)

**A BALKÁN DÉLSZLÁV  
FILMMŰVÉSZETE 1945-1972**  
(FORGÁCS IVÁN)

**DOKUMENTUMFILM-  
SOROZAT**

(BORONYÁK RITA ÉS KISPÉTER ISTVÁN)

**TÁVOLI TÁJAKON –  
„EGZOTIKUS” FILMKLUB**

I. SOROZAT:  
SHINDO KANETO

II. SOROZAT:  
MIRA NAIR  
(BERKES ILDIKÓ)

TOVÁBBRA IS FOLYTATÓDNAK PERLAKI TAMÁS (A HATVANAS ÉVEK TÁRSADALMI  
ÉS KULTURÁLIS FORRADALMA – A CSEHSZKOVÁK ÚJ HULLÁM II. CÍMŰ) ÉS CSEJK MIKLÓS  
(AZ ANGOL ÚJFILM ÉS A A NÉMET ÚJFILM CÍMŰ) NAGY SIKERŰ SOROZATAI!