

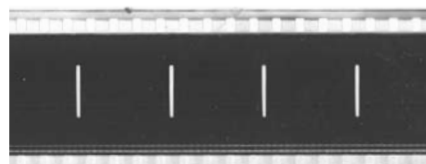
FILMKULTÚRA

# MUSZTER

2009. NOVEMBER



Vakító fehérség



**FILMKULTÚRA**  
MUSZTER

ISSN 1785-0789

Magyar Nemzeti Filmarchívum  
7. évfolyam 11. szám  
megjelenik havonta

**MELLÉKLET:**

**A FILMÚZEUM HAVI MŰSORA**

**INTERJÚ TIAGO BAPTISTÁVAL,**  
A PORTUGÁL FILMINTÉZET FILMTÖRTÉNÉSZÉVEL

**BESZÉLGETÉS HÁBETLER FERENC PIROTECHNIKUSSAL**  
**NŐK TÖRTÉNELMI KOSZTÜMBEN**  
**DIÁKZSÚRI EGY RETRO-VERSENYPROGRAMRÓL**

# Zsugorfejlés

Tanner Gábor

Írok egy színes, csillogó magazinba. Ragasztott gerinc, műnyomó papír – biztos ilyen érzés lehet beülni egy Cayenne-ba is. A jólét bőrülései. Persze csak egy körre, ha létezne ilyen ebben a dimenzióban. Szóval kellemes érzés már maga a képzelet is: ott vagy a gazdagok kezében, akik megengedhetik magunknak ezt a vastagon egymásra hajtogatott luxust. Felhallatszom hozzájuk. Aztán most szól nekem a tulaj, hogy a jövőben nincs pénz, de repülőjegyet kaphatok bizonyos mennyiségű szöveg után. A főszponzor ugyanis egy légitársaság. Hívhatjuk barternek, csak nem az. A barter ugyanis mindkét fél számára előnyös csere, itt viszont csak az egyik fél jár jól. Az, amelyik megszabadul a fölös repülőjegytől. Miért mindig nálam szakadnak meg a nagy gazdasági láncolatok? Tölem ugyanis már csak a kukába mehet a jegy. Árucseré ez, 21. századi válságidőszak módra. Vagyis az igazi (ősemberféle) árucseré paródiája. Ha tejjre, kenyérre, csokira lehetne cserélni az írást, az még csak-csak megjárna, de ez a fogyasztói kapitalizmus emelkedett szintje: itt repülőjegy, teszttvetés, légkondicionálóberendezés, luxuslikőrjegy a tét. Megmarad a szponzor, és vonzása révén talán a pár fizetős hirdető is (hogy a tulajdonosnak is jó legyen), a szerző meg újabb álmokkal gazdagodik: milyen szép vidékekre is utazhatna, ha lenne pénze szállásra és ennivalóra ott, ahova a repülőjegye szól... És akkor még ne nyöszörögjünk, ha a szövegeink repülőjegyet, teflonedényt, parfümöt érnek, és nem – mondjuk – semmit. Különben ebben a válságban, hogy lassan süllyedünk bele. Nem költünk erre, aztán arra sem, közben mondogatjuk, végül is ez még nem a világ vége. Néha belegondolunk, mit engedünk meg magunknak két évvel ezelőtt, de sosem pillantunk előre: mi mindent fogunk még lefaragni a következő hónapokban, években. Nem tudjuk, meddig tart az agónia. Nagyszüleink számítottak a háborús és újjáépítő nemzedéknek, szüleink a 60-70-es évek kisszerű, de biztonságos életet ígérő, jóléti generációjának, belőlünk úgy tűnik, a csendesen leépülő generáció lesz. Még csak nagyot sem puffanunk. Kezd blúrozódni a helyzet. Mit tegyünk? Mivel valódi megoldásokra nincs remény, hiszen a többiek is kásásodnak körülöttünk, összehúzódnak, zsugorodunk. Egyre inkább csak úgy teszünk, mintha lennénk, miközben egyre kevésbé vagyunk. Azért fontos ez, mert él bennünk a remény, hogy egyszer majd valóban leszünk megint, ismét kitöltjük a képet, amit fenntartottunk magunkról addig is. De nem várjuk ezt az állapotot. Nem azért, mert nem szeretnénk újra fedésben lenni önmagunkkal, hanem mert a várakozás konkrétabb dolog. Ahhoz már kell legalább egy magyarzó mondat: mire is alapozod a várakozásodat, ember? Egy pillangóra ott Kínában, aki a szárnyával talán más konstellációt verdes ide...

Csoda hát, ha elkezdődött a sors- és szabadakarat-filmek konjunktúrája? A Végső állomás 3D talán a legizgalmasabb közülük, ami amúgy egy műfaji rémség, a leggyengébb a fesztiválbajnok Észak, míg elviselhetően unalmas Az időutazó felesége. Kellemes képekben megjelenített mozikaland a bizonyos szempontból görög sorsdrámaként is funkcionáló A grófnő és a didaktikus (mégis szimpatikus) egyszerű Vakító fehérség – és közel sem olyan kiszámítható, mint amilyennek hírlík a netes kommentek alapján.

## A Végső állomás 3D-ben

egy autóverseny lelátóján ül a tömegben két fiú és két lány. Párok és barátok. Az egyikük megérzi, hogy hamarosan baleset lesz. Valahogy ráveszi az öt hülyének néző többieket, hogy meneküljenek – alig élik túl a rettenetes mézárást, amit az elemek (a becsapódó autó alkatrészei, a tűz és az összedőlő lelátó) okoznak. A felfordulásban magukkal mentenek még pár embert, akik aztán mégis csak elkezdnek meghalni (bár megfelelőbb kifejezés: széttrancsírozódni). A „látomásos” fiú (mindig megérzi, ha lecsapni készül a halál, ami azért jó, mert így kétszer is lehet vizualizálni ugyanazt a jelenetet, egyszer lidércnyomásként, másodszor pedig valóságként) rájön, hogy ugyanabban a sorrendben pusztulnak az emberek, ahogy első látomásában elhullottak. Így talán, ha valakinél sikerül megszakítani a láncolatot, akkor a nyilván kényszeresen következetes halál majd csak néz bután, mint a sphex nevű darázs faj a híres kísérletben, mert megakad a gyilkolási folyamatban. Darazsunkról tudni kell, hogy mielőtt magára hagyná a petéit, egy megbénított tücsköt helyez el nekik az odu bejáratánál. Míg a darázs bent egy utolsó pillantást vetett utódaira, a kutatók odébb tolták a tücsköt. A darázs kifelé jövet látta, hogy kimozdult helyéből a világ. Visszatolta a tücsköt, s mivel neki ez után az jön, hogy bemeleg rápillantani a petéire, ahelyett, hogy továbbállt volna, bekukkantott a petéihez. Ez alatt megint eltolták az elemóziatücsköt, a darázs ismét megakadt a dolgon, visszatolta, és megint jött a gyerekekre vetett pillantás. De meddig tart a halál elakadása? Ha egyszer nem éri el az áldozatát, majd megpróbálja megint, mint a darázs az újra és újra petéire vetett pillantást. Nem tudni, mennyi idő alatt hal éhen a darázs ki-be járkáltában (a kísérlet viselkedéstani és nem állatkínzási volt), de gyanús, hogy a halál hosszabb ideig bírja. Mindegy, hőseink logikája ugyan kikezdhető, ám legalább szembefordultak a végzetel. Szophoklész Oidipuszáról mondják, hogy nem sorsdráma, mert benne a hős küzd a végzete ellen. Úgy véli, jó úton jár, hogy elkerülje a sorsát, és amíg ezt gondolja, és minden adott pillanatbeli konkrét tapasztalása meg is erősíti ebbéli hitében, nincs baj. A Végső megoldás 3D hőseinek életét kitölti a halál elkerülésével való foglalkozás. Így küzdelmük filozófiai értéke kétséges. A két pár közül azok vannak ellenszenvesre formálva, akik ügyet sem vetnek a halálra. Jó, hát majd jön, de én most megyek csajokat nézni a medence szélén, mondja a fiú. Koszos a kocsim, bemelegyek egy automata autósosóba, gondolja hetykén a lány. Hú de durva! A kis öntudatosak! Vesszenek az ilyen szabad akarató férgék! Csúnya halált szánnak nekik az alkotók. A srácból a fenekén keresztül kiszippantja egy medence vízelvezetője a belső részeit. A lány fejét majdnem levágja a beragadt napfénytető, miközben dermesztően forognak körülötte a habos mosóhengerek. Aztán majdnem kis repeszek tépik szét – de mindkétszer megmentik a felelősségteljes barátok. Szimpatikusabbnak tűntetik fel azokat, akik nem tudnak mással foglalkozni, csak a halállal. Akik megrogzítotté válnak. Belegolyóznak a halálekkerülési problémába. Jó, hát értjük, hogy a filmkészítők miért szeretik őket, hiszen velük lehet még több akciót filmbe iktatni, pedig igazából ők a szánalmasak. Azt hiszik,

fontos dolgot tesznek, már-már biztosak benne, hogy bizonyos aktusaik hova vezetnek őket, miközben nem veszik észre, hogy már régen megfosztotta őket a halál a szabad akarattól: a saját szolgálivá, robotjaivá tette őket. Veszélyes dolog azt hinni, hogy egy szituációba zárva az adott keretek elleni harc morálisan előrébb való, mint egyszerűen kisértálni az adott helyzetből. Mert miközben küzdünk a mások diktálta körülmények ellen, rabjai vagyunk a feltételteremtőnek (hívjuk bár halálnak, főnöknek vagy apának), legyen a küzdelmünk bármilyen heroikus is.

Popper Péter írta valahol, ha biztosak lennénk benne, hogy a jóság valóban bekövetkező dolgokat mondja, nem mennénk el hozzá. Így voltam az

## Észak

című filmmel. Csak nem lehet már teljesen igaz, amit olvastam róla, hogy egy nagy darab, böszme férfi csupán utazik a vakítóan fehér, norvég hegyes-dombos-erdős tájban, és nem történik semmi! Biztos van benne jellemfejlődés, vagy ha nem, hát izgalmas, mókás kalandok. Sajnos néha bekövetkezik, ami meg van írva. Jomar súlyosan terhelt pszichésen, ráadásul kannából vedelő alkoholistá. Elhagyta a felesége, és talán valaha jó sportoló volt, de hogy miként csúszott ilyen mélyre, azt nem tudjuk meg. Nyilván belső kényszer hajtja, hogy saját válsághelyzetét világfájdalommal duzzassza, ezért megrögzötten néz nagy alagút-katasztrófákról szóló ismeretterjesztő filmeket. Megtudja, hogy van valahol egy fia (általános iskolás amatőr filmbe illő dramaturgiai fogás!), és egy motoros szánon nekivág, hogy megkeresse. Felégeti a vakító fehérség közepén álló házat. Mintha csak új életet akarna kezdeni. (Ennek a jelenetnek ezt az értelmezését később maga a film parodizálja, amikor Jomar az útja során véletlenül magára gyújt egy menedékházat is. Ugyanolyan szenttelenül nézi a kis viskó porrá válását, mint saját házának leégését.) Háromszor találkozik emberekkel, de egyik kaland sem változtatja meg. Ráadásul mindegyiken érzünk valami víziószerűséget. Mindhárom át-átlépi a baromság határát. Először egy kislánnyal barátkozik össze (napokat tölt a gyerek szekrényében, hogy kigyógyuljon a hóvakságból), aztán egy homoszexuálisoktól rettegő fiatalemberrel találkozik, aki úgy próbál tökéletesen deliriumos állapotba kerülni, hogy alkoholos vattát tesz a fejére, végül egy öregemberbe botlik, aki a nagy semmi közepére jött ki meghalni. Nem nehéz felismerni, hogy az általános életút három fontos stációját látjuk magunk előtt. Jó, hát ha ez az élet, minek bármit is csinálni, valóban. Így elégnek tűnik csak szánkózni, sielni. Az Észak azt az állapotot mutatja, amikor az ember leginkább is lefeküdné a földre, és várná sorsa beteljesülését. Minek keverjek-kavarjak, ha úgyis csak marionettbábu vagyok a sors kezében? Rossz ennek a Jomarnak? Ne higgyük! Azért kezdjen új életet, hogy aztán a végén majd ott álljon egy végeláthatatlan jég-táblán kezében egy hitelkártyával, amin még felhasználatlan bónuszpontok is vannak? Első kalandjakor az öregasszony figyelmezteti a kislányát: beengeded magadhoz ezt a férfit, aztán amikor elmegy, fájni fog a szíved utána. Hát valóban: érdemes azért megismerkedni másokkal, hogy aztán majd fájjon a létük vagy a nem létük? Jobb neutrálisnak maradni. Ha minden mindegy, ha minden egyforma, akkor nincs értelme a végzettségű való rágódásnak sem. Nagy fityiszt mutatunk a sorsnak. Az egyetlen gond, hogy engem ez a film így abszolút nem érdekel. (És szívből sajnálom azokat, akik úgy érzik, fesztiváldíjakat kell adni neki.) Szívesebben nézném, hogyan alakul Jomar és a fia sorsa együtt. Jobban szeretem az olyan történeteket, amelyeknek van tétjük. Ilyen például az Északra ebből a szempontból reflektáló

## Vakító fehérség

Carrie Stetko az Antarktison levő kutatóállomáson szolgálatot teljesítő rendőrnő. A hó itt is káprázatos, akárcsak az Északban, és a táj sem kevésbé lenyűgöző. Több a vihar, a fenyegetően gomolygó sötétség, az embert is játszi könnyedséggel magával ragadó orkán, ami ködsűrűségűre kavarja fel a jeges havat. Az Észak tájait nézni kell, a Vakító

## Narrátorhang

fehérség-beli természettel birokra kell kelni. Az előbbi álomba ringat, az utóbbi feszültséget teremt. Carrie azért száműzette magát ide, mert korábban a társával lekapcsoltak egy dílert, és ő nem vette észre, hogy a társa a háta mögött megegyezett a gengszterrel. Úgy érzi, nincs helye a való világban, ha ennyire könnyen lépre csálható. Valószínűleg olyan életet szeretett volna, mint Jomar: ellenni a semmiben. Csakhogy a kutatóállomástól nem messze egy hullát találnak, akit jégcsákánnyal öltek meg. Megnyugszunk, hogy Carrie története izgalmasabb fordulatot vesz, mint Jomaré. A Vakító fehérség az Északkal szemben azt állítja, hogy még ingerszegény környezetben is érhetik az embert olyan impulzusok, amelyekre érdemes reagálni. Carrie-nek már lejárt a szolgálata, indulhatna haza innen a világ végéről, de hát rendőr, és olyan nincs, hogy nem tesz semmit. Hiszen a szabad akarat megnyilvánulása nem más, mint hogy harmóniába hozzuk önmagunkat saját magunkkal. Nem egy marmonkannányi szesszel kell nekiindulni a semminek, aztán menni, ameddig tart a pia, hanem megpróbálni tovább- vagy újraépíteni magunkat önmagunk előtt. Nincsenek sokan a kutatóállomáson, Carrie jól ismer mindenkit, egyik sem tűnik gyilkosnak, és mégis az valamelyikük. Meg kell próbálnia kideríteni, ki veri át ismét. Azt a dramaturgiai fogást nagyon bánom, ahogy Carrie-t átveretik az alkotók a társával. Flash backekben látjuk a múltat. A két rendőr egy szállodai szobába viszi a letartóztatott fickót, majd a fűtéseshez bilincselik. Ez a te fogásod, mondja a társ Carrie-nek, nyugodtan pihenj le egy kicsit, amíg hívom a többieket. Szófogadó hősnőnk ekkor valóban lefekszik az ágyra hunyókálni egyet, miközben a másik szobában ott üldögél élete nagy fogása, és hát tudjuk, milyen lassan ér ki a rendőrség, ha egymást riasztják, megéri annyi időre lefeküdni, jó kiadósat lehet szunyálni...

**Az időutazó felesége**

igencsak kaotikus világba kalauzol. Itt aztán semmi sem biztos. Eric Bana a saját (meg ha jól érttem, akkor a felesége és a kislánya) életén belül különböző pillanatokban foszlik semmivé, majd támad fel megint. Rendszertelenül. Ő maga sem tudja, mikor melyik életszakaszába veti a sors, ráadásul nem is mindig annyi évesen érkezik meg egy élethelyzetbe, amennyinek ott lennie kellene. Nem lehet könnyű. De a szerelmének (majd később feleségének), Rachelnek sem. Nem tudja, mikor, melyik Erickel találkozik, és mennyi időre. Ha valakikre ráillik a puppetdetermináció meghatározása, akkor ők biztosan azok. Megértjük, hogy Eric úgy érzi, megfosztották a szabad akaratától. Mégis, amikor megérzi, hogy a felesége természetes biológiai parancsának engedelmessé gyereket szeretne tőle, elhatározza, hogy az emiatt köztük kibontakozó vitákat elkerülendő, elkötteti a spermavezetékét, nehogy a génhibáját tovább örökítse. A genetika fejlődése azt az érzetet keltheti bennünk, hogy viselkedésünk okai a génjeinkbe kódoltak, vagyis nem vagyunk felelősek semmiért. Eric mégis szembeszáll a sorsával. Még ilyen szélsőséges helyzetben is úgy érzi, alakíthat rajta. De Rachel sem marad a férfi adósa. Eric egyik sterilizálás előtti időszakból való énjével, amikor az feltámad, gyorsan gyereket csináltat magának. A film lassú, melankolikus képekkel kerüli el a röhejessé válást, és inkább az unalom felé tolja a nézőt. Így elveszi a kedvünket a nevetéstől, csak mosolyogni hagy erőt. De Rachel mondatai fontosak: akármilyen kaotikus is legyen az élete, nem bánt meg semmit. Mindig minden pillanatot élvezett Erickel. Semmilyen helyzetben sem

érezte magát áldozatnak. A pszichiáterek bekeretéznek a képét a falukon.

**A grófnő**

főszereplője, Báthory Erzsébet úgy él a köztudatban, mint háborodott, vérszomjas matróna. A görög drámák kapcsán merül fel az emberben, hogy mi lehetett az érdekes bennük a korabeli közönség számára, ha ismerték a cselekmény vázát. A megírtakon, a determináción, a sorsokon nem lehetett változtatni. Most itt állunk ezzel a Báthory-mitosszal: ha nem a kivézetésekre, vérben pácolásra vagy vérben fürdésre futna ki a történet, akkor mit lehetne rajta vizualizálni? Pedig éppen az az izgalmas, hogy Báthory Erzsébet története olyan, amin változtatni kellene. Mindaz, amit eddig tudtunk róla, csupán egy lehetséges történet. Egy változat. De a legkevésbé sem determináció. Szádeczky-Kardoss Irma jogász egy meggyőző és alapos könyvben, valamint népszerűsítő cikkeiben döntötte meg a néhai csejtei grófnő ellen felhozott vádakot a 90-es évek elején. A grófnőben is elhangoznak kételyt ébresztő mondatok. A narrátor (Báthory szeretője) úgy fogalmaz, hogy a történetet mindig a győzteseknek van joguk és lehetőségük elmesélni, amivel arra utalhat, hogy a grófnő ellen sikeresen ármánykodó Thurzó György terjesztette el a vérszomjas sorozatgyilkos meséjét. Ő maga is csak egy pontig számít hiteles tanúnak, és éppen a grófnő gyilkos korszakáról nincs közvetlen tapasztalata, hiszen akkor már távol élt a szerelmétől. Ugyanakkor a filmben látjuk, hogy szűz lányok vérével átitatott rongyokkal borogatja magát Báthory. Látjuk a fémből készült, hatékony vérkifolyató berendezést is. Ezek ellenpontozására erőtlén a pár szóbeli közlés. Ráadásul az inkriminált mozzanatok nincsenek látomásszerűvé légiesítve, semmi sem utal arra, hogy csupán alternatív valóság lenne, ami kibontakozik belőlük. Sőt. A szemünk előtt ad Báthory utasítást arra, hogy vegyék egy parasztlány vérért. Majd később látjuk, amikor a farkasok kikaparják a lány holttestét a nyirkos földből. Szádeczky-Kardoss ezzel kapcsolatban leírta, hogy a parasztlányt azért vitték be a kastélyba, mert beteg lett (itt gyógyították a betegeket, és ez a módszer egyfajta karanténként is szolgált). Báthory nem is tartózkodott Csejten, amikor szegény lélek meghalt. Az úrnő távollétében a birtokot irányító Darbúlia sebtiben földeltette el a holttestet, mert a több egymás utáni haláleset a környéken járványt sejtetett, viszont nem akart pánikot kelteni. Minderre utalás sincs a filmben.

Delphy azzal tompít a közhely Báthory-portrén, hogy a hősnőjét legalább nem idegbetegnek ábrázolja. Így viszont az a láncszem esik ki, hogy miért lesz a grófnő sorozatgyilkossá. Van egy húsz évvel fiatalabb szerelme, és úgy érzi, a fiú bőre bársonyos tapintású. (A történet szerint ez a szerető Thurzó György nádor fia lenne, István, aminek nincs történelmi alapja.) A nádor erőszakkal máshoz adja a fiát (a szerelmesek el sem tudnak köszönni egymástól), Báthory ellen pedig áskálódni kezd az amúgy a nőtől korábban kosarat kapó férfi. Azt hihetnénk, hogy Erzsébetben a fiatal szeretője miatt merül fel, hogy „konzerválja” magát. De erre nincs utalás a filmben. Meggyőződésem, hogy ha Erzsébet élete szerelme lenne István, az ország leggazdagabb asszonyaként (akinek még a király is jócskán tartozik), megkereshetné, és fordítva, ha István a nádor fia, ami a legmagasabb közhivatal volt akkoriban, szerét ejtené, hogy legalább értesítse Erzsébetet, mi történt vele. (Ennél

azért kevésbé volt sötét a középkor utolsó pár évtizede. Bármennyire is meglepő, a nemesek a kor technikai szintjén csaknem olyan sűrűséggel leveleztek egymással, ahogy ma e-mailezünk.) A filmbeli Erzsébet egyszerűen csak fiatal akar maradni. Ha viszont nincs szerelmi bánata és bőrének vérrel való ápolása között összefüggés, akkor mire kellett a kitalált love sztori? A görög drámákból tudjuk, hogy ha bizonyos mozzanatokon nem is lehet változtatni a történetben, az okozatok rendszerén igen. Vagyis ismertek bizonyos cselekményelemek, és a művészi szabadság részben abban nyilvánul meg, hogy ezek között milyen kapcsolatokat képes teremteni az alkotó. Delhy filmjében nincs kauzalitás, Erzsébet egyszer csak szó szerint vérszomjas fenevad lesz. A sorsszerűség nem egyenlő az összefüggéstelenséggel, a baromsággal. Lehet, hogy sokszor támad olyan érzésünk, hogy hatalmas káosz a világ körülöttünk, de Einsteinnel szólva „Isten nem szerencsejátékos”... És így már nem tudom, milyen művészi értéke van egy filmnek, amelyben csak úgy jönnek egymás után a dolgok, különösebb rendszer nélkül, csak azért, mert bizonyos elmeszűlemények szépen vizualizálhatóak...

Heisenberg és Bohr „bizonytalanságelmélete” óta tudjuk, hogy a kép, amely bennünk a világról kialakul, nem azt mutatja meg, milyen a világ maga, hanem pusztán azt, hogy mi milyennek látjuk. Nehéz kereszt ez. Sokszor jó lenne zárójelbe tenni magunkat, és minél többet megérteni a világból magából. A 3D-technológia ezzel a vágyunkkal szórakozik. Ugyanis azt ígéri, velem megpillanthatod a dolgoknak azt az oldalát, amelyet 2D-ben nem látsz. Felderül egy rejtett dimenzió. Még a magát szakértőnek vélt ismerősöm is azt kérdezte tőlem a minap: hogy merülhet fel egyáltalában a 2D 3D-sítése, amikor az előbbi egyszerűen nem mutathatja meg azt a vetületet, amit a 3D igen. Belecsavarodhatunk ebbe a kérdésbe, ha nem értjük meg, hogy a 3D-s film csupán káprázat. A 3D-s mozi nem valódi háromdimenziós jelenség. Nem a székünk mozog, hogy körbejárhassuk a filmet, hanem úgy érezzük, úgy látjuk, mintha a kép bizonyos elemei elmozdulnának felénk. De nem mozdulnak el. Ahelyett, hogy közelebb kerülnénk a világhoz, be kell gyűjtenünk egy újabb csalódást: a világ nagyon nem olyan, mint amilyennek látjuk. Vagyis a 3D olyasmiről, mint azok a gyerekkönyvek, amelyek szétnyitáskor kidomborodik egy vár, egy házító vagy akármilyen, mintha elmozdulna a síkból a hajtogatás, de igazából továbbra is csak szemből van értelme, ha oldalról nézünk egy ilyen könyvet, nem látunk semmit. Ott csak papírvékonyaság van, illetve lyukak. De ha kicsit elszakadunk a valóságképzéstől, ünneplhetjük is a látószerveinket és a felfogóképességünket. A

**Végső megoldás 3D-t**

ugyanis minden eddig látottnál véresebbre akarták csinálni. Legyen ez olyan transzírozás, hogy úgy érezzük, a ruhánkra fröccsen a vér, a fejünk körül repkednek az emberi húscsapatok. Már-már odanyúlunk magunk elé, hogy kihúzzuk a medence vízelvezetőjébe ragadt srácot. Ebben az akadályoz meg, hogy látjuk: mindez csupán komputergrafika. A Végső megoldás 3D valóságos filmként tünteti fel magát, és sok benne az élőszereplős felvétel, de a trükkök mind CGI-k. És ettől nem félelmetesnek látjuk a filmet (ami egy horrorfilmnél alapkövetelmény lenne), hanem csupán durvának. Amilyen egy átlagos Tom és Jerry. Talán nem véletlenül hirdettek az amúgy 18 karikás mozi előtt csupa gyerekfilmet.

**FILMKULTÚRA**

Alapítás éve: 1958

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

főszerkesztő: **Forgács Iván**  
szerkesztők:

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

A nyomtatásban megjelenő Muszter  
műszaki szerkesztője: **Sóti Gábor**  
nyomda: **Érdi Rózsa Nyomda**  
szerkesztőség címe:  
Magyar Nemzeti Filmarchívum  
1021 Budapest, Budakeszi út 51/e  
telefon/fax: 394-5205

fő támogatóink:



ZSIGMOND DEZSŐ:

## VADLÁNY – BOSZORKÁNYKÖR

Kispéter István

Erotikával kevert krimi, amely alában szintizta antropológia. A gyimesi faluban késeles történt, a rend 6re érkezik tisztázni a körülményeket. A kikérdezés nyomán a „mindennapos” esetből egy egészen más történet kerekedik ki. Az áldozat feleségét már csecsemőgyilkossággal is kapcsolatba hozták korábban, az asszony furcsa, „boszorkányos” hatással bír, férje féltékenysége ellenére pásztorokkal és más férfiakkal hál. A rendőr ebben a lezáratlan ügyben is nyomozni kezd, és találkozik a vadlánnyal, története átnő egy mesészerű, misztikus világba.

### Meglesett leskelődők (kutatástörténeti gondolatok)

A néprajzi, antropológiai terepmunka egyik alapproblémája a megfigyelő és a megfigyelt viszonyában rejlik. A szakirodalomban sokat emlegetett „résztvevő megfigyelés” bizonyult eddig a leghatásosabb terepmunkamódszernek, mégis, a kutatónak ez a részben kívülálló, részben belehelyezkedő attitűdje több problémát is felvet. A terepmunkás ideális esetben évet, éveket tölt folyamatosan vagy vissza-visszatérve a kutandó közösségben, közben megtanulja annak nyelvét, részt vesz mindennapi életében, ünnepi szokásaiban, később rítusaiban stb. Mégis fontos, hogy mindezekben a helyzetekben megfigyelje is maradjon a történéseknek: a kívülállóság segít elvonatkoztatni, összefüggéseket meglátni, általánosítani, hogy elkészülhessen a terepről szóló megannyi leírás, egy későbbi szakmai beszámoló, monográfia. Az időtényező azért is lényeges, mert a túl korai, esetleg nem teljesen tisztázott információk a legváratlanabb pillanatokban, helyzetekben új megvilágításba kerülhetnek. A résztvevő egyre inkább úgy viszonyul a környezetéhez, ahogy azt a megfigyeltjei is teszik, az együtt átélt napi rutinok és ünnepek hatására hozzájuk hasonlóan kezd el gondolkodni, érezni is. Mások lesznek a barátai, mások az ellenségei, a régi világához kötő kapcsolatait is arra kezdi használni, hogy a megfigyelt közösség, csoport, egyén érdekeit szolgálhassa általuk. Az egykori „független” (csak némi prekonceptióval, szakmai, elméleti tudással felvértezett) megfigyelő egykori élete háttérbe szorul: habár egykoriságát

nem veszíti el soha teljesen, de az aktuális helyzetek, környezeti adottságok, az új csoportba való legitimálódása felér egy újjászületéssel. Kutatónk választ-hatja terepét például a nagyvárosban, éveket töltve egy szubkultúra tagjainak körében, vagy egy számára idegen természeti-társadalmi közeg és szokásrendszer birodalmában, végigjárja a megfigyelni kívántakkal szembeni kívülállóság és idegenség, a még be nem illeszkedtettség, és ezzel párhuzamosan a régi világtól való elszakadás, majd a régi világának elhalásával a megfigyelt világába való asszimiláció fokozatait. A megfigyelő részvételei alkalmával függetlenségre törekszik: távolságra a megfigyelttől és önmagától, saját eddigi világa és személyisége tudásaitól és elképzeléseitől, és mégis közelségre, magának a másikban való új, másabb megismerésére, a világ más nézőpontú megtapasztalására, átélésére. Félelmetes feladat ez, hiszen amint lemállik a kutató szem hályoga, a gondolatok, majd a tettek is átalakulnak: amilyen nehéz elengedni, olyan könnyed érzés aztán a megszületés valami hasonlóban, de mégis másban.

A néprajzi-antropológiai kutatások humoros (vagy a visszatételező átélő interpretációjában humorossá váló) esetei a „póru jár megfigyelő” történetek. Számos ilyen jegyez a szakirodalom – mindegyikre az ad lehetőséget, hogy a kutatónak csak részinformációi vannak a kutatottakról, ők viszont félreinformálják őt. A kapott téves adatok, bekerülve egy hivatkozási rendszerbe, minden bizonnyal színesítik a társadalomtudományok ezen ágának ismereti palettáját. Mai, internettel gyorsított világunkban ezek az átverések hamar cáfolatra találnak, másfelől gyarapítják a fent említett történeteket. Érdekesebb esetek lehetnek viszont azok, melyekben a kutató akaratától függetlenül a kutatótt világ részévé válik: ismert történet az antropológusnőé, aki első munkája során eltévedt a terepen. Európai viseletben, meglehetősen indiszponáltan járta a dzsungelt, ezt a helyi törzs rejtőz tagjai látták is. Szinte dolgvégezetlen tért vissza hazájába. Pár év múlva újra lehetősége nyílt a terepmunkára, ismét ellátogatott az említett törzshöz. Most sikerrel járt, és begyűjtött több más folklórtörténet mellett egy olyat is, amelyben saját magát vélte felismerni, egykori erdei sétája közben. Akaratlanul



vált egy ismeretlen közösség szájhagyományának részévé.

Persze kutatható egy téma megfelelő függetlenséggel is, az interpretáláshoz nincs szükség a résztvevőség ilyen mélységére, elég lehet a távoli kameraállás és a jó szem: a tér és idő megfelelő egységében lenni, és ha a szem nem elég, egy közbeiktatott eszközzel dokumentálni, amit csak lehet. A „jó helyen és jó időben lenni” vágya abból a beavatkozásmertességéből született meg, amely az embert különböző események átéléséhez juttatta és juttatja ma is. Kellő erőfeszítés a tethöz, kitartó gyakorlat és egyszerre a belső készenlét. Más kérdés, hogy kevés olyan terep akad a kutató számára, ha akad egyáltalán, amely a megfigyelés során nem változtatja meg magát a megfigyelttől is. Talán

csak a távolság-közelség mértéke, ami más és más lehet, a közegetől, a kutató temperamentumától is függően.

A film és a filmes szintén szembe-sül a beavatkozás – be nem avatkozás dilemmáival: a közeli nézet és a panoráma is fontos a maga nemében, hiszen más igazságokat láttat a megfigyelővel, másokat a filmnézővel. A filmművész, ahogy műalkotó társai egytől egyig, víziójának megfelelően tömörít. A befogadó számára a filmbeli be nem avatkozás látszatát a filmidő kitágítása, a néző idejéhez való közelítése adhatja, de a látszat hitelességének varázslata elérhető különböző műfajok stílusjegyeinek, kifejezési eszközeinek vegyítésével is. Az ún. dokumentum-játékfilm (általam itt most nem definiált) műfajában lehetőség nyíllhat olyan világváltásokra, melyekre külön

**FILMKULTÚRA**

egyik előbb említett filmfajta sem képes. Mégis, éppen ezzel gyengíthetik is az összehatást, ahogy az össze nem illő kifejező jegyek a néző számára csökkentik a látottak hitelességét.

Zsigmond Dezső filmje értelmezhető a kommersz esztétikája szerint, krimiként: késelések, csecsemők „eltételese”, hűtlen feleség, a végeknek is a végeinél élő, egyedülálló nők, titokzatos tetoválások összekapcsolta sorsok, féltékeny férj, eltűnt nyomozók, hallgatag, de anekdotázgató falubeliek. A filmnek ez a játékfilmese rétege a leggyengébb. A tévé képernyőin látna sok ilyet az ember, ha nézne tévét, és figyelemre sem méltatná, ha csak ennyit mutatna magából. Szerencsére, bárhogy is játszák a színészek és a helybéli lakosok történetbeli szerepüket, a milió, a természeti táj, az életmód egyszerű, de filmes eszközökkel mégis intímen ábrázolt részletei megszerettetik velünk őket, és segítenek a filmi varázs mozibeli kialakulásában. A dokumentumfilmese oldalt érzem tehát a filmben erősebbnek, az érdekes színészi, amatőr színészi csapat játéka fontos, de számomra másodlagos. Talán éppen a színészi előadás gyengébb volta hangsúlyozza ki jobban a mindennapok mikrovilágait.

**Antropológus rendőrök (nyomozástörténeti gondolatok)**

Erdélyi hegyeken kamera pásztáz. Idős férfiak és nők feje áttűnésben. Beszélnek: hiedelemtörténeteket. A táj gyönyörű, az emberek idevalósiak. Képileg mintha a dokumentumfilm játékfilmese akarna, hangulat szeretne születni, mely kalauzolhatja a nézőt ebben az archaikus világban.

Valahol Erdélyben. A kamera zenészeket mutat egy kocsmá kicsiny színpadán, a muzsika illik lábhoz, kézhez, férfiaknak, nőknek egyaránt megfelelő időtöltés, gondúzó vigadalom. Mindegy is az alkalom, akár csak erre is járhattak valami zenészek, vagy a helybéli fiatalok és idősebbek gyűltek össze mulatni. A kamera úgy bujkál a ritmusra lóduló lábak, kezek, fejek között, mintha ott sem volna, felveszi a zene ritmusát, a forróvá hevült helyiség hangulatát, majd meg szinte szenttelenül figyel, amint egy hosszabb hajú, inas férfi (Pálffy Tibor) meg egy társa birokra kelnek előbb lábon, majd a kocsmapadlón is. Beavatkoznak a többiek, békítően, a megtépzott loboncú férfi mégis kést vesz elő, vérző sebet ejtve ellenfelén. A jelenet hangulata a késeléssel vált át játékfilmivé, a birokra kelők hempergése, a késrántás, a szúrás stilizált képi megmutatása kizökkent a tánc és a helyszín közvetlenebb átéléséből, és elindítja a filmet a nyomozás irányába. Rendőr (Kurkó János alakítja) utazik autón, akár mint egyszerű néprajzos a városból a faluba. Az egyre járhatólanabb út mentén favágók dolgoznak. Fenyőfa dől az útra, az autónak fékeznie kell. Utasa kiszáll, párbeszédbe elegyedik a munkásokkal. Telefonálna, de a masina, mint a film során később is annyiszor, nem bizonyul a terephez adekvát kommunikációs eszköznek (nincs téror). A színészi előadást már ebben a pár soros

párbeszédben hiteltelennek érzem, mint néző, nem hiszem el, hogy ez a rendőr egy zordon városi nyomozó, tényleg inkább lehetne néprajzkutató. A fát elvontatják, pedig a rendőr számára figyelmeztetés volt (az is lehetett volna), megfordulásra alkalmas lehetőség, de hát a kötelesség, és persze őt küldték, őt várják. A független megfigyelő távolságtartásával meg is érkezik, megtalálja a helyi munkatársat. A két rendőr beszélget az autóban. Lehet, hogy az „ez egy ilyen késelő világ”-hangulatnak kellene áradnia ebből az autós jelenetből, majd megérkeznek az őrsre, és megkezdődik a múltkori verekedők kihallgatása. Kurkó Jánosnak ismét nem megy a marcona rendőr szerep, ahogy a két kihallgatottnak sem a kihallgatottság. A jelenet viszont a nyomozónak új irányt ad: kiderül ugyanis, hogy a féltékenységekben késelő férfi felesége Krisztina, szép-asszonyféle, nem kurva, csak másokkal is kedvét leli az eszténák és hegyi legezők világában. A rendőrök ezután a falut járva a Vadlány felől érdeklődnek, és betérnek egy idős házaspárhoz. Az öregember étellel, itallal kínálja vendégeit, családját kiküldi az udvarra, ne zavarjanak, miközben ő mesélni kezd. A történetek jellegzetesek, fellelhető bennük ehhez a Kárpát-medencében is annyira összetett hiedelemalakhoz, a boszorkányhoz fűződő néhány sajátosság: elviszi, megnyomja, lóvá teszi a férfiakat, forgószelemben érkezik, valami hegyes szerszámot hajtának a szélbe, amire a kísértés eltűnik, stb. A jelenet hangulata, a beszélgetés csak ott tör meg kicsit, ahol a nyomozásba illeszkedik. Különböző intim képet kaphatunk egy családi milióról, látjuk a berendezési tárgyakat, az embereket munka közben, még „állati humort” is kap a kép: az új vendég, a városi nyomozó mellett megpillantunk először egy nagy, majd egy kisebb termetű kutyát, végül egy kis cicát, ahogy egymás mellett ülve várják, juttasson nekik pár falatot ételből ez az ismeretlen.

Közben párhuzamos szerkezetre vált a film. Rendőr (Trill Zsolt alakítja) utazik autón. Megjelenésében (divatos, talán német átmeneti katonakabát, farmer, borostás arc, csapzott haj, sokat tapasztalt háborús veterán sztereotípiá) inkább alkalmas a krimivonal erősítésére. A járgánya bedöglik. A telefonja működik. Társát hívja, aki már a hegyek felé tekintve, a Vadlány nyomába eredni készül. Lebeszélne társát a merész, egyszemélyes küldetéséről, de mindhiába ez a figyelmeztetés is (ugye korábban már volt egy kidőlt fenyőfás), győz a hivatástudat. Kurkó János, pár pillanatát kivéve, visszafogott, természetesebb színészi játékkal inkább a film dokumentarizmusának válik szerkesztésévé, Trill Zsolt akciófilmese mesefigurája pedig inkább a fikciót erősíti.

Ismét az elsőnek érkező rendőrt látjuk, kísérelve a legelőkre igyekszik. Ismerkedés a hegyi pásztorokkal, kis bepillantás a tejfeldolgozás mikéntjébe, szerszámok, szakszerű mozdulatok hiteles képsorai láthatók: minimalizmusukban erős képek, rövidségükben is hatásosak. A Vadlány nem kerül elő, a rendőrnek viszont estére nyoma vész. Közben a lenyűgöző vidék nyugtatja a szemet, patak, melyben mintha feltűnne a keresett hölgy, sziklás hegyoldal, szél fújta lankák, meredélyek, aprócska faházak.

A nyomozó eltűnését munkatársai sem értik, talán medve falhatta fel. A stilizált képi sugalmazás szerint azonban vadlányok gyűltek köréje, éjszaka meglepték álmában a mezőn, és csak hűlt helye maradt reggelre: egy boszorkánykör.

Rendőr érkezik a faluba (Trill Zsolt). Mintha a Vadlány (Tankó Erika) jönne vele szemben a falusi utcán, de mégsem. De mégis. Aztán meg fekete ló vágat az utcán (majd később a domboldalon többször is): minden bizonnyal a Vadlány boszorkányságának és szabadságvágyának képi szimbóluma. A férfi ismerkedik, először a Vadlány féltékeny, pálinkaszertető férjével. Modoros párbeszédeken túl, a nyomozás folytatódik a legelőkön. A pásztoroktól kellene megtudni, merre is jár a Vadlány, de a nyomozó kilesi az éjszakai pásztorórát, majd az erdő felé iramodó nő után veti magát. A kergetőzést vad szeretkezés követi, majd megint futnak. A férfi, nem is tudni biztosan, hogy az asszony cselvetése által, vagy saját figyelmetlensége okán, szakadékba zuhan. Gondolja a néző, ez a vég, mégis a következőkben bekötözött fejjel ébredni látjuk. Ápolója az egyik pásztor és egy eddig ismeretlen nő. De ismét a játékfilmese vonal erősödik, amikor az ismeretlen nő csuklóját táján ugyanazt a kereszt alakú billogjelet látjuk, amit a rendőr is ugyanott hordoz, amióta csak az esztét tudja. A nézőben gyanú kél, hiszen már korábban is hallott érthetetlen mondatokat e rendőrtől: ő már régóta tervezett idejönni, nem is e nyomozás miatt, dolga van a tájjal, a múltjával. A megszállottság jelei még nem mutatkoznak, de felismerhető a jellegzetes játékfilmese dramaturgia: a hős fokozatosan szembesül saját múltjával, egyre inkább kilép hivatalos szerepéből, hogy aztán mindenféle köznapiságot hátrahagyva kilépjen eddigi áléletéből, és újjászültesse régi önmaga.

Közbeékelődnek ismét az áttűnések. Az első rendőrt látjuk a domboldalon, szép fűvű legelőkön egymagában kószálni. Idős bácsik, néni beszélnek róla, hogy találkoztak vele dolguk közben, de ahogy megszólították, semmivé lett. Ködös hiedelemalak vált belőle is, akár akarta, akár nem. Ebben a rövid epizódban találkozunk leghomogénebben a filmes fikció a tájjal és az ott élők hiedelemvilágával. Itt lehetünk részesei leginkább az ezen a vidéken még napjainkban is élő, archaikus folklórnak, még ha képi megjelenítése ezt a hatást nem is erősíti fel.

Egy év telt el. Hirtelen-heves hegyi nászából a Vadlány és a második rendőrnek gyermeke született, akit a nő pálinkás férjével együtt nevel. Az apa viszont, meg is találja szerelmét a gyermekkel együtt. Verekedés a féltékeny férj-jel. Éjszaka a féltékeny férjet a Vadlány megfojtja (lábainak végzetes szorításával). Menekülni kell. A többi vadlányok segítenek, bújtatnak. A Vadlány nem feleség többé, a rendőr nem is hivatalból érkezik vissza a faluba, gyermekük is összeköti őket. De a harmadik rendőr a három közül legkevésbé hisz a helyi mendemondákban. Az éjszakai mendemondázat a menekülő hajnalban felégetik. A harmadik rendőr bizonyítékokat talál a hamuban: a Vadlány ékszerét és az egykori rendőr jelvényét – valószínűleg bennégték. Temetés képsorai, gyász-

ló falubeliek, három kereszt. Erdők és dombok, patakok, nehezen járható utak, könnyen lezárható nyomozás, erdők, dombok, patakok, emberek lassan hömpölygő, fáradtságos mindennapjai, itt a mese még könnyen születik és könnyen tovább is él.

Valamiféle archaikus keresztelés képsorai. A környező táj szentel. Vadlányok köre a napsütötte hegyoldalon. Középen tűz lobog, mellette a Vadlány ül gyermekével. Billog, keresztet formázva izzik a lángokban. A baba felmutatása naptakarásba. Védelem és sors-jegy ez. Visszatérés lehetősége a gyökerekhez, védelem a nagy, világi létben.

A digitális kamera és a film képi világa végül. A dokumentumfilmese intimitást erősítik a „ki nem dolgozottság”, a néha spontán tűnő, a situáció természetességéből, „megrendezetlen voltából” keletkező pillanatok. Ott gyengül csak ez a hangulat, ahol különböző képi-akusztikai eszközökkel épp erősíteni szeretnék, játékfilmeseíteni akarják. A táj nem lényegül át ekkor, éppen ellenkezőleg, varázsát veszíti. Szóts István: Emberek a havason, Fehér György: Szürkület – két film példának, ahol a táj a képi világ és a dramaturgia által életre kel, a látott vízióban a szereplőkkel egyenrangú, szinte azok felett álló erővé növekszik. A Vadlány – Boszorkánykör hatásosságát minimalizmusában lehet megtalálni.

**Eltűnő árnyakért visszajáró filmkészítők (záró gondolatok)**

Boszorkányok pedig nincsenek. Vannak éjszakai nyomók, lídércek, viharban közlekedők, tehének tejét elvevők, gyermekeket szemmel verők, senki földjén megijesztők, keresztetellen csecsemőket megrontók és kicserélők, seprűsök, szépek, kíváncsok és vének. Boszorkányos a szomszédasszony, de boszorkány a szomszéd is, aki beleszántott a földembe. Boszorkány a bába: gyermekeket betegíti, boszorkány a koma: asszonyommal bujálkodik. Boszorkány a javasasszony: majd meghaltam, olyan gyógyírt adott, boszorkány az özvegyasszony, boszorkány a cigányasszony, boszorkány a messziről jött ismeretlen. Bárki, aki a félelmetes, kies, napsütötte domboldalon, csontig érő hideg teles világban összekülönböző emberek békéjét halálával helyreállítja. Bűnbak, egy periférikus közösségből kiválasztódó különbözőség, aki személyiségjegyei vagy foglalkozása, vagy mindkettő alapján arra kárhoztatott, hogy a többiek szemében ambivalens figurává válhasson, ha kell.

A film alakjai olyan természeti tájban élnek, amely „kedveli” a határterületeket és a szélsőséges helyzeteket. Varázsos szépsége és zordsága lakóit is jobban benne tartja a régi életvitelükben. Még talán a kés is lassabban rándul, a szó is lassabban bugyan, a vér is hamarabb szárad. És az ellenkezője. Végletek, végek. Zsigmond Dezső filmje minden hiányossága ellenére nézni való alkotás. Házai, templomai, az itt élő emberek beszéde és csöndje itt tart és taszít is. Idővel e film alkotói is hiedelemalakokká válnak majd a helyiek történeteiben.

# Dominárium

## – Szadívák, lesboszik és a szerelemszike

SoSa



Nők történelmi kosztümben. Erősek, bátrak. Ki egy hatalmas birtokrendszert, ki egy egész országot kormányoz. Miért készítenek róluk filmeket? Hogy például állítsák őket: lám, a nő is képes férfiként viselkedni? Vagy éppen azt bizonyítják, hogy a nőknek nem való a „férfiszerep”? Tönkremennek bele? Most akkor van különbség férfi és nő között?

A férfiorientált társadalmak mindig is hajlottak arra, hogy a gyenge, védelemre szoruló nő önmagában nem létezhet a világban, miközben a harcos feministák újra és újra bizonygatni próbálták az ellenkezőjét. A modern világ igazolni látszik, hogy a nők éppen olyan jól elboldogulnak a szingliléttel, mint a férfiak, mi több, ez olyannyira divatosá vált korunkban, hogy egyre-másra születnek az erős, facér nő imázsát népszerűsítő történetek, melyek mind a tudatos nő fogalmává vált Bridget Jones köpönyegéből bújnak elő. A kosztümös filmek erős asszonyait azonban nem a viselt hivataluk, hanem az érzelmeik határozzák meg. A szerelmes nő pedig sohasem megfontolt, sohasem tud elvonatkoztatni, ahogy azt egy férfi tenné. A nő nem csak a szívével vagy a testével sze-

relmes. A nő minden porcikájával szeret, az utolsó nukleonig át van itatva a méreggel. Méreg, mert a viszonzott vagy költői érzelmek magával ragad, elemel, mint valami jótékony felhajtóerő, az elhagyott szerelmes viszont hibázik, őrvjög, önmérszt és főlemérszt. Báthory István fejedelem unokahúga másokon tölti ki haragját, míg távoli druszája, I. Erzsébet, meghajtja magát a felsőbb akarat előtt, feladja önös szempontjait, végül a szenvedés furcsa alkímiaja bátor, kemény és hideg uralkodónót teremt az angol trón számára. Mindkét esetben új személyiség születik, csakhogy örület és asktékus kötelességtudat más-más töről fakad. Ha a prosperitást és nyugalmat hozó kissé diktatórikus uralkodónak úgy kell élnie, mint egy férfinak, ha örökre fel kell adnia a szerelmet és a választás lehetőségét, és ha nem lehet azé, akie lenni akar, akkor nem lesz senkié.

### Bátor Báthory

Báthory Erzsébet egyfajta Drakulinaként fiatal lányok vérént ontja, s különféle okkult praktikákkal próbálkozik, hogy megőrizze fiatalságát. Vért iszik és vér-

ben fürdik, miközben lesboszi orgiákon áldoz a szerelem oltárán. Harry Kümel (Vér az ajkon, 1971) modernizálta, Walerian Borowczyk (Erkölcstelen mesék, 1974) Paloma Picasso közreműködésével az erotikus felhangokra élezett, Donald F. Glut (Blood Scarab, 2007) pedig horrorba oltotta a maga vámpírját. Aztán az elmúlt két év hozott némi újdonságot. A lehetetlenre – felmenteni a nőstényördögöt – mindjárt ketten is vállalkoztak. Egy férfi és egy nő. Egy kelet- és egy nyugat-európai. Egy új hullámos és egy közönségkedvenc színésznő.

Julie Delpy barnahajú, sötét énje, aki egyébként megdöbbenően emlékezett a vérgrofnő Csók István-féle portréjára, élvezettel kéjeleg saját Miss Hyde-jával, lesboszorkával és öncsonkolással rombol illúziót, erőszakos jeleneteivel pedig egyenesen ráront a nézőre. A grofnő (2008) mégis keresi az emberit a tomboló szörnyetegben. Ha Frankenstein emberroncsa feloldozást kaphatott Keneth Branaghtól (Frankenstein, 1994), miért ne menthetné fel a film Báthory Erzsébetet, úgy, ahogy a történelem már félig-meddig megtette? Igaz, a történelem politikai játszmákra hivatkozik, míg Delpy, akárcsak annak

idején Branagh, az emberi szív gyengeségeit és az öldöklő magányt kiáltja ki főbűnösnek. Végre egy új perspektíva! Jegyezzük meg, ez igen sikamlós terület, ugyanis az egykori koncepció „per” (nem fogták perbe a grofnőt, csupán nyomoztak ellene) nem bizonyított semmit. A mai napig nem vázolták fel a történészek Báthory Erzsébet valódi alakját. Így „pszichéjének” kutatása erősen fiktív lehet csak. Delpynél is marad a „vér-vonal”, viszont a szerelem enyhét ad. Az alig sminkelt grofnő egész életét várakozásban tölti. Hazavárja folyton csatázó, erőszakos férjét, aztán ifjú szerelmesének leveleit lesi fáradhatatlanul, le sem véve tekintetét a várkapuról (ez a kapcsolat csupán fikció, nincs történelmi alapja). Az örök epekedés, a beteljesületlen szerelmek heve belülről tüzei mélyről jövő gyilkos szenvedélyét, amelyben végül önmagát is felemészt. Delpy szerint a szellemet egy hamvba holt érzés, az özvegy grofnő esztelen, klimaxszal átfűtött kései lángolása ereszt ki a palackból. Ugyan kezdetben méltó férje, Nádasdy emlékéhez, és erős kézzel vezeti a birtokot, aztán mégis kitör belőle a nagybetűs Nő.

Juraj Jakubisko (Bathory, 2008) hősnője megtanulja a kardforgatást, megvédi birtokát, harcos amazonként ragaszkodik a függetlenségéhez, fáradhatatlan derűvel gyógyítja udvartartása betegeit, szeretettel nevelgeti gyermekeit, és sokkal inkább képes emberi érzelmekre, mint Delphy halovány grofnője. Anna Friel üvölt, őrvjög, ha kell, de tud mosolyogni és borzongatni, ölelni vagy eltaszítani – igazi szenvedélyes asszony. Jakubisko a történelmi hűséget szintén hanyag eleganciával kezeli, amikor az akaratos várúrnő szerelméül magát Caravaggiót, az olasz festőt rendel, aki szerinte akár el is tévedhetett a Felvidékre, s homofób létére „el is tévelyedhetett” a gyengébbik nem irányában. Kötelező jelleggel megjelennek a mágikus realizmus agyszüleményei, mint a nászágygá avatott keringőző gyóntatószék, a tudós szerzetesek saját fabrikálású görkocsolyái, de még egy fából faragott kameraféle is előkerül – az 1600-as években járunk! Viszont túl azon, hogy Jakubisko grofnője természetfeletti módon őrzi hamvasságát, s a saját boszorkánya által kotyvasztott szuperzöld bájjal hatására furcsa látomásokkal küzd, egy erős, félreértett és félremagyarázott nő portréja rajzolódik meg a hosszúra nyúlt filmben. Ez a Báthory Erzsébet sokkal inkább áldozat, mint bűnös. Jakubisko bemutatja, hogyan születnek vagy kreálnak a félreértések. Mert mindig azt hisszük el, amit el akarunk hinni. Ha egy nő „erős férfi”, akkor az gyanús. Ott valaminek lennie kell.

### Gyáva Erzsébet

A modern politikusnő előképe úgy menekül a kényszerházasság elől, hogy felölti a szűz királyné palástját. Egy koronás fő okos mimikrije ez. Ezzel eldobja ugyan az utódlás lehetőségét, kivédi viszont azt, hogy egy erős férfi igába hajtsa. Shekhar Kapur gyönyörű átmenettel festette fel a rettegett

## Narrátorhang

VIII. Henrik leányának átlényegülését (Elizabeth, 1998). Gyönyörködteti a szemet, ahogy ez a vörösben vibráló, életigenlő fiatal lány fokozatosan „kifakult”. Blanchett, ahogy sorban feladja érzelmeit, apránként válik meg a mimikájától. Először elfelejt mosolyogni, aztán nem csodálkozik többé, végül már csak egy fehérre mázolt maszk szemébe bámulhatunk. A csalódott szerelmes, aki nem teheti meg, hogy felvágja az ereit, nem teheti meg, hogy zárdába vonul, feladja azt, ami a legfontosabb egy nő számára: a nőiséget, s megadóan eljegyz magát a hatalommal.

Azzal a hatalommal, amelyet egy nem kevésbé erős asszony, anyja, Boleyn Anna biztosított a számára. A nő, aki a vágy gyeplőjét kezében tartva befolyásolta egy ország sorsát, pontosan úgy adatott-vetetett, mint Báthory Erzsébet vagy Marie Antoinette, úgy döntöttek a feje fölött, ahogy később a szűz királynőről. A Boleyn család dacos, számító és roppant jó stratégának bizonyuló idősebb leánya legújabbban a reneszánsz festmények halvány derengésébe burkolva, kék éggel bélelt nagytotálók és aranyozott premier plánok segítségével lop némi nosztalgiát a 21. századi mindennapokba. Justin Chadwick filmje nem egyértelműen a vértanúhalált szenvedett királyné sorsára fókuszál, hiszen csak nézőpont kérdése, hogy ki is A másik Boleyn lány (2008). A végig háttérben maradó egykori szerető, a férjzett Mary Boleyn, avagy a későbbi királyné, az eszével történelmet író Anna Boleyn-e?

Annak idején az Anna ezer napja (1969) olyan világba kalauzol, ahol a nő fogyóeszköz, a hatalom mindenkor felülírja az érzelmeket, a gyermekáldás pedig sokkal inkább szorongás, mint igazi öröm forrása. Ebben a milióban lép színre Henrik második asszonya, akinek hatalma az örök vénuszi hatalom, azonban fiú utód híján kénytelen átadni helyét az ágyban. Az anglikán egyház, mely neki köszönheti létét, egyenesen vértanúként tiszteli, áldozata nem volt hiábavaló. Csátát vesztett, de a háborút megnyerte: lánya személyében 45 évre adott uralkodót a birodalomnak.

Annál, ahogy Blanchett eltűnt az álarc mögött, már csak az emberibb, ahogy Az aranykor-ban (az Erzsébet folytatásában) leveti azt. Éspedig azért, hogy felfedje egy időseőd, meggyötört, reményvesztett nő vonásait. Az arcot, amelyet már csak a maszk tart össze, az arcot, amely új, beteljesületlen szerelemtől pirul. Ha a színésznő tükre a vászon, úgy Blanchett nem félt beletekinteni, s szembenézni saját öregedésével. Ugyanez a számvetés kissé életelenebb verzióban megfogalmazódik A grófnő képsorain is. Delpy hosszan melázik saját, időben pácolt képma sa felett. Viszolyogva helyezi erekkel barázdált kezét alig 21 éves szerelme sima bőrére, dühöngve korbácsol meg egy öregasszonyt, csak mert az az idő múlására meri figyelmeztetni, „varázstükrében” pedig egészen addig sokasodnak arcának ráncai, míg meg nem találja a csodaszert, az ifjú szüzek vérét. A hiúság az, amely végleg az örület bugyraiba taszítja. És amíg Tudor

Erzsébet másodszor is meghajol a végzet akarata előtt, s kései lángolásának tárgyát, néhány gonoszkodó próbálkozás után átengedi a férjhez korban közelebb álló udvarhölgyének, Báthory grófnő agyát elönti a vér, s vérrrel áztat mindent maga körül, habár ez mit sem lendít a végig kissé sápatag Delpy „színösszetételén”.

## Madame Déficit

Ahogy Delpy vértelen és merev kéjgyilkosa talán csak egy meg nem értett szerelmes asszony, aki legfőbb kincsét, a szépségét félti, egyebekben viszont a főúri rosszindulat áldozata, Marie



Antoinette sem az, akinek manapság a bulvárközvélemény tartja. Tudjuk, a tékozló francia királyné arra a sürgető kérdésre, hogy mit egyen a nép, ha nincs kenyér, azt vágta rá: kalácsot. Mária Terézia leánya, akit ma már a francia forradalom felesleges áldozataként tartanak számon, már csak a filmvászon keresztül védekezhet. A teteszosza XVI. Lajos hitvesének, akinek egyetlen bűne volt, hogy szeretett élni, Sophia Coppola adta meg az esélyt a jogos felháborodásra. Mert ahogy a két Erzsébettől, úgy tőle is a függetlenségét irigyelték, majd vették el – mindhárom esetben államérből. A különbség csak annyi, hogy az osztrák hercegnőt nem a szerelem, hanem a szerelem hiánya „nevelte”, így kicsapongó életmódja mindössze egy hiánybetegség következménye. Az, hogy viselkedése az éhező alattvalók haragjának célpontjává tette, ahogy Sissit, Ferenc József boldogtalan asszonyát is, csak hab volt a tortán, önmagában nem idézte volna elő a királynő bukását.

A botránysos életű királyné éppen olyan ártatlanul, tudatlanul és fogékonyan lépett a házasság szentségébe, mint Nádasdy gyermek hitvese. Helyzetét súlyosbítandó, egy hagyományokkal terhelt óramű pontosságú,

ámde roppant intrikus gépezet részévé vált. Ez az, ami megragadta Francis Ford Coppola lányának figyelmét. Ismét egy fiatal nő, aki férjét követve belecsöppent egy idegen, furcsa és teljesen érthetetlen világba, amiben tökéletesen elveszett. Az elveszett jelentés (2003) Charlotte-ja (Scarlett Johansson) totálisan magára hagyva csetlik-botlik Tokióban, míg végül felfedezi a szabadság új útjait, és önmagára talál. Tulajdonképpen a Marie Antoinette-ben (2006) ugyanez történik, mintha rendezője koncentrikus körökben keringene a női lélek körül. A képmutatás már az ara országhatáron való átlépésével elkezdődik, amikor áthaladva a fogadására felhúzott sátor ponyvája alatt,

már a művészi szabadságot erősíti, hogy az álarcosbál résztvevői a 80-as évek zenéire ropnak örömtáncot, mint ha legalábbis Falco Amadeusából lejtettek volna át a versailles-i parkettra. Így a cselekmény némileg elemelkedik a kortól, mintegy igazolva a koncepciót, amely egyes epizódokat túl hosszasan is taglal, míg másokat jelzésértékűvé zsugorít, majd hogyanem feliratokban közölve azokat. Nem is a hitelesség vagy a drámaiság számít, a zsiros falatnak ígérkező guillotine-os végkifejlet például száműzetik a moziból. A Coppola-lány élvezettel időzik el a részleteken, ahogy egy uszály végigsuhan a pázson, vagy ahogy Madame Vétó, avagy az „osztrák szajha” úton bírái felé könnyes szem-

tökéletes átváltozáson megy keresztül. Kirsten Dunst fűző nélküli természetességében hódító kamaszlányból az udvarkeze alatt egy csapásra elegáns hölgynek álcázott merev bábuvá változik. Így már beleillik a selyemmel bélelt pazar skatulyába, amit előkészítettek számára. A hosszas öltözködési ceremónián a fél udvar (természetesen a nőnemű fele) kötelezően részt vesz minden áldott reggel, de a házasság elhálása is némi asszisztenciával jár. Túljutva azonban a fiúutód-nemzés problémakörén, Marie Antoinette belátja, hogy fölösleges harcolnia az etikett ellen, amikor meg is kerülheti azt, különösen azután, hogy a fejére került a korona. „Madame Déficit” hamar felfedezi magában a „nagyvilági férfit”: iszik, kártyázik, költséges mulatságokat rendez. Ami új és érdekes a női optikán keresztül fényképezett életrajzban, az a megközelítés. Az alapvetés – híven a királyné hagyományaihoz – a polgárpukkasztás, a renitencia és a szabályok áthágása. Coppola fittyet hány tehát a hagyományra és a hagyományos filmkészítésre. Az, hogy a királyné tekintélyes topányújteményének összképét egy tornacipő rontja, lehetne a figyelmetlen kellékesek mulasztása is, az azonban

mel búcsúzik citromfaültetvényétől és a múlttól, amit nem bánt meg.

Felülemelkedve a nembéli különbségekre alapított kategóriákon, semmi mást nem látunk, mint az embert, a teremtés sokszínűségének védjegyét. Ebbe a kategóriába éppúgy belefér az erős nő, mint a gyenge férfi, a kulcs a kompatibilitás, ahogy az már a Káma Szutrában lefektetett. Igaz, nem szeretjük a változásokat, ragaszkodunk a kialakult sémákhoz, mert a lét bizonytalansága elviselhetetlen számunkra. Minden változás a szülés fájdalmával jár, annak elfogadásával, hogy valamit valaki feláldoz magából azért, hogy másvalamit továbbörökíthessen. Ennek tudása eleve a nőbe van kódolva, akit az évszázadok rejtőzködésre tanítottak. Talán ezért mesélnek a filmek olyan nőkről, akik ha kilépnek ebből a háttérszerepből, és vállalják sors- és történelemformáló erejüket, elbuknak? És talán éppen azért szeretjük annyira a kosztümös filmeket, mert egy olyan korba röpitene, ahol az alsósoknyák alá rejtett nőiesség, a ceremóniákba göngyölt tisztesség még megkövetelte, hogy egy nő mindenkor hölgy, egy férfi mindenkor úr legyen?

# „Maga egy morális vákuum, Humphrey”

## Az Igenis, miniszter úr! három évadja DVD-n

Csejk Miklós

A politikus a legfőbb hatalom. Féljük és szolgáljuk őt. Úgy táncolunk, ahogy füttyül. Igenis, miniszter úr! – kiáltjuk önfelédten. Pedig hát ennek fordítva kellene lennie. A BBC 1980 és 1988 között öt évadot megélt sorozatot készített erről a faramuci helyzetről. Az első három, mely a Klub Publishing gondozásában jelent meg DVD-n, Igenis, miniszter úr! címen fut, míg az utolsó kettő már Igenis, miniszterelnök úr! címmel lesz remélhetőleg nemsokára kapható. Én tananyagá tenném a középiskolákban. Társadalomismeret órán boncolgatnám egyes dialógusait, hogy a következő generációkat ne etethesse már meg mindenféle maszlaggal a politika.

A szituációs komédia három politikusi archetípust jelenít meg. Adott James Hacker, egy idealista, de gyáva miniszter, aki bátran képes feladni nemes eszméit, nehogy a hatalma, népszerűsége csökkenjen. Aztán ott van a nem túl nemes ellenfele, a közigazgatási államtitkár, Sir Humphrey Appleby, aki egy minden hájjal megkent igazi gazember, egy cinikus semmirekellő. Kettejük között pedig a miniszteri személyi titkár áll, Bernard Wooley, aki mindenkihez simul egy csöppet, mindenkinek tesz gesztusokat, vagyis köpönyegforgató a javából. A történetek a Közigazgatási Ügyek Minisztériumában játszódnak leginkább, ahol 10 helyettes államtitkár, 87 titkársági ügyvivő, 219 segédtitkár, a személyi titkárok segédtitkárai, két politikai államtitkár, valamint egy parlamenti személyi titkár áll a miniszter úr rendelkezésére.

1979 és 1990 között az Egyesült Királyság miniszterelnöke Margaret Hilda Thatcher, az első brit miniszterelnök, aki egyébként a szovjet vezetéstől a „vaslady” gúnynevet kapta. Az alsó középosztályból származó nő előtt az után nyílt meg a politikai színtér, hogy hozzáment egy vegyiparból meggazdagodott üzletemberhez. Edward Heath 1970-ben megalakuló konzervatív kormányában Thatcher az oktatási minisztérium államtitkára lett, s mindjárt el is nyerte a „Nagy-Britannia legnépszerűtlenebb nője” címet azzal, hogy nem adott többet ingyentejet az általános iskolás gyerekeknek. (Efféle költségcsökkentés válik a válságban levő Magyarország egyik hajtóerejévé 2010-ben, figyeljük csak meg.) Thatcher megrögzött ellensége lett a szociális juttatásoknak. Amikor megválasztották a Konzervatív Párt

elnökévé, szélesebb frontot nyitott: elhatározta, leszámol a munkásokat képviselő szakszervezetekkel. „Olyan, hogy társadalom, nem létezik, csak egyének és családok vannak” – hangzott. Politikájának jelszava: „kevesebb állami beavatkozás, több verseny, több magántulajdon a gazdaságban”. A célja az volt, hogy a magánvállalkozásokba az állam, se a szakszervezetek ne szólhassanak bele. A sikerfilozófiára épített. Erős vagy, megy a szekér, ne engedd, hogy bármiféle közösségi jelenség az utadba álljon. Csak te számítsz! 1979-ben megnyerte a választásokat. Kampánybeszédében a jövedelemadó és az infláció csökkentéséről, az állami költségek visszafogásáról, a szakszervezetek hatalmának megtöréséről beszélt. „Mi a kormányzás lényege?” – kérdi a miniszter a közigazgatási államtitkárától az Igenis, miniszter úr!-ban.

„– A stabilitás. Hogy működjenek a dolgok, ne legyen anarchia, ne hulljon szét a társadalom, hogy legyen holnapunk is.

– De minek? – kérdezi a miniszter. – Ha nem az a célunk, hogy jót tegyünk, mi értelme a kormányzásnak?

– A kormányzás lényege nem a jó és a rossz, hanem a rend vagy a kaosz.”

Ennek megfelelően az első négy évben a makroökonomiai mutatók javultak, a munkanélküliség viszont megkétszereződött, a szociális feszültség fokozódott. Talán meg is bukkott volna a miniszterelnök, ha nem menti meg a Falkland-szigeteki háború – a győztes hadjárat hatására Thatcher népszerűsége újra megnőtt, a megnyirbált brit nemzeti öntudat hamis illúziója újra kibontakozhatott. Mikor Thatchert másodsorra is megválasztották, olcsó lengyel import-

szénből halmozott fel készleteket, és úgy döntött, bezárja a nagyrészt állami tulajdonban lévő brit bányákat, amelyekben rendkívül erősek voltak a szakszervezetek. Közben privatizált, ahogy csak bírta. Munkásságának eredményeképpen kettészakadt a brit társadalom. A polgárok kétharmada jólétben éldegél, a másik egyharmad viszont végleg leszakadt. Ebben a rétegben a tartós munkanélküliség a 80-as évek közepére meghaladta a három és fél milliót. És ami a legfontosabb, hogy számukra a visszakapaszkodásra alig van esély. A Thatcher-kormány beszédes egyenlege: a legszegényebb réteg jövedelme 18 százalékkal csökkent, a leggazdagabb pedig 61 százalékkal nőtt. Az állami megtakarítások több mint fele tehát a leggazdagabb 10 százalékhoz vándorolt. Az individualizmus egyik, a Thatcher-korszakban fejlődött sajátossága annak a mentalitásnak a kifejeződése, hogy a magunk partikuláris problémáira való koncentráción túl ügyet se vessünk az összefüggésekre. Eddig tart a mi világunk, kit érdekel, ami azon kívül esik! Nem az én dolgom!

„– Ez nem az én dolgom, hanem a politikusoké. Nekem a kormány döntéseit kell végrehajtanom” – mondja a közigazgatási államtitkár, Sir Humphrey Appleby.

„– Akkor is, ha rossznak tartja őket?

– Majdnem minden kormányzati döntés rossz, de mi azokat is jól hajtjuk végre.

– Humphrey, ismert már olyan közszolgát, aki elvi okokból lemondott volna?

– El sem tudnám képzelni. Elképesztő feltételezés.

– Egyértelművé vált számomra, hogy maga kizárólag az eszközök elkötelezettje és nem a céloké.

– Szerintem – és ezt a kollégáim is így gondolják –, nincs különbség az eszközök és a célok között.”

Thatcher problémakezelési módja elvezetett odáig, hogy a közösség érdekeinek képviselőre felesküdt képviselő éppen az őket megválasztó közösség problémái iránt lettek érzéketlenek. Meg sem hallják, mi folyik ott lent.

„– Örülök, hogy föltette a kérdést, mert ez a kérdés sok-sok embert érdekel. De vajon miért? Mert sok-sok ember szeretné tudni erre a választ. És mondjuk ki ezt egyértelműen, köntörfalazás nélkül, semmi kétség, hogy ebben az ügyben nem is tehetnénk fel ennél fontosabb kérdést. És meg kell adni rá a választ.

– De miniszter úr, eddig nem kaptunk rá választ.

– Bocsánat, mi is volt a kérdés?”

A sorozat Humphrey figurájában a valóságos Margaret Thatchertól ellesve teremt meg a velejéig közönyös és cinikus politikust. „Minél kevésbé akarsz megcsinálni valamit, annál többet beszélj róla.” Vagy: „Ez maga az önellentmondás: vagy nyitott vagy, vagy kormányzol.” Aztán: „A demokráciában a tudatlansághoz van joguk a polgároknak, a tudás bonyodalomhoz és bűnhöz vezet.” A sorozat arra is rávilágít, hogy hiába a felgyorsult világ, hiába a sok technikai találmány, mely elvileg arra lenne hivatott, hogy segítse az ember életét, a jog és a bürokrácia nemhogy

segítené, hanem inkább hátráltatja az embert, még erősebben, mint századokkal ezelőtt. „Az elbírálási procedurák miatt ma tovább tart egy nyaraló felépítése, mint a 12. században egy katedrálisé.” Érdekes ez az önellentmondás. Miközben a rendszer lényege az egyéniesítés, a bürokrácia óriásira duzzad. Ám ez csak látszólag dichotómia. Ugyanis éppen a működésképtelenül sok bürokrata a garancia arra, hogy átláthatatlanul menjenek a dolgok. Az egyéni érdek csak úgy tud gátlástalanul érvényesülni, ha nincsen az útjában kontroll. Az ellenőrző funkció megbénítása pedig úgy a legészrevehetetlenebb, ha megtartjuk az apparátust, de átláthatatlanra duzzasztjuk. A takarékosági intézkedések című fejezetben hangzik el ez a párbeszéd:

„– Mennyien dolgoznak ebben a minisztériumban?

– Huszonháromezren.

– Átvilágításra van szükség, hogy kiderüljön, ki a fölösleges.

– Ezt elvégeztük tavaly, és az jött ki, hogy még ötszáz emberre van szükség.”

A Gondoskodó társadalom című rész hasonló problémát kerülget az egészségügy reformjának kérdéskörében.

„– Tíz év alatt az egészségügyi adminisztratív dolgozók száma negyvenezerrel nőtt, ellenben a kórházi ágyak száma hatvanezerrel csökkent. Az egészségügyi éves költségvetése pedig megnőtt 6 és fél milliárd fonttal – így a miniszter.

– Bárcsak a brit ipar produkálna ilyen mértékű növekedést – reagál az államtitkár.”

Ebben a részben egy olyan kórház körüli kalamajkát ismerhetünk meg, ahol ötszáz adminisztratív és technikai dolgozó végzi napi tevékenységét szorgosan és „eredményesen” úgy, hogy egyetlen orvos és egyetlen beteg sem fordul meg az intézetben. Mikor felvetődik, hogy a bürokrácia felét el kellene bocsátani, és a helyükre orvosokat felvenni, hiszen mégiscsak egy kórházról van szó, akkor kiderül, hogy lehetetlen, mert nemhogy nem lehet elbocsátani, hanem inkább még föl kellene venni embert a gördülékeny üzemeléshez. Már ebből a rövid leírásból is látszik, hogy a sorozat legviccesebb része ez, amely bemutatja a tökéletesen működő kórházat – betegek és orvosok nélkül. A legfájdalmasabb, hogy az egészségügy a világon mindenhol jelen lévő problémájának lényegét látjuk a képernyőnkön.

A sorozat elejétől a végéig arról szól, hogy reformokra van szükség, de hogy igazán mik is a reformok, és egyáltalán miért is van rájuk szükség, azt mi, nézők nem nagyon tudjuk meg. Arról már nem is beszélve, hogy nem is baj, mert kiderül, hogy senki nem fogja megvalósítani. Vagy ha mégis megvalósul egy elképzelésből valami fatális véletlen folytán, akkor attól vagy a hódok halnak ki, vagy az emberek válnak munkanélkülivé.

A legkínosabb érzés akkor foghat el minket, amikor szembesülünk azzal, hogy a sorozatnak minden, de tényleg minden egyes része aktuális a mai Magyarországon. Ha a szereplők neveit behelyettesítjük magyar politikusokkal, közéleti szereplőkkel, cinikus politikai és gazdasági szakértőkkel, a mai Magyarországra ismerünk. Sajnos a válasz a miértre túl egyszerű.



# IDŐRENGETEG – PORTUGÁL BÚCSÚ

Argejó Éva

**A portugál filmes szakemberek kiemelt jelentőséget tulajdonítanak az 1985-ben készült Portugál búcsú (Um adeus português) című filmnek a nemzeti filmtörténetben. Szeptemberben Magyarországon is látható volt João Botelho munkája.**



A Portugál búcsú két, egymással váltakozó idősíkon játszódik. Az események a 70-es évek Portugál-Afrikájában kezdődnek, mikor a dzsungelharcok utolsó napjaiban több portugál katona életét veszti. A film másik szála a 80-as évek Portugáliájába vezet: egy faluba és Lisszabonba. Egy idős házaspár felkerekedik vidékről a fővárosba, hogy meglátogassák hadiözvegy menyüket és a kisebbik fiukat. Néhány nap elteltével hazatérnek. Az asszony meghal. A városiak ugyanott folytatják az életüket, ahol a látogatás idejére felfüggesztették.

A háború relativizálja az időt, s a halál torkában időtlenné válik a lét. – Lassan, rengeteg időnk van – inti a dzsungel sűrűjében lépkedő katonáit a parancsnok. Az összecsapástól és az őserdőben elvesztett tér- és időérzettől különös tompultság, valamiféle „partatlan éntudat” hatalmasodik el a katonákon. Az individuum lassan felszívódik. – Úgy éreztük magunkat, mint az álmos gyerekek – mondja az egyik portugál katona. Ebbe az elmosódott, „alvajáró” világba tör be a halál. Brutálisan visszarántva az egyént a földre. A filmbéli idős pár fiá-

nak az életét egy meggondolatlan tette oltja ki: éjjel a dzsungelben cigarettára gyújt, és a tűz fellobbanására a mindig éber ellenség leteríti. A fásultság közös élmény, a halál egyéni.

A 80-as években fordul a helyzet. Ahósi halál valamiféle közösségi mítosszá válik, a gyarmattartó múlt iránti fásultság individuális reakció. Míg a dzsungelrengetegben való bolyongás a káoszt, a szabadságtól való megfosztottságot és a védtelenséget szimbolizálja a filmben, addig a városi élet a rendezettséget és a védelmet jelenti. A Lisszabonba tartó vonatnak azonban előbb egy ijesztően „embertelen” indusztriális tájon kell áthaladnia. Térben és időben a film két helyszínét a gyarmati felszabadítást követően Portugáliába bevándorolt feketék vidám hangszere zenéje köti össze, multikulturalizmussá szelídítve az egykori harcos szembenállást.

Míg a dzsungelharc eseményei külső térben zajlanak, addig a városi élet szövevényes emberi kapcsolatait belső terekben élik meg a szereplők. A csodásan szép türkizzöld, okker és terrakotta színű szobabelsők a lélek lenyomataiként a magány, a páros magány és az

intim összetartozás különböző formációinak bensőséges színterei. A film hosszú beállításokban szinte fényképpé merevíti különböző szereplőit. Mintha talányos Magritte-képek sorakoznának egymás után.

Lina apósáékkal való kapcsolatában tizenkét évvel ezelőtt megállt az idő. Látjuk a filmben, hogy a fiatalasszony azóta új párt talált magának, akivel jól megvannak, s a barátja szívesen is venné, ha bemutatná őt az anyósáéknak, de a lány ezt megtagadja. Hósi halált halt férje iránti kegyeletből és annak szülei által érzett szánalomból tovább játssza a magányos özvegyasszony szerepét. Anyósa, mintha csak érezné, hogy búcsúzni jött, ajándékként elhozza Linának azt a kehely formájú tálat, amelyik a vidéki ház tárgyai közül első pillantásra Lina kedvence lett. A tál a befogadást jelentő feminin jelkép, mely egyben az életelixírt őrző halhatatlanság szimbóluma is. Az idős nő mintegy továbbadja a fiatal nőnek az életet. Feloldozza a magányos özvegy szerepe alól. – Azokat az időket már nem lehet visszahozni – mondja Piedade Linának. A fiatalasszony a különös ajándékot

őszinteséggel viszonzja: feltöri végre a magányos özvegy rákövesedett burkát, és elmondja anyósának, hogy férje halálát követően terhes lett egy másik férfitől. – Az élet felülírta a hitet – zárja le a beszélgetést Piedade.

Az idős pár lisszaboni látogatásától a kisebbik fiú és apja közötti kapcsolat is új dimenziót kap. A városi levegő szabaddá tesz, tartotta már a középkori mondás is, és az öregember zord egykedvűsége valóban feloldódik a városi nyüzsgésben. Fiával kettesben meglátogatnak egy mondém varietét, ahol szép fiatal nők vetkőznek, s – talán hosszú évek óta először – az öreg önfeledten táncra perdül egy könnyű véru nővel. Az ezt követő bensőséges beszélgetésük során bevallja a fiának, hogy annak idején ő is itt, Lisszabonban szeretett volna élni, de nem mert belevágni.

A vidék mozdulatlanságával, tisztaságával szemben a dinamikus város romlottsága áll. A fiatalabbik fiú, Alexandre pornószövegek írásából él. Erről úgy szerzünk tudomást, hogy a fiú főnöke szenttelen hangon felolvasson egy részletet a legújabb fejezetből. A kemény, pornográf szöveget a csupasz, ridegen konstruktivista szoba mozdulatlan félhomálya díszíti. A mindentől elidegenedett egyén súlyos magányba zuhan. A faluból ide hiába jönnek társasággért, közösségi kapcsolatért. Szemléletesen mutatja ezt az a jelenet, amelyben az idős asszony véletlenül beleolvasson fia egyik asztalon felejtett pornóírásába. Ugyanakkor mindkét fiatal keresi a társát a városban. Lina már meg is találta, és úgy tűnik, mintha Alexandre is épen révbé érne Rosánál. A kötelékek nem a múlthoz kapcsolnak, hanem a jövő ígéretét rejtik.

Míg az idős házaspár Lisszabonba utazását a földön futó sínparók sebes távoldásával érzékeltette a rendező, addig a Minto-vidékhez közeledésüket a felhők és a szaladó fák zöld lombjának tovatűnésével. Piedade halálának hírére férje nem megy be a házba, inkább kint marad a tónál a hírhezó fiúcskával. Az oly sokáig bensőséges intimitást nyújtó házban nincs már senkije, csak a természethez tartozik. A mellételepülő kisfiú – aki talán az ő gyermekkori alteregója, talán a fiaie – közel húzódik hozzá, s szóltanul nézik a vizet. A tóba dobott kavics örvényt kavará spirálja az örök ciklikusságot idézi.

A gyarmati harcban elesett fiú emlékeről már a családon belül is különbözőképpen vélekednek. Egyedül az anyja tartja úgy, hogy „büszkének kell lennünk rá”. Az apában már kétségek merülnek föl, amivel a mozambiki harc jogosságát kérdőjelezi meg. Lisszabonban élő öccse „balesetként” meséli el új barátnőjének bátyja halálát, mivel – mint az utólagos magyarázkodásából kiderül – túl bonyolultnak tartja mindig elmagyarázni az igazságot. Az elesettekre való emlékezés „balesetté” transzformálása a fiatal generáció részéről már egyenesen a gyarmati háború megtagadását jelenti. Lina is már csak az anyósáék miatt „özvegy”, az élete megy tovább. A Portugál búcsú egy emléknak az idő múlásával bekövetkező lassú, de biztos erodálódásáról beszél elgondolkodtató, melankolikus képekkel.

# Interjú

## Tiago Baptistával,

### a Cinemateca Portuguesa munkatársával



– Magyarországon elég sokat kellett küzdeni azért, hogy a gyártásközpontú filmszakma megértse, a régi filmek megőrzésére és felújítására is költeni kell. Még másfél évtizeddel ezelőtt is úgy érezték, hogy ez hasztalan költség, és csupán elviszi az állami források egy részét a gyártástól. Mára azért némiképpen változott a helyzet, bár még mindig jellemző a pillanatnak élés mentalitása. Hogy van ez Portugáliában? Elfogadottabb a munka, amit végeztek a hazai filmes közösségeken belül?

– Portugáliában is kicsit tartózkodóak voltak velünk szemben a gyártók és forgalmazók, de a DVD-piac előretörése felnyitotta a szemüket, hogy szükségük van ránk. Nemcsak Portugáliában, de a világon mindenhol elkezdtek régi filmeket kiadni ezen az új hordozón, és látják, hogy most nem tudnának hozzájutni a filmekhez, ha az archívumokban ezeket nem őrizték volna meg. Más szempontból pedig, ha most kifejezetten a portugál filmekről beszélünk, akkor a DVD-forgalmazók megkeresnek bennünket, hogy adjunk kellékanyagot a kiadás extráihoz. Némi túlzással azt is mondhatnánk, hogy piaci szereplővé váltunk. Végre nem bizonygatni kell a létünk jogosságát, hanem a forgalmazók jönnek hozzánk, üzletet kötni velünk. Nagy fordulat azért ez! Kicsit tágabb összefüggésben azt is mondhatjuk, hogy a DVD-piac kiszélesedése felkelti az érdeklődést a nemzeti (film)kultúra iránt. Még csak most kezdődik meg a portugál filmtörténet kiadása DVD-n, de hogy ha ezek a korongok elérhetőek lesznek a szupermarketek polcain, vagyis az emberek hozzájuk tudnak jutni, ha akarnak, akkor azt mondhatjuk, hogy soha még az elmúlt száz év során nem lehetett ilyen hatékonyan közel hozni az emberekhez a filmet. Nálunk most sok, a világ minden tájáról és eltérő filmtörténeti korszakokból származó szerzői filmet adnak ki. Szerintem ez felkelti az emberek érdeklődését a filmtörténet iránt. És ez hosszú távon növelni fogja az érdeklődést a hazai filmek iránt is. Most szerintem minden archívumnak az az érdeke, hogy szorosra vonja a kapcsolatát a kiadókkal és a producerekkel is. Filmarchívumként érdekeltek vagyunk abban, hogy teljesen legálisan és elfogadottan nálunk legyenek a kópiák megőrzésre, és ha kell valakinek másolat a digitális terjesztéshez, akkor hozzájuk forduljon. Ugyan létezik kötelezpéldány-törvény Portugáliában, de a gyakorlatot tekintve a helyzet kaotikus. A gyártók nem a legjobb minőségű kópiákat adják át nekünk.

– Nem azért van ez, mert ahogy mondtad, új korszakba léptünk a filmterjesztés tekintetében? Korábban egy gyártót és forgalmazót addig érdekelt a film, amíg a mozból remélhetett belőle bevételt, most viszont kinyílt a DVD-piac, ami óriási pénzeket hoz a moziforgalmazás után is. Az igény szerinti videózás rendszere még csak ez után fog kialakulni, ami vélhetően még a DVD-nél is nagyobb forgalmat generál majd. Vagyis a gyártónak-forgalmazónak az az érdeke, hogy minél tovább magánál tartsa egy film kellékanyagait, hiszen évekig hasznosíthatja még...

– Igen, lehet ebben is valami, de a kérdés törvényileg szabályozható. Legyen kötelező egy jó minőségű kópiát letenni a nemzeti archívumban. Portugáliában például a rendelet úgy szól, hogy a gyártónak kötelező egy pluszkópiát készíteni az archívum számára, sőt egy plusznegatívot is, de a gyakorlatban erre nem marad pénzük a gyártóknak. Gondolj bele, épphogy be tudják fejezni a filmet, költeni kell a forgalmazásra, reklámra, ezen a területen pedig nincs az a pénz, ami elég lenne. Ebben a szituációban azt mondja nekik valaki: a reklámköltségeket felét legyetek szívesek egy számotokra „fölsleges” pluszkópiára fordítani. Megértem, hogy ez nehezükre esik. Úgy lehetne kikerülni ebből a csapdahelyzetből, hogy ha már az állam előírta, hogy egy kópiát az archívumban kell hagyni, akkor ehhez adjon is pénzt a gyártóknak. Tehát külön ennek a legyártását támogassa.

## Interjú

**– Küzdünk a kópiákért, de már nincs messze az az időszak, amikor csupán digitális adatállományokat fognak kapni az archívumok, hiszen a filmek nem kópiára, hanem ki tudja milyen digitális adathordozóra fognak készülni. A portugál archívum hogyan készül erre a változásra? Egyáltalában, tudhatjuk, hogy mi lesz a jövő adekvát „megőrző” nyersanyaga?**

– Azt szokták mondani, minden új hordozó az előző élettartamának a feléig él. Mindazonáltal szerintem még nincs olyan közel az az állapot, amelyről beszél-tél. Most inkább a hibrid megoldás áll küszöbön. Tehát filmre forgatnak, de a számítógépben vágna. A kérdés, hogy milyen hordozóra kerül ez után a film. Nekünk mint archívumnak ugyanis erre a komputerból kijövő verzióra volna szükségünk. Ebben a szakaszban készült régen (a számítógép előtti korszakban) a negatív kópia. Most át kell állnunk arra, hogy a biztonsági anyagunk valami teljesen más lesz. Az sem mindegy, milyen ütemben cseréljük le a mozikban a 35-ös vetítőgépeket. Ugyanis a mi szerencsénkre ma még a forgalmazás is kópiaalapú. Ha azonban elterjednek az e-cinemák, akkor új helyzet áll elő, amelyhez egyelőre fogalmam sincs, miként fogunk alkalmazkodni.

**– Itt Budapesten az emberek keveset tudnak a filmarchívumról. Az, hogy kint van az épületünk a hegyen, a város szélén, egy kicsit szimbolikusan mutatja is az elszigeteltségünket. Lisszabonban mi a helyzet? Szerinted jól van ez így, hiszen a felújítás-megőrzés aprólékos, „hangyamunkáját” jobb is csendben, nyugalomban végezni, vagy érdemes tágabbra nyitni egy archívum kapuit?**

– Nekünk is hasonló problémáink vannak, és megkockáztatom, a legtöbb archívum kicsit kiszorított helyzetben van. És én ezt nem tartom jónak. Ha az átlagemberek nem tudják, hogy milyen munka folyik egy archívumban, és hogy mire is jó ez az egész intézmény, akkor miért várhatjuk el, hogy a közpénzből megfelelő mennyiséget kapjunk a működésünkhöz? Mi például iskolás csoportokat engedünk be az intézményünkbe, hogy a jövő generációja számára már ne legyen olyan érthetetlen, miért is van ránk szükség.

**– Magatok szerveztek intézménylátogatásokat iskolák számára?**

– Nem, de ha megkeresnek bennünket a tanárok egy ilyen kéréssel, soha nem utasítjuk el őket. Érdekes tapasztalatom volt az egyik ilyen látogatás alkalmával. Amikor azt mondtam a tíz év körüli gyerekeknek, hogy itt nagyon régi filmeket őriznek, sokkal régebbieket is, mint amit el tudnak képzelni, hiszen ők a filmeket csak DVD-ről ismerik, akkor egy egyik fiú közbevágott: én tudom, hogyan néznek ki a régi filmek! Fekete dobozban vannak, és videokazettának hívják őket. A most tizenéves generációnak fogalma sincs, hogy a film celluloidszalagról megy a moziban. Gondolj bele, hogy a multiplexekben már nincsenek jószágos gépész bácsik, nyitva felejtett vetítőháztatók, ahol be lehet kukucskálni a csodák birodalmába, és a filmdobozokat szállító motoros bácsival sem lehet jóban lenni... Ha pedig ez már nem napi tapasztalat, akkor nekünk gondoskodnunk kell valamilyen formában az átörökítéséről. A másik gond, hogy az amúgy is gyér tevékenységünk földrajzilag is korlátozott, hiszen alapvetően Lisszabonra terjedhet ki csupán. Gondold meg, hogy a műfaji filmek terjesztésének milyen jól kiépített rendszere van. Nekünk ezzel versenyezve kellene valahogy közel hoznunk egy másfajta filmkultúrát a fiatalokhoz és az idősebbekhez is akár. Retrospektív sorozatokat kellene utaztatni az országban. De ne is menjünk ennyire előre! Rendszeressé kellene tenni a gyerekek látogatását a filmarchívumban. És nemcsak kicsiket hívni, akik örülnek egy-egy levágott filmkockának, amit ajándékba kapnak, hanem nagyobbakat is. A különböző korúaknak különböző feladatokat lehetne kidolgozni. Fontos lenne ez, mert a jövő filmnézőiről beszélünk. Ha nem teszünk semmit, akkor nem lamentálhatunk később, hogy az emberek csak olcsó szemetet néznek a tévében...

**– Hogyan lehet a tanárokból érdeklődést ébreszteni, hogy hozzák a gyerekeket, amikor ez nekik pluszmunka?**

– Nálunk a kulturális minisztérium szerződést kötött a művelődési minisztériummal, hogy a Lisszabon környéki gyerekek rendszeresen ellátogathassanak a filmarchívumba. Ahogy mennek uszodába vagy

színházlátogatásra, úgy jöhetnek hozzánk is. Nekünk már „csak” az a dolgunk, hogy a foglalkozások menetének kitalálásával, módszertanilag, no meg persze foglalkoztató anyagok készítésével felkészüljünk a fogadásukra. Erre egyelőre se pénz, se kapacitás a munkatársak részéről. De az is nagy dolog, hogy a lehetőség adott. Berendeztünk például egy kis termet afféle múzeumnak, ahol régi, Lumière korabeli felvevőgépeket is kiállítottunk. Bejön mondjuk egy csoport, üzemlátogatás-szerűen végigmegy az archívumon, majd a látogatás végén megtekintheti ezeket a régi relikviákat. Vagyis végül ismerkedik meg a filmtörténet kezdetével. Mókás helyzet, de egyelőre a lehetőségeink ezt engedik meg. De nagyon fontos lenne, hogy az archívum ne valami elvont helyként tűnjön fel a gyerekek előtt. Említettem, hogy mi a realitás, de az lenne jó, ha a még nem is létező múzeumunkat valahogy kapcsolatba tudnánk hozni a gyerekek mostani audiovizuális tapasztalataival. Integrálódniuk kellene a mai filmkultúrába. De térjünk megint vissza a földre! Mondjuk, gyerekkorodban jártál egyszer-kétszer a filmarchívumban, meg is tetszett neked ez a környezet, és immár egyetemistaként szeretnél filmmel foglalkozni. Nos, erre nem lesz nálunk lehetőség, ugyanis filmes képzés nincs a felsőfokú intézményekben...

**– Kicsit irigykedve hallgattalak az előbb, de most én büszkélkedhetek: mi ebben a tekintetben jobban állunk, nálunk van filmes képzés az egyetemen. Miért van nálatok ez az áldatlan állapot?**

– Eleve csak a 70-es évektől van filmes képzés Portugáliában. De itt csupán a jövő rendezőit képzik. Mivel anyagi gondokkal küzdenek ők is, így csak arra van lehetőség, hogy a diákjaikat a most aktuális technikák használatára készítsék fel. A filmtörténeten merengeni? Az luxus. Aztán öt-hat éve léteznek magániskolák, ahol reklámissmeretet tanítanak, ami szorosan kötődik a vizualitáshoz, de itt sincs szükség a tananyagot összeállítók szerint filmtörténetre. Az állami egyetemeken lehet választani újságíró vagy média szakot is, ezeken érintőlegesen szó eshet filmtörténetről, néha még önálló stúdióként is, de ez sem igazan filmes





képzés. Azért rettentő szomorú a helyzet, mert miközben arra lenne szükség, hogy valahogy a filmtörténet is helyet kapjon a mai mozgóképkultúrában, egyre inkább kiszorul belőle. De hát folytatnunk kell magányos harcunkat a fő trendek ellen.

**– Egy archívum nemcsak megőrzi filmeket, de fel is újítja azokat. Nálatok hogy néz ki egy felújítási folyamat?**

– Ebben a tekintetben nincs okunk panaszra. Már a 80-as évektől is folyamatosan kaptunk pénzt a nitroállományunk átmentésére, ez a folyamat aztán felgyorsult, amikor Portugália belépett az Európai Unióba, hiszen uniós pénzekből nagyon jelentős támogatásokat kapott az archívumunk. Például van egy saját laboratóriumunk, ahol a fekete-fehér nyersanyagú munkákat tudjuk elvégezni. Hatalmas szá-

badságot nyújt ez nekünk a felújítás során, hiszen egy piacorientált laboratórium nincs felszerelve azokkal a speciális berendezésekkel, amelyekre egy felújítás során szükség lehet. Ez a laborunk annyira jól működik, hogy a spanyol és francia társarchívumainknak is végzünk bér munkát. Elküldik nekünk a nitro- vagy egyéb kópiáikat, és mi másolatokat húzunk le róluk. Persze üzleti jellegű tevékenységet nem végzünk, nem is végezhetünk. Ugyanakkor viszont a színes filmjeinkkel már nehezebben boldogulunk. Most egy olyan labor létrehozásán dolgozunk, amelyben a színes filmeket is kezelni lehet. Tényleg az a paradox helyzet állt elő, hogy nálunk minél régebbi egy film, annál jobb állapotban van. Az általános anyagi helyzetünkről tudni kell, hogy a portugál filmarchívum a televíziók reklámbevételeinek bizonyos százalékát kapja meg, és abból gazdálkodik. Első hallásra nem rossz pénz ez,

de most a válság minket is sújt. Hiszen ahogy csökkennek a tévék reklámbevételei, úgy csökken nálunk is a működésre fordítható pénz.

**– Nehéz közel vinni a régi szerzői filmet a nézőkhöz, mert azok már a maguk korában sem voltak kimondottan nézőbarátok. A portugál szerzői filmek pedig, bocsáss meg a kifejezésért, de nagyon embert próbálóak. Hogyan lehetne ezeket közel hozni a mai fiatalokhoz?**

– Nem értek egyet veled, hogy a filmtörténet egy jó része unalmas lenne, vagy nehezen megközelíthető. Inkább úgy fogalmaznék, hogy meg kell találnunk azt a közönséget, amelyet érdekelhet. A filmarchívumoknak abban van nagy felelősségük, hogy kontextusba helyezték a régi filmeket. A szakértőknek el kell tudni magyarázniuk a nézőknek, hogy amit látnak, miért érdekes és fontos. Mi például kis kiadványokat mellékelünk a filmjeinkhez, ha a mozinkban vetítjük őket. A néző eldöntheti, hogy érdekli-e vagy sem, de általában igen sikeresek a tájékoztatóink. Például a fasiszta korszakból származó filmnél el kell magyaráznunk, hogy milyen volt a diktatúra természete, hogyan működött a fasizmus. Azért is fontos, mert sok film vizualitása annyira erős, hogy ma is képesek ugyanazt a hatást kiváltani, mint negyven-ötven évvel ezelőtt.

**– Jó, vegyünk egy konkrét példát! Azt mondod nekem, hogy a Trás-os-montes című filmet te kis tájékoztató füzet moziszkre helyezésével valóban közelebb tudod hozni a nézőkhöz?**

– Bízál jobban, barátom, a szerzői film erejében! Nem kell tukmálni a nézőket, csak meg kell nekik mutatni, hogy a műfaji filmek mellett létezik egy más jellegű filmkultúra is. Nincs a kettő között értékbeli hierarchia. Van, aki ezt szereti, van, akit másféle film szólít meg. Nem az a lényeg, hogy ki kit győz le, hanem hogy a műfaji film és a szerzői film után érdeklődő néző is megtalálja a kedvére való alkotást. A filmre nevelés és a filmhez szoktatás, az nem egy gyors sikerrel kecsegetető folyamat. Lassan és kitaróan kell csinálni, de ugyanakkor határozottan és céltudatosan. Biztos vagyok benne, hogy van közönség a szerzői filmre is, csak meg kell találni... A mi eszközeink nem olyan hatékonyak és agresszívek, mint a műfaji filmek marketingje, de csendesen, halk szavakkal is lehet sikereket elérni. Én ebben őszintén hiszek.

*Készítette: Tanner Gábor*



Narrátorhang

Más hangok,  
más területek:

# A KORTÁRS PORTUGÁL FILMRŐL

Fran Benavente, Glória Salvadó

## 2.



Os mutatntes

Monteiro minden művében a pajkoság egyfajta sajátos vallásossággal és miszticizmussal ötvöződik, és mindegyik művét a nő csodálatának szenteli. Személyes univerzumot épít, amely szürreális, szent, provokatív részekből és pillanatokból áll össze. Saját figuráján keresztül töri meg a világ jelenségeit, és az köti össze a filmjeit, hogy mindegyik egy ember sajátos világértelmezése. Hasonló módon a fehér arcbőrű és tiszta tekintetű szép fiatal lányok is folyton visszatérnek Monteiro filmjeiben, és szákmányaiává válnak a Monteiro maga által megtestesített figurák – João de Deus vagy João Vuvu – csábításainak. Az arcok egymásutánisága az egyes portrékon túl egységet alkot. Monteiro altergói, szabadosok és nagy fetisizáltak (mint Buñuelnél láthatjuk), eleganciával és szellemesen készítik elő a rituáléikat, melyeken az isten helyére a vágy, a csodálat tárgyát, a női testet emeli. Minden

szenvédelyt és vágyat megfoszt a környezeti zajtól, és a szent pillanatban éteri, szent zenét használ aláfestésül. Így válik szentséggé a hús. A nemiség és a vallás egy különös közös terepben találkozik.

A Monteiro által játszott magányos, értetlenséggel körülvett, vakmerő figurák Lisszabon népszerű panzióiban laknak vagy elmeorvosintézetekben, nagy fényűző lakásokban, kastélyokban. Sorsuk bármelyik pillanatban megváltozhat, isten bármikor beavatkozhat a sorsukba olyan profán dologgal akár, mint egy pénzzel teli bőrönd, vagy mint a fegyverkereskedelem hamis vádjait felsorakoztató rendőrség. A Bodas de Deusban (Isteni ajándék) egy isteni hírnöktől kapott, nem kevés pénzt őriz annak a templomnak az oltárában, amelyet az anyagi szükségletekkel is törődő, nagylelkű istennek emelt. Ide viszi a vágyott nőt, akit éppen most nyert

kártyán. A jelentéscsúsztatás gyakori Monteironál: a szexuális a szent, a vallásos a banális, az asszony az Isten stb. „O jogo é apenas uma transferência.” (João de Deus báró szavai Omar Rashidhoz a Bodas de Deusban, ami az asztalnál pénzben játszható szerencsejátékokra vonatkozik. A főszereplő szerint az efféle játékokban soha nem beszélhetünk nyertesről, csak a nyereség ide-oda vándorlásáról. Ezt a megállapítást Monteiro filmjeire is lehet alkalmazni: számára minden egy nagy transzformációs játék.)

Ezt a furcsa transzformációt alkalmazta Luis Buñuel is, aki nemcsak Monteiroóra hatott, hanem, ahogy láttuk, Manoel de Oliveirára is. És nem ez az egyetlen kapocs, ami összeköti a két rendezőt. Sok közös vonásuk van. João Bénard da Costa írja, hogy Monteiro legtöbb filmje vízi film (João Bénard da Costa: Os filmes da água /A víz filmjei/ in: João César Monteiro, 2005,

Lisszabon), ugyanis mindig főszerepet ad a tengernek és a folyékony elemeknek. Oliveira filmjeiben is nagy jelentőséget kap a víz, leginkább is a – felfedező és gyarmatosító potenciállal rendelkező – Portugáliát csapdosó óceán. Az óceán képe több képek a belsejében is ott ring. Érdekes vizuális megoldást alkalmazott Oliveira az Um filme falado-ban (Egy hangosfilm, 2003): ugyanúgy filmezte a tengert és a várost. A víz tömege és a téglák tömege összemosisodik a horizonton. Minden folyékonyvá válik.

Találhatunk megfelelést Oliveira és Monteiro között esztétikai és narratív eszközeik használatában is. Ilyen például a filmen belül a fejezetek megjelölése, ami nemcsak egy mindig visszatérő képet eredményez, de kiemeli az ismétlődést, az újra- és újraindulást, ritmust ad a cselekménynek. Az ismétlődés egzisztenciális szorongást gerjeszt bennünk, mivel nem tudunk elszakadni létmeghatározó kötelekeinktől, amelyek megállíthatatlanul újra és újra felbukkannak, és tragikus vég felé kormányoznak mindig. Ilyen értelmű Monteiro utolsó munkájának, a Vai e vem-nek (Jön és megy, 2004) a záró képe: filmkocka egy megfagyott bal szemről, amelyben megjelenik a végtelen, absztrakt idő. Talán a sohasem felé, vagyis a halál felé néző tekintetről van szó. Nincs rákövetkező kép, és ennek hiánya segít a nézőnek megérteni, hogy Monteiro szemének plánjára következő képe a halál. A halál nincs ott a képen, de képzelettel kialakul a közönség tudatában. Mire bemutatták a filmet, a rendező már elhunyt, a nézők egy halott szemét figyelik. Ugyanezt a megoldást alkalmazza az Um filme falado befejezésében Oliveira. Ráközelít a mély és sötét tengeren ringó mentőcsónak fedélzetén a hajókapitány háborgó, feldúlt tekintetére, ami mozdulatlan dermed az utolsó képkockában. A hajó, amire másodpercekkel korábban az anya és lánya sziluettje vetült, elsüllyedt. A férfi reménytelen arca mozdulatlan, de ugyanúgy, mint a Vai e vem-ben a filmzene, itt a zörejek viszik tovább a filmet. Hallatszik az összeroppanás és a cirkáló süllyedése. Ezen a pusztító robajon keresztül John Malkovich arca előtt megjelenik a halál, nagyon hasonló módon ahhoz, ahogy ez Monteiro filmjében történik. Egyetlen pillanatra sem látszanak a robbanás képei. Nincs vizuális válasz a kapitány tehetetlen tekintetére. A nézőnek kell elképzelnie a folytatást, neki kell kiegészítenie a záróplánt a tudatában. Nincs tér megmutatni a halált. A film főszereplőjének szemébe nézve ösztönösen megértjük a halál jelenlétét.

### Recordações da casa de lava (Emlékek a lávaköbe vajt házból)

[A fejezetcímben Monteiro és Pedro Costa egy-egy filmcímét vonták össze a szerzők: Emlékek a Sárga Házból és Lávaköbe vajt ház – a szerkesztő megjegyzése]

„Szeretnék százezer szál cigarettát adni neked, pár tucat szép ruhát, egy autót, lávaköbe vajt házat, amire mindig annyira vágytál” – ismétli kitaratóan Ventura több mint tucatszor a

Juventude em marcha (Ébredj ifjúság, 2006) című filmben. Ezt a levelet a feleségének szánja a Zöld-foki-szigetekre, de saját bevallása szerint sosem írta meg, mert mindig problémái akadtak a megfogalmazással. Így viszont megállás nélkül ismétli a fenti mondatokat, nehogy elfelejtse őket. A rejtélyes és erős kisugárzású Ventura a Zöld-foki-szigetektől papírok nélkül Portugáliába érkező és ott az építkezéseken dolgozó emigránsok bizonytalanságokkal és kétségekkel teli múltjába kalauzol. Ebben az ismeretlen múltban Venturának több gyereke is született különböző nőktől. Maga sem tudja, hogy is van ez pontosan. Amikor Pedro Costa erről kérdezte, Ventura csak nevetett. Így a portugál rendező úgy döntött, filmes anyaggá teszi ezt a rejtélyt: a filmben úgy tünteti fel Venturát, mint sokaknak az apját azok közül, akiket évekként elzárta a fénycsővel Lisszabon Fontainhas negyedében. A gyerekeinél – köztük Vandánál, a No quarto da Vanda (Vanda szobájában, 2000) és az Ossos (Szálkák, 1997) szereplőjénél – tett látogatások körkörös és ismétlődő szerkezetűvé teszik a filmet, olyanná, mint egy vég nélküli spirál. Az Ossosban és a No quarto da Vandában is visszafogott a cselekmény, csupán az viszi előre az elbeszélést, hogy szereplőik életének bizonyos mozzanatai megismétlődnek – úgy ahogy ezt Monteiróval és Oliveirával kapcsolatban is megállapítottuk. Nem csupán a színhelyek és az akciók ismétlődnek folyamatosan, hanem a képkompozíciók is.

Az ismétlések, úgy tűnik, szorosan kötődnek a mozgáshoz. A szereplők zombikként járkálnak az elbeszélés struktúrájában éppúgy, mint azokon a helyeken, ahol élnek. „Csak a tetteink révén válunk képessé arra, hogy a dolgok – melyeknek mi is része vagyunk – totálképével szemben megtaláljuk a függetlenség illúzióját” – írja Joseph Conrad a Nostrómban. Nem önkényes dolog visszautalni Conradra, hiszen a tengeri kalandokról szóló írásai a víz és a tenger említése révén egzisztenciális töprengésbe fordulnak, hasonlatosan azokhoz a filmekhez, melyeket a cikkben említünk, és még jó néhányhoz, melyekre most nem térünk ki. („Conrad nagy eredménye, hogy tengerész életének tapasztalatait az emberi létezés meggyőző metaforájává alakította.” Jules Cashford: Joseph Conrad: Homo duplex, 2005.) Costa filmjei is bizonyos szempontból „tengeri filmekké” válnak, attól a perctől kezdve, amikor a Fontainhas negyedet egy nagy dokként ábrázolja, ami a város óceánja felé nyílik, ahol a szereplők keresztezik egymás útját, összekeverednek és megfulladnak.

Nemcsak ismétlések vannak ezekben a filmekben, hanem a különböző elbeszélések szereplői és helyszínei rezonálnak is egymásra, visszahangoznak egymást. „Szeretnék százezer szép cigarettát adni neked, pár tucat szép ruhát, egy autót, lávakőbe vájt házat, amire mindig annyira vágytál” – olvassa egy levélben Mariana, az ápolónő, akit a Zöld-foki-szigetekre küldenek, hogy ápolja a kómába zuhant Leão-t a Casa de Lavá-ban. (Lávakőbe vájt ház, 1995).

Azt a levelet, amit Ventura sosem küldött el a feleségének, megkapta valaki a Zöld-foki-szigeteken három filmmel korábban. Ugyanígy „ébredj ifjúság”-ot! [vagyis: juventude em marcha! – a szerkesztő megjegyzése] kiált két boldog lány, akik vidám zene hangjaira táncolnak az éjszakai semmi közepén a Zöld-foki-szigeteken. A 2006-os sajtótájékoztatón Cannes-ban Costa megerősítette, hogy a film címe reményt keltő a fiatalok számára. És csakugyan, láthatjuk, miként hangzott ez eredeti kontextusában.

A Casa de lava volt a rendező második játékfilmje, és ez vált az alapjává későbbi munkáinak, melyek a zöld-foki-szigeteki világhoz kötődnek. Costa Straubhoz, Bressonhoz, Ozuhoz és más rendezőkhöz is kapcsolható, és rehabilitál Jacques Tourneurt is, akit képzelenben követett, amikor a Casa de lava forgatókönyvét írta. Nyilvánvaló párhuzam van az I Walked with a Zombie (Zombival voltam, 1943) és a Casa de lava ötlete között. Mindkét filmben ápolónő utazik egy szigetre, hogy gondját viselje egy kábult személynek, az egyik filmben konkrétan egy zombinak, a másikban pedig egy kómába zuhant férfinak.

Costa olyan valóságokhoz közelít, amelyek összeomlanak, olyan terek felé, melyek eltűnőben vannak, olyan személyek felé, akik összezavarodnak. „C'est pas de morts vivants, c'est de vivants morts, ou presque” (Jacques Rancière írta ezt Costa utóbbi két filmjével kapcsolatban 2004-ben). Costa ismét előveszi az élőhalott vagy a halott élő ötletét. A rendezőt érdekli, miként ragadhatja meg az eltorzulást, csupasz falak közé zárja hát, és a képekbe rekeszti. Az emberi figurák létezése semmibe vesző tekintetek hosszú pillanataiba fordul, és nincs ezeket lezáró plán. Csak a halál reflektál rájuk, megközelíti a képeiket, és egy képzeletbeli kontraplánvá válik.

### Kísértetek és mutánsok

Hasonló üres tekintetű szereplők, vonagló mozgások és bizonytalan jövő alkotják Teresa Villaverde filmes univerzumát. A rendezőnőt a marginális, összeomló, kiüttalan életek érdeklik, akárcsak Pedro Costát. Villaverde hasonló módon építi fel a nyers elbeszéléseit, amelyek egy fantasztikum határát súroló valóságban játszódnak. Ilyen a szikár arcú és törekeny tekintetű három kamasz őszinte története, akik otthon és család nélkül kóborolnak Lisszabon utcáin, és amely történetnek egy horror-filmfajtáról adott címet a rendező: Os mutantos (Mutánsok, 1998). Valójában nyugtalanító elbeszélés ez, amelyben a fiatalok a felnőtté válásuk során mutánsokká válnak, és nincs semmi reményük a túlélésre. Rájuk is a halál les minden plánban, ahogy Costa filmjeiben láthatjuk. Élő halottak, akik haladnak előre, mert aktivitásra serkenti őket az illúzió, hogy lehet létezni a társadalmon kívül, mindennek a határmezsgyéjén is. Ideoda járnak az élet és a halál határán. Felszívódnak a libikálékban, voltaképpen még létezésük során felhagynak a létezéssel. Ez szó szerint így történik a Transe-ban (Kábulat, 2006), ahol egy

oroszlányt megerősöknek, kitörlik a társadalomból, és prostitúcióra kényszerítik Európa különböző országaiban. Szellemé válik, aki bejárja ezt a láthatatlan Európát, miközben erősen emlékeztet Pedro Costa árnyalakjaira. A film földrajzi és testi-lelki utazás, melyet faggatások töltenek meg, ütések, szenvedés, erőszakoskodás, éhség, nyomor, elhagyatás és mocskok, és amelynek legfőbb jellemzője, hogy nincs vége. Csak Portugáliában érezték úgy, hogy szerencsésen is végződhet az elcsúfított, eltorzított, összetört lány utazása, éppen azért, mert hogy nem szűnt meg létezni. Csak Teresa Villaverde filmjeiben kapnak helyet és hallathatják némiképpen a hangjukat ezek az élőlények.

Kétségtelenül említhetünk más portugál rendezőket is, akik közel állnak Costához és Villaverdehez. Az egyik ilyen fiatal rendező Cláudia Tomaz, akit 2000-ben ismerhettünk meg első játékfilmje, a Noites révén. Egy drogfüggő érdes történetéről szól, aki nap mint nap bejárja Lisszabon rejtett zugait. Egy marginális világ tűnik elénk, amelyben megvalósulhat a főhős önpusztítása. Tomaz egy kis digitális kamerával lép be a valóban drogfüggő szereplő életébe. Így a rendező eljárása Pedro Costával rokonítható. Tomaz maga is elismerte, hogy Costa volt a legnagyobb hatással rá, így nem meglepő, hogy egy olyan művet alkot, amelyben összeolvad a valóság és a fikció. A nemzetközi kritika nagy lelkesedéssel fogadta Vieira da Silva első játékfilmjét, a Body Rice-ot is 2006-ban. Da Silva addigra már túl volt három dokumentumfilmen. Dokumentumfilmnek indult a Body Rice is, ám fikció lett belőle antiszociális német fiatalokról, akik Portugália déli részén vesznek részt egy kísérletben, amelynek célja, hogy vissza tudjanak illeszkedni a társadalomba. Da Silva hasonló módon jár el, mint Pedro Costa és Villaverde abban a tekintetben, hogy történetet épít fel filmjének szereplői, színészei/megformált figurái által a valóságban is megélt, igaz elbeszéléseiből. Vieira da Silva vonzódik az arcokhoz, a testek anyagi mivoltához, a részekre bomláshoz. Ismét peremhelyzetben levő emberekről van szó, akik, úgy tűnik, csak kísérletes képei önmaguknak.

A szellemtestet végül a kortárs portugál filmpanoráma következő fiatal filmese foglalja el. João Pedro Rodrigues, akinek 2000-ben mutatták be első játékfilmjét O fantasma (Fantom) címmel, amelynek struktúrájához, esztétikájához és tematikájához visszanyúlt második filmjében, az Odetében (2005) is. Rodrigues sajátos világában kiemelt helyet kap a homoszexualitás, a rögeszme, a fétis és a mutánslet. Mindkét főszereplője mássá válik az elbeszélés során. Lassú, törekeny, de felszabadító és vágyott átalakulásról van szó, ami egyedül jelenthet kiutat a reménytelen szerelmi káprázat felé. A film ismét erőteljes munka az emberi testről. Az O fantasmában az éjszakai terek, amelyekben a szereplő mozog – a kukásautó, amin dolgozik, a nyilvános vécék, ahol viharos szexuális étvágyát csillapítja – Lisszabon kihalt és sötét utcái. Felbukkannak itt olyan figurák, mint

az erőteljes rendőr, aki csendben és gyorsan hajtja végre a szexuális aktust a főszereplővel, és az a fiatal fiú, akire Sergio annyira vágyik, hogy elrabolja, hogy mindig mellette maradjon. A történet végül egy üres, absztrakt, ködös és kihalt helyen zárul. Egy szeméttelen. A fiatal Sergio, fekete latexruhában görcsösen és Brundleflyra emlékeztető módon mozog, úgy, ahogy az emberlégy mutáció David Cronenberg filmjében A légyben (The Fly, 1986). A fiú kimenekült a társadalomból, és egyféle ember-állat-rovarrá alakult, alkalmazkodva ahhoz a hulladék-tengerhez, ahol él. Piszkos vizet iszik a vízgöygytől, nyúlra vadászik, és csak akkor nyitja ki az egykor szexuális játékszerű szolgáló ruhája cipzáráját, ha rájön a szükség. A tér és a szereplő megadták magukat az absztrakciónak. A kamera beleveszik a furcsa tájakra, amelyeken az új latexruhalény úgy mozog, mint macska a tetőn. Végül mégis nyitott plánokkal zárul a film, de nem lélegezhetünk fel. Ezek funkciója ugyanis az, hogy ismét felmutassák a főhős elidegenedettséget. A végláthatatlan szemét horizontján távolodik egy kapun át, ami kiemeli az ismeretlen felé egyre távolodó sziluetet. Az Odeté is hasonló testi átalakulásról szól. Él valahol egy szép fiatal lány, aki szeretné, ha szeretnék, sőt még gyerekekre is vágyik, aztán a film során fiúvá transzformálódik. Az események egy tragikus halálesettel veszik kezdetüket: Odeté egy halottal próbál összejönni, aki életében ráadásul homoszexuális volt. Otthagya „érte” a munkáját és az otthonát, hogy hamis szerelme mellett éljen, hogy otthon teremtsen a sírja felett. Folyton ott virraszt a gyerekkoscsijával, mert időközben pszichés zavartságában még álterhes is lett. Odeté felfújódott hassal jár-kei éjjel-nappal a temetőben, miközben a halott Pedro szerelme semmit sem tud a dologról. A Ruiban [Pedro szerelme – a szerkesztő megjegyzése] felhalmozódott szomorúság és reménytelenség, valamint Odeté társadalmi elszigeteltsége és magánya arra késztetik a lányt, hogy átváltozzon Pedróvá, és így mindketten visszanyerjék a lehetőségét annak, hogy szeressenek, és szeretve legyenek.

Ilyen módon szövődnek össze a mutációk, hogy a hiány helyét fantomokkal népesítsék be. Olyan számukra a test, mint egy fonál, amivel filmre kívánczó gondolatot szöhetünk. Azért idéződik fel a vágy, az állatiasság a filmekben, azért próbálják meg a szereplők visszaszerezni az eltűnt dolgokat (személyeket), hogy kiléphessenek önmagukból. Hogy láthatóvá váljon a láthatatlan a reprezentációi révén. Úgy tűnik, a portugál film jó részének az a feladata, hogy azt hangoztassa: csak a csend nem csal meg. A portugál film a kizsákmányolás és a határesetek mozija. A világ mocskos felének mozija.

*Fran Benavente, Glória Salvadó: OTRAS voces, otros ámbitos: sobre el cine portugués contemporáneo [in: Derivas del cine europeo contemporáneo, szerk: Domènec Font, Carlos Losilla, Valencia, 2007.]*

*Fordította: Bakos Krisztina*

# Aki másodszor robbantotta fel a viaduktot

## Beszélgetés

# Hábetler Ferenc

## pirotechnikussal

Sulyok Máté



**Negyven évig gyűjtogatott, robbantgatott és ködözött filmekben. Végig „pirózta” négy évtized magyar filmtörténetét: a Viadukt másodszi „felrobbantása” és az Árvácska izzó parazsa is Hábetler Ferenc keze munkája. Két éve nyugdíjas, de Fóton megtartott még egy íróasztalt... „Vicces” kérdéssel kezdtük: Nem azért lett tűzszakértő, mert gyerekkorában azt mondták, hogy „ne játssz a tűzzel, kisfiam?!” De kiderült, hogy sosem játszott vele. A vegyészet iránt érdeklődött, kémikus akart lenni, de aztán a gépipari technikumba került. 1966-tól 1968-ig volt katona. És ott, a seregben dőlt el a sorsa.**

A tűzszerészekhez kerültem, véletlenül. Pilisborosjenőn az Egri csillagok előkészületeiben vettem részt. A várdszlet előkészítését: a földrobbantásokat és egyéb földmunkákat a flottilla csinálta. De még ekkor sem jutott eszembe a pirotechnika. 68-ban leszereltem és 69-szeptemberében összefutottam egy volt katonatársammal, akinek az az ötlete támadt, hogy menjünk be a laktanyába, kérjünk arról papírt, hogy tűzszerészként szereltünk le, és azzal elmehetünk a KAV-hoz, a Kohászati Alapanyagellátó Vállalat méhtelepére dolgozni, ahol, ha találsz egy löszert, kihívod a tűzszerészeket. Jó állás, úgymond. Bementünk a flottilla személyzetijére, ahol ismerem a személyzeti tisztet, és kaptunk egy papírt: „66-tól 68-ig Hábetler Ferenc tűzszerész »raj.beo.« volt, tűzszerész vizsgát tett.” Ám mire odaértünk a KAV-hoz, kiderült, hogy ezt az állást betöltötték. Szerencsére egy távoli rokonnak eszébe jutott, hogy ezzel a papírral el lehet menni a filmgyár pirotechnikai részlegéhez. (Még mindig nem tudtam, mi az a pirotechnika.) Ő a filmgyár környékén lakott, és a szomszédja volt Nell Tibor építész, akinek előadta, hogy „van nekem egy unokaöcsém...” Hozzá kell tenni: abban az időben az utcáról nem vettek föl senkit a filmgyárba, a világosítókhöz is csak ajánlóval lehetett bekerülni. Nagyon zárt közösség volt. Nell Tibor, az építésosztály vezetője elintézte, hogy fölvegyenek a pirotechnikára. Annyi lila gőzöm volt róla, hogy szovjet háborús filmekben nőttem föl...

69 szeptember 30-án léptem be a Mafilm I. telepére a Róna utcába, illetve akkor Lumumba utcába. (Állítólag az akkori személyzeti találta ki, hogy a kivégzett Patrice Émery Lumumba kongói baloldali szabadságharcosról nevezzék el az utcát, és utána a filmgyárban mindenki Lumumbának hívta őt a háta mögött.) Nem kerülhettem azonnal a pirotechnikára, mert a főnököm, Vető György eltörte a lábát a kukoricásban helyszínelés közben, s otthon feküdt begipszelt lábbal. Mivel már megvolt a belépési státuszom, ezért ideiglenesen letettek a bühneműhelybe. A bühne – a kameramoz-

gatás: fahrtok, kránok. A műszak – a világosítók és a bühnések – nagyon nagy becsű szakma. (...)

### Meddig kellett bühnésnek lenned?

Pár napig, aztán a főnök meggyógyult, visszajött, és átmentem a pirotechnikai részleghez. Még pirotechnikai inasként is visszakerültem az Utazás a koponyám körül (1970) forgatására, Petrőczy Gyuzsi bácsi mellé. Ő külsős volt, nagy név a szakmában. A családja tradicionális tűzijátékos volt; már a háború előtt is ők csinálták az augusztus 20-i tűzijátékokat. Gyorsan beszélt, így adta az utasításokat is; például, ha tíz kábelt kellett sorrendben bekötni, és nem egytől volt számozva tízig, hanem színekkel jelölve: „Ferikém! Úgy kösd egymás után, mint a nemzeti színeket, sorban: piros, fehér, zöld – kék, sárga, barna, fekete...” Jó csapat volt a pirotechnika.

A személyzeti osztály szomszédságában egy irodaépület legfelső emeletén voltunk egy helyiségben, ami egyszerre szolgált irodának, öltözőnek, labornak és pirotechnikai előkészítőnek. Mellettünk a Mafilm irattára, mellette a munkaugy, alattunk a pénzügy...

### „Tűzbiztos” helyen... és a laborban gyakoroltatok is?

Na, ez az. Előkészítettünk, igen. Volt ott gázpalack, vegyszerek, pirotechnikai elegyek, égő anyagok. 1971. február 10-én fel is robbant...

Elszállt a helyiség. Én magam is ott voltam. Akkor forgott a Szindbád. Délután 2-ig kellett a diszpécserközpontba leadni a diszpókat, melyik részlegtől hány embert kérnek. Elfelejtettek szólani, vagy Huszárik akkor találta ki, hogy köd kellene, ezért este értesítettek minket. Így én nem a Hámori-tó jegén ködöztem – ahol Latinovits és Nagy Anna korcsolyáznak abban a csodálatos jelenetben –, hanem bent voltam a gyárban. Ez is véletlen. Reggel negyed 9-kor felrobbantunk szabálytalan tárolás, öngyulladás miatt. Előzőleg a vegyészünk néguselegyeket csinált Palásthy György Hahó, Öcsi!-jéhez. A néguselegy

akkora, mint egy borsó, viszont ha a falnak dobod, durran. Foszforos elegy, nagyon érzékeny, ütésre, dörzsölésre robban. Ilyen volt a szekrényben, aminek nem volt hátfala.

Épp ebben a nagy, tízszer öt méteres irodában húztak fel egy válaszfalat. Az üveges dolgozott rajta, ütögette a szekrényt, amikor valaki felkiáltott: „Gyerekek! Füst van!” Hátrafordultam, és abban a pillanatban valami iszonyatos nagy robbanás... Volt egy vészkijárat a lapos tetőre, aminek az ajtaja ugyan be volt zárva, de a detonáció tokostul kiszakította. Arra emlékszem, hogy engem hátulról kapott el a légnymás, hasra vágott. Borzasztó forróság volt, és éreztem, hogy égek. Pár másodperc után enyhült a hőség körülöttem, és ahogy kinyitottam a szemem, láttam egy világosabb foltot, a szabad utat, a tetőre. Kimásztam. Kint voltak már ketten. Egymást oltottuk. Eltelt fél vagy talán egy perc is, mire kijött a legfiatalabb kollégám, akinek a szakálla és nagy haja fáklyaként lobogott. Elottottuk őt is a ruháinkkal. Fiatalon tapasztaltam meg, milyen veszélyes szakma ez. A robbanás után átszervezték a pirotechnikai részleget. Szegény Vető Gyurit nagyon megviselték a történetek, ezért a balatonfűzfői nitrokémiai üzemből kaptunk egy új főnököt, és osztályá lettünk. Vezető pirotechnikus lettem, főnök a forgatásokon.

### A szakmáról laikusként azt gondolnánk, hogy mindig ilyen: a pirotechnikus tüzet és robbantásokat csinál a filmekben. De már említetted: a Szindbádban, például „ködözni” kellett.

Na, igen, a pirotechnikus a tüzet megfelelő helyen és biztonságosan „gyártja”. Gázzal, oldószerrel – tehát égő anyaggal, benzinnel, például. Most nagyon divatos a gáz, amit Nyugatról vettünk át, mint sok minden más. Jobban kezelhető, mint a benzin, nem fröccsen szét. Viszont költségigényesebb.

Na, tehát akkor, a pirotechnikus feladatai: tüzek, füstök, műhó – az esőt nem mi csináljuk, hanem a technikusok –, robbanások, vaklövő fegyverek, becsapódások, lövésimitációk, patronok, vér, szikrák, tűzijáték. De vannak olyan különleges effektek, amelyekre nagyon büszke vagyok... Amit soha nem felejték el: az Árvácska parazsát Czinkóczi Zsuzsi kezében.

### Hátborzongató még csak rágondolni is.

A forgatókönyv alapján az első asszisztens megcsinálja a diszpós könyvet. Ebben az állt: „pirotechnika – füstöl-gő műparázs”. A műparázs piros sztírol műanyag volt, benne egy kis izzó és egy zselatinkapszula. Abban egy

▶ olyan folyadék, amely levegő hatására füstöl. Horváth Sándor vette ki a parazsat a piszkafával, amely egy akkumulátorhoz volt kötve, a piszkafa két oldala volt a pozitív, illetve a negatív pólus. Amikor a parázs pozitív-negatív pólusait megfogta vele, akkor az fölizzott. Kivette és beletette a kislány kezébe. A nevelőanyát játszó Moór Marianna pedig megnyomta a rugós tűt, ami kiszúrta a kapszulát, kifolyt ez az anyag, ami a levegő hatására füstöl. Ezt persze ki kellett találni, és százszor kipróbálni, hogy abszolút balesetmentesen működjön, ami mindig fontos, de különösen, hogy gyerekkel forgattunk. Kipróbáltam, először, persze, magamon. Jött a felvétel, minden próba nélkül. Ranódy az ölébe ültette a kislány Cinkóczy Zsuzsit, és beszélt hozzá. Hát, öregem! Az a kislány zseni! (Akkor még, ugye kislány.) Őstehetség! Még el sem kezdődött a felvétel, már zokogott. Egyszer vették fel a jelenetet. Ranódynak az volt a szokása, egyébként, hogy amikor a színészt instruíta, mindenkit kiküldött, csak ők ketten maradtak. De hogy, hogy nem, én is ott maradtam. Magyaráztam is, ugye, hogy most mit hogyan kell csinálni, és megnyugtattam Zsuzsit, hogy nem lesz semmi baj. Ebben az intimitásban a harmadik közreműködő lehettem...

Nagyon sok munka volt annak idején, éjjel-nappal dolgoztunk. Állami dotációval készült évente 20-25 játékfilm, rengeteg tévéjáték és tévéfilm – pirotechnika pedig csak egy volt, a Mafilm. Pörögtem: a feledhetetlen Jancsó-filmek, mint az Égi bárány, a Bors-sorozat, aztán az Egy óra múlva itt vagyok ... Vető Gyuri főnököm mondta nekem akkor, amikor nagyon ment a szekér, mindig engem kerestek, és mi tagadás, ez kicsit elkapathatja az embert: „Ferikém, soha ne feledd: együtt sírunk és együtt röhögnek rajtunk...!”

#### Mikor lettél vezető pirotechnikus?

1973-ban. Az első filmjeim – mert egyszerre kettő volt vezető pirotechnikusként – az Árpád, a cigány és a Flóris német tévéorozatok voltak, amelyeket a Magyar Televízió is bemutatott később. A filmgyárnak volt egy nemzetközi osztálya az igazgatósági épület harmadik emeletén. Luxus, csoda. Odamentek a külföldiek tárgyalni. Na, ilyen még nem volt: egyszerre kellett két filmbe lennem. Az Árpád, a cigányt Apajpusztán forgatták, a Flórist pedig Sárospatakon – egy időben! Mindkettő tele volt pirotechnikával, mindkettőnél ott kellett lenni! Pendliztem a két helyszín között, és persze, beütött a baki, lebuktam. Tóth Ica felvételvezető mondta, hogy nem stimmel a napi jelentés. A napi jelentés olyan, mint az Evangélium. Ha abban megjelent, hogy valaki elbaltázott valamit, akkor azt az egész gyár tudta. Kétezer ember. Szóval, lebuktam, mert kerestek egyszer-kétszer, és nem voltam ott. Én nem tudtam, hogy szigorúan titokban kell tartani, ha egy ember két produkcióban dolgozik egyszerre, mert heti gázsi volt a nyugatiak felé, amit a Filmgyár, persze, levett. Hát, nem lehet, hogy nem vagyok ott, mert másik filmet csinálók! De én ezt nem tudtam. Fölvívatott magához a nagyfőnök, Győrfi Józsi bácsi, főgyártásvezető. Elegáns, magas úriember, azelőtt soha nem találkoztam vele. Fölmegegyek, a felvételvezető szinte belök az ajtón. Akkor láttam életemben először ilyen elegáns irodát. Plüssszőnyeg, whisky kitéve, és hátul, a hatalmas íróasztal mögött ült Józsi bácsi. Feláll, és a jellegzetes hangján rám üvölt: „Öregem! Elmész te a p...ba!” Én meg csak ott állok, első filmemet készítem a kinevezésem óta, remeg kezem-lábam: „Hát, Józsi bácsi! Két film: az Árpád, a cigányban is meg a Flórisban is ott kell lennem!” Mire Józsi bácsi még hangosabban: „Öregem! Elmész te a p...ba!” De látta, hogy ott remegek előtte, és be vagyok tojva, ezért így folytatta: „De tudod mit, öregem? Én is elmegyek a p...ba! De ezeknek nem lehet tudni, hogy te két filmet csinálj! Ott kell lenni b... meg! Na, menjél vissza a forgatásokra!” Na, most ezek az utolsó mondatok nekem olyan pluszt és magabiztosságot adtak, hogy akkor éreztem: befogadtak. (Addig féltem a feladattól, tudtam, hogy veszélyes, hogy nincs elég gyakorlatom, mégis kineveztek, amit el mertem vállalni.) Persze, megvolt a háttér, hogy ők mennyi márkát vettek le, amit énutánam kaptak, de ez tökmindegy.

#### Tehát, a szakmát a gyakorlatban, élesben tanultad meg.

Hát, nincs olyan, hogy pirotechnikum! Érzék kell hozzá, hogy ellesd a többiektől, segítenek-e a többiek – nagyon fontos, hogy a tapasztaltabb segítsen. A nyugati bér-munkák során sokat lestünk el az amerikai és a német speciális effektektől, Charlie Bum-Bumtól, a legnagyobb német pirotechnikustól például, akit az egész világ ezen a néven ismer.

#### Mit lehetett ellesni például?

Annak idején mi füstporral kezdtük, amit három anyagból kutyultunk össze, és meggyújtva füstölt. Ezt felváltották a nyugati ködözőgépek. Egész spec. effekt-műhelyek jöttek nagy kamionokkal, különleges, általunk addig sosem látott technikai eszközökkel teletömve. De igazságtalan lennék, ha csak a Nyugatot említeném. Az oroszoktól is sokat lehetett tanulni, egyfolytában háborús filmeket csináltak! Részt vettem a Moszfilm pirotechnikai csúcs-találkozóján Moszkvában a 70-es évek végén, amelyen a keleti blokk összes országa ott volt, és nagyon sok kapcsolatot és anyagot szereztem mint Magyarország delegáltja. Nagy fordulópont volt a Mafilm pirotechnikai osztálya életében: megjelentek a ruha alá telepíthető speciális, lövést imitáló patronok, a fejre rakható, nyílt sebet mutató gyufafejnyi patronok (fejlövés, homoklövés). Ezek piros zselatint is tartalmaznak vérimitációként, és a sminkes az akcióg eltüntet, majd elektromos impulzus hatására kipattan. Sokat tanultunk az oroszoktól és a lengyelektől is. A bolgárokkal fegyvervonalon csencsel-tünk. Persze, nálunk nem voltak olyan háborús filmek, mint az oroszoknál vagy a lengyeleknél. Amiben sok robbantás és pirotechnika volt, Kovács András Bekötött szemmel című filmje, Madaras Józseffel a főszerepben.

Szakmailag igazából Bódy Gábor Psychéjében szabadulhattam el, de nemcsak én, hanem pl. Bachmann Gábor díszlettervező és mindenki. (Megjegyzem, Jancsónál is ki lehetett szabadon találni sok mindent.) Bódy a filmgyár büféjében borozgatva átnyújtotta a forgatókönyvet, megjegyezte, hogy „ehhez és ehhez a képhez pirotechnika kell, találd ki! Legyen benne minden: tűz, robbanás...” Állati jó érzés, hogy bevont és kreatív lehettem. Abban a jelenetben, amikor Patricia Adriani és Cserhalmi György szeretkezik egy fogadóban, és az ágy alá montírozódik a napóleoni háborúk folyama, mindenütt ott a pirotechnika. Közöttük, körülöttük, felettük, alattuk, mellettük robbanás, tűz, effekték. A napóleoni háborút a Balaton-felvidéken, Pulán csináltuk. Ott volt az összes magyarországi kaszkadőr. Mindent bedobtam: meteorológiai hidrogénballonok robbannak a légtérben, hatalmas lángszórók vetik a tíz méteres lángnyelveket... „Találd ki!” – s ezzel Bódy az embernek hatalmas energiát adott.

Életem legnagyobb munkája mégis a Simó Sándor rendezte Viadukt volt. A mai napig eszembe jut, amikor Biatorbágy felé megyek. Elvittem már több külföldi kollégát, hogy nézze meg: onnan ledobtuk egy vonatszerelvényt. Illetve, lelöktük.

#### Látszik, hogy nem makett volt.

Nem. A viadukt alatt ment Marosi László kaszkadőr lovas szekérrel. Kiszámolták, hogy elmegy alatta, és pont mögötte lezuhan a vonat, hogy még véletlenül se lássa makettnek senki. Mert egy ilyen feladatot valóban makettformában oldanának meg, mindenütt a világon. Soha nem felejttem el: a jelenetet kilenc kamera vette föl, Andor Tomi volt az operatőr, de a filmgyár összes operatőre ott volt, Illés „Papitól” kezdve Szécsényi Ferencen át Kende Jánosig. Az egész szakma kijött – az egész falu is, de ez természetes – megnézni.

Úgy történt, hogy az enyhén lejtős vasúti pályán a szerelvényt hátulról meglökte egy hatalmas toló eszköz, előlről pedig Ormos Ferenc technikus vezetésével meghúzták. A sánt elvágták, kifordították, és szépen levezették a hídról. A vonat igazi volt, de nem fűtötték fel, mert akkor veszélyes lett volna, hogy a kazán szétrobban. Füstöt csináltunk benne, hogy gőzöljön és pöfögjön, de az nem volt vészes. Andor Tomi megmondta, hogy a robbanásnak akkor kell történnie, amikor a harmadik nagy kerék odaér ahhoz a bizonyos a ponthoz, amit kijelölt. 150 méterről indítottuk a robbanást. Egész nap, reggel-

től estig mást sem csináltam, mint a teljes rendszeremet, a tölteteket ellenőriztem. A vezetőket bekötöttem. Felmentem a töltésen, megnéztem mindent, lejöttem, majd megint fölmásztam, lejöttem... Megnéztem a kapcsolótáblát. Aztán vissza a töltésre. Iszonyatos félsz volt bennem. Háromszori biztosítás. Felvétel! Füst, elindult, jön, látszik, fénylik, pöfög, figyeltük: első kerék, második, harmadik, megnyomtuk a gombot – BUMM! Zuhan a két vagon, a mozdony és a szeneskocsi. Pontosan úgy esett, ahogy szerettük volna. Taps...

#### Volt veszélyes jelenet Szabó István Budapesti meséjében is.

Pusztavám környékén forgattuk egy vasúti pályán. A történet szerint a villamos kiviszi a városból a szereplőket. Az egyik jelenetben a villamos átmegy a tűzön. Két-három napig vettük, mert soha nem volt jó! Emberekkel! A villamosban emberek voltak, amikor a tűzön átmegy. Nem mertem nagy tüzet rakni. Ma sem csinálnám másként: összeszedtem az összes szőlővenyigét és szalmát a környékén, amiből barikádot csináltunk, amit a villamos át tud törni. Soha nem volt jó, hol a Szabónak, hol a Sárának: fölvettek vagy tízszer. Emberekkel, színészekkel! Nem kaszkadőrökkel vagy üresen! A Moszkvában végzett gyártásvezető feljegyzést írt az igazgatónak – soha nem felejttem el -: „háromnapos csúszás a pirotechnika miatt, mert hosszan tartó és nagy tüzet akartak csinálni szalmából. Javaslom, küldjék ki őket a Szovjetunióba tanulmányútra.”

Ehelyett azonban Amerikába mehettem volna ki. (...)

#### Ha mégis disszidáltál volna Amerikába, akkor tiszser nagyobb, fényesebb, látványosabb robbanásokat is csinálhattál volna...

Biztos, de a fiam miatt nem mentem. Egyébként, ott bődületes kapacitások vannak, egy csettintésre ötven profi pirotechnikus is jöhet dolgozni a filmbe, akik aztán a forgatás végeztével visszamennek dolgozni a civil életbe. Nálunk erre nincs lehetőség. A pirotechnika költséges dolog. Persze, olyan film is van, hogy két nő beszélget egy presszó sarkában, és füstöl egy cigaretta. De a rendszerváltás előtt azért nálunk is készültek olyan látványos filmek, mint az Egri csillagok, a Várkonyi-féle Jókai-feldolgozások, vagy a már említett Psyché. Volt állami dotáció. És igazságtalan lennék, ha kifejejteném a munkák közül, hogy végighakniztam az István, a király t, a Királydombtól kezdve Szegeden, Dunaszerdahelyen át. Aztán koncertek, Omega, Illés, Metro. A nyolcvanas-kilencvenes években, amikor Koltay Gábor igazgatta a Margitszigeti Szabadtéri Színpadot, évente több darabban is dolgoztam. Ő is nagyon látványcentrikus, és ő is úgy dolgozott, hogy miután elmondta, mit szeretne, rám bízta, hogyan oldom meg.

Rendszerváltás: puff, elzárták a csapat! Hatalmas úr lett. S pont ekkor kellett volna nekünk, mai hatvanasoknak kinevelni az utánpótlást. Ekkor a Mafilm többször benne volt az augusztus 20-i tűzijátékokban. Időközben üzletággá alakultunk, és én voltam a vezető – felvettem négy gyakornokot, de egy év alatt mind a négy elment, mert nem volt munka, nem tudtak gyakorolni, csak trógerkodni. Vittük őket ki, és nem volt sikerélményük. Talán most, az épült és épülő filmstúdiókkal változik valami: Etyek, Mogyoród, Pomáz, Újpest és Fót között. Akik beleteszik a pénzt, biztos nem tyúkólnak akarják használni ezeket. Krasnyánszky Gyula fogja össze ma a pirotechnikát az országban, aki gyakornokom volt az Árvácskában. Az ő irányítása alatt bontogatja egy-két-három fiatal, húszas gyerek a szárnyait, akik a pirotechnikához csapódtak, és jól csinálják. És beszélnek angolul! Nagyon fontos! A mi generációnknak az a nagy baja, hogy nem beszélt nyelveket.

#### A számítógépes trükk nem helyettesíti egyre inkább a manuális effekteteket?

De igen, egyre jobban kiszorítja. Olcsóbb. Alapeffekteteket, robbanásokat, tüzeket felvesznek még, és a többit adja, pótolja a számítógépes grafika. De számítógéppel az Árvácska parazsát nem lehet hitelesen megcsinálni!

Az interjú teljes szövege az on-line Filmkultúra Arcok rovatában olvasható ([www.filmkultura.hu](http://www.filmkultura.hu)).



Narrátorhang

# A FILMÉLMÉNYEM ÉN VAGYOK

## A mozgókép befogadásának pszichológiája 3.

Féjja Sándor

Milovan Đilas visszaemlékezéseiből való az idézet. A később kegyvesztetté vált jugoszláv kommunista vezető 1945 áprilisában egy háború előtt készült háborús játékfilmet is megnézett Sztálinnal a diktátor házi vetítőjében. Cselekménye szerint a támadó (mérgező gázokat is bevető) németek hátszögében fellázadnak a proletariátus forradalmi elemei. A vetítést követően Sztálin megjegyezte: „Nem nagyon tér el attól, ami a valóságban történt, csak nem volt mérgező gáz és nem lázadt fel a német proletariátus.” (Milovan Đilas: Találkozások Sztálinnal. Magvető Kiadó, Bp., 1989, 96. o.)

Az ingerfeldolgozás, a filmélmény kifejlődésének az érzékelésre, észlelésre épülő összetettebb fázisa az asszociációs működés fokozódása. Filmbefogadás el sem képzelhető képzettársítások nélkül. „Nem is tudjuk mi már, milyen bonyolult folyamatával az öntudatnak tanultunk mi vizuálisan asszociálni. Az elemekre bontott képeket, melyek időben egymás után jelennek meg, úgy rakni össze öntudatunkban egységes és egy időben lejátszódó jelenetűvé, hogy ez a bonyolult folyamat bennünk tudatosá se váljék. Képzettársító képesség ez és magas fokú kultúra...” (Balázs Béla) Hozzátenném: mindez érvényes az akusztikus képzettársításra is, amikor szintén a tudatos és a tudatlan élménymintáink működnek. Korábbi tapasztalatainkat, érzékleteinket – az ezeket létrehozó közvetlen ingerek nélkül – reprodukálja, engramokban őrzi emlékezésünk. Ez az élményadó asszociáció alapja. Az élmény erősen átéli, hangszúlyos érzelmi benyomások, amely mindig tudatos, és feltételezi az énfunkciókat. A képzettársítás a megismerési folyamatok (gondolatok, emlékképek, érzékletek stb.) között létrejött viszony, amelynek következtében az összekapcsolódó részek fel-felidéznek egymást, vagy pedig felidéző hajlandósághoz „van szerencsénk”. Kötött és szabad asszociációk formájában.

A megfelelő befogadás egyik előfeltétele: a filmbeli tartalomnak ún. előtanulmányokkal való nézői gazdagítása, szellemi megemlése. Az „előtanulmányok” elsajátított közösségi értékek, nyitott érzelmi beállítódás, esztétikai megítélésre készítő mozzanatok, társadalmi tapasztalatok. A konstans filmcselekmények mindig változó „modellekkel operáló” nézői lelkiállattal találkoznak. A befogadó mintegy ilyenkor adja hozzá énjét, képzeletének rendszerezési módját, sajátos szervezetszerű tudatát a filmbeli világhoz. A filmes cselekményt a való élethez igazító mai művészrendező messze jár attól, hogy megszokott, fix-szimpatikus és/vagy fix-antipatikussá alakítsa karaktereit. Árnyalt, a rokonszenv és az ellenszenv skáláján mozgó, akár pálfordulni is tudó figurákkal diszponálja a befogadói képzettársítást. Például deviáns figuráit általában charme-os vonásokkal is felruhazza. Így aztán a szereplők figyelemfokozó azonosulási zavarfélt okozhatnak a nézőben, amellyel mintegy közvetve, eddig járatlan utat ajánlanak fel érzelmeinek a képzettársításainak. Híres és népszerű filmszínészekkel ezt gyakran megcsinálják a rendezők. Az persze baj, ha valamelyik filmstár kilóg az alakításából, és már-már szereplő hatással „szól ki” egy kvázi-világból. Viszonylag könnyen „civilisíti” csillag mivolta, amely többnyire elszegényíti karakterét. De ritkán még ezzel

**„Egy idomtalan törpe járt-kelt az aranyozott, márvány királyi termekben, mindenki utat nyitott neki, sugárzó, bámuló tekintetek követték, az udvaroncok minden szavára figyeltek.” Vacsora után filmeket vetítettek a Kremlben. „Sztálin közben kommentálta az előadást, mégpedig úgy, mint az olyan műveletlen ember, aki összetéveszti a művészi megjelenítést a valósággal.”**

is hozzáadhat valamit szerepjelleméhez. Mindkét esetben modulálja a befogadó empátiájának és identifikációjának működését, s ezek kölcsönös viszonyát. Azaz a cselekménybe, alakokba való beleélést s az általuk ébresztett érzelmi azonosulást. Egyebek között – zömmel tudattalan nézői működések révén – ilyen hatást válthat ki belőle mondjuk Quentin Tarantino legtöbb hőse, akik zömmel ünnepezték a filmstárokat.

A hatáslélektan első kutatói (köztük Külpe, Helmholtz, Fechner) a 19. század hetvenes éveiben hirdették: a műbefogadás lényege az, hogy egy alkotás a kellemes asszociációk szokatlanul nagy mennyiségét képes kiváltani a műélvezőben. Hogyan, miért? Erre nem tudtak válaszolni. A korabeli, gyerekcipőben járó művésztélektan szerint az esztétikummal összefüggő pszichés történések mind az alkotóban, mind a befogadóban azonos módon zajlanak le. Ez sosem volt így. Később a „beleélés-elmélet” képviselői (Lipps, Groos, Worriker és társaik) az Einfühlung fogalmával léptek tovább, mondván: az esztétikai élvezet során a befogadó saját érzelmi állapotát olvassa ki a műből, élménye végeredményben énjének megsokszorozódása. De tanácstalanul álltak azon kérdés előtt, hogy beleéléskor miképpen alakul, fejlődhet-e a befogadói folyamat. Az idézett kísérleti esztétikák szemléletével az alaklélektan 20. századi megteremtői-művelői szálltak vitába. Vallották, bizonyították, hogy az alkotás különféle ingereinek összegzéseként komplex benyomások keletkeznek a műélvezőben: az egészélmény a döntő. Több más tudós nézetei is gazdagították a vizsgált témát. Sokat köszönhetünk az esztétikum hatását kutató pioníroknak, s követőiknek. De elegendő idevágó ismeretünk még ma sincs.

Viszont azt már tudjuk, hogy filmnézéskor valamilyen újralkotjuk a cselekményt: énközé mérjük, személyiségünkhez szabjuk mozgóképi élményünket. Ismeretes továbbá, hogy a filmkészítés és a filmbefogadás közvetlen kiváltó okai mellett más tényezőkre is mintázódnak lelki folyamatok. E pszichikus hatású modellek mindegyike „élményszínező”. Szinte bármi-

lyen dolog, történés lehet ez: sem a mozgókép alkotásának, sem a filmnézésnek nem előidézője, ugyanakkor némileg belejátszhat mindkettőbe.

A mozgóképi világhoz való viszonyunk határozza meg az érzelmi élményt: örömeinket, fájdalomunkat s ezek polarizációját. Jellemzője az emócióknak, hogy gondolkodási folyamatra készítő, magatartást és viselkedést aktivizáló tulajdonságokkal is rendelkeznek. A filmbeli cselekmény eszmeiségének a valóságra való visszahatását jelző potenciális lehetőségek ezek (például filminformációk utóhatása). A fájdalom és az öröm pólusai közti érzelmi skálán nem határozható meg pontosan a szépélmény „tartózkodási helye”. Megélésének esztétikai érzelmek mindenképpen pozitív tartalmú. Döntő sajátosság ez, mert egyetlen más érzelmefajta sem ilyen. A befogadóban eme hatás – az esztétikum bármely minőségével találkozhat is – mintegy a műélmény keretként funkcionál. A kezdetektől napjainkig a filmélményt igen gyakran a szépélménnyel hozták, hozzuk összefüggésbe. Élményünk kicsengésekor az öröm érzelmi felhangjával fogadjuk be a mozgóképek esztétikumokban tárgyiasított lényegi, általános érvényű emberi-társadalmi tartalmát. Eközben ellentétes jellegű emóciók is vegyülhetnek az esztétikai élménybe. A valóságban és annak ábrázolásában ámulattal élhető át egy pusztító vihar roppant ereje, filozofikus elmélyüléssel az elmúlás szomorúsága, továbbá emelkedett érzelmeiket kínálhat az enyészett látványa, tetszhet egy hervadó táj, lepusztult külterületi városrész. S mi még!

Megtanultuk, hogy a párhuzamosok a végtelenben találkoznak egymással. Objektív szépségek és szubjektív szépélmények talán még ott sem. Tényleges mindennapjainkban és a filmművészet kvázi-valóságában az esztétikum minőségeiben (pl. alantas, bájos, komikus, heroikus, rút, tragikus, szép, fenséges, groteszk, illetve kombinációik) válik érzékletessé. Az egyes minőségek esztétikai szempontból egyenértékűek egymással. Jóllehet – a társadalmak kultúrája „döntött így” – a szépség esztétikumának első az egyenlők között. Több helyütt lírai szépségű kompozíciók (operatőr: Burnett Guffey) dramaturgiaiailag ellenpontozzák az Oscar-díjas Bonnie és Clyde (Arthur Penn, 1967) véres, immár filmművészeti toposzá nőtt történetét, amelynek gengszter címszereplőit (Warren Beatty, Faye Dunaway) vonzó személyiségjegyekkel is egyénítette a rendező. E toposz nagy létszámú lakói között találjuk az életformájuk természetes részeként ölt – szenzációhajász tévécsatorna által tuningolt – tömeggyilkos tinédzser házaspárt, Malloryt (Juliette Lewis) és Mickey-t (Woody Harrelson); az ő jellemrajzuk sem nélkülözi a nézői empátiát fokozó vonásokat (Oliver Stone: Született gyilkosok, 1994).

A filmesztétikai érzelmek az átfogóbb esztétikai élmény kiemelkedő mozzanata. Az elnevezés eredete: az élmény – ami valaminek a hallása vagy/és látása nyomán születik – mindig érzékletet (aesthesis) foglal magában. Az esztétikai minőségek a valóságnak a pszichikumtól, a személyiség énjétől független objektivitására vonatkoznak. Megélésük pedig rájuk jellemző. A szűkebb értelemben vett szépségről akkor beszélhetünk, „amikor el akarjuk határolni az olyan esztétikai hatástól – fogalmazta meg R. Müller-

Freienfels -, amelyik kint tartalmaz... olyan élményt kívánunk vele kifejezni, amely harmonikusan épül fel örömezzésekből... ugyanakkor a merőben egyénin és a pillanatnyin is túlmegy, és bizonyos mértékig racionalizálható". A szép élménye szinte kihagyhatatlan mozzanata a mozgóképi esztétikumok megélésének, szerepelhetnek benne társadalmi-környezeti, szociális, morális és egyéb összetevők. „A központi idegrendszernek van egy olyan sajátossága, amely az esztétikai ítéleteket befolyásolja – ez biológiailag meghatározott és a vizuális művészetek minden területére kiterjed.” (H. J. Eysenck)

### Illetlen nézői ráhangolódás?

Az egyértelműen jó és a vitathatatlanul rossz (árnyalatszegény jellemű) filmhősök dominanciája Európában – talán a nouvelle vague idejétől számíthatóan – eliminálódott. Színvonalas mozgóképeken napjainkban aligha lehetnének „nyerő” karakterek. Nem masíroznak mozikban, videón, képernyőkön. Igényes rendező figyel arra, hogy még a negatív, egyenesen szörnyű teremtményei se nélkülözzenek némi nézővonzó

dó pszichikus tulajdonságkészletéből ruhazza fel. Még ha ártó filmhősökről van is szó. Következésképpen, transzponálva látunk a mozi- és tévéfilmekben életbeli magatartás- és viselkedésmintákat. Hús-vér emberekből filmemulzióra vagy digitális anyagra konvertált, áttételes tulajdonságokkal, konfliktusokkal találkozunk. A magunk, életünk kínálta modellek lettek, válnak mozgóképekké. Élő mintából lesz az átköltött, holt minta. Szűkebben pedig a filmalak, mely befogadásakor reanimálódik. A néző teszi élővé. Amennyiben nem így volna, miképpen kerülhetnénk már-már személyes kontaktusba a filmhősökkel? Sehogy. Tudniillik hiányoznának a feltétlenül szükséges viszonyítási fogódzók. A bizonyos nagy élet adta kis denotátumok. Nagyon is kellene tehát ezek a befogadót megszólító, emlékébresztő, asszociáltató, érzelmnyitó analógiák. Velük, emocionális beleélések révén dekódoljuk, értelmezhetjük a cselekményt. Kell hát ama kályha...! Bizony. Bármilyen legyen is a filmtartalom, a mozgóképre rögzült humán minták, társadalmi-kulturális kódok, valamint a művekkel találkozó „napkirályok” miatt működhet a dolog. Ezek híján egyaránt lehetetlen volna mind a sekélyes, mind az érdemi, formanyelvet értő filmbefogadás.

átverését tervező ökölvívó, Butch (Bruce Willis), hogy, hogy nem, odáig jut el, hogy viselkedése már-már a célszemélye megmentésére hajaz, s nem a megölésére. És még a kisszerű rabló páros, Pumpkin (Tim Roth) meg Honey Bunny (Amanda Plummer) is képes felmutatni nekünk néhány rokonszenves vonást.

Egy őszinte, társadalmi szerepeivel olykor dacoló (magatartását mobilizáló) filmnéző egy film „illetlenségeit” sokszor pozitív emocionális színezettel élheti át lelkületünk mozgósított, archetípussal dolgozó tudatalanjának támogató „engedélyével”. Semmi baj. Hiszen azok, akik mellettünk ülnek a zsöllyében vagy egy képernyő előtt, nem látnak bele a fejünkbe. A maga nemében szinte parttalan filmátelési szabadság lehetőség ez. Intenzitását és tartalmát tekintve mindenkinél más. Érdemes persze megjegyezni, hogy a nézői beleélés (empátia) korántsem jár mindig együtt az érzelmi azonosulással (identifikáció), míg ez utóbbi élménynek alapfeltétele az empátia.

A Ponyvaregény megítélésének befogadási kérdőjeleibe, zavarába (erkölcsi hezitálás?) belejátszhat a filmidő feszültségkeltő, zaklatott, akár furfangosnak is nevezhető szerzői kezelése. A cselekmény egésze egy több különálló, érzékeny és erős (köztük: sejtetős) eseményszálak révén egymással szervesen összefüggő pörgős gengsztersztori. A részben autonóm cselekmény-összetevők szoros meghatározottsággal kötődnek egymáshoz. „Megfogtam, nem ereszt.” Maga teremtette idő- és történeti dimenzióiban boszorkányos találékonysággal száguld a rendező, persze olykor szusszan is. Brown-féle mozgással sem fukarkodik. Erre emlékeztetően utazgat a látványos terek más-más idő- és sztorisíkjain, s közöttük. Mindeközben igyekszünk követni őt, egyben mindinkább szeretnénk kellően megérteni sodró erejű opusát. A filmbefogadás pszichológiájára nézve szinte ajándékkihívásnak is tekinthető ez a „felfordulás”.

Csakis a film megnézését követően rendezhetjük el magunkban az átélt cselekményfordulatokat. Bizonyára szeretnénk ponttá vagy felkiáltójellé tenni a nem kevés kérdőjelet. Meg egyebet „intézni”. Ehhez személyes időjátékra van szükség. Visszatalálunk morális értékrendünkhöz, és igazítgatjuk-szépítgetjük a rajtunk fogásokat talált történések s apró szituációk megannyi „csúnyaságát”. Elvégre helyre kell hogy álljon bennünk az ildomos rend.

Nagy kérdés persze, hogy bejáratott erkölcsiségünk diszpozíciójával tisztába tehetjük-e teljesen a látottakra való, olykor „szabálytalan”, ám őszinte ráhangolódásainkat? Játékfilmeknél általában nem tudjuk azonnal megnyugtatóan átlátni-értelmezni a befogadott hangos mozgóképi információömeget. De agyunk azért lassan segít nekünk. Hogyan? Egyszerűsített kategóriákba rendezi az ingereket, amelyeket majd transzparens összefüggések szerint szét fog válogatni. Egyszerűsítésünk közben viszont nagyon hajlamosak vagyunk rá, hogy önnön pszichikus kategóriáinkat részesítsük előnyben. Miért? Mert szocializációnkból adódóan ezek elvetése – számos mindennapi reakciónkhoz hasonlóan – többnyire heves ellenállásba ütökzik. Minden néző csakis a saját tudati organizációján keresztül fogadhatja be a filmet, megnehezítve ezzel a cselekményben való közvetett részvételét, egyben a filmtartalom kielégítő elsajátítását.

Biztonságunkat, begyakorolt alkalmazkodó készségünket, valamint a szerintünk helyes reagálási módot látjuk s éljük meg, amikor tudattartalmaink saját szerveződésére hagyatkozva voksolunk. Helyesen döntötünk-e? Igazunk van ilyenkor, vagy nincs? Akkor nincs, ha nem törekszünk tudatosan a mozgóképi sajátosságok (filmnyelv, -dramaturgia, -történet stb.) közelebbi megismerésére. Ezek elsajátítása s az egyre gyakoribb mozgóképélmények örömteli átélése révén „értethetjük meg” lényünk tudati organizációjával: érdemes nyitnia. Azaz fokról fokra illik egyre helyesebben szavaznia. És előbb-utóbb szükséges helyesen voksolnunk. Egyrészt azért, mert a művészi értékű filmek mindenképpen megérdemlik ezt. Másrészt meg értékes hozadékuk van: cizellálódik tudati organizációnk „cselekményszűrő”-filmmínősítő komponense.



komponenst. Miattuk lazulhat fel olykor a befogadónak valamely figurára vonatkozó erkölcsi megítélése. Normális esetben azért, hogy majd (dramaturgiai indokkal) ismét pattanásig feszüljön. A filmfigurák és a beleélő néző kapcsolata, ha érdemi, ma már a karaktereket illetően nemigen lehet fekete-fehér, séma egyszerűségű. Plasztikus alakok választékos egyénítését kell megteremtenie az alkotónak, meghozza dramaturgiai motiváltsággal. Adekvát esetben emiatt is sokban csökkenhet a mozgókép és a publikum közötti távolság.

Tarantino figurái – s nem csupán a Ponyvaregényben (1994) – véletlenül sem az Eisenstein kemény bírálatában részesített porcelánbabák, akiknek tulajdonságai a mozgóképi cselekmény expozíciójától a mű végki-fejletéig egyformák, mintha tilos volna változniuk, jellemükben differenciálódniuk. Nagyon unalmas, bágyadt szürke, végleg lehorgonyzott lelkületű figurák ezek. Hogyan is jöhetnének tőlük zavarba, netán tűzbe? Véd a „vitrin”... Efféle porcelánbabák, igaz, egyre kisebb számban, azért még jelenünkben is mindenféle napvilágot látnak. S nem is maradnak árvák! Hiszen vannak nézők, akik nemcsak elviselik őket, hanem örömmel randevúznak velük. De egy valamirevaló rendező játékfilmes alakjait – stilizálási hajlamának függvényében – az emberek életbeli, át-átstrukturáló-

Tarantino alakjainak flexibilis magatartása van. Dinamizmusuk ezért is elég könnyen magával ragadhat minket. Legyenek a jó vagy a rossz oldalon, más „térfele”, akárhol egyensúlyoznak is erkölcsi entitások között. Világukba csöppenve, jellemzően eleven élményállapotban kalandozhatunk velük. Miközben zsugorodik a néző és a film közti élménytávolság. Balázs Béla szerint minél kisebb ez a távolság a filmalak és köztem, minél inkább szimpatizálok vele nézőként, annál inkább én leszek a hős. Ez a játékfilm, cselekményének felépítésénél fogva, hatásosan képes csökkenteni az említett távolságot, mintegy „kitaposza” a maga útját a néző lelkéhez.

A Ponyvaregény hősei charme-os megjelenésűek. Pedig kikerül is van szó? Jules (Samuel L. Jackson) és Vincent (John Travolta) gengszterek, akik embereket ölnek meg egy bandafőnök értékes aktatászkájának visszaszerzéséért. Mégis elnyerhetik számos néző labilis rokonszenvét. Nyilván többek között besegít ebbe a kidolgozott figurák exteriőre, mimika- és gesztusvilága. Markánsak, biztos fellépésűek, életveszélyt vállalóan bátrak, mosolyuk megnyerő, férfias, a hanghordozásuk se kutya. Valahol tetszenek a nézőnek, pedig az tudja: fölöttébb elvetemült rosszfűről van szó. Nézzük tovább! Magatartásának nagy „flexibilitásában” a maffiózó Marsellus Wallace (Ving Rhames)

Vászonpapír

# 1989

## BEÜVEGEZETLEN AJTÓKERETÉBEN

A Moveast-89 Retro-filmfesztivál beszélgetésekkel és filmvetítésekkel emlékezett a rendszerváltásra szeptember 24. és 27. között az Örökmozgóban. A „versenyprogramba” tíz, a korszakban készült kelet-európai alkotás került be: *Édes Emma, drága Böbe* (magyar, r: Szabó István, 1992); *Assza* (szovjet, r: Szergej Szolovjov, 1988); *Cigányok ideje* (jugoszláv, r: Emir Kusturica, 1988); *És ülünk a fa tetején* (csehszlovák, r: Juraj Jakubisko, 1988); *Rohanó kutyák* (bolgár, r: Ljudmil Todorov, 1989); *Eldorádó* (magyar, r: Bereményi Géza, 1989); *Végelgyengülés* (szovjet, r: Kira Muratova, 1989); *Építészmnörök* (NDK, r: Peter Kahane, 1990); *A tölgy* (román, r: Lucian Pintilie, 1992); *Menekülés a Szabadság moziból* (lengyel, r: Wojciech Marczewski, 1990). Bonuszként pedig két újabb alkotást is láthattak az érdeklődők: *a Jelszó: A papír kékre vált című román filmet* (r: Radu Muntean, 2006), amely a rendszerváltás napjaiban játszódik Bukarestben, illetve az elmúlt év orosz sikerfilmjét, *a Jampecek című musicalt* (r: Valerij Todorovszkij, 2008).

Játékos formában egy diákszűri dönthetett arról, hogy melyik alkotás tűnik ma a legizgalmasabbnak, melyik közvetíti a leghatásosabban az akkori évek légkörét, problémáit. Külön kérés volt, hogy a zsűri tagjai ne készüljenek fel előzetesen a korszak történelméről és kelet-európai filmművészetéről, hanem egy mai filmbarát néző szemével próbálják nézni és értékelni a műveket. Az első helyen két szovjet film, az *Assza* és a *Végelgyengülés* osztozott, Bereményi Géza *Eldorádója* pedig „különdíjat” kapott. A rendezvény után a diákszűri – *Facsády Eszter* (PTE BTK film–történelem), *Lasztóczy Petra* (ELTE BTK film–filozófia), *Selmeci Nóra* (SZFE mozgóképtudomány) és *Szecsódy Kristóf* (ELTE BTK filozófia–kommunikáció) – szerkesztőségünk kérésére összeült még egy kötetlen beszélgetésre a filmekről. Az alábbiakban ennek szerkesztett változatát közöljük.

**Facsády Eszter:** Számomra a *Végelgyengülés* volt a legizgalmasabb, leginkább gondolatgazdag film. Nem valami féle kiemelt téma, központi cselekményszál mentén, hanem sok kis történettel járja körül a témáját. És olyan sok eredeti megfigyelés, apró részlet van benne, hogy végül a hangsúly teljesen a közeg leírására kerül, amelyből összeáll egy hitelesnek tűnő történelmi állapot.

**Lasztóczy Petra:** Igen, nincs olyan kerek története, mint például a másik szovjet filmnek, az *Asszának*, ahol egy összetett, kollázsszerű valami közepén azért csak kirajzolódik egy világos szűzsé, amelyet igen hatásosan bont ki az elbeszélés. A *Végelgyengülés*ben lazán összefüggő történekekből a korhangulat teremődik meg összetett módon. Úgy érzem, jól és pontosan mutatja be ezt az időszakot a sok apró részlet. Egy csomó jelenet akár egy dokumentumfilmben is szerepelhetne – például az, amikor halért tolongó embereket látunk sorban állni. De az lesz igazán érdekes, ahogy ezek a dokumentarista részletek beleolvadnak a film abszurd, szurreális motívumaiba. Igen jellemző, hogyan fejlődik egy társadalmi állapot szimbólumává a főszereplő narkolepsziája. Folyton elalszik, még akkor is, amikor lehetősége kínálkozna valamiféle kitörésre. Ez eddig egy szűkebben vagy tágabban értelmezhető személyes lelkiállapot. De mikor az egyik

jelenetben már mindenki alszik a metrón, egyértelmű, hogy többről, társadalmi végelgyengülésről van szó.

**Szecsódy Kristóf:** Az egésznek ad egy tragikus keretet, hogy a film nyomasztóan kezdődik – a férj halálával –, és úgy is végződik, a sötét metrálógalúttal, ami szerintem nagyon erős zárás. Ahhoz képest, hogy mennyire banálisnak tűnik, mégis felkavaró. A hős gyakorlatilag csók közben alszik el, és fiatal szerelme, aki éppen kirángathatná a süppedésből, otthagya. Az *Assza* kifejezetten szórakoztatott, de a *Végelgyengülés* sokkal mélyebb drámai

hangulatot kelt. Szerintem már az első részben is szimbolikus szinten jelenik meg a változás és az erőtlenség: ezúttal is a hős karakterén keresztül, hiszen a férje elvesztésével olyan helyzetbe kerül, amely sokkoló törést jelent korábbi életéhez képest. A második rész persze markánsabb, mert a tanár bölcs, de beletörődő enerváltsága inkább evilági, és egyszerűen a Szovjetunió szimbólumaként is értelmezhető. Ott van például az a jelenet, amikor megeszi az összes kaviárt, azaz feléli minden értékes tartalmát...

**Facsády Eszter:** Ráadásul a kaviár szavatoságára már lejárt.

**Lasztóczy Petra:** Az *Asszában* – vagy a Szabó-filmben – erőteljes utalások vannak a kapitalizmusra is. Az utóbbiban például a vidéki tanárnő az egész kilátástalan életét úgy próbálja megoldani, hogy a Váci utcában nyugati turistákat szed fel. Az *Assza* alvilági figurája pedig már a rendszerváltás előtt „kapitalista szellemében” él és gondolkodik. Szerintem mind a két film elég reálisan ráérez, mi lesz a következő években, és annyi biztos, hogy egyik sem valami naiv optimizmussal tekint előre.

**Selmeci Nóra:** Mind a két szovjet film rendkívül ügyes, hatásos eszközökkel tör meg a műfajok sémáit, kereteit, ami igazán meglepő a 80-as évek végén, 90-es évek elején. A *Végelgyengülés*ben van egy film a filmben fikció, illetve egy realista-dokumentarista fikció, aminek igen markáns a feszültsége. Az *Assza* első öt jelenete pedig lényegében öt különböző filmnek az indítása. Ilyesmit az ember Takashi Miike-től vagy Tarantinótól anticipálna, és meglepi, hogy egy késő-szovjet rendező is képes volt rá. Szerintem itt különbözik ez a két alkotás a többi filmtől, amelyek műfajilag egységesebbek. Jobban különbözik bennük a realista törekvés iránya meg egyfajta mesei elemeltség. Az előbbit az *Édes Emma, drága Böbe*, a *Rohanó kutyák*, az *Építészmnörök* példázza, míg az utóbbi az *Eldorádóban*, a *Cigányok idejében* és *Jakubisko* filmjében érhető tetten.

**Szecsódy Kristóf:** A *Cigányok ideje* azért némiképp kilóg a sorból, mert *Kusturica* egy kisebbség életét mutatja meg, ezért a társadalom többi részével nem is foglalkozik. Szerintem legalábbis a történet szempontjából teljesen irreleváns, hogy

milyen rendszer keretei között zajlik. De visszatérve az *Asszához*: én fontosnak érztem, hogy a film olyan látószöveget teremt, amelyen keresztül a konkrét változások még legalább 4-5 évnire vannak. Ha egyáltalán lesznek.

**Selmeci Nóra:** A Pál cár meggyilkolását megidéző kis történelmi-irodalmi betétekkel a film nagyon finoman céloz arra, hogy ez a hatalom megdönthető, lényegében egy puccsal megsemmisíthető lenne. A két párhuzamosan egymás alatt-fölött létező jelen-múlt rendszer végig azt érzékelteti, hogy rohad ez az egész kommunista világ. Egyre szervezettebben működik már benne egy „kapitalista” alvilág, amelyet *Krimov* alakja képvisel. Legalább akkora súlya van a jelenben, mint a cárnak vagy a puccsistáknak a meglevő történelmi regényben. Egy új típusú hatalmat gyakorol minden bevethető eszközzel, ráadásul nagyvonalúan.

**Lasztóczy Petra:** Viszont azért mégiscsak úgy végződik a film, hogy az új énekes azt énekl, hogy „változásokat várunk”. De hogy a párhuzamosan létező világok közül a változás melyik szférát részesíti előnyben, szerintem nyitott kérdés marad. A film ügyesen lavíroz a partok között.

**Selmeci Nóra:** De talán nem is az áll a fókuszában, hogy melyiket kéne, hanem maga a változás, annak szükségessége. Mert semmi sem statikus. Szépen fejezi ki ezt a zenei váltás is. Egy belterjesen avantgardisztikus, klubhangulatú hangzásvilágból előtör egy agresszív, mozgósító rockzene, óriási koncerttel, fáklyákkal, ami vizuálisan is elég nagy távlatokat nyit meg. Az egész kompozíciónak van egy nagyon jó atmoszférája, és nem feltétlenül az aktualitás fontos benne. Egy sokkal elemeltbb dolog, amelyben szimbolikus jelennek meg az aktuális tartalmak. Ugyanakkor az is jó a filmben, hogy nem gondolkodja túl magát, és a megszerkesztettsége ellenére is spontán tud maradni. Könnyedén mozgatja a karaktereit, és könnyűkező a történet, a hossza ellenére is. Van valami varázslatos a zenei és látványvilágában, nagyon jók a képek...

**Szecsódy Kristóf:** Érdekes szempont lehet, hogy a különböző nemzetek, országok filmjeiben a változások idejének korhangulata milyen mértékben különböző. Már a két szovjet film is eltér egymástól, ami azonnal nyilvánvalóvá teszi hogy egy-egy film a nemzeti filmgyártás keretein belül sem lehet reprezentatív. De például a bolgár *Rohanó kutyák* már teljesen más világot mutat meg, mint a két szovjet munka. Nem a társadalmi valóság, hanem a hozzá való viszony, vagyis a társadalmi hangulat különbségére gondolok. Elég felidézni annak a lakótelepnek a sajátos képét, ahol a főszereplő és családja él.

**Selmeci Nóra:** Az a Semmi, hogy bement az ember egy boltba, és nem volt semmi, a házak nem voltak bevakolva stb., a bolgár filmben – minden hibája ellenére – nagyon jól megragadható. Az egyik szereplő átlép egy ajtókereten, amely nincs beüvegezve. Ez egy nagyon erőteljes kép a teljes reményvesztettségről, nem is kell hozzá kommentár.



Végelgyengülés



## Vászonpapír

dik – a félelem, hogy ugyan már jó régen vezető pozícióban van, de most új szelek jönnek, és elfújhatják a helyéről.

**Selmeczi Nóra:** Ezek a karakterek legalább fölteszik maguknak a kérdést, hogy „és most mi lesz?” Az én családban például ez abszolút nem így volt. Nagy felszabadulás, egy nagy lélegzetvétel, de senki sem tette föl ezt a kérdést. Valahogy meg volt előlegezve ez az egész „fogyasztóiség”. Emlékszem például, hogy 89-ben édesapámnak Ray-Ban szemüvege lett, aminek csodájára járt a fél világ. De egy picit azért ez a Szabó-film, legalábbis nekem, tézisszerűnek tűnt. Akkoriban biztos aktuálisak voltak ezek a problémák, és érzékeny kézzel is nyúl hozzájuk a film, de ma már picit felszínesnek érzem.

**Szecsódy Kristóf:** Ez szerintem inkább abból következik, hogy a film nagyon aktuális próbált lenni a maga idejében. De azóta bizonyos kérdőjelek részben feloldódtak, válaszolt rájuk a történelem, és ezek megjelenése ma üresjáratként hat a filmben. Ugyanakkor ma is eleven például a kollektív felelősség problémája, folyamatosan vitatkoznak róla. Mindenesetre valószínűnek tartom, hogy a kilencvenes évek elején ez a film sokkal hatásosabb volt, mert olyan kérdéseket feszegetett, amelyeket akkoriban sokaknak fel kellett tenniük maguknak, hiszen hasonló élethelyzetbe kerültek, vagy érezték ennek lehetőségét.

**Facsády Eszter:** Az Eldorádóban megjelenő magyar közeg és mentalitás viszont meg ma is nagyon élő.

**Lasztóczy Petra:** Túl azon, hogy lebilincselő benne az Eperjes Károly által alakított főhős, aki minden változás közepette képes talpon maradni, borzasztó hatásosan ragadja meg azt a kontrasztot, amely a férfi és unokája között van. Számomra dramaturgiailag a két kórházjelenet a legfontosabb a filmben: a nagyapa még szó szerint megvásárolja, hogy éljen a kisfiú, aki viszont később már nem képes ugyanezt megtenni érte. Pedig az arany még mindig megvan, kiállja az idő próbáját. Elég egyértelmű, már-már parabolisztikus üzenet ez a régi és az új nemzedékről, mégsem szájbarágós a film. Szép benne, ahogy a kérdéseket személyes emberi kapcsolatok szemszögéből exponálja. Számomra a fesztivál összes filmje közül talán ez mondta a legtöbbet a rendszerváltásról. Annak ellenére, hogy a történet nem konkrétan 1989-ről szól, nem abban az időszakban játszódik, a történelem perspektívájából mégis nagyon erősen átjön belőle az a korhangulat, amelyben a film született.

**Szecsódy Kristóf:** Minél több ilyen filmet néz meg az ember, annál kevésbé gondolja, hogy valami egységes dolog állhat össze benne a korszakról. De azért a hangulatok, az élményteremtés módja, a közös európai történelmünkben fontos mozzanatok, folyamatok képszerű megragadása nekem mindig érdekes. Persze mindezt csak egy színvonalas filmtől tudom „elfogadni”, de most úgy érzem, hogy ezt itt többször is megtörtént, és elégedetten álltam föl.

**Szecsódy Kristóf:** A Rohanó kutyák fel fogható társadalom kortüneteként is. A főszereplő egész kálváriáját jól szimbolizálja a film elején az a jelenet, amikor a főnök behívja, és azt mondja neki, hogy jobban kellene dolgozni – közben pedig összeomlik az asztal a sötétben, amin még keresztül is esik, azután pedig a mellette lévő másik asztal is összedől, és ugyan valahogy sikerül összeraknia, pár pillanat múlva megint szétesik...

**Facsády Eszter:** Igen, de amíg a Rohanó kutyák csak összefoglal, egy-egy képbe sűrítve valamilyen állapotot, a Végelgyengülés rengeteg oldalról körüljárja, hogy „miért állunk egyhelyben”.

**Selmeczi Nóra:** A Rohanó kutyáknak szép párfilmje, ugyanakkor ellentétje is az Építésztechnológusok – tematikailag és dramaturgiailag egyaránt.

**Szecsódy Kristóf:** A karakterek sokkal élőbbek, és legalább egy kísérletet látunk a kitörésre. Más kérdés, hogy a film azt mutatja meg nagyon pontosan, hogy ezek a kitörési kísérletek hogyan válnak teljesen sziszifuszivá, hiszen a legjobb ötletekre is az a válasz, hogy vissza kell térni a sémákhoz, már csak a költséghatékonyság miatt is.

**Facsády Eszter:** Érdekes módon, hasonlóan épül fel, mint az ötvenes évekbeli termelési filmek. Alapvetően azok dramaturgiai szerkezetét követi. Van egy kollektíva, amelyik kidolgoz egy tervet, létrehoz valami újat annak reményében, hogy az minden embernek szép és jó lesz. Csak éppen nem pozitív a végkifejtés. Az „új világot építők” elképzelése nem valósulhat meg. És nem kapnak semmiféle magyarázatot arra, hogy pénzhiány, a terv hibái, vagy bármilyen más oka van-e annak, hogy miért nem készülhet el az ő terveik szerint a bevásárlóközpont. Így aztán arra sem

lehet semmiféle racionális válasz, miért nem működik ez a rendszer, amely akár működhetne is...

**Lasztóczy Petra:** Ugyanez a megközelítés már a hatvanas-hetvenes években jelentkezik hasonló tematikájú magyar filmekben. Azok az értelmiségi hősök is új dolgokat terveznek, változtatni akarnak, és eközben állandó konfliktusokba keverednek a hatalommal. De azt nem mondanám, hogy az Építésztechnológusok a publicisztika szintjén mozog. Dramaturgiailag nagyon feszült pontja a történetnek, amikor a vezetők közlik, hogy felfüggesztik a projektet, de sokkal izgalmasabb, amikor a film elején az üres terület látjuk a körülötte emelkedő egyforma paneltömbökkel. Van ebben a képben valami vészjósló, és azonnal úgy érezzük, hogy itt halálra ítélt minden vállalkozás. Elképzelhetetlen, hogy valami egyéni, kreatív és új fog felépülni ennek a szürkeségnek a közepén.

**Selmeczi Nóra:** Nekem élnek rokonaim Németországban. Emlékszem, nagyon nehezen emésztettem meg, hogy két Németország van, és a változás nagyon vizuálisan él bennem. Amikor láttam a tévében a fal leomlását, megértettem, hogy milyen klassz lesz, hogy a bácsikám most már átmehet Kelet-Berlinbe, meg elutazhat bárhova Kelet-Németországban.

**Facsády Eszter:** Én 1990-ben kezdtem az általános iskolát. Nyáron a nagymamám megvarrta a kék iskolaköpenyt, ami számomra az iskola lét szimbóluma volt, mire az évnitőn bejelentették, hogy többé nem kell köpenyt hordani. Egyáltalán nem értettem, miért örül ennek annyira mindenki.

**Lasztóczy Petra:** Leszámítva ezeket az első általános iskolai napokat, bennem csak elég homályos emlékek maradtak meg

erről az időszakról, és érdekes, hogy azok is mennyire összekeverednek képekkel, amelyeket a televízióban láttam, esetleg nem is pont akkor, hanem később. A legélesebben talán Ceaușescu kivégzésére emlékszem.

**Szecsódy Kristóf:** Én is, meg későbből még a litvániai eseményekre. Konkrétan egy olyan képre, hogy valaki egy tank előtt áll, és szerencsétlent eltapossák.

**Facsády Eszter:** Emlékszem, ahogy nézegettük, hogyan változik folyamatosan Európa térképe.

**Selmeczi Nóra:** Kérdés, hogy azokban a filmekben, amelyeket láttunk, voltak-e olyan erős vagy szimbolikus képek, amelyekre nagyrészt a média közvetítésén keresztül emlékszünk.

**Facsády Eszter:** Szerintem nem nagyon voltak, de ne felejtsük el, hogy ezeknek a filmeknek a többsége a rendszerváltás előtt készült. Számomra egyfajta hihetetlen reménytelenséget sugárzott majdnem mindegyik film. Az egyetlen kivétel talán az Assza volt, amely harsányan úgy végződött, hogy „várjuk a változásokat”.

**Lasztóczy Petra:** Szabó István filmje is kivétel, mert noha már 1992-ben készült, nagyon gyorsan reagál a rendszerváltás utáni állapotokra, társadalmi feszültségekre.

**Facsády Eszter:** Igen, nincs benne semmi abból a lelkesedésből, ami nekem szubjektív élményként megmaradt erről az időszakról. Azt hiszem, a rendszerváltás-ál kapcsolatban az Édes Emma, drága Böbe azt a szorongást fogalmazza meg, hogy megint egy új, ismeretlen rendszerhez kell alkalmazkodni.

**Lasztóczy Petra:** Ez az iskolaigazgató figurájában is nagyon markánsan kirajzoló-