

Létay Vera

Moziciprusok

filmkritikák



TARTALOM

I

(1971-1978)

Szerelem

[In Filmvilág, 1971. február (3.szám) 1-4.1.]

Makk Károly: Szerelem

A hagyomány és a jelen harmóniája

[In Filmkultúra, 1976. 4. szám]

Gaál István: Sodrásban

Az a miénk, amit megeszünk

András Ferenc: Veri az ördög a feleségét

[In ÉS, 1977. szeptember 3. 13.1.]

Egy az igazak közül

Manosz Zahariasz – Köő Sándor: Fedőneve: Lukács

[In ÉS, 1977 szeptember 17. 13.1.]

Sorozatlövés

Bacsó Péter: Riasztólövés

[In ÉS 1977 október 1. 13.1.]

A hipermangán szerepe és hatása a művészetben

Makk Károly: Egy erkölcsös éjszaka

[In ÉS, 1977. október 22. 12.1.]

Dr. Don Quijote

Simó Sándor: Apám néhány boldog éve

[In ÉS, 1977. november 5.]

Kamera-lúdtoll

Zolnay Pál: Sámán

[In ÉS, 1977. november 19. 12.1.]

„Ne tapossatok rajta nagyon”

Révész György: Ki látott engem?

[In Élet és Irodalom. 1977. november 26. 13.1.]

Fület fülért

Markos Miklós: A csillagszemű

[In ÉS, 1978. január 7. 13.1.]

Ők hárman: a nő, a férfi és a hermafrodita

Mészáros Márta: Ők ketten

[In ÉS, 1978. január 14. 13.1.]

Felszíni kitermelés

Szíjj Miklós: Dübörgő csend

[In ÉS, 1978. január 21. 13.1.]

A postás takarít

[In ÉS, 1978. február 11.]

Mészáros Gyula: A néma dosszié

Nyoma veszett dráma

Mihályfi Imre: A közös bűn

[In ÉS, 1978. március 18. 13.1.]

A látszat nem csal

Rényi Tamás és Müller Péter: K.O.

[In ÉS, 1978. április 8.]

Életünk: az idő

Dárday István–Szalai Györgyi: Filmregény

[In ÉS, 1978. április 22. 13.1.]

Nem félünk a tetűtől

Dömölki János: Amerikai cigaretta

[In ÉS, 1978.május 6.]

Bírálni veszélyes

Zsombolyai János: Kihajolni veszélyes

[In ÉS, 1978.május 20.]

Találkozás egy emberrel

Schiffer Pál: Cséplő Gyuri

[In ÉS, 1978. június 10.]

A Sára-huszárok

Sára Sándor: 80 huszár

[In ÉS, 1978. szeptember 23.]

Csak a valódi

Ember Judit: Fagyöngyök

[ÉS, 1978. szeptember 30. 13.1.]

Pont nélkül

Kovács András: Ménesgazda
[In ÉS, 1978. október 28. 12.1.]

A tízéves emancipált nő

Mészáros Márta: Olyan mint otthon
[In ÉS, 1978. november 11. 13.1.]

Egyszer egy néha semmi

Kardos Ferenc: Egyszeregy
[In ÉS, 1978. november 18.]

Hogyan muzsikáljunk a közönségnek?

Sík Ferenc: Nem élhetek muzsikaszó nélkül
[In ÉS, 1978. december 16. 13.1.]

II

(1984-2009)

TELEVÍZIÓS TÖRTÉNELEM (NYON-I FILMFESZTIVÁL –1984)

NAPLÓ GYERMEKEIMNEK (MÉSZÁROS MÁRTA FILMJE – 1984)

ÚTON A BIZONYTALANBA (CANNES – 1984)

FESZTIVÁLMAKETT (FIGUEIRA DA FOZ – 1984)

MEPHISTO EZREDES (SZABÓ ISTVÁN ÚJ FILMJÉRŐL – 1985)

FELHÓBE LÉPŐ FILM (NYUGAT-BERLIN 1985)

TÜKÖRJÁTÉKOK (CANNES 1985)

IMHOL A FA ÉS A TŰZ (CANNES 1986)

**AZ ÖSSZERAGASZTOTT TÁNYÉR (JOSZELIANI: A HOLD
KEGYELTJEI – 1986)**

A NEHÉZ FIÚK IS TÁNCOLNAK (CANNES – 1987)

SÚLYTALANSÁGI ÁLLAPOT (MÜNCHEN – 1987)

NEMZEDÉKEK ÁRNYJÁTÉKA (LOCARNO – 1987)

CIVILIZÁCIÓS VIRÁGOSKERT (TOKIÓ – 1988)

TALÁNYOS PARANCSOLAT (LOCARNO 1988)

ÉGI ÉS FÖLDI TÖRTÉNETEK (VELENCE – 1988)

ÉLŐK ÉS HOLTAK VÁROSA (KAIRO – 1989)

VILÁGUNK, ELVIS KÉPMÁSA ALATT (CANNES – 1989)

TŐZSDECÁPÁK (1989)

A HOLD IGEN KEDVESEN SÜT (CANNES 1990 – 1.)

A GAZDAG KELETI ROKON (CANNES 1990 – 2.)

A GUSTAFSSONOK REMÉNYE ÉS BIZONYTALANSÁGA (GENF – 1991)

SZÉTLŐTT VASÁRNAP (DRAHOMIRA VIHANOVA FILMJÉRŐL – 1991)

A NAGY EURÓPAI FAL (CANNES – 1991)

TEKINTET, SZEMLENCSÉVEL (CANNES – 1992)

A SZÓ IZSÁK SZAVA (GENF – 1993)

BETEGE A HAZUG VILÁGNAK (CANNES – 1993)

ÁLTALÁNOS VÉRMÉRGEZÉS (CANNES – 1994)

AZ ÁRTATLAN (CANNES – 1995)

A DÉMON PAPUCSA (CANNES – 1996)

A PÁLMAIGETEN ÁT (CANNES – 1997)

MÉG NEM, MÁR IGEN (MADADAYO – 1999)

A XXI -ES CSAPDÁJA (CANNES – 1999)

NYUGAT-KELETI DÍVÁN (CANNES – 2000)

MILLENNIUM MAMBÓ, KÁNKÁN, HALÁLTÁNC (CANNES – 2001)

KÖSZÖNI, JÓL VAN (CANNES – 2002)

KONNEKTORBÓL KIHÚZVA (CANNES – 2003)

MÚLTVONAT, JÖVŐVONAT (CANNES – 2004)

APÁK ISKOLÁJA (CANNES – 2005)

BÁBELI FILMZAVAR (CANNES – 2006)

SZÉP, ÚJ VILÁGDOKUMENTUM (CANNES – 2008)

VÉRTESTVÉREK (CANNES – 2009)

I

Szerelem

[In Filmvilág, 1971. február (3.szám) 1-4.1.]

Annak az új magyar filmnek, mely az utóbbi idők legnagyobb művészi sikerét aratta közönség és kritikusok előtt egyaránt, bár Szerelem a címe, mégsem szerelmi történet, vagy legalábbis nagyon áttételesen az. A szerelmesek – férj és feleség – csak a film befejező részében találkoznak egymással. A dráma egy matuzsálemi korú öregasszony és fiatal menyé között zajlik egy orvosságzagú ódon szobában. A mindkettőjük által imádott férfi az ötvenes évek koncepciós politikai pereinek áldozata, a jellegzetes koholt perek egyikének, melyek a sztálini éra alatt hullámszerűen söpörtek végig a kelet európai népidemokráciákon. A fiatalasszony meg akarván kímélni a kétségbeeséstől a beteg matrónát, hősies színjátékra vállalkozik: elhallgatja az igazságot a tízéves börtönbüntetésről, azt hazudja, hogy férje Amerikába utazott, s ott filmet forgat. Leveleket hamisít, vidámságot tett, úgy csöpögteti az öregasszonyba a reményt, mint az éltető vitamint. Az öreg hölgy halála előtt még utoljára látni szeretné a fiát, heroikus küzdelmet vív a halódó sejtekkel, elkopott szövetekkel, de az időért folyó versenyfutásban a kérlelhetetlen anyag győzedelmeskedik a szellem fölött.

Egy anya visszavárja a fiát, nem akar addig meghalni, amíg még egyszer nem láthatta. Olyan „örökszép” téma ez, melynek megelevenítésére csak a nagyon rossz vagy a nagyon jó írók mernek vállalkozni. Déry Tibor, a ma élő magyar prózaírók legidősebb nemzedékének egyik legjelentősebb alakja, két remekművű novellájából ötvözte egybe a forgatókönyvet. A nemes irodalmi anyag fanyar humorral

ellensúlyozza a történet természetéből adódó pátoszt. Csupa elhallgatás, áttételes jelzés, lappangó dráma, amikor a szavak mást jelentenek szószerinti értelmüknél. Makk Károly, a film rendezője a *Szerelemmel* a magyar filmművészet talán leglátványosabb „come-back”-jét produkálta. Makk már fiatalon, első filmjével, a múlt századi klasszikus színdarabból készített *Liliomfi*-val egycsapásra a figyelem kellős közepén találta magát. Az életörömtől és frisseségtől kicsattanó vígjátékban olyan felszabadult, vagányos természetességgel vette birtokba a filmnyelvet, mintha azt a bizonyos híres „töltőtoll-kamerát” már feltalálták volna. De hát ez még a szerzői film időszámítása előtt történt, s így csak közönséges kamera-kamerával dolgozott. Aztán jöttek a következő művek, *A 9-es kórterem*, *Ház a sziklák alatt*, *39-es dandár*, *Megszállottak*; mindegyikük jelentős művészi tett a maga idején.

Makk legvonzóbb rendezői erényét mindig is a konvenciómentes, bensőséges realizmusú emberábrázolás jelentette, az élet szinte érzéki tapinthatósága. A drámaiság a lélegzetvétel magátólértetődőségével járta át figurái testét, lelkét. Alakjai sohasem a celluloid hűvös hőmérsékletét, nem is egzaltált lázat, hanem a megbízható, egészséges harminchat fokos testmeleget sugározták. Az érzékletes, „földi” művészet fölött, amely Makk sajátja volt, egy időre úgy látszott, mintha átcsapott volna a filmművészet fejlődésének következő hulláma. Új irányzatok, új jelentős egyéniségek léptek színre, a magyar film elvontabb, intellektuális, filozofikusabb hajlandósága került a nemzetközi érdeklődés középpontjába. Makk egy ideig próbált úszni a megújító áramlattal, de az alkatától idegen közegben karcsapásai egyre bizonytalanabbakká váltak. Egyre kétségbeesettebben kereste önmagát és egyre inkább távolodott önmagától. Fiatalon, ereje teljében vált „előzménnyé”, „úttörő kezdeményezővé”, jóra való

derék őssé, akinek erős vállára kapaszkodva nyújtózkodnak az utódok a csillagokig. És mégis... Különös módon, a kudarcok ellenére, Makk elhivatottságában soha senki sem kételkedett. Dinamikus tehetsége a magyar filmművészet időzített bombája volt.

Makk Károly a *Szerelemben* beteljesítette mindazokat a reményeket, melyeket művészete valaha is felkeltett. Végre ismét a saját hangján mert megszólalni, s kiderült, hogy ez a hang az idők folyamán csak fényesebb lett. Kiderült, hogy a kézzelfogható eredményeket nélkülöző időszak alatt is, titokzatos kerülőkkel a maga szuverén útját járta végig. Abban a korszakban, amikor a magyar filmművészet legjelentősebb alkotásai az absztrakció, a jelképiség, a társadalmi struktúrák felvázolása, vagy az intellektuális szociográfia jegyében születnek, Makk Károly a *Szerelemben* a művészet ősi, „régimódibb” eszközeihez fordult vissza: az érzelmiekhez, a jellemábrázoláshoz. Egy *történetet mesél el*, ami ma korántsem számít elegáns dolognak.

A fojtott légkörű, beárnyékolt betegszobában két asszony néz farkasszemet egymással, de mondhatnánk úgy is: két század. A különös öregasszony jellegzetes bécsi akcentusával, fekete bársony főkötőjével olyan, mint valami bizarr formájú erkölcsi és tudati kövület, melyet a természet szeszélye egy időre még ideát felejtett. Antik képei, antik tárgyai között maga is élő antikvítás, akár a meissenai porcelántányér, amiből az utált paradicsommártást kanalazza. Klasszikus műveltsége, polgári, sőt nagypolgári neveltetése, parancsoláshoz és önállósághoz szokott konok természete, erkölcsi elvei a férfi és a nő kötelességéről, emlékképeinek századvégi stílusban megmerevedett világa megejtően korszerűtlen. Nem az ódon tündérmesévé fotográfált emlékképekre gondolunk itt, amelyekkel a rendező és a költői tehetségű operatőr, Tóth János oly szívesen oldják a jelen

komor drámaiságát, – ezek csak a lírai dekorációt szolgálják, s nem is mindig illenek a film puritán lírájú, szűkszavú stílusához. A szelíd és meleg iróniával felvillantott, régimódi pompájú látomások a sikerültebbek, melyek a fiatalasszony által hamisított, „Amerikából” érkező levél minden józan ész megcsúfoló blöfföléseit ellenpontozzák. A fiú dicsőségéről szóló komikusan túlzó füllentéseket csak a határtalan anyai hiúság képes valóságként elfogadni. Képzeletében Habsburg-korabeli monarchikus udvartartássá formálja át a tengerentúli Államokat, benépesítve fényűző fogatokkal, turnürös, felékszerezett dámákkal, cilinderes előkelőségekkel, akik az ő zseniális fiát természetesen a vérszerinti főhercegeknek kijáró tisztelettel övezik.

De valójában elhiszi-e az öregasszony, amivel áltatják? Ez a film művészi talánya, melyet finom tapintattal hagy homályban. Tényleg olyan naiv lenne a fürge észjárású, sokat olvasott és sokat tapasztalt matróna, mint amilyennek mutatja magát? Vagy talán kettős színjáték folyik, az anya is sejti az igazságot, s csak bölcsen elfogadja a hazugság-játék szertartásának szabályait, hogy ezzel segítsen ébren tartani az elgyötört fiatalasszonyban a mindennapi cselekvéshez, mindennapi reménységhez szükséges életerőt? A film ki-képzetele bízza ennek eldöntését.

Megszokhattuk, hogy a két század szembeállításánál mindig a huszadik század vonja ironikusan kérdőre a tizenkilencediket. Most a megmosolygott tizenkilencedik század visszakérdez. Mit hozott ez a hipermodern kor a strucctollas kalapok, darázsderekak, szívdöglesztő férfibajuszok idejéből ittfelejtődött bécsi születésű asszony számára? Két világháborút. Szuperszonikus repülőgépet Zeppelin léghajója helyett. Új igazságosabb társadalmi berendezést, amit természetesen nem ért. És igazságtalanságot, amit ösztöneivel ért. A szétdobált klasszikus könyvektől rendetlen

betegágy előtt huszadik századunknak nincs meg minden oka a büszkélkedésre.

Csaknem minden nemzet irodalma ismer legendákat anyákról, akik a természet törvényeivel dacolva, a halál parancsszavát kicsúfolva, emberfölötti erővel őrzik magukban az életet, s csak miután gyermekükkel találkoztak, adják meg engedelmesen ragukat minden élőlény sorsának. Déry és Makk modern legendája kegyetlenebb és illúziótlanabb. A *Szerelem* öregasszonya meghal anélkül, hogy fiát utoljára láthatta volna. De a film az anya halálának vígasztalan anti-happy-endje ellenére feloldja a feszültséget. Az ártatlanul bebörtönzött férfit rehabilitálják, kiszabadul, a szenvedés végetér. Ez a társadalom igazságtétele. A megnyugtató befejezés azonban csak mint lírai epilógus kapcsolódik a történethez, a film tökéletes belső szerkezetű drámája az öreg hölgy halálával lezárult. A megváltozott politika mindent megtehet, hogy ne történjék többé igazságtalanság, de az egyes ember életében nem teheti meg nem történekké a megtörténtekeket. Az értelmetlen szenvedés nem csak erőpróbának veti alá, de pusztítja is a lelket. Ezért nem túlságosan vidám a *Szerelem* végső kicsengése. A film művészi optimizmusa nem annyira a társadalmi igazságszolgáltatás deus ex machinájában rejlik, mint az erkölcsi magatartásban, amellyel a két asszony a magamaga módján helytáll a reménytelennek látszó küzdelemben.

Abban a korban, amikor lassan már-már természetesnek fogadjuk el, hogy a művészet egyedüli feladata megfosztani bennünket illúzióinktól, Déry és Makk műve a művészet egy másik, egyre inkább elhanyagolt funkciójára figyelmeztet: emberi ideálokat állítani az olvasó vagy a néző elé. Ezt a megfogalmazva talán fellengzősnek hangzó elképzelést Makk rendezői tehetsége szemérmes tartózkodással, hangsúlyozott egyszerűséggel, mindig jelen lévő iróniával teszi a pátosztól idegenkedő néző számára is meggyőzővé. Filmnyelve nem

használ nagy szavakat, pontos és tárgyilagos képekben, a humor gyengéd kontrasztjával beszél az élet legnagyobb kérdéseiről. Filmje így is egyértelműen sugallja, hogy a sivár valóságon felülemelkedő erkölcsi bátorság, amellyel a fiatalasszony megharcolja mindennapos küzdelmét az anyagi gondokkal, félelmekkel, megaláztatásokkal – vidámságot, hetyke magabiztosságot erőltetve magára – a reménytelenségen úrrá levő akaraterő, az emberi tartás diadala.

Két csodálatos figura, két csodálatos színészi alakítás áll a film középpontjában. A beteg öregasszonyt Darvas Lili, a több évtizede az Egyesült Államokban élő nagy magyar színésznő (a drámaíró Molnár Ferenc özvegye) játssza, aki annakidején Németországban, Reinhardt színházának vezető művésze volt. Hiába szeretnénk meglesni és leírni Darvas Lili színészi eszközeit, bármennyire figyelünk is, nem látjuk a színészi eszközöket. Olyan mélységes mélyről válik azonossá a több mint kilencvenéves, rigolyás és szeretnivaló, gyermekien önfejű, megható és nevetséges öregasszonnyal, lényé olyan elválaszthatatlanul olvad egybe az életre keltett alakkal, mintha nem is tudatos műalkotás, hanem misztikus lélekvándorlás tanúi lennénk. A menyét alakító Törőcsik Mari egyenrangú partnere Darvas Lilinek az állandó szellemi és érzelmi készenlétet, találékonyságot követelő pszichológiai háborúban. A kifejezés belső ereje, ahogyan a megkeményedett, keserű vonásokat az akarat parancsszavára felpuhítja arcán, a színlelés leányos játékossága, a lelki és testi fáradtság ábrázolása – magasrendű művészet.

E fiatalasszony alakja a hűség és emberség emlékműve, melyhez zálogcédulák, használtcikk-üzletek nyugtái, árverési értesítések, elbocsájtási határozatok papírhalma szolgáltatja a talapzatot.

A hagyomány és a jelen harmóniája

[In Filmkultúra, 1976.4.szám]

Tizenkét év múltán néztem meg újra Gaál István első filmjét, a *Sodrásbant*. Tucatnyi esztendő veszedelmes próba bármely film számára. A távolság még nem elegendő, hogy a mű az értékek maradandóságának mércéjével mérettessék, a közben eltelt idő azonban a korszerűt könnyen divatjamúlttá, a szemlélet, a stílus eredetiségét közhellyé, jó, ha nem nevetségessé változtathatja. Az idő gonosz varázsló, voltunk már tanúi néhány otromba tréfájának. Érthető a szorongás, amely erőt vesz az emberen kedves filmemlékei újra-megtekintése előtt.

Úgy látszik, léteznek kellemes meglepetések is. A *Sodrásban* fiatal maradt, izmos, ráncatlan, megőrizte az ifjúság érzékeny és heves vérmérsékletét, amellyel 1964-ben berobbant a magyar filmművészetben. Akár jelképnek tekinthetjük azt az önfeledt vidámságtól tomboló játékot, az egészséges energiák mámoros elszabadulását, amellyel a szünidei falusi nyaralásra hazaérkező diákok birtokba veszik a Tiszát. A magyar film sodrásában egy egész fiatal filmes nemzedék úszott, bukott le a mélységbe, hogy a mederből iszapot vagy értéket hozzon a felszínre.

Mi lehetett az a konzerváló erő, ami megtartotta a jellegzetes első film üdeségét, s mindaddig megvédte az idő rombolása ellen? Annak idején a kritikák elsősorban felszabadult, dinamikus képi látásmódjáért üdvözölték a *Sodrásban-t*, de a szemléleti beidegződés önkéntelenül külön választotta egymástól az irodalmi-pszichológiai alapanyagot az újszerű képi világtól. Párhuzamosan elemezték a társuk véletlen halálától felnőtt-létre ocsúdó

fiatalok konfliktusát, brutális kiűzetését a gyermekkor paradicsomából és Sára Sándor gyönyörű, drámai fényképezését. Érdekes módon, éppen az irodalomtudós Klaniczai Tibor figyelmeztetett máig érvényes, kitűnő tanulmányában, hogy itt a nézőnek az eddigi irodalomközpontú filmelemzés helyett egy merőben más minőséget kell szemrevételeznie, s ez a más minőség sokkal nagyobb jelentőségű a magyar filmművészet továbblépése szempontjából, mint azt első fölületes tekintetre hihetnénk. A Sodrásban „leszakadt az irodalom köldökzsinórjáról, nem megfilmesített irodalmat nyújt, hanem eleve filmben elgondolt, képsorokban tolmácsolt mondanivalót... Megértéséhez, élvezéséhez, tartalmának, mondanivalójának az átéléséhez képi kultúrára van elsősorban szükség... a film képeinek a művészi játéka sokszorta többet tolmácsol, mint önmagukban a dialógusok, vagy önmagában a ‚story‘. Aki csak ez utóbbiakra figyel, valóban keveset kap – körülbelül annyit, mintha egy operából csak az áriák szövegét hallaná.”

Klaniczay, amikor a Sodrásban fordulatot ígérő jelentőségére fölhívta a figyelmet, ezt a nagyobb művészet-esztétikai összefüggések erővonalainak felvázolásával tette. Szerinte a Sodrásban szakított azzal a közkeletű szemlélettel, amely a múlt századi realizmus ábrázoló módszerének, stíluseszközeinek eredményeit az elbeszélő művészetben általános esztétikai normává emelte. „Az esztétikai és irodalomelméleti törvényszerűségeket, általánosításokat elsősorban a regényműfaj adottságai és sajátosságai alapján fogalmazták meg... A realizmus címén így nemcsak a 19. század egyik nagy stílusának a meghosszabbított uralma következett be, hanem az irodalomnak, s ezen belül elsősorban az elbeszélőprózának a hegemoniája, sőt a más műfajok és művészetek területére való expanziója is.” A Sodrásban

újránézésekor talán éppen ez a műfaji függetlenség, az önállósodás átélt és átélhető öröme, a kőtetlen mozgás a más minőségű szabad közegben ragadja meg elemi erővel ma is a nézőt. A Sodrásban képei szépek és kifejezőek, de nem ez az elsősorban jellemző rájuk. Szép és kifejező képeket az ideig is gyakran láthattunk a magyar filmekben, mintegy hangulati aláfestéséül, fölerősítéséül a dramaturgiai mondanivalónak. Itt azonban maguk a képek hordozzák a dramaturgiai mondanivalót, legyen az boldog, gondtalan viháncolás a Tisza hullámaiban, legyen leltározás egy szoba élettelen tárgyai között, vagy egy elkomorodó fiúarc, amelyről leolvashatjuk a szerelmét magával vivő vonat kigördülését a pályaudvarról, az arc mögött az állomásépület üvegében homályosan visszatükrözve a kifutó szerelvényt, vagy legyen a jövőendő festőművész és matematikus meglehetősen spekulatív párbeszéde a szobrászműterem ablakában az odakinti mezei munka csodálatos, mozgó festményének háttere előtt, melynek életszerű, gazdag valósága, a kompozíció mértani pompája nyomban másodlagossá halványítja az elhangzó dialógust. „Szó, szó, szó” – mondja a kép dramaturgiája, mit érnek a fiatalság fellengzős, magát kereső nagy szavai a munka nyugalma, örök biztonságot sugárzó valóságához mérve? Különös megfigyelni, hogy a dialógusok, amelyek egyikét-másikat annak idején sutának, megfogalmazatlannak éreztük, jobban túrték az idő múlását, mint sok elsődlegesen irodalmi alapanyagú, kiváló minőségű szövegből szőtt filmdramáái.

Gaál István filmjének képdramaturgiája előkészítette a terepet az új filmes nemzedék számára, s talán nem túlzás azt állítani, hogy az idősebb Jancsó stilizált filmnyelvének megértését és elfogadtatását is megkönnyítette a más kifejezési formákhoz szokott közönség tudatában. A forgatókönyv megszűnt Biblia

lenni, az irodalmi ihletésű forma tilalomfái ledőltek, a nézők és kritikusok egyaránt kezdték megtanulni, hogy a drámai konfliktust nemcsak a párbeszédéből lehet kihallani.

Bizonyára nem véletlen, hogy a gyermekbetegség heveny lázaival hadakozó középiskolai filmesztétika oktatás tankönyve is egyik alapfilmjéül választotta a Sodrásban-t, a képi kifejezés sajátosságainak szemléltetésére. A filmesztétikai nevelés hősies erőfeszítései sem feledtetik azonban a dolgok mélyén rejlő képtelenséget, hogy ma, amikor a modern pedagógiai reformok nyomán a matematikát is úgy próbálják tanítani, mint a gondolkodás művészetét, a filmművészeti oktatás száraz matematikai képletekbe próbálja belegyömöszölni a művészet megközelítésének és megértésének folyamatát.

A Sodrásban-t annak idején lírai-drámai vallomásként fogadtuk az ifjúság érzelmi és morális érési folyamatáról. Inkább egy korosztály lélektani konfliktusára figyeltünk benne, s kevés jelentőséget tulajdonítottunk a társadalmi viszonyok közvetett ábrázolásának. A fiatal alkotók életkorukból következően magától értetődő adottságként kezelték a társadalom forradalmian új szerkezeti változásait, úgy mozogtak a szocializmus földrengése nyomán kialakult terepen, mint a számukra öröktől fogva létező, lehető legtermészetesebb vidéken, nem is fordítva figyelmet az új geológiai képződményekre, a társadalmi táj szerves, odatartozó részének tekintették ezeket.

A felszabadulás után nevelkedett, fiatal filmes saját életkörülményeit felidézve, nem érzett semmi rendkívülit abban, hogy a szegény falusi néni unokája biológusnak készül, a parasztfiú festőművésznak, hogy a jómódú orvosgyerek, a boltossegéd, a paraszt-ivadékok öröklött komplexusok nélküli baráti közösséget alkotnak, ahol még

hátsó gondolatként sem merül fel a származás különbsége, a társadalmi rétegek hierarchiája.

Gaál István és Sára Sándor képei az iparosodó alföldi vidéket, a falu és a város egyre inkább összemosódó körvonalait minden különösebb rácsodálkozás nélkül mutatták be. Most, újranezve a filmet, éppen ez az ártatlansága, a politikai háttér hangsúlytalan természetessége adja külön varázsát és igazság-erejét. Felkiáltójelek nélkül sokkal hitelesebben tudósít egy korszak belső társadalmi változásairól, mint a direktül politizáló filmek többsége. Ezek a napi aktualitást megcélzó művek a napi aktualitás elévülésével maguk is elévültek.

A szemlélet manipulálatlansága, az egészséges, romlatlan, fiatalos ízlés teremtett máig példamutató harmóniát az oly ellenségesen különbözőnek vélt minőségek, mint a népi hagyományok továbbélésének költészete és a modern tudományos gondolkodás, a paraszti népművészet tárgyai és a Henry Moore-szobrok reprodukciói, a preklasszikus zene, a régi siratóének és a táskarádióból felhangzó dzsesszmuzsika között. Az egységesnek látott, korszerű világképben nemcsak békésen megférnek, de kiegészíti, új dimenziókkal gazdagítja egymást a hagyomány és a jelen valósága, a megszerzett műveltség és a személyes tapasztalat, a paraszti és a városi kultúra értékei. Az új ismereteket gyűjtő és feldolgozó, mindenre nyitott tudatban Vivaldi és Frescobaldi zenéje, a magyar népművészet emlékei, a modern képzőművészet formái és a mai valóság benyomásai jelképesen is összefonódnak.

A dialektikus gondolkodás háttérét nélkülöző, újra és újra éledő elfogult vitákhoz a Sodrásban napjainkban is megszívlelendő higgadtsággal, ha úgy tetszik bölcsességgel érzelmileg elkötelezett igazság-ösztönnel

szól hozzá. A Sodrásban nemcsak azért maradt hamvasan fiatal, mert a művészi ábrázolás el nem mosódott, el nem szürkült tehetségével készült, de talán még inkább azért, mert tehetségesen és önállóan gondolkozott a világ indulatoktól és előítéletektől zagyvált, hamis ellentétpárokba rendezett jelenségeiről.

Tizenkét év telt el Gaál István első filmjének bemutatója óta. A magyar filmművészet nagy utat, hegyeket, völgyeket járt be ez idő alatt. A Sodrásban azonban ma is tiszta forrásnak bizonyul, amelyhez nemcsak alkotója, de az újabb filmművész nemzedék egyaránt visszajárhat meríteni.

Az a miénk, amit megeszünk

[In ÉS, 1977.szeptember 3. 13.1.]

Nem tudom, létezik-e még nép, amelynek művészetében oly nagy szerepet játszott az evés, mint a mienkében. Ez nemcsak azt jelenti, hogy az étel örömeinek megkülönböztetett tisztelete nemzeti sajátosság, de azt is mutatja, hogy történelmünk nagyobbik hányadában éhes ország voltunk. Az étkezési szokásokból és főként lehetőségekből a társadalmi, gazdasági állapotok csaknem úgy rekonstruálhatók, akár a termelőeszközök fejlettségéből és tulajdonviszonyaiból. A „mondd meg, mit olvasol, megmondom, ki vagy” közkeletű tesztvizsgálata kis merészséggel úgy is kicsavarható: mondd meg, mit eszel, miként eszel, megmondom, ki vagy.

Talán különös, de a *Veri az ördög a feleségét* című film augusztus huszadikai alkotmányünnepi, István- és Szent István-napi vendégtisztelő családi lakomáját nézve – amely nem is étkezés, inkább eksztatikus, pogány örömaldozat a gyomor istenének – nem Krúdy ínyenc evésköltészete, hanem Móricz Zsigmond *Egyszer jóllakni* című novellája jutott az eszembe.

A mondatok szikiatömbként zuhannak az olvasó elé: „A nagy magyar Alföld tenger volt a Jura korszakban. De ma, az Éhség korszakában is olyan, mint a tenger.” Kis János napszámosnak, aki harminchat éves koráig csak hitvány, lötyty levesen élt, nem elég az egy kiló hús, két kiló galuska, hét liter bor, ami a grófi virtus vacsoráján jutna neki. Egymaga megenné a hét hizlalt kost, a főtt tésztát egy mázsa lisztből, húsz kiló túróval, meginná az öt hektó bort, de lenyelné a gróf harmincezer hold földjét, kastélyát, tanyáit, csordáit, méneseit, disznófalkáit, végül a gróft magát is.

A *Veri az ördög a feleségét* mámoros ebéd-falása kevésbé tragikus, kevésbé fenyegető. Nem is visszataszító, inkább csak groteszk. *András Ferenc* filmje nem az Alföldön, az éhség kiszáradt tengerén, hanem a Dunántúlon, a Balatonpart szőlőtőkékkel beültetett, szelíd táján játszódik. A főszereplő Kajtár-család sem hajdani nincstelen napszámos sorból küzdötte fel magát; az öregember vasutas volt, a fia is a vasútnál raktáros. Az életvidám, kackiás bajuszú nagypapa, az egykori vöröstengerész, a cattarói matrózlázadás részvevője, a Horthy-korszakban a Szent Jobbot a fővárosba szállító aranyvonat mozdonyvezetője a kabinetirodától jutalmul kapott arany pengőkön vásárolta aranyérmes bort termő földjét, az ezen épített házban nevelte föl fiát, az aranyérmes raktárost, s aranykezü unokáját, itt sürgölődik pirkadattól napnyugtáig aranyat érő menyé az egész arany család boldogulásáért. A falubelieknek kimért borból csak úgy dül az arany forint a kombinált szekrény üvege mögötti porcelán bonbonierbe. Olyan mennyiségben, amit gyári munkás, bolti eladó, pedagógus vagy puritán funkcionárius csupán takarékpénztári mozihirdetésekből láthat.

Mégis, abból a kielégíthetetlen, feneketlen, mohóságából, ahogyan tömik magukba az ünnepi ebédet felsejlik az irigyelt, „nyugdíjas állami” vasutasállás előtti több évszázados paraszti éhség. Ezt az étvágyat nem lehet rántott csirkecombal, túrós, tökös és mákos rétesrel jóllakatni. Bábolna csirkegyára, évtizedek túró-, tök és máktermése kevés volna hozzá. Ez az étvágy fölfalná a Gellérthegyet tűzijátékostul, s fölötte az eget Göncölszekeresetül.

András Ferenc első nagyjátékfilmje (forgatókönyvét *András Ferenc, Bereményi Géza és Kertész Ákos* írta) nemcsak kigúnyolja ezt a csillapíthatatlan bélpoklosságot, a szerzésnek, a gyarapodásnak új lehetőségű falánkságát, de – mint ahogyan a kritikák szinte kivétel nélkül elismeréssel nyugtázták – nem tagadja meg együttérzését, talán szánalmát sem

kifigurázott, nevetségessé tett hőseitől. Az életteli, harsogó realizmus, amellyel a jelenségeket tapinthatóvá, tömören valóságossá varázsolja, a jó kompozíciós érzék, amellyel egyetlen augusztus huszadika zárt eseményrendszerébe sűríti korunk furcsa ellentmondásait, az alkotmány, az új kenyér ünnepeinek és a vallás hagyományainak frivol egymásra feleselgetését – mindez a világot összetetten ábrázoló, s a fiatalkori szertelenségeket okosan elkerülő, nem koravén, de mindenesetre korabölcs szemléletű alkotóról vall. A búcsú kirakodóvásárában békésen megfér egymás mellett Jézus Krisztus és a táncdalénekes Korda György képe, s a különböző minőségek összemosódásában szinte úgy tetszik, mintha a templomi zászlókat hordozó körmenet köszöntené az új népgazdasági létesítmények határidő előtti átadását.

Az irónia itt elvesztette ragadvány jelzőjét, nem „gyilkos”, semmiféle vérengző tulajdonsága nincs, de nem is „szelíd”, ami néha a félszegséget palástolja. Ha már mindenképpen jelzõt keresünk, talán inkább: tárgyilagos, pártatlan. A Kajtár-család kisszerű anyagiassága, ravaszdi élethabzsolása éppúgy kifiguráztatik, mint az állami Mercedesen vendégségbe érkező, magas beosztású Vetró életidegensége, jószándékú leereszkedése a „nép” közé, a romantikus városi nosztalgia a „jó levegő”, a növények és háziállatok paradicsoma után. Két egymással aligha elegyülő közeg próbál a másik kedvébe járva feloldódni, de ez sehogyan sem sikerül. Mindegyik megőrzi a maga belső világának sérthetlenségét, s éppen az ellentétek mulatságos fénytörésében árulja el tragikus lényegét. Mert Kajtárék pénzhajszoló, robotoló hétköznapija, csupán ünnepekre kuporgatott öröme, közhelyektől ihletett földhözragadt boldogság-eszménye gyermekeik jövőjéről, éppolyan csődöt takar, mint a cigarettától, feketekávéval, értekezletektől mérgezett idegrendszerű, a gyomorfekély és a szívinfarktus fenyegetésében élő, tiszta erkölcsű Vetró magánmizériája. A

számla végösszege az ő esetében sem kedvezőbb. „Idegenbe szakadt” nagyfiú, a legújabb farmerdivat szerint öltöző, semmirevaló, henye leánygyermek, a szőlősgazda-jómód, ház, ingatlan után sóvárgó, panaszt litániázó feleség, önbüntető aszkétizmus, amelynek vigasztalanságáról egy-egy ínycsiklandó falat nyomába lopva vetett vágyakozó pillantás árulkodik. A két különmemű világ egymást nem értéséről, a beidegződött fogalmak mihaszna, ma már semmit sem fedő jelentéséről talán az a tragikomikus felfortyanás vall leginkább, amely a megsértődött Kajtárból tör elő a házigazdák újmódi gazdagságán irigykedő, havi fizetést beosztó, fehér galléros vendégről: „büdös neki közénk leülni, mert mi szegények vagyunk?”

András Ferenc kifejezőbbnél kifejezőbb típusokat választott a film szerepeire; kevés kivételtől eltekintve mintaszerűen azonos tónust teremtve a hivatásos és az alkalmi színészek játékában. *Pásztor Erzsébet* Kajtárné, *Pécsi Ildikó* a sógornője és *Spányik Éva* Vetróné megformálásában remekel. A MÁV-raktáros Kajtár Istvánt *Szabó Lajos*, a nagyváradi színház tagja személyesíti meg olyan hitelességgel, mintha a Magyar Államvasutak igazgatóságától kért volna rendkívüli szabadságot a forgatás idejére. Idősebb Kajtár alakítója, a szeretetre méltó *Sarlai Imre* talán nem is vidéki színházból, hanem Fellini mester *Amarcordjából* vonatozott a balatoni életképbe. A rendkívül intelligens és érzékeny marosvásárhelyi színész-rendező, *Anatol Constantin* a fővárosi funkcionárius szerepében a legkényesebb árnyalatok kifejezésére is képes.

Koltai Lajos duzzadóan életteli, dokumentumszerűen mozgalmas képei meghatározzák a film tapintó, szagló, ízlelő érzékeket csalárdul ingerlő, realista stílusát; munkája különösen a nagy ebéd jelenetsorában bravúros, ahol a gépmozgások mintha egy zenemű lassú és gyors tételeinek ritmusára szerveződnének.

Az asztal pompája már-már kínzóan étvágygerjesztő.

Az étvággyal nálunk különben sincs baj. Mint tudjuk, a gyomron keresztül vezet az út a szívhez. A film felerősíti meggyőződésünket: nem ártana, ha ez az út a fejen is keresztül vezetne.

Egy az igazak közül

[In ÉS, 1977 szeptember 17. 13.l.]

Zalka Máté Katonai Akadémia... Zalka Máté tér Kőbányán... Zalka Máté utca a III., XVIII. és a XXII. kerületben ... Zalka Máté könyvesbolt... A név családiásan ismerős a fülnek, fel-felbukkan mindennapjainkban. Ha azonban találomra megkérdeznék a járókelőket, ki rejlik mögötte, félő, kevesen tudnák a választ.

Milyen is volt valójában Zalka Máté, a magát szerényen „közepesnek” mondó író, három nép hőse, a polgárháborúban a szovjethatalomért küzdő, legendáktól övezett parancsnok, a spanyol szabadságharc világhíres Lukács tábornoka, aki 1937. június 11-én elesett Huesca alatt?

„Alakja lassan-lassan elmosódik – írja spanyolországi segédtsíztje, Alekszej Ejszner –, arcvonásai eltorzulnak, elferdülnek, s olyanná lesz, mint amikor a kontár fényképész nekifog, hogy egy kis fényképből, retusálva és akvarellfestékkel összemázolva, mellképet készítsen.”

A *Fedőneve: Lukács című* szovjet–magyar koprodukció (rendező: *Manosz Zahariasz*, társrendező: *Kőő Sándor*) bizonyosan azzal az ambícióval indult, hogy a hiányzó élethű filmportrét pótolja. Nem mondhatnánk, hogy a retus-cset az arcvonásokat alapvetően megváltoztatta; a vonalak, az árnyékok az eredeti helyre kerültek, hamisításról szó sincs, mégis az a lehangoló átalakulás jelent meg a képen, amely a vidéki fényképész-kirakatokban pompázó, kiszínezett fotográfiaak tekintetét oly szomorúan merevvé teszi.

J. Dunkszkij és Valerij Frid forgatókönyve pontosan követi a történelmi események menetét, a Tizenkettes nemzetközi brigád megalakulásától Lukács tábornak haláláig, közbeiktatva néhány magyarázkodó, drámaiatlan emlékképet a

múltból, Zalka ifjúságából, majd a moszkvai otthon családi idilljéből. A fordulatok híven illusztrálták a történelemkönyvek összefoglalóit, de mintha a felhasznált kötetekből lapokat tépett volna ki valaki, mégpedig fontos lapokat, amelyek éppen a lényeges összefüggéseket segítettek megérteni. Sorra megjelennek a spanyol polgárháború internacionalista hősei: Otto Flatter fedőnévén Münnich Ferenc, Belov alias Lukanov, a későbbi bolgár külügyminiszter, Luigi Gallo, azaz Luigi Longo, az Olasz Kommunista Párt főtitkára és sokan mások, de mert drámai szerepük nincs a történet kompozíciójában, arcukat aligha tudjuk megjegyezni. Látunk összekülönbözést az anarchista szervezetekkel, ellentmondásos történelmi szerepüket naivul leegyszerűsítve. Látunk szokványos csatajeleneteket, amelyeket mintha – a nemzetközi vérbank mintájára – a háborús filmjelenetek nemzetközi bankjából kölcsönöztek volna.

A statikus képekről, ólmos beállításokról senki sem ismerné fül, hogy a kiváló operatőr, *Kende János* kamerája rögzítette őket.

Lukács tábornok maszkja és öltözéke a korabeli fényképek és leírások alapján aprólékos precizitással felel meg a kívánalmaknak. „Világos sávoly-bricseszben, magasszárú cipőben, rövid bőrkabátban, sétabottal, karonfogva róttuk a szűk ösvényt oda-vissza” – írja emlékezésében Roman Karmen filmoperatőr, aki meglátogatta Zalkát a madridi csata után. Az a nadrág tehát világos sávoly-bricsesz, az a kabát rövid bőrkabát, a kézben sétabot, a fejen tisztisapka, az orr alatt hiteles bajusz, de az ember, aki ezt a hiteles öltözéket és hiteles bajuszt viseli, a nagyszerű ember, akit Hemingway megsiratott – mintha kimért méltósággal mozgó bábu volna. Rettenthetetlen harcos, bölcs parancsnok, megértő bajtárs – ezek olyan általánosságok, amelyekből a mégoly tehetséges színész, *Kozák András* sem képes eleven karaktert faragni. A tányérsapka mereven ül fején, a sétapálca idegenül illeszkedik markába, nem

tartozik az egyéniségéhez.

A *Fedőneve: Lukács* – portréfilmnek jellegtelen, kalandfilmnek nehézkes, történelmi tablónak hézagos, de adós marad a politikai és etikai elemzéssel is, ami Zalka sorsában a legtöbb tanulságot kínálja az író, az értelmiségi ember választási lehetőségeit tekintve.

A toll is fegyver – szokás mondani. És ez bizonyos körülmények között igaz is. Vannak azonban a történelemnek olyan forró pillanatai, amikor például a légelhárító ágyú hatásosabb fegyver. A spanyol nép szabadságára törő hitleri Condor-légióra, vagy az olasz fasiszták bombázóira célszerűbb ilyesmivel löni, mint töltőtollal. Zalka életében az a csodálatra méltó, hogy mindig volt bátorsága, lelki ereje megtalálni, akár váltogatni a megfelelő fegyvert.

Ehrenburg írja róla *Emberek, évek, életem* című memoárkötetében: „A bibliai példa szerint Szodoma és Gomorra bűnös lakosai megmenekedhettek volna, ha akad közöttük tíz igaz. Ez minden városra és minden korszakra érvényes. Zalka Máté, Lukács tábornok, a kedves Matvej Mihajlovics egy volt az igazak közül.”

Megvallom, némi aggodalommal olvasom az adatokat a *Fedőneve: Lukács* című film propagandamunkájához: „Az általános iskolák felső tagozata, középiskolák, szakmunkástanuló intézetek, katonai főiskolák és más katonai alakulatok számára szervezett mozilátogatást javasolunk.” Az aggodalom nem annyira a nézőszámot „szervezett mozilátogatással” emelendő módszernek szól, mint inkább annak, hogy egy fiatal nemzedék a „szervezett mozilátogatás” amúgy is kelletlen alkalmából szenvedélytelen, át nem lelkesített, hideg alkotásban szembesül századunk egyik legszenvedélyesebb, leglázásabb, legfelemelőbb drámájával, a spanyol polgárháborúval, azzal az időszakkal, amikor mindenkiért szólt a harang, és nemes érzésű, bátor emberek hivatásukat, szeretteiket hátrahagyva, a világ minden tájáról

útra keltek, hogy egy szabadságát védelmező nép segítségére
siessenek.

Sorozatlovés

[In ÉS, 1977 október 1. 13.1.]

A magyar nyelv a filmkészítés folyamatát a *forgatás* szóval jelöli, utalva az eredetre, amikor az operatőr még kézzel forgatta a felvevőmasinát. Az angol ugyanerre a *shooting*, azaz a *lövés* kifejezést használja. Angliában és Amerikában, a harciasabb lelkialkatnak megfelelően, lövik a filmeket. Kezeket fel! – ripakodnak a valóságra és szerencsés esetben sikerül is lencsevégre kapni az áldozatot.

Nálunk talán senkire sem illik úgy a képes beszédnek a ráérős forgatásnál dinamikusabb és akciódúsabb változata, mint *Bacsó Péter* munkamódszerére, aki automata ismétlőfegyverrel tüzel a mai élet aktuális kérdéseire. Filmgyártásunkban minden biztonnal ő lövöldöz a legtöbbit és a legszaporábban. Szinte célozni sem marad ideje. A *Fejlövést* követő számos film után most a *Riasztólövés* következik a sorozatban.

Bacsónak kitűnő a szeme, gyorsak a reflexei, mihelyt felbukkan a látóhatáron valami új, megoldatlan társadalmi probléma – jelentkezzék bár újsághír, televíziós interjú formájában –, azonnal, csípőből tüzel. Leginkább az ifjúság jelenidejű gondjait veszi célba: hogyan találják meg helyüket a mai életben, a körülmények milyen lehetőséget engednek számukra a „kitörésre”.

A *Riasztólövés* ismét a fiatalok nemzedéki közérzetét vizsgálja, mégpedig kettős megközelítésben: egyrészt az apák, a mai ötvenévesek generációjához fűződő szeretve-gyűlölő viszonyban, másrészt egymás közötti konfliktusaikban, abban a drámai időszakban, amikor a gyermekien lobogó ideálok először ütköznek a valóság téglafalába.

A film egyik célpontjában úgynevezett kényes téma áll. A kádergyerek lázadása az apai tekintély, az útját egyengető

kapcsolatok, a kivételezett sors ellen. A végzős építészhallgató Éva úgy érzi, apja, a bányai igazgató Finta János – bár magáról azt tartja, hogy „csak közepes strapakáder, közepes feladatokra hitelesítve” –, társadalmi súlyával agyonnyomja. A lánynak még egy strapakáder vérrokonsága is strapás. Ő a maga lábán akar állni, a maga erejéből akarja élete nagy kalandját megtalálni, a maga elképzelése szerint. Ez az ifjonti öntudat tiszteletet is érdemelne, ha a cselekvés bátorságával és következettségével párosulna. Éva azonban élete első igazán veszélyeztetett helyzetében, miután revolverrel rálőtt szerelmére, reszketve könyörög apjának, vigye ki a rendőrségről, a vizsgálati fogságból. Az összeköttetések megteszik a magukét, ekkor azonban az ideiglenesen kiszabadult leányzó szemrehányásokkal súlyosbított erkölcsi prédikációt vág ki, összecsomagolja motyóját, elhagyja a márványkandallós villalakást és beáll egy gyorskiszolgáló büfébe mosogatólánynak. Patricia Hearst magyar húgocskája bankpénztárosa irányított géppisztoly helyett mosogatórongyot szegez a szülői renomé ellen. Az öntudatból azonban csak addig futja, amíg az ideggyógyintézet összeköttetéssel szerzett oltalmából apja ismét meg nem szabadítja. Egymásra találásukat természetesen a mosogatólánys törzshelyén, a Hotel Intercontinental gyertyafényes luxuséttermében ünneplik, ahol a kis nonkonformista strassburgi libamáj helyett fokhagymás piritóst rendel sörrel. Ezt még Patrícia Hearst sem merné megtenni Budapesten.

Bacsó az érettebb nemzedék lelki furdalásával és segítő szándékával, sajnos, túlságosan komolyan veszi az elkényeztetett és „agyonnyomott” fiatal hölgy szeszélyes és következetlen magánforradalmát, s drámai hősnőként tiszteli akkor is, amikor csupán az ironikus ábrázolás elfenekelését érdemelné.

Elsül egy pisztoly. Risztólövés. „Valahogy jelt akartam adni: vigyázzatok! Bajban vagyunk!” – magyarázza utólag Éva.

A riasztólövést a levegőbe szokás eresztetni. Ez pedig emberi testibe fűródik.

Az áldozat életét csupán a gyors orvosi beavatkozás menti meg. Mi az indítéka e véres gyilkossági kísérletnek? Féltékenység? Szerelmi bosszú? Egyik sem. A fiatal építész mérnök szerelemmel szereti Évát. Hát akkor? Átlagosan fejlett közösségi érzéssel rendelkező olvasó ne is kísérletezzék a megfejtéssel. A bányaigazgató lánya azért lövi le szerelmét, mert kilépett a V-csoportból, az építész mérnökjelöltek kollektívájából, akik együtt szándékoznak dolgozni és lakni vidéken egy maguk tervezte közös házban. Ebben a pályázati díjjal kitüntetett épületben mindenkinek külön szobája lenne, az egyéb helyiségek a kollektív szellem fejlesztését szolgálnák. Az átlótt renegát azonban, cserben hagyta a baráti társaságot, nem akart a többiekkel vidékre menni, ehelyett tehetséges, kezdő mérnökként elfogadott egy osztályvezetői állást a városépítés szolgálatában.

Szégyenkezve kell bevallanom, az individualizmus csökkenését – bár szorgalmasan és odaadóan nézem a magyar filmeket – magamnak sem sikerült teljesen leküzdenem. Ki tudja, riasztásul talán golyót érdemelnénk valamennyien, akiket ez a kollektív ház, ez a munka után is tovább folytatódó közösségi élet nem lelkesít. Valószínűleg előrehaladott korunk, politikai maradiságunk az oka, ha az esti lecsófőzés közben nincs kedvünk szagolni mégoly kedves kollégánk és elvtársunk odakozmált tejberizsét.

A fiatalok nem akarnak az előttük járó nemzedék által kitaposott utakon haladni – ez magától értetődő, rokonszerves törekvés. Azok a meglehetősen agresszíven előadott frázisok azonban, amelyeket a filmben hangoztatnak, színtelen általánosságoknál többet nem sejtetnek céljaikról, elképzeléseikről. A frázisok egyébként is ellepik a filmtörténetet; problémákra, analizálandó kérdésekre, szociológiai fejtegetések körvonalára emlékszünk vissza

emberi arcok helyett. „Az emberek nem csak ilyenek vagy csak olyanok...hanem ilyenek is meg olyanok is”. – Ehhez hasonló filozofikus megállapításoktól kellene ilyenebbekké és olyanabbakká válnunk.

A színészek, legyenek hivatásos művészek, mint *Kútvolgyi Erzsébet*, *Andorai Péter*, *Iglódi István*, vagy amatőr szereplők, mint a keményfából faragott arcú *Simon Ágoston*, a megszemélyesített problémáknak nem tudnak egyéniséget kölcsönözni. S még nehezebb a dolguk a film utolsó részében, a gyilkossági kísérlet helyszíni rekonstrukciójának lélektani drámájában, a játék és valóság molnárferenci egymásba mosódásának jelenetében, amelynek stilizáltságát a film publicisztikus hangja sem teszi hihetővé. Két probléma ajka aligha forrhat össze melodramatikus csókban, elfeledkezve a nyomozó főhadnagy, a bányaiigazgató apa, a házmester és házmesterné, a rendőrségi adminisztrátornő jelenlétéről.

Zsombolyai János mindent elkövetett, hogy a nyomdafesték szinti filmvalóságot meggyőző életvalósággá fényképezze.

A filmben eldőrdülő riasztólövést, sajnos, nem tudjuk komolyan venni. Valójában azt sem értjük pontosan, mire figyelmeztet. Hacsak arra nem, hogy a szolgálati fegyvert ajánlatos az elkényeztetett, felelőtlen fiatalok előtt jól elzárni. Ezt a filmet azonban, amelyet Bacsó Péter író- és rendezőként a sorozat végén lőtt, riasztólövésnek kell tekinteni. Vadnyugati filmek mesterlövészeinek sikerül csak kapásból egymásután valamennyi célt eltalálni. Bacsó nem Buffalo Bill. Jó szeme, intelligenciája mellé arra is szüksége volna, hogy képes legyen türelemmel előkészíteni az akciót, gondosan célozni és csak azután löni.

A hipermangán szerepe és hatása a művészetben

[In ÉS, 1977. október 22. 12.1.]

Az *Egy erkölcsös éjszaka* cím nyomán a tájékozott olvasó, vagy utcai járókelő, akit hívogat a film plakátja, nyomban tudja, hogy itt valami erkölcstelenségről lesz szó. Az erkölcsösség nem valami bevált cégér a filmiparban, többnyire csak olyankor hivatkoznak rá, amikor a leendő nézőt nyugtatni akarják: ne féljen, nem fogja vasárnapi iskolában érezni magát.

Hunyady Sándor eredeti novellája — amelynek alapötletéből *Örkény István* és *Bacsó Péter*, *Makk Károly* új filmjének forgatókönyvét írták — *A vöröslámpás ház* címet viselte. A vörös lámpa az ifjabb nemzedék képzetében talán már csak a továbbhaladást tiltó közlekedési jelzésre utal, az erkölcs és az éjszaka összefüggéseiről feltehetően többet sejtenek.

„Az ezerkilencszázas évek elején, mély békében történt Kolozsváron, hogy egy Kelepel nevű, másodéves bölcsész, a »Gerendás«-nak keresztelt Búza utcai nyilvánosházban aludt.” Így kezdődik Hunyady elbeszélése, s úgy folytatódik, hogy a lump fiú beköltözik kosztra és kvartélyra a ház egyik éppen üresen maradt szobájába, mígnem váratlanul megérkezik aggódó édesmamája, aki előtt a Mutter és „tehénkői” ideig-óraig megpróbálják a tisztos polgári látszatot fenntartani. „Az üzem Kelepel néni jelenléte miatt szünetel” — ezt a cédulát akaszthatták volna a kapukilincsre, miként a téma klasszikus elődjében, Maupassant remekművében, *A Tellier-házban*, ahol a zárva talált közhasznú intézmény ablaktáblájára kiragasztott papírlapon a következő nagybetűs, dülöngélő felírás volt olvasható: „Első áldozás miatt zárva.”

Hunyady nem hevíti témáját az őszinte áhítat és az otromba valóság különös ellenpontjaival a maupassant-i katartikus izzásig; megelégszik néhány lírai, ironikus futammal,

bemutatván a Ház jámbor, nappali életét, a festetlen arcú, szép, szelíd lányokat, harisnyátlanul, fésületlenül, amikor olyanok, mint „szobalányok vagy fiatal polgárasszonyok, barchet slafrokban, a reggeli takarításnál”.

Makk Károly és *Tóth János* erős képalkotó tehetségének mintha csak anekdotikus ürügyként szolgálna a történetecske, hogy ismét körülfonják az édes századelő szeccsiós indáival, benépesítsék megálmodott világukat megfogalmazatlan nosztalgiákat sugárzó, mulatságosan-érzelmesen ízléstelen tárgyaikkal. Miként a francia impresszionisták bizonyos képein az ember, a táj, a környezet kompozíciós elemévé, színfoltjává alakul, úgy rendelődik itt is alá a csodálatosan anyagszerű képi világnak minden tartalmi elem. Színek, fények, hangulatok...Manet, Renoir, Monet festmények filmes parafrázisai, s már nem is lepődünk meg, amikor kedvtelésből a kertben festegető kolozsvári bölcsészhallgatónak Baudelaire feketehajú szeretője ül modellt. Kelepel néni hervadtkék ruhában, hervadtkék háttér előtt, a „kupi” szalonjának fülledt vörösei, a kirándulás fátyolzöld plein air-jei, fekete kismacska ugra-bugrálása a fűre vetett selyem takarón, az esti folyón a csónak körül a fények erőteljes vízszintes ecsetvonásai, az éjszakába távolodó mozdony után a koromsötétben alig földerengő fehér leány-ingváll... – kiéhezett szemünknek megannyi gyönyörűség.

*

Ha mindez kép-etűdök arabeszk rajza volna, a századelő bűbájos stílusmegidézése a maga bolondos, lírai összevisszaságában, talán kevesebb fenntartással fogadnánk el, mint így, amikor a kacsos, virágos indák, könnyed díszítések ága-bogára egy „valódi” történet súlya nehezedik. Az eredeti novellát föl kellett duzzasztani egész estét betöltő filmtörténétté. Nem szívesen hivatkozom az ihlető elbeszélésre – hiszen a filmnek jogában áll szabadon elrugaszkodni saját közegeiben, amilyen messzire csak repülni tud –, inkább csak a

figyelmet szeretném felhívni, milyen óvatos tojástáncot jár Hunyady, mellőz minden valóságban elhangzó dialógust a bordélyházba betévedő, gyanútlan özvegy megtévesztését illetően; ő, akit éppen a tapintható, lágy érzékletesség, a megjelenítő készség emel igazi íróvá, itt szivarfüstje mögül mosolyogva, egy-egy lényeges mozzanatot kiemelve, inkább összefoglalja az eseményeket.

A forgatókönyv hatásosnak tetsző dramaturgiai fordulattal bevezeti a naiv Kelepel nénit a szalonba, ahol a hölgyek előadják a „milyen jólneveltek és finomak vagyunk” című színjáték kissé erőltetett második felvonását. Majd egy többnapos dzsenti-mulatozás, a vesztes öngyilkosságával végződő kártyacsata után a város részeg nobilitásai bevonulnak a kupiba, s Kelepel néni – akit végre előkerült fia gyorsan el akar vonszolni a kínos helyszínről – a polgári illemkódex szabályai szerint még ragaszkodik hozzá, hogy bemenjen a szalonba és elköszönjön a nemeslelkű panziósnétól és a bájos leánykáktól. Éjjel három óra lehet, ha nem még több, az idős hölgy szeme sem rebben a részeg férfiak, törött tükrök, füst és rendetlenség láttán, sőt ott talált férfirokonától azt is megkérdezi, miért nem hozta magával a kedves feleségét is? Gondolom kakaóra és kuglófra. Mi játszódhat le az öregasszony takaros kontyán ülő fekete kalapka alatt, a fura benyomásoktól megszedült fejében? – fogalmunk sincs róla. Mindenesetre a távozó özvegy talányos búcsúmondata, amelyet szeretett fiacskájához intéz, sejteti, hogy valószínűleg többet tud a világról, mint amennyit elárult, de ez is a mozdonyfüstös éjszaka homályába vész.

Képzeljének el egy egészen vékonyka, talán nem is legkiválóbb minőségű kelmét, amelyet nehéz sújtásokkal, gazdag hímzésekkel, gyöngyökkel, ékkövekkel borítanak; persze, hogy hamarabb szétfoszlik alatta, mintha szerényebben díszítenék. Az ellentmondás, ami az erőszakoltan felduzzasztott drámai alapanyag és a film ornamentikája között feszül,

szakadékonnyá teszi az *Egy erkölcsös éjszaka* szövegét is.

És még valami: Makk Károlyt – aki egyike legjobb humorú, legegészségesebb szemléletű, legáradóbb temperamentumú rendezőinknek, akinek művészszerkezete szinte vörösvérsejtként termeli az iróniát –, mostanában mintha egy téveszme hipnotizálná. Téveszme, mely szerint a „magas művészet” és a humor nem szívlelik egymást, a szépség és az érzelem fennköltége mellett nem férhet meg a mosoly, vagy hogy egészen vadat mondjunk, a nevetés. Mintha a humor nem a művészet egyik legmagasabb rendű, legbonyolultabb, legtitokzatosabb éltető nedve volna, ásványi sója, C-vitamin- ja, B-tizenkettes erősítője.

Hunyadi mellékesen megemlíti a „mindenféle gyártási árnyalatban” összeválogatott hölgyek között egy lángvörös hajú, szeplős, félbolond zsidó lányt is, akiről minden társnője tudta, hogy mérgeket dugdos a fiókjában. „Ha huszonnégy éves lesz, be fogja venni. Megesküdött rá, hogy nem fog megöregedni.” Nos, a színpaletta e kuriózumából az *Egy Erkölcsös éjszaka* a szép Carla Romanelli alakításában olyan szenvelgő melodramát kanyarít, hogy csak győzzük készenlétben tartani illatosított keszkenőnket. Még jó, hogy nem melly-beteg szegényke. Végeredményben mégiscsak 1977-et írunk, s így minden elismerésünkkel kell adóznunk Makk Károlynak, akinek sikerült nagy önfegyelmel visszatartania magát, hogy még csak el se mosolyodjék ennyi önimádat, kisasszonyos hisztéria, parfümös halálvágy láttán. A színészek: *Makay Margit, Psota Irén, Tarján Györgyi, Cserhalmi György, Kiss Mari, Soós Edit* jók – és ezt a jelzőt Makk Károly tehetségéhez mérve, kifejezetten sértésnek szánjuk. Néhány meghitt, huncut pillanattól eltekintve a figurák az irodalomból és filmekből ismert nyilvánosházak közhelyválasztékát kínálják: a végzetes szépség, a dundi, a közönséges, a rafinált, a tiszta falusi ártatlanság, az előkelő múltból hazudozó, és így tovább. Mögöttük nincs megszenvedett élet,

valóságos egyéni karakter. A mulatozó urak a magyar dzsentrivilág ezerszer látott bábfigurái.

*

A címben a hipermangán szerepéről és hatásáról ígértünk értekezni. A hipermangán e film esetében jelképként is elemezhető. A hipermangán gyakorlati szerepét a vöröslámpával jelzett intézményekben, talán nem kell részletesen taglalni, aki mégis tisztában rendeltetésével, annak számára röviden: intim aktusok után, intim női testrészek fertőtlenítésére használatos. A Hunyady-novellában Kelepel néni, Jenőkéje szobájában, a sifon tetején nem ovális keretű fényképeket, régiség értékű, bús tárgyakat talált, hanem az elvándorolt hölgyek hátrahagyott bádoglavórját. Makk Károly és Tóth János filmjében a hipermangán lila álomként oldódik a fehér porcelán mosdótál vizében, túlfinomult szecessziós költeményként, amelyre a következő képben az elpárizsiasodott Mutter mögött ugyanolyan lila drapéria rímelt háttérként. A világért sem számonkérésként, csupán a kétfajta megközelítés szemléltetésére, hadd idézzem Hunyady hipermangános sorát, amely Kelepel néni nagymosásszagú, paradicsomkrumpli-illatú, bizalomgerjesztő első benyomásait írja le a Házba érkezvén: „Az udvaron pedig, a kanális hipermangán tócsája körül csirkék kapargáltak.” Ebben a mondatban nem a hipermangán és nem is a csirke a művészi lelemény, hanem a kettő bizarr, mosolyogtató ellentéte, ez a bölcs és láttató érzéketlenség, mely két össze nem illő dolog párosításából, az ordenáré hipermangán és az otthonias emlékeket idéző, házias csirke békés egymás mellett éléséből született meg.

A fehér porcelánlavórban gomolygó dekadens hipermangán-álom szép. Kétségtelenül szép.

A hipermangánnal azonban vigyázni kell. Mert a hipermangán nem csak lila színű, nem csak hatásos fertőtlenítő szer, de erős mérgező is.

Dr. Don Quijote

[In ÉS, 1977. november 5.]

A bemutató hetén, vasárnap délután csúcsidőben alig néhányad magammal ülök a Körútról nyíló mellékutca mozijában. Pedig az újságban megjelent nagyméretű hirdetés szövege határozottan csábító. „*Apám néhány boldog éve*. Egy vegyiüzem alakulásának és bukásának rövid története. Írta és rendezte: Simó Sándor.” A vegyiüzemek alakulásának és bukásának története rendszerint annyira felgyújtja a nézők kíváncsiságát, hogy vasárnaponként szétverik a mozipénztárakat, s a kitűnő reklámpsichológiával megfogalmazott hirdetés tapintatosan azt is tudomásunkra hozza, hogy a történet *rövid*. Ennyi szeretettel és fantáziával keltik fel az érdeklődést a magyar filmgyártás új alkotása iránt, s a nézőtér mégis csaknem üres.

Egy vegyiüzem alakulásának és bukásának története – szigorú tárgyyszerűséggel. Simó filmje valóban erről szól, mint ahogy a Kaméliás hölgy egy tüdőbaj progrediálásának folyamatáról. A vegyiüzem alakulása mögött azonban egy ember naivul korszerűtlen, Don Quijote-i küzdelme áll, dr. Török János vegyész-mérnöké, aki a háborút és a felszabadulást követő viharban, amikor nemcsak a halottakat kell eltemetni, az elvesztetteket meggyászolni, a romokat eltakarítani, de amikor a régi társadalmi rendszer eresztékei javában recsegnek-ropognak már, az elemi erejű történelmi mozgás irányával szembe haladva próbálja esendően kicsinyke személyes energiáival régi álmát valóra váltani: azt a bizonyos vegyiüzemet megteremteni. A véletlen szerencsés összejátéka folytán már-már úgy látszik, sikerül a

kezdetben szappant és pacsuli kölnit előállító gyáracskában fontos gyógyszert is termelni. A munka örömeiben, állandó hőemelkedésben azonban dr. Török nem néz ki az ablakon. nem veszi észre, hogy a termelőeszközök társadalmi tulajdonba vételének forradalmi tornádója kicsiny üzemét rég a levegőbe emelte már. Kémcsöveivel, lombikjaival a hatalmas légörvény tetején pepecsel elmerülten, s néhány történelmi pillanat múlva a forgószél szükségszerűen visszaejti a valóság talajára.

Simó Sándor filmje bevallottan önéletrajzi ihletésű, saját gyerekkoráról, saját apjáról beszél, a liberális gondolkodású, munkájának és családjának élő értelmiségi férfiről, akinek tragikomédiája avagy komikotragédiája abban áll, hogy éppen azok az új társadalmi lehetőségek engedik utópisztikusán jószándékú gyáralapítási terveit megvalósulni, amelyek lényegükben hordják a gyárak államosításának, a magántulajdon kisajátításának alapeszméjét. Simó marxista gondolkodása világosan láttatja e történelmi fáziseltolódás eleve reménytelen személyes drámáját, ugyanakkor fiúi megindultsággal, szeretettel és szájalommal ábrázolja a világ változásaira rövidlátó, sziszifuszi erőfeszítés csendes tragikumát.

A vegyész-mérnökből lett filmrendező korábbi munkáit, a *Szemüvegeseket*, *A legszebb férfikort* saját nemzedéke sorskérdéseinek józan okosságú, nem érzelemszegény, de mindenesetre dokumentarista tárgyilagosságú elemzése jellemezte. Most, az *Apám néhány boldog évében* mintha hangot váltott volna: a prózáról áttért a lírai bel cantó-ra. A próbálkozást nyilvánvalóan a téma belső természete inspirálta: gyerekkorunkra, szeretteinkre való emlékezés akaratlanul is meghat mindannyiunkat, lelkünk rozsdás zárjai megnyílnak, és pufók angyalkák rajznak elő, mennyei

kórusba egyesítve vékony hangocskájukat. Ámulva vesszük észre: költők lettünk. Mennyi angyalka, mennyi költő!

Simó rokonszenves tudatossággal vállalja stílusváltását. Egy nyilatkozatában ezt mondja: „Szerettem volna kicsit másképpen filmet csinálni, mint eddig. Magyarországon majdnem minden filmrendező a szó szerinti értelemben vett dokumentarizmusból indult. Én is. Vannak, nagyon sokan vannak, akiknél felnőtt korokban ez a dokumentarizmus naturalizmussá laposodik. Szeretném elkerülni ezt az utat. Úgy éreztem, meg kell haladni a vulgáris realizmust ahhoz, hogy az ember a maga mesélő kedvéből, fantáziájából, a köznapi életben gyakran szégyelt érzelmeiből ha úgy tetszik szentimentalizmusából – is közreadhasson valamit. Erre a legalkalmasabb, a személyemhez legközelebb álló módszernek a mesét találtam.”

Az önelemzés pontos. Az elkészült film nyomán azonban néhány kételyünket hozzá kell fűznünk. Először is: a dokumentarizmus, a naturalizmus és a vulgáris realizmus nem egymást szükségszerűen követő, kizárólagos állomások; ezeken kívül még rengeteg árnyalat, rengeteg kitérő, rengeteg útvonal létezik, amelyek közül némelyik akár a költészet tájain is keresztülhaladhat. Az *Apám néhány boldog éve* korántsem győz meg arról, hogy Simó Sándornak a mese vidékén van végleges művészi otthona, ott találhatja meg stílusutánzásainak végállomását. Filmjének lírai stilizációját erőltetettnek és nehézkesnek érezzük; megpróbál szárnyakon fölemelkedni a költészet levegőjébe, de minduntalan, visszahuppan a földre. Ugyanakkor Simó megfosztotta magát legfőbb művészi erősségétől, a kor ábrázolásának dokumentarista hitelességétől. Sötét komikumtól izzó, egy-egy szép

jelenetétől eltekintve, mint amilyen a pokrócba bugyolált, szánkóra fektetett holttestek utolsó lesiklása a kollektív elföldelés, a kollektív enyészet völgyébe, a képek nem közvetítik a testi és lelki megpróbáltatásoktól gyötört, darabjaira tört világ zaklatott levegőjét. A dramaturgiailag lassan előre mozduló jelenetezés, Andor Tamás elszántan szép, statikus képei, a jóltáplált szereplők, az egészséges vitaminfogyasztástól fénylő arcbőrök, a szemek belső nyugalmat sugárzó, kiegyensúlyozott tekintete inkább a jelenidő kényelmesen konzolidált légkörét, mint a háborút követő időszak éhségtől, félelemtől, alig kihevert rémülettől, fanatikus reményektől feltépett érzelmeit idézi.

Váratlanul megérkezik egy csinos fiatal nő, a szöveg szerint feltehetően a deportálásból, ahol hozzátartozói ottpusztultak – öltözéke, frizurája, sima, üde arca nyomán azt képzelnénk, egyenesen a belvárosi fodrász- és kozmetikai szalonból jött megkésve, a hajszárító bura melegétől még kipirultan. A főszereplő Lohinszky Loránd, a Román Népköztársaság érdemes művésze groteszk szomorúságával, jámbor és kötelességtudó megszállottságával nemesen átélt alakítást nyújt, játékában azonban nincs annyi belső dinamika, amely képes volna a film lassan forgó kerekét gyorsabb mozgásra kényszeríteni.

Dr. Törököt, a háború előtti gyári amatőr zenekar hegedűsét barátai erőszakkal elrabolják kísérletei mellől, hogy együtt próbáljon a zenekar harminc más várakozó tagjával. „Zene pedig lesz” – jelenti ki ellentmondást nem törően az első hegedűs. Zene pedig lesz. Felcsendül Mozart g-moll szimfóniája, de vajon a zenéből lesz-e muzsika is? Ez nem csupán elhatározás kérdése.

Poeta non fit sed nascitur. Költő nem lesz, hanem születik – mondja a latin szállóige. Anélkül, hogy a kritikus a hálátlan Kasszandra szerepre vállalkoznék –

márcsak azért sem, mert néhányszor már felsült vele –, csupán azon gondolkodik el, nem kötelessége-e minden alkotó embernek. minden művésznak, akár kegyetlen tárgyilagossággal is, szembenéznie saját belső alkatának minőségével, éppen egyénisége harmonikus kiteljesítése érdekében.

Kamera-lúdtoll

[In ÉS, 1977. november 19. 12.1.]

A romantikus kép a költőről amint fűtetlen padlásszobájában frissen hegyezett lúdtollával lázasan szántja a papírost, s időnként az éjszakáját megvilágító gyertya lángjánál melegíti elgémberedett ujjait – túlságosan is közismert. Elkopott lúdtollak, csonkig égett gyertyák, kavernás tüdők, sivár temetés, kései dicsőség vagy örök elfeledtetés. Ha vacsorára nem is, de papírra, lúdtollra azért tellett a költőnek, s azt a fényűzést is megengedhette magának, hogy a neki nem tetsző lapokat újraírja vagy elhajítsa.

Mit tehet ugyanez a megrögzött lírai alkat, aki a huszadik század második felében – amikor a filmesek a „kamera-töltőtollat” régóta olyan magától értetődő természetességgel kívánják használni, mint az írók a maguk munkaeszközét, elfogadva a fikciót, hogy a film éppúgy művészetté nemesülhet, akár a vers –, belső hevületétől vezérelve kamerájával szántani akarja a filmszalagot? Először is rá kell döbennie egy lényeges, mondhatnók meghatározó különbségre: a lúdtoll olcsó volt, a kamera drága. A papír olcsó, a filmkészítés óriási összegeket, technikailag jól szervezett, óriási emberi energiamennyiséget emészt föl. A film lehet akár művészet is, de iparnak biztosan ipar. Művészet jellege és ipari formája között ellentét feszül. Éhezhetne a szerencsétlen megszállott egy életen át, a „kamera-tollra” valót aligha tudná összekoplalni. A „kamera-töltőtoll” szellemes meghatározás ugyan, de a művészi kifejezés demokratikus eszközeként nem létezik, ópium a hívó filmes népnek.

A kapitalista szisztémában ezt a gyémántokkal kirakott tollat a producerek adják kölcsön az általuk kiszemelt személynek, hogy profitot szántson-vessen a szalagra. Romantikus poétánk csak akkor tehetne szert lúdtollára, ha

véletlenül gazdag családba született vagy oda nősült, netalán örökölt anyóstól vagy az elhalt milliomos nagybácsitól. A szocialista társadalomban a művelődési politikai vezetése a nagy felelősség megítélni, ki érdemes a sok milliót érő, állami tulajdonban levő pennára.

Mindezt azért véltük szükségesnek előrebocsájtani, mert Zolnay Pál *Sámánjának*, e kamera-lúdtollal filmre vetett, lírai gondolattársítás-sornak fogadtatása az esztétikai értékelés köréből már átlépett a közgazdasági megfontolások számokkal mérhető világába és az egyszeri eseten túlmutatva, óhatatlanul felteszt az elvi kérdést, vajon egy szerény anyagi lehetőségű kis ország, amelynek költségvetéséből csupán évi húsz filmre futja, megengedheti-e magának azt a fényűzést, hogy olyan alkotásoknak is mecénása legyen, amelyeket eleve egyetlen stúdió-mozi szűk nézőközönségének szántak?

A világért sem szeretnék azok táborához csatlakozni, akik a „keveseknek szóló” művészetet valamiféle rendfokozatnak tekintik, a művészi előkelőség, a magasabbrendűség csillagjegyeként értékelik. Az alacsony látogatottsági statisztika legfeljebb szomorú sorsközösséget teremt különböző minőségű filmek között. Az unalom, a finomkodó dilettantizmus, és az újat próbáló filmnyelvi kísérletezés közötti értékkülönbség a nézőszám alakulásának rideg tényeiben nem tükröződik.

Zolnay Pál és Ragályi Elemér operatőr filmjét szerkezeti esetlegessége, időnkénti keresettségére ellenére is föltétlenül ez utóbbi csoportba sorolom, amely a képek asszociatív erejébe vetett, szinte naív bizalomról árulkodik, arról az egyelőre nem egészen megalapozott öntudatról, hogy a többi művészethez viszonyítva kamaszkorú filmnek nincs szüksége az a irodalomtól, a színháztól kölcsönzött segédeszközökre, elmesélhető cselekményre, egyénített jellemekekre történést kifejező párbeszédre.

Az érzelmeknek, a gondolat születésének pillanatát és

folyamatát kívánja rögzíteni anélkül, hogy szavakban fogalmazná meg tartalmát. „Ne hidd el, hogy az ember, a tárgy csak annyi, amennyi a szó. Ne engedd be a szót a szemed és a fa közé” – ez a filmben elhangzó két mondat lehetne a mű mottója. Ádám és Lucifer, Faust és Mefisztó megkettőzött ember-jelképének kései filmunokája (Zala Márk és Jordán Tamás) a szélsőséges stilizáció, a szemünk láttára születő rögtönzés érzékenységevel és a dokumentum erejű valóságképek ellenpontjától felzaklatva ámul rá a világra.

Zolnay előző filmjének, a *Fotográfianak* „realizmusa” és a *Sámán* „irracionalizmusa” között koránt sincs olyan ellentmondás, miként egyes kritikák feltételezni vélik. Először is a *Sámán* a valóság érzékelésének és értelmezésének drámai összeütközésében következetes – bár a belső összetartó erőt nélkülöző, végeredményében kevésbé sikerült — folytatása a *Fotográfiban* végigjárt útnak. Másrészt a „sámánság” nem a szótári, lexikoni jelentésű irracionális, misztikus ideológiát állítja szembe a marxizmus racionalizmusával, hanem a költői intuición – a közvetlen érzékelés mögötti lényeg felismerésének – képességet, a jelképes sámánságát érti.

A saját tulajdonú lúdtollával saját papírjára író költő a saját kockázatára engedhette szabadjára képzeletét, s ha alkotás közben az anyag föllázadt az eredetileg neki szánt forma ellen, a poéta összetéphette a telerótt lapokat, kedvére átgyúrhatta, kurtíthatta művét. A filmrendező azonban kiszolgáltatott az ipari szabvány formai és időbeli kötöttségének. Hiába ébred rá mondjuk munka közben, hogy anyaga a másfél órás kötelező norma helyett csupán ötven percet követel magának, az ilyen hosszúságú filmnek nincs forgalmazási csatornája. Van rövidfilm és van hosszú film. És ha valaki netalán egy egész estét betöltő film költségvetésével, technikai apparátusával indult kalandos művészi útjára, mindenképpen kényszerül „betölteni” azt az estét, akár a mű belső törvényeinek, kompozíciójának rovására is. Elképzelhető, hogy a *Sámán* a

filmipar Prokrusztész-ágyának esett áldozatául.

A *Sámánt* lehet „filmhalandzsának” tartani, ki mit ért halandzsán, egyéni megítélés dolga. Érvekkel természetesen lehet bírálni, tartalmi, formai, ideológiai nézőpontból. Érvekkel. A kritikának azonban azt a „hivatását”, hogy önkéntes tűzoltónak képzelje magát, és egy államilag engedélyezett film bemutatása *előtt*, betiltását követelve, a nézők védelmében tűzoltóságért szirénázzék, etikailag mindenképpen kétségbe kell vonni.

A Zolnay-típusú rendezőegyéniséget meglátva (és már rég nem Zolnayról van szó), a fejlett üzleti érzékű nyugati producerek minden bizonnyal fejvesztve átmenekülnek az utca másik oldalára. A megszállottak filmnyelv-újító próbálkozásai nem sokat hoznak a konyhára. Még a filmbe fektetett összeg sem térül meg. De vajon a jövő konyháján nem az ilyen kezdeményezéseket is felhasználva és továbbfejlesztve főzik-e majd az ebédet? S a szocialista művelődéspolitikai magasabbrendűsége nem éppen abban rejlik-e, hogy a jövő terülj-asztalára gondolva, nagyvonalúan támogatja az üzletileg pillanatnyilag nem kifizetődő, kísérletező kedvű vállalkozásokat is? Természetesen olyanokét, akiknek művészi személyisége érdemes e bizalomra. Hogy kik ezek, hogy melyek legyenek ezek a kezdeményezések, hogy az évi húsz film költségvetéséből mennyi az ilyesmire fordítható pénzösszeg egészséges aránya – ennek megítélése cseppet sem irigylésre méltó felelőssége az irányításnak.

A mecénás szerep lehetőségétől, sőt kötelességétől azonban még gondolatban sem szabad megfosztani.

„Ne tapossatok rajta nagyon”

[In Élet és Irodalom. 1977. november 26. 13.1.]

A halottak védtelenek, akár a kisgyerekek. Kiszolgáltatottak az utókor hallgatásának, hamisításának, de kiszolgáltatottak túlzásba vitt, kampányszerű tiszteletének is. Apránként hozzászokunk, hogy különböző évfordulók ébresztőórájára riasztják föl érdeklődésünket, megbecsülésünket, s mielőtt mérték és méltóság nélkül, a végső csömörig ünnepelnék szeretett áldozatunkat, szerencsére tovább halad az óramutató, fordul a lap az esemény-naptárban. Valaki más következik.

Most Ady Endre van soron.

Ki látott engem? című verskötetétét Ignotusnak – „aki talán már régen lát és meglát engem” – ajánlotta. Ignotus 1926-ban, hét évvel a költő halála után, így írt az Ady-kultuszról, mit sem sejtve az 1977-es esztendőről: „Nemzedéket látok magam körül, mely Adyt jobban ismeri, mint én ismertem, ki csak barátja voltam, s megjelentük rendjében olvastam verseit, míg ők tudják Adyt, ismeretül, utókor gyanánt, s én úgy állok alattuk, mint a gabona ismerete körül áll a szántóvető a botanikus alatt. Vannak már Ady-tudósok, nemsokára lesznek Ady-katedrák is, s nem adok neki tíz évet, hogy az Ady-alapvizsgán, az Ady-tanár előtt megbuknánk nemcsak Révész, Hatvany, Vészi, Bíró Lajos, Jászi meg én, de megbuknék maga Ady Endre is.”

A költő születésének centenáriuma filmet is rendeltek. Nincs ebben semmiféle bántó hangsúly, hiszen hogy jól ismert példákra hivatkozzunk, Christian Ludwig brandenburgi örgróf Bachtól rendelt koncerteket, Ghiberti megrendelésre készítette el Firenzében a Paradicsom bronz kapuját, és a Közoktatási Népbiztosság az 1905-ös forradalom jubileumára Eizensteintől

rendelt filmet, így született meg a *Patyomkin cirkáló*. Az Ady-évfordulóra Révész Györgytől rendeltek filmet.

A ki látott engem? című film kapuja azonban sajnos nem a Paradicsomra, hanem egy századeleji vurstlira nyílik. Olcsó díszletekre, pirosra mázolt szellemvasútra, torzító tükrök kísértetkastélyára, művészkedő szédületek körhintájára, „osztályharc” cégtáblájú céllövöldére.

Ki látott engem? – kérdezi a nagybeteg Ady utolsó fényképe, amely ezekben az évfordulós napokban újságok és könyvek lapjain újból és újból szemünkbe ötlük, hiába próbáljuk védekezően elfordítani róla tekintetünket, emlékezetünkbe örökre, kitörölhetetlenül bele exponálódott. Ady állig begombolt kockás szövetkabátban ül a kertben, a tavaszi napfényben, amely már nem neki süt, mélyen homlokába húzott kalapjára tűzve hetyke fehér virág, amely már nem neki nyílik. A kalap árnyéka alól „két árva nagy szeme” nézése a segítségért esdeklő, tehetetlen, szomorú kisgyereké. És mi nem tudunk rajta segíteni. Senki sem tud rajta segíteni. Mégis üdvözetet küld a győzőnek.

Aki látta őt ezen az utolsó fényképen, óhatatlanul kegyeletsértésnek érzi a centenáriumi, tarka, vásári, filmes hacacárét.

Hubay Miklós jó ösztönnel érezte meg forgatókönyvében, hogy Ady személyét megjeleníteni a vásznon: istenkísértés. De meg nem jeleníteni is az. Mint az elkészült film bizonyítja.

A Ki látott engem? Ady hiányáról kíván szólni, s ezt a célját híven beváltja. Ady hiányzik a filmből. A kerettörténetben ott fekszik holtan szanatóriumi ágyán, arcán fehér gipsz-maszkkal. Maga a történet tizenöt évvel korábban, Váradon játszódik, azon az éjszakán, amely azt követte, hogy a fiatal Ady Lédával elutazott Párizsba. A vonatablakból csak két integető kezet látunk, egy férfiét és egy nőét, ők tovazakatolnak, de mi itt maradunk a lázalom karneváljában táncoltatva. Két

jelkép kergeti a költő nyomát: „A Jövendő fehéreit” képviselő Ady-rajongó parasztfiú, aki azért utazott falujából a városba, hogy Adyval még ezen az éjszakán cikket írasson a véres végkifejlettel fenyegető aratósztrájkáról, mert az egymással farkasszemet néző magyar és tót napszámosok leeresztik a kaszát, ha reggel a Nagyváradi Naplót olvassák. És Adyt üldözi a kényszernyugdíj előtt álló krakéler katonatiszt is, hogy felpofozza. Paraszt és úr, hol találkozhatnak máshol össze, hol verekedhetnének, mint az orfeum-bordélyházban, ahol Rienzi Mária – a költő tőle kapta szerelmes ajándéku vére végzetes betegségét – énekel, ahol a „bolond hangszer: sír, nyerít és búg”. Természetesen a fekete zongora, és persze látjuk is, amint „vak mestere tépi, cibálja”. Mert itt filológiailag minden hiteles. A szereplők Ady-verseket idéznek, Ady-verseket citálnak, Ady szavaival beszélnek, mintha az ifjú Ady zsenije egy egész várost hipnotizált volna.

Fehér ruhás, fehér koszorús csivitelve tüntető varrólányok transzparensen Ady-mondatokat emelnek magasba, az ünnepeelt primadonna úgyszintén. Ok és okozati összefüggések kissé fölcserelődtek. Előbb sztrájkoltak a nagyváradi varrólányok, s csak azután írta róluk és nekik Ady rokonszenvező cikkét, amely egyébként szárazon és keményen kezdődik: „A varróleányok közt asszonyok is vannak, beesett mellű, négy-öt gyermekes asszonyok.”

Léda vászon-főkötős nagymamája nádfonatú, piros hintaszékében a *Héja-nász az avaron-t* cuppogja olyan élvezettel, mintha csokoládés kuglófot szopogatna, közben egy ifjú hölgy – feltehetően Léda leánytestvére – a fűvön vonaglik kéjesen. Az ihlető vers címe, gondolom: *Léda a kertben*: „Bús kertben látlak: piros hinta-ágy/ Himbálva ringat.”

Ady újságíró-kollégái kamaszos jókedvükben spárgára kötött tepsit vonszolnak maguk után az éjszakában, hogy polgárbotránkoztató zörgésével fölverjék az elégedettek álmát. A Kanonok sor bezárt ablakú palotáinak Ady antiklerikális

cikkeinek részleteit ordibálják. A rendőrök fogságából megszökött parasztfiú találkozik a vízililiomos tóból kiszálló varróleánnyal, aki korábban virágot dobott neki, s Ady versmuzsikájára nászban egyesülnek. Majd a falujába visszatérő fiút agyonlövik a csendőrök és felgyűjtják Ady összegyűjtött, lázító újságcikkeit, címüket akár a publicisztikai kötet tartalomjegyzékében, pontosan olvashatjuk. Itt minden hiteles és semmi sem az. Valami átkozott boszorkányság a dolgokat önmaguk paródiájává varázsolja.

Az Ady-bújócska kezdetén az elhagyott, elhervadt orfeum-énekesnő a költő halálának hírére kézen állva járja a táncot a kávéházi biliárdasztalon. Megjelenik a vak zongorista a szanatórium ablaka alatt, a havas kertben. A könyvelővé süllyedt egykori kötekedő katonatiszt beszemtelenkedik a halottas szobába és még ott is gyalázza örökre párbajképtelen ellenfelét.

Már semmin sem lepődünk meg. Azon sem, hogy Szécsényi Ferenc operatőr – a film kedvelt szóhasználatával élve – mennyire nívója alatt szerepel. Akkor sem rebbenne szemünk, ha a halotti maszkot készítő fiatal szobrász, a fehér múmia fölött, gipszes vájdlingja tartalmával a filmbőrleszkek halhatatlan tejszínhab-csatájába kezdene. Mindent inkább, csak ne kelljen komolyan vennünk ezt a komolytalanságot, ne kelljen csúfolódó aláfestésül Latinovits tragikus pátoszú lemezhangját hallanunk.

A születésnap elmúlt. Most valaki mást ünnepelünk.

Penitenciaként pedig olvassunk el egy-egy Ady-verset.

Fület fülért

[In ÉS, 1978. január 7. 13.1.]

Azok a süldőfiúk, süldőlányok, akik *Kolozsvári Grandpierre Emil* egyszerre népmeséi és történelmi ihletésű kalandregényét, *A csillagszemű-t* első megjelenése idején, 1953-ban olvasták, ma már maguk is süldőlányok, süldőfiúk tiszteletreméltó szülei. A regény azóta több sikeres kiadást ért meg, s több sikeres kiadásban látott napvilágot az ifjú nemzedék is.

Most *Markos Miklós* filmet készített *A csillagszemű*ből, dramaturgilag ügyesen és logikusan tömörítve a regény játékosan bőbeszédű, ide-oda csapongó, pikareszk-szerkezetét.

A csillagszemű fiú a magyar népmesék igazságkereső juhászának egyenesági leszármazottja, de rokoni kapcsolatot tart Robin Hooddal, Ludas Matyival, Rózsa Sándorral, valamint csaknem minden furfangos és bátor népi hőssel, aki a szegényeken esett igazságtalanságokat akarja megtorolni. De megjelenik a színen Don Quijote harmad-unokaöccse is, Kiscserneki Darázs Orbán, a búsképű magyar lovag, aki rozsdás kardjával, egérrágta pajzsával a végekre igyekszik, hogy a török elleni harcban ragyogtassa vitézségét.

A Mátyás király halálát követő feudális anarchiában a hűbérurak, érsekek, püspökök gátlástalanul sanyargatják a parasztokat. Ambrus püspök birodalmában nagy a fülhullás, az engedetlen, pontatlan adózóknak füle vétetik. A filmben a martalóc fel is mutat egy éppen levágott emberi fület. Japán filmben egyetlen beállításban láthattuk már a kard suhintását és a fül lenyisszantását, de elmaradott hazánkban ezidáig csupán a hentes kezében vehettük szemügyre ilyen alapossággal a kocsonyahúsnak valót.

Fület fülért. A csillagszemű Kicsi Jankó megfenyegeti a kegyetlen, mohó püspököt, ha tovább folytatja gyalázatosságait,

saját kezűleg szabadítja meg őt szentséges füleitől. A féltett hallószervek végül eredeti helyükön maradnak, cserébe a püspök írásba adja, hogy felszabadítja jobbágysait minden adó, dézsma, úrbér, robot alól. Mesefilmről lévén szó, hihetünk az ilyen papirosoknak. Ambrus püspök hosszú, csipkés alsóneműjében boldogan menekül a domboldalon, a Csillagszemű pedig az átváltozás csodájaként az ugyancsak Ambrus névre hallgató szamarat mutatja be püspökéül a megkönnyebbült népnek – magától értetődően eredeti szamárfülekkel.

A gyerekek minden bizonnyal örömmel fogadják az igazság győzelmét és a gonosz megszegyenyítését, s a jó érzékkel, okosan egymásba fűzött kalandos fordulatok remélhetően elterelik figyelmüket arról a látható erőfeszítésről, amellyel Markos Miklós rendező, *Bornyai Gyula* operatőr és *Duba László* díszlettervező elleplezni próbálták a megvalósítás szegényes lehetőségeit. Aki a filmgyártás anyagi feltételeit kicsit is ismeri, csak az tudja értékelni, milyen bűvészmutatvány egy átlag magyar film költségvetésénél jóval kevesebb összegből valamennyire is hiteles középkori-reneszánsz környezetet megteremteni, díszletes, kosztümös történelmi filmet forgatni, még hozzá tumultuózus harci jelenetekkel megtűzdelve.

A csillagszemű című filmnek azon kívül, hogy nincsenek bántó hibái, nincsenek különösebb erényei sem. Az alakok naivak, leegyszerűsítettek. *Juraj Durdiak*, Kicsi Jankó megformálójának tekintetében nem látjuk a csillagtüzet, amely a történetet képes volna fölfényesíteni. *Szirtes Ági* főiskolai hallgató Anyecska szerepében üde, friss jelenség, ígéretes természetességgel és bájjal játszik. *Madaras József Ambrus* püspöke a mesebeli túlzások élveteg, ravaszdi, gyáva rókája. *Dégi István* komikusan búsképű, szerencsétlen lovag. A püspök ágyasa, *Dorica – Bordán Irén* – szép.

Az úgynevezett „ifjúsági film” hiánycikk szerte a

világon. Talán nem tévedünk, ha *A csillagszeműnek* nagy jövőt jósolunk a gyerekek körében. És ismerjük el, ez alkalommal igazságosabb lett volna úttörő-korú kritikust fölkérni a bírálat megírására. Egy piros nyakkendőös kritikus véleménye itt mértékadóbbnak ítéltetne.

Markos Miklós filmje a benőtt fejelágyú, érettebb korosztály számára nem eléggé gyermeki.

Ők hárman: a nő, a férfi és a hermafrodita

[In ÉS, 1978 január 14.]

Mészáros Márta ma a legismertebb, legmegbecsültebb filmrendezők egyike. Filmjeiben a nők felszabadításáért, öntudatra eszméltetéséért küzd. Vagyis ugyanazért, mint a széles látókörű, felvilágosult szellemű férfiak, akik elismerik a nők évszázados, sőt évezredes mélységben gyökeredző hátrányos helyzetét, s jogukat a társadalmi, erkölcsi, anyagi egyenlőségre. Nőírónak, női filmrendezőnek lenni, előítéletek elleni harcot is jelent. Ha férfi emel szót a női emancipációért: lovagiasság. Ha nő teszi: feminizmus.

Az irodalmi emlékezetben még ott kísértene a századforduló szövetkosztümös, ingblúzos, harcos szüfraszettjei, szivarfüstöt húzva maguk után. Szegényeknek csúnyaságukat, „férfias” erőszakosságukat máig nem tudják megbocsátani. A világháborúk, gazdasági válságok, a megélés és a megélhetés létdramái idején az egyenjogúság kérdése háttérbe szorult, hiszen ilyenkor világosan kitűnt, a férfiak sem egyenjogúak. Mostanában, a viszonylagos nyugalom utóbbi évtizedében a feminizmus világszerte új erőre kapott, s ez természetesen visszatükröződik a filmművészetben is.

Mészáros Márta olyan komolysággal, szikársággal, dokumentumerővel készíti filmjeit, ahogyan azt a férfi filmrendezőktől várhatnánk, ha közülük némelyek nem menekülnének az öntetszelgés, a finomkodás, a költőieskedés nőies cicomáiba.

Legújabb munkája, az *Ők ketten*, két ellentétes előjelű, de egyaránt megfeneklett házasságról, két ellentétes jellemű asszony barátságáról szól. Ők ketten több támogatást, nagyobb

szolidaritást kapnak egymástól, mint „szerető” férjeiktől. Az egyik férfi nagyszívű, megbízhatatlan alkoholista, a másik csak a munkájának élő, szívtelen, megbízható, józan.

Nézzünk szembe férfiasan – illetve nőiesen – a tanulsággal. A férfiak tulajdonképpen az asszonyorsogrontói. Vagy a családi köteléktől szabadulni gyenge, a melékutcát választó rabszolgák (*Örökbefogadás*), segítőkész, de saját életüket önzően fel-nem-adó, egyébként felszabadultan és humánusan gondolkodó intellektuelek, vagy az évszázados előítéleteket megtestesítő értetlenség szobrai (*Kilenc hónap*). Ezekben a filmekben az asszonyalakok ábrázolása olyan erőteljes volt, hogy a férfinem képviselőire árnyékot vetettek.

Az *Ők ketten* férfihősei olyanok már, mintha valami bűnözőket köröző feminista rendőrség robotképének mozaikjaiból állították volna össze arcukat. Az első számú tettes bűnlajstroma a következő: 1. Üzemmérnöki munkájával többen törődik, mint a feleségével. Most is elutazik Mongóliába. 2. Az asszony önállósági törekvésén, örömmel végzett munkáján (egy női munkásszállás igazgatónője) fölényeskedve gúnyolódik, vissza akarja parancsolni a háztartásba. 3. Több mint húszévi házasság után elhidegült – vagy forró sohasem volt? – a szerelemben, a kötelességszerű szeretkezés után feleségével mit sem törődve, elalszik. A második számú gyanúsított bűnei: 1. Csupán a szexualitással, alkalmi gyöngédséggel láncolja magához feleségét. 2. Javíthatatlan alkoholista, 3. Megígéri, hogy leszokik az italról és mégsem teszi. 4. Nyíló értelmű kislányában az alkoholista apa megaláztatásainak látványa gyógyíthatatlan sebet ejt.

A színészek, az iszákos technikust játszó tehetséges *Jan Nowicki* és a hálátlanabb szerepet kapott *Tolnay Miklós* a földott lecke-mozaikokból körülbelül olyan hitelességgel állítják elő figurájukat, amiként a robotképek hasonlítanak az eleven egyéniségekre.

A két nő alakját a film meghittebben, bensőségebben

színezi, ámbar a forgatókönyv (*Kóródy Ildikó és Balázs József* munkája) itt is tézisek és antitézisek dramaturgiai robotképét rajzolja. A vadóc, anarchista ösztönlény, aki állandó támadással védekezik (*Monori Lili* ismert, egyedülálló szerepköre) és a kétgyerekes, szelíd, negyvenéves asszony (*Marina Vlady*), aki a másik szélsőséges érzelmektől földúlt életét szemlélve döbben rá, hogy az ő látszólag tökéletesen rendben levő élete ürességet takar. Ezideig nem találkozott az igazi szenvedéllyel. A kontraszthatás kedvéért megjelenik egy férfias fellépésű női szörnyeteg is, a szálló személyzetise (?); kápó-módszereivel amolyan koncentrációs légerré változtatja a munkásnők otthonát. Vlady csendes, de határozott méltósága, adakozó nagylelkűsége és Monori betörhetetlensége természetesen összeütközésbe kerül ezzel a gonosz keménységgel. Ki-ki a maga stílusa szerint válaszol a kihívásra. Monori – Julija bugyiját lehúzza, fenekét mutatja a kellemetlen perszónának. Vlady – Marija emberséges pedagógiai trükkel próbálja megszégyeníteni.

A nők ebben a filmben átveszik a kezdeményezést a testi szerelemben is. A férfiek a „na... ne...”, „itt nem szabad...!”, „meghallják...” lányos zavarával szabadkoznak vagy különösebb érdeklődés nélkül engedelmeskednek.

Lehet-e igaz és meggyőző egy, a férfiakat eleve elfogultsággal, a nőket pedig eleve megértéssel ábrázoló alkotás? Azt hiszem, eleve nem lehet. Képzeljük csak el Anna Karenina tragédiáját Karenin tragédiájának leírása nélkül. A szánalom és a megértés, amely a nemes és mély művészetet mindig áthatja, nem ismeri a faji, vallási, nembeli megkülönböztetéseket.

A nők társadalmi, anyagi kiszolgáltatottsága sok esetben nálunk is, de különösen azokban az országokban, ahol a házasság intézménye a polgári üzleti egyezsége, eltartó és eltartott viszonyán vagy ami még rosszabb, feudális alapokon nyugszik – valóban a század megoldást követelő, súlyos

kérdéseikhez tartozik. A dolgoknak azonban az a keserű leegyszerűsítése, hogy a nők boldogtalanságáért egyedül a férfiak felelősek, nemcsak naiv és igazságtalan, de a társadalmi elemzés terhétől megkönnyítve, robbanótöltetét kiszerezve, átrepíti a problémát a feminizmus komolytalan világába.

Vajon több-e a boldogtalan nő, mint egy boldogtalan férfi? Ha történetesen valamiféle gondolatolvasó és meghatározó komputer világméretű összesítést készítené, ki tudja, milyen eredmény születne. Ne találgassunk.

Mindenesetre az évezredek tapasztalatok és előjelek azt mutatják, hogy a férfiak és nők még hosszú ideig – legalábbis az emberi faj fennmaradásáig – kapcsolatban lesznek egymással. Ezt a kapcsolatot nem érdemes túlságosan elmérgesíteni. Hiszen más nemű lények nem léteznek. Vannak nők és vannak férfiak. No, igen, és vannak a hermafroditák. A variációk lehetősége nem túlságosan nagyszámú, s ezek közül is leginkább az egyik tett szert általános népszerűsége.

A nőknek, ha az egyenjogúságot valóban komolyan gondolják, leelőször is kisebbségi, aztán nyomban a felsőbbrendűségi érzésüktől kell megszabadulniuk. A feminizmust éppen az tette és teszi ma is gúnyolhatóvá, hogy egyfajta kisebbségi érzést agresszivitással próbál ellensúlyozni. És nincs kellemetlenebb emberfajta az agresszív nőnél. Legföljebb az agresszív férfi – de azt már magától értetődőként fogadta el a köztudat.

Lucile-Aurore Dupin, azaz George Sand még férfinéven jelentkezett az irodalomban, férfiruhát viselt és szivarozott. Azután keblüket őszintén kitárva, tömegesen léptek színre a nőírók, szívük műtyürkéivel, lelkük csecse-becséivel. De Katherine Mansfield-ről, Virginia Woolf-ról, Colette-ről, Kaffka Margitról nem az jut elsősorban eszünkbe, hogy nők, hanem hogy írók. Jó írók.

Amikor a nők megszűnnek kompenzálni nővoltukat, nem is sajnálják, nem is ünneplik magukat, egyszerű

ténykérdésként fogadva el a biológiai valóságot, eredményt érnek el hivatásukban, a legfontosabb lépést teszik meg az egyenjogúsághoz.

Mészáros Mártának erős egyénisége, vonzódása a kendőzetlen valósághoz, tehetsége, s most már világsikere is, elegendő önbizalmat adhat, hogy női rendezőből előlépjen *csak* rendezővé.

Felszíni kitermelés

[In ÉS, 1978. január 21. 13.1.]

Aki valamelyest is emlékszik még az ötvenes évek sematikus művészetdogmáira, némi tartózkodással fogadja az olyan meghatározásokat, mint: „munkástéma”, „paraszttéma”. A filmgyár, a színház, a könyvkiadás abban az időben köteles volt előre megtervezni, hány munkás-tárgyú, hány paraszt-tárgyú művet állít évente elő, s ezek aránya milyen százalékban képviseli az érintett társadalmi osztályokat. Az ilyen tervmegrendelésre szállított szabvány-idomok jobban hasonlítottak a gyári termékekhez, mint a saját élményforrásból előbuzgó művészi alkotásokhoz.

Ezzel, persze, világért sem akarjuk tagadni a jogos igényt, hogy a filmművészet ne kizárólag filmrendezők lelki válságaival, gyermekkori traumáival foglalkozzék, már csak azért sem, mert az országban mégis nagyobb számban élnek munkások és parasztok, mint filmrendezők, ámbár erről egyre kevésbé lehetünk meggyőződve.

Mégis, amikor a „munkás-tárgyú”, „paraszt-tárgyú” mű kifejezést halljuk manapság, többnyire az előzetes védekezés cseppet sem támadó, inkább mentegetőző szándékú hangsúlyára figyelhetünk. A fogalmazás valami ilyesmit próbál sugallani: „Igaz, hogy ez a film, színdarab vagy könyv nem büszkélkedhet kiemelkedő művészi értékekkel, de vegyék figyelembe, hogy legalább a munkások vagy a parasztok életével foglalkozik.” Érdekes, az igazán jó filmet vagy drámát sohasem mondják munkásfilmnek vagy munkásdrámának, egyszerűen csak jó filmnek vagy jó drámának nevezik. Eisenstein és Gorkij alkotásai nem „munkástémák”, mint ahogy Chaplin *Modern idők-je* sem munkásfilm, Arthur Miller *Pillantás a hídról* című színműve sem munkásdráma, s Dovzsenko sem

„paraszttémákat” rendezett.

A *Dübörgő csend*, amelyet Mocsár Gábor *Ég alatt, föld felett* című kisregénye alapján az elsőfilmes *Szijj Miklós* írt és rendezett, hamisítatlan „munkásfilm”. A fenti bevezető után talán nem szorul különösebb magyarázatra, mit értünk ezen. Gáspár nevezetű főhőse olajbányász, többnyire munkaruhában, steppelt pufajkában látható, fején védősisakkal; a fűrótoronyon dolgozó brigád élete, a technikai munkafolyamatok, a gépek, a pajzsok, daruk, műszerek dübörgése, a sár, iszap, olaj afféle hiteles „couleur locale”-t teremtenek a meglehetősen szokványos történet köré. Mert maga a történet akár polgári háromszög-dráma is lehetne, azzal a különbséggel, hogy a háromszög szereplői itt úgynevezett „egyszerű emberek”.

Gazsi a fűrótorony magasából belát a rozzant, alföldi tanya udvarára, ahol egy fiatalasszony robotol napestig, nyomában téblábol egy vak öregember, s szombaton hazaérkezik a munkahelye és családja között ingázó férj is. Az elvált, otthontalan olajbányász és a sivár életű fiatalasszony között szerelem szövődik, de az asszony végül mégis a férje mellett marad, aki most már helyben, a feltárandó olajmező kitermelő részlegénél talál kompresszorosként munkát. A csalódott Gazsi pedig tovább vándorol a fűróbrigáddal.

A szerelem sápadt ábrázolása mellett a film társadalmi mondanivalót is hordoz, mégpedig a szerzés embernyomorító, káros szenvedélye ellen emel szót. Az asszony tyúkokat, malacokat nevel, almát szüretel és targoncán szállítja a felvevőhelyre, a férj távoli munkahelyére vonatozik (mi mást tehetne, ameddig nincs közelebb munkaalkalom?), s feleségétől egyelőre a gyermekáldás örömét is megtagadja. S mindemögött miféle kapzsi indokok húzódnak? Saját házat szeretnének építeni, feltehetően fürdőszobával, s kicsinyes mohóságukban talán még világosságot árasztó, széles ablakokról is ábrándoznak, s ne adj isten – bár erről nem esik szó –, garázsról,

benne Skodával vagy Zsigulival.

Mindig irigykedve szemléltem az írók és rendezők fejlett társadalmi igazságérzetét, akik külföldön szerzett élményeiktől gazdagodva, csempés fürdőszobájukban meleg vízzel lezuhanyozva, elektromos hűtőszekrényben tartott tyúk- vagy sertéssülttel jóllakva, zamatos alma vitamintartalmától felvillanyozva munkához látanak, s megbírálják a „fridsider-szocializmus”, a napsütéses, egészséges lakásra, netalán külföldi útra vágyók anyagiasságát. S ezek a bírálatok – tegyük hozzá – többnyire nem csekély anyagi javadalmazással járnak.

Nem egészen világos a *Dübörgő csend* (milyen semmitmondó, nagyot puffanó cím!) másik konfliktushelyzete sem. Dán, a brigádvezető fűrómester két évvel nyugdíjaztatása előtt, vállalati kiküldetésben Irakba szeretne menni dolgozni, s a fűrómesteri címet feletteseivel egyetértésben, az erre szaktudása és jelleme alapján mindenképpen alkalmas Gazsira ruházná, Gazsi azonban – aki maga is nemrégiben tért haza az iraki munkából – erkölcsi felháborodástól áthatva tiltakozik előléptetése ellen. Miért van felháborodva? Hogy nem csak ő, de más is elmehet Irakba? Hogy „csak” azért akarják előléptetni, mert megüresedik egy fűrómesteri hely? Talán szívesebben venné, ha Dán barátját több évtizedes tapasztalata után alkalmatlannak találnák vezetői beosztására, őt pedig védősisakja fölé glóriát emelve szentelnék fűrómesterré? A film homályban hagyja az indokokat.

Mint tudjuk, nem a ruha teszi az embert. Még a munkásruha sem. Az olajfűrés technológiai folyamatának bemutatása, az olajréteg feltárásának műszaki drámája, az erőltetett „életes” párbeszéd, az elkoptatott évődések, a tárgyilagos képek (a fényképezés *Lőrinc József* munkája) nem pótolhatja az emberábrázolás hitelességét, s a megoldásra váró valódi szociális problémákat sem ildomos a divatos jelszavak ürügyén, az őket kemény munkájuk nyomán jogosan megillető, jobb létfeltételekért dolgozó egyénekre hárítani.

A színészek: *Madaras József, Ladik Katalin, Szabó Gyula, Kovács János* munkaruhájuk jelmezében, arcukat kölcsönzik a papírosfiguráknak.

Nehéz mesterség az olajbányászat. Hatalmas erőfeszítés előzi meg, amíg a fúrórudazat a különböző rétegeken áthatolva végül „megüti” az olajat.

Hatásos, jó filmet készíteni sem sokkal könnyebb. Itt is szükség van mélyfúrásra, hogy az ábrázolás „megüsse” az igazságot.

A postás takarít

[In ÉS, 1978. február 11.]

Volt idő, amikor a postás még kétszer csengetett. Ma már az expressz levelet is a kapu alatti ládába dobja be. Hogy egyáltalán fölmegy az emeletre, már önmagában is gyanús. Forintért ezt ritkán teszi meg. Ha egyébként nem tudnánk, éles elménkkel rögtön sejthetnénk, itt valami illegális suskus, konvertibilis valuta-fizetség lehet a háttérben. Dollárért talán fölmegy. Ráadásul ez a postás a hazai nagy takarítónő-ínség idején, tervrajz szerint gondosan kitakarítja a fürdőszobát, s nem csupán holmi felületes munkát végez, de még a csempe mögül is elpucolja az oda nem illő dolgokat, kémjelentéseket, meg miegymást. Valóságos kincs egy ilyen mindenes postai alkalmazott, kár, hogy csak a krimikben találkozhatunk velük.

A néma dosszié című bűnügyi filmben (a forgatókönyvet *Falus György* novellájából Falus György és *Mészáros Gyula* rendező írta) ilyen és hasonló meglepő fordulatokat láthatunk, ügyesen rekonstruált autókarambolt – a véletlenül föltépett karosszériából fémtokba zárt kínos bizonyítékok kerülnek elő –, körültekintéssel kiépített kémszervezetet, valódi és megrendezett gyilkossági kísérleteket, hogy elhallgattassák a túlságosan sokat tudókat, S velük szemben természetesen ott állítgatják okos csapdáikat a magyar kémelhárítás kisebb és magasabb rangú beosztottjai, a modern technika legkorszerűbb audiovizuális berendezéseit segítségül véve. Hogy mi a célja a kémtevékenységnek, ipari vagy más politikai jellegű megbízatásról van-e szó, ez nem derül ki a filmből, de nem is vagyunk rá különösebben kíváncsiak. Ebben a témakezelésben mellékesek a lélektani motivációk, a gyermekkor mélységébe nyúló lelki indíttatások gyökerei, a jellemfejlődés hitelessége, mindazok a mozzanatok, amelyeket más esetekben valamennyien oly kérlelhetetlen

szigorral, összeráncolt homlokkal szoktunk számonkérni.

Itt egy nem különösebben nagy szellemi igénybevételt követelő, szórakoztató, logikai társasjátékról van szó, amelyben az egyes figurák, egyes cselekményfordulatok a keresztretjvény egy-egy vízszintes vagy függőleges betűsorának szerepét töltik be, hogy végül hozzásegítsenek a beküldendő összefüggő mondat, vagyis a megfejtés szerény és mégis kellemes sikerélményéhez. Ezt a játékos, szórakoztató feladatát *A néma dosszié* legalább olyan megbízható színvonalon teljesíti, mint a vasárnap esténként a televízióban sugárzott világhíres krimik nemegyike. Sőt. Nem árt hangsúlyozni ezt a „sőt” szót. Nincsenek a filmben hajmeresztően hihetetlen fordulatok, dühítő logikai bakugrások, hatásvadászóan tótágast álló indítékok, gyomorrándító ízléstelenségek. Szolidan ismerős hazai légkört sugároz, állampolgári biztonságérzetet, nyugodtak lehetünk, hogy a kémeket nálunk lefülelik, s a Jókai-bablevest még mindig ízletesen, fűszeresen főzik.

A hitelességnek olyan részletkérdéseit komolyan mérlegelni, hogy vajon a mentők magántelefonra vagy a körzeti orvos hívására jelennek csak meg a helyszínen vagy hogy a határátkelés viszonyait feltehetően jól ismerő kémbanda szirénázó mentőkocsival szándékozik-e átvágni az országhatáron – azt hiszem felesleges. Feltételezzük a szakmailag jól képzett ügynökökről, hogy a körzeti orvos nevében hívják ki a mentőket, és azt is, hogy a mentőkocsin csak egy közbeeső hazai állomásig akartak eljutni, s ott átöltözve, új, hamis papírokkal ellátva tettek volna kísérletet a menekülésre. A fantázia ennyi szabadságát engedjük meg a filmalkotóknak, de magunknak is. Már csak azért is, mert komoly és meggyőző társadalmi és pszichológiai drámák megítélésénél, amikor „művészet esete forog fenn”, sokkal szélesebb logikai hasadékok látványa előtt is hajlamosak vagyunk szemet hunyni.

Mészáros Gyula rendező és *Hildebrand István* operatőr topográfiailag ritka gondossággal rajzolták meg Budapest

térképüket; mindig tudjuk, hol, melyik utcában, milyen útvonalon járunk, a fotogén városrészleteket nem próbálták nem létező „hangulatos” környezetté összeretusálni.

Az alakok megformálásáról már kevesebb dicsérő jelzővel szólhatunk. Sakkfigurákként megállják helyüket a nem okvetlenül nagymesteri szintű játszmában, hiányzik azonban körülöttük az a jellegzetes levegő, amely a föntebb rosszállással említett tévé-krimik legtöbbszörében, minden naivságuk, kiagyaltságuk ellenére is megtalálható. Hiányzik talán egy kopott esőkabát, egy divatjamúlt, rozoga autó, amely a drámai pillanatban nem akar beindulni, hiányzik a nem éppen vonzó Kojak baljósan fénylő kopaszága, az az otthonos, szemtelen mozdulat, ahogyan egy papírpoharat a szájában tartva adja ki a lényeges utasításokat, hiányzik, hogy tudjuk, nyomasztóan párás-e a kánikula, vagy friss, tavaszias-e a levegő odakinn, vagyis a hitelességnek azok az apró kis ravasz mozzanatai, amelyek még az egész helyzet kifundáltságát is képesek a valószínűség verítékcseppjeivel igazolni.

Igaz, a nyomozás rokonszenves vezetője, Rózsa alezredes (*Szirtes Ádám*) szabad idejében kertészkedik, s még az elhárító munka közben is szakértő szájalommal szemlél meg egy-egy elsárgult szélű filodendron-levelet. Úgyis mint megrögzött növénybarát, nagy megnyugvással vettem tudomásul, hogy a szocialista kémelhárítás felelős vezetői szeretik a virágokat, amikor azonban a filmi atmoszférateremtés apró mozzanatainak jelentőségére próbáltam felhívni a figyelmet, nem egészen ilyen közmondási aranyigazságra gondoltam.

Egy másik utazás

[In ÉS, 1978. február 25.1.]

Abban az időben, 1943 véres, fegyverzajos népvándorlásában több millió vendégmunkás tartott Németország felé. Ki a szegények harmadosztályú, fapados kupéjában tette meg az utat, ki százhuszad vagy kétszázad magával egyetlen marhavagonba préselve. Az egy főre jutó levegőmennyiségen kívül volt egy lényegesebb különbség a kétféle utazás minősége között. Mármost az, hogy a nincstelenség űzte vendégmunkások szabad akaratukból választották ezt az utat, a szovjet, francia és a többi hadifoglyok, elfogott partizánok, ellenállók, világnézetükért, fajukért vagy vallásukért üldözöttek a géppisztolyok csövének engedelmeskedve.

*

Fábr Zoltán *Magyarok* című új filmje – amely Balázs József hasonló című regényéből készült – a szegénység láthatatlan rabruháját viselő önkéntes vendégmunkásokról szól, akik a kis szabolcsi faluból indultak a határon túlra, hogy a katonának besorozott német parasztok helyett műveljék az ottani nagybirtokos földjét. A történelmi helyzet kegyetlen tréfája, hogy éppen az a fasiszta rendszer teszi lehetővé „meggazdagodásukat”, azaz az emberhez méltó élet alapvető létfeltételeinek megteremtését, amely rablőhadjáratot folytat Európa más népei ellen, megfosztva őket az emberhez méltó élet alapvető feltételeitől. Mi több, magától a puszta élettől is. Egy esztendő múltán a kis magyar napszámos csapat, javakban meggyarapodva hazatér, de a hadköteles férfiakat már az első napon várja a SAS-behívó, viszi őket megint a vonat, ki a frontra, ki a halálba.

A regény és a film egyaránt a tizenkilenc éves József Attila *Magyarok* című verséből választja mottóját: „Leszámítva az ostobaságot, / múltunkat, életünket és a gyomraink, / ó jaj, mi igazán tiszták vagyunk, / nyisson ajtót nekünk a reménység!”

A regény és a film története egyaránt a fenti idézet második felét hangsúlyozza: „Ó jaj, mi igazán tiszták vagyunk”. Tiszták, ártatlanok és áldozatok. Tiszták, ártatlanok és áldozatok abban az értelemben, hogy az évezredek paraszti nyomor, a kizsákmányoltság, a tudatlanság leszűkíti a tekintetet a világ tágabb összefüggéseiről a betévő falat kenyérre, a zsír nélküli levesre, a létfenntartás elemi ösztönére. Az a fajta tájékozatlanság, naivitás azonban, amelyet a film megpróbál hőseiről elhíttetni, már egyszerűen képtelenségnek tetszik. Bizonyára éltek Magyarországon egymástól távol eső, elszórt tanyákon férfiak, asszonyok, akiknek fogalmuk sem volt a háború mibenlétéről (bár amikor katonafiúk halálhírét kézhez kapták, fogalmat alkothattak róla), mint ahogy hallottunk olyan japán harcosról is, aki harminc évvel a háború befejezése után, a történelekről mit sem sejtve, merészkedett elő rejtekhelyéről. Az a vasútállomással, kocsmával rendelkező faluközösség azonban, amit a *Magyarok* ábrázol, aligha teszi megemészthetővé a tényt, hogy lakói 1943-ban – amikor a második magyar hadsereg katasztrófája már bekövetkezett a voronyezsi fronton – azt sem tudják, valójában milyen háború folyik. Arra a kérdésre, tudják-e, kik harcolnak most, így válaszolnak: „Hát a népek”. Hitlerről sem hallottak, csak egyikük mondja róla: valami „katonavezér”.

Ezek a mégoly egyszerű emberek templomba, iskolába jártak, Németországból leveleket írnak haza, s otthonról érkezett leveleket olvasnak. A fasiszta Magyarországon nőttek fel, amely körültekintően gondoskodott, hogy ideológiáját még a mezítlábas parasztgyerekek kobakjába is beleverje a muszka veszedelemről, s megtanítsa a „csonka Magyarország nem ország, egész Magyarország mennyország”-féle sovíniszta

rigmusaira. A filmben egyfelől a tudatlanságnak, az elmaradottságnak, a nehéz testi munkától való elnyomorodottságnak valószínűtlenül mélységes sötétsége – amit a kiválasztott színészek nemegyikének arcvonása, testi fölépítése megkérdőjelez, de ezt teszi a hetyke, „magyaros”, túridanis virtus öntudata is –, másrésztől ugyanezeknek az embereknek a szájából a közhellyé lenyúzott filozofálgatások a magyarság történelméről. Ilyesfélék: „még nem tanulták meg a népek, hogy a magyarokkal nem érdemes cimborálni.” „...Mert figyelj csak meg: mikor győztek a magyarok, melyik csatában, hol? A magyarok még sohasem győztek, hacsak Árpád idejében nem...” Ezek szerint a múlt történelméből meglehetősen felkészültek. Csak éppen azt nem tudják, hogy 1943-ban ki kivel háborúzik.

*

Fabri Zoltán egész életművének éppen egyik legjelentősebb, legmegrázóbb vonása az a szinte önkínzó, drámai küzdelem, amellyel a fasizmus jelenségére, lélekdeformáló, ördögi kérdéseire próbál választ találni, s az egyén etikai felelősségére figyelmeztetni. Művészi személyiségének, példamutató gondolati igényességének ismeretében nehéz megérteni, éppen ő, hogyan kerülhetett a szemléleti leegyszerűsítésnek, az ábrázolás egysíkúságának erre a madártalan, ködös vidékére.

Mert a film ilyen általánosságokban mozgó megfigyeléseket közöl: aki szegény, az jó. Aki magyar szegény, az kétszeresen jó. Szánja a német nagybirtokos kastélyának ablakából titokban meglesett koncentrációs tábor lakóit, tejet ad a deportált „polyák” asszony gyerekének, orvosságot szerez a lázas kicsinek a német uraságtól, aki ugyan nem szegény és nem magyar és a koncentrációs lágerbe zárt francia hadifoglyokat dolgoztatja földjén, de azért ő is jó; megtört apa, a fia az orosz fronton pusztult el.

A magyar napszámosok szép, tiszta, fűtött szobákban laknak, munkájukért jól megfizetik őket, mégis mintha magyarság-tudatuk valami különös üldözöttségi érzettel párosulna, amire itt a koncentrációs tábor közvetlen szomszédságában éppen nekik nem sok indítékuk van. Amikor egyikük, a tüdőbeteg Ábris fiú meghal, ordítva koporsót, harangszót, papot követelnek. „Mert egy magyarnak minden jó?!” „Mindenki a magyarral akar elbánni?! Mindenki a magyarra pályázik?! Azt hiszik, hogy nekünk a láda is jó?” Ahhoz képest, hogy szemtanúi voltak, amint egy vánszorgó szovjet hadifogoly csoport földre roskadó két emberébe közvetlen közélről géppisztolysorozatot eresztett a kísérő német katona, s még ennek előtte ugyanezt tette a parancsot megtagadó bajtársával; hogy látták a napi egyetlen nyers krumpli energiaforrásával dolgozó francia hadifoglyokat, a hazájukból elhurcolt lengyel asszonyokat és porontyaikat, azok után feltűnhetett volna nekik, hogy itt talán nem mindenki csak a magyarral akar elbánni. A magyar nemzethalál inkább komikus, mint tragikus hatású víziójáról már ne is beszéljünk, amikor a tüdőbeteg fiú álmában az égig nyúló fák sugaras erdejében a magyarok után kiáltozva bolyong, s találkozik egy kunyhója előtt üldögélő, süveges öregapóval, aki azt állítja magáról, hogy ő az utolsó magyar.

A szemléletről azonban mindenképpen beszélnünk kell. Már csak azért is, mert a *Magyarok* című film kényszerít, hogy beszéljünk róla.

*

Ha jól figyelünk, észrevehetjük, amint múlnak az évek, tudatunkban, ó jaj, igazán egyre tisztábbak és tisztábbak leszünk. Ez a tisztulási folyamat minden bizonnyal, nem függetleníthető az ötvenes években hangoztatott fölháborítóan igazságtalan általánosításoktól, amely a magyarokat „fasiszta

népnek” titulálta. Az elfogadhatatlan, egyoldalú állítások mindig megszülik az elfogadhatatlan, egyoldalú reakciójukat. Fasiszta népek nincsenek, mint ahogy a történelemben játszott szerepüktől függetlenül, nincsenek makulátlanul tiszta népek sem.

Ezzel kapcsolatban emlékeztetni szeretnék Jorge Semprun könyvére, *A nagy utazásra*. Ezt az utazást a francia ellenállási mozgalomban fegyveresen résztvevő „vörös-spanyol” író százhuszadmagával egy marhavagonba zárva tette meg, ugyancsak Németország, de a lényegesen kényelmetlenebb koncentrációs tábor felé. Fasiszta nép-e a német nép, teszi fel a kérdést, az átélt szörnyűségek nem éppen elfogulatlanságra ösztönző élménye után. És erre a kérdésre mégsem lehet elfogulatlanabban, felvilágosultabban, emberségesebben és történelmiben válaszolni, mint ahogyan Semprun teszi. Engedjék meg, hogy talán egy kissé hosszan idézzek a regényből, de ezt a dolgok másik oldalának megértéséhez is nagyon fontosnak vélem: „Mert ha ezek az emberek boche-ok, rohadt németek, ha csakugyan azok, sohasem lesz belőlük más. Boche-lényük olyan lényegi tulajdonság, melyen semmilyen emberi cselekvés nem tud változtatni. Ha boche-ok, örök időkre azok is maradnak. Akkor ez már nem társadalmi adottság, mint az, hogy valaki német és náci, hanem valóság, mely ott lebeg a történelem fölött, s amely ellen nincs mit tenni. Hiába pusztítják el a német hadsereget, akik túlélnek, boche-ok maradnak mindörökre. Azaz akár ölbe tett kézzel várhatjuk, hogy múljék az idő. Csakhogy ezek az emberek természetesen nem boche-ok. Németek, gyakran nácik is. Jelenleg kicsit túl gyakran. Német lényük, s túl gyakran náci lényük egy adott történelmi képződmény része, és ezeket a kérdéseket csak az emberi gyakorlat tudja megoldani majd.”

Az emberi gyakorlathoz tartozik az is, hogy amikor rekviemet mondunk egy hadseregért, a Don-kanyarban, Voronyezsnél elpusztult második magyar hadseregért, az orosz hómezőkön elhullott százezer magyar katonáért, a hetvenezernyi, jobbára sebesülten fogságba esett magyar férfiéért, a rekviem fájdalmába a vezeklés hangjának is bele kell vegyülnie. Mert való igaz, hogy a zömében parasztokból, munkásokból álló, frontra hurcolt hadsereget a németek eleven húspajzsként tolták maguk előtt a biztos halálba, s az SS-ek brutalitásához a magyar hadvezetés könyörtelensége és felelőtlensége is hozzájárult, de azt sem szabad elfelejteni, hogy ez a második hadsereg nem a magyar határokat védte *belülről*; történelmi szerepét tekintve egy igazságtalan, hódító hadjárat részese volt. És legyen teljesebb a kép. Idézek Ránki György *Emlékiratok és Valóság Magyarország második világháborús szerepéről* című könyvéből: „A 2. magyar hadsereg 1942 nyarán aktívan bekapcsolódott a Szovjetunió elleni hadműveletekbe. Részt vett a német hadsereg sikeres nyári offenzívájában, s elérte a Don vonalát. A megszállási feladatokat betöltő egységek a brjanszki erdő környékén folytatták harcukat a partizánokkal. A magyar fasiszta csapatok loptak, raboltak, a tisztek, altisztek, de a legénység egy része is a rablásoknak ellene szegülő helyi lakossággal szemben vadállati kegyetlenséggel járt el.” Tehát, amikor tisztaságról beszélünk, az értelmetlenül elpusztult Istvánok, Sándorok, Andrások édesanyjának, feleségének gyászáról, gondolnunk kell a Vologyák, Zoják, Nyikiták édesanyjának, szerelmesének gyászára is. Ők otthon voltak, saját falujukban. De az égő szemű, tizennyolc éves Hansok, szőke hajú Walterek, Josephek édesanyjának fájdalma is lehúzza a bevért mérleg serpenyőjét. A német hadsereg többségét is – mint minden hadseregét, minden társadalomét a közlegénység zömét munkások és parasztok alkották, hamis tudattól fanatizálva, vagy egyszerűen a parancsnak, az életösztönnek engedelmességgel.

Ami azonban a történelmi szerepet illeti, világos, határozott vonalakkal el kell választani a tisztát és a beszennyezettét, ha ez mégoly keserű, tragikus következtetésekkel jár is.

Ismét Semprun. Az elfogott ellenállót a francia börtönben német katona őrzi, jószándékúan bizonykodik, hogy ő nem akart semmilyen háborút. A bebörtönzött író nincs meggyőződve róla. Miért nem? „– Mert itt van a puskájával.” „– Hát hol lehetnék? – kérdezi tompa hangon.” „– Agyonlőhették volna, ülhetne koncentrációs táborban, lehetne katonaszökevény.” „– Nem olyan könnyű az – mondja.” „– Persze, hogy nem. S azt hiszi, az könnyű, amikor az embert a maga honfitársai vallatják, a Feldgendarmerie csendőrei vagy a gestapósok?”

Egyszóval a kérdés bonyolult, átkozottul bonyolult, ahogy mondani szokták. A második világháborús magyarságképbe beletartoznak a tiszták és bemocskoltak, bűnösök és áldozatok, a becsapottak és a tudatosan félrevezetők, a félősek és az ellenállás szabadságát választók, beletartoznak a magyarok *ellen* elkövetett igazságtalanságok, és a magyarok *által* elkövetett igazságtalanságok, a deportálások, a feljelentők és az üldözötteknek bátran segítséget nyújtók, beletartoznak a krematóriumok kéményéből kicsapó narancssárga lángok, a füstbe ment tervek és füstbe ment emberek. Túl sok minden beletartozik.

*

És miért mondtuk el mindezt? Természetesen nem azért, hogy egy Németországban munkát vállaló magyar napszámos csoport sorsáról szóló filmbe Voronyezst és a krematóriumokat belegyömöszöljék. Csupán annyi volt szerény szándékunk, hogy a leegyszerűsített szemlélet ellen emeljünk szót, s hogy a József Attila-i mottót jelentésében értelmezzük. Ha *nem* számítjuk le az ostobaságot, múltunkat, életünket és a gyomraink, csak akkor lehetünk igazán tiszták, csak akkor

nyithat ajtót nekünk a reménység.

Nyoma veszett dráma

[In ÉS, 1978. március 18. 13.1.]

Szörnyű, titokzatos bűntény rejtőzködik *A közös bűn* című filmben, amelyet *Galgóczi Erzsébet* hasonló című kisregényéből *Mihályfi Imre* készített. Maga a véres tett nem csak brutalitása miatt kelt iszonyatot, de éppen indítékainak primitív indítéktalanságával is.

1956 zűrzavaros őszén, az osztrák és csehszlovák határhoz egyaránt közel fekvő, istenhátamögötti, elhagyott tanyára éjszaka bekéredzkedik két disszidálni készülő fiatalember. Reggelre egyiküknek nyoma vész, a másik vadállatian szétroncsolt fejjel, holtan fekszik a menedéket nyújtó istállóban. Az amúgy is megnyomorított parasztcsalád – a beteges, idős Sokorai és felesége, s a mindennapi munka nehezét végző serdülő fiú – ott marad tanácstalanul a gyilkosság ismeretlen áldozatával. Életösztönük úgy parancsolja, hogy megszabaduljanak a személyazonosság nélküli holttesttől; ugyan, kihez is fordulhatnának a helyéről kimozdult világban, ki hinné el nekik, hogy semmi közük sincs a történetekhez, még személyleírást sem tudnak adni a gyilkosról, aki minden valószínűség szerint túljutott már az országhatáron. A tetemet belökik a Dunába, de akaratlan, végzetszerű bűnirészességük az idegen, megmagyarázhatatlan bűntényben, beleivódik tudatukba, elviselhetetlen nyomásként nehezedik amúgy sem könnyű életükre, megmérgezi tüdejükben a beszívott levegőt.

Galgóczi regényében maga a gyilkosság inkább csak ürügy, hogy az évszázados paraszti nyomor, s az állandó kiszolgáltatottság állapotának – melynek gyógyításához vajmi kevésbé járultak hozzá az ötvenes évek politikai túlkapasai, az erőszakos beszolgáltatási rendszertől szenvedett sérelmek, a helyi hatalmasságok cinikus, önérdékű ügyeskedései –

társadalmi kórrajzát diagnosztizálja. A regény cselekményét látszólag a gyilkos személye utáni nyomozás fordulatai lendítik előre, valójában azonban az író a szociológiai tanulmányok körütekintésével, a bűnügyi nyomozás izgalmasságánál mélyebb és izgatottabb kíváncsisággal deríti föl a paraszti bizalmatlanság, az örök vesztes-tudat, az akár oktan tettekbe menekülő, védekező ösztön társadalmi eredőit. Az akaratlan bűnrészes így lesz vádlóvá a regény végére.

A film konstrukciója nem tudott mit kezdeni az eredeti mű hármasságával, a nyomozás folyamatának bűnügyi feszültségével, a parasztcsalád felett lebegő végzetdrámával és a történelmi, társadalmi előzmények szerteágazó epikai gyökérszövetével. Mihályfi Imre nagyobbra törekedett, mint hogy a bűnügyi izgalomkeltés hatásos eszköztárához folyamodjék segítségül, a társadalmi háttér bonyolult rajzát, sokszor csak anekdotikus elemekből építkező dokumentum-hitelességét azonban nem tudta beleolvasztani az egyágú történetbe. Maradt tehát a tanyasi család mindennapjait megmérgező büntudat-dráma, középpontjában a jobb, tartalmasabb, színesebb élet után vágyakozó parasztfiúval, aki értetlen, szófogadó áldozata a sorstragédiának. Amikor azonban a film lemondott a társadalmi, politikai indítékok akár áttételes ábrázolásáról, lemondott a Sokorai családot sújtó véletlen szerencsétlenség általánosabb társadalmi érvényének felmutatásáról is. És ezzel lemondott a film izgalmasságáról.

A közös bűn filmváltozatának főszereplői nem eléggé érdekes, egyénített alakok ahhoz, hogy létezésük, magatartásuk, az eseményeket követő reakciójuk önmagában kitöltse a hosszúnak tetsző másfél órát. A színészek, az öreg Sokorait alakító *Horváth Sándor*, a Sokorainét játszó *Várnagy Katalin*, s a fiúkat megszemélyesítő *Csák György* főiskolai hallgató, a parasztábrázolás megszokott kliséinél nem nyújtanak többet. *Szécsényi Ferenc* képei most is szépek, de hiányzik belőlük a vizuális képzelet fűtőanyagául szolgáló, rejtett belső

erő.

A film végére az igazi gyilkos minden előzmény nélkül, váratlanul előkerül és beismerő vallomást tesz. Az igazi drámának azonban nyoma veszett.

A látszat nem csal

[In ÉS, 1978. április 8.]

Talán egyetlen művészeti ág sem használ több kendőzőszert a filmnél. Minden másnak akar látszani, mint ami valójában. A hígacska, langyos lírai tea a költészet forró lágáját imitálja, a simára kopott pici gondolatok a filozófiai eszmerendszerek professzoros tekintélyével szólalnak meg, a hanyag munka a valóság esetlegességének esztétikai álcáját ölti, az olcsó díszlet, amelyre mintha nyári leértékelésen tettek volna szert, a szuperprodukciók dollármillióinak leheletét próbálja idézni. Az idő múltával a kencefice, persze, lekopik, sokszor egy-két év, gyakran néhány hónap vagy még ennyi sem kell, hogy a mű esendő meztelenségében fedje föl arcát.

Rényi Tamás és Müller Péter filmje a *K.O.* azért is rokonszenves, mert eleve kendőzetlenül mutatja magát, a külső tökéletesen fedi a belső lényegét. Nem akar többnek, mélyebbnek, bonyolultabbnak látszani, mint ami: szórakoztató, izgalmas, erős légkörű mozi. És ez feltételezhetően több, mélyebb és bonyolultabb írói és rendezői adottságot követel az elképzeltnél, mert ha nem így volna, gyakrabban találkozhatnánk hasonlóan sikerült művekkel,

A *K.O.* szerényen, derűsen, kicsit keserűen beszél egy vidéki ökölvívó csalódásáról, aki a pontozóbírók elfogultsága miatt nem tudja elhódítani az elsőséget barátjától, a futtatott olimpiai bajnoktól, noha a döntő meccsen minden kétséget kizáróan jobbnak bizonyult nála. A vesztesnek kikiáltott Csungi K.O.-val, azaz knock out-tal akart győzni, de edzője más taktikai elképzelés szerint

irányította a mérkőzést. A vereség után Csungi az öltözőszekrényeket pofozza tehetetlen dühében, az edző, Kaja bácsi önkritikát gyakorol: „Nem tudtam, hogy itt csak úgy lehet győzni, ha agyonvered a másikat.” Kaja bácsi bizonyára kitűnő ökölvívó szakember, de kevésbé jó pszichológus, különben igazán tudhatná, hogy a hazai, s méginkább a nemzetközi hírnév mennyire elvakítja a tekintetet, sőt boszorkányos káprázatot is képes láttatni; ilyen esetben legalább háromszorosan kell bizonyítani, s ez természetesen nemcsak a sportra vonatkozik. Nehéz volna olyan embert találni, aki kapásból ne mondana két-három példát bármely területről arra, hogy a tekintélytisztelet nehézkedési ereje még akkor is hat, amikor a teljesítmény már korántsem tekintélyt ébresztő.

A *K.O.* az igazságtalan vereséget nem dramatizálja valamiféle erkölcsi világvége látomássá. Józan, emberséges, bátran mondhatjuk, bölcs szemlélete az egyszeri kudarc élménye mögött ott érezteti a megoldás nyitottságát: ha Csungi az eddigi örökös második helyről valóban nagy bokszolóvá érett, ezt majd következő mérkőzésein is bizonyíthatja. Uram bocsá', legföljebb knock out-tal szerzi meg a győzelmet, miközben a finomlelkű Kaja bácsi elfordítja a fejét. Ne érzelegjünk túlságosan; aki szereti az ökölvívást, az önként vállalja a kiüttetés kockázatát. És itt még a megrendítő erejű ütést is szabályosan kell bevinni, nem úgy, mint az életben – szokták mondani a szakértők.

A film ama törekvése, hogy komolyan vegye a nagy mérkőzést, mégse élezze az élet és halál véghelyzetévé – miként azt a divatos nyugati bokszfilmek teszik, ahol maga az egzisztencia válik kérdésessé –, csupán egy helyen szenved csorbát, és ez Müller Péter életszerű, jó humorú, kitűnő dialógusokat pergető forgatókönyvének egyetlen melodramatikus fordulata. Csungi apja – az egykori

örökös magyar ökölvívó bajnok, ma szénkihordó – fia győzelmétől teszi függővé, hogy megoperáltassa tüdőrákját, vagy sem. Íme, az amerikai profi-boksztudomány dramaturgiája. Csak ott, ahol a mérkőzésen a minden és a semmi méretik össze, a győztesé a vagyon, a dicsőség, a jövő, csak ott van értelme, hogy a tétet érzelmileg is megpúpozva, kipüföljék a pénzt a papa műtétjére. Különbözik az operáció, mint a győzelem függvénye: álfeszültség.

Egyébként a *K.O.* legvonzóbb tulajdonsága, hogy jellegzetesen magyar és jellegzetesen mai környezetet, konfliktusokat és figurákat ábrázol, az irónia barátságos és szeretetteljes változatával színezi az életképet. Rényi az ellenfeleket is egymást becsülő, rokonszenves fiúknak mutatja, olyanoknak, akik sportszerűen verekednek életben és ringben egyaránt. Az elkényeztetett olimpiai bajnok eléggé űzött és boldogtalan, hogy ne irigyeljük túlságosan a kivételezett helyzettel járó előnyökért, s Csungi kedves és vidám feleségével, két kisgyerekével eléggé boldog, hogy ne sajnáljuk túlságosan, amiért nem utazhat külföldre, és még nincs saját lakásuk. Az már egészen más kérdés, hogy a Csungiknak, nevetős feleségüknek és kisgyerekeiknek akkor is joguk van a napfényes, egészséges lakásra, ha a papa történetesen második lesz az országos ökölvívó bajnokságon. De joguk van akkor is, ha a papa egyáltalán nem is bokszol, „csupán” becsületesen végzi munkáját. Ezt a problémát már nem az ökölvívó szövetségnek, hanem a társadalomnak kötelessége megoldania.

Rényi higgadtabb és körültekintőbb annál, hogy a tanács lakásügyi osztályának gondját filmje vállára tegye, de annál izgatottabb és elfogultabb, hogy a biztos befutó szisztémájára épülő pontozás-rendszer láttán feblolydult igazságérzetünket megnyugodni hagyja.

Ha valaki néhány évvel ezelőtt netalán azt a vakmerő állítást kockáztatta volna meg, hogy lesz idő, amikor egy magyar boksztalálkozóban nem hivatásos ökölvívók játszanak színészek helyett, hanem színészek vívják a nem szakértő számára drámai hitelességgel az ökölvívó mérkőzés három menetét, bizonyára körülnevetik. És most megvalósult a testkultúra és a színészi kondíció csodája:

Cserhalmi György Csungija és *Juhász Jácint* olimpiai bajnokja egy Muhammad Ali és egy Joe Frazier elszántságával és magabiztosságával verekszik egymással. *Bencze Ferenc*, az idős exbajnok szerepét nem csak törött orrcsontjával, de jellemábrázoló tehetségével is hitelesíti. *Inke László* őszes-kopasz edző-„naivája”, *Kiss Mari* bohókás fiatalasszonya és a valódi ökölvívók felszabadultan játékos közreműködése is Rényi színészvezető képességét dicséri. Zombolyai János kamerája visszanyerte fiatalos robbanékonyságát; a nagy bokszmérkőzésen aktív harmadik küzdőként volt jelen minden másodpercben, csak a jó operatőr-reflexek menthették meg a felvevőgépet egy-egy elcsúszott jobbegyenestől.

Életünk: az idő

[In ÉS, 1978. április 22. 13.1.]

Az antik görög színházban a drámaelőadások három napon át, reggeltől késő délutánig tartottak, s a feljegyzések beszámolnak olyan korszakról is, amikor az arra rászoruló nézőknek segélyt utaltak ki, a fizetett szabadság e korai vívmányát, hogy a színházban eltöltött idő alatt elmulasztott keresetüket pótolják. A háromnapos közösségi műélvezethez képest *Dárday István és Szalai Györgyi* négy és fél órás *Filmregénye* a művészet szerepének sajnálatos elkorcsosulásáról, mondhatnánk összetöporodásáról vall. E rövidfilm alig valamivel több, mint csupán félnapi munkaidőt igényel a mozilátogatótól, igaz ugyan, hogy semmiféle pénz nem jár a megtekintéséért, sőt még neki kell fizetnie, nem nagy összeget – ha a legjobb helyre ül –, egy fémtízest. S ami még nehezíti a dolgot: fizetés nélküli szabadságot sem kap e félnapra, a pihenőidejét kell rááldoznia. A modern világ időközpontú sürgés-forgásában nemhogy a régiek háromnapos vállalkozásának, de még az ilyen szerény négy és fél órás filmterjedelemnek sem jósolnánk üstökös pályafutást. Dárday és Szalai műve ennek ellenére – egy dokumentumfilmjük címét kölcsönvéve – „egy egyedi eset természetrajzánaként” – mindenképpen érdemes figyelmünkre, s mi lényegesen drágább: időnkre.

A *Filmregény* alcíme, a *Három nővér*, a csehovi ihletésre utal, s amikor a befejező képben Olga, Mása és Irina mai, budapesti testvérei Ági, Mari találkoznak a legidősebb nővér, az öngyilkossági kísérletét ép bőrrel megúszó Zsuzsa kórházi ágyánál, katartikus szépséggel hangzik fel kis szobatársnője szájából a Csehov-dráma egy idézete, visszafelé is lírai fénynyalábot vetve a szándékoltan hétköznapi árnyékban tartott történetre.

Lehet játszózni a gondolattal, milyen esélyei vannak a közönség körében egy filmnek, amely ilyen tapintatlanul, már-már önzően tart igényt féltett szabad óráinkra, s még csak az üdítő szórakozást sem kínálja cserébe; annyi azonban bizonyos, hogy a Filmregény esetében az időtartam a drámai – vagy ha úgy tetszik, az epikai – mondanivaló szerves része, belső tartalmi eleme. Hiszen miről van itt tulajdonképpen szó?

Abban a bizonyos „átmenetinek” mondott korban, amelyben élünk, az emberi sorsok ritkán sodródnak látványosan heroikus, nagy összeütközésekbe, a választás csapdái ritkán fenyegetnek végletes helyzetekkel. Napjaink a banális kis munkahelyi villongások, banális családi és szerelmi konfliktusok ellenére – ha a világméretű fegyverkezést, az atom-, hidrogén- és neutronbombákat kizárjuk tudatunkból – az alapvető létbiztonság látszólag egyhangú közegében telnek. A jelenidejűség egymásra torlódó apró mozzanatai nem segítenek felismerni a lényeges és a lényegtelen közötti különbséget, a társadalmi mozgás erővonalaiban a későbbiekben majd vörös izzással világítót, a születés, a szerelem, a szakítás, a hivatás, a halál, az emberi kapcsolatok formátlannak tetsző gomolygásában az elektromos kisülést előidéző energiákat.

A boldogtalan Versinyin alezredes mondja egy helyütt Csehov *Három nővérében*: „Igen. Elfelejtetek bennünket. Ez a sorsunk – semmit sem tehetünk ellene. Azt, ami nekünk komolynak, jelentősnek, nagyon fontosnak tetszett, idővel elfelejtik vagy jelentéktelennek látják. És ebben az a legérdekesebb, hogy mi nem is tudjuk, mit tartanak majd nagynak és fontosnak és mit kicsinynek és nevetségesnek.”

A nagynak és fontosnak, a kicsinynek és a nevetségesnek ezt az egynemű keveredését ábrázolja a Filmregény, tudatosan mellőzve a művészi sűrítés, a kiemelés szokásos dramaturgikus eszközeit. A szűk lakásba szorult

munkáscsalád, az apa, az anya és a három lány egy hétköznapi reggeli ébredése, álmos botorkálása, kávézása, jövése-menése, készülődése, lényegesen nagyobb helyet foglal el a három párhuzamos életsors megjelenítésében, mint a legkisebb húguk megismerkedése jövendő férjével, házassága, gyermekáldással megkoronázva.

*

A film elején a három testvér afféle interjúkérdésre válaszolva, még úgy beszél jövendő életéről, mintha valami tömegnyomású nőnapos vágyálom-kifestőkönyvet színezne. Szerepel itt minden: üvegfalú villa, jól kereső, magas termetű férj, autó, kutya, utazás, társaság és társasághoz illő ruha – akárcsak az egymáshoz olyannyira hasonlító házassági hirdetések rovatát böngésznénk. Másfél-két év elteltével már alaposan megcsappan önbizalmuk. A „csodálatos szerelemről” nevető szemmel ábrándozó kicsike a rutinházasság és egy előző kapcsolatból visszamaradt rutinviszony prózaibb kikötőjébe húzódik. A legmagabiztosabb, a középső nővér, a közgazdasági egyetemet végző, bájos kékharisnya-jelölt is rájön arra, hogy frissen szerzett filozófiai bölcsessége a szabadság és szükség-szerűség viszonyáról, a valóságos élet kisszerű egzisztenciális és biológiai drámáiban csak fölöttébb korlátozottan érvényesülhet. A legidősebb, a magát fölöslegesnek érző, hivatásában és szerelmében egyaránt meghasonlott textiltervező iparművész minden különösebb céció nélkül, szelíden föladja a harcot. Végül mindhárman, reményeikben kopottabban, de bölcsebben és a szomorkás belső harmóniában egymásra találva folytatják életüket. Miként Olga, Masa és Irina tették.

Közben a néző zsebében kackiásan kattoghat a képzeletbeli vágóolló; a két végpont közötti eseménytelen eseményeket szinte bárhol meg lehetne kurtítani. De a film

központi eseménye éppen ez az eseménytelen eseményfolyam. Ez a regényességet nélkülöző regény. Négy és fél órát tart vagy csak háromig? Az utóbbi bizonyára szerencsésebb volna.

És hogy állunk az unalommal? Ki mikor és mitől unatkozik, ez a vérmérséklet, s az érdeklődési kör függvénye. Magam kétszer néztem meg a filmet, ami testvérek között is kilenc óra az ember életéből, s másodszor is végig fogva tartott az álvalóságnak az a különös légköre, ami Dárday és Szalai filmjéből sugárzik.

Természetesen minden játékfilm, még a legigazibb is álvalóságot tükröz, de itt minden álabb és valóságosabb a szokásosnál. Szalai Györgyi forgatókönyve és Dárday István rendezése, az első nagy játékfilmjükben, a Jutalomutazásban alkalmazott módszerüket folytatja, a költött valóságnak és a valóságos valóságnak furcsa ötvözését. Nem beszélhetünk dokumentumfilmről, hiszen a képzelet vidékén járunk, a tények önkényesen csoportosított erdőségében, s ilyen tájon a pályával befogott dokumentumigazság olyan csak, mint a korlátozott szabadságban hagyott vad a körülkerített rezervátumban. Az alkotók nagy dokumentumfilmes tapasztalata mindenesetre segítségükre lehetett a hitelesség látszatának megteremtésében.

*

A Filmregény szereplői – miként a Jutalomutazásé is azok voltak – „civil” emberek, azaz nem hivatásos színészek, méghozzá olyanok, akik nemcsak külső megjelenésükben, de valóságos élethelyzetükben is közel állnak az elképzelt figurákhoz. Az író és a rendező a forgatás során inkább csak szituációt teremt, amelyben a szereplők félig-meddig saját szavaikkal fejezik ki félig-meddig saját érzelmeiket, véleményüket. Ez a „félig-meddig-műfaj” így a közvetlenségnek, a szemünk láttára, fülünk hallatára születő gondolatnak és e gondolat olykor akadozó megfogalmazásának

utolérhetetlen valóság-illúzióját idézi elő, néha azonban, amikor az amatőr szereplő nem képes azonosulni feladatával, bántóan mesterkéltné hatást kelt: a műkedvelő színjátszás és a lélektani kísérletezés kínos perceinek tanújává teszi a mozinézőt. Szerencsére, ez az eset fordul elő ritkábban, és a hitelesség káprázata az erősebb. E hitelesség megteremtését segíti *Koltai Lajos és Pap Ferenc* operatőri munkája is, akik a tudatosság magas fokán imitálják a dokumentumfilm-fényképezés esetleges képi világát, sietős kompozícióit, a pillanat drámaiságának parancsszavára rögtönzött kameramozgatását.

Dárdayék következetesen járják a maguk útját, új ösvényt vágva a játékfilmkészítés – vagy hagyjuk a műfaj kategóriákat – a filmkészítés számára, a társadalmi jelenkorunk felfedezésére indult izgalmas expedícióban. Hogy ez az ösvény milyen széles, elférnek-e mögöttük majd mások is, vagy az indák ismét összehajolnak és benövik lépéseik nyomát, s hogy maguk Dárdayék végül milyen tisztásra érnek ki, s hogy kiérnek-e egyáltalán a tisztásra, ahová zavartalanul süt az igazság fénye? – erre csak a jövő válaszolhat. Ők mindenesetre konok kezdeményezőkedvvel haladnak előre, mint akik látják a fényt.

Nem félünk a tetűtől

[In ÉS, 1978.május 6.]

Ismerik, persze, a „Nem félünk a farkastól” kezdetű gyermekjátékot, és még inkább ismerik az amerikai értelmiség válságjátékáról szóló Albee-drámát, amelyben a végsőkig elkeseredett hősök addig-addig incselkednek a farkassal, míg az megkóstolja őket.

Csurka István hangjátékából átdolgozott forgatókönyve a magyar művész-értelmiség válság drámáját mutatja be, némi szatirikus távolságtartással. Itt a félelmetes, jelképes farkas lefokozódik nevetséges, de annál valóságosabb tetűvé. Lehetséges, hogy a farkastól közismerten hősiecs lelkialkatunkhoz illően mi sem félünk, a tetű azonban merőben más dolog. Életünket és vérünket Mária Teréziáért, de zabot nem! Életünket és vérünket a népért, de tetűt tőle nem!

Dömölky János rendező és *Csurka István* *Amerikai cigaretta* című filmje egy anekdotányi, vagy legyünk pontosabbak: egy rövid hangjátéknyi ötletet fúj fel féltüdőből egész estét betöltő játékfilmmé. A csúfondáros alap gondolatban elegendő a szusz a kurta hangjátékhoz, a film léggömbje azonban meglehetősen fonnyadtka gumó marad.

Ebes László, az állami díjjal koszorúzott költő, kitüntetése alkalmából még csak gratuláló táviratot sem kapott hozzátartozóitól, régi barátaitól, s az ősi, népi protokoll-érzéknek ez a süket hiánya ráébreszti, hogy elszakadt véreitől, akiket pedig állítólag képvisel verseiben. Ezen mulasztását pótlandó, felkerekedik rózsadombi villalakásából, faképnél hagyja szép szőke luxusfeleségét, bilin ülő luxusgyerekét, és visszatér a nép kebelébe, azaz a kilencedik kerületbe, valahol a Lenhossék utca tájékán

meghúzódó koszos talponállóba. Az alkohol, a nagy demokratizáló nyomban megteremti a költészet és valóság annyira hiányolt szoros esztétikai kapcsolatát, s poétánk néhány féldeci áráért máris visszaküzd magát a külváros szívébe, vagyis sikerül elnyernie két öreg, alkoholista utcaseprő rokonszenvét. E rokonszenv, ne áltassuk magunkat, inkább a kisüstinek szól, mint a „népével sorsközösséget vállaló” művész magatartásának, de gondoljuk csak meg, alapjában mégis milyen áldozatkészségről vall a Lenhossék utca környéki bűdös talponállóban elfogyasztani a kétes eredetű törkölypálinkát, ahelyett, hogy az aranycirádás, tükrös, csillár-csodás Hungária kávéházban vennék magunkhoz a mindennapi betevő alkoholt, ahol a megszokott orosz vodkát, fekete-címkés cseresznyét tartalmazó poharakon, az asztalon sorakozó sörösüvegeken mégiscsak visszaverődik valami a régmúlt nagy irodalmi korszakainak, az Osvát Ernők, Karinthy Frigyesek falakból is kisugárzó szellemiségéből.

Csak tiszta forrásból! A kitüntetett ifjú költő szakít tehát a luxus-alkoholizmus elkorcsosult, népidegen formájával, ehelyett az egyszerű, külvárosi csehó szolidaritását választja, ahol kérges tenyerek, piszkoskőrmű ujjak emelik a féldecis poharat. A Korszerűség szerkesztőségétől visszaköveteli már nyomdába adott verseit, s az ijedt főszerkesztő parancsára utána szalajtott másik ifjú irodalmárral hangoskodva megvitatják a néphez való hűség etikai kérdéseit. Újdonsült szesztestvéreik, a nép fia és lánya, a vén utcaseprő és az asszonyi ügyeskedéssel férjfogásra összpontosító derék utcaseprőnő körülbelül annyit értenek intellektuális vitájukból, mintha Hegelt és Feuerbachot hallanák beszélgetni. A kedves és rokonszenves utcaseprők, természetesen *A szellem fenomenológiáját* is szelíden félrehajtott fejjel, türelmesen végighallgatnák, ha

biztosak volnának benne, hogy a végén néhány korty tömény lesz a jutalmuk.

A testközei népbarátság csak addig tart a nagyhangú, vezeklő költőnél, amíg néhány felvilágosulatlan tetű, a művész-értelmiség és a külvárosi köztisztasági dolgozók között elmélyült társadalmi szakadékról gyanútlanul, mit sem sejtve, ösztönös demokratizmusukkal áthidalja ezt a távolságot. Magyarán szólva, a kitüntetett költő megtetvesedik, s ezzel együtt morális drámája véget ér. A Korszerűség szerkesztőségének csodálatos, csempézett zuhanyozójában (vajon hol lehetnek ilyen lelki és testi tisztaságra egyaránt ösztönző, jól felszerelt szerkesztőségek?) lemossa magáról a mardosó tetűket, és a mardosó erkölcsi skrupulusokat.

Dömölky János rendezése, persze, iróniával ábrázolja ezt a pózokba fulladó megtisztulási folyamatot – hisz köztudott, hogy az alkohol fertőtlenít –, időnként azonban mintha maga is hinne e pálinka-gőzös, fellengzős kirándulás érzelmi komolyságában, s olyan a műfajhoz nem illő meghatottsággal mutatja be a „szegény nép”, tegyük hozzá, a szegény, alkoholista nép életét, akárha egzotikus felfedező utat vezetne a tuaregek ismeretlen földjére.

Az irodalmi élet karikatúra-figurái – az elegáns irodájában, luxus foteljében aratólegényként szalonnázó főszerkesztőtől, a legújabb nyugati farmerdivat szerint öltözködő, amerikai cigarettát füstölő népfikig – a Köztisztasági Hivatal tündérlényeivel keverednek filmjében. A karikatúra és a tündérmese nemigen szívelik egymást a filmvászonon. Anélkül, hogy a Köztisztasági Hivatal állományában söprögető dolgozókat közelebről ismernénk, feltételezzük, hogy a *Gobbi Hilda* és *Maklárty Zoltán* alakította utcaseprőpáros inkább a szeretetre méltó erdei manókkal áll rokonságban, azzal a különbséggel,

hogy ők nem a hajnali virágkelyhek harmatával oltják szomjukat. Maklárý Zoltán öreg utcaseprője tüneményes figura, tüneményesebb már nem is lehetne – de *figura*. A jelmeztervező bájos ötlete – a kabátujjából, mint az óvodásoknak, madzagon lóg ki egyujjas, téli kesztyűje – is erről árulkodik, hiszen nyár van, tüzel a nap, lombosak a fák, s csak a szórakozott manók viselnek ilyentájt téli kesztyűt, utcaseprők aligha.

Nem a „lázaó” költőt játszó *Tordy Géza*n és a főszerkesztő fullajtárját megformáló *Lukács Sándoron* múlik, hogy az ő ál-drámájuk kevésbé érdekel bennünket. Különben is, most már valamivel kevesebb irodalmi életre és valamivel több irodalomra volnánk kíváncsiak.

Ami pedig a tisztaság narancssárga-fehér csíkos mellényű kiérdemesült őreit illeti (s ez természetesen Csurka és Dömölky képzeletét is dicséri), ők ketten lesöprik a pályáról az egész irodalmi panoptikum-világot: Gobbi Hilda és Maklárý Zoltán megérdemlik a gyémántokkal ékesített Arany Seprű Díjat.

Bírálni veszélyes

[In ÉS, 1978.május 20.]

A Pesttől ötvenforintnyi vonatjegy távolságra eső Almamellék vasútállomása, ha a MÁV térképén nem jelent is forgalmi csomópontot, sőt ha a MÁV térképén egyáltalán nem létezik, mindenesetre gyűjtőtelepe a kidobásra érett ócskaságoknak, amelyek naponta kényelmetlenné teszik életünket. Afféle hulladéklerakódó hely ez, hegyén-hátán összezsúfolódik minden kacat: a hivatali hatalom visszaélése, a nagyzolás, a szolgálalkúság, a bürokrácia, a közöny, a felelőtlenség. Magára valamelyest is adó vonat meg sem áll ilyen állomásnak álcázott szemétkupacnál.

A *Kihajolni veszélyes* című filmben – amely *Simonffy András* elbeszéléséből, illetve annak nyomán íródott hangjátékából, illetve az annak nyomán íródott forgatókönyvből készült – a szemafor váratlanul tilosat, jelez, és a kalauz letessékel a fékezésre kényszerű lt expresszről egy potyautas fiatalembert, könnyörtelen tetteivel kiszolgáltatva szegényt az almamelléki igazságszolgáltatásnak. Almamelléken, persze, minden mást szolgáltatnak, kivéve igazságot. Csúszópénzt, csúszó-szerelmet, csúszó-italt, csúszó-csirkét, csúszó-almát... mindig valamit valamiért. Mintha a társadalmi formák fejlődését jegyző lapok hirtelen visszafelé peregnének, s megállnának a kezdetleges cserekereskedelem fejezeténél. Csakhogy azokban az elmaradott időkben a cserélendő árut nem lopták, hanem termelték.

A valóságos vonatról leszállított valóságos egyetemista úgy nézi ezt a valószínűtlenül torz, poshadt világot, mintha moziban ülne. Cseh moziban. *Zsombolyai János* rendező, nyilatkozata – szerint – mindent elkövetett, hogy a témából adódó groteszk humor körül elhessentse a

cseh filmiskola kísértő emlékeit, törekvése azonban nem járt teljes sikerrel. És ez önmagában még nem volna baj, nívósabb iskolába aligha iratkozhatna a magyar filmvígjáték, s a jó pap nemcsak holtig tanul, de azt is megnézi, kitől tanul. A rendező szemére inkább azt vethetnénk, hogy nem eleget tanult a nagy hagyományú cseh filmtanodában. Pedig Zsombolyai igazán intelligens és tanulékony. Első rendezői munkája, a *Kenguru* Bertha Bulcsu hasonló című regénye nyomán született. Ez a film, mely az irodalmi nyersanyag fanyarságát kellemessé ízesítette, fantasztikus közönségsikert aratott. A rendező a siker és a kritikusi fenntartások mérlegéről a tanulságot az önbírálat szemüvegén keresztül nézve olvasta el. És ez nemcsak ritka művészi szerénységről, jó értelemben vett belső képlékenységről, hanem ritka jellemerőről is vall. Hogy mennyivel kényelmesebb a magasztaló kritikáknak hinni, s ami ennél meggyőzőbb lehet, az egymillió feletti nézőszámnak, süket elégedettséggel tovább lépdelve a már bevált siker kitaposott nyomdokain – talán nem szorul bizonyításra.

Egyszóval Zsombolyai visszariadt a cukorkaárusi szerepkörtől, hogy kandírozott valóságot kínáljon nézőinek az igazság vitamindúsabb tápláléka helyett; új filmjében kesernyésebb, savanyúbb ízeket, drámaibb fenyegetésű ízeket sűrített. S a jutalom: a meghódított nézők tömege feltételezhetően elpártol tőle. A *Kihajolni veszélyes* – bár tévednénk – aligha vonz majd a moziba egymillió kétszázezer nézőt. A formális logika levezetése szerint tehát a megszépített valóság és az egymillió feletti nézőszám között összefüggés mutatkozik.

A tények azért tények maradnak. Abban a sokat elemzett, melodramatikus állapotban, amikor a magyar filmművészet és a közönség egymástól elszakadva, egymás után sóvárogva áll egy titokzatos szakadék két

oldalán, akárcsak a háború után, a hídjaitól megfosztott Duna két partján a külön-külön rekedt családtagok, ripsz-ropsz, váratlanul megépül a beatzene könnyű szerkezetű pillérein a filmgyártás Mancsi-hídja.

Zsombolyai komolyan vette az elmarasztaló kritikákat. És ez most kényelmetlen felelősséget ró ránk, kritikusokra, legalábbis azokra, akik annak idején elégedetlenkedtünk a film idealizált életábrázolásával, divatos külsőségekkel álcázott, régimódi szemléletével. Próbáljunk tárgyilagosak maradni, még akkor is, ha ez kellemetlen következtetésekkel jár számunkra. Volt tehát egy operatőr-rendező, akinek az ínséges időkben tehetségében állt egymillió kétszázezer nézőt beédesgetni a moziba, és sikerült olyan igényességre ébresztenünk, hogy másodjára ugyanolyan félig-unalmas, félig-mulatságos, de jószándékúan bíráló hangvételű művet készített, mint amilyenél még unalmasabbat, még bírálóbbr hangvételűt tudnak mások könnyűszerrel alkotni.

De ne legyünk végképp igazságtalanok. Zsombolyai a *Kihajolni veszélyes* képzeletbeli vasútállomásának provinciális pocsolyájában a felelőtlenségnek, az önelégültségnek erős körvonalú, groteszk rajzát adja, bár a karikatúra néhol túlságosan is erőltetettnek tetszik. Talán az a baj, hogy Simonffy András novellájának és hangjátékának stilizált, sűrített világát nehéz a képi valóság közvetlenebb, dramatikusabb nyelvére lefordítani. Vagy esetleg a hangjátéknyi ötlet nem elegendő egy egész estét betöltő film nyersanyagául, mint ahogy Csurka és Dömölky *Amerikai cigarettájánál* is kevésnek bizonyult. Nem biztos, hogy a rádióhangjáték a legihletőbb forrása a forgatókönyveknek.

A vonatról leszállított egyetemista fiú a maga józan, tisztán látó kívülállásában egy pillanatig sem veheti komolyan az adminisztratív tortúrát, amelynek alávetik:

nem is tudjuk, miért nem lép le az első adandó alkalommal, hogy akár gyalog vagy autóstoppal tegye meg hátralevő útját a fővárosig. Még csak nem is kíváncsi túlságosan a fura beltenyészetre. A drámai mag – hogy a szegény, megalázott lelkű forgalmista lát egy kísértet-tartályvonatot átzakatonni az állomáson, amelyet az automata nem jelzett, és az állomásfőnök, ki tudja miért, semmi, de semmi áron nem hajlandó elhinni neki – nem biztosít elegendő feszültséget a film számára. A végül bekövetkező katasztrófa sem, amikor a másik előre nem jelzett tartályvonat valóban összeütközik a menetrendszerű személlyel.

Az a feltételezés pedig, hogy a kis Almamellék nem más, mint a nagy Almamellék modellje, és itt tulajdonképpen egy alma kerekességű, magvas paraboláról van szó, csutkájában mély filozófia rejtezve, legyünk őszinték: ez *alma*.

A színészek játéktípusa a vegyes gyümölcskosár különböző forma- és színárnyalatait kínálja. *Tomanek Nándor* pöffeteg állomásfőnöke túltrajzolt karikatúra, *Bodrogi Gyula* megkeseredett forgalmistája jellemremeklés – egy realista drámában. A potyautas *Szikora János* egyfolytában csodálkozik, a főiskola színházrendező tagozatáról hogyan került a bolond állomásra. A született filmszínész tehetség *Kiss Mari* kacér pénztároskisasszonya – a desodorok és szájspray-k használatának állandó készenléti állapotában – a szerelmes férfi-fellobbanások vészjelzésére rögvest siető tűzoltónő. *Ragályi Elemér* kollegiális becsülettel fényképezte a filmet.

Hát igen. Nem csak kihajolni, de bírálni is veszélyes. Veszélyes, ha a bírálatot nem fogadják el. S ez még mindig a jobbik eset. Lényegesen veszélyesebb, ha a bírálatot megfogadják. Ilyenkor osztoznunk kell a

felelősségben.

Találkozás egy emberrel

[In ÉS, 1978. június 10.]

Tudom, a fenti cím túlságosan általános, megkerüli a lényegét vagy legalább is azt, amit sokan lényegnek vélnek. A képzeletünkben élő, szigorú szemöldökű esztétikai főcenzor határozott állásfoglalást vár tőlünk. Csak semmi mellébeszélés. Tessék nyíltan szint vallani. Találkozás egy dokumentumfilmmel vagy találkozás egy játékfilmmel? Avagy találkozás egy dokumentumfilmbe oltott játékfilmmel vagy pedig találkozás egy játékfilmbe oltott dokumentumfilmmel? Dobozolunk, dobozolunk, miként Örkény István Tóték-jában teszik, és lassacskán valóban megérdemeljük, hogy a fogyó türelmű igazságérzet nagy margóvágó gépével négy egyforma darabba vágjanak bennünket.

Nem is annyira a margóvágó géptől való félelem, mint a bizonyos esztétikai, műfaji meghatározások iránti közömbösség, ha úgy tetszik, érzéketlenség mondatja velünk, hogy *ifj. Schiffer Pál* rendező, *Kemény István* szociológus és *Andor Tamás* operatőr *Cséplő Gyuri* című filmjére visszagondolva, egyre inkább csak arra emlékezünk: az alkotóegyüttes jóvoltából találkozhattunk egy emberrel. Nem is akármilyen emberrel. Talán ez a találkozás nem egészen ortodox filmes illemszabályoknak megfelelően zajlott le, de a kialakuló emberi kapcsolatok intenzitása kevéssé függ az ismerkedés körülményeitől. Lehet embereket kitalálni, és lehet embereket *megtalálni*. Schiffer megtalálta Cséplő Gyurit a Németfalu határában húzódó cigánytelepen, és ez a két általánost végzett, intelligens, öntudatos, kedves fiatalember a műfaji

előítéleteket is feledtetve, megtalálta az utat a néző rokonszenvéhez.

A rendező nyílt kártyákkal játszik, cinkelt lapokat nem használ. Előzetes tanulmányában pontosan leírja választott módszerét, amelynek eredményét természetesen lehet vitatni, tisztességéhez azonban nem férhet kétség. A *Faluszéli házak* és a *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* után a magyarországi cigánykérdés további vizsgálataként, most a „kitörés” tipikus útját kívánta megrajzolni. A Cséplő György nevezetű cigányfiúnak eredetileg is szándékában állt a fővárosban szerencsét próbálni, hogy megkeresse azt a viszonylag szerény, számára mégis, szinte elérhetetlenül hatalmas összeget, amelynek segítségével kivackolódhat a putriból, és egy kis házat vásárolhat magának és családjának. Az alkotócsoport – köztük forgatókönyvíró társként a neves ciganológussal, Kemény Istvánnal – a statisztikai tények ismeretében fölvázolt egy jellegzetesnek vélt cselekvéssort, amelyet a faluról fölkerülő, Pesten munkát vállaló cigányok többsége végigjár. Ennek az egyen-kálváriának állomásait tudatosan előkészítették főhősük számára. Cséplő Gvuri pedig saját egyéniségének saját vérmérsékletének megfelelően viselkedett a különböző helyzetekben. A „megszervezett valóság” azután kettős arcát mutatta az elkészült filmben. Hol a *megszervezettség* kényszeredett, gyakran üres, előre kiszámítható, iskolás mozzanatai kerekedtek felül, hol pedig a *valóság* izgalmas, megrendítő erejű, lírai pátoszú képsorai.

Szándékában a *Cséplő Gyuri* éppenhogy nem akarja túldramatizálni a nagyon is drámai cigánykérdést, óvatosan kerüli az egzotikumot, nem ábrázolja az etnikai csoport jellegzetes szokásait, nem élezi az előítéletek sebeket osztó fegyverét. Megelégszik azzal, hogy rátalált erre a különös sugárzású emberre, s hagyja, küzdjön csak ő

egymagában, személyének okos delejével az előítéletek ellen, s ne az előítéletek küzdjenek őellene. Cséplő György olyan magától értetődő természetességgel, belső méltósággal viseli cigány származását, mint ahogy a feketerigónak sem jut eszébe, miért is nem született kőszáli sasnak vagy csecsebecse kolibrimadárnak. Cséplő nem ismeri a kisebbségi érzést, ezért nincs is mit kompenzálnia. Bármily furcsa, de a fővárosi cigányklub felvilágosult, öntudatos, feltehetően értelmiségi foglalkozású fiataljai a harcos egyenjogúság szószólóiként kevésbé mozgósítják a néző együttérzését. Mégoly okos és tapintatos szavak nem érhetnek e naiv, lefegyverzően ártatlan, belülről fakadó, harmonikus biztosság nyomába. A Cséplő *Gyuri* cigányokról szól, mégsem cigányfilm. Alapgondolata, hogy a cigánysorsot nem elsősorban faji hovatarozásként elemzi, hanem megoldásra váró társadalmi, ha úgy tetszik osztály-kérdésként, amelyben a lakásmizéria, a munkavállalási lehetőségek kényszerű szűkössége, a tudati konfliktushalmaz éppoly súllyal esik latba, mint a jövőbe vezető útépités feltétele: mai válasz a holnap kérdésére, „mit csinálnak a cigánygyerekek?”. A film egyik legszebb jelenete a téglagyári „magyar” munkások putrisorának közös udvarán játszódik, ahol nemcsak az bizonyosodik be, hogy aki szegény, az a legszegényebb, de az is, hogy aki szegény az a legcigányabb. Lényegében nincs olyan nagy különbség a cigány szegénység és a „magyar” szegénység között. A szegénység a nagy egyenlőségjel tevő, a nagy demokrata. A betegséggel és a halállal együtt, szép kis demokratikus uniót alkotnak.

Jogosan érheti bírálat Schiffer alkotását a megszervezett valóság gyakori önleplezéséért, mégsem szabad elvitatnunk értékeit, amelyekkel a társadalmi mozgásokra érzékeny szeizmográf-filmek hasznos és

fontos irányzatához kapcsolódik.

A belvárosi Puskin moziban, ahol annak idején a *Cséplő Gyuri-t* láttam, a vetítés után különös csoportra lettem figyelmes a kijárat felé tóduló tömegben. Cigányok voltak, tarka hacukákban, csiricsaré fejkendős asszonyok, nagybajuszú, sötét férfiak. A farmernadrágos egyetemisták, öltönyös, nagykendős egyenruhát viselő közönség józan, hétköznapi sokaságában olyan valószínűtlenül hatottak, mintha a Trubadur cigánykórusának az előadás után nem lett volna ideje átöltöznie. Ők minden bizonnyal egy cigányfilmet jöttek el megnézni a Kossuth Lajos utcába. Ők a vérükből való cigányfiút láttak filmhősként szerepelni. Én egy emberrel találkoztam.

A Sára-huszárok

[In ÉS, 1978. szeptember 23.]

A történelmi parabolák divatját, valljuk be, kissé meguntuk, mint minden divatot, amely az üdvözítő kizárólagosság bilincset akarja ízlésünkre rákattintani. Az ember nem szíveli a bilincset, sem a csuklóján, sem a képzeletén. Lehet, hogy a történelmi példabeszédek fontos és mély gondolatokat közvetítettek napjaink film- és színháznézőinek, de hát a mégoly fontos és mély gondolatokból is elegünk lesz egy idő után, ha ugyanazon a monoton hangon ismétlik fülünkbe, ha mindig csak a gyermekded rejtvényfejtés könnyen kitanulható mechanizmusával vezetnek e fontos és mély gondolatokhoz, amelyek talán nem is olyan fontosak és nem is olyan mélyek.

Sára Sándor és Csoóri Sándor 80 huszár című filmje túlhaladt ezen a szinte már kötelező érvényűnek hitt parabola-divaton; a történelmet nem ürügyként ábrázolja, hanem életanyagként, nem képleteket állít föl egy-egy okos mondatban összefoglalható megfejtéssel, hanem emberi szenvedélyeket kelt életre, a honvágy és a hazaszeretet megszállottságát.

A Habsburg-monarchia hadvezetése – mint tudjuk – az „oszd meg és uralkodj” jól bevált módszerével a magyar ezredeket Olaszországban, Galíciában, Cseh- és Morvaországban állomásoztatta, Magyarország területén pedig idegen katonaság tartotta fenn a rendet. 1848 tavaszán a galíciai Marienpol városából Lenkey huszárkapitány százada hazaszökött. Az ügyből itthon tessék-lássék botrány lett, de ősszel a magyar kormány már hivatalosan is hazarendelte külföldön tartózkodó hadtestjeit, s szeptember végén Kossuth drámai hangú,

híres „hazahívó kiáltványa” szólított fel a forradalom védelmére. A külföldre vezényelt huszárszázadok különböző égtájak felől megindultak a magyar határ irányába. Lenkeyéknek még épségben sikerült hazajutniuk, a közhangulat ünneplése, Petőfi versének cserfalevél koszorúja fogadta őket, azonban nem minden huszárszázad járt ilyen szerencsésen. Másoknak tizedelés, halál volt a sorsuk. A sikeresen hazatértek közül sokan pusztultak el később a szabadságharcban.

Csoóri és Sára forgatókönyve egy képzeletbeli huszárszázad hazaszökésének történetét mondja el, kezdetben csaknem híven követve a megszállók ellen tüntető lengyel hazafiakkal rokonszenvező Lenkey-század történetét, majd a későbbiekben szándékosan homályban tartva az események konkrét időpontját – a hónapok múlásával a hazatérés ténye politikailag már egészen más és más minőséget jelentett –, a Lenkey-ügyet összeötvözte a többi huszárszázad igaz történetével. A Württemberg-, a Nádor-, a Coburg-, a Vilmos-huszárokkal külön-külön szinte minden mozzanat megesett, csak éppen ez a filmbéli huszárszázad nem létezett. A Sára-huszárok a sűrített időben végigjárják a szabadságharc stációit. S amikor a magyar határ elérésekor a császári mészárszék fogadja őket, a tizedelésre fölsorakoztatott élők és holtak előtt (a holtakat a fejfák jelképezik, s már több a fejfa, mint az ember) Bódogh Szilveszter főhadnagy kettétört kardja markolatát magasra emelve tiszteleg a hősöknek és eljövendő hősöknek, ez a film torokszorító tisztelgése a bukott szabadságharc emléke előtt. A *80 huszár* minden fordulata alaposan motivált. Talán túlságosan is alaposan. A szerkezet széles íve középen megtörik; a távol eső két felfüggesztési pont statikailag nem bírja el a roppant súlyt. A műfaji meghatározás: történelmi film két részben, sajnos, pontos. Az első rész mintha egy egészen más

filmhez tartoznék. Korszós András közhuszár egyéni szökési kísérlete, a halálos áldozattal végződő hazafias tüntetés a lengyel városka főterén, a fekete-sárga hatalom manipulációi – csupa ismerős kép, ismerős jelenet, mintha egyéb filmekben már sokszor láttuk volna ezeket. A szép alapeszme, miszerint más népek elnyomója maga sem lehet szabad, a részletező kifejtés ilyen tömegével nehezen illeszkedik a hazaszökés lendületes alapmotívumához. Illetve gondolatilag nagyon is a főtémához tartozik, csak hogy a film nem többrétegűen, mélységében építkezik, inkább széltében terjeszkedik. Hiába igazolják a történelemkönyvek betűi a császári elnyomás politikájával közösséget többé nem vállaló magyar katonák galíciai huszárbravúráját, hiába mond eredeti Metternich-szöveget az osztrák ezredes a hatalom cinikus természetéről, hiába bonyolódik a szökevényekkel tartó kapitány és a katonai kötelességérzetből ellenkező főhadnagy magasröptű, elvont etikai vitába, a valódi nagy kaland akkor kezdődik, amikor a Sára-huszárok a hiteles történelmi drámából átlovagolnak a képzelet birodalmába. Amit a történelem pecsétekkel, dokumentumokkal bizonyított szava nem képes élettel megtölteni, vérrel pezsdíti fel, lélekkel hatja át a költészet.

Sára nem tud mit kezdeni a történelemkönyvek kosztümös illusztrációival, az etikai szópárbajok pengevillogásával, de rögvest elemébe kerül az anyagszerű közegben: a szökevények a természet erőivel, a lehetetlennel, a csüggedéssel és a fáradtsággal, a gyávasággal és a pánikkal vívják meg csatájukat. Ebben a megszállott, minden akadályt maga mögött hagyó hazafelé vonulásban monumentális erő rejlik. Emberek lovaikkal folyón átúsztatva, erdőkön általtörve, a Kárpátok felhőbe vesző csúcsait megmászva, az otthon, a forradalom hívó szavát hallják. Szinte már nem is az akarat vezeti lépteiket,

hanem valami megmagyarázhatatlan természeti erő vonzza őket hazafelé; a honvágy konok részegsége. Így vonulnak a pisztrángok ívásuk helyére sebes hegyi patakokon fölfelé, sziklákon összezúzva magukat, csak kicsiny hányaduk érkezőn célba, így indulnak el tavasszal a vándormadarak titokzatos radarkészülékeikkel költőhelyükre, így tesznek meg otthonaiktól messzire elhurcolt kutyák sok-sok kilométert soha nem járt utakon, ösztönüktől és szeretetüktől vezérelve, mígnem hazatalálnak.

Félreértés ne essék, itt a film második részében (vagy talán csak utolsó harmadában?) nem Sára, az operatőr bukkant rá szépen fényképezhető képi anyagára, hanem Sára és Csoóri, a költő lelte meg a nehézkes történelmi tabló helyett azt a belső drámai anyagot, amely a szenvedély ihletettséget képes földidézni. A kétségbeesett, halálrafáradt közhuszár amúgyis meggyötört lovát veri tehetetlenségében. A ló okos szemével rátekint, miként Dovzsenko sovány gebéje nézett a szegény féllábú parasztra, amikor az ütlegelte s a némafilm közbeiktatott feliratával megkérdezte: „Miért engem versz, Iván?” Korsós Andrásnak (Madaras József) nem kell feltenni a kérdést; elszégyenli magát, ő veszi hátára a málhát, s megy a kicsi ember a nagy málhával a sziklahasadékok között, messziről követi a megtermett ló, nem egészen értvén a lelkipurdalás ilyen bonyolult emberi megnyilvánulásait.

A színészeknek egyéni karakter megformálására lehetőségük itt sem adatott. A filmnek ez feltehetően nem is állt szándékában. Az egyforma kék huszárdolmány fölött az arcok összemosódnak. *Dózsa László* és *Tordy Géza* rokonszenvesen elevenítik meg a kapitány és a főhadnagy tételszerűen ábrázolt alakját. *Marosi László* kaszkadőr csoportját, s az egész alkotói együttes bravúros

erőfeszítését, küzdelmét lovakkal, költségvetéssel, a természet viszontagságaival – csak elismerés illetheti. S ez vonatkozik *Szőllősy András* drámaian tiszta zenéjére is.

A film utolsó képsorait, a hazaérkező huszárok és lovaik váratlan legyilkolását naturalistának mondják. Hát igen, ez a dinasztikus mézárasmunka nélkülözötte a szép-érzékét. Hosszú évek múltán is nehéz elfeledni Illyés Gyula Petőfi- könyvének megrázó leírását Petőfi haláláról, Bem csapatainak bekerítéséről, arról a hentes-tevékenységről, amelynek gyászos eredményeként délután öt és hat óra között ezernél több feltrancsírozott holttest maradt a cári és császári sereg nyomában. A haldokló lovak, a brutálisan legyilkolt férfiak látványa a 80 huszárban sem a kegyetlenség hatásvadászó tombolása, hanem a lángolóan nemes ideálok és a módszeresen dolgozó császári mézárszék találkozásának jelképes ellentétpártja.

Hogy mi az „üzenete” a 48-as történelmi filmnek a ma emberéhez? A történelmi film nem távirat, amely egykét mondatba tömöríthető tanulságot továbbít a múltból a jelenbe. A filmrendező nem táviratkézbesítő. S ha van tanulság – és persze van –, ez az erkölcsi helytállás, a bajtársiasság, a cselekvésben megnyilvánuló hazaszeretet dicsérete, a kor dicsérete, amikor az emberek belső lelki érdekei összhangot találtak a forradalom érdekeivel.

Csak a valódi

[ÉS, 1978. szeptember 30. 13.1.]

Képzeld el: este, elhagyott utcában sétálunk, egyszer csak a sötétben megtorpanunk, földszintes ház ablakának kivilágított négyszögén át bepillantunk egy idegen család mindennapos életébe. A jólnevelt ember ilyenkor tovább lép. A kíváncsibb természetű lecövekel a látvány előtt, megejti az akaratlanul meglesett valóság

varázsa. A figyelő szem felvevőgépe dokumentummá rögzíti a látottakat.

Azután valaki odabenn a szobában észreveszi, hogy kívülről nézik őket. Ilyenkor többnyire két dolog történhet. Keresetlen szavakkal, repülő tárgyakkal elzavarják a leskelődőt (ez az embertípus még nem eléggé kulturált a dokumentumfilmzés esztétikai sajátosságainak megértéséhez), vagy pedig látszólag mit sem zavartatva magukat, tovább folytatják szokásos esti tevékenységüket, ugyanúgy, mint ennek előtte, de már nem egészen ugyanúgy, hiszen tudatában vannak, hogy figyelik mozdulataikat, magyarul már játszanak. Ha ez a jelenet netalán, filmszalagra kerül, ezt még mindig dokumentumfilmnek hívják.

Ha azonban a nézgelődő, aki foglalkozását tekintve történetesen filmrendező, bekopog a házba, és illő ígéretek fejében megkéri a szoba lakóit, játsszák el *saját* életüket, többé-kevésbé előre megírt szöveget elmondva, többé-kevésbé előre megírt jeleneteket előadva, és ez végül a valódinak és a kitaláltnak furcsa keveréket eredményezi, akkor a kritikusok törhetik a fejüket, minek is nevezzék az élet és a játék eme különös elegyét. *Ember Judit* alkotása, a *Fagyöngyök* a műfaji névadó ünnepség örömteli lehetőségével kecsgetteti bírálóit.

A *Fagyöngyök* főszereplőjét, Nórát, azaz Sipos Jenőnét már ismerjük *Ember Judit* előző filmjéből, a *Tantörténet*ből, melyben a rendező az akkor még férjezetlen, kétgyerekes fiatal nőt szembesítette kamaszkori barátaival, szerelmével, s tizenöt évesen végigélt drámájával, amikor szerelmi csalódásában leugrott egy bérház negyedik emeletéről. A császármetszéssel világra hozott két gyerek az érett értelem dacos válasza a pubertáskor kétségbeesett, reményt vesztett kérdésére, az összetört test

nyomorúságára. A Fagyöngyök nem közli ezt az előzményt a most harmadik gyermekét váró fiatalasszonyról. A film nem magyaráz, nem elemez, nem véleményez, csupán leír, jelen időben. Minden, amit látunk, esetleges, kivéve az újabb császármetszéses szülést, amely a biológia kilenchónapos ciklusa szerint kötött műfajú; a természet rendszeretete a filmkészítésnél kevésbé tűri az esetlegességet. A jelenetek egyébként akár tetszés szerint fölcserélhetők, összefüggésüket nem rendezi semmiféle belső törvény. A külső összefüggések is jobbára kimaradnak.

Nóra élettársa foglalkozására nézve esztergályos, most teherautóvezetői tanfolyamra jár, szabad idejében fagyöngyöt szed, ezt kötik esténként csokorba, ezt árulja hajnalonként a piacon, hogy összegyűjtse a pénzt a hetvenes évek szegény-álmára, a kivénhedt Opel kocsira. Együtt laknak Nóra anyjával, a csudabogár szépasszonnyal, az ő – és feltehetően a rendező együttes kívánságára – járul a fiatal pár az anyakönyvvezető elé. Nóra nagy hassal, hosszú, uszályos fehér ruhában, fején menyasszonyfátyollal vonul az utcán a kamera előtt (az operatőr: *Illés János*) – szegényke nem éppen méltóságteli látvány. Életképek követik egymást: a férj, ivócimborái között a kocsmában, a részegség agresszivitáson inneni, a jótékony bárgyúságon túli állapotában, a masnis hajú anyós és az atlétatrikós vő évődése a kéménytisztítás, a szobameszelés viszontagságai közepette, majd a császármetszéses szülés, természettudományos precizitással bemutatva, mintha orvosegyetemi előadás szemléltető anyagául készült volna.

A néző, aki inkább arra kíváncsi, mi játszódik a szereplők agyában és szívében (és ezt a híradást természetesen nem agy- és szívműtétek közvetítésével várja), ehelyett tanulmányozhatja, mi történik a főszereplő

felnyitott hasában. Gyerek első megjelenése mindig felemelő látvány, az ezt megelőző műveletek azonban inkább csak az orvostudomány iránt érdeklődőkre tartoznak.

Hemingway is ír császármetszésről az Indián tábor vagy a Búcsú a fegyverektől lapjain, de nála a fenségesen ijesztő beavatkozás a természet munkájába mindig a szemlélő, a Nick Adams nevű kisfiú vagy Henry hadnagy világlátására, érzelmeire is fordulatot jelentő beavatkozás. Nem beszélve a leírt szó és a megjelenített kép közötti alapvető különbségről. Itt a Fagyöngyökben a műtét az érzelmeken kívüli steril közegben játszódik, a szereplő legfeljebb öntudatlan alanya, nem pedig résztvevője az egészségügyi drámának.

Ember Judit ahhoz a rendezőnemzedékhez, ahhoz a rendezőcsoporthoz tartozik, amelyik tudatosan szakítani akar a film csörgősipkás, mulattató szerepével, kitalált sorsok kitalált fordulataival, a rutin-színészettel, programszerűen hátat fordítva az egész álom-boltnak. Az újszülött gyermekére tekintő fiatal anya *valódi* mosolyáért odaadná a legnagyobb színésznők csillagfényes mosolyát. A művészet – és nem csak a filmművészet – történetében a *valódi* dokumentum hitele időről időre megváltói ígérettel érkezik a kufár hamisság közé, hogy azután amikor a valóditól csömörlenek meg az emberek, megjelenjék a horizonton angyalszárnyakkal a költészet, a valóság stilizációja. Így dicsérik a tények a változatosságot évszázadok óta. És akkor a valódi és az igaz különbségét még nem említettük.

A valóságot játszó dokumentumfilmnek, természetesen, tiszteletre méltó szerep juthat a hazug tartalmak és hazug formák ellen folytatott felszabadító háborúban, de háborút viselni, jó, hathatós fegyverek nélkül, komolyan átgondolt stratégia nélkül, legfeljebb csak a

hősiességhez elég, a győzelemhez kevés.

Pont nélkül

[In ÉS, 1978. október 28. 12.1.]

1950: ez az időszak a mai húszévesek, de tulajdonképpen az akkoriban első cipőcskéjükben totyogni kezdő mai harmincévesek számára is az eszmélés előtti, homályos múltba süllyedt történelem. Éppúgy történelem, mint a második és az első világháború, a proletárdiktatúra, vagy az 1848-1849-es szabadságharc. Illetve mégsem egészen úgy. A szabadságharc, a proletárdiktatúra, a világháborúk eseményeit részletesen elemzik az iskolai történelemkönyvek; irodalmi és egyéb forrásmunkák gazdag választéka áll az érdeklődők rendelkezésére. 1950 gyanúsán elmosódó számjegyei a saját emlékezetükre nem hagyatkozhatók tudatában homályos foltot takarnak. Egy-egy hívószó: a „törvénysértések”, a „személyi kultusz” évei, és a negyvenen fölüli korosztály tagjai máris értik egymást, illetve ki-ki a maga tapasztalata, helyzete, lelkiismerete szerint jeleníti meg a képeket az emlékezet filmkockáin. A fiatalok csupán azt tudják, amire tanították őket, vagyis nagyon keveset. Felmérések tanúsítják, milyen döbbenetesen tájékozatlanok apáik életéről, a történelemmé távolodott közelmúltról.

Ezért is van – művészi hatásától persze nem függetlenül – fontos, tudatformáló jelentése minden olyan műnek, amely ezt a korszakot az óvatos sablonok védőszemüvegét levéve, elfogulatlan, nyílt tekintettel láttatja. Kovács András új filmje, *A ménesgazda*, amelyet Gál István hasonló című regénye nyomán készített, megpróbálja ennek a zordra forduló időnek tragikus ellentmondásait szinte leltári pontossággal feltárni.

A hely, az idő, a cselekmény kiélezettebb aligha lehetne. Színhely: a nyugati határ melletti méntelep, a hidegháború talán legforróbb évében, amikor a volt Horthy-hadsereg méneskari tisztjei fölé telepvezetőül egy szakmailag

felkészületlen, az irányításban tapasztalatlan, fiatal, kommunista parasztembert rendelnek. Az újdonsült ménesgazda lelkiismeretes, jó vezető szeretne lenni, az egykori tisztek azonban ellenséges falként tömörülnek vele szemben, s még kedves lovaikat is hajlandóak feláldozni, csak hogy tudatlanságáért megszégyenítsék. Busó Jani többszörösen is tragikus figura; erejét meghaladó feladatra ítéltetett, de hát kibizhatott meg inkább a fiatal néphatalom, mint éppen azokban a nincstelenebben, akiket a régi rendszer a tanulás lehetőségétől is megfosztott. Tragikus figura azért is, mert bizalomért sóvárog egy olyan időszakban, amikor a bizalom a legnagyobb hiánycikk (még a párt régi harcosai sem kapják meg, pedig ők már életükkel bizonyítottak), s ráadásul azoktól vár bizalmat, akik abban a periódusban osztályhelyzetüknél, neveltetésüknél fogva még nagyon is kétséges, vajon érdemesek-e a bizalomra. Amikor azonban az együttműködés lehetősége kicsírázik, külső erők közbeavatkoznak, a méntelep megsemmisül, s a ménesgazda életével fizet az akaratán és tudtán kívül elkövetett csalásért.

A külső erőknek a helyzet belső logikáját, tekintve tulajdonképpen igazuk van: a nemzetközi feszültségnek azokban a szikrapattanásra váró pillanataiban nem tanácsos a határ mentén hagyni a volt horthysta tiszteket, akik között, mint kiderül, beépített diverzáns is található. Lehet ezt bizalmatlanságnak, de lehet politikai előrelátásnak nevezni. Vannak helyzetek, amikor a „bizalom” egyenlő a naivitással, sőt az öngyilkos ostobasággal. Az más kérdés, hogy a méneskar tisztek egy része elsősorban a lovakhoz értő szakember volt, akik – ma már, harmincvalahány év távlatából könnyebb megítélni – szívesen járultak hozzá munkájukkal az új társadalom felépítéséhez. De ezt a tapasztalatot azokra a zavaros évekre visszavetíteni, és valamiféle „szeressük egymást, gyerekek!” dallammá muzsikálni, történelmietlen, időtlen, üdvhadseregi szemléletet jelentene.

Kovács András okosabb, keményebb, logikusabban gondolkodó alkat annál, hogy ilyen szívhez szóló karéneket vezényeljen. Filmje felépítésében azonban nem csak Busó Jani drámáját rajzolja meg erőteljes vonalakkal, de a volt méneskari tisztak méltósággal viselt megalázottságát, égő bizalmatlanságát, az egyéni tragédiákból fellángoló gyűlöletet is férfias megértéssel ábrázolja. Minden villanásban érezteti: a történelem szegezi szembe az emberi sorsokat, amelyek talán később, szerencsésebb körülmények között, egymást támogatva alakulhatnának.

Kitűnőek a színészek is, faragott vonású, új arcok: Bács Ferenc, Csiky András, Ferenczy Csongor. Madaras József ménesgazdája hiteles, átélt alakítás, bár új színekkel nem gazdagítja a tőle sokszor látott, megfontolt mozgású, nehéz beszédű parasztfigurát.

A lovak már testi jelenlétükkel is poétikus légkört teremtenek a sistergő emberi dráma köré, Koltai Lajos szép, néha túl szép képei a lágy, alkonyi ellenfényben hullámzó ménessel, az elveszett harmónia ellenpontját hangsúlyozzák a felbolydult, megzavarodott világban. Busó Jani szakmai balfogása, amikor a tisztak alig leplezett kárörömére két mént ereszt egyazon kancára és a ménnek megverekednek egymással, lélegzetet elállító jelenetet eredményez. A csődörök viadala természetfilmben is egyedülálló, de itt mintha a sokmázsás emberi szenvedélyek is elszabadultak volna kötőfékjükről.

Sajnos, Kovács András nem elégedett meg azzal a látszólag szerény, de filmkompozícióban gazdaságosabb szerkesztésmóddal, hogy a méntelep közegében egymásnak feszülő emberi, társadalmi indulatokban ábrázolja a kor drámáját. Ő az egész korszak mechanizmusát akarta működtetni. És itt, a realizmus emberi méretre szabott dimenzióiból kilépve, átjutott a tudományos-fantasztikus mesefilm leegyszerűsített (kevésbé udvariasan: sematikus) világába, ahol titokzatos, sötét erők ördögi terveket szőnek és a

jók életére törnek. Azokban a filmekben a Rossz képviselői rendszerint fekete öltözéket, különös páncélzatot viselnek, már a megjelenésükben is hordozzák szándékuk sötétségét. Akik azonban emlékeznek az ötvenes évekre, vagy legalábbis olvastak róla, tanúsíthatják, hogy a sötét és világos eszmei öltözet, a sötét és tiszta szándék milyen tragikus összetettségben keveredett, hogy a cél és az eszköz milyen szégyenteljes ellentmondásban felelt egymással. Minderről lehet és kell beszélni, de csak a teljes igazságot felmutató bonyolultságában érdemes igazán.

Abban a pillanatban, amikor a valóságos sorsú, hús-vér emberekkel dramaturgiai funkciót betöltő társadalmi robotgépek kerülnek szembe, csakis az érző embereknek szurkolhatunk. Tekintet nélkül arra, milyen világnézetet képviselnek. És itt a művészi megoldatlanság a rokon- és ellen-szenvek kényes egyensúlyának megbillenéséhez vezet. A határőrök a falkába verődött kóbor kutyákat felsőbb parancsra lelövöldözik, mert a nemzetközi viszonyokat kevésbé ismerő állatok a határzár aknáit minduntalan fölrobbantják. A méneskari tiszték úgy nézik ezt a komor, céltudatos mészárlást, mintha saját sorsukat látnák előre vetíteni. És a szép, ártatlan, bátor kutyák halálának látványa képzeletünkben valóban összekopírozódik a végső fegyverropogás hangjával, amikor a Busó Jani meggyilkolását követő pánikban a volt horthysta tiszték és altiszték nekirohannak a határnak.

Eszeveszett világ, eszeveszett darabja a történelemnek; mindkét oldalon csak tetemek maradnak a földön. De vajon a halál egyenlőségjelet ír-e a különböző előjelű cselekedetek, a különböző előjelű életsorsok közé? Lehet-e egy mai történelem-értékelést utólag visszavetíteni a valóságra úgy, hogy azért az igazság megőrizze az akkor széttöredezettnek látszó lényegét? Lehet-e romantikusan titokzatos, rontó erők és többnyire ártatlan áldozatok egyoldalú küzdelmére egyszerűsíteni a „személyi kultusz”, a „törvénysértések” kifejezésével jelzett

időszakot? Ezeket a kérdéseket mind felteszi a magasfeszültségű film, de feleletében nem rak pontot a mondat végére. A felelet végén nincs pont ugyan, mégis nagyra kell értékelnünk, hogy egyáltalán feltették ezeket a kérdéseket, mert nem, vagy csak ritkán teszik fel őket, és mert nemigen beszéltek még ilyen humánus hangnemben erről az új nemzedékek számára homályos, régi korszakról.

A tízéves emancipált nő

[In ÉS, 1978. november 11. 13.1.]

Azt mondják, a női filmek világhíres specialistája, Mészáros Márta *Olyan, mint otthon* című új művében hátat fordított eddigi érdeklődésének, s most először férfit állított története középpontjába. Ez csak látszat. Az egyenjogúság harcosai megnyugodhatnak, ezúttal sem történt árulás. A neurotikus, helyét nem találó hímnemű értelmiségi a disszidálás, hazatérés, állástalanság, a sivárnak tetsző szerelmi kapcsolat érzelmi aknamezőjén táncolva, legföljebb főszereplője, de nem főhőse a filmnek.

A kulcsfigura megint nő. Igaz ugyan, hogy az illető hölgy még a biológiai érésen inneni, az óvodás koron túli korosztályhoz tartozik; életkora mindössze tíz esztendő. De hát ki venné magának a bátorságot, hogy meghatározza, hány évtől kezdve követeli jogait a nőkérdés. Talán már a bölcsődében, az átnedvesedett pelenkájú kicsi lány is nemének emancipációjáért harcol, amikor a neki kiosztott gumibaba helyett bömbölve igényli a játékkatonát, a falapátú helikoptert. Vagy még korábbról, nem a társadalmi tudat elmaradottságát tükrözi-e sanda megkülönböztetés, amely a fiúcsecsemőknek a fensőbbeséges, nemes világoskék öltözéket ítéli, míg a lányoknak csak az édeskés, megalázó rózsaszín jut? Ha valami rózsaszín alól sírást hallunk, gondoljunk arra, hátha a női egyenjogúság egyik jövőendő harcosa tiltakozik a hátrányos bánásmód ellen, így is tudunkra adva, hogy egyenlő színekben akar indulni az életnek.

Ami a szóban forgó tízéves nőjelöltet illeti, máris igazi Mészáros Márta-hős, nemének jellegzetes, öntudatos képviselője. Azzal az akaraterővel, belső biztonságérzettel megáldva, amely felnőtt korban bizonyára képessé teszi majd,

hogy kiharcolja magának a szabad lélegzetet, az egyenlő esélyeket. Meg kell mondanunk, máris érettebb és felnőttebb, mint az élet megpróbáltatásaiban felelőtlennek és infantilisnak maradt férfi, akit pártfogásába vesz. Novák András egy bizonytalan indítékú disszidálási próbálkozásból hazatérve, egyetemi állásából elbocsátva, egy szépasszonyhoz fűződő szerelmében elbizonytalanodva, a teljes talajvesztettség lebegésében ugyancsak rászorul a kislány támogatására. A faluban találkoznak, ahová a férfi megújulásra vágyva jött le szüleihez. Kezdetben ellenséges a kapcsolat a gyerek és a Pestről érkezett látogató között, a férfi rögeszmésen meg akarja vásárolni a szőke, loboncos hajú kislány kutyáját, de az rögeszmésen ragaszkodik az állathoz. Az övé. Mikor anyja az ő tudtán kívül mégis eladja, megjelenik Pesten, az ellenség lakásán, a visszahozott pénz fejében kutyáját követelve. A gyengébb nemnek, azaz a férfinak engednie kell.

A meghitt, bensőséges kapcsolat, amely a kiskorú és nagykorú ember között lassacskán kialakul, a közös életre szerződő felek szabad elhatározásából jön létre. Mindketten az „olyan, mint otthon” elveszett illúzióját akarják mesterségesen elővarázsolni. A kislány apát keres, akire fölnézhet, aki nem itta el az eszét, ha úgy tetszik, férfit, akit veleszületett női ösztönével anyáskodva gyámolíthat. A férfit nem csak a romlatlan, érdegmentes szeretet vonzza, nem csak a felelősség öröme, hogy van egy kis lény, akinek sorsáról gondoskodhat, de ez a teljességgel aszexuális férfi-nő kapcsolat időleges menekülést jelent a szexualitás vágyódva gyötrődő, csömört hozó rabságából is. Nem véletlenül féltékeny a kislányra Anna, a szerelmes asszony, és nem véletlenül féltékeny a gyerek, mert a csábításnak olyan fegyvereivel kell megküzdenie, amelyekből éretlen kora még hosszú ideig elzárja. Hogy ennek ellenére is győz, ez nem csak az ő erejét, de a szerelem gyengeségét is bizonyítja.

Olvashattunk olyan véleményt, amely ezt az együttélést,

ezt a vérrokonsággal meg nem pecsételt, csupán az érzelmek szeszélyéből születő kapcsolatot torznak, természetellenesnek minősíti. Ki mit érez torznak, természetellenesnek, ez, persze, egyéni ízlés, életszemlélet dolga. Ezen nincs is mit vitatkozni. Mindenesetre szeretnénk hangsúlyozni, hogy az *Olyan, mint otthon* esetében szó sincs semmiféle cukrosbácsi-ügyről, semmiféle elfojtott, beteges erotikus motívumról, a kislány éppenhogy törékeny védőpajzsul szolgál az asszonyi erotika parfümös támadása ellen. Hogy a gyerek eszményi apa utáni vágyát színezi valamiféle ártatlan, szerelemhez hasonló rajongás, tulajdonosi öntudat, a magyarázathoz még Freudot sem kell segítségül hívnunk; a lány-apa kapcsolatok jelentős részénél fellelhető ez az árnyalat. Sajnos vagy inkább hál'istennek, az embereket egymáshoz fűző érzelmek bonyolultabbak annál, minthogy a személyi igazolványokba bejegyzett adat-logikával kiismerhetők volnának.

Jan Nowicki és a kis *Czinkóczi Zsuzsa* játékában valóban létrejön az élő vonzalom; az elkárhozott sorsú férfi és a belső méltóságot, lelki kigyensúlyozottságot sugárzó kicsinyke nő közül ez utóbbi bizonyul az erősebb egyéniségnek. Az isten tudja, hogy a pöttöm *Czinkóczi Zsuzsa*, aki az *Árvácskában* játszott szerepe előtt egy tanyán élt számos testvérével és tehenükkel, honnan a csudából hozza ezt a kifinomult raffineriát, a személyiség öntudatát, ezt a nem koravén, mégis bölcs tekintetet.

Sajnos, a filmen nagyon is meglátszik, hogy elsősorban a kislány és a felnőtt férfi kapcsolata inspirálta. A társadalmi háttér, *Novák András* disszidens múltja, nyugtalan jelene, a szülőfalu látszólagos idillje, a hisztérikus kitörések, bizonytalan statikájú, mesterkélt dramaturgiai fogásokkal tervezett, utólagosan hozzátoldott építmény a két ember drámájához. És ebben nem kizárólag *Koródy Ildikó* forgatókönyve hibáztatható. Tulajdonképpen nem értjük, mi baja van *Novák Andrásnak*, mi az a nyugtalanság, emésztő kétségbeesés, ami úzi; a túlságosan

is észszerű, korrekt dramaturgiai indokok nem magyarázzák különös lelkiállapotát; valamiféle Dosztojevszkij-hőst játszik a nem Dosztojevszkij-hősökre méretezett környezetben. A szerelmét, Annát alakító *Anna Karináról* tudjuk, híres francia színésznő, de hogy miért híres, ezt csak az érti, aki látta Godard filmjeiben.

Koltai Lajos, a jelenleg talán legtöbbet foglalkoztatott magyar operatőr, most is a tőle megszokott ihletett munkát nyújtja, bár a falusi jelenetekben a történet fanyar, tárgyilagos hangvételéhez képest túlságosan líraivá eszményíti a vidéki élet természeti szépségeit.

Szerepel még egy „igazi mai nő”, a motorbiciklin közlekedő, magányos agrónómuslány (*Szabó Éva* fojtott keserűséggel és leheletnyi öniróniával megformált alakításában), aki szereti munkáját, s „férfimódra” – *választja* kényszerűen alkalmi partnereit. Ő mintha a kis Zsuzsi érett jövőképe volna a társadalmi előítéletekben még éretlen jelenidőben. Amikorra azonban az egyenjogúságra elhivatott, egyelőre aprócska nőjelölt felcseperedik, a férfiaknak ajánlatos lesz igencsak igyekezniük, hogy sikerüljön kiharcolni emancipációjukat.

Egyszer egy – néha semmi

[In ÉS, 1978. november 18.]

Mióta világ a világ, az ember nehezen törődik bele az egyszer-egy-életbe. Az elmúlás fenyegető bizonyossága ellen vigasztaló gyógyszert keres. A vallás a túlvilág ígéretével, a lélekvándorlás a folytatódás ópiumával csendesíti a végleges megsemmisülés ellen háborgó tudatot. Az ember szerénységére jellemző, hogy jobb esetben egy macska, de még egy giliszta képében is hajlandó újjászületni, csak hogy ne kelljen szembenézni a semmivel. A giliszta-lét mint reménység! Persze, ezek bizonytalan, homályos dolgok, s a képzelet vidámabb, jelenidejű vágyak beteljesítésével igyekszik kárpótolni magát. Az irodalom ősi témája: mi lenne, ha az ember egyszerre nem egy, de több életet élhetne? Az elcserélt sorsoktól az elcserélt fejekig röppen a fantázia; regények, színdarabok, filmek tucatjai foglalkoznak a megsokszorozódott életek kimeríthetetlen változataival. Természetesen a bíróságok is foglalkoznak vele. Ami az irodalmi, drámai vagy filmműfajokban a szomorú- vagy vígjáték címszó alatt szerepel, azt a törvényszéki végzésekben bigámia, esetleg trigámia meghatározás jelöli, s az esztétikai ítéletet években fejezik ki. A kőszívű paragrafusok oly kevés megértést mutatnak az emberi lét megsokszorozódási vágya iránt!

Kardos Ferenc Egyszeregy című filmje *Kardos István* forgatókönyvéből, ugyancsak ezt az ősi vándortémát dolgozza fel: az apa, aki fiúikreket akart, s meg kellett elégednie egyetlen gyerekkel, bebizonyítja, hogy egyszerre az mégis kettő, Péter és Pál néven két csecsemőt anyakönyveztet, s a felnőtt Péter és Pál ugyanabban a faluban két életet él, két családot alapít.

A film, amely feltehetően vígjátéknak íródott, végül is szomorújátékká alakul. Mert ki az az elvetemült, zord lélek, akinek ne esne meg a szíve a kettős életben robotoló hol- szobafestőn-hol-kőművesen, vállán két ház, két család, öt kisgyermek gondjával? Még egyetlen házat is nehéz felépíteni, egy családot is nehéz eltartani, egy házastársi kötelességnek is nehéz eleget tenni a maga erejéből. S mi az a plusz öröm, mi az a változatosság, amit szegény feje cserében sajátjának mondhat? Az egyik asszony fitos, szőke, a másik rezgő húsú, nagytermészetű barna, az egyik lakás szép, meleg színűre festett, a másik egyszerű, meszelt falú, de ezen kívül az égvilágon semmi, de semmi különbség nincs a két életforma között. Ennyi hűhó semmiért? A falak talán színesebbek az egyik lakásban, de a létezés éppolyan szürke, köznapi, fantázia nélküli. Szükség sincs a sok dramaturgiai erőlködésre, a bonyolult magyarázatokra, megértjük, hogy Péter-Pálnak elege van a megkettőzött unalomból, s vízbe fojtja egyik lényét. Pétert vagy Pált? – nem is emlékszünk. S a bajnak még akkor sem szakad vége, ottmarad az özvegy az árvákkal, ottmarad a lelki-furdalás. Azon sem csodálkoznánk, ha a másik énjével is végezne, s valami új életformát keresne magának; az ő sivár, örökösen igyekvő életét nézve még a giliszta-perspektíva sem látszik oly elkeserítőnek.

Kardos Ferenc, aki már sokszor bizonyította, milyen érzéke van a groteszk játékossághoz, az intellektuális humor fogócskájához, az irodalmi idézetek kedves zsonglőrmutatványaihoz, most mintha teljesen megbénult volna. Filmje repülőgéphez hasonlatos, amely bölgve túráztatja motorjait, reszket körülötte a talaj, már recseg, ropog minden, mégsem képes a levegőbe emelkedni. Hiába a kifundált dramaturgiai fordulatok sora, a látszólagos logikai rend a konstrukcióban – bár itt még a

logikának is abszurdá kellene átszellemülnie –, a történet bennragad a köznapi realitásban. Hiába minden erőlködés, a film nem repül fel. Csak a papa repül fel befejezéseként a ház tetejéről a levegőbe, döbbsent grimasszal kapálózva — de ezt a képet, technikai trükköt már annyi filmben láttuk, hogy inkább kínos, mint mulatságos. S ezt jóformán az egész filmről elmondhatjuk: inkább kínos, mint mulatságos. A groteszk, a köznapiság és a képtelenség bájosan vaskos keverése, amit a csehek oly mesterien értenek, egyelőre nem megy.

A forgatókönyvíró Kardos István tehetségét – mint a nevével jegyzett filmek száma jelzi –, úgy látszik, már nagyüzemi módszerekkel kamatoztatja. Talán nem ártana visszatérnie a manufakturális termelési módra. A művészetben – legalábbis ami a színvonalat illeti – ez történetileg bizonyítottan célravezetőbb.

Kende János operatőri teljesítménye nem függetleníthető a film el nem talált stílusától, csodát ő sem tehet, legföljebb égbe repítheti az akadékoskodó apát, de ez is inkább a trükkmesteri ügyességek körébe tartozik. Ahol Pegazusok nem repdesnek az égben, ott ez a feladat az apa-figurákra hárul.

Péter és Pál kettős szerepét *Garas Dezső* játssza. Sajnos, a két alakot még ő sem igen tudja megkülönböztetni egymástól. Garas színészi képességeit talán nem szükséges újfent ecsetelni, az állítólagos vígjátékban azonban mosolytalanul nézzük. *Halász Judit* megrázó alakítást nyújt a szerencsétlen özvegy szerepében –, nem biztos, hogy komédiában ez dicsérendő erény. *Pécsi Ildikó* Fellini óriás nőstényeinek csáberejével falja a férfiakat.

Úgy látszik, a magyar filmesek egyrésze hadat üzent a számtannak. Emlékezhetünk a *2x2 néha öt* című komédiára. Most a Kardosok megpróbálják bizonyítani,

hogy egyszer egy néha kettő. Nem sikerül. A filmkészítés
egyszeregye még a vígjáték műfajában is törvény.

Hogyan muzsikáljunk a közönségnek?

[In ÉS, 1978. december 16. 13.1.]

A közönség természetesen nem élhet muzsikaszó nélkül, mint ahogy a muzsikának is szüksége van közönségre. Az utóbbi időkben, amikor filmgyártásunk egyre nagyobb csalódással és ijedelemmel észleli, hogy a közönség széles rétege botfűlűnek mutatkozik a filmekből kihalló zene hangjaira, szükségképpen mind többet foglalkozik a kérdéssel, hogyan tudná visszamuzsikálni a nézőket a moziba. Nyilvánvaló, nem minden film képes, és nem minden filmnek feladata, hogy nagy tömegeket vonzzon a nézőtérre; nem sok jövőt jósolnánk a jegyüzérnek, aki minden magyar filmen megakarna gazdagodni. A hólapátolás még enyhe teleken is biztosabb jövedelem. Mégis, a filmgyártás nem mondhat le közönségéről, kongó nézőtéren még a legforróbb mondanivaló is kihűl, az üzenet, amely nem jut el a címzethez, megérdemelten vagy méltatlanul, a haszontalan dolgok zúzdájába kerül.

Könyvet írni, képet, festeni még csak lehet egy képzelt jövő kor elképzelt közönségének, filmet készíteni azonban e fájdalmasan könnyen avuló technikai médium ipari jellegének kiszolgáltatottan, a jelenidő láncába verve – don-quijote-i szabdalkozás. Filmet forgatni csak a jelenkor közönségének ajánlatos, csak a jelenidejű siker alapozhatja meg az utókorét. A film, amely fölött a jelen figyelmes pillantása tovasiklott: bádogdobozba zárt néhány ezer méter celluloidszalag csupán valamely raktár polcán sorakozva a nagy selejtezésig.

Nyilvánvaló tehát, hogy a magyar film közönségét vissza kell édesgetni a moziba, le kell győzni a magyar filmekkel szemben táplált sokszor indokolatlan előítéletet. De hogyan? És milyen is egyáltalán az a bizonyos közönség?

Készülnek ugyan statisztikai, tudományos, szociológiai felmérések a „közönségről”, a közönség ízléséről, de úgy

látszik, ezekkel az elvont adatokkal nemigen tudunk mit kezdeni. A szellemkép, amit a titokzatos közönségről alkotunk, megfoghatatlan és homályos, ki-ki a saját maga képzelte vonásokkal próbálja megrajzolni, hasonlóképpen az egymásnak ellentmondó személyleírásokhoz, amit a rendőrségi ügyek szemtanúi adnak az elmenekült tettesről. Csodálkozunk-e azután, ha az így összeállított robotkép jellegtelen, s csak a legkritikább esetben vezet nyomra? Ehhez még, valljuk be őszintén, ha a „közönségről” beszélünk, mindig belekeveredik a hangsúlyba némi leereszkedő árnyalat. Nem mondanánk, hogy lenézés – ilyen rosszindulatú állításra világért sem vetemednénk – de mindenesetre a magát okosabbnak, emelkedettebb ízlésűnek, műveltebbnek tartó ember szeretetteljes, elnéző mosolya ül az arcokra. Mintha Petőfi apostolának szavaival mentegetnénk ezt a szegény, elmaradt tudatú közönséget: „még most gyermek ő, kit / El lehet könnyen bolondítani, / Majd meg fog érni, férfi lesz belőle”...

De valóban ennyire gyermek-e ő?

Amikor a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* című Móricz-művet *Sik Ferenc* rendelkezésében megfilmesítették, mindenesetre erre a könnyen elbolondítható gyermek- közönségre gondoltak, az ő fülébe akartak muzsikálni, úgy vélvén, hogy a cigányzenekar majd csak visszahegedüli a nézőket a moziba, Móricz Zsigmond nevének súlyos dallama tekintélyesen nagybögözött kíséretként. Pedig már 1923-ban is kissé hamisan szólt a banda a Nemzeti Színház színpadán, amikor az egyre súlyosbodó anyagi gondok és Hevesi Sándor biztatása arra készítették a nagy író, hogy biztos sikerdarabbá dolgozza át a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* kedves, játékos évődését, ezt a bajusza alatt somolyogva írt anekdotányi kisregényt a nyírségi újházások civódásáról, a felnőtteket utánzó dzsentrivirtusról, ahol a boros, cigánymuzsikás névnapi mámor éppencsak hogy feledtetni tudja a falusi gyerekkor tejescsuprának emlékét. Egy-két elejtett mondat, amely társadalmilag sötétebb háttérrel fest a

duzzogós-mulatós idill mögé, de a történet derűjére, a cudar Balázs és a helyre Pólka boldogságára pufók dzsentriangyalok vigyáznak a századvég bárányfelhőiből kikönyökölve.

Aki netalán vette valaha a fáradságot és a kisregény után közvetlenül a színművet is elolvasta, alkalma lehetett nyomon követni a megalázó folyamatot, miként igyekezett a század egyik legnagyobb író-óriása a színházlátogató úri osztály törpe ízlésének kedvében járni. Megadott ő a divatnak mindent, Schneider Fáni piros szoknyájától az olcsó kabarétréfákig. Siker lett a darab. Móricz egyik legnagyobb és talán legszomorúbb színpadi sikere.

Nem is olyan régen a Nemzeti Színház újra műsorára tűzte a Nem élhetek muzsikaszó nélkül-t, s a kritika szinte egybehangzóan beolvasott; miért kell a hetvenes években Móricz művei közül éppen ezt a korszerűtlen ízlésnek hódoló, sírva-mulató dzsenti-idillt előásni? De hát ki figyel a kritikákra?

A Nem élhetek muzsikaszó nélkül-t (a színdarabot, nem a kisregényt) megfilmesítették – hogy milyen színvonalon, azt a kritikák szinte egybehangzóan ismét megírták. Egy-két hét és beköszönt az 1979-es év, a Móricz-centenárium esztendeje. A filmforgalmazás tapintatára, előrelátó, finom lélektani érzékére vall, hogy a Nem élhetek muzsikaszó nélkül filmváltozatát még az idén műsorra tűzte, megkímélve a nagy író, hogy születése századik évfordulóján így elhúzzák a nótáját. A filmkészítők képzeletében nyilván a hatalmas közönségsiker álma lebegett, egy csodálatos, véget nem érően hömpölygő menet kezdete, amely megindul az új magyar filmeket játszó mozik felé. Feltehetően a jegyüzéreknek is aranydiót, mogyorót kívántak, busás jövedelmet, hogy maguknak és családtagjaiknak is megvehessék jegyüzer kollégájuktól a belépőt, mondjuk az ABBA-együttes filmjéhez...

Az álom után azonban ébredés következett.

A múlt héten pusztán kíváncsiságból elhatároztam,

megpróbálok jegyet szerezni a moziba a Nem élhetek muzsikaszó nélkül előadására. Kicsit félszegen gondoltam a lehetőségre, hogyan is elegyedek szóba a fölényes jegyüzérrel. Gondoltam, alkudozni méltóságon aluli, minden pénzt elverek, akár egy valódi dzsentri, hogy bejussak a nézőtérre. Tömött bukszával indultam útnak, bukszámnak azonban nem kellett lepadnia, mert szombat este csúcsidőben a pénztárnál törvényes áron könnyedén jegyet válthattam. Amikor szóvátettem, hogy a vászonhoz kissé közelebb szeretnék ülni, a kisasszony savanyú, ámde szolgálatkész mosollyal mondta: üljön oda, ahova akar, van elég hely. Volt. Amikor illetékes helyen értetlenül utánaérdeklődtem a dolognak, megtudtam, hogy a fővárosi filmszínházak húsz-harminc százalékos látogatottsággal vetítik e sikerfilmet.

Talán a közönség nem is olyan „gyermek”, mint képzeljük? Talán nem kell olyan fölényel beszélni ízléséről, a fensőbbes magasságból nem is kell annyira leguggolnunk igényeihez? Talán a „majd meg fog érni, férfi lesz belőle” jóslata nem is olyan távoli, mint gondolnánk?

Mindenesetre, így karácsonytájt nem árt megszívlelnünk a régi igazságot: csak olyan ajándékkal érdemes másoknak örömet okoznunk, ami magunknak is őszinte örömet jelentene. A fölény méltatlan tanácsadó. Úgy muzsikáljunk a közönségnek, hogy az a mi fülünket se sértse.

II

TELEVÍZIÓS TÖRTÉNELEM

[1984]

Kiküldött munkatársunk beszámolója a Nyon-i fesztiválról

Háború a nappali szobában. Az első televíziós háború, ahogyan a vietnami háborút Amerika-szerte nevezték, ismét helyet kért az esti főműsorban. A napi dokumentumok, bombázások, dzsungelharcok, zuhanó helikopterek alkalmi képei helyett most érkezett a tanulságok összefoglalásának, az emlékek rendbeszedésének, a lelkiismeret faggatásának, a szégyent leplező össznépi felejtés megtörésének ideje. A tizenhárom órás amerikai sorozatot, a televíziós történelemírás egyre elterjedtebb műfajának nevezetes darabját videoberendezés segítségével vetítették a 15. Nyoni Nemzetközi Filmfesztiválon. E szenvtelen kijelentő mondatban benne foglalják a dokumentumfilm műfaji átalakulásának s egyben a dokumentumfilmekre specializálódott nyoni filmszemle jellegváltásának drámája.

A svájci kisváros külsőségeiben szerény rendezvénye az egyre inkább háttérbe szoruló műfaj istápolására alapított, s máig az egyik legrangosabb, ha nem a legrangosabb tárlata a kortárs dokumentumfilmnek. A kortárs dokumentumfilmnek azonban mind kevesebb hely jut a vásznon a világ moziforgalmazásában, a mecénás szerepet a nagy műsorfaló, a szórakoztatás és informálás mindenevő Gargantuája, a televízió vette át. A televízió pedig a saját igényei szerint alakíttatja át az immár klasszikus műfajokat, s elsősorban a kis műfajok

rovására. Egyre több a hatalmas anyagi ráfordítással készített szuperprodukció, egyre gyakrabban találkozhatunk dokumentum-esszék sorozatfüzérével. Mintha korunk Tacitusai és Suetoniusai kilépnének dolgozószobáik csendjéből, előbújnának íróasztalaik barikádja mögül, s a legnagyobb hatású médiumot használnák fel eszméik kifejtésére, krónikáik rögzítésére. Az amerikai–angol–francia koprodukció, a *Vietnam: televíziós történelem* alkotója Stanley Karnow, híres külpolitikai újságíró, Ázsia-szakértő, több könyv szerzője. Gwynne Dyer, aki nemcsak írója, de főszereplője is (amennyiben a gondolatait, véleményét személyesen összefoglaló filmmesszéistát főszereplőnek lehet nevezni) a kanadaiak hétszer egyórás sorozatának, a *Háborúnak*, neves hadtörténész, külpolitikai újságíró, ötven országban, kétszáz újságban publikálják cikkeit.

Dyer a francia forradalomtól eredeztetni elemzését, amikor a világ két új fogalommal ismerkedett meg: a modern nacionalizmussal és a hadkötelezettséggel. Bemutatja, hogy a társadalmi, gazdasági, technikai fejlődés Napóleontól Nagaszakiig felfogása szerint hogyan vezetett a totális pusztulással fenyegető nukleáris háború küszöbéhez. Dyer eszmefuttatásában mindvégig tárgyilagosságra törekszik, engedi kifejteni az ellentétes álláspontokat, amerikai tábornokok és szovjet katonai vezetők véleményét egyaránt meghallgatja. Nem csupán a gondolatok ösvényein kalauzolja nézőit, de felvevőgépével például bejut az interkontinentális rakétakilövő állomás legbelsőbb szobájába is, ahol a látvány átélhető élményévé teszi a képzeletbeli lehetőséget, hogy az ott biztonsági övvel foteljéhez rögzített két jótanuló-forma fiatal katona megnyomja a civilizáció pusztulását előidézhető pokoli gombot. Ha Dyer katonapolitikai elemzésének, taktikai; stratégiai oknyomozásának helyességét nem vagyunk is illetékesek megítélni, a film érzelmi-gondolati hatása alól nehezen vonhatjuk ki magunkat. A téma megközelítése mégis

megőriz valami idegenszerűséget: talán éppen a túlságos általánosításra, az igazságos egyensúly megteremtésére való törekvésből fakad, hogy a konkrét országok konkrét társadalmi, politikai és gazdasági viszonyainak ok-okozat láncából kiszakított háborúkép végül úgy rajzolódik elénk, mint az emberiség gyógyíthatatlannak tetsző közös betegsége, valamiféle feketehimlő, ami ellen még nem fedezték fel az ellenszérumot.

A Vietnam-sorozat viszont éppen konkrétságával fegyverez le, azzal az önfelmentést kerülő őszinteséggel, amely egyedül alkalmas a valódi történelmi analízis elvégzéséhez. „Tudnunk kell, mi is történt valójában – mondják a film alkotói –, és miért történt, ami történt, hogy eldönthessük, vajon a nemzet valóban tanult-e a vietnami leckéből.” Természetesen a Vietnam-sorozat túlságosan nagy vállalkozás ahhoz, hogy teljesen függetlenítse magát a megrendelők szempontjaitól, az ország közszellemétől, de így is elismerést érdemel a szemléleti nyitottság, amely nem riad vissza az érzékenységet sértő, kényelmetlen objektivitástól.

Sajnos nem véletlen, hogy 83 végén, 84 küszöbén a filmek jelentős hányada a háború fantomjával hadakozik: gyerekrajzok, béketüntetések, fronttudósítások, a japánok kétórás dokumentumfilmje, a *Történelem: a nukleáris őrültség korszaka* (rendező Hani Susumu), de sorolhatnánk a különböző színvonalú alkotások tucatját. A témaegyezés szükségszerű, hiszen a jól válogatott dokumentumfilm-szemle a világ állapotrajzát adja. Valóságanyagában is átélhető új információ az egyáltalában nem publicisztikus hevületű, nagyon is józan tudósítás az ötvenes évek szellemének riasztó feltámadásáról, az elfogult vádaskodások, irracionális indulatok újraéledéséről. Ennek egyik legbeszédesebb példáját a *Könyvégetés* című film szolgáltatta (rendező: Arnold Bennet és Grady Watts) az amerikai iskolákban betiltott könyvek egyre hosszabb listájáról. Bizonyos államokban indexre került Mark Twain *Huckleberry*

Finnje, Joseph Heller *A 22-es csapdája*, a *365 nap*, Dr. Ronald Glasser vietnami memoárja stb. Lángoló szemű szülőket, gyűlölettől elvékonyodott szájú bírókat hallunk nemcsak illetlen szavak ellen tüzelni, de tankönyvek bezúzásáért hadakozni, csupán azért, mert történetesen Marx és Lenin fényképét is közlik bennük.

A fejekben dúló zavar persze nem csupán politikai természetű. A kanadai Jacques Godbut és Florian Sauvageau filmje, a *Mint Kaliforniában* azt mutatja be, hogy a technikai forradalom legmagasabb rendű vívmányai milyen különös kölcsönhatásban állnak egy újfajta miszticizmussal, a szuperteknika és a megemésztetlen eszmék milyen ijesztő kapcsolatban képesek élni egymás mellett.

A dokumentumfilm, mint a szociális igazságtalanságok hivatásos tanúja, a nyoni műsor szerint jelenleg is betölti küldetését, jelezvén, hogy a műfaj klasszikus hagyományai tovább élnek. Láthattuk a fejlődésben elmaradott és a túlcivilizált világ kórházviszonyainak hangsúlyozottan tárgyyszerű szembeállítását a felső-voltai és a svájci televízió közös produkciójában, láthattunk filmeket a Fülöp-szigeteken uralkodó tarthatatlan állapotokról háromféle megközelítésben, érdekesen szemléltetve egyazon téma különböző feldolgozási lehetőségeit. Az egyik szokványos dokumentum-összeállítás az általánosságok szintjén maradva (*A mennydörgés évszaka*, rendező: Jeffrey Chester), a másik Amos Gitai, a tavalyi nagydíj-nyertes alkotása, az *Ananász*, amely egy ananászkonzerv útját követve példaszerű pontossággal rajzolja meg a nagy amerikai gyümölcs-konzernek profitja és a helybeli parasztok méltatlan életnívója, politikai elnyomása közötti összefüggést. Mélyebben érinti azonban a nézőt a szerény eszközökkel elkészített *Celso és Cora*, az idei nagydíj kitüntetettje, az ausztrál Gary Kildea csaknem kétórás filmje, aki a dokumentumfilmzés legnemesebb hagyományait követve családtagként férközik be az egészen fiatal,

kétgyerekes manilai házaspár mindennapi életébe. A film nem fogalmaz meg társadalmi, politikai tanulságokat, hősei viszonylagos elégedettségben, mondhatni vidáman tengetik szegényes életüket, nincs itt semmiféle mizerabilizmus. Cora büszkén meséli, hogy már függönyre is tellett, amellyel az asztal alatti rendetlenséget eltakarhatja, ő szépérzékkel született. Humor, emberi melegség, szomorú líra járja át a filmet, a barátság és rokonszenv láthatatlan kapocsba fogja a szereplőket és a kéttagú filmes stábot. Celso és Cora nem panaszkodnak, a film annál inkább vérlázító.

Ausztrália egyébként a dokumentumfilmezésben is előretört, a nagydíjas alkotáson kívül több kiváló filmet prezentáltak. Bob Conolly és Robin Anderson *Az első kapcsolat* című munkája egyedülálló képekben meséli el, hogy a harmincas években három ausztráliai fivér, aranyat keresve Új-Guineában, miként fedezett fel egy az ideig ismeretlen pápua közösséget, akik még nem láttak fehér embert, és úgy hitték, világukon kívül nem létezik más világ. Az ausztráloknál történetesen filmfelvevőgép volt, és fantasztikus képekben örökítették meg két civilizáció találkozását.

Szűkre szabott beszámolóban nehéz volna felsorolni mindazt a benyomást, friss információt, amit a dokumentumfilm-művészet új elevenségét bizonyító változatos fesztiválműsorból meríthettünk. Zenés tragédia, elénekelt filmnapló a háború előtti nagy gazdasági válságról (a kanadai *Dal a nehéz évekről*, Richard Boutet és Pascal Gelinas alkotása), a hírneves avantgarde színház, a *Living Theater* története, az alapító Julian Beck és Judith Malina elbeszélésében, azután egy különös amerikai film, amely öt évig készült a rendező, Mark Rance családjának életéről (*A halál és az éneklő távirat*), filmek és filmek szakállas, boldog fiatalasszonyról, versíró vagy rajzoló csodagyerekekről, gumiemberekről, naiv festőkről, testépítő lányokról – az egész csodálatos, tarka világról.

In Filmvilág, 1984. 2. szám, 36-37. l.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6509

NAPLÓ GYERMEKEIMNEK

[1984]

MAGADBAN, VOLT-GYERMEK...

*„S ő bírta, hordva szinte könnyedén,
a röpkét, illanót, már távozottat,
iszonytatót, eddig még nem tudottat,”*

Rilke: A nagylány

Mostanában, amikor írok, filmrendezők egy-egy történelmi korszak, egy-egy emberi magatartás anatómiáját ígérnek műveikben elénk tárni, amikor a bonckés olyan közkedvelt és népies szerszámmá lépett elő, mint valamikor a bugylibicska, s a valóság lelkes proszektorai eldugult aorták, hervadt vesék között nyomozva maguk is elhiszik, hogy körültekintő vizsgálódásukkal sikerül eljutni a jegyzőkönyv-igazságú lényeghez, a napló vállaltan személyes, következőképpen esendő műfaja szabadkozást jelez. Az anatómus tévedhetetlen, akár a jóisten, a naplóíró elég ha őszinte, éles szemű, érzékletes az ábrázolásban. S ha egy kis szerencséje van, egyéni sorsa visszaver valamit a teljesség reflexeiből. Mészáros Mártának nagy szerencséje van. Ezért a szerencséért keserves árat kellett fizetnie. Bevallottan önéletrajzi fogantatású filmje tragikus veszteségekkel szabdalt, hányatott gyerekkor, a veszteség drámáját megismétlő nyugtalan és sivár serdülőévek váltópénzén nyerte el a lehetőséget, hogy megalkossa nemcsak saját pályája legérettebb, legszebb művét, de Makk Károly *Szerelem* című remeke mellett egy többértelműségében máig felzaklató történelmi korszak talán legrajzosabb mii vészi lenyomatát is. A *Napló* póztalanságával, személyes hitelével, nyugodt

parlandójával, divaton kívüli, illetve felüli öntörvényűségével többet és mélyebbet sejtet meg az úgynevezett ötvenes évek idejéből (amelynek tetőzése valójában 1947–1953-ig tartott, s e két dátum közé esik a film cselekménye is), mint „leleplező”, „bátor” művek tucatjai. Anyaga testrokon a művészettel: eleve eltökélt indulatok, utólag visszavetített képzelte vagy valóságos összefüggések illusztrálása helyett egy emberi történet elmesélésére összpontosít. S mivel pontosan, árnyaltan, okosan mesél, a mélységet a szélesség hálálja meg. Íme a művészet furfangos geometriája.

Az az apátlan, anyátlan kamaszlány, aki 1947-ben egy fedeles szárnyú, múzeumi repülőgépen végleg hazaérkezik a Szovjetunióból, hogy az új rendszer magas köreiből örökbefogadó mostohára leljen, már kész, kialakult személyiség. A hiányérzet érlelte korán nagylánnyá, s egy újabb hiány érleli korán felnőtté. Röviden ez a film belső története. S közben szinte strindbergi megátalkodottságú küzdelem a bizalmatlan, tüskéket meresztő serdülő és az újságíróból börtönparancsnokká előlépett önkéntes anya között, aki azt képzelet, hogy az adott szeretetért *kötelesek* szeretettel fizetni. Az érzelmek irracionálisága (a lány egyszerűen nem akar viszonz szeretni és punktum) és az ellentétes jellemből meg a korszelleméből fakadó, világot lebíró újfajta racionalitás-eszme csap össze kettejük csatározásában. „Csak akarat kérdése az egész!” – mondja mindenre az asszony, s komolyan hisz is abban, amit mond.

Csak akarat kérdése az egész, és a gyötrelmekből született, energiáktól duzzadó ifjú rendszer kiforgatja sarkaiból a világot, gyapotot termel a krumpliföldön, gumipitypangot a Hortobágyon, gigantikus vasműveket emel egy nyersanyagzegény országban, „népneveli” a húzódozókat, és hegyek között, völgyek között zakatolja a kötelező optimizmus dalát. Csak akarat kérdése az egész, és átalakítjuk a természetet,

megváltoztatjuk az embert, legyőzzük a gének biológiai programozottságát.

„Azt szeretném, ha boldog lennél!” – mondja eltökélten az asszony a lánykának; azt szeretném, ha boldog lennél, mondják eltökélten az országnak.

Noha Juli mindennapjai úgy telnek, mint más korabeli, jól eleresztett gyévuskáé: mozi és mindenekfölött mozi, tanulás – no, azt nem nagyon –, divatbemutató, majomkodás a tükör előtt – óh, az ébredő nő! –, az öröm, akár az öregeknél, a távoli múlttal azonosult; apja és anyja vissza-visszatérő emléke jelenti ezt. A lányok apakomplexusát fölfokozottan éli át, a törvénytörések idején, 1938-ban elvesztett apja iránti rajongását az ajtón beeső első jókiállású, derék férfira ráruházza. (Az pedig háborúban elpusztult kislányát látja viszont benne.) Mészáros Márta ugyanazzal a színésszel, Jan Nowickivel játszatja el mindkét figurát. Ez a rendezői fogás különös kompozíciós erőt kölcsönöz a jeleneteknek, az ismétlődés, az egymásra kopírozódás szellemi játékát, a képzettársítások gazdag lehetőségét, amelyek gondolati feszültséget teremtenek az egyes szekvenciák között. A Franciaországot megjárta régi kommunistát, a Rajk-per utórezgéseként, Juli szeme láttára ugyancsak letartóztatják, s ez az élmény nem csupán indigóval írt másolata a réginek, nem csak mennyiségi halmozódás – megrázóan új minőség is.

Amikor 1953-ban a férfit meglátogathatja a börtönben, megkomolyodott, szinte asszonyosan érett személyt látunk viszont, a korábbi Mészáros Márta-hősnők egyikét, akiről tudjuk: szuverén irányítója lesz saját sorsának. „Mindennap ötkor kelek. Hatkor kezdődik a műszak...” – számol be életéről. „Hazamegyek... Kitakarítok... Minden délután eljön Tomi... Akkor főzök. Utána elmegyek az iskolába. Sokat olvasok. Moziba járok.” S ezek a fakó hangon elmondott tömondatok úgy hangzanak, mint verssorok.

Juli alakja, sőt az apakeresés motívuma is, mintha a korábbi Mészáros Márta-filmek egyenes vonalú meghosszabbítását jelentené. Az *Olyan, mint otthon*ban ugyancsak Czinkóczi Zsuzsa játszotta a tízéves emancipált nő szerepét, aki apa-ideálra talált Nowickiban, s veleszületett női ösztönével anyáskodva pártfogásba vette a talaját vesztett férfit. Most azt kellene mondanunk: Czinkóczi Zsuzsa azóta nagyon sokat fejlődött. Ami természetét illeti, feltétlenül. Kifejező eszközeiben semmit sem, hiszen az ő tudása nem színészi tudás, hanem a belső emberi minőség szabad átáramlása a filmvászonra, s már egészen kicsi lánykorában is birtokolta a személyiség méltóságteli öntudatát, az érzelmek rafinériájának mosolyogni-valóan gazdag fegyvertárát. A *Napló*-ban a Czinkóczi–Nowicki kapcsolat nemcsak az apa-élmény újraélését jelenti, nemcsak a barátság és bizalom biztonságát, de a férfi-nő viszony rejtőzködő kihívását is. Mindenesetre olyan otthonosan, összetartozóan veszekednek, mint ahogyan az sokéves házastársi együttélésben szokásos.

A *Napló* művészi erejét az emberi kapcsolatoknak ez a színejátszása, a döccenőkön átsegítő érzelmi telítettség, a földközeli, lélegzetközeli realizmus adja. Az imaginárius elemet nélkülöző sűrű anyag, hangsúlyozottan puritán fekete-fehér képeivel, szinte idézőjelesen idilli emlék-refrénjeivel, távoli és közeli tragédiák családtagként jelenlevő megszokottságával, korabeli híradók, utcák, házak és szobák tárgyasult, érzéki nyelvén beszél a kor drámájáról. A máig gyűrűző társadalmi, politikai traumák újszerű elemzésével, a belső indítékok felfedező értékű megfejtésével nem szolgál a film. A diót nem törí fel. De a diót valószínűleg nem is a művészetnek kell feltörnie.

Valójában nagyon közel kerültünk a belső kapukhoz. Magda, a maga is börtöntjárt börtönparancsnok kommunista asszony egész életében áldozatosan, keményen élt, s ez a keménység rákövült. (Anna Polony nagyszerűen játssza az

érzelmi viszonzásra szomjazó szikár alakot.) A nyilvánvalóan kisajátított belakatlan nagypolgári lakás, perzsaszőnyegeivel, idegen ezüstjeivel, porcelánjaival, üres könyvespolcaival, Derkovits oda nem illő Dózsa-sorozatával a falon, külsőségeiben is szomorúan hamis világ levegőjét árasztja. Hiába kérleli, figyelmezteti az asszonyt a bátyja, Juli „nem igazi” nagyapja, – aki odakint a „Szojuzban” vette magához az elárvult gyereket – „ne vállald!”, Magda katonás léptekkel halad tovább a maga útján, a fegyveresektől őrzött rácsos kapu mögé, a képletes kapu mögé, ahová Juli tekintete s a lány szemszögéből ábrázolt történet már nem követheti. S csupán külsőséges benyomásokat közvetíthet a fő-fő-vezető fiánál tett születésnap vizit is, amikor a virággal érkező osztálytársakat a villa kapuja előtt az őrbódében katonák motozzák meg. A fogadóterem lépcsőjén lefelé lejtő fenséges szülői pár inkább a *Csárdáskirálynő* egyik jelenetébe illenek; cseppet sem csodálkoznánk, ha leérkezvén, üdvözölve a vendégeket dalra fakadnának. A film belső hitelét, életerejét bizonyítja, hogy immunreakciója még ezt az idegen műfajú jelenetet sem veti ki magából. Ugyanezt mondhatnánk nem egy túlságosan is bőven indokoló, magyarázkodó párbeszéd-füzerről, vagy a néha csaknem színdarabszerűen szorosra zárt dramaturgiai kapcsolatrendszeréről. A helyzetek valódisága, a színészi játék fluidiuma lefegyverez, továbbsodor, mindent elfogadtat.

Mert a színészek a jobbaknál is jobbak. Anna Polony Magdája, bármennyire gyűlöli a kislány, bármennyire önnön dogmaiba, vélt igazságaiba belemerevedett lélek, egy-egy félszeg mosolyával, lopva eleresztett gyöngéd pillantásával mégis képes érzékeltetni a visszájára fordult szándék tragikumát. Nowicki mindkét szerepében bensőséges, nyugodt, férfias. Olyan fa, amelynek árnyékában meghúzhatja magát valaki. A filmrendező Zolnay Pál csodásán játssza el a betegségtől és a kiszolgáltatottságtól megalázott „nagyapát”. Ő

az, aki világosan látja a dolgok állását, s erkölcsi, politikai lakmuszpapírként reagál az eseményekre.

Ifj. Jancsó Miklós operatőri beleérző tehetségét talán azok a jelenetek bizonyítják leginkább, amikor korabeli híradófelvételek közé azonos fény és hangulat-sugárzású rekonstruált képeket illesztett, s ezek észrevehetetlenül, szervesen vegyültek egymással. A *Napló* képi közege egységesen visszatartott tónusú. Ebből a nyomott, szürke világból csak egyes emlékképek válnak ki; úgy szembevakítanak, mint amikor homályos szobában hirtelen kitarják a bezárt ablaktáblákat.

Napló gyermekeimnek. A cím az elbeszélés hangnemét is meghatározza. Ebben az egyszerűségével ható szép filmben leginkább talán az üti meg az embert, hogy úgy képes beszélni a máig nem csituló fájdalmakat, máig nem teljesen begyógyuló sérüléseket okozó korról, hogy bár mindvégig szenvedélyes marad, mégsem válik indulatossá. A *Naplón* rajta ül, nem, nem a közöny, hanem a rezignáció leheletfinom bevonata, amely közeli rokonságban van a tapasztalatokon megszenvedett bölcsességgel.

Juli végülis kislány, korához illő kamaszvilágban él, s a politika nyelve helyett az érzelmek ösztönösen egészséges nyelvén tud csak nemet mondani a politikai gyakorlatra, amely egyben eltorzult emberi gyakorlatot is jelent. Fejében képek élnek fiatal szüleiről, a kétségbeesetten hosszú búcsúcsókról apja letartóztatásakor, a hegyek övezte völgyben a szabadtéri mozielőadásról, ahol anyja nyugtatgatta: „Ne félj, ez csak film, és akik játsszák, nem halnak meg, átmennek egy másik filmbe, és mást játszanak”, a falusi kórházról, ahonnan fehér főkötős bábuskák szaladnak vajúdó anyja elé. Nem lát nagyobb politikai összefüggéseket, sejtelve sincs mozgatórugókról, csak azt tudja, hogy nem hajlandó megtagadni szüleit, nem hajlandó hazugságot beírni semmiféle kérdőívbe. A gyermeki hűség az

igazsághoz való hűség is egyben. Lehet, hogy ez dermesztően fellengzős megállapításként hangzik, de mégis így van.

Juli egy számára felfoghatatlanul széttört világot kapott örökségül. Nem értheti pontosan, a történelemnek milyen tragikus grimasza húzódik meg az olyan mondatok mögött, mint amikor 49-ben a letartóztatására előkészülő férfi számbaveszi okmányait: „párttagsági könyv, az új és a régi, útleveél, a hamis és az igazi”. De Juli kapott kapaszkodókat is az életre: találkozott jellemes, tiszta emberekkel, és ez egyáltalában nem kevés. A többi aztán rajta múlik. A *Napló* befejezése – s ezt a hangot a moziszékek csapódása sem nyomja el – mintha a rilkei sort mormolná, a választ „magadban, volt-gyermek, benned keresd.”

In *Filmvilág*, 1984.5. szám, 10-12.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6424

ÚTON A BIZONYTALANBA

CANNES 1984

A fesztivál múlt időbe került, a világra szóló zsiszegés elnémult, a szenzációkat újak váltották fel, a rekordok – „ennyi meg ennyi száz film, ennyi meg ennyi ezer résztvevő, ennyi meg ennyi ezer újságíró” – elvesztették érdekességüket, ha ugyan az efféle rekordoknak van érdekességük egyáltalán. Ilyenkorra már csak azok a filmek számítanak, amelyek átvészelték az emlékezet tartósító eljárását. Mi marad meg a benyomások szinte feldolgozhatatlan tömegéből a mennyiség mindent előzőnlő támadása után? Várakozással fogadott művésznevek, új alkotások címével társítva és váratlan élmények, alkotóik ismeretlen nevét azóta megtanultuk.

A fesztivál-minőség rangját a köztudatban, miként a konyakét a csillagok, a nevek adják meg, s Cannes, a fesztiválok Courvoiser-ja, mindig is ügyelt a renoméjára. Ezen sem esett csorba, a műsor akár a csillagos égbolt, kielégíthette az elit igényeket is. Angelopoulos, Bellocchio, Diegues, Huston, Herzog, Satyajit Ray, Mrnal Sen, Skolimowski, Wenders stb. A versenyen kívüli programban: Bergman, Woody Allen, Sergio Leone stb. – megannyi biztos pont a kortárs filmtörténet névmutatójában. Az már más lapra tartozik, hogy maguk a filmek alkotóik nevénel halványabban pulzáltak, kevésbé jelentős helyet foglaltak el az életműben. Tiszteletre méltó játék ez a csillagosdi, de azért némi kételyt is ébreszt a filmművészet jelen állapotára kíváncsi nézőben, vajon a hódolat a közmegegyezésem értékeknek nem kényelmességet jelent-e inkább, menekülést a házard válogatás felelőssége elől.

Cannes azért sohasem feledkezett meg arról, hogy a felfedezőkedv játékainak is megadja, ami a magáé. A filmművészet számára meghódítatlan új földrészek, új országok, sohasem hallott személyiségek munkái többnyire a

mellékprogramok, a *Rendezők kéthete*, a *Kritikusok hete*, vagy a *Bizonyos szemszögből* elnevezésű műsorfolyamban tűnnek fel. Ebben az évben azonban a film amundsenei a szokásosnál kevesebb izgalmat lelhetnek e házhoz szállított zsöllye-expedíciókban.

A nagy amerikai produkciók, amelyek korábban hivatva voltak a duzzadó pénztárcájú fesztiválnyaralók érdeklődését felvillanyozni és a tengerentúli mozitókékat a Croisette csábítani, most a francia szocialista kormány kulturális politikájának megfelelően háttérbe szorultak. S nem tudni pontosan, milyen okból, de a hagyományos olasz kavalkád is kiiktatódott a programból, önkéntelenül fakítva a nem túlságosan életteli tónusokat.

Tavaly a befelé fordulás általános jeleiről tudósítottunk, a fesztivál művészi arculatát leginkább meghatározó művek összecsengéséről. Az egymástól oly távoli Bresson és Tarkovszkij-művek találkozása, *A pénz* és a *Nosztalgia* rímpárja, amely szerint az ember megválthatóságát ma csakis belülről remélheti, gondolati harmóniába illeszkedett a merőben más megközelítésű és színvonalú filmekkel, mint Olmi *A csillagok nyomában*, vagy Imamura Shohei Arany Pálmával kitüntetett *Nara-jama balladája* című alkotása. Ezekben a jelen világ abszurditásának elutasításaként a feledésbe merült archaikus értékek mutattak fel, repedezett, félig szétporladt kincsek, amelyekkel a mai ember nemigen tud mit kezdeni. Kevésbé spirituális szinten és kevésbé példabeszéd-jelentéssel, de az irányzat idén tovább folytatódott. Mintha új századvégbetegség béklyózná a filmhősöket, az erő kifutott belőlük, a bizonyosság szétmállik kezük között, a célok homályossá, idegenné távolodtak. Az otthontalanság-érzet, a kiszolgáltatott lebegés a valóság imbolygó falai között, a menekülés a múltba, az irodalomba, a mozimitológiába, jellemző jegyei a látott filmeknek.

E háttér további jelentést kölcsönzött a magyar versenyfilm sikerének, a zsűri külön nagydíjának, amellyel Mészáros Márta *Napló gyermekeimnek* című alkotását honorálták. (Az Arany Pálma után „rangfokozatban” ez a következő kitüntetés.) Ebben az összefüggésben nemcsak a keleteurópai szocializmus-történet egy tragikus szakaszának lefegyverzően őszinte ábrázolása nyert csatát, nemcsak egy szép, tiszta film elismeréséről van szó, de a valósághoz kötöttség, az emberi léptékben kirajzolódó, követhető magatartásforma akart-akaratlan felértékeléséről is.

(A párhuzamos szekciókban vetítették még Elek Judit *Mária-nap*, Xantus János *Eszkimó asszony fázik*, valamint Koltay Gábor *István, a király* című filmjét.)

Nyilvánvaló, hogy a szinte monoton hangú dicsérő kórus, amely Wim Wenders nagydíjas *Paris, Texas* című munkáját fogadta Cannes-ban, ugyancsak többet jelzett a kritikusok-kényeztette rendező ünneplésénél. A valódi érdem mellett bizonyára a divatpszichózis is némiképp közrejátszik egy-egy sikersorozat felrepítésében; nem minden nap esik meg, hogy ugyanaz a művész egymás után következő két filmjével előbb elnyerje a velencei fesztivál Arany Oroszlánját (*A dolgok állása*, 1982), majd a cannes-i Arany Pálmát. Ez az aranyláz épp annyira minősíti a befogadók érzékenységét a wendersi világkép iránt, mint a művek értékét, mutatva, hogy az azokból áradó élethangulat milyen messzire gyűrűző rezonanciát ébreszt a nyolcvanas évek nézőjében.

Formatervezett idegenség

Wenders filmgyártó cégének elnevezése, *Road Movies* többszörösen is jelképes értelmű. Vall egyfajta művészi megközelítés természetéről, mint ahogy a *Filmvilágnak* adott interjújában (1984/4) mondta: „Idegenkedem minden ideológiai prekonceptiótól. Számomra a filmkészítés megismerés,

felfedező út; a mozi, akár csinálom, akár nézem: utazás.” Az elnevezés ugyanakkor utal a meghatározó élményre, a távoli rokonságra a hatvanas évek amerikai beat-nemzedékének életfilozófiájával, irodalmával, zenéjével, létformájával. Nem véletlen a társítás Jack Kerouac irányzatot nyitó alapregényének címével *Az úton (On the Road, 1957)*. De a *Road Movies* cégért találóan illik magukra a Wenders-filmekre is, nemcsak azért, mert az utazás-állapot, az útközben-lét vissza-visszatérő témaként jelentkezik, nemcsak azért, mert a némettség-tudat és a mitikus Amerika-élmény állandó szembesülése, a két távoli pont közötti szakadatlan közlekedés, a történelmi és földrajzi térbeliség korunkat nagyon is jellemző feszültségeit fejezi ki. S nemcsak azért, mert a rendező képi fantáziáját leginkább az utazás színterei, az országutak, repülőterek, vonatkupék és folyosók, lakókocsik és motelszobák igézik meg, hanem elsősorban azért, mert a rendező az utazás-metaforát, az otthontalanság közérzetét a létezés jelképévé lényegíti. Ebben a sehonnan-sehová mozgástérben az egyetlen kapaszkodót az érzelmek jelentik; barátság, mester-tanítvány ragaszkodás, esetleg szülő-gyermek kapcsolat, férfi-nő vonzalom, mint a *Paris, Texasban*.

Wenders az érzelmek felszabadító, gyógyító terapiájáról ebben a filmjében mond a legtöbbet, s talán ez az a nyelv, amely leginkább emlékeztet a mozivilág közhasználatú beszédmódjára, s talán éppen ezzel magyarázható a fogadtatás szokatlan egyneműsége. A civilizáció áldásaitól messzire szakadt, amnéziában szenvedő, középkorú férfi története – aki négyévi néma távollét után fölbukkan a mexikói határ közelében, a texasi sivatagban, rátalál kisfiát nevelő öccsére és sógornőjére, később titokzatosan eltűnt, szépséges feleségére is – veszedelmesen inog az érzelmes és érzélgős közötti igencsak keskeny pallón. (Sam Sepphard, a neves amerikai drámaíró jegyzi a forgatókönyvet.) A ki tudja honnan előkerült ember társadalmi meghatározottságon kívüli lebegése és a jószándékú

polgári családcska boldog semmilyensége különös kontrasztot alkot. A messzire szakadtat megpróbálják visszavezetni az „életbe”, visszacsalogatni a kommunikáció kerítésén belülre, s az az együttműködés jóakarátát mutatva cselekvésbe is kezd – akárha egy derék robotot bedugnának a konnektorba. Elmosogat, kipucolja a család cipőit, s a hétköznapi, gála és sportcipők, az életforma-rituálék eme kellékei úgy sorakoznak szép rendben a kerti kőpárkányon Los Angeles panorámája fölött, mint természettani múzeumban őskori dinoszauruszok maradványai. Idegenek, abszurdak, talányosak. S noha az apa–gyerek kapcsolat valódi vonzalommá melegszik, s a kukucskáló-show fülkéjének foncsorozott üveglaka által valóságosan és jelképesen elválasztva, látva, de nem látottan, egykori férj és feleség az üzleties személytelenségből a személyesség drámai közvetlenségébe visszatalálva „kibeszélik” traumáikat, s e lélek-show után anya és gyermeke is egymásra lel, a férfi mégis kivetettnek érzi magát ebből a családi harmóniából, ismét lelép a színről. Houston felhőkarcolóinak körengetege, a formatervezett idegenség magába zárja a fellobbanó idillt. A *Paris, Texas*, Wenders első igazán amerikai filmje egyben leszámolást is jelent a fiatalkori Amerika-ideállal. Az ürességnek és a levegőtlen tágasságnak csodálatos képi megfogalmazása a másik európai, Antonioni Amerika-ábrázolására emlékeztet a *Zabriskie Point*ban. Wenders mintha főhőséhez hasonlóan maga is „kibeszélte” volna Amerika-komplexusát. Mindenesetre az újságírók kérdésére, hogy a továbbiakban Amerikában folytatja-e működését, egyértelműen tagadó választ adott. „Haza akarok menni Németországba, hogy ott forgassak új filmet. Részt kell vennem a német filmesek ellenállási küzdelmében, akiknek többé nem áll módjukban értékes műveket alkotni, mivel a konzervatív kormány úgy tesz, mintha kizárólag ő ismerné a közönség ízlését. (...) Haza kell mennem...” – hajtogatta vissza-visszatérő refrénként.

A hivatalos Éden fonákja

Jim Jarmusch Wim Wenders asszisztense volt a *Villanás a víz felett* című filmjében, korábban pedig Nicholas Ray tanársegédje a New Yorki egyetem filmkurzusán. Vizsgafilmjét, az *Állandó vakációt* Wenders cégének segítségével készítette. A legjobb elsőfilmnek szánt Arany Kamera-díjjal kitüntetett *Idegenebb az Édennél* című munkáját nem csupán ez a személyes motívum kapcsolja a *Paris, Texashoz*. Ez is jellegzetes „utazás-film”, a road-kultúra része, a sehová-nem-tartozás dokumentuma, a legfiatalabb filmes nemzedék eredeti tehetségű képviselőjének fanyar humorú ellen-Amerika képe. A hivatalos Éden fonákját mutatja harag, leleplező indulat nélkül, unott képpel elnézve a mélyebb összefüggések, drámaiság, túlzott poentírozottság fölött, vállrándítással fogadva az úgynevezett értékeket, a „kell” és a „lehet” mintapolgárokra szabott normáit. S e kamaszosan blazírt álca mögött feszengő líraiság, tétova gyengédség húzódik meg; ha előbukkan, az irónia nyomban visszaparancsolja. Számunkra különösen érdekes film, hiszen szereplői történetesen magyar disszidensek. Ezekről a fiataloktól mi sem áll távolabb, mint hogy hanyatt vágódjanak a nyugati életforma csodáitól, a tengerentúli álom testi valóságától. Öntörvényűek, magukba zártak, nem hatódnak meg egykönnyen; a Budapestről most érkezett lány az ajándékba kapott ruhát, amelyen talán még ott fityeg az árcédula, rögtön bedobja a szeméttárolóba. Az is igaz, hogy a vágyak Amerikája legunottabb, legkelletlenebb arcát mutatja felénk: vidékiességet, sivár szobákat, pénztelenséget, örömtelen munkát, természeti szépségek helyett tejszerű ködöt, a csodás Floridából bozótos, kihalt partszakaszt, kopott kísértetmotelt.

Túl sok ostoba kérdés

Mindazt, ami elfogadhatatlan, fullasztó, abszurd a jelen világban, a filmek egyrésze a múlt tükreéből próbálta visszavetíteni. A nyugatnémet filmművészet másik hivatásos utazója, Werner Herzog az Amazonas őserdői után az ausztráliai sivatagban keresett választ a szinte monomániákusan ismételtgetett drámai kérdésekre: vajon van-e lehetőség ebben a legutolsó pillanatban a pusztulásra ítélt néptörzsek, ősi kultúrák és a modern fehérember-civilizáció közötti hídépítésre, a múltba süllyedő értékek és a balga önhittséggel magasabbrendűnek vélt polgári kultúra együttélésére. Az *Ahol a zöld hangyák álmodnak* kevésbé excentrikus módon, kevésbé gyönyörűségesen, kevesebb belső gazdagsággal és árnyalattal, kissé szárazon és tételszerűen, de ugyanarról beszél, mint a *Fitzcarraldo*. Az ausztrál bennszülöttek két törzse ellenszegül a hatalmas bányatársaságnak, leülnek a közeledő bulldózerek elé, testükkel védve legendáik, mítoszaik helyét, a földet, ahol a zöld hangyák álmodnak. A mitikus bogarak Herzog agyának szüleményei, az ő fejében nyüzsögnek, semmi közük nincs valóságos legendákhoz, de Herzog feltehetően ezzel is hangsúlyozni akarta, hogy nem volt szándékában sem néprajzi, sem pedig „környezetvédő” filmet készíteni. Akik a filmet reakciós nézetekkel, a technikai fejlődés szükségességének tagadásával vádolták, valószínűleg félreértették szándékát és indulatát. Miként félreértették az ausztrál hatóságok is, akik úgy reagáltak Herzog filmjére, mint akiket hangyák csíptek meg: nyilatkozatot tettek közzé, amelyben segítőkészségükkel való visszaéléssel, rosszhiszeműséggel vádolták meg Herzogot, s argumentumokat sorakoztattak fel, hogy az ausztrál kormány mi mindent tett a bennszülött kultúra megőrzéséért. Dehát Herzog filmje nem az őslakosokon esett sérelmekről, hanem a fehér civilizáció kérdőjeleiről, nem a múlttól, hanem a jelenről, és a jövőről szól. Lehet, hogy kissé didaktikusan, amolyan

vasárnapi prédikációként hat az öreg bennszülött törzsfőnök véleménye, de a rendező mintha csak azért forgatta volna le filmjét, hogy ezek a mondatok elfúló figyelmeztetésként kimondassanak: „Ti, fehér emberek el vagytok veszve. Nem értetek a földhöz. Túl sok ostoba kérdést tesztek fel. Jelenlétetek a Földön végéhez közeledik. Nincsenek érzéseitek, célotok, nincs irányotok.”

Kevésbé általánosító jelentéssel, konkrétabb politikai sugallattal, a brazil cinema nôvo máig talpon maradt jelentős figurája, Carlos Diegues is a múlt utópiáját szegezi a színesbőrűek és fehérek, elnyomók és elnyomottak mai konfliktusaival, a polgári társadalmi berendezkedés üzemzavaraival szemben. A *Quilombo* a 16. század végén, az európaiak könyörtelen elnyomása, a cukornád-ültetvényeken uralkodó szörnyű állapotok elől menekülő néger rabszolgák alapította, csaknem száz esztendeig virágzó, fél-anarchikus fekete köztársaság történetét mondja el, amely az első demokratikus, szabad, szervezett közösséget jelentette az amerikai kontinensen. A Quilombo dos Palmares, a pálmák nemzete néhány szolidáris fehérembert is maguk közé fogadva kollektív tulajdonként használta a földet, s a nép által választott kormányzat irányította. Az új eszmék új vallást, új nyelvet, új kultúrát teremtettek. A köztársaságot 1694-ben az európai gyarmatosítók pusztították el. Diegues húsz évvel ezelőtt már készített filmet a Quilombo vezetőjéről, Ganga Zumbáról. Most újra összeterelve a szétfosló árnyakat, a régi históriát máig szóló történelmi parabolává tágítja, alkotása mégis inkább megelevenedő szabadtéri antropológiai és néprajzi múzeum és operai hangvétellű hősi kalandfilm egyvelegére emlékeztet.

Diegues esetében a múltidőnek volt jelentése, a francia kritika által ünnepeelt, és a legjobb rendezés díjával kitüntetett Bertrand Tavernier *Vasárnap vidéken* című filmjében a múlt csupán nosztalgikus hangulatú csecsebecse. Az indulattalan, elrévedező új esztéticizmus jellegzetes terméke; szép és

szomorkás, akár egy hervadásra ítélt virágcsokor, amely nemsokára a hulladékgyűjtőben végzi, üres tejeszacskók és konzervdobozok között. Lehet, hogy a másik francia versenyfilm, Jacques Doillon elviselhetetlenül modoros, hisztérikusan szépelgő műve (*A kalózlány*) két fiatal nő egymás iránt érzett fékezhetetlen szerelméről, amelynek hevében a hódító nöstény vad verekedésekben küzd meg a féltékeny férjjel – jótékony kontrasztot teremtett Tavernier klasszikus napsütést árasztó alkotásával. A *Vasárnap vidéken* Pierre Bost *Ladmiral úr hamarosan meghal* című regényéből készült, hőse, a kedves öregúr a festészet világát felforgató impresszionisták kortársa volt, de ő inkább megmaradt szélárnyékban, s évtizedekig ugyanazt a kertrészletet vagy műteremsarkot festegette. A film arról az egyik vasárnapról szól, amikor Párizsban élő gyermekei, polgári sémák szerint szabott fia és népes családja, és szabados temperamentumú, életvidám lánya meglátogatják. Az érzékletes hangulatokban gazdag mozifestmény végeredményben éppoly ódivatúnak tetszik – az ódivatúság humora nélkül –, mint *Ladmiral úr* artisztikusan elrendezett műteremsarkot ábrázoló valamelyik képe, blondelkeretben.

Irodalom és mozimitológia

Az immár tiszteletre méltó kort megért filmművészet történetében az irodalmi fogantatás mindig jelentékeny szerepet játszott. Az irodalom nagyon sokáig a film mindennapi kenyere volt, a műfaj önállósulási törekvései a vajat és a kaviárt jelentették rajta. Később a vajat és a kaviárt lenyalták, aztán már kenyeret sem szeltek mellé. Most mintha az általános szegényedés ismét divatba hozná a régi módot: a megfilmesített irodalom kenetlen kenyerével traktálják a nézőt. A mégoly nagynevű, eredeti

világú rendezők is sorra híres irodalmi műveket mozgóképesítenek, a az újjáteremtés igénye nélkül, a

személyesség átlényegítő ereje, a mondanivaló időszerű elevensége nélkül. Az amerikai filmművészet robusztus alakja, John Huston például Malcolm Lowry magyarul is megjelent *Vulkán alatt* című nagyszerű regényét végezte ki. A Mexikóban játszódó, döbbenetes erejű haláltánc, középpontjában a világpokol elől az alkohol magánpoklába menekülő brit ex-konzullal, tehetetlen, dühödt tiltakozás mindazon szenvedés ellen, amit a spanyol polgárháborútól tépázott, a fasizmustól támadott, a háború fenyegettségében fuldokló Európa átélt akkoriban. Huston alkotása mintha az alkoholelles világháború felvilágosító filmjeinek egy egzotikus darabja volna. Ami belső erejét, hevületét illeti, körülbelül olyan messzire esik az eredeti műtől, mint Hollywood lankás dombjai a Popocatepetl tűzhányótól. A producer nyilatkozata szerint ez volt a 67-ik forgatókönyv, amit 33 év alatt olvasott a Lowry-regény feldolgozásaként, számtalan rendező tervezte a könyv megfilmesítését, köztük olyan nagyságok, mint Luis Buñuel, Jules Dassin, Joseph Losey és Ken Russell. Az elutasított forgatókönyvek históriája érdekesebb, mint maga a film: közülük 18 happy-enddel végződött, 12 pedig a szovjet-német meg nem támadási szerződéssel kapcsolatos kémtörténeté alakította át a cselekményt, és így tovább a rémségek. A producernek azonban volt türelme és várt. Annyi azonban sajnos már nem volt, hogy kivárja a 68-ik változatot.

Az olasz filmművészet egyik legérdekesebb egyénisége, Marco Bellocchio, Pirandello mindinkább fakuló színpadi művéből, a *IV. Henrik*-ből készített meddő adaptációt a televízió számára. Egyébként ez volt az olaszok egyetlen versenyfilmje Cannes-ban. Marcello Mastroianni alakítja a dúsgazdag arisztokratát, akin egy véletlen baleset következtében úrrá lesz a téveszme, hogy ő a nyolcszáz év előtt élt német-római császár. Hiába gyógyul ki betegségéből, a huszadik század valósága, a polgári kapcsolatok képmutatása

elől önként visszamenekül az örület képzeletvilágába. Noha Bellocchio a pirandelloi jelenidőt a nyolcvanas évek jelenidejévé változtatta – már ami a ruhák szabását és az autók márkáját illeti –, s a színpadi stilizáció helyett egy valódi neogótikus kastély falai közé helyezte a cselekményt, ezzel a kedvvel körbefényképezett filmrealitással mindent elvesztett, ami az eredeti műben különös, álomszerűen megfoghatatlan volt, és semmit sem nyert, ami a külsőségeken kívül, a gondolat vagy az indulat kötelékével a mához kapcsolta volna. Bellocchio nem feltámasztotta, inkább filmszalagba pólyázva mumifikálta a Pirandello-drámát.

Ha a filmművészek egy része a biztonsággal csalogató irodalom – mint kitetszik, nem is annyira biztonságos – révén kötött ki, mások az önmegtermékenyítő mozimitológiához fordultak ihletért. Sergio Leone Amerika-meséjének szintén ismert regény szolgált alapjául (Harry Grey: *The Hoods*), a film mégsem az irodalom emlőjén növekedett (négy és fél, megvágott változatban három és fél órányira), hanem az amerikai gengszterfilmekén. S persze a *Keresztapával* sem tagadhatja le a közeli rokonságot. *A Volt egyszer egy Amerika* cím után zárójelben rögtön hozzátehetnénk: ahogyan azt a filmek láttatták. A húszas évek New York-i gettójából induló, gyerekkori barátok karrierje a gengszter-arisztokrácia csúcsáig ível fel; közben vér, erőszak, érzelmesség, brutalitás... és Ennio Morricone zenéje. Egyszóval minden adott a 84–85-ös évek világsikeréhez.

Woody Allen *Broadway Danny Rose* című filmjében ugyancsak a mozimitológiából merít; nem teljesen belefeledkezve, inkább csak futtában vágva egy-két fintort a maffia-filmekre, komolytalan idézetek, komikusán eltúlzott cselekményfordulatok formájában. A tükör csak másodsorban ezeket a filmeket, mindenekelőtt őt, ő maga és mások által annyira szeretett személyét mutatja. Most a Broadway-anekdoták slemil hősét, a lelkes kis impresszáriót alakítja, aki

kabarék számára hajt fel parodistákat, zsonglőröket és egyéb ihletett csodabogarakat, s egy divatból régóta kihullott hústorony slágerénekes come-backjét szervezve próbálja megcsinálni a maga szerencsáját is. Az érzelmes torkú hústorony azonban a siker első kacsintására más, „komolyabb” ügynököt választ, s marad tanulságul a gyenge erősek bölcs és hamiskás vigasza, ami Chaplin óta biztonságot ad a film kisembereinek.

A *Néhány interjú magánügyben* című alkotásával nemzetközi elismerést keltett Lana Gogoberidze filmje. A *nappal hosszabb az éjszakánál* más módon támaszkodik a mozimitológiára. A nyolcvan éves grúz asszony élettörténete, háttérben Grúzia társadalmi átalakulásának tablójával, népi vándorénekesek „elidegenítő” dalbetéteivel – inkább a számunkra kedves, életerős grúz filmek élményére, motívumvilágára emlékeztet, mint egy olyan műre, amely majd később sajátmagára emlékeztet.

Apák és fiúk

A spanyol filmművészet egyre ismertebb alakja, Mario Camús, a regénytablók mestere; Camilio José Cela *A méhkas* című könyve után most Miguel Delibes művét filmesítette meg. Az epikus regényszerkezetet belső felépítésében megőrző *Ártatlan szentek* döbbenetes tudósítást adott az évszázados elmaradottságú feudális állapotról, amely a földbirtokos-paraszt viszonyban, az egyoldalú kiszolgáltatottság gazdasági és tudati alárendeltségében még jelen volt a hatvanas évek francóista társadalmában. Camús filmje egy extrema-durai parasztcsalád életét mutatja be, az engedelmességbe és alázatba belerokkant családfővel, s a madarak nyelvén beszélni tudó, gyereklelkű, félidióta öreg nagybácsival a fókuszban. (Alakítóik: Alfredo Landa és Francisco Rabal megosztva nyerték a legjobb férfiszínésznek

ítélt díjat.) Az együttérzés lírája, a bukolikus természeti képek szépsége sem képes azonban fölemelni az agyagnehéz realizmust, amely bizonyos kelet-európai filmek ábrázolásmódjára emlékeztet.

Sorolhatnánk a filmcímeket, és nem is minőség nélküli filmeket, amelyek korunk egy-egy elevenbe vágó politikai, társadalmi drámáját felvillantották. A legérdekesebb talán mégis az örök téma legújabb változata, az apák és fiúk nemzedéke közötti szakadék, a korszakváltás megrázkódtatásának lenyomata a filmekben. Két, egymástól távol eső művészként, merőben különböző stílusú és indulatú művére utalnánk itt: az Angliában élő lengyel Jerzy Skolimowski *A siker a legjobb bosszú* és a görög Theo Angelopulosz *Utazás Khitérára* című munkájára. Skolimowski önéletrajzi fogantatású alkotása (Michael York mellett saját fia felesége játsszák a főszerepeket, saját londoni házában forgatta a filmet), az emigráns-lét fájdalmas kivetettségét, tanácstalanságát tükrözi. A nemzetközi hírű színházi rendező fűhöz-fához rohangál, hogy a lengyel politikai eseményeket megelevenítő színpadi happeningjéhez pénzt hajtson föl, Nyugat és Kelet felé egyszerre égetve fel a hidakat. S ebben az öngerjesztő, terméketlen sehová-nem-tartozásban végső knock-outként éri tizenhat éves fia levele, amely ben közli: végleg hazautazik Lengyelországba. Elege van a hamis látszatokból, elege van, hogy mindig vesztes csapatban játsszon. Végre igazi barátokat és igazi ellenségeket akar. A varsói repülőtérre leszállva, azért égnék meredő, pirosra festett punk-frizurával fejezi ki különállását.

A nemzedékek közötti, áthidalhatatlannak látott, szenvedéssel teli távolságról, a sem-itt-sem-ott-állapot huszadik századi traumájáról, a meg-nem-értés üresség-élményéről szól Angelopulosznak a legjobb forgatókönyv díjával kitüntetett filmje is. A polgárháborús múlt, harminckét éves szovjetunióbeli emigráció után Görögországba hazatérő, ókori

fenségű, szikár öregember mintha egy más univerzumból érkezett volna fiához, családjához. Az E. T. földreszállása ehhez képest, mindennapos szomszédolás. Az élet nem folytatható ott, ahol abbahagyták, az öreg nem képes beilleszkedni sem a családi, sem a társadalmi milióbe. De visszaút sincs már számára. Ott áll egész éjszaka az esőben, a nemzetközi vízre számúzve, toporogva egy kicsinyke stégen, a világok közötti jelképes szigeten. Mindezt a tragikusan szép gondolatot megterhelik Angelopulosz művészetének jellegzetes modorosságai, az elidegenítés unos-unt effektusai, jelenetszerkesztési kacskaringói, kihívóan hosszú, belső tartalmat nem hordozó, csigákra szabott időmértékű beállításai.

Szándékosan végére hagytuk azt a sehová nem besorolható, minden kényszerű kategórián kívül eső 72 perces kis remekművet, amit Ingmar Bergman készített a svéd televízió számára azután, hogy „egyszer, s mindenkorra befejezte a filmezést”, s a *Fanny és Alexander*rel leforgatta élete utolsó filmjét. Ez a futtában, szinte csak emlékeztetőül lepötyögtetett kis melódia – egyetlen színhelyen, mindössze egy asztallal és pamlaggal bebútorozott, üres színpadon, három szereplővel, rengeteg dialógussal – megszégyenítő és boldogító bizonyosság arról, hogy az igazi művészetnek, éppúgy, mint a kisgyerekeknek, nincs szüksége okvetlenül drága és bonyolult játékra, a képzelőerő belső forrásból buzog, vagy sehonnan sem.

A próba utánnak nehéz nem tulajdonítani önvallomás-jelleget, s az Erland Josephson alakította öregedő színházi oroszlánt, aki most ötödször rendezi Strindberg *Álomjáték* című darabját, nehéz nem azonosítani a filmrendező személyével, szavaiban nehéz nem Bergman nézeteit felfedezni a művészet és élet, látszat és valóság, hazugság és igazság viszonyáról, a színészlét és a színpadi illúzió-világ kapcsolatáról. A bergmani mű maga is bravúros álmójáték, képzelet és realitás megfoghatatlan egyvelege.

A próba után a rendező az asztalra borulva elbóbiskol a kihalt, üres színpadon. Megjelenik a darabban „Indra lányát” alakító hamvas, fiatal színésznő azzal az ürüggyel, hogy otffelejtette karkötőjét. De megjelenik a lány halott anyja is, a felbomlott idegzetű, alkoholista, nagy színésznő, a rendező egykori szeretője. Mindkét nő a férfit akarja, az egyik egy öregedő, elkényeztetett kislány kétségbeesett szenvedélyével, a másik az ifjúság koravén céltudatosságával. Mindkét kérelem ijesztő és felkavaró, s a védekező önzés megtalálja a maga kibúvóit. A szépség és fiatalság érzéki csábítása még elevenbe vág, a tapasztalat bölcsessége, az előre tudott bizonyossága azonban már fölöslegessé teszi az élmény megélését, az intellektus erősebb az ösztönöknél; néhány fájdalmasan pontos mondat elegendő, hogy elénk fesse a lehetséges valóság égi mását, egy kapcsolat születését, delelőjét és alkonyát. A film a maga vázlatszerű esetlegességében is tökéletes szerkezetű, az odavetettség látszata mögött egy nagy művész végső harmóniáig letisztult formaérzéke és tapasztalata. A művészet, a teremtő munka, a szerelem igenlése – mindez már kissé távolról, kissé ironikusan, kissé kegyetlenül, de mindenesetre olcsó szomorúság nélkül.

In Filmvilág, 1984.9. szám, 30-37.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6329

FESZTIVÁLMAKETT

FIGUEIRA DA FOZ 1984

Kicsi fesztivál nagy igénnyel. Ez lehetne a mottója a Lisszabontól kétszázvalahány kilométerre fekvő, óceánparti városka nemzetközi filmszemléjének. A szerény lehetőségek és az elképzelés nagyvonalúsága közötti ellentmondás az építészmérnökök fantázia-makettjeit idézte. Változatos, sokszínű program, párhuzamos szekciók, információs műsorok, akár az elsőosztályú, monstre-fesztiválok, csak éppen minden miniatürizált formában. Verseny a nagyjátékfilmek, a dokumentum-, a gyermek-és a rövidfilmek kategóriájában, ízelítő a legújabb portugál filmekből, az 1974. április 25-i vörös szegfűs forradalommal foglalkozó dokumentumfilmek mustrája, áttekintés a kubai filmművészetről, és így tovább.

A filmek java része a fesztiválóriások mellékműsorainak reflektorcsóvákától kevéssé megvilágított helyeiről került elő, s ez itt korántsem a válogatás képzeletszegénységéről, inkább csak a körülmények hatalmáról vallott. A bemutatott, sőt díjnyertes művek némelyikéről a Filmvilág olvasói már tájékozódhattak, például Franz Kafka *Amerika* című regényéből készített *Osztály viszonyokról*, Jean-Maria Straub és Danièle Huillet ezüstdíjas alkotásáról a 84-es nyugat-berlini, a svájci Thomas Koerfer ezüstdíjas *Parázs* című filmjéről a 83-as velencei fesztivál-beszámolóból. Mindez mégsem jelenti azt, hogy Figueira da Foz afféle másodjászó fesztivál volna a filmművészet peremkerületeinek egyikében. A válogatás határozott szellemiséget tükrözött, a filmek megtalálták helyüket egy új, sajátos értékrendben, s emellett arról a kihívásról sem szabad megfeledkezni, amit a szemle műsorpolitikája a nem túlságosan dicsért portugál filmforgalmazás számára jelentett.

A fesztivál jellegét talán az észak-amerikai filmprogram tükrözte legérzékletesebben. Független, fiatal rendezők munkáit állították egymás mellé, s az összkép távolról sem emlékeztet a lenyomatra, amit „az amerikai film” gyűjtőfogalma hagyott emlékezetünkben. A fekete bőrű Billy Woodberry *Áldassék kis szívük* és Andrew Horn *Végzetes szerelem* című alkotása a filmkészítés ugyancsak távoleső pólusain helyezkedik el: az egyik az érzelmekkel telített kisrealizmus, a másik a formanyelvi stilizáció szélső értéke.

Woodberry a Shirley Clarke, Robert Young és John Cassavetes nevével fémjelzett „New York-i iskola” hagyományait folytatja, de filmjében nem nehéz felfedezni a neorealizmus utó- vagy újrarezgését sem. A társadalmi igazságtalanság elleni csendes indulat itt nem annyira a külső körülmények megrajzolásában fejeződik ki, mint inkább a psziché megnyomorodásának rendkívül finom ábrázolásában. A háromgyerekes néger munkáscsalád életében az addigi harmónia széttörik; hiába vállal magára többet az anya, hogy a munkanélkülivé lett családfő helyett a jövedelmet pótolja, a roncsoló méreg az anyagi lét külső burkánál mélyebbre hatol. Mert mit jelent a szükség a megaláztatás fájdalmához képest, amikor egy erős, tekintélyhez, sőt parancsoláshoz szokott férfi elveszti önbecsülését, s nem képes többé gyermekei szemébe nézni. A jóléti társadalomban a munkanélküliség nem az éhséggel egyenlő többé, de egyenlő a személyiség demoralizálódásával, a kedélybetegséggel, a szégyennel, a korábbi értékek, ideálok összeomlásával.

Andrew Horn a *Végzetes szerelem*ben a filmforma naturalista látvány-és hangközegét párolta le végső kivonattá, feltehetően a lehetőségek szűkösségét alakítva stílusjellegzetességgé. Mondhatnánk: a történet középpontjában egy szerelemben csalódott, bús irodalomtanár áll. Mondhatnánk, ha volna valódi történet, volna valódi irodalomtanár, ha a búbánatot vagy bármit a filmben valódinak

tekinthetnénk. Talán csak a kötél az, amibe végül a fejét bedugja. Andrew Horn mindent idézőjelbe tesz: az ismétlődő közhelyekből összefabrikált dialógus-töredékeket, a filozófia komolyságát, a falra festett bútorokat, holdkiflit és csillagokat. Filmje talán a Ionesco-féle abszurd színházhoz áll legközelebb, de mégsem színházszerű; inkább az az érzésünk, a filmnyelv fantasztikus tökélyvel felépített kártyavárát próbálja kajánul szétpöckölni és a semmiből újraépíteni.

Az amerikai dokumentumfilm legjobb hagyományait folytatja Kentucky állam kis filmalkotó közössége, az Appalshop Films égisze alatt készített *A nagy húzás*, Frances Morton munkája, amely Nixon 1978-as újraválasztást kampányának egy vidéki állomását mutatja be. Mímelt tárgyilagossággal, valójában a felháborodás indulatával szemlélteti, milyen mélyre hatolt a választási mechanizmusba, a politikai élet működésébe a korrupció. A valóság torz humora tükröződik a legális és a jog szerint megengedhetetlen mesterkedésekben, mintha a képek nyelvén ismétlődne Juvenális mondása: Nehéz nem írni szatírárt. Nem fényképezni sem könnyű.

Nem a dokumentumfilm műfajában, de a szatírához közelít a japán Morita Josimicu ezüstíjjal kitüntetett *Családi játékok* című alkotása is, amely "a társadalom legkisebb sejtjének" mikrovilágában kérdőjelezi meg a japán makrosodát, s ennek alapját, a mind embertelenebbé váló eredmény-centrikus életvitelt. Nem rendkívüli, mégis nagyot csattanó film, hiszen éppen azt gúnyolja ki, amit ma egész Európa és Amerika áhítattal vegyes irigységgel figyel. Szinte mindennap olvashatunk kísérletekről, hogyan próbálják lemásolni amerikai üzemekben a japán termelés szerkezetet, átültetni a japán munkamorált, a reggeli közös gyári tornától a munkahely emblémájával ellátott csinos öltözékig, meghonosítani egy más kultúrában, hagyományokban, gondolkodásmódban gyökerező kamikáze-magatartást, az

egyén önfeláldozását a termelési mutatók háborújában. De Morita filmje mifelénk is vág. A minta-családfő, akit Franciaországban Monsieur Dupont-nak, nálunk Kovács úrnak neveznének, minden áldozatot meghoz, hogy fiát a legnagyobb pontszámmal fölvegyék a karrierjét megalapozó mintaiskolába. Fiaskája mellé minta-korrepetítort állít, aki hipnotizőr módjára bűvöli tanítványát és az egész családot. A figurában mindvégig lappang valami kiszámíthatatlan, s noha az erőpróba végül sikerül, a mintaszerű komolyság fenyegető burleszkbe fordul. A fesztivál nagydíjas filmje, az ausztrál Paul Cox *Virágember* című alkotása körül kevésbé gyűrűznek tovább a gondolatok; füllelten önmagába zárult világot teremt. Egy öregedő, enyhén pszichopata férfi harcol démonaival, a gyerekkori sérülések emlékeivel, amelyek zötyögő amatőr felvételeken idéződnek elénk, harcol a halott anya nyomasztó szeretetével, akinek ma is mindennap levelet dob be a postaládába, harcol a valósággal, amely durván és stílustalanul próbál betörni virágokkal, műkincsekkel telezsúfolt, kifinomult szépérzéssel berendezett otthonába. A hangulatokkal érzékenyen bánó, tehetséges alkotás maga is épp oly extrém, mint különös hőse.

A Portugáliában először járó utazót természetesen a portugál filmművészet érdekelte volna leginkább, hiszen a még oly felületes, de személyes benyomások sokszorosán kiéleltik a kíváncsiságot a filmtükörben megjelenő kép iránt. A Salazar-diktatúrát megdöntő vörös szegfűs forradalom óta tíz esztendő telt el már, s a korabeli eseményeket megörökítő kitűnő dokumentumfilmek, mint *A derék portugál nép* (rendező: Rui Simões), *a Jelenetek a portugál osztályharcból* (rendező: Robert Kramer) vagy *a Torre Bela* (Rendező: Thomas Harlan) kamerával írt történelmi forrásmunkák immár. A mai, ellentmondásoktól terhes Portugália csak fakó, szétfutó színekben, homályosan tükröződik a fesztiválon bemutatott erőtlen közepműfajú filmekben. António da Cunha

Telles *Életek*, José de Sá Caetano *Azul, Azul*, Carlos Vasconcelos *Armando* című művét a hazai kritika sem éppen ünnepelte. A legjobb portugál vagy spanyol nyelvű filmnek ítélendő Glauber Rocha-díjat Cristina Hauser színésznő első munkája, az Arthur Schnitzler elbeszélését feldolgozó *Junqueira* nyerte. Cristina Hauser, a portugál filmművészet élő klasszikusa, Manoel de Oliveira filmjében is játszott, s ez az együttműködés láthatóan mély – talán túlságosan is mély – nyomot hagyott alkotásán.

Végül magyar sikerekről is beszámolhatunk. Xantus János *Eszkimó asszony fázik* című filmje a CIDALC (Nemzetközi Szövetség Művészeti és Irodalmi Értékek Népszerűsítéséért) oklevelét és a Nemzetközi Filmklub Szövetség díját kapta, ezt Woodberry filmjével megosztva. A legjobb gyermekfilm díját Sólyom András *Szegény Dzsoni és Árnika* című mesefilmje nyerte. A magas zsűri ez utóbbi alkalommal nem szakállas esztétákból, szemüveges pedagógusokból állott: négy gyerek hozta egyhangú döntését. A legfiatalabb zsűritag, Catarina Sofia Ribeiro Braga már betöltötte negyedik életévét. Ahogyan a Bábszínházban mondják: olyan siker volt, hogy szék nem maradt szárazon.

In *Filmvilág*, 1985.2. szám, 36-37.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6195

MEPHISTO EZREDES

SZABÓ ISTVÁN ÚJ FILMJÉRŐL

985

Talán nem tévedünk nagyot, ha azt képzeljük, hogy a díjakkal koszorúzott, kritikáktól ajnározott, a világsiker nagylelkűségében levegőbe dobált filmművész a zshivaj elültével, amikor még nem pattogzanak szárazon a babérlevelek és nem homályosult el az aranyozás a szobrokon, amikor a biztató és kaján tekintetek egyaránt várakozón rászegeződnek, éjszakánként verítékben ébred és azon fohászkodik, bárcsak az alkotások folyamatosságában létezne olyan matematika, mely szerint a következő mű helyett már rögtön az azután következőt készíthetné el. Dehát senki sem lépheti át saját árnyékát, senki sem lépheti át következő filmjét. S minél nagyobb kiterjedésű a siker, annál erősebb a mágneses tér körülötte, annál nehezebb kiszakadni udvarából. A következmények meghatározott mozgásteret szabnak meg, a körülmények parancsolni szeretnének, s az elkerülhetetlenség látszatával ruházzák fel az eseményeket.

Redl ezredes, az Osztrák–Magyar Monarchia hadseregének kémfőnöke, ez a nagyszabású, talányos történelmi figura éppoly türelemmel várakozott Szabó Istvánra a *Mephisto* után, mint amilyenel a detektívek várták hónapokig a bécsi főpostán a titokzatos személyt, aki az orosz határállomáson feladott, „Operabál” jellegével poste restante érkezett, hatalmas pénzösszeget tartalmazó levelet átveszi. Minden együtt van a találkozáshoz: az újabb parádés szerep lehetősége Brandauernek, az etikai kérdéseket fölvető karriertörténet, a monarchikus játéktér, különös tekintettel a magyar és német nyelvű koprodukciós felek vágyaira,

olvasmány- és vizuális emlékeink belénkivódott sokasága, az azonos kultúrkör rokoniassága, a Habsburg-monarchia lehetőségeinek és bukásának okait felülvizsgáló világméretű érdeklődés reneszánsza. Valószínűleg ez a hullám emelte hátára John Osborne hasonló témájú darabját is a közelmúltban, ismét ráirányítva a figyelmet a rejtélyes Redl-ügyre. Szabó István filmje főcímében lovagiasan utal erre: „Munkánkat John Osborne *A Patriot for Me* című színműve és századunk történelmi eseményei inspirálták.”

1913-ban, egy esztendővel a szarajevói merénylet, s a világháború kitörésének traumája előtt, Európa közvéleményét megdöbbenetette a hihetetlennek tetsző hír, hogy az Osztrák–Magyar Monarchia katonai kémelhárításának vezetője idegen nagyhatalmak javára kémtevékenységet folytatott, s a leleplezést követő órákban a vezérkar legfelsőbb körei presztízsféltésből, a botrányt eltussolandó, az ezredest szállodaszobájában öngyilkosságra kényszerítették. Az ügyet azonban a sajtó kipattintotta, s mint egy gyanús tartalmú szeméttárolót, féligazságokkal, félértesülésekkel, az információ hulladékdarabjaival a nagyközönség lába elé borította.

„Tapasztalati tény – írta Stefan Zweig *Fény és árny Európán* című visszaemlékező esszéjében –, hogy ezerszer könnyebb egy kor eseményeit rekonstruálni, mint atmoszférájának lelki összetevőit. A hangulatot nem a hivatalos események tükrözik, hanem sokkal inkább a kis személyes epizódok, amilyenekről itt szólni akarok. Magam akkoriban, őszintén megvallva, nem hittem, hogy háború jön. Két alkalommal is láttam azonban lidérces fenyegetését, s mintha rémálomból riadtam volna fel utána. Az első eset az úgynevezett »Redl-ügy« volt, amely, mint a történelem megannyi fontos kulisszatitka, nemigen került napvilágra.”

A legösszefüggőbbben és a leglogikusabban (s persze a legszenzációsabban) talán Egon Erwin Kisch hosszú riportja csoportosítja az értesüléseket, Osborne drámája is elsősorban

innen meríti motívumait. Az események mögöttes érdekszövevénye azonban éppoly fölfejtethetlen, éppúgy nélkülözi a hitelességet, mint a korábbi mayerlingi tragédia, Rudolf trónörökös és Vetsera bárónő közös halála, éppoly tág lehetőséget kínál a különböző történet-variációk kirakósjátékára, mint amaz.

Szabó István és Dobai Péter (a *Mephisto* kitűnő forgatókönyvíró-párosa) változata azon a hipotézisen alapszik, hogy az alacsony származásából magát vasakarattal és kíméletlenséggel felverekedő, rutén származású Alfred Redl valójában nem is volt kém, csupán áldozata egy kitervelt koncepció pernek, amely Ferenc Ferdinánd trónörökös és az agg, szenilis Ferenc József császár közötti hatalmi belviszályban, a Belvedere kontra Schönbrunn ellentétben, „hidegháborús” feszültség felkeltésében, a fenyegetettség légkörének megteremtésében lett volna hivatott aduászul szolgálni. Mindez persze csupán a képzelet játéka, zsonglőrmutatvány a valószínűségekkel, pontosabban a vélt valószínűségekkel. Az alkotók rögtön a film elején figyelmeztetik a hiszékeny nézőt: „Filmünk nem hiteles történelmi dokumentumok nyomán készült. A szereplő személyek minden cselekedete a fantázia terméke.”

A *Redl ezredes* mindenek előtt tanulságot kínáló hatalmas jellemportré, modell-értékű megszemélyesítése a társadalmi eredeztetésű kertészeti erkölcsdrámának: vajon sikerülhet-e meggyökeredzeni a saját talajából finomabb földbe átplántált ember-növénynek, ha megtagadja saját fajtáját. A film egyik jelenetében Redl fekete álarcot visel. Ez az álarc saját jelentésén túlmutató filmmetaforája a másnak látszani akaró ember megszállottságának, a belső és külső szerepkényszernek; a szemrésekből a csőd és zavar tekint kifelé.

Az Osztrák–Magyar Monarchia, az esetlegesen összefércelt, szakadóban levő államruha –, melyet az erőszakos vonalú dualista szabás nem hogy összetartott, inkább

szétfeszített – minden darabkája önálló életet kívánt élni. De még a két fő rész is „Magyarország és Ausztria úgy illettek egymáshoz, mint egy piros-fehér-zöld kabát egy fekete-sárga nadrághoz; a kabát önmagában is darab volt, a nadrág azonban egy már nem létező fekete-sárga öltöny maradéka...” (Robert Musil) És minél inkább szétesőben volt a Monarchia, annál inkább szüksége volt az erős, egységes hadseregre, államra az államban, amelyet nem a nemzetiségi nacionalizmus, hanem az általános Habsburg-patriotizmus hat át, szabadon vonulva-lebegve a birodalom legtávolabbi pontjai fölött is, akár a fenséges császári pofaszakáll fehérségét elorzó báránnyelűk. Minél egyértelműbb az abszolutizmus (a „slampossággal enyhített abszolutizmus” Victor Adler híres meghatározása szerint), annál inkább szükség van saját jól felfogott érdekből a hadsereg belső demokratizmusára, az igazi tehetségeket pártfogoló, előmenetelüket biztosító közszellemre. Ez a gyakorlat emeli ki az élesesű és szolgálatkész Redl gyereket a filmben a lebergi vasutascsalád melegéből mint jó alattvaló-ivadékot a katonai reáliskolába, ez repíti majd fel a rendkívüli képességekkel és akaraterővel megáldott tisztet magas posztjáig, melyre már az udvar fénye is rávetül. És persze még valami. Ezt a valamit Szabó filmje rendkívül világos vonalvezetéssel ábrázolja: az alkalmazkodás és árulás különös tehetsége. Mert a lélektani befogásnak, a megtöretés és kiemelés hideg-meleg technikájának, a „hálán alapuló hűség” kikovácsolásának éppúgy megvannak a maga évszázados tapasztalaton alapuló, pontos és szent előírásai, miként a szolgálati szabályzatnak. Redl nem csak teljesítménye, de árulásai lépcsőin emelkedik a magasba; kezdetben iskolatársait kényszerül beárulni, majd rokonszenveit, barátságait, rokonságát kényszerül megtagadni, s az árulás művészetének tökélyre fejlesztése elvezeti új foglalkozásához: mások megfigyeléséhez, a kémistenséghez. Vagy-vagy. Nincs más választás. Nincs középút. Nincs hátország. Dupla vagy semmi.

Szabó és Dobai kristálytisztá logikával rajzolják meg ezt az életutat, talán túlságosan is tiszta, eminens logikával következik egyik fontos jelenet a másik után, talán túlságosan is kitetszik a pedagógiai célzatosság. És talán ezért nem járják át azok a dús életnedvek a drámát, amelyek a *Mephisto* hasonló etikai válsághelyzetét olyannyira elevenné tették.

Redl a film fent említett hibátlan logikája szerint csapdába esik. Most is túl jól akar teljesíteni. Noha tapasztalt füle már hallja a Monarchia kidűlni készülő korhadat fájának recsegését, még buzgón szállítja a trónörökös kérésére a koncepció per áldozatjelöltjeinek dossziéit. De aki túlságosan elől van, azon megakad a szem. Beszélni ezüst, hallgatni arany. Aki másnak vermet ás, maga esik bele.

A koncepció körvonala, amely a trónörökös fejében összeáll, fölöttébb ismerős alakzatot ölt, még terminológiája is a közelmúlt történelmének oly sokszor hallott, baljós kifejezéseit társítja. És itt, a film utolsó harmadában, ahol a szálak összefutnak, hogy egy messziről is jól látható eszmei bogba kössék össze őket, előtolakszik a kérdés: vajon nem hitelteleníti-e visszafelé is egy erős mű öntörvényű világát, ha a közelmúlt traumáinak historizáló feldolgozása a mai szemléletet, mai összefüggéseket ennyire direkt módon vetíti vissza a múltba? Hiába jelentik ki az alkotók, hogy a szereplő személyek minden cselekedete a fantázia terméke, amikor valóságos történelmi személyekről, valóságos történelmi helyzet valóságos erőviszonyairól van szó, ezek a történelem tényeibe kapaszkodva, okvetetlenkedve visszaperlik igazságukat a fantáziától.

Bármilyen nagyszerű színész is a Fassbinder-filmekből ismert Armin Müller-Stahl, bármilyen kellemetlen, bigott figurának festik is a történetírók Ferenc Ferdinándot (mi magyarok különösen nem tüntetjük ki rokonszenvünkkel, hiszen neki tulajdonítják a kijelentést: „Magyarország számára rövid a programom, csupán egy mondatból áll: egy második

Haynaura van szükségem!”), a dinasztikus Rákosi-portré, amit a filmben végülis megszemélyesít, enyhén szólva kétségeket ébreszt. A filmben Ferenc Ferdinánd Redl alezredest nemzetiségi alapon, rutén származására hivatkozva választja áldozatul, noha köztudott, hogy éppen a trónörökös volt az, aki a dualista birodalompolitikához szklerotikusan ragaszkodó Ferenc Józseffel szemben világosan látta, hogy ha a szlávok és a többi elnyomott nemzetiség érdekében nem tesznek sürgősen lépéseket, a Monarchia pillanatokon belül összeomlik. „Ferenc Ferdinánd konföderációt kívánt létrehozni, melynek egyenjogú tagjai németek, magyarok, csehek, szlovákok, lengyelek, ruténok, románok, horvátok, szlovének és olaszok lettek volna.” (Jászi Oszkár) A koncepció per főszereplője – a film szerint – osztrák vagy magyar nem lehet a dualista államban, de zsidó sem, a Dreyfus-per még túl közel van. A Dreyfus-per valóban túl közel van, s nem azért, mert a zsidó Dreyfusról vált nyilvánvalóvá ártatlansága a hamisított bizonyítékokkal szemben, hanem mert ez a Franciaországot, és közvetve az egész világot megrázó erkölcsdráma a demokrácia és az alkotmányosság létezését, életerejét tesztelte meg. Nem a Habsburgok voltak azok, akik semmit sem felejtettek és semmit sem tanultak. A történelemtudomány az azóta eltelt évtizedek korántsem megnyugtató tapasztalatai nyomán már hajlandó a monarchiabeli állapotokat a kortársi szenvedélyeknél objektívebben értékelni. A kérdés egyik legmélyebb ismerője, Jászi 1949-ben írta: „... a Habsburgok birodalmában a jogrend elviselhetően biztonságos volt, az egyéni szabadságjogokat egyre inkább elismerték, a politikai jogokat folyamatosan kiterjesztették, a nemzeti autonómia elvét növekvő mértékben respektálták...”

A film meghasonlott, kiábrándult Redl ezredese, amikor látja, hogy a hurkot, aminek fonásában oly buzgón segédkezett, az ő császárhú nyakába akasztják, s a vég elkerülhetetlen, önként rúgja ki maga alól az ártatlanság zsámolyát. A széparcú,

ócska kis agent provocateur-nek, akit – homoszexuális hajlamát ismerve –, nyomába eresztenek, *valóban* elmondja a titkos hadászati adatokat, de ezt már a csapda felismerésének tudatában teszi, „kémjelentését” akár közvetlenül a trónörökös címére borítékban is elküldhetné. A homlokához illesztett revolver-ravasz meghúzása csak tárgyiasult befejezése korábbi erkölcsi öngyilkosságának. A forgatókönyvírók egyébként nagyon szellemesen fordítják visszájára Egon Erwin Kisch híres riportját a Redl-ügyről: a vezérkar is megírja a maga forgatókönyvét, ravasz mesterkedéssel mintegy beeteti a sajtót a „meggyőző” részletekkel.

Redl homoszexualitása. Szabó filmje rendkívül finoman, mögöttes tartalommal átlényegítve, inkább csak sejtetve ábrázolja ezt, ellentétben a korabeli sajtóval, vagy Kisch változatával, aki még a végzetes lépést, a bizonyító erejű pénzösszeg felvételét is azzal magyarázza, hogy a kémfőnök az unokaöccseként prezentált ifjú szeretőjének akart egy szép Austro-Daimler túrakocsit vásárolni, ezzel tartva vissza a nősüléstől. Osborne egyenesen a homoszexualitást állítja színdarabja középpontjába, Redl története mintha csak ürügyként szolgálna egy pederasztá-karnevál felvonultatására.

Szabó ezt a vonzalmat mély intuícióval egy másfajta, elérhetetlen világ utáni sóvárgással játszatja össze, amit Redl egykori évfolyamtársa, a gazdag, szép és előkelő báró Kubinyi Kristóf és annak nővére testesít meg. A gyerekkori barátság intimitása, a csodaszép kastély varázsos idegensége, ahová vakációra meghívják, s ahol még a kutyát is Harrynak hívják és megéri, ha angolul mondják, üljön le – egy életre meghatározza vágyait. Akarnok holdkórosként próbálja elérni a reménytelen célt; a lappangó, titkos szerelem megaláztatásokkal szegélyezi egész életútját. A film legösszetettebb, legárnyaltabban megrajzolt vonulatát jelenti ez a kapcsolat. Redl páncélzata ezen a ponton szakadt be, ezen keresztül sebezhető. Itt, az érzelmi hadszíntéren válik igazán tragikus figurává. Hiába tehetség,

akarát, karrier, minisztériumi különvonal, sohasem érhet fel Kubinyihez, sohasem bújhat ki a paraszti bőréből. A film egyik legbeszédesebb jelenete a néma lelepleződés: Redl egyetlen egyszer társadalmi hüvelye, az uniformis nélkül, civilruhában mutatkozik az adriai tengerparton báró Kubinyi Katalin oldalán, hófehér öltönye, hófehér kalapja makulátlan úriszabói eleganciájában. Zömök, lendület nélküli testalkat; hirtelen meggazdagodott gabonakereskedő, vasárnap délelőtt.

A téma persze nem új, minden kornak megvan a maga tragikomikus figurája, aki másnak akar látszani, mint ami. Gondoljunk csak Molière-re. Ott úrhatnám polgár, itt úrhatnám paraszt, úrhatnám katona. Régen egyszerűbben fejezték ki magukat, mit sem tudtak identitásválságról, azonosságzavarról.

Szabó megnyitotta sajátos arcképcsarnokát, a rosszfiúk galériáját, akik megbuktak a történelmi sorsfordulók etikai rostavizsgáján. Új filmjében élesen elválik egymástól a kivételes érzékenységű, a lehiggadt formákba beleszerelmesedett, választékos ízlésű, ihletett művész és a szikkadt erkölcs-pedagógus, aki mint a katonaiskola énektanára (hommage í Fellini) pálcájával mutogat a jó és a rossz, a helyes és a helytelen krétával fölrajzolt kottafejeire. Nehéz összeegyeztetni a kettősséget, a fantasztikus kompozíciós tehetséget, a jelenetek mesteri hangulatát, a bonyolult és izgalmas színészi játékot, az emberi kapcsolatok leheletnyi rezdüléseit és a magyarázkodó, önelemző, csupán információkat közvetítő dialógusrendszert, a moralizálás szakadatlan állapotát, amely eluralkodik különösen a film második részén. Redl: „Bevallhatja-e az ember, az élete második felén, hogy rossz helyre állt?... Amikor az összes többi lehetőség is rossz... Lehet-e képviselni valamit, amivel már nem értesz egyet?”... Vagy: „Nemrégem még mennyire hittem, hogy ez az én világom...” Vagy „Nem benne lenni bűn, hanem benne maradni – Montaigne” stb., stb.

Kár, hogy Szabó nem bízta rá magát a letisztult, lényegretörő filmnyelvre, amit már a *Mephistóban* is megcsodáltunk; a látvány tömör szépsége, a szituációk eleganciája, a pompás színészi játék azonban még a túlhangsúlyozott eszmei mondanivalót, a történelmi minniesszékét, a melodráma leheletét is ellensúlyozni tudja.

Koltai Lajos operatőr ismét remekel. Az átgondolt és következetesen alkalmazott színdramaturgia az érzelmek elektromosságával tölti fel a képeket. A családi kör merészen meghitt megvilágítása Georges de La Tour-festményt idéz, az otthon meleg-barnás tónusai, a Kubinyi-szalon álomszerű arany fényei és a katonaiskola merev-hideg kékes színvilága önmagában is beszédes ellenpontot alkot.

Klaus Maria Brandauer Redl-alakítása igazi színészi jutalomjáték és igazi néző-jutalom. Egy nagy filmszínész „one man show”-ja; – előlegezett jutalom a fesztivál-zsúriknek is. A népes szereplőgárdából rögtön utána Eperjes Károlyt kell megemlíteni, aki egy rövid szerepben ismét regény trilógiát játszott el. Kitűnő Bálint András a jószándékú zsidó katonaoorvos korlátolt naivitásának megfestésében, Hans Christian Blech atyai tábornoka, Mensáros László galíciai parancsnoka. A Kubinyi-testvérpár, Jan Niklas és az új nyugatnémet filmszínész, Gudrun Landgrebe arisztokratikusan halványabb.

A monarchikus szuperprodukció nagyobb kihívást jelentett Szabó számára, mint a *Mephisto* idegen környezete, hiszen ezen a hadszíntéren neveltetésünk mélyen rögzült emlékképeivel, halhatatlan irodalmi alakok egész hadseregével kellett megküzdenie; Musil, Hašek, Kafka, Krleža, Joseph Roth, Bródy Sándor, Ödön von Horváth, Theodor Csokor és a többiek győzhetetlen armadája erősebbnek bizonyult a sárga-fekete K.u.K. hadseregnél.

Redl filmsorsa kifejezi és előrevetíti századunk első nagy megrázkódtatását, a történelmi pillanatot, amikor a szilárdnak

hitt értékek hirtelen összeomlanak, beszakad a biztonság égboltja, a dinasztikus eposz véget ér, és a császárkeringő dallama – csúnya stílusteréssel – az első világháború halálos srapel-sivítésével fejeződik be.

In Filmvilág, 1985.3. szám, 3-5.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6159

FELHŐBE LÉPŐ FILM

NYUGAT-BERLINI FILMFESZTIVÁL

1985

Filmmel a mennyországba. A harmincötödik nyugat-berlini fesztivál plakátja ezt a látomást festi meg. A felhőbe vesző filmszalag lépcsője fölött ellebegő lábak a valóság gravitációs erejét legyőzve, belemosódnak az égbék kifehéredő ismeretlenébe. Filmmel a mennyországba. Csak az a kérdés, milyen filmmel és milyen mennyországba? A kép visszaverhetné a szellemi ópiumevő álmát, de a rég bevált, jól jövedelmező mámoripar törekvését is, amely zsöllye-helyárért méri az illúziók tömegboldogságát. Az embléma játékos ötlete azonban feltehetően nem erre céloz, inkább a földhözragadtságtól elrugaszkodó, filozofikus gondolkodás tágasság igényét hangsúlyozza az új filmművészeti törekvésekben. Vagy legalábbis hadd értelmezzük kedvünk szerint így a perforált „mennybemenetel” jelentését.

A látott filmek közül – a verseny és a többi programok ügyrendi hierarchiájától eltekintve – kétségkívül azok hagytak maradandóbb benyomást, amelyek a pusztán a tekintettel letapogatható világ mögé próbáltak hatolni, s ha az esztétikai élményt nem egyforma bőkezűséggel mérték is, a szellemi provokáció utóélete megóvta őket a gyors fakulástól. Jean-Luc Godard modern misztériumjátéka a szeplőtelen fogantatásról, az *Üdvözlégy*, *Mária* vagy Marguerite Duras bölcseleti abszurdja, *A gyerekek* például, nehezen kattintható be a jó vagy rossz film megszokott kategóriarendszerébe. Valószínűleg olyan „rossz filmek” ezek, amelyek a filmművészet elfogadott normáitól eltérve jól gondolkodni, vagyis újra gondolni ösztönöznek, igazi hatásuk inkább közvetett. Elfogadjuk vagy

elutasítjuk őket, lelkesedünk vagy mérgeledünk, ha van kedvünk és erőnk túlmerészkedni a hamis fölény biztonságot adó határvonalán, megtanulhatjuk belőlük, hogy a dolgokat a saját szemünkkel kell újranézni. Ha azt mondják „zöld a fű és kék az ég”, nem árt magunknak is meggyőződnie róla, valóban zöld-e és kék-e, hátha sárga és szürke.

Godard az évezredek vallási dogmát nézi újra. Duras a modern iskolarendszer értelmét és hasznát.

Az *Üdvözlégy, Mária* körül kavargó botrányról valószínűleg már mindenki hallott, még a magyar rádió is hosszasan beszámolt róla. Franciaországban bírósági eljárást indítottak a film ellen, blaszfémiát, vallásgyalázást emlegetve követelték betiltását. A nyugat-berlini fesztiválon, ahol a fő zsűri bőkezűsége még Damiani Damiani rutinos maffiasztorijának, a *Pizzakapcsolatnak* – mely pedig kevesebb leleménnyel készült, mint a legközönségesebb gombás pizza – is juttatott oklevelet, Godard művéről tüntetően elfeledkezett, s az *Üdvözlégy, Mária* kizárólag az egyházi zsúriktól, a protestáns és a katolikus testületektől kapott kitüntetés. A katolikus zsűri nagyrabecsülését fejezte ki a vallási téma újszerű feldolgozásáért, s dicséretesnek tartotta a „mély tiszteletet, amellyel a rendező az évszázadokig változatlan tartott krédó kapcsán az élet és a szerelem megmagyarázhatatlan misztériumához közelít, s amellyel az érzékiség és a tisztaság, az anyagi és a metafizikai lét közötti kapcsolatot vizsgálja.” A katolikus zsűri kérte a nézőket, hogy az előítéleteket félretéve tekintsék meg a filmet.

A szélsőséges fogadtatás játéka mindig is jellemző volt Godard alkotásaira, de a kétértelműségnek ez a vibrálása talán sohasem volt erősebb, mint az *Üdvözlégy, Mária* esetében. A szűzi fogantatás tételét, a credo, quia absurdum, a „hiszem, mert képtelenség” drámáját meghökkentő modern környezetbe, autó, repülőgép, motorbicikli lárájába helyezni, a szűz Máriát benzinkutas lányaként, kosárlabdázó sportgörlként, Józsefet

taxisofőrként megjeleníteni, nem több, mint az élmény átélhetőségének külső, formai megkönnyítése, olyan ötletváz, mint a frakkos Hamlet. (A film részletes leírását *Ollózó* rovatunkban közöljük.) Hogy a csoda megtörténtét csak a nőgyógyász szava pecsételheti tényé, már a jellegzetesen huszadik századi prakticismust fejezi ki; egy festmény valódiságát is csak a Szépművészeti Múzeum bíráló bizottságának hivatalos igazolása hitelesíti. Frivolabb ez, mint a fiatal lány átszellemített mezítelensége.

A filmbe kétségkívül beleérezhetjük az átszellemültséget, a születés misztériumát kozmikus távlatokba helyező gondolkodás állandó jelenlétét, Mária vergődését az univerzum képei, a természet pompáját dicsőítő tablók váltogatják, s itt ráocsúdhatunk, hogy egy percig sem lehetünk bizonyosak Godard érzéseinek komolyságában, a Hold túlságosan kerek, szinte nevetségesen puffadt, a természet húsvéti levelezőlap-szépségű. A néző-egér nem árt, ha ébren tartja gyanakvását: az okosság, az irónia, az intellektuális csűrés-csavarás nagymestere, Godard, a macska játszik vele.

A mai élet reális képeiben a szereplők mintha az Evangélium emelkedett szavaival fejeznék ki magukat, később azonban kiderül, hogy a francia színház megújítója, a kegyetlen színház apostola, Antonin Artaud kölcsönözte gondolatait; Godard – mint mondja – sohasem olvasta a Bibliát.

Godard minden nyilatkozatában hangsúlyozza, hogy az *Üdvözlégy, Mária* a hit filmje, s ő maga hisz Jézus szüzi születésében. „55 éves korában mindenki visszatér önmagához, visszatér a gyökerekhez, és akkor hirtelen megjelenik egy fénynyaláb”. Hát – nehéz elképzelni Godardot fénynyalábban. Bár maga mindent megtesz, hogy ezt a róla alkotott modern szentképet elfogadtassa. Arra a kérdésre, hogy az *Üdvözlégy, Mária* elkészítésével kiélte e vallásos szenvedélyét és misztikus nyugtalanságát, tagadóan válaszol. „Ez az egész éppen, hogy elkezdődött. Vegyük például a Szent Családot. A családot. Ha

egyáltalán létezik ma valami, ami szent, ami tabu ebben a civilizációban – legyen szó Amerikáról vagy Franciaországról – a készülékek, a számítógépek korában, akkor ez maga a család. A Szent Család tehát ma szentebb, erősebb, mint valaha, sőt érinthetetlen.” Ezt most mondja, amikor minden érték összeomlik...? – tamáskodik a riporter. „Ez fecsegés, és nem igaz”, Nem hisz abban, hogy összeomlanak az értékek? „Egyáltalán nem.”

A legendás tagadó – legalábbis szavakban –, egy fesztiválprogram szűk perspektívájából így kerül akaratlanul is közös nevezőre a Reagan-korszak jellegzetesen konzervatív eszméit kifejező amerikai filmjeivel, a széthulló, majd ismét szorosan összezáruló család idealizáló ábrázolásával, amit például Richard Pearce *Vidék* című filmjében is láthattunk. Itt a Reagan-kormányzat ráadásul az Atyai Gondviselés szerepét is magára vállalja, amit a mezőgazdaság közgazdasági szerkezete, a magánbankok önkénye vét a kis farmerek ellen (azaz tönkreteszik, földbe tapossák őket), azt – miként erről a film végére biggyesztett feliratból értesülhetünk –, a körültekintő kormányrendelet jóváteszi.

Korántsem látja a család mai szerepét ilyen glóriás fényben tündökölni az idej nyugat-berlini fesztivál talán leginkább megjegyzésre érdemes felfedezettje, a 26 éves japán Isii Szogo, aki a *Család, hátramenetben* című filmjében édeskés álságok, a fegyelmezett külszín mögött lappangó pusztító erőket ábrázolja reveláció erejű, fergeteges tehetséggel. A tavalyi Figueira da Foz-i fesztivál alkalmából már beszámoltunk egy hasonló szemléletű filmről (Morita Josimicu *Családi játékokja*, ugyancsak a tökéletesre csiszolt, a középosztálybeli, polgári családmodellt, a mind embertelenebbé váló, eredménycentrikus életvitelt figurázta ki), s talán e két film nyomán sem túlságosan elhamarkodott a következtetés, hogy a kortárs japán filmművészetben színre lépett egy nonkonformista, dühös kedvű, gunyoros tekintetű

fiatal rendezőnemzedék, amely megkérdőjelezi a szuperfejlett ipari társadalom polgári szentségeit. Ishii filmcsaládja, a biztosítótársaságok jól ismert hirdetéseinek ragyogó mosolyú négyese: hivatalnok apa, bájos feleség, kamasz fiú és kislány a megálmodott, szép, új családi házba költözik. Jelentkezik azonban a nagypapa is, helyet követelve magának a tető alatt. Nincs mit tenni, a család nekifog, hogy egy plusz szobát építsen számára a nappali alatt. S elkezdődik a kacagtató és vérfagyasztó, abszurd folyamat, a család démoni felbomlása, melynek bizarr fordulatait feltehetően Buñuel is fölöttébb élvezte volna.

A japán kamasz fiú, aki véresre szurkolja saját combját, nehogy a vizsgára készülés eszeveszett testi és szellemi erőfeszítésében a fáradtságtól elaludjon, valószínűleg találna közös témát Marguerite Duras már említett, ugyancsak abszurd logikai elemekből építkező, bölcséleti ihletettséggű filmje, *A gyerekek*- főhősével, aki negyvenévesnek látszik ugyan, de hétévesnek mondja magát, s környezete is ekként bánik vele. A „gyerek” egy napon kijelenti, többé nem akar iskolába menni. S hogy miért nem, ezt szépen, világosan elmagyarázza. Érvelésének középpontjában egy paradoxon áll: „mindent meg akar tanulni, *kivéve*, amit nem tud”. A felnőtt- és gyereklét egymásba úsztatásával (a „gyerek”-ről megtudjuk, hogy később híres tudósként Amerikában kötött ki, és sohasem tért vissza Franciaországba) Duras a képtelenség állandó feszítettségében, humorban oldott bölcsességgel mondja el lesújtó véleményét a mai iskolarendszerről, amely a fölösleges tudás atlaszi terhét teszi a vállakra, a lényeges belső kérdésekre azonban nem ad választ, a lélek szükségleteit, a szellem valódi érdeklődését nem elégíti ki.

Bölcséleti vígjátéknak nevezhetnénk a grúz Otar Jozseliani Velencét is megjárta komédiáját, *A hold kedvenceit* is, amelyet vendégrendezőként Franciaországban forgatott. A cím egy Shakespeare-idézetből való, a *IV. Henrik*ben Falstaff nevezi

így a tolvajokat, „hiszen akárcsak a tengernek, minekünk is nemes és szűzies úrnők nyújt példát: a hold, mivelhogy az ő pártfogásával lopunk.” A tündérbőrleszk Párizsban játszódik, a húszas-harmincas évek filmvászon-Párizsának, a francia sanzon, a grúz képzelet, a mai rekvizitumok modern mesevilággá stilizált környezetében. Hősei mindenféle rendű és rangú kétes egzisztenciák: tolvajok kicsiben és nagyban, rosszlányok, anarchisták, rendőrök, popsztárok, szemetesek és rendőrfőnökök. A körkörös szerkesztés – mélységben és szélességben – először szédítőnek és léhának tetszik, akár a keringő, aztán lassacskán rájövünk, hogy e vidáman pergő-forgó, ám mesterien szigorú matematikai kompozícióban az emberi természet filozofikus világmodelljét állítja elének a rendező. Egy régi sèvres-i porcelánkészlet, egy női képmást ábrázoló festmény indul útjára a múltból a jelen felé, kering körbe-körbe a tolvajok kezén, ahogyan a szerelem is forog az egymást nem ismerő embergyűrűk kapcsolatában. A drága porcelán törik, az értékes festmény egyre kisebb, amint a tolvajok kivágják keretéből, a gazdag elszegényedik, a szegény meggazdagodik, a szerelmesek megcsalják szeretőjüket, a nyertesből vesztes lesz, a teli kiürül, az üres megtelik, a tárgyak elhagyják tulajdonosukat, a régi helyébe az új lép. A változékonyságnak ez az állandó lüktetése a beállítások rendjében is megjelenik: látjuk az éppen soron levő cselekményepizódot, majd a kamera, mintha csak véletlenül, szórakozottságból tenné, rajta ragad valami mellékes motívumon, tovább követi, és a későbbiekben ez veszi át a főszerepet, és a dolog megint megismétlődik. Nevetünk, akár Chaplin vagy Tati filmszkeccsein, s észre sem vesszük, mikor lopózott mögénk a keserűség. Jozseliani műve a múlandóság komédiájának, az ok-okozati láncolat drámájának kis remekműve. A filozofikus gondolkodásra hajló elme pesszimista, a mű teste azonban életerőtől, a humor nedveitől duzzad.

A film franciaországi bemutatásakor némelyek a francia fogyasztói társadalom elleni támadást láttak *A hold kedvenceiben*. „A filmet Tbilisziben, Grúziában készítettem elő, nem Franciaországban” – válaszolta Joszeliani. – „Nem Franciaországot, nem is a Nyugatot támadja, hanem egy életmódot, amely az egész földön elterjedőben van, a magányos élet tendenciáját, amelynek morális ürességét a tárgyak felhalmozásával kárpótolják. Amikor lehet, vásárolunk, amikor nem lehet, lopunk. Tragikus tévedés ez: meztelenül érkeztünk erre a Földre, és meztelenül távoztunk innen.”

Persze, a világ filmművészete is forog tovább, s nem csupa kamerás Szókratész könyököl ki a felhők közül. Az idei nyugat-berlini fesztiválon is láthattunk érdekes dokumentumfilmeket, tisztos színvonalú alkotásokat, a szokásos drámai műfajok köréből, zsongító könnyűségeket nagyipari és finom kisipari kivitelben. (Ez utóbbiakhoz tartozott az amerikai Bobby Roth *Szívtiprókja*, könnyes-mosolygós szösszenet a férfi-barátságról, vagy a francia Michel Deville *Veszély a házban* című túllontúl artistikus bűnügyi története.) De még az olyan gondtalannak tetsző komédiában, mint például a spanyol Jaime de Armiñán *Sticojában* is, felismerhettük a filozófiai kérdést a szabadság természetéről a modern társadalomban, „ahol az ember még annyira sem szabad, hogy feladhassa szabadságát.” A római jog egykori professzora – a szelídség és a bűbájos bölcsesség megtestesítője, Fernando Fernán Gomez alakításában – nem képes megélni nyugdíjából, ezért egy jómódú volt tanítványával találkozáva, felajánlkozik házi rabszolgának. Ő belülről szabad, ezért a világ harmóniába rendeződik körülötte, míg a szabadság külső kellékei, amelyekre manapság annyira büszkék az emberek, a rabszolgaság különböző kifinomult, rafinált formáját jelentik.

A dokumentumfilmek közül kiemelkedett a neves japán rendező, Kobajasi Maszaki heroikus vállalkozása, a négy óra és

harminchét perces összeállítás a japán háborús bűnösök 1946-os peréről, melyben huszonnyolc fővádlott – köztük miniszterek, miniszterelnökök, tábornokok és admirálisok – álltak a bíróság előtt. *A tokiói per* fantasztikus érdekességű „rövid” filmösszefoglalójához, melyen Kobajasi öt évig dolgozott, a Pentagon archívumának 30 000 tekercs filmjéből 930-at, 170 órányi anyagot válogatott ki, de felhasznált nagyon sok független filmtanúságot is. A nemzetközi katonai bíróság vádirata három fő kategóriát foglalt magában: összeesküvést, agressziót s általános háborús bűntettet, bűntettet az emberiség ellen. S noha ezek közül a kategóriák közül az addigi nemzetközi jogi gyakorlat többet nem ismert el, és erről rengeteg vita folyt: a per végső tanulságát Keenan főügyész szavai összegezték: a civilizáció igazság nélkül irracionális, és a per éppen az igaz civilizációért és emberi együttélésért folyik. Az egyén felelőssége nem lehet kérdéses, a brutalitás, a nyílt agresszió nem maradhat büntetlenül.

Kifejezetten politikai témájú film volt Robert Altman stilizált dokumentuma avagy dokumentumszerű stilizációja Richard Milhous Nixonról, a *Titkos becsület* is, amely a michigani egyetem kísérleti stúdiójának produkciójában készült, ahol a világhírű rendező vendégprofesszorként dolgozik. Donald Freed és Arnold M. Stone egyszemélyes darabjának robbanó vérmérsékletű filmváltozata egyetlen szenvedélyes monológ, amelyet a Nixont megszemélyesítő színész (Philip Baker Hall) késő éjszaka hivatalába visszatérve, kissé beviszkizve, szavainak az íróasztalra kitett revolverrel nyomatékot adva, a rá szegeződő videokamerához, Kissinger nyomasztóan hatalmas portréjához, s különböző frusztrációkat okozó anyja fényképéhez intéz. A közepszerűség mestere (Norman Mailer meghatározása szerint) a titkos becsületet és a nyilvános szégyent választotta, s az egész Watergate-botrányt csak hamis jéghegyként használta, hogy elvonja a figyelmet a mélyebb árulásról, amelyet a politikai karrierjét elindító, és

újraválasztását támogató pénzhatalmak ellen követett el. E körök közvetlen érdeke a vietnami háború folytatása, a keletre irányuló gazdasági expanzió biztosítása volt, de Nixon torkig lett a Kissingerrel együtt játszott dr. Jekyll és Mr. Hyde szereppel. Míg Kissingert Nobel-békedíjjal tüntették ki, ő a „Délkelet-Ázsia örült bombázója” címet érdemelte ki. „Győztes leszek, mert veszítettem. Minden nap a kudarcról álmodtam...” – ordítja ki titkát az emberi és politikai megméretés rászegeződő kamerájának.

A fesztivál fődíja, az Arany Medve, magas művészi színvonalú, valóban szép filmeknek jutott, olyanoknak, amelyek a nemes hagyományú filmezés szokott keretein belül maradtak. Bár David Hare, az ismert angol színdarabíró, a *Wetherby* forgatókönyvírója és rendezője tagadja ezt, szerinte munkája semmiféle hasonlatosságot nem mutat a brit filmekkel; a szexualitásnak és az erőszaknak ezeknek az árnyalataival az angolok nem élnek. A *Wetherby* a gátlásos vidéki tanárnő és a magát az asszony szeme előtt föbe lövő fiatalember drámájában „az angolok elnyomatását mutatja be, hogy mennyire képtelenek érzéseiket kifejezni, hogy milyen katasztrofális következményekkel jár érzelmeik elfojtása”. David Hare filmjével megosztva kapta az Arany Medvét a Német Demokratikus Köztársaság versenyfilmje, *Az asszony és az idegen*, Rainer Simon rendezésében. Az első világháború idején játszódó bonyolult lélektani történet Leonhard Frank *Karl és Anna* című elbeszéléséből készült. A férjét halottnak hívő fiatalasszony elfogadja a hadifogolytáborból hazatérő bajtárs közeledését, az új férjet a falu réginek hiszi, de a háború zűrzavaros süllyesztőjéből végül előkerül a régi férj is. Most már hárman szembesülnek a rendezőt is leginkább foglalkoztató drámai felismeréssel: „mennyire korlátozott az identitás a válságos időszakokban. A három főszereplő egyike sem tudja, ki ő valójában, felcserélik azonosságukat. A háború ily módon is megnyomorítja az embereket.”

Ha emlékezünk Lugossy László *Azonosítás* című filmjére, ugyane gondolati mag köré épült. Az *Azonosítást* 1976-ban a nyugat-berlini fesztiválon Ezüst Medve díjjal jutalmazták. Idén Lugossy új filmje, a *Szirmok, virágok, koszorúk* aratott sikert: a zsűri különdíjával, Ezüst Medvével tüntették ki. Trófeáit a híres medvevadászok is megirigyelhetnék. A Fiatal Film Fórumának programjában nagy figyelmet keltett Gazdag Gyula *Társasutazása*, amely kapcsolódott a háború befejezésének negyvenedik évfordulójára emlékeztető összeállításhoz.

In Filmvilág, 1985.6. szám, 20-25.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6093

TÜKÖRJÁTÉKOK

CANNES 1985

Panasz és zord bíráló. Az újságírók ecetbe mártott tollal írtak az idei fesztiválról, nemcsak a válogatás és a filmek, a természet is rossz kritikát kapott. Felrótták, hogy az eső állandóan szakadt, a celluloidünnepet jelképező croisette-i pálmafák elfagytak, mintha nem is a tél hidegrekordja, de a filmművészetből áradó jeges szél égette volna le legyezőiket. A filmek jelentéktelenek, az Arany Pálma nem is aranyból van. Az egykori hősök, mint Truffaut vagy Losey, nosztalgikus emlékműsorok szereplői csupán, az élő nagyok, Bergman, Fellini, Antonioni nem forgattak új filmet. Kuroszava, a Császár is távol maradt, az idén először rendezett tokiói fesztiválon mutatta be éppen elkészült művét, a *Rant*, amely állítólag művészete megkoronázása. Filmje nem volt jelen, csak tükörben visszaverődött képe: Chris Marker forgatási naplója, az *A. K.*, a mester nevének kezdőbetűit viselő dokumentum. A tavalyi győztes, a *Paris, Texasszal* Arany Pálmát nyert Wim Wenders, a *Bizonyos Tekintet* elnevezésű mellékprogramban vetített filmjével, a *Tokyo-Gával* is a japán valóságot visszatükröző japán filmművészet reflexeit verte vissza; ő Odzu nyomába eredt, akinek fekete márvány síremlékén egyetlen jel látható, a kínai „Mu”, vagyis: „semmi”, „az űr”.

A Misima-jelenség

Nemcsak az európai tekintetet vonzotta magához ez a megsokszorozódott japán tükörijáték, a legnagyobb hírveréssel beharangozott filmből, az amerikai Paul Schrader *Misimájából* is elsősorban a nyugati ember hiányérzete, tanácstalansága olvasható ki, aki nem találva válaszra és biztonságra saját

kultúrájának, világnézetének boltozata alatt, Kelet felé fordulva keresi a feleletet. A robbanásszerű ipari fejlődés, a viharos modernizáció kataklizmája Japánban éppen időbeli sűrítettsége miatt dramaturgiailag tömörítettebben, látványosabban mutatja az új tények és a hagyományos értékek összecsapását; az élet és halál transzcendens kérdéseivel való mindennapos szembenézés mélyebben gyökeredzik az évezredekben, minthogy a hirtelen jólét hurrikánja könnyen kiszaggathassa. Az egykori Nobel-díj várományos, világhírű író, Misima Jukio személye és sorsa különös intenzitással fejezi ki ezt a kettősséget.

Amikor 1970. november 25-én, 45 éves korában, halálát gondosan előkészítve és megkomponálva, mint valami tökéletesen kiérlelt műalkotást, szélsőségesen jobboldali, konzervatív nézeteinek a vér, a kiömlő belek, a levágott fej borzalmával véres nyomatékot adva, a Nemzetvédelmi Minisztériumban rituális szeppukut (régebben használt kifejezéssel harakirit) követett el, öngyilkossága előtt az összecsődített katonákhoz intézett beszédében világosan megfogalmazta ezt a külső és belső konfliktust is. „Azt látjuk, hogy Japán megrészegszik a jóléttől, és elmerül a szellemi tunyaságban... Vissza fogjuk adni régi arcát, és eközben meghalunk. Lehetséges, hogy mindenképpen élni akartok, és elfogadtok egy világot, ahol már halott a szellem?..”

Misima egész életében kedvelte a színpadiasságot. Nemcsak száz főt számláló magánhadserege, a Pajzs Társaság, – amelynek egyenruháját állítólag De Gaulle szabójával tervezte – a bizonyosság erre. Túl sokat fényképeztette magát régi samuráj-öltözetben, túl sokat foglalkozott az ősi japán hagyományokkal, túl hivalkodó volt ez a harcias múltba fordulás, túl szoros szálakkal kötődött a nyugati gondolkodásmódhoz, a fogyasztói világhoz, hogy az antik és modern európai kultúra kiváló ismerőjének, Proust, Gide, Thomas Mann tanítványának gesztusaiban ne érezzük az

önszuggesztívó túlzásait, ne véljük hallani a hitetlenség belső hangjait elnyomó hangos imát, ne gondoljunk Wajda *Lotnájának* tragikomikus lengyel katonatisztjeire, akik pusztá karddal szegültek szembe a német tankokkal. Persze Misima műveinek – 40 regény, 18 színdarab, tömérdek novella és esszé – ismerete nélkül mindez inkább csak a feltételezés felelőtlen játéka. Misima talányos és izgató személyiség, minél többet tudunk meg róla, annál ámulatra méltóbb a hályogkovácsi vakmerőség, hogy e jellegzetesen japán sorsról amerikai rendező a képek árulkodó nyelvén mert beszélni. Bár a Misima-jelenség az európai és az amerikai szellemet talán mindig is jobban foglalkoztatta, mint a japánokét, feltehetően nem csak távoli egzotikum, az élet szenzációs fordulatai miatt. Négy éve jelent meg a Nagyvilágban Marguerite Yourcenar *Misima, avagy az úr víziója* című nagyszerű esszéje, amely a nagy írók élelátásával és beleérző készségével elemzi nemcsak a társadalmi háttér, amelyben ez a különös tünemény felvilágított, hanem az egyetemes emberi drámát is, az éhséget, ami a tumultuózus, mohó élet, a fantasztikus termékenységű alkotódüh nyomán is kielégületlen maradt. „Ha gondolatban újraélem az utolsó huszonöt évet, elcsodálkozom ürességén. Alig mondhatom, hogy éltem” – idézi Misima szavait.

De talán a legérdekesebb az egész Misima-históriában az a monomániákus megszállottság, amellyel a művészete és saját élete közötti dramaturgiai egységet megteremtette. A valóság tükörképéből újabb valóságot kreált. Önéletrajzi ihletésű regényeiből inspirációt merített későbbi önéletrajzához. Így kapcsolódik egymásba, szemről szemre a láncolat, egészen a befejezésig. Saját halálát irodalmi műveiben számtalanszor végigélte, de végigélte a szeppukut filmstatisztaként és filmfőszereplőként: *Hazaszeretet* című regényéből maga készített filmet. A próbák és a főpróba után már csak az előadás, a nagy happening következett.

És a tükörijáték folytatódik. Misima leírja saját halálát, Misima eljátssza saját halálát, Misima végighalja saját halálát, Ogata Ken színész eljátssza Misima halálát... Paul Schrader filmje intelligensen, jó szerkesztési ösztönnel közelít vad és befoghatatlan anyagához, de mindvégig a felületen marad. A hármas tagozódás segít szétválasztani a különmemű elemeket, az életrajz-dokumentumtörténetet, az utolsó nap drámáját és az író regényeiből vett jeleneteket, a híres japán grafikus-látványtervező, Isioka Eiko szélsőségesen stilizált, túlszínezett díszletei között (a *Misimát* a megjósolt Arany Pálma helyett „a legjobb művészi megvalósítás” díjával tüntették ki), a mű egésze azonban az értelmezés átlényegítő erejét nélkülözve, alig hagy nyomot a nézőben. Nyilvánvaló, nem ezért utasítják vissza egyhangúan a filmet a japán forgalmazók, bár sokan úgy vélik, a magyarázat egyszerű: a film nevetségesen rossz. Mások a szélsőjobboldal kezét látják a dologban. Schrader szerint a japánok máig nem dolgozták fel magukban a Misima-ügyet, elterelik a beszélgetést, ha ráfordul a szó. Yourcenar: „Úgy tűnik: Misima erőszakos cselekedete mélységesen megzavart mindenkit, aki azt hitte, hogy problémátlan világban rendezkedett be. Aki őt komolyan veszi, az tagadja az alkalmazkodást a vereséghez és a fokozódó modernizálódáshoz, meg az azt követő fellendüléshez. Okosabb volt nem látni mást ebben a gesztusban, mint az irodalom, a színház és az önmagáról való beszéltetés vágyának hősies és abszurd keverékét”. (Az idézeteket Rayman Katalin fordításában közöltük.)

A film cukros étele

Az illúzió és a valóság közötti tükör törik szét Woody Allen versenyen kívül bemutatott, *Kairó bíbor rózsái* című filmjében. Pontosabban ez a mű alapötlete. A mozi-mítosz tündérmákonyától átjárt szomorkás, vidám játék ahhoz a

filmtörténeti és társadalmi időszakhoz fordul vissza, amikor celluloidálom és realitás a lehető legkontrasztosabban vált el egymástól: a nagy gazdasági válság éveire. „Szövőlány cukros ételekről álmodik, nem tud kartelekről” – akár e József Attila-i kép is lehetne a mű mottója. A harmadosztályú bisztróban felszolgáló, félszeg fiatalasszony számára a hollywoodi filmek jelentik a képzelet cukros ételét. Otthon munkanélküli, korosodó férje várja, ábrándtalan hétköznapiak, délutánként azonban a moziban a pohár mindig tele jeges pezsgővel, vagy very dry Martinival, a finom társaság mindig Kairóba, vagy más egzotikus vidékre készül utazni, a szalonban fehér zongora, a vacsoraasztalon karos gyertyatartó és rózsabukéta áll, és a sudár, gazdag fiatal emberek hetyke bajuszkája alól csak úgy dorombol az ájlvju. Egyszer csak, akár Cocteau *Orfeuszában*, a tükör megnyílik. A hősszerelmes a vásznonról szemezni kezd a zsöllyében ülő Hamupipókéval, sőt, trópusi sisakjában lelép a vásznonról, maga mögött hagyva a megrökönyödött filmtársaságot, amely a főszereplő nélkül nem tudja folytatni a bárgyú történetet. A hollywoodi dramaturgia jámbor muníciója azonban szűkösen bizonyul a valóságos életben. A daliás szalonvitéz azt sem tudja, hogyan születik a gyerek, a filmekben legfeljebb a nyelvi puszi premier plánjáig juthat el, s a Monopoly játékdollárjaival sem lehet kifizetni a vacsoraszámlát. Botrány botrányt követ, a stúdió moguljai repülőre ültetik a filmhőst alakító híres színészt, vegye rá kreatúráját, térjen vissza a filmcselekménybe, ahol a többiek már türelmetlenül várják, nem beszélve a mozitulajdonosról, a nézőkről s a film kereskedelmi jövőjéről. A színész is beleszeret rajongójába (a férfihiúság a legjobb szépítőszer a nőknek), s a kis pincéernő is ihat a vásznon az illúzió filmpezsgőjéből, Pirandello pedig elégedetten forog a sírjában. Az álom végül szétpattan, marad a mosatlan tányér, a munkanélküli férj valósága és a délutáni moziboldogság, az új film, amelyben

Fred Astaire énekli: „Mennyország... a mennyországban érzem magam...”.

Mi már nagyon hozzászoktunk, hogy csak szigorú megrovással tekintünk a moziipar bódító manipulációira, s az ész, a társadalmi felvilágosítás felemelő eszméinek nevében leleplezzünk és ítélezzünk. Woody Allen megbocsájtóbb. Idézőjelekkel teletűzdelt, érzelmes komédiája a mozi-mítosz vigasztaló jellegét hangsúlyozza, s nem tapossa földbe a szegények szentjánoskenyerét.

Arc és maszk

Míg Pirandello szelleme jótékonyan lebegett a *Kairó bíbor rózsája* felett, az ő művéből készített *Mattia Pascal két élete* című filmen már nem volt áldás. Mario Monicelli mintha csak a kéretlen kötelességnek kívánt volna eleget tenni, hogy az olaszok minden évben prezentáljanak egy Pirandello-filmet Cannes-ban, Mastroiannival a főszerepben. Marco Bellocchio sápadt *IV. Henrikje* tavaly, most *Mattia Pascal*, aki saját halálhírét költi, de második életével éppúgy nem tud mit kezdeni, mint az elsővel. A jövő aggasztó: hat szerep Mastroiannit keres?

Mindannyian maszkot viselünk az életben – sugallja Pirandello. Ezt a maszkot önként, kedvünk és helyzetünk szerint választjuk; ha úgy fordul, megszabadulhatunk tőle. Peter Bogdanovich *Maszk* című filmjében az álca égből kimért sorstragédia: kamaszhőse arcdeformáció áldozata, olyan betegségé, amelyből 20 millió szülésre egyetlen egy jut. Bogdanovich kiválasztotta ezt az egyetlen egyet, s megmutatta, hogyan védi hősies szeretettel az egyébként okos és kedves fiút kábító anyja a külvilág idétlenségétől (az ismert énekesnő, Cher, ezért a szerepéért a legjobb női alakítás megosztott díját kapta). Bogdanovich *Az utolsó mozielőadás* óta filmről filmre visszafelé halad, akár a rák, a művészeti ízlés ösvényén. Az

extrém dráma köré most odacsódította az érzelgős amerikai kommersz egész művilágát, a nemes szívű motoros hippiktől az őszibarack bőrű, szerelmes, világtalan szókeségig.

A nagyra tartott rendezők némelyike leginkább jól csengő nevével emelte az idei fesztivál színvonalát. A hajdanában puszkaporos humorú, konvenciókat tépázó Dusán Makavejev Ausztráliában készített *A Coca-Cola srác* című komédiájában ritkás a levegő, mint a kopár hegyormokon, ahol szűnőben a vegetáció. A Coca-Cola imperializmus ifjú menedzserreménysége az ausztráliai piac szűz területeinek meghódítására indul. A főcím büszkén hirdeti, hogy a film nem a Coca-Cola cég támogatásával készült. Bár lehet, hogy akkor több pezsgés jutott volna a néző poharába.

Az angol mester, John Boorman az „ősi kultúrák kontra erőszakos ipari civilizáció” témát variálja. (Tavaly az *Ahol a zöld hangyák álmodnak* című Herzog-film fejezte ki Cannesban ugyanezt az aggodalmat.) A *Smaragderdő* esztétizáló kalandfilm az Amazonas dzsungelének, őslakóinak rövidlátó, barbár elpusztításáról, elveszett szőke kisfiúval a cselekmény középpontjában, aki az indiánok között felcseperedvén nem akar visszatérni középosztálybeli, fehér családjába, a számára teljességgel idegenné lett civilizált világba. A természet misztériuma, jó vademberek, gonosz fehérek, virággal díszített hajú bennszülött lányok, egzotikus tájak, növények, állatok, boldog operatőr.

Claude Chabrol, az egykori francia új hullám nagy ígérete, szokásos bűnügyi filmjeinek egyikével szerepelt a versenyben. Az *Ecetes csirke* „jól megcsinált”, fordulatos krimi, vasárnap este szívesen néznénk a tévében. Sorolhatnánk tovább az ígéretes neveket és a be nem váltott műveket.

Csupán a fesztivál második felére érkezvén, a zsűri külön nagydíjjal kitüntetett *Birdy*-t, Alan Parker filmjét nem láthattam, és nem láttam Godard rajongással elemzett és gúnyolódva elutasított *Detektív*jét, a brazil Hector Babenco *A*

pókasszony csókja, az argentin Louis Puenzo *A hivatalos változat* című munkáját sem. A magyar versenyfilmet, Szabó István *Redl ezredesét* az első héten vetítették, kritikai visszhangja azonban továbbgyűrűzött: mindvégig az Arany Pálma esélyesei között emlegették. Végül a zsűri díját kapta. Kovács János *Megfelelő ember kényes feladatra* című filmje a *Rendezők Kéthete* elnevezésű programban szerepelt.

Arany Oroszlán Arany Pálma alatt

Valljuk be, kevesen számítottak rá, hogy a filmművészek gothai almanachjában nem szereplő harmincéves szarajevói Emir Kusturica nyeri el az Arany Pálmát. A fiatal rendező második filmje (az első, az *Emlékszel Dolly Bellre?* 1981-ben Velencében az „opera prima” Arany Oroszlánját kapta; nálunk is játszották); *A papa szolgálati úton van* az életteli, tehetséges munkának kijáró meleg fogadtatásban részesült, de ebben ott érződött a vállon veregető-pártoló jóindulat is. A díj odaítélésében minden bizonnyal nagy szerep jutott a zsűrielnök Milos Formannak, aki bizonyítani akarta, hallja még a régi harangszót, és alaptalanul feltételezték, hogy személyes helyzetéből következően enged majd az amerikai nyomásnak. Kusturica egyébként Prágában tanult, s bizonyára nem hagyta érintetlenül a cseh filmvarázs, alkatához nagyon közel áll az emberek szeretetteljes megfigyelése, a tragikomikum iránti fogékonyság, a már-már melodramatikus helyzetek ha nem is groteszk, de ironikus kifordítása. *A papa szolgálati úton van* főhőse hatéves, kövérkés, tetőkön járó, holdkóros, golyófejű kisfiú, az ő cseppet sem naiv, inkább gyermekien ravasz, túlérzékeny tekintetével látjuk az 1950-es év jugoszláv valóságát, ahogyan ez egy politikailag ártatlanul megjelölt család turbulens hétköznapjaiban visszaverődik. S ha már többször játszottunk a tükörképpel: Kusturica filmje annak a tükörnek a fonákját mutatja, amelyben az ötvenes évekről szóló

magyar filmek gyakran megvillantották saját drámánkat. A Szovjetunió és Jugoszlávia szakítását követően a kis Malik papáját „sztálinistaként” vádolják meg, s viszik munkatáborba. A politikai indítékok ellentétesek, a mechanizmus azonban ijesztő azonossággal működik. S noha a politikai utalások át meg átjárják a film egész cselekményét, ezeknek inkább légkörteremtő szerepük van, inkább csak háttérül szolgálnak a személyes emberi drámához. A gyerek, és a máról holnapra való élet alacsony perspektívájából szinte mindegy, milyen társadalmi erővonalak húzódnak a rájuk mért események mögött, itt az a fontos, hogyan viselik el az emberi kapcsolatok a szenvedést, az árulást, a családi élet megpróbáltatásait, meghitt vagy triviálisan harsány ünnepeit. Kusturica filmjében dús, valódi világ lélegzik, az alakok sokszoros fénytörésben, a karakterek több dimenzióban mutatkoznak, az emberek fennkölték és mosolyognivalóan esendőek, a vétkeket, akár az orosz regényekben, a megbánás rohama követi. Az apa családszerető, gyengéd férj és kackiás szoknyavadász, a szépnem legközönségesebb virágai vonzzák leginkább. Egyensúlyérzéke azonban példás: ha macáját rúzzsal ajándékozza meg, a felesége is kap ugyanolyat. A kisfiú akaratlanul is beavatódik a nem korához szabott élményekbe, mindent lát, mindent megfigyel, hallgat, vagy gyereki furfanggal zsarol, de már rövidnadrágosan megtanulja, hogy a szeretet látszólag egymást kizáró indulatokból, csodálatból és megvetésből, szánalomból és dühből, tiszteletből és szégyenből is összeállhat, hiszen az érzés mélyén ott az irracionális magja.

A Rendezők Kéthete műsorában vetítették meglehetősen visszhangtalanul a grúz Elder Sengelaja *A kék hegyek* című komédiáját, amely ugyan Kusturica filmjénél kevésbé gazdag, kevésbé árnyalt, s az elején kifejezetten nehezen mozdul meg, mégis felfedezhető benne a derűs és megértő szemléletnek ugyanaz a belső harmóniája. „Mindig a lehető legkonvencionálisabb hősöket választom ki, akik a

valószínűtlen helyzetekben őszintén és hitelesen viselkednek. Ezt a szabályt a film minden területén alkalmazom. Bármiről legyen is szó, a legapróbb részletnek is reálisnak és hihetőnek kell lennie.” – Sengelaja kevés szóval pontosan meghatározza rendezői módszerét. Az illuzionista mutatványa: a hihető részletek áradatával fokozatosan elkábítani a nézőt, hogy észre ne vegye, és már a Képtelenség súlytalan állapotában lebeg. A könyvkiadó hivatal családias közössége mintegy jelképesen magába sűríti a kicsinyes bürokrácia, a szervezetlenség, a formalitás, a lényeg elfedésének mindazt a jól ismert gyakorlatát, amitől saját életünkben hajunk minden szála égnek mered. A legfelháborítóbb és legnevetésesebb, hogy az emberek jámborul, alig-alig tiltakozva veszik tudomásul az inzultusokat, az abszurditás egyre jobban és jobban elhatalmasodik. A regényíró, noha szinte beköltözött már a kiadóba, szelíden túri, hogy egy teljes évig ne olvassák el *A kék hegyek* című regényét, kéziratának minden példányát elveszítsék, ráadásul szemére vessék, hogy eredeti kézírása nehezen olvasható. A kiadó dolgozói tétlenül nézik, amint a repedés egyre nagyobb és nagyobb lesz a mennyezeten, mígnem az egész épület összeomlik.

Az abszurd humor tenyeres-talpasabb változatával szolgált az angol Malcolm Mowbray *Magánrendezvény* című filmje. Lábvíz és malacság uralta a történetet, tudniillik pedikűrös és egy feketevágásra nevelt, illegalitásban élő disznó a főszereplője. A néző, aki számára a feketevágás fogalma egy meghatározott történelmi korszak emlékével kapcsolódik össze, elkerekedett szemmel nézi a húsjegyekkel kényszerű koleszterindiétára fogott, éjszakai rajtaütésektől megfélemlített, háború utáni ismeretlen Anglia rajzát, ahol egy szelet ropogós sült karajért mindenre képesek. Persze az angol disznó azért brit disznó is. Menüként Erzsébet hercegnő és Philip Mountbatten királyi esküvőjének öröme adott zártkörű rendezvényen szolgálnak fel.

Vissza a szavakhoz

Ahogy világunkban a kép – nem kis mértékben a filmnek köszönhetően – egyre inkább eluralkodik a szavakon, ahogy a televízió, a videó vallása egyre kizárólagosabbá válik, úgy születik meg lassanként a szavak ellenreformációja.

Peter Handke, a neves osztrák regény- és drámaíró, aki „beszédjátékaiban” a szavak színházának megteremtésére tett kísérletet, most *A halál betegsége* című Marguerite Duras-írásból készített elvont költőiségű, filozofikus filmjével ad hangot meggyőződésének, hogy a film műfajában is hatalomra kell juttatni a trónfosztott szavakat. Maga Duras is ezt a kalandot keresi különös filmjeiben. De más módon ezt keresi a portugál filmművészet élő klasszikusa, a 77 éves Manoel de Oliveira is, aki Paul Claudel, a francia katolikus költő barokkos szenvedélyű, pompás nyelvezetű, hatalmas drámáját, a *Selyemcipőt* szólaltatta meg filmvászonon.

A képek betegsége a képzelet betegsége egyben. A szavak gyógyító erejében ma is sokan hisznek.

In Filmvilág, 1985.8. szám, 10-15.l.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6038

IMHOL A FA ÉS A TŰZ

CANNES 1986

A néhány éve épített, erődítményszerű, új fesztiválpalota, csúfnevén a Bunker, jövőbe látó tervezőinek köszönhetően idén betöltötte titkos hivatását: a terrortámadásoktól való páni félelemben igazi bunkerré változott. Rendőrök, biztonsági emberek regimentje a hadműveleti szintéren. Az esti szolgálatot teljesítőknek fehér szmokingot utalnak ki. Rejtett kamerák szeme figyel minden sarokból. Igazoltatás tíz lépésenként, a bejáratnál elfüggönyözött fülkében alaposan átkutatják a legkisebb táskát is. Plasztikbombát talán nem találnak, de láttam, amint kopaszodó, komoly úrtól régimódi, díszes rézboxert koboznak el. A hetedik művészet ezüstvásznot szétroncsoló rakétatámadástól tartanak; a rézboxer feltehetően mégiscsak biztonságérzetet ad az embernek. A vetítések szünetében science-fiction korszaki angyali látomás: talkie-walkie-val felszerelt, fehérruhás takarítónők csapata suhan végig a termen, óriási plasztikzsákba gyűjtve az otffelejtt tárgyakat, netán robbanószerkezeteket.

A gazdag amerikai rokon, a filmipar kitömött pénztárcájú, körülrajongott nagybácsija az idén távol maradt az európai veszélyes üzemtől. Noha tragikomikus statisztikai összehasonlítások adtak számot arról, hány amerikai halt meg a múlt évben merényletek áldozataként külföldön és hány otthon, országúti balesetben, vagy akár saját fürdőkádjában, a tényen ez mit sem változtatott. Nem jöttek el a nagy producerek, nem jött el Martin Scorsese, Steven Spielberg, Sam Shepard, nem jöttek el az amerikai sztárok, és ami a francia újságok epés örömére szolgált, a valóság kalandjától megfutamodott a rettenthetetlen Rocky-Rambo: Sylvester Stallone. A vietnami háborút ugyan sikerült utólag egyedül megnyernie, a cannes-i ütközetet

azonban elveszítette, hiába magasodott a sétányon ötven méterenként a reklámtáblákon borostás, géppisztolyos alakja fenyegetően a tenger fölé. Ezek után nem csoda, ha a jelenlevők cinkos büszkeséggel pillantanak egymásra, majd egykoron elmondhatják: én ott voltam Cannes-ban, ott voltam Isonzónál.

Tizennyolc személyi testőrrel és tizennyolc filmmel eljött Cannes-ba, hogy revansot vegyen a korábbi megaláztatásokért, a két superkalandor, az izraeli filmiparból Hollywoodba áttelepült Golan és Globus, avagy a Cannon-cég, amely telhetetlen étvágyával a korai kapitalizmus féktelen dinamizmusát, biznisz-romantikáját idézi fel. A lesajnált B kategóriájú akciófilmekről eljutottak odáig, hogy ma már mindent esznek és mindent vesznek, mozihálózatot Európában és Amerikában, mesés sztárokat és finy-nyás rendezőművészeket. A hivatalos versenyben három filmmel szerepeltek: Robert Altman, Franco Zeffirelli és Andrej Koncsalovszkij művével. A tavalyi fesztiválon Golan olyan diadalmasan mutatta fel a bárpulnál papírszalvétára írt szerződést Godard-ral a *Lear király* megfilmesítéséről, mint a menyasszony ártatlanságát bizonyító nászi lepedőt. És valóban nincs kizárva, hogy az ártatlanság elvesztéséről van szó. A művészetnek egyre kevesebb az ellenállása a nemzetközi leánykereskedelem csábításával szemben, világszerte egyre kevesebb a lehetősége, hogy védelmezze ódivatú erkölcsait.

A vidám, nagyvilági, tengerparti fürdőhely fölött kiterjesztett szárnyakkal ott lebegett a paranoia. És mindehhez a csernobili atomkatasztrófa hatalmas árnyéka, amely akarva-akaratlan rávetül mindenre, az általános hangulatra, a filmek tartalmára, a művészet szereplehetőségeiről, hivatásáról szőtt gondolatokra. Az újságok kipattintják a botrányt: a kormány csak két nappal az esemény után közli, hogy Franciaország fölött is átvonult a radioaktív felhő. Aki tegnap még boldog biztonságban, kívülállóként ette a salade niçoise-t, megremeg az aggodalomtól. Az egykor beláthatatlan, titokzatos nagyvilág

hirtelen összezsugorodott, tudnunk kell, mindnyájan ugyanazon a salátalevélen hajózunk.

*

Ebben a hisztérikus, üzleti és presztizs-érdekektől meghatározott, reklámtól zajos légkörben, ahol még a tehetséges művészek is az érvényesülés fontosságának racionális lázában égnek, szinte frivolan hatott az a lélekhez szólóan komoly, minden világi sallangtól megszabadult, átszellemült hang, amelyen a nagy beteg Tarkovszkij összegző műve, *Az áldozat* megszólalt. Ha arra gondolunk, hogy Csehov és Tolsztoj nem kapott Nobeldíjat, ellenben Selma Lagerlöf 1909-ben, amikor az öregember még élt Jasznaja Poljanában, elnyerte ezt a kitüntetést, nincs mit csodálkozni, ha az egyetemes filmművészet egyik legnagyobb alakját nem érdemesítették az Arany Pálmára. Nem kell különösebb jóstehetség, hogy tudjuk, Tarkovszkij életművére egyre több arany rakódik majd az idővel, talán annyival is több, amennyivel a cannes-i Pálma kevésbé aranylik ezek után. Selma Lagerlöf bizonyára jobb író volt, mint amivé nevének szerencsétlen jelkép-értéke minősítette, s az angol Roland Joffe, akinek *A küldetés* című, rokonszenves mondanivalójú szuperprodukciója végül megkapta az Arany Pálmát, tehetségesebb rendező, mint amilyenek az akaratlan, de elkerülhetetlen összemérésből kitetszik. Mert két összehasonlíthatatlan minőségről van szó. Az egyik a létezés értelmét vallató filozófia, az emberiség jövőjét megszenvedő látomás, költészet, amely inkább fájdalmat okoz, mint gyönyörködést; a másik amerikaias filmízlésű, kalandos, történelmi freskó, ahol a csodás természeti felvételek mellett még azzal is kedvünkben járnak, hogy nagy színész-sztárok, Robert De Niro és Jeremy Irons pártfogásával, Enrico Morricone zenéjére üdvözülhetünk a nemes ügy oldalán.

A mélységbe lemerülő, nehéz fajsúly és a szóles felületen lebegő siker-művészet szokásos ellentéte? Az is, de valószínűleg nem csupán erről van szó. Hiszen tavaly egy jobbára ismeretlen, fiatal jugoszláv rendező, Emir Kusturica szinte észrevétlen maradt filmje nyerte az Arany Pálmát. A fiatal tehetségek pártfogójának atyáskodó szerepkörében szívesen mutatkozik a legtekintélyesebb fesztivál is. Tarkovszkij azonban, miként az igazán kimagasló egyéniségek nagyon gyakran, inkább irritál, mint elfogadtatja magát, az önmagunkkal való végső szembenzésnek olyan könyörtelen tükrét mutatja felénk, hogy az önvédelem ösztönös reakciója félrekapni a fejünket.

A svéd–francia koprodukcióban készült *Az áldozat* első felületes pillantásra megtévesztően hasonlít egy Ingmar Bergman-filmre. A svéd táj, a magányos sziget, az északi nyár fényei, Sven Nykvistnek, Bergman állandó operatőrének a képei, Erland Josephsonnak és Allan Edwallnak, Bergman kedves színészeinek ismerős arca, a sokkhatás, hogy Tarkovszkij-filmekben svédül beszélnek, egy villanásnyi időre valóban megzavarja a szemet és a fület. De aztán különös feszültség teremődik: a svéd tájban orosz faház áll, a szobabelsök, a nők öltözéke, hajviselete akár egy Csehov-drámában, a svéd beszéd kemény éneklését megtörik a jellegzetes hangeffektusok, a köznapi zajok valóságon túli felerősödése, egy elguruló pénzdarab, egy nyikorgó szekrényajtó kísérteties dallama. Beljebb és beljebb kerülve, a külsőségek függönye mögött a jellegzetes Tarkovszkij-világban találjuk magunkat, az egységes életmű kompozíciós körében, a korábbi filmekből ismert motívumok oda- és visszaütő gondolati és zenei rendjében. Mivel Tarkovszkij elsősorban nem történeteket filmez, hanem az erkölcsi világhoz fűződő viszonyának történetét, most is ugyanarról a drámáról van szó. Elanyagiasodott korunkban, a civilizáció lidérc-fényű ígéretföldjén, haszontalan értékek rabszolgáiként, fölösleges szavak

járványában, az ember csak akkor találhatja meg az elveszített harmóniát, ha újból megtanulja becsülni a spirituális értékeket, ha képes az áldozatra, önmaga feláldozására. Az áldozathozatal keresztényi koncepciója a korábbi művekben is szerepelt már, de talán soha ilyen mértékben nem fejezte ki a világ, azaz önmagunk megváltásának Tarkovszkij szerint egyetlen lehetőségét, mint a születésnapját ünneplő hajdani híres színész, a kis magánuniverzumába visszavonult író, esszéista, kritikus, Alexander erkölcsi drámájában. Ebben a különös közegben, ahol a metaforák a való élet látszatát kölcsönzik maguknak, ahol a külső és belső cselekmény körei leheletszerűen kapcsolódnak egymásba, s a reálisnak tetsző pillanatból élesen, mintha szikével metszenék szét, sötét víziók buggyan-nak ki, s gyakran a reálisnak tetsző pillanat maga is álom – a nukleáris háború kitörésének a tudatban lejátszódó katasztrófáját éljük át. A poharak összecsörrennek a tálcán, távoli földrengésszerű morajlás, a szekrényből kizuhannak az üvegek, s a televízió vibráló kísértetfényében halotti arcok hallgatják a pánik elkerülésére intő hivatalos nyugtatgatást, a hitel nélküli frázisokat, az abszurditást: nincs más biztos hely Európában, csak ahol éppen vagyunk. Azaz: sehol sem vagyunk biztonságban. Az adás megszakad, a villany kialszik, a telefon nem működik többé. Az utolsó ítélet eljövételét mindenki saját jelleme, temperamentuma szerint éli át, s Alexander megrendítő fohászában alkut ajánl Istennek: neki adja mindenét, amije van, kicsi fiát, házát, némaságot fogad (akár Rubljov), mindent feláldoz, csak mentse meg a világot, szeretteit. A vallási mitológia utalásai, (az Ábrahám-Izsák képzettársítás, a későn, szinte ajándékként született Fiúcska, a csodatevő remény ígérete, Mária, a jámbor szolgáló, a „jó értelemben vett boszorkány”, aki a szeretet megváltó erejével elűzi a rontást), sejtelmesen keverednek a Tarkovszkij-ikonográfia képeivel. A lepelbe burkolt fekvő testek a levegőbe emelkednek (*Tükör, Nostalgia*), a fekete-fehér, lepusztult álom vidék a stalker tájat

idézi, a civilizáció szemete beborítja a mocsaras talajt, kibelezett autóroncs, plasztikzsákok, ázott papírok, betaposott pénzdarabok, pocsolók már a hiábavalóságok hiábavalóságának múltidejét mutatja.

A fohász meghallgattatott. Alexander felébred a kanapén, a napfény besüt a szobába, a rádió és a telefon működik, az égve felejtett állólámpa világít, a magánélet titkos szenvedése ott folytatódik, ahol abbamaradt. És Alexander beváltja fogadalmát, többé nem szólal meg, felgyűjtja a házat. Félkegyeiműként zárják mentőautóba, Dosztojevszkij *Félkegyelműjé*-nek testvéreként, amelynek közeli rokonságára a film többször is utal. De megidéződik Leonardo, Shakespeare, Bach és Rubljov, a Tarkovszkij-égbolt irányjelző csillagképe is.

Költői metafora fogja közre a filmet: az apa és a Fiúcska elszáradt fát ültet el a tó partján, kövekkel támasztva meg a tövénél. A legenda szerinti régi kolostorban egy szerzetes minden hajnalban meglocsolta egy vödör vízzel a száraz fát, s három év elteltével az élettelen ágak virágba borultak. Ha valamit minden nap rendszeresen ugyanabban az időben véghezviszünk, a világ megváltozik. A befejező képben a hangszáloperáción átesett gyerek, aki eddig néma volt a filmben, megöntözi a japáni fát, hanyatt fekszik, csodára várva; s megszólal: „Kezdetben volt az ige. Miért, papa?”

A világot betölti a fecsegés – mondja Tarkovszkij. S maga Alexander sem érintetlen az intellektueket éppen hogy nem kímélő fertőzéstől; a „szó, szó, szó” és a cselekvés közötti feszültség az ő belső szenvedésének is egyik okozója. A már-már tragikomikus színezetű meditativ fecsegés életpótló, akár egy Csehov-darabban, s ez a hasonlat egyébként is helyénvalónak tetszik, mert a cselekmény egyik külső körében Tarkovszkij-nál talán most először látott zárt dramaturgiájú szerkezetben, szavakban meg nem fogalmazottan, az álomszerűség bizonyosságát nélkülöző jelzésrendszerével,

inkább csak idegrendszerünk radarjával érzékelhetően, lejátszódik a *Vanya bácsi* szerelmi négyszög-helyzetének, Asztrov doktor, Jelena, Szonja és Ványa-Alexander gyötrelmeinek jelenkori variációja.

Az áldozat sokrétűbb, több értelmű, jó értelemben titokzatosabb annál, minthogy egy fesztivál-tudósítás keretébe beilleszthető legyen. Bizonyos, hogy Tarkovszkij egy művét sem hatotta át ennyire a személyes és a világ-katasztrófa előérzetének pátosza (a pátosz persze a mi tekintetünkből is akaratlanul visszasugárzik rá), a legvégső szenvedés vallásossága. A halál nem létezik. Csak a halálfélelem a szörnyű – mondja Alexander. Mindenütt a reménytelenségnek ugyanaz az abszurditása. És ennek ellenére, mindennek ellenére, a búcsúzásul szánt film, mint lényegi magot, magába foglalja a hitet, hogy az emberiség megváltható, a kutakban lesz víz, lesznek madarak az égben, és az elszáradt fa kivirágzik.

*

Különös összejátszás, hogy az Arany Pálmával kitüntetett film is a kersz-tényi hitről és az áldozathozatalról szól. „A mi generációnkból szinte teljesen kiveszett – talán még az első világháború rombolta szét – az eszme, hogy fel kell áldoznunk magunkat valamiért, ami drága, mert ez az életben maradás lehetősége. A filmben szereplő két ember feláldozza magát inasokért, mindazért, ami fontos számukra, miközben mindketten tudják, hogy nem számíthatnak semmiféle erkölcsi megdicsőülésre. „Ezek nem Tarkó vszkij, hanem Roland Joffe, a *Gyilkos mezők* és *A küldetés* rendezőjének szavai. Érdekes volna összehasonlító elemzésben nyomon követni, hogy a látszólag közös gondolati kiindulópontból hogyan ágazik ketté az ábrázolás útja a lehető legtávolabbi irányba, hogyan testesedik itt az idea lenyűgözően fotografált és rendezett filmipari nagyjelenetökké, látványos külső cselekménnyé. Az

1850-es években Dél-Amerikában, Paraguay és Argentína határán, a fantasztikus Iguacu-i vízesés közelében játszódó történet a katolikus egyház bfinös taktikázását, azt a cseppet sem keresztényi lépését mutatja be, ahogyan saját érdekeinek védelmében, az egymással viszálykodó spanyol és portugál gyarmatosítók kedvében járva, politikai megfontolásból hagyja lemészárolni a jezsuita misszionáriusoktól megtérített indián-közösséget. A misszió vezetője, aki vallási meggyőződésből még jogos önvédelemből sem fogadja el az erőszakot, ugyanúgy áldozatul esik a vérengzésnek, mint a harcoló benszülöttek élére álló, pappá lett hajdani rabszolgakereskedő.

Vallási témájú a francia kritikától nagy tisztelettel, már-már rajongással fogadott *Thérèse*, Alain Cavalier áttetsző egyszerűségű, bresssoni ihletett-ségű filmje is. A múlt század végén élő kamaszlány, Thérèse Martin, pápai különengedéllyel belépett a karmelita-rendbe, a zárdái élet zord körülményeit, a testi szenvedést hihetetlen belső derűvel, mindenén ámuló, gyermeki vidámsággal viselte el, mígnem 1897-ben tüdőbajban meghalt. 1925-ben szentté avatták. A képek puritán szépsége mellett valóban megüt a gyereklány személyiségéből sugárzó titokzatosság, amelynek semmi köze sincs az együgyű jámborsághoz, mintha tudna valamit a világról, amit mi sohasem tudhatunk meg, és ez a valami lényegét tekintve fölöttébb kézenfekvő és mulatságos. Thérèse korai halála miatt nem érzünk szánalmat, rövid élete szilárd, önmagába zárt, akár az alabástrom gömb. „Sohasem magukat a dolgokat keressük, hanem a dolgok keresését” – idézi egy nyilatkozatában Cavalier a mester Bresson mesterét, Pascalt. S még egy ilyen fesztiválon is, ahol az üzletiosság dagálya egyre nagyobb és nagyobb területet hódít meg a szellem szigeteiből, a jobbak még kapaszkodnak, nem hagyják elsodortatni magukat a hullámoktól, ki-ki vérmérséklete, világnézete szerint valamiféle belső hitet kínál fogódzóul a kétségbeesés ellen.. S ha nem a hit fanatizmusára gondolunk, hanem a belső biztonságérzetre, hogy

az ember mégsem ördögszekér, amit a szél kedve szerint görget, nem akarattalan csavarocska az irdatlan világmasinában, talán nem félreérthető, ha itt említjük meg Margarethe von Trotta filmjét Rosa Luxemburgról.

Trotta műve nem igazán kiemelkedő, magán viseli az életrajzi megközelítés kényszerű nehézkességét, s ehhez hozzátevéődik saját művészi tenyeres-talpassága is, ennek ellenére Rosa szenvedélyes, szuverén, erejében is mélyen nőies személyiségét sikerült kimentenie a munkásmozgalmi pantheon történelmi pátoszba kövült szoboralakjai közül. A kistermetű, törékeny, bicegő asszonyt – aki a német szociáldemokrata, majd az 1918 végén megalakult Kommunista Párt történetében kulcsszerepet játszott, s háborúellenes fellépése miatt többször is börtönbe zárták –, a daliás építésű, nagytesztű Barbara Sukowa eleveníti meg belső tűzzel és lírai komolysággal. Játékában a bátor és eredeti gondolkodó mögött felsejlik a hajdani kislány, aki ötéves korában egész éjszaka fennmaradt, hogy meglesse egy rózsza kinyílásának misztériumát. Amikor a Spartakus-csoport szervezte lázadás leverése után Berlinben, 1919. január 15-én, Karl Liebknechttel egyazon éjszakán, a katonák „vén kurvaként, mocskos zsidóként” meggyilkolják, és testét a Landwehr kanálisba dobják, már előrevetül a hitleri korszak egész költészete. Rosa Luxemburg életét eredetileg Fassbinder akarta filmre vinni, halála után régi barátja és munkatársa, Trotta valósította meg a tervet, elsősorban Rosa 2500 leveléből merítve inspirációt a személyiség megértéséhez.

*

Kafkai komédia, mondhatnánk Martin Scorsese *Munka után (After hours)* című filmjére, ha a jelző nem volna gyászosan el koptatott, olyannyira, hogy ma már Kafka saját műveire is csak némi feszengéssel alkalmaznánk a „kafkai” megjelölést. Mindaz a szorongás, közösséget nélkülöző

magányosság, amit a nagyváros tömegessége és a szuperteknika nyomása rámer az egyénre, pokolian mulatságos, üldözéssel lidércálmokká kavaro-dik Scorsese remeklésében. Ha éppenséggel előzményét keresnénk, talán a klasszikus némafilm-burleszkben találhatnánk meg, a kiszolgáltatott, kétségbeesetten össze-vissza kapkodó küzdelemben, amit a kisember a csú-fondárosan önálló életre kelt, ellenséges tárgyi világgal vív, mely fölött örökre elveszítette hatalmát.

Kezdetben a valóság még barátságosnak és törleszkedőnek mutatja magát, meghunyászkodik a füttyentésre. Amikor a számítógép-programozó fiatalember a munkából hazatér kényelmes otthonába, és az ürességet elűzendő feltárcazza a biztróban megismert széplány számát, maga sem sejti, hogy egy örült dominósor első kockáját lökte meg. Az ördögi éjszaka kezdetén még minden valóságosnak tetszik, a dolgok logikusan következnek egymásból, de ez a köznapi, meghitt logika egyre félelmetesebb, egyre idegenszerűbb belső rendet kifejező kavalkádba vezet. Kezdetben csak a fiatalember egyetlen húszdolláros bankója repül el a szélben, és nem tudja a taxit kifizetni, kezdetben még úgy látszik, hogy a világos akarat, a cselekvés szabadságának illúziója kivezethet az egyre gonoszabb labirintusból; a valószínűtlenségek emberfölötti, mégis komikusán kisszerű hatalmából azonban nincs menekvés. A kedves, kissé félszeg, köznapi fiúból magából kivetkőzött, bomlott idegzetű, üldözött vad lesz. A megnevezhetetlen félelmeiktől hajtott, szorongásos álmok menekülés-kényszere ez, amikor futni akarnánk, de a láb ólommal nehezedik, a száj kiáltani akarna, de csak némán tátog.

A kihalt New York-i éjszaka, a Soho sivár aszfaltvilága, a mind jobban szakadó eső, a realista, mégis álomszerű utcaképek sora szolgál díszletül a kiszolgáltatottság álmok-futásához. A személyek, a helyzetek első pillantásra inkább komikusak, mint ijesztőek. Az avantgard szob-⁸rá⁸znő, aki

Edvard Munch *A kiáltás* című képét mintázza szoborrá gipszes újságpapírból, a kacérkodó, *de* megkaphatatlan széplány állítólagos szörnyű égési sebeivel, a metrójegy, aminek éppen aznap emelték az árát, *de* a fiúnak nincs elég pénze rá, a bártulajdonos, aki kölcsönözné az összeget, *de* nem tudja kinyitni a pénztárgépet, odaadja lakáskulcsát, *de* a lakók betörőnek nézik a fiút, aki visszamenekül a bárba, *de* már zárva találja, *de* a lakáskulcsa ott maradt zálogban, visszamegy a lányhoz, *de* az közben öngyilkosságot követett el, keresné a szobrásznőt, *de* a punkok éjszakai mulatójában kopaszra akarják nyírni... *de...de...de...* boszorkányos láncolatban. Visszautasított asszonyok, boldogtalan felszol-gálónő, megsértett fagylaltárusnő, betörőt hajszoló lakók Erinnisz-csapa-ta a nyomában. Végül, hogy üldözői elől megmenekítsék, őt magát is újságpapír-szoborrá gipszelik, csak a szeme csillog ki a halotti maszkból. Szerencsére a tolvajok ellopják aszobrot, mert „a művészet örök”, s mit tesz isten, éppen munkahelye előtt zuhan ki a teherautóból. Széttörik a burok, széttörik a gonosz varázslat. Folytatódik a megszokott munka, s a különös éjszaka nevetséges, érthetetlen mesévé távolodik. A technikai forradalom új proletárjai okos számítógépeik, csudakomputereik előtt, az ésszerűség, a kiszámíthatóság látszatbiztonságában ülve, csak abban reménykedhetnek, hogy a modern ablakokon beáradó nappali fény megvédi őket az álmoktól.

Úgy látszik azonban, hogy a szupertechnika rabszolgatársadalma szükségképpen kiélesedett hallással fülel a fantasztikum szirénhangjaira. A szélsőségek ellentétének erről a kihívásáról nemcsak Scorsese mesteri komédiája tudósít. Sara Driver *Alvajárás* című filmjében is felvillan a démonikus zöld fény az egész liosszú nap a komputer előtt robotoló fiatalasszony káprázó szembogarában. Egy misztikus kínai kézirat fordítása közben természetfölötti események keverednek össze a sivár és ijesztő New York-i éjszaka

valóságával. Lepusztult irodaépületek, ósdi liftek, kietlen, szűk lakások infernója, ahol ferde szemű, szomorú kisfiúk egész nap egyedül játszanak a szobában, a nők haja titokzatos módon kihullik, akár a kínai szövegben, a kéziratok elporladnak, s a hajnal szürke fénye alvajárók félhalott világára esik. A filmet Jim Jarmusch, az immár új filmművészeti legendává lett *Florida, a Paradicsom* rendezője fényképezte, aki egyébként a rendező férje és munkatársa. Sara Driver volt a *Florida, a Paradicsom* producere, s a cannes-i hivatalos versenyben szereplő új Jarmusch-film, a *Törvénytől sújtva* stáblistáján úgy szerepel, mint aki „a produkció összegabalyodott szálait kibogozza”.

Jarmusch, szellemi ikertestvérével, az előző filmjében is főszerepet játszó neves rock-muzsikussal, John Lurie-vel együtt a megkezdett utat folytatja. Annak a fiatal nemzedéknek, amelyet ők képviselnek, nincs köze a közkincsú Amerika-képhez, nem tartoznak sem az erősek, sem a megnyomorítottak, sem az öntudatosak, sem a közömbösek táborához, az ő ironikus, mondhatni kissé flegma tekintetük szeretetteljes undorral siklik végig a világon, amit készen örökbe kaptak. A világ szép és szomorú, olyan, amilyen – minek ugrálni? *A Törvénytől sújtva* főszereplői most is a perifériáról valók: egy szakadt kis külvárosi lemezlovas, egy harmadosztályú strici és egy véletlenül gyilkossá lett olasz spagettievő, aki úgy töri az angol nyelvet, hogy a nyelvtani szabályok segítségével sikoltoznak, barátságot köt a börtöncellában. Sikerül megszökniük, s a fegyenc-filmek jól ismert mocsárvidékén életveszedelemben rejtőzködnek, mígnem az erdőszélen mesebeli házikóra bukkannak, ahol a szeretnivalóan mulatságos olasz rátaal az örök spagettire és az örök boldogságra.

Idézőjelek nélkül az örök szerelemről szól a híres-hírhedt Sex Pistols punkegyüttes tagja, Sid Vicious és egy amerikai rock-rajongó lány halálos szövetségének története, a *Sid és Nancy*, Alex Cox filmje. A kábítószerrel beinjekciózott, alkohollal érzéste-lenített punk Rómeó és Júlia dráma valóságos eseményen alapul: 1978. október 12-én a New York-i Chelsea Hotelben megtalálták Nancy holttestét, a gyilkossággal Sidet vádolták, aki hamarosan meghalt heroin-túladagolás következtében. Cox nem akarja romantizálni a valóságos históriát, de aszélsőségek ellenpontjának nyers pátosza, a szinte emberalatti vegetációs léten is átívelő kapcsolat, a szerelem sötét és megfejthetetlen hatalmát mutatja.

Az idei Cannes-i fesztivál különben is jeleskedett e téma feldolgozásának meghökkentő variációiban. Osima Nagisza, aki *Az érzékek birodalmában* korszakot nyitott a szexualitás művészi filmábrázolásában, most Jean-Claude Carrière-rel, Bunuel forgatókönyvírójával közösen írt, *Szerelmem*, *Max* című filmjében a vágy titokzatos tárgya egy gyengéd tekintetű, jól fejlett csimpánz. Az elegáns és gazdag angol diplomata felesége és a hímállat közötti viszony természetesen nem nélkülözi az erotikus természetű képzettársításokat, de ez csupán az illetlen gondolatok területére korlátozódik, s a teljes komolysággal ábrázolt képtelen kapcsolat elsősorban érzelmi természetű, halálosan fájó és végzetszerűen pusztító.

Végülis mindegy, hogy az ember mitől szenved, hús-vér nő iránt érzett szerelemtől, vagy attól, hogy szerelmes lett egy hongkongi gyártmányú kulcstartóba, amely kifejezéstelen babaarcával néz vissza rá és füttyszóra színtelen géphangon azt mondja: I love you. A szenvedés a lényeg. Az érzelmek mechanizmusa. A féltékenység, a szerelmi bosszú, a megaláztatás. Marco Ferreri filmje, az *I love you* abszurd ötleten alapul, de ez nem sokkal abszurdabb a valóságnál: ilyen jelkép-kulcstartókat valóban gyártanak és az áru többnyire hiányt pótol. Ferreri szokása szerint csak a képtelenséget élezi

tovább. Az érzelmek útjai kiszámíthatatlanok. A tündérkirálynő Titánia a szamárfajú Zuboly iránt lobban szerelemre, a diplomatafeleségnek Puck varázs-cseppjei után egy csimpánzra esik először a tekintete, és a nőktől körülrajongott, szép, fiatal férfi (az új francia bálvány, Christopher Lambert alakítja) a kiismerhetetlen porcelánszemek miatt kínlódik. Ajándékokkal halmozza el, taktikázásból megcsalja egy valódi nővel, és a végzet kulcstartója bosszút áll, akár a valódi nők: nem válaszol a füttyszóra. Aztán a férfinak kitörik a foga és a fogpótlás után nem tud többé fütyülni. Zokogva ül a járdaszélen, egy kis játékkzilofonon próbálja a vágyva vágyott hangot előcsalogatni, és a csalfa kulcstartó válaszol: I love you... I love you... Egyszóval minden a lélektani recept szerint: a féltékeny szerelmes húsklopfolóval szétveri az imádott fejet. Micsoda tragédia. Csak nézőpont és átélés kérdése, hogy Franco Zeffirelli szép operafilmjében, az *Otellóban* Desdemona megfojtását, s a derék mór szenvedését megrendítőbb tragédiának érezzük-e. A francia filmművészet fekete humorú fenegyereke, Bertrand Blier *Estélyi öltözék* című komédiájában a szerelmi társasjáték bizarr és gyakran közönséges, de nem szellemtelen változatában a klasszikus háromszöget sajátságos geometria szerint rajzolja át. A feleségnek (Miou-Miou) a hústorony vagány kellene (Depardieu), de a hústorony a tyúkmellű, kopasz, bajuszos férjecskébe szeret bele szenvedélyesen. A férj (a bensőséges, tragikusan ártatlan humorú Michel Blanc) egészséges ösztönei ellenére megperzselődik az érzéki lángtól. A nő minden szépségével, csáberejével fölöslegessé válik, lelkileg lerongyolódik, a közöny koldussorsára jut. Ezekhez a filmekhez képest Woody Allen szelíden érzelmes szerelmi pasztelképe, a *Hannah és nővérei* a házasság törekeny, de talán megreparálható boldogságáról, a helyüket nem találó intellektuelek és félintellektuelek önironikus, félszeg bújócskajátékáról, viktoriánus korból ittmaradt emlékek tetszik, a pirospszóság,

pufók erkölcsi egészség példájának, hiszen itt a szép és kedves feleséget mégsem majommal, kulcstartóval, vagy kopasz férfival, hanem egy másik szép és kedves nővel csalják meg. Woody Allen, aki a halál jelét homlokára képzelő hipochondert alakít, bizonyára mélyen megbántódna az egészséges jelzőtől, dehát a viszonyítás ítélőképességünk betegsége.

*

A hely fogytával a tudósítás a balladái kihagyások tömörítő módszeréhez kényszerül folyamodni, hiszen az idei fesztivál talán éppen hogy veszélybe került vonzerejét megmentse, a film fényes neveinek valóságos tűzijátékával csábította a résztvevőket. Láthattuk a mozi-biznisz jövendölhetően nagy sikereit: Steven Spielberg néger környezetben játszódó, társadalmi mese-giccsét, a *Bíborszínt*, Roman Polanski *Kalózkodók* című kalandfilmjét; a már elfelejtettem hány millió dollárba került fantasztikus vitorlášhajó ott horgonyzott a valóság és illúzió partja mentén, a cannes-i tengeröbölben. Láthattuk Claude Lelouch *Egy férfi és egy nő –, húsz év múltán* című bűvészműtátrányát, amelyben az édes-bús legendává lett történetet folytatja a végzetes nagymamával, a még mindig szép és vonzó Anouk Aimée-vel és a megöszült szakállú Louis Trintignant-nal; láthattuk Andrej Koncsalovszkij amerikai filmjét, a Kuroszava-forgatókönyv nyomán készített *Az elszabadult vonat*ot, amelyben Koncsalovszkij a keménység és férfiasság mítoszának bűvöletében amerikaibbnak mutatja magát az amerikaiaknál. Hozzá képest Robert Altman, a Sam Shepard-színdarab, *A szerelem bolondja* filmváltozatában, magával a cowboy-kalapos, lasszót hajigáló Sam Sheparddal a főszerepben, szlávosan lágy húrokat pengetett.

*

Cannes, 1986. Üzlet, játék, profizmus, bolondság és titkos nyomás a mellkastájon. A filmművészet a bibliai Izsákkal együtt kérdezi: „imhol van a tűz és a fa: de hol van az égőáldozatra való bárány?” A kérdésben rejlő látszólagos naivítás a katasztrófa előérzetének szorongását leplezi. Szembenézünk a valósággal, vagy sem, kapaszkodunk a nemtudás ártatlanságába, vagy sem, itt a huszadik század végén készen van a tűz és a fa, s a az értelmetlenség örült oltárára minket, valamennyiünket szánnak áldozatul. Erről a külső és belső fenyegettetésről beszél a művészet legjava is.

In Filmvilág, 1986.8. szám, 2-9.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=5735

AZ ÖSSZERAGASZTOTT TÁNYÉR

A HOLD KEGYELTJEI

1986

Ha a francia felhörpint egy pohár sűrű, illatos grúz bort, ínyén sokáig ott marad jellegzetes aromája. Ha a grúz Otar Jozseliani vendégművészként filmet készít Párizsban, nyilván nem szabadulhat az olvasmányok, moziélmények, útiemlékek Párizs-mítoszának izgató, fűszeres ízétől; a képzelet városát rá vetíti a mai metropolisz valóságosnak tetsző képeire. Tündérburleszkje a húszas-harmincas évek filmvászon-Párizsának, a francia sanzon, a grúz fantázia, a mai kellékek modern mesevilággá stilizált környezetében játszódik. Nem a műemléképületek képeslap-univerzumában, nem az előkelő művészettörténeti albumok megelevenített fotográfiái között, hanem az élő, nyüzsgő, gyanús Párizsban, valahol a Porte Saint-Denis mögötti embertenyészetben.

Hósei „a Hold kedvencei”. Falstaff nevezi így Shakespeare IV. Henrikjében a tolvajokat (Vas István fordításában), „hiszen akárcsak a tengernek, nekünk is nemes és szűzies úrnőnk nyújt példát: a Hold, mivelhogy az ő pártfogásával lopunk.” Nincs új a Hold alatt. Az enyves kéz, az állandóság rebellis ellensége, átörökítődik a századokon. A filmen mindenféle rendű és rangú kétes egzisztencia: tolvajok kicsiben és nagyban, öntudatos hivatásosak és amatőr, vendégségi ezüstkanál-lopok, terroristák korszerű turbánban és anarchisták ódivatú pelerinben, fegyverkereskedők, közvetítők, bérgyilkosok, rendőrök, rosszlányok, orgazda boltosnak, popsztárok, szemetesek és rendőrfőnökök. Egy régi sèvres-i porcelánkészlet, egy női aktot ábrázoló festmény indul útjára több évszázados múltból a jelen felé, kering körbe-körbe gyűjtők, eladók, tolvajok kezén, miként a szerelem is tárgyként

forog az egymást nem ismerő ember-gyűrűk láncolatában. A körkörös szerkesztés – az idő mélységében és a jelenidő szélességében – először szédítőnek és léhának tetszik, akár a valcer, csak lassacskán ébredünk rá, hogy e vidáman pergő-forgó, ára mesterien kidolgozott, szigorú, matematikai kompozícióban az emberi kapcsolatok kicsinyített világmodelljét, filozofikus játékszerkezetét állítja elénk Jozseliani. Afféle bölcséleti bábszínház ez, a távolság megrövidült perspektívájából ábrázolva, a szereplők részletező jellemvonásai kivehetetlenek; egy-egy jellegzetes típus, egy-egy foglalkozás, a társadalmi hierarchiában elfoglalt hely, egy-egy mánia, jelkép-figurák, a külső hitelesség mulatságos varázsával felruházva. A lényeg azonban maga a mozgás, a szerkezet működése, mint a kínai zsonglőrök pálcái hegyén forgó ördögös tényérok egyensúlymutatványa.

Jozseliani filmjében mindenki fontoskodó arccal siet valahová, mindenkit halaszthatatlan intéznivalók várnak, az emberek keresztül-kasul rohannak egymás életén; taxin, buszon, motoron száguldanak céljaik felé, feszült komolysággal törik magukat a tárgyak, a pénz, a szerelem, elsősorban a testi szerelem után. A távolság látószöge azonban óhatatlanul komikus színbe vonja ezt a nagy sürgést-forgást, s akár a középkori haláltáncok filozófiája, az idő múlásának árnyékát vetíti az ágáló világszínházra. Az igazság fényéről szokás beszélni, itt inkább az igazság árnyékáról van szó, amelyben az emberi célok értelmessége megméretik. Ugyanakkor ennek semmi köze sincs a savanyú morálfilozófiák életidegenségéhez, a mű minden molekulája humortól, életnedvektől duzzad. A film valamennyi kockájából árad a dolgok megfigyeléséből származó öröm, a kicsinyesség láttán érzett csúfondáros fölény, valami megmagyarázhatatlan belső jókedv, amely mégiscsak szembeszegülés a halál nagyképű magabiztosságával. Jól van, tudjuk, hogy mindenütt jelen vagy, tudjuk, hogy mindenhol

leselkedsz, de azért vidd innen azt a kiállhatatlan, megnyúlt lópfádat.

Joszelianinak nincs valami nagy véleménye a filmjében megjelenített emberekről, idegen tőle a mindent cukormázként bevonó, általános szeretet, de távol áll tőle a mizantrópia is, mint ahogy a bábos sem gyűlöli rosszcsont figuráit. Talán ez összefügg a műből kiolvasható meggyőződésével is: nem az egyes embert hibáztatja elsősorban a kisszerű életcélokért, az egyes ember csak áldozata a kor téveszméjének, amely az anyagi javak megszerzését tekinti a világ mozgató erejének, s az ideálok leépülését természetesnek fogadja el. A múlt és a jelen képeinek szembeállításával világosan beszél erről a degradációs folyamatról. A sèvres-i porcelán tányérok festő, hajdani, csipkezsabós kéz még a szépség és a célszerűség egységének tudatában dolgozott. A tizennyolcadik századi festő portréja a szeretett nőről még valódi érzelmet, a művészet valódi örömét fejezte ki. Az ecsetvonások magukba zárták a két személy közötti feszültséget, a gyertyafényes szerelmes éjszakák titkát, a nagyon is eleven lényeket, ami túléli a biológiai esendőséget. Napjainkra ugyanez a kép dermedt műtárggyá, ésszerű pénzbefektetéssé változott. A popénekesnő a televízió pénztárától még azon melegében viszi a bankóköteget a régiségkereskedőhöz; lakása falain úgy függenek az értékesebbnél értékesebb képek, mint hullák az akasztófán. Az ember és alkotása közötti harmónia széttört, akár a tulajdonostól tulajdonosig vándorló, árverési objektummá, státuszszimbólummá lett sèvres-i készlet. És mégis: a szemézből összeszedett finom cserepekből a hozzá nem értő, tétova ujjakkal összeragasztott tányér ismét összeenyvezni látszik a széthullott világot. A viharvert arcú prostituáltként, a kamasz tolvajnak az értékét vesztett porcelán ismét érdek nélkül tetszik. A női aktot ábrázoló festmény egyre kisebb és kisebb lesz, amint a betörések során a tolvajok kivágják keretéből, de végül, portrévá csonkítva, rajzszöggel felerősítve újjászületik a valódi

érzelem és érdeklődés mágikus tekintetétől. Vajon hihetünk-e az eljövendő feltámadásban, amikor a művészet hullaháza megelevenedik a felharsanó trombitaszóra?

A film allegorikus ábrázolásmódja a középkori moralitások vidám és tanulságos világát idézi, a hely és az idő konkrétsága csak anyagszerű kellék az általános érvényű belső téma kifejtéséhez. Ezért is nevetséges, hogy a sértett nemzeti önérzet a mű franciaországi bemutatásakor a francia fogyasztói társadalom elleni támadást látta *A Hold kegyeltjeiben*. „A filmet Tbilisziben, Grúziában készítettem elő, nem Franciaországban” – válaszolta erre Jozseliani. – „Nem Franciaországot, nem is a Nyugatot támadja, hanem az egész Földön elterjedőben lévő életmódot, a magányos élet tendenciáját, amelynek morális ürességét a tárgyak felhalmozásával kárpótolják. Amikor lehet, vásárolunk, amikor nem lehet, lopunk. Tragikus tévedés ez: meztelenül érkezünk a földre, és meztelenül távozzunk.”

Minden mozog, gyűrűzik, változik Jozseliani körtáncában, az emberi sorsok a véletlen komikus szervezettségében keresztezik egymást, a szerelmesek elhagyják szeretőjüket, helyükbe másvalaki lép, a gazdag elszegényedik, a szegény meggazdagodik, a nyertesből vesztes lesz, a vesztesből nyerő, a teli kiürül, az üres megtelik, a régi helyébe új lép. A változékonyságnak ez az állandó lüktetése a beállítások egymásba kapcsolódásában is megmutatkozik: látjuk az éppen soron lévő cselekményepizódot, majd a kamera, mintha csak véletlenül, szórakozottságból tenné, rajta ragad valami mellékes motívumon, tovább követi, s azután ez lép elő főtéává, és a dolog megint és megint megismétlődik. A véletlen, a véletlen... – hajtogatjuk, s nem véletlenül. A Rodolfók Rodolfója, a világmozgató Véletlen bűvészkedik itt egymásba illesztett, boszorkányos karikáival.

Első felületes pillantásra a film össze nem tartozó, szeszélyesen váltogatott jelenetek atomjaira hullik szét, az elidőző, figyelmesebb tekintet azonban elámul a kompozíció

aprólékos pontosságán, a legkisebb részletet is magába foglaló, bravúros tervezőmérnöki munkán. Joszeliani, akár a *Lombhullás*, az *Élt egyszer egy énekes rigó*, vagy a *Pasztorál* című filmjeiben, itt sem tagadja meg zenei és matematikai tanulmányait. De nem tagadja meg az életszeretet, a földközelség, az öröme való képesség jellegzetesen grúz adományát sem. Noha a hangsúly mindvégig az emberi kapcsolatok mozgásának egymásba fonódó láncolatán, az esetlegesség törvényszerűségén van, s a szereplők belső élete nemhogy feltáratlan, de szűziesen érintetlen marad, mindez mégsem jelent szárazságot, vértelen absztrakciót. Világa nedvdús és színekben pompázó, miként a sok zöltség és gyümölcs, amit az árusok kirakataiban megmutat.

Figuráit kívülről ábrázolja, mondhatni szenvtelenül, de azért itt is vannak egyenlőbbek az egyenlők között. Plebejus bajtársiasság fűzi az olcsó, utcai pillangókhoz, szakadt, bölcs clochard-okhoz, bolondos, vén anarchistákhoz, tolvaj trubadúrokhoz és szinte gyermeki kárörömmel figyel, hogyan járnak pórul a pénzéhes bajkeverők, felfuvalkodott rendőrfőnökök, a tárgyak és javak gyűjtésének erkölcsi koldusai.

Szavakra alig van szükség a némafilmek képi magabiztosságát sugárzó játékban. A beszéd csak fecsegés – mondja a múlt nosztalgikus fekete-fehér képeibe süllyesztett hajdani gavallér. Az egykor belső érzelemmel, a gondolat meggyőző erejével telített mondatok éppúgy szétkorhadnak, kiürülnek, elvesztik személyes hitelüket, mint az idő folyóján napjainkig leúszó gazdátlan tárgyak. A régi házakat lebontják, a porcelánok összetörnek, a pénzt, amihez annyi vér, erőlködés tapad, megtalálja a kukában a szemetes. Csak ami több, mint ami anyag voltában birtokolható, kézzel markolható, képes kifogni a ravasz időn.

In *Filmvilág*, 1986.10. szám, 22-23.l.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=5695

A NEHÉZ FIÚK IS TÁNCOLNAK

CANNES 1987

Mostanában egyre több a jubileum. Az öttel és tízzel osztható számok mintha az öngazolás fennkölt mámorával töltenék el az embereket, szinte minden hétköznapra jut egy-egy évforduló-vasárnap. Kacér szerénységgel ünnepeljük magunkat, intézményeinket, remélvén, hogy mások kevésbé szerénykednek majd dicséretünkben. Miért éppen a cannes-i fesztivál maradna ki ebből a játékból? Állítólag az idén lett negyvenéves, bár ezt a kerek számot némi bizonytalanság lengi körül, akár a szépasszonyok korát. 1939-ben az első rendezvényt elsodorta a majdani háborús filmek témájául szolgáló esemény, a valóság horror-fesztiválja.

A negyvenéves jubileum tehát ünnepélyes külsőségek között, a növekedés, a tömegesség delíriumában zajlott, de a televízió és képeslap-szenzációk sem feledtették, hogy a művészi kínálat szerényebb a korábbi évekénél. Nagy nevek kisebb műveket fémjeleztek, kis nevekről és jelentéktelen művekről már nem is beszélve. Amikor Maurice Pialat, az Arany Pálmával kitüntetett *A sátán árnyékában* című francia film rendezője a díj átadásakor öklét rázta a fütyülő, hurrogó közönségre, immár legendás válaszában: „Örülök, hogy kifütyülnek. És ha önök nem szeretnek engem, megmondhatom, én sem szeretem önöket!”, személyes sértettségén túl, azt az általános idegességet is kifejezte, amelyet a filmek elé tolakodó nagyvilági cirkusz, az immunrendszert egyre sikeresebben támadó biznisz-vírus, az apránkénti megalkuvások tudomásulvétele ébresztett a szemlélőben. Huszonhét esztendővel ezelőtt ugyanitt fütyülték ki Antonioni *Kalandját* is. Persze ez nem jelenti azt, hogy az elutasítás mint egyfajta negatív értékmérő a „mártírművészet” emelkedett közösségébe

vonná a különböző minőségű műveket. Pialat munkássága a francia kritika rajongásának vagy dührohmainak állandó tárgya, s ha a rajongó áriákat a botfűlűek értetlenségével hallgatjuk is, annyi bizonyos, Pialat egyénisége nem kárhoztatja a közöny némaságára nézőit. A magát hitetlennek valló rendező a több Bresson-filmet is megihlető Bernanos – nálunk 1936-ban *A sátán árnyékában* címmel megjelent – regényét vitte vászonra, amelyben egy önmaga démonaival harcoló pap megkísértését és halálba üdvözülését ábrázolja. Sajnos mi is hitetlenek maradtunk művészetének megváltó erejét illetően.

Norman Mailer, a nemzetközi zsűri tagja, tájékoztató vetítésen mutatta be a sajtónak *A nehéz fiúk nem táncolnak* című regényéből saját rendezésében készített bűnügyi horrorfilmjét, amelynek félelem és irtózat helyett hangos derültséget keltő nagyjeleneteivel láthatóan bizonyítani akarta, hogy mozi-hatásvadászatban van ő is olyan ördögös mesterlövész, mint professzionalista kollégái. A nehéz fiúk mégiscsak táncolnak? Nem az önfeledten polkázókra, a fürge rock-and-roll királyokra, a kinematográfia mutatványos iparának tehetséges lábzsonglőrjeire gondolunk, hanem a művészet nehéz embereire, akik kelleetlenül, méltóságteli arckifejezéssel mozdulnak a produceri dudaszóra. A keményen politizáló, megvesztegethetetlen Francesco Rosi az *Egy előre bejelentett gyilkosság krónikája* című Gabriel García Marquez-kisregényből, ebből a mágikusan egyszerű, sejtelmesen realista remekműből fényesre fotografált, szembizsergető melodramát forgatott, ahol a jövő, a múlt és a jelen idő különös feszültségét a szokványos „visszapillantásos” szerkesztés próbálja megteremteni, s belső történés évgyűrűi helyett a maszkmester ügyes ujjai mesterkedik a vonásokra az idő nyomait.

A Taviani-testvérek amerikai kirándulása a mozi hőskorába a *Jó reggelt, Babilon*. Korábbi stílusuk sokak által annyira magasztalt költői realizmusát aprópénzre váltva az érzelmes papírmásé-dramaturgia gipszbe merevedett szabályai

szerint bonyolódnak a naiv karriertörténetbe, amelyben a kivándorolt „aranykezű” olasz fivérek, Michelangelo és Leonardo fiainak fiai elkészítik Griffith gigászi *Türelmetlenségéhez* a gigászi papírmásé-gipsz elefántot.

És az egymástól messzire került orosz testvérpár: Andrej Koncsalovszkij és Nyikita Mihalkov. *Az első tanítótól* kanyargós utat megjárt Koncsalovszkij környezet- és légkör-teremtő tehetségét megőrizve, belső szenvedély nélkül forgatja sorra nagyon, de nagyon amerikai filmjeit; a *Visszahúzódo emberek* is ennek a kiüresedésnek és mesterségbeli jártasságnak elkedvetlenítő példája. De még Mihalkov olasz produkcióban készített *Fekete szemekje*, a Csehov-írásokból és csehovi motívumokból, orosz öniróniából és mediterrán életörömből összeszótt, eleven, kedves film is magán viseli a mihalkovi stílus-koncentrátum „export minőségű” jegyeit.

A legbizarrabb tánclépéseket azonban az establishment esküdt ellensége, az engesztelhetetlenül dühös Lindsay Anderson, a dinamit töltésű *Ha...* és a szarkasztikusan gonosz *Britannia Gyógyintézet* alkotója járta. A több liter epéért, amelyet az angol királyi család egy tagjának hivatalos vizitjét ábrázolva felhasznált, most több liter mérgezett mézzel fenséges bosszút álltak. Az angol trónörökös pár látogatását a jubiláló cannes-i fesztiválon az esti program koronázta meg, amikor megtekintették a három angol versenyfilm közül a legillegelmesebbet, Anderson *Augusztusi bálnákját*, s a rendező a tévékamerák kereszttüzeiben, a rajongó tömeg, a biztonsági erők hadgyakorlatának fókuszában, a dicsőséghez és a vetítőteremhez vezető lépcső ormán fogadta a bájos Lady Dianát és az udvarias mosolyú Károly herceget. De láthattuk az Antenna 2 televízió-csatorna adását is, ahol Lindsay Anderson interjút minduntalan félbeszakították a helyszíni közvetítés képeivel a trónörökös pár látogatásáról a cannes-i polgármesteri hivatalban. A kicsi, mérges öregúr tekintetében a kénköves

villámok váltakoztak a csokrétát tartó Lady Di fehér fogacskáinak fényével.

Az *Augusztusi bálnák*, David Berry színdarabjának filmváltozata szokatlanul szelíd és bensőséges pasztellrajz az öregségről, a lélek lárvaszerű megkeményedésének vagy az érzelmi tapasztalatok leülepedésének, a nyitottságra, az örömré váló készség megőrzésének kettős lehetőségéről. A két idős nővér megszemélyesítője mintha a filmtörténet olimposzi felhőiből ereszkedett volna alá a jelen filmcsináló halandói közé, hogy isteni ráncokkal emlékeztessenek a mítoszok aranykorára. A selyemhajú, porcelánarcú Lillian Gish, Griffith 1916-ban készített *Türelmetlenségének* hajdani sztárja ma kilencvenegy éves, Bette Davis egy híján nyolcvan.

*

Az éltető mozi-mítosz a témája Fellini hangsúlyozottan minor opuszának, a televíziós közreműködéssel forgatott *Interjú*nak is, amely a *Nyolc és fél* önvallomás jellegét, az *Amarcord* lágyított emlékfotóit és a *Bohócok* látszólagos esetlegességét, könnyed alkalomszerűségét egyesíti magában. Valószínű, hogy az *Interjú* nem tartozik Fellini legkiemelkedőbb művei közé, de aki a nagy képmeselő varázsának hatása alá került valaha, elfogult várakozással fogadja a film minden kockáját, miként a szem és a szív kiszáradása ellen a nem szintetikus anyagokból készített ősi orvosságot. Az emlékképek cikk-cakkjai többszörös fénytörésben tükröződnek. A kultúrák távoli tejútrendszeréről érkezett japán forgatócsoport interjúfilmet készít az idős Felineivel a Cinecittában, aki éppen filmet forgat az ifjú Felineiről a harmincas évek végének Cinecittájában, aki éppen interjút készíteni érkezett az ifjonci térdeket remegtető, bájsugárzású, érett szépségű dívával. A mai Fellini és Mastroianni meglátogatják a nőisége brünhildai romjain

révedező Anita Ekberget, s a házi vetítésen együtt szembesülnek az *Édes élet* klasszikussá vált képeiben mumifikálódott ifjúságukkal. A testet megalázhatja az idő, a mítosz azonban csúfondáros fügét mutatva sima kerub-arcával szembeszáll a romlandósággal.

A Cinecittàba vezető hajdani villamos átcsörömpöl a valóság és filmvalóság, a jelen, a múlt, a képzelet határmezsgyéin, hasonlóan a híres kínai festőről szóló legendához, aki belépett festményébe és eltűnt benne. A zuhogó eső elől plastik menedék alá szorult filmgyári statisztákat nyilak helyett tévéantennákkal felfegyverkezett indiánok támadják meg; már-már nem tudjuk, melyik a szorosabb kötelék: ami hétköznapi életünkhöz, vagy ami annak mesévé stilizált mozi-másához fűz bennünket.

Woody Allen két éve Cannes-ban bemutatott filmje, a *Kairó bíbor rózsája* ugyanezt a mulatságos átjárást ábrázolta a képzeletet édes mérgekkel tápláló mozi-hazugság és a hétköznapi szegényes üressége között. Woody Allen, habár személyesen elvből távol tartja magát az első számú európai fesztivál-nagyüzemtől, idén is új filmet küldött egy személyre méretezett Amerikájából. Semmi újdonság, semmi meglepő felfedezés, az egyik Woody Allen-film olyan, mint a másik Woody Allen-film. Igen ám, de nem olyan, mint egy nem Woody Allen-film. S a személyességnek ez az összetéveszthetetlen kézjegye mindig kiemeli műveit a tömegesség robothadseregéből. Már ha az ő esetében egyáltalán stílusos ilyen militáris hasonlatot használni.

A rádiózás kora az éter és a nosztalgia hullámain vezet vissza a negyvenes évekbe, amikor Európa fölött már a háborús indulók, bombasüvítések hangjátéka tombolt, s egy rövidnadrágos, szemüveges brooklyni zsidófiú a kispolgári család zűrzavaros, meleg közegében a korszak máig emlékezetes rádióslágereinek, a még nem tranzistoros hangdoboz láthatatlan hőseinek búvókörében élt. Ezek a

szívdöglesztő, duruzsoló férfihangok és a bűgő, miákoló, doromboló vokális cicamicák megbizsergették az amerikai párnák millióit. Ez volt az a korszak, amikor Orson Welles rádiójátéka, amelyben bejelentették, hogy a marslakók megtámadták a Földet, országos pánikot keltett. Ma már, ha a földlakók támadnák meg a Marsot, az is az információözön közönyébe veszne. *A rádiózás kora* tulajdonképpen a *Kairó bíbor rózsája* ikerfilmje, híradás a tovatűnt időkből, amikor az emberekben még élt valami termékeny naivitás, ami némi rosszindulattal nézve talán határos az ostoba hiszékenységgel, a becsaphatóság kiszolgáltatottságával, mégis fogékonyabbá tett a költészetre, mint napjaink képfaló, racionális jóllakottsága.

A korszerűség öntudatos közegében ezért is tetszett különös csudabogárnak Wim Wenders filmjea jelképpé lett városról, amely „megosztott, mint világunk, mint korunk, mint a férfiak és nők, fiatalok és öregek, gazdagok és szegények, mint élményeink minden mozzanata”. A Peter Handkéval közösen írt *Az ég Berlin felett* műfaja nem könnyen meghatározható. Talán filmesszé, filmköltemény, egyszóval valami gyanús, alanyi dolog, amitől a kereskedők rettegnek, akár a nyakukon maradó, eladhatatlan portékától. Többen megjósolták, hogy Wenders új filmje a „filmértők gettójába zárva” végzi, nem úgy, mint a *Párizs, Texas*, mások három év múltán ismét az Arany Pálmát követelték számára. Hogy mit érzünk gettónak, ez fölöttébb relatív, a gondolatlanság és egyenítlés filmipari gettóját éppúgy rabságnak vélhetjük, noha kiterjedését tekintve a végtelenség illúziójával kecsegtet. Miként a sivatag is. Az immár amerikai filmrendezőként jegyzett Wenders, aki szellemi nevelőjéül az amerikai kultúrát, az amerikai filmművészetet vallotta, most látványosan visszafordult német eredetéhez, s elkészítette az 1927-es klasszikus némafilm, a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* költői, néhol talán csak költőies változatát, az érzelmi hazatérés megilletődött vallomását. Művét Yasuirónak,

François-nak és Andrejnek, azaz Ozunak, Truffaut-nak és Tarkovszkijnak ajánlotta. Az alapötlet, ha akarjuk, meglepő, ha akarjuk, nagyon is banális. Két valódi angyal száll le Berlin nyugati felében, ott, ahol a szándékosan romosan hagyott templom emlékeztet a történelmi kataklizmára. Megjelenésük teljesen köznapi. Ósdi, rosszul szabott télikabátjuk semmit sem jelez a mennyek jóléti társadalmából. De ennek nincs is jelentősége, mivel láthatatlanok az emberek számára. Ők azonban hallják azok legbensőbb gondolatait is, a magány, a kétségbeesés, a kiszolgáltatottság néma hangjait. Az egyik angyal beleszeret egy cirkuszi trapézművésznőbe (hát igen, a cirkusz örök és kopott romantikája), és az öröklét ártatlansága helyett a tudást és a földi halandóságot választja. Angyalvértetét az ócskásnál divatos férfi holmikra cseréli, s most már olyan eleganciában pompázik, mint bármely török vendégmunkás.

Noha a filmipar hozzászoktatott bennünket a földön kívülről érkezett látogatókhoz, a különböző szörnyeteg, csápfejű vendég között angyal viszonylag kevés volt. Néhány éve Kardos Ferenc *Mennyei seregek* című filmjében is fennakadt egy égi küldött a fa ágain, mégis inkább az irodalom motívumrendszerébe tartozik az angyalok és istenek szembesítése a földi valósággal (Brecht, Dürrenmatt stb.), az európai költészetről már nem is beszélve, amely évszázadok óta hangos az angyalszárny-suhogástól. Wenderst saját bevallása szerint Rainer Maria Rilke egyik verse ihlette meg. A földi szabadságot választó angyalok esendő, szelíd lények, égi jelek nélkül is fölismerik egymást. A legendás Colombo, a Berlinben éppen filmet forgató Peter Falk ugyancsak ilyen obsitos angyal. Hogy bolygónk sok milliárdnyi lakója között hányan lehetnek ezek a jóakarató mennyei titkosügynökök, ezt csak a bizalmas égi nyilvántartásban tartják számon, de ami a világ jelenlegi állapotát illeti, nincsenek elegendően. Földi titkosügynökök feltehetően többen vannak.

*

Az idei cannes-i fesztivál igazi szenzációja a szovjet filmek nagyszámú és sikeres szereplése volt. A politikai nyitás okozta megkönnyebbülés, az értékek valódisága és a divat szokásos forgószele szerencsésen összejárt. Tengiz Abuladze *Vezeklés* című művét, amelyet a zsűri külön nagydíjjal és a Fipresci, a nemzetközi filmkritikusok díjával tüntettek ki, a *Filmvilág* júniusi száma már részletesen méltatta, májusban pedig a rendező terjedelmes interjút adott lapunknak. Az ugyancsak grúz Nana Dzsordzsadze *Robinzonád, avagy az angol nagyapám* című alkotása a legjobb első filmnek ítelt Arany Kamerát kapta. Még az önreklámozáshoz igencsak értő Cannon-cégfőnökök is meghirdették a „Golan-Globus glasznosztjy”-ot, megvásárolván a *Vezeklés* terjesztési jogát. A kelet-európai fesztivállátogató magától értetődően örül az új szeleknek, amelyek még Golan és Globus urak köpenyét is kelet felé dagasztják, de azért nehéz nem emlékeznie arra a sok év előtti éjszakai vetítésre, amikor a versenyen és mindenféle hivatalos programon kívül, egyetlen egyszer lepergették Andrej Tarkovszkij *Rubljovját*. Tudta mindenki, hogy filmtörténeti jelentőségű pillanatról van szó, hogy a verseny tragikusan abszurd egy ilyen jelenlévő és mégsem jelen lehető remekmű sugárzásában, de hát akkoriban a glasznosztjy szót csak az ablakok nyitáskor használták. S nehéz nem keserűséggel gondolni a képtelenségre, hogy Nyikita Mihalkov *Etűdök gépzongorára, Oblomov néhány napja* vagy az *Öt este* című filmje sohasem szerepelhetett a cannes-i versenyben (még a moszkvai fesztiválon is csak valami mellékes, eldugott programban vetítették a *Tanúk nélkül*), s most először, az olasz produkcióban készített *Fekete szemekkel*, ezzel a kellemes, de korántsem legjobb alkotásával mutatkozhatott be.

Mihalkov, Hejfic emlékezetes *A kutyás hölgye* után a Csehov-novellát inkább csak kiindulópontként használja. *Anna a férje nyakán*, *A feleség*, a *Névnep* című elbeszélésekből is kiemelve egy-egy motívumot nem filmadaptációt, hanem csehovi ecsetkezelésű pompás hamisítványt készít, mint az igazán ravasz és tehetséges képutánzók. Bár az erőteljesen ironikus tónusok akár Gogolra is emlékeztetnek. *A kutyás hölgy* moszkvai illetőségű Gurovjából Mastroianni alakításában mediterrán vérmérsékletű olasz Romano lett, amolyan kedves, felelőtlen semmittevő; épületeket csak képzeletben vagy még ott sem álmodó építész, aki gazdag felesége házában él, s az orosz Annával és kis fehér spicckutyájával nem Jaltában, hanem egy előkelő olasz fürdőhelyen találkozik. A kapcsolat a férfi részéről kezdetben éppen olyan felületes, mint a többi parfümös viszony, de az érzés váratlanul ijesztően elhatalmasodik, s elindul megkeresni az isten háta mögötti orosz városban élő fiatalasszonyt. Mihalkov a századeleji Oroszország mulatságosan kihegyezett satírját adja, némi gonoszkodó túsúrással a jelen felé. A korabeli olasz és orosz zsánerképek, a dolgok egyszerre ironikus és megértő ábrázolása mellett a film legnagyobb erénye Mastroianni alakításában rejlik: az ő Romano-Gurovjára valóban ráillik Csehov leírása: „Külsejében, jellemében, egész lényében volt valami csáberő, valami meghatározhatatlan, ami vonzotta és elbájolta a nőket...” Arra a titkos, megválaszolatlan kérdésre, amelyet Csehov oly zseniálisan ott hagyott lebegni *A kutyás hölgy* befejezése fölött, vajon a kiüresedett házasságban élő férfi és a boldogtalan, szenvedélyes fiatalasszony között feltámadó mély és igaz érzés elhozhatja-e egy új, valódi élet megváltását, s ez megváltás lehet-e vagy csak annak délibábos illúziója, Mihalkov kesernyés, bár nagyon is valószínűnek tetsző választ ad. Romano megígéri Annának, hogy elmondja nevének az igazságot és visszajön érte. Felesége kérdésére azonban rögvest letagadja az érzelmet, amiről maga is őszintén elhitte, hogy

magát az életet jelenti számára. Mastroianni mint valami nemes fajtájú, lusta, elkényeztetett kutya henyéli végig az életet, leszopogatva az élmények finom csontocskáit, s megingathatatlan belső derűjéből az sem billenti ki, hogy a jómódból kipottyanva hajópincéerként végzi. Tűzről pattant gegek, szellemes megfigyelések, vidáman sorjázó poénok; mégis, a megfoghatatlan sugárzás, a mosolynak és a megrendülésnek annyira jellemző lüktetése odalett, mintha Mihalkov most nem a belső hangokra fülelne, hanem nagy, aranyozott keretű tükörben nézegetné magát.

Jóval banálisabban szól a férfigekerczés, az érzelmek és a józan megfontolás mindennapos csatájáról Ettore Scola bravúros formájú, de mégiscsak a falvédő szövegek édesbús igazságait visszhangzó filmje, *A család*. 1906-ban a nagy, polgári lakásban az ósdi fotómasina előtt egy fiúcska keresztelőjét megünneplendő, felsorakozik a család, rámerévítik arcukra a következő generációk unott érdeklődését felkeltő, szokásos természetellenes mosolyt, s nyolcvan év múlva ugyanez a kisfiú aggastyánként ül rokonságától körülvéve a családi fényképen. A két fotó között lezajlik az élet, lezajlik a film, a kamera nem mozdul ki a lakás falai közül. Legfeljebb a lépcsőházig merészkedik. Nincsenek évszámok, nincsenek magyarázó vágóképek; gyerekek, felnőttek jönnek-mennek be és ki a lakásból, miként jönnek be és mennek ki az életből. A képek, események közötti kapcsolatot a néző képzelőereje hivatott kitölteni. Persze nincs szükség a képzelőerő különösebb vakmerőségére, amellyel a meglepetések szakadékait kellene átugornia: aki olvassa a hetilapok erkölcsnemesítő rovatait, nézi a televízió szigorúan csúcsidőben közvetített, üdvösségünket féltő adásait, jól elboldogul a közkincsű pszichológia és a film finomművű, ügyes szerkezetével.

Az angol Stephen Frears lefordíthatatlanul trágár szójátékú, *Prick up yours ears* című filmje nem dicsekedhet viktoriánus erényességgel, ellenben rendkívül tehetséges, az emberi kapcsolatok sötét és mély örvényébe húzza le a nézőt, provokáló és ugyanakkor a szenvedélyek éles szemű, megfigyelésekben gazdag, igaz rajzát adja, nagy stiláris erővel. A film megtörtént eseményeken alapul. 1967 augusztusában Joe Orton, a híres angol drámaíró meggyilkolta homoszexuális barátja, Kenneth Halliwell, aki tette elkövetése után maga is öngyilkosságot követett el. A két férfi tizenhat évig élt együtt egy 30 négyzetméteres lakásban, szoros és viszontagságos intellektuális közösségben. Harold Pinter ezt mondta Orton temetésén: „Azt hiszem, soha senki nem tudott úgy írni, mint Joe Orton, és a színház ma árva lett.” Orton éppoly brutális halállal pusztult el, mint Pasolini, sorsukban, tehetségük végletes, kihívó természetében volt valami közös. Orton élete tulajdonképpen rosszul végződött Pygmalion-történet, amelyben a szobrász szétzúzza a maga fölé tornyosuló, ijesztően önálló életre kelt zseniális alkotását. A hányódó sorsú, műveletlen proletárfiúból a nálánál tíz évvel idősebb festő és író nevelt szuverén szellemi lényt, s ahogyan emelkedett Orton az egy személyre méretezett, individuális siker legfelsőbb régióiba, úgy süllyedt le barátja és megformálója a féltékeny, duzzogó feleségszerep megalázó alvilágába.

Egyébként a szovjet filmek mellett talán az angolok szerepeltek a legfigyelemreméltóbban az idei cannes-i mustrán, tovább erősítve a hiedelmet, hogy a brit mozi feltámadóban van sokesztendősi tetszhalálából.

(Magyarországot Makk Károly *Az utolsó kézirat* című filmje képviselte a versenyben, a Rendezők két hete műsorában Gazdag Gyula *Hol volt, hol nem volt* és Maár Gyula: *Malom a pokolban* című alkotását mutatták be.)

Az angol film egyik legeredetibb egyénisége, Peter Greenaway most egy bizonytalan, némiképp imbolygó lépést tett a széles körben fogalmazható (vagy legalábbis annak vélt) közönségfilm felé. *Az építész hasa* sokszoros allegóriába burkolt történet a klasszikus és modern kultúra szembekerüléséről, a férfihasban növekedő rákos daganatról, amely kilenc hónap múltán megszüli a halált és a női terhesség ellentétes mozgású fejlődéséről, amely e kilenc hónap alatt életet ad. A neves, középkorú amerikai építész kicsattanóan sóvár, fiatal feleségével Rómába érkezik, hogy előkészítsen egy kiállítást eszményképéről, a kevésbé ismert tizenharmadik századi építésről, Etienne-Louis Boullée-ről, aki megvalósítva kevés épületet hagyott hátra; nagyra szóló tervei, kőfantáziái, stílusideái elsősorban írásokban, tervrajzokban maradtak fenn. A Rómában töltött kilenc hónap alatt nemcsak a két has növekszik, de a nagyvilági és szerelmi kudarc mellett a tudat is kihordja a maga nyomorúságos magzatát: a teljes elidegenedettséget, a kultúra megtartó erejébe vetett hit elvesztését, az ön- és embergyűlöletet.

Az idei cannes-i fesztivál nem sok biztatást ígért a jövőt illetően. A filmalkotók többsége mintha a múlt idők, a nosztalgiák biztonságos homokjába dugta volna a fejét. Közönséges porba vagy aranyporba – a gesztus ugyanezt jelentette.

In Filmvilág, 1987.8. szám, 19-27.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=5211

SÚLYTALANSÁGI ÁLLAPOT

MÜNCHENI FILMFESZTIVÁL 1987

A bajor főváros filmfesztiválja nem tartozik a látványos, nagyvilági események közé, szerencsére a *genius loci*, a hely szelleme sem ösztönöz valamiféle művészi olimpia megrendezésére, arany-, ezüst- és bronzérmekért folytatott versengésre; a külsőségekben szerény, kínálatban gazdag nemzetközi filmtárlat inkább a helybeliek diákos érdeklődésének kielégítésére szolgál. Új külföldi filmek és új német filmek, a kiváló spanyol rendező, Manuel Gutiérrez Aragón életműsorozata, mustra a szép és tehetséges Fanny Ardant szerepeiből, zenés filmek és gyerekfilmek, szemle a független filmalkotók műveiből, bemutató az elnémított, ismeretlen szovjet filmekből – csapongó és ambiciózus program.

Már meg sem lepődünk, hogy például Kira Muratova dobozban maradt két filmjét, a *Rövid találkozások*at és a *Hosszú búcsúzásokat*at előbb láthatják a nézők Pesaróban, Münchenben vagy Locarnóban, mint Budapesten, s most, amikor a testvéralkotások idősebbikét nálunk is bemutatják, a korábban születettel majd csak a ködös 1988-as műsorterv ígéri az ismeretséget. Miként az újjgazdagok méterrel mérve rendelik a könyveket szalonuk polcaira, mintha mi is méterre, netán kilóra vásárolnánk a szovjet filmeket egy korábbi, politikai természetű beidegződés rutinfeladataként. Persze a pesarói, müncheni, locarnói frissességben szerepet kap a szenzáció-érzékenység, a divat parancsszava is, de anélkül, hogy elfeledkeznénk az akusztikai háttér különbözőségéről, nem hisszük, hogy a magyar nézőnek okvetlenül három lépéssel lemaradva kell a divat után kullognia, különösen, ha kedvünkre való, jóféle divatról van szó. Muratova filmjei az idő relativitásáról

beszélnek, hiszen a mai tekintet számára szinte érthetetlen, milyen politikai megfontolások szabták ki a kemény ítéletet, csak az idő és tér összefüggésében tapintható ki a „bűn”; a fiatal rendezőnőt *nem* politikai megfontolások vezették a filmkészítésben. S közben csaknem eltelt egy élet, elperegtek a meddő évek.

Lehet, hogy a műsor kaleidoszkópszerű elrendeződésének játéka tette, de lehet, hogy valóban a filmek sorsában és a sorsok filmjeiben foglaltatott az általános benyomás: mennyire kiszolgáltatott ma az egyes ember az idő és a tér hatalmas játékainak, milyen kozmikussá felnövesztett a véletlen szerepe a művészi visszatükröződésben, milyen tétovákká, zavarodottakká lettek az egykor biztos akaratú hősök a legkülönbözőbb műfajú és végkifejletű történetekben.

A keresztül-kasul átjárható idő a témája a szürreális iránt mindig nagy fogékonyságot mutató, kiváló svájci rendező, Daniel Schmid *Jenatsch* című filmjének. Christophe Sprecher, a fiatal újságíró nyomába ered egy régészeti felfedezésnek, melynek középpontjában a tizenhetedik században elkövetett titokzatos gyilkosság áll. Észre sem veszi, amint kicsúszik lába alól a mindennapi valóság szilárdnak vélt talaja, s már a súlytalanság állapotában lebeg a különböző századok között. Hogy mit jelent Daniel Schmid számára a realitás? „A realitás teljes fantazmagória lehet egy őrült számára, ha elfogadjuk a kiindulópontot, hogy az őrület a legtökéletesebb reakció korunk jelenlegi állapotára” – mondja a rendező. „Az úgynevezett »realitásból« rendszerint hiányzik az igazság.” A film bonyolult históriája kissé mesterkéltné, a stílus, a szerkezet azonban briliáns. A nesztelen szellemajtók ki-be nyílnak a múlt és a jelen között; a hős kilép a mai biztróból, és az 1600-as évek pestis-járványának kellős közepében találja magát. Nemcsak külső szemlélőként vesz részt ebben a boszorkányos időjátékban, teljes személyisége lemerül a múltbeli események örvényébe.

A lengyel Krzysztof Kieslowski filmje, *A véletlen*, már címében magában foglalja mondanivalóját. Az ember valójában nem ura saját sorsának, az élet és halál, a körülmények és a politika, a találkozások és a találkozások nyomain ébredt érzelmek vak szerencsejátéka határozza meg a nyerteseket és veszteseket. Kieslowski három variációjú matematikai levezetésben bizonyítja tételét. Witek Dlugosz, a huszonnégy éves orvostanhallgató élete háromféleképpen alakul aszerint, hogy sikerül-e felugornia egy bizonyos vonatra, avagy nem éri el a szerelvényt. Első változat: nem kéri le a vonatot, találkozik egy öreg kommunistával, maga is párttag lesz, beépül az apparátusba, akaratlanul elárulja ellenzéki szerelmét. Második változat: összekülönbözik egy vasutassal, a milícia letartóztatja, kényszermunkatáborba küldik, ahol ellenzéki és vallásos befolyás alá kerül. Harmadik változat: nem éri el a vonatot, ott marad Łódźban, befejezi egyetemi tanulmányait, megnősül, példás családapaként karriert fut be, mígnem egy valaki más helyett elvállalt külföldi út során repülőszerencsétlenség áldozata lesz. Az azonos motívumokból építkező egyenletek sötét szellemessége tagadhatatlan, a mai Lengyelország tragikus megosztottságának rajza fekete-fehér árnyalataival rendkívül plasztikus, csak éppen nem hisszük el, hogy ugyanaz a jellem ugyanazzal a környezeti, neveltetési indíttatással, ugyanazzal a szellemi és érzelmi háztartással, ugyanazzal a lelkiállattal a vallásos hit, a deviáns magatartás vagy a jámbor konformizmus szélsőségeit véletlenszerűen választhatja. Ha elhinnénk, ezzel elismernénk, hogy csupán kócbabák vagyunk a körülmények játszadozó ujjai között, nem tartozunk erkölcsi felelősséggel tetteinkért, hiszen nem mi mozgunk, csak mozgatnak bennünket.

A társadalmi szerepek véletlenszerűsége és felcserélhetősége a témája az amerikai Jonathan Demme *Egy kicsit vad* című filmjének is, a szerencsésebb történelmi klíma könnyed és frivol levegőjében. Az unalmasan sikeres fiatal

üzletember, szabályos öltönye zsebében a szabályos hitelkártyával, szabályos fejében a szabályos jóléti gondolatokkal, belezuhan egy extravagáns, gátlástalan leányzó csábcspadájába. A vad, fekete vampról kiderül, hogy valójában szőke, vidéki kispolgárlány, a szabályos fiúról, hogy a társadalmi idomítás viselkedésnormáit boldogan hányja le magáról, akár az állatkertből kiszabadult csimpánz az otthonos őserdőben.

Némi állatkerti képzettársítás elkerülhetetlen Robert Altman *A terápia csődje* című új filmjét nézve is, amelyben a nagy amerikai mester életbölcességének és tapasztalatának minden szarkasztikus dühét rázúdítja a pszichoanalízis népi méreteket öltő járványára. A francia farce-ok végletes bolondériáját idéző kavalkádban (a film Christopher Durang színdarabja nyomán készült) literszámra folyik a hypo, a vitriol és a kénsav; Woody Allen szelíd iróniája és öniróniája ártalmatlan gyöngyvirág-kölninek tetszik az összehasonlításban. Vajon mit álmodna Freud, ha az égi vetítőben látná, milyen örökséget hagyott az utókorra? És ki tudná azt az álmodot megfejteni?

Távolabbi perspektívából nézve ugyanilyen örült farce-nak tetszik az elvakult szenvedélyektől fűtött, értelmetlen, zavaros háborúskodás, amely Bejrút hadiövezetében zajlik, csakhogy itt nem vitriol vagy szagosvíz folyik, hanem emberi vér. A nyugatnémet *Halálzóna*, Nathaniel Gutman alkotása, megpróbál objektív maradni a szélsőséges politikai indulatok, a bosszú láncreakciójának ábrázolásában. Az amerikai televíziós riporternek, aki a depresszió és a vad kíváncsiság pólusai között ingadozik, rá kell döbennie, hogy a kívülálló szemlélő-szerep, a megalázó tehetetlenség éppoly játékszerévé teszi a körülményeknek, mint azokat a szerencsétleneket, akiket a háttérből mozgató, „magasabb” politikai érdekek löknek a halálzóna véres arénájába. A kamera csak megörökítheti, de nem támasztja fel a halottakat.

Magyarország jól szerepelt a müncheni fesztiválon. Mészáros Márta és a Lumière-testvérek képviselték színeinket. Mészáros Márta *Napló szerelmeimnek* című filmjét a nemzetközi programban mutatták be, s a Magyar Filmintézet kölcsönadta a tulajdonában lévő és külföldön ezidáig ismeretlen Lumière-filmeckéket, közöttük az 1896-ban, a budapesti millenniumi ünnepségről és a Lánchídról készült híradókat.

In Filmvilág, 1987.11. szám, 32-34.l.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=5158

NEMZEDÉKEK ÁRNYJÁTÉKA

LOCARNO 1987

A locarnói fesztivál öntetszelgés nélkül ünnepelte negyvenedik évfordulóját, nagyvonalú házigazdaként gazdag szellemi menüvel kívánta megvendégelni közönségét. A múlt, a jelen és a jövő egyaránt kirajzolódott az okosan, bőkezűen, de nem tékozlóan összeállított választékból. A hajdani díjazott fesztiválfilmek ismeretlen vagy kevéssé ismert alkotói, az archív fotók vékony nyakú, félszeg fiatalemberei az idők múltával filmtörténeti figurákká nőttek; a mai versenyprogram ifjú debütánsai, másod- vagy harmadfilmesei talán az elkövetkező évtizedek legendáriumába tartoznak majd. Az év legnevesebb, legszínvonalasabb filmjeiből a versenyen kívüli műsor adott áttekintést, az érdeklődésre mi sem jellemzőbb, mint hogy Wim Wenders *Az ég Berlin felett* című, kicsiny művészmozikba utalt filmesszójét a Lago Maggiore melletti városka piacterén egyetlen este több mint hétezer ember nézte meg, a környező házak erkélyein, ablakaiban szorongó lakókról s azok vendégeiről már nem is beszélve.

A nemzedékek feltűnése, áttűnése és eltűnése jelentette a fesztivál igazi drámai témáját, ez a megújuló halálos árnyjáték hagyott leginkább nyomot képzeletünk vetítővásznán. Jönnek a fiatal rendezők, és elmennek nagy öregekként – a tehetség és a természet rendje megszabta vonulás azonban magától értetődő. Ennél sokkal megdöbbentőbb az a szenvedély nélküli, fásult elégedetlenség, amellyel az új filmek jelentős részében, még hozzá a legérdekesebbekben, a kifelé tartó generáció elhagyja a terepet, és amellyel a befelé jövők átveszik a dicstelen örökséget.

Theo Angelopoulos filmje, *A méhész*, Marcello Mastroiannival a főszerepben, a távozásnak ezt a cseppet sem

elégikus, inkább apátiába forduló drámáját mutatja be. Ami itt történik, nem egyéni tragédia: reflexió egy korszak tragikus leépüléséről. Az ötvenvalahány éves tanító hátat fordít családjának, felnőtt gyerekeinek, egész addigi életformájának, s apja méhész-felszerelését elővéve teherautóra ül, hogy méheivel kövesse a virágok nyílásának útját. Közben találkozik egy útszéli virágszállal, ide-oda vetődő, mai leányzóval, s az utolsó, kétségbeesett szerelmi mézszedésben próbál visszakapaszkodni az életbe. A megváltás persze elmarad. Folytatja útját egészen a maga választotta halálig: méhei agyoncsípi. S ebben az elmúlásban nincs semmi rettenetes, mert a világon, amit itt hagy, nincs semmi sajnálnivaló. Görögország elvesztette fényét, elvesztette emlékeit, a gyökerek kiszakadtak, a dobozos coca-colák és sörök konzumtársadalma légüres térben lebeg.

A fiatalok készítette, fiatalokról szóló filmekből ugyanez a tompa idegenség, dühtől, cselekvőkészségtől mentes szemrehányás árad, függetlenül attól, milyen világrészben, milyen országban, milyen korszakban, milyen társadalmi rendszerben játszódnak. Távol-keleti újkeletű csodaállamokban éppúgy pusztít a kór, mint az amerikai alsó- vagy középosztály ifjúságának körében, vagy a grúz külvárosban, neveltetéstől, kulturális háttértől függetlenül. Még a terrorizmus fáradt gesztusai is a személyességet, a társadalmi konkrétságot nélkülöző elrendeltetésből születnek, valami távoli, megmagyarázhatatlan lépéskényszerből, amelynek néma tekintetű alvajárók engedelmeskednek. A portugál José Alvaro Morais *A bohóc* című, Arany Párduc-díjjal kitüntetett filmjére ugyanúgy jellemző ez, mint az Ezüst Leopárdot nyert tajvani Edward Yang *A terror* című művére.

José Alvaro Morais hat esztendeig készítette első játékfilmjét, amelynek artistikus megoldásaiban, komplex, irodalmias feldolgozásában világosan felismerhető az idős mester, Oliveira hatása. Fiatal színészek a régi lisszaboni

stúdióban a múlt század nagy nemzeti írójának, Alexandre Herculano *A bohóc* című történelmi regényéből forgatnak filmet. A portugál múlt és jelen különös módon felelget egymásnak, s közben szinte hallani a hagyományok kiszakadó gyökerének recsegését. A főhős New Yorkba akar utazni, hogy ott élje tovább életét.

A terror ábrázolta társadalmi betegség skizofrén módon egyesíti a szabadság tudatának felfokozott képzetét a körülmények, az életforma láthatatlan külső rabságával. Ebből szükségszerűen következik a hősök egyensúlyvesztése, mindenféle frusztrációja. Edward Yang szerint hazájában a személyiség belső fejlődése nem tudja követni a hihetetlenül felgyorsult technikai és gazdasági fejlődést. Az emberi kapcsolatok – amelyek minősége valaha fontos és meghatározó volt – sorra összeroppannak, mindenki csak a sikert hajszolja megszállottan. A világ a belső és külső káosz színterévé változott. Ugyanerről az értékválságról beszél kevesebb művészi invencióval a hongkongi Stanley Kwan alkotása, *A szerelem pazarlása* is. A fiatalok mohón több és több pénzt akarnak keresni, hogy mielőbb emigrálhassanak Hong-Kongból Európába, de leginkább Amerikába.

A japán Maszasi Jamamoto első játékfilmjében a bolondos, független hősnő nem Európába, nem is Amerikába, hanem egy elhagyott külvárosi gyárépületbe és elvadult kertjébe emigrál a túltechnicizálódott, fogyasztási tárgyakkal dugulásig ellepett nagyváros külső és belső környezetszennyeződése előtt. *Robinson kertje* a menekülés, az ember és a természet közötti újra megtalált, kissé misztikus kapcsolat kertje, de egyben a magány és a pusztulás kertje is.

A Locarnóban több díjat is nyert Gregg Araki *Három elveszett ember az éjszakában* című filmjének fiataljai már az ígéret földjén születtek, ők az összetartozás érzésének törékeny biztonságában próbálják megtalálni a maguk belső Amerikáját. Két tétova, saját nemi érdeklődésével még nem egészen

tisztában lévő fiú és egy sápadtka leány a szerelem, a barátság, a homoszexualitás körtáncában kapaszkodnak össze. Gregg Araki a hiperprofesszionalizmus szellemében végezte tanulmányait az egyik legjobb amerikai egyetemen, amit ő „Spielberg Művek”-nek nevez, mivel Spielberg csillogó technikájú közönségfilmjei jelentették az oktatás eszményképét. A készen kapott formulák üres tökélye azonban csak ellenérzést keltett benne, s első munkáját „gerilla stílusban” forgatta a minimális anyagi lehetőségek szabta korlátok között. Kezdetleges kamerával, világítás nélkül, szuperérzékeny filmmel dolgozott, stílusjeggyé emelve a kényszerű tökéletlenséget.

Az amerikai alkotmány szellemének ellentmondó gyakorlati politika bürokratizmusát és rasszizmusát támadja egy példa értékű helyzetben az Iránból emigrált Parviz Sayyad *Átkelőhely* című alkotása. Az iráni túsdráma idején Carter elnök televíziós beszédében közölte, hogy iráni állampolgárok attól a pillanattól kezdve nem léphetnek Amerika földjére. A detroiti egyetem különbusza diákokat vitt Kanadába egy koncertre, s visszafelé az iráni útlevéllel rendelkező hallgatókat nem engedik be a határon. Kanadában sem maradhatnak, hiszen oda szóló vízumuk sincs. Bár az amerikai diákok szolidaritást vállalnak iráni barátaikkal, az autóbusz utasai között, a két országot elválasztó senkiföldjén mint valami miniatürizált világszínházban lejátszódik a politikai megosztottság, a vakhit és az ésszerűség minden árnyalatát bemutató drámája. Sayyad higgadt bölcsességet tanúsít az elszabadult szenvedélyek ábrázolásában, a didaxis azonban módszeresen fertőtleníti a történetet a művészet baktériumaitól.

Mint mostanában minden magára valamit adó nemzetközi fesztiválnak, Locarnónak is megvolt a maga aduásza a mind ez ideig némaságra ítélt szovjet filmek köréből. A grúz Aleko Tzabadzé 1986-ban készült első munkája (a televíziós filmek versenyében kapott díjat) már jellegzetesen az

új idők terméke, korábban még a „polcra” felkerülése is elképzelhetetlen lett volna. Kábítószer és rockzene, a tbiliszi alvilág és a fiatalok kapcsolata – a tematikai szentségtörés minden bűnében vétkesnek találtatik. Alekszander Szokurov 1978-ban forgatott, el nem fogadott diplomafilmje, *Az ember magányos hangja* azonban igazi felfedezés. Tarkovszkij fiatal pártfogoltja Andrej Platonov egy novelláját vitte vászonra, igyekeztél próbálva hidat verni a húszas évek megszakadt filmirányzatai és a hagyományos narrációtól eltávolodó, zaklatottabb, vizionárius, mai elbeszélő mód között. A képzettársításokra, kihagyásokra, visszautalásokra támaszkodó sötét történet maga is a húszas években játszódik; két nemzedék, az apáé és a fiúé néz aggódva és idegenül egymásra.

In *Filmvilág*, 1987.12. szám, 34-35.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=5133

CIVILIZÁCIÓS VIRÁGOSKERT

TOKIÓ 1988

A televízió- és rádióadások továbbítására épült, nevezetes Tokió-toronyról sokszor leírták már, hogy hat méterrel magasabb az Eiffel-torohnál, de az talán kevésbé ismert, hogy középső szintjén egy kiállítóteremben tökéletesen felszerelt, televíziós műterem áll a látogatók használatára, elsősorban persze a gyerekek örömeire, valódi, mozgatható tévékamerával, monitorokkal. Kisfiúk, arcukon a professzionista öntudat kifejezésével, fölényes biztonsággal tartják a felvevőgép karját, követik a mamát az optikával, s a látvány rögtön megjelenik a képernyőkön. A kép új nemzedéke feltehetően már az óvodában túl van az első aktív rácsodálkozáson.

Itt, Japánban, a miniatürizált audiovizuális technika makromenny-országában nyeri el valójában csábítófenyegető értelmét a második Tokiói Nemzetközi filmfesztivál alkalmából tartott tanácskozás címe: „Cinetopia '87. Javaslatok a kép eljövendő korszakához.” Japán, mint az évezredes múltú vizuális kultúra és a képi reprodukció új világhatalma, méltán feljogosítottnak érezhette magát, hogy megrendezze saját nemzetközi filmszemléjét, az érdeklődés fókuszában érthetően inkább európai, amerikai alkotásokkal. Az európai meghívott számára persze kevésbé praktikusnak tetszik, hogy a több ezer kilométeres távolságban francia, csehszlovák vagy szovjet filmeket nézzen: a japán, kínai vagy dél-koreai produkcióknak nagyobb a vonzereje.

A távcső megfordításának kettős effektusát éljük át. A felhőkarcoló-hengerre festett, széltől felkapott szoknyájú, egzotikusán szőke Marilyn Monroe a nyugati mozimítosz barbár istennőjeként magasodik a Shibuya városnegyed ember- és autóáradata fölé, fantasztikusabb, mint a kilencedik századi

klasszikus japán mesevilág kozmoszából érkező *Holdbóljött hercegnő*, Kon Ichikawa filmjének hősnője.

A robbanásszerű technikai fejlődés, a jólét váratlan tömegdrámája és a hagyományos értékek közötti feszültség – hogy az agyongyötört kifejezést használjuk – identitásválsága a japán filmeket is megérintette.

Azt a civilizációs virágoskertet, termelékenységi paradicsomot, amelyet a kelet-európai szegény perspektívából oly napsütöttnek vélünk, korántsem látja ilyen meleg fényekben a művészek új nemzedéke. Ezt persze a vigasztalás hátsó szándéka nélkül mondjuk, nem is a „savanyú a szőlő” kétes érzelmeitől indítatva. A legkülönbözőbb műfajú filmek beszélnek a féktelenül teljesítmény-központú, túlszabályozott életforma okozta neurózisról, a menekülésvágyról, amely a véletlenszerűen egymás mögé sorakozott komikus, tragikus vagy akár misztikus történetek vissza-visszatérő motívuma.

Hiroshi Koshiyama hasonló című regényéből készült a *Ragyogó nő*, az első tokiói fesztiválon a magyar Gothár Péterrel és a török Ali Ozgen-türkkel együtt a F fiatal Filmesek Díjával kitüntetett Shinji Sohmai alkotása, amely a maga kissé extrém, barokkosán kacskaringós előadásmódú, példamese tanulságú változata ugyanennek a témának. A távoli faluból a fővárosba került bumburnyák vadember a Tokió környéki szeméttelenen, a technikai civilizáció jelképes hulladékában, kidobott televíziók, rádiók, hűtőszekrények roncsai között bóklászik, miközben egy aranylamé ruhájú fiatal nő szirénhangon operaáriát énekel. A démoni nagyváros az erkölcsi romlás leheletét árasztja, bábuvá alázza az egyént, a régi, ódivatú ideálok tragikomikus elmeháborodottságnak tetszenek. Végül mindez a lázalom semmivé foszlik, az operaénekesnő-jelölt leveti aranyruháját, a falusi óriás leveti francia gyártmányú, piros öltönykölteményét, s a vidéki élet idilli képeivel zárul a film: művelik földjüket, és vidám, apró gyerekek ugrálják körül őket. Sohmai fantáziajátéka talán nem

legelméesebb kifejezése a modernizáció megváltó hatalmát tagadó, egyre erősödő életérzésnek, de mindenesetre jellemző példája.

Amikor 1970-ben Mishima, a Nobel-díjra jelölt, világhíres író, nemzetéhez intézett megdöbbenő figyelmeztetésként az ősi szertartás szabályai szerint harakirit követett el, az aktust közvetlenül megelőző nyilvános szónoklatában már megfogalmazta ezt a konfliktust: „Azt látjuk, hogy Japán megrészegszik a jóléttől, és elmerül a tunyaságban... Vissza fogjuk adni régi arcát, és közben meghalunk. Lehetséges, hogy mindenképpen élni akartok, és elfogadtok egy világot, ahol a szellem már halott?...” Azóta csaknem húsz év telt el, s a szélsőségesen jobboldali, konzervatív nézeteket valló, tehetséges író véresen színpadias gesztusa mintha jelt adott volna a gazdasági fejlődést fetiszizáló jövődől korszak kritikus értékelésére, felkiáltójelként magasba emelt kardja nyomába a gondolatok új serege indult. Ami akkoriban az önpusztító szenzációéhség európai tudattal alig átélhető örületének tetszhetett, mára a látnoki erő mártíriumává emelkedhet. Ami akkoriban a modernizáció retrográd szemszögű, torz kísértetképének minősülhetett, mára gondolkodási közhellyé sokszorozódott. Anélkül, hogy igazi rálátásunk lehetne az összefüggésekre, az itt, ott és amott fölcsipegetett mai japán filmélmények ilyen értelemben csengenek össze. S talán az seni véletlen, hogy a már-már emberen túli racionalizmus mindennapi uralmáról – mintegy ellenpontként – többnyire a realizmus talajától elszakadó, erősen stilizált, időnként az irracionálizmussal incselkedő művek születnek.

Ez az irracionálizmus néz vissza ránk a dél-koreai Lee Chang-ho *Férfi három koporsóval* című filmjéből is. Szürrealista stílusban előadott történet az özvegy fiatalemberről – aki felesége hamvait szét akarja szórni szülőföldjén az ország túlsó felén –, különös találkozásairól ugyanazzal a nővel

különböző személyekben, mígnem útban vissza, Szöul felé a végre megtalált lényt egy álomszerű ördögűző szertartáson a vallási rituálé során megszállja a sámánszellem. Gazdasági csoda ide, gazdasági csoda oda, Lee Chang-ho tehetséges filmjét átjárja a megnevezhetetlen szorongás, az ország kettészakítottságának azonosságzavart okozó rossz közérzete.

*

Kevéssel a „négyek bandája” bukása után az olaszországi Pesaro fesztiválján őszinte kíváncsiságból, és így utólag visszatekintve, talán némi mazochizmusból, végignéztem huszonöt kínai játékfilmet. Túlhangsúlyozott ideologikum, állandó emelkedettség – mintha valaki szakadatlanul a magas cét tartaná ki –, tiszta, átszellemült mosoly ragyogta be ezeket a műveket, s mert ez a mosoly olyan híven reprodukálta önmagát, volt benne valami gyanút keltő elem. A kirakójáték végeredménye így is nagyon érdekesnek bizonyult, a valóság megszépítésének belső logikája végül öntörvényű, sajátos rendszerré állt össze. Annyi év után, Tokióból visszatekintve mintha maga a Nagy Fal választaná el a régi és a most látott filmeket, jelezve mindazt a hatalmas szellemi változást, ami azóta Kínában végbement.

A fesztivál nagydíjas- művének a kínai *Régi kútnak* a rendezője az a Vu Tian-ming, akit a hsziени stúdió vezetőjeként a fiatalokat előtérbe állító, megújuló kínai filmművészet vezéralakjaként tartanak számon (lásd a *Filmvilág* 1987/12. számát). Ez a film az emberi erőfeszítés pátoszáát sugározza anélkül, hogy egy pillanatra is patetikus volna, nagyon távoli gondolattársításként Hemingway *Az öreg halász és a tengerének* diadalmas kudarcával rokonítható. A *Régi kút* a hegyek között megbúvó falucska neve, amely évszázadok óta nem jut vízhez, noha már 125 kutat fúrtak az idők folyamán, s köztük nem egy ötven méternél is mélyebbet. Egy értelmiségi

fiatalember, aki megcsömörlött a városi élettől, visszatér falujába, s azzal az önmagának is bizonyítani akaró belső dühvel, hogy kézzelfogható értelmet adjon életének, megpróbál vizet fakasztani a konok földből. A fesztivál legjobb férfialakításának díjával kitüntetett főszereplő, Zang Ji-mu egyébként a rendező előző filmje, a *Nagy sárga föld* operatőre volt. Vu Tiang-ming a nagydíj átvételekor szép beszédet intézett a közönséghez, amelyben hangsúlyozta, hogy a kitüntetésért nem csak a Kínai Népköztársaság, de Tajvan és Hongkong népe nevében is köszönetet kell mondania. Aki otthonos a politika nyelvében, valószínűleg értékeli a szavak újszerűségét.

A Fiatal Filmek versenyében vetített, *A tél utolsó napja*, Vu Zi-niu munkája intim, bensőséges hangvételével tűnt ki. Három ismeretlen ember, egy fiú, egy lány és egy nagyobbacska gyerek találkozik véletlenül össze a Góbi sivatag hómezőjén; ki-ki meg akarja látogatni hozzátartozóját a büntetőtáborban. A film a rabokat firkölcsi előítéletek nélkül, a maguk tragikusan megkövült makaességában, sérült személyiségekként ábrázolja, de az öröket is a társadalmi szereposztáson túlmutató, emberi dimenziójukban mutatja. Egyikük azt mondja az elítéltnak: „Maga a büntetés letöltése után kiszabadul, de nekem itt kell leélnem az életemet.”

Az európai szemlélet és a kínai történelem nagyszabású találkozása Bernardo Bertolucci versenyen kívül bemutatott több mint két és félórás filmje, *Az utolsó császár*. A hatalmas freskót Bertolucci három évig forgatta az eredeti helyszínen Kínában; a lenyűgöző látványosságú, kifinomultan dekoratív képek, s a történet jelzésszerűen tömörített dramatikus elbeszélőmódja magába sűríti mindazt a feszültséget, amely az olasz rendező erős, eredeti tehetsége és a fejedelmi költségvetésű, nemzetközi szuperprodukció kívánalmi közötti erőterben szükségszerűen jelen van.

A film Pu Ji, az utolsó kínai császár önéletírásán alapul, aki 1908-ban, háromévesen került a Mennyei Birodalom

trónjára, és 1967-ben a népi Kínában, a pekingi botanikus kert egyszerű kertészeként halt meg. A két dátum között a valószínűtlen élet és a huszadik századi történelem valószínűtlen fordulatai. Noha a gyermek császárt már hatéves korában megfosztják uralkodói hatalmától – 1912-ben Kína köztársaság lesz –, tizennyolc esztendőig mégis a Tiltott Város vastag falai között, a 9999 szobás dinasztikus mesepalotában, mint valami valóságon kívüli, szivárványos légbuborékban tölti életét, 1500 eunuch lesi szempillája legkisebb rezdüléseit is. Majd, amikor 1924-ben két feleségével együtt kiűzik az ősi székhelyről, a nyugati aranyifjak jelmezébe öltözködik át. A japánok 1931-ben megszállják Mandzsúriát, s ő elfogadja a felajánlott bábcászár szerepet. A világháború befejeztével éveket tölt szovjet börtönben, a Kínai Népköztársaság kikiáltásakor átadják Mao-Ce-tung Pekingjének. Átszállításakor megpróbálja ereit felválni, de mivelhogy fenséges kezeivel eddig még semmit sem csinált, kísérlete szánalmas kudarcba fullad. A kínai börtönben, ahol fizikai megsemmisítése helyett szelleme átnevelésére törekednek, társai fűzik be a cipőjét, mert még ezt sem próbálta soha egyedül. Tíz év múlva, a kulturális forradalom idején szabadul, s a történelem itaján fintoraként, mint szabad polgárnak, látnia kell, hogy börtönbeli átnevelőjét nyakában szégyentáblával hurcolják a lelkesült vörösgárdisták.

Bertolucci – talán Pirandello követőjeként – a szerep felől értelmezi Pu Ji különös sorsát, „utazásként a sötétségből a világosságba, egy ember átalakulásaként, aki – miként a kínaiak mondják – sárkányból közönséges emberré, császárból polgárrá változik.” Kicsi, magányos gyermekként felvezetik a többszázmillió birodalmi színház ragyogó színpadára; a császárság bukásával a nézőtér kiürül, a dinasztikus színmű rituáléja még egy ideig gépiesen lélektelenül folytatódik a fényüket veszített díszletek között. Pu Ji még egyszer főszerepet kap a japánok dilettáns darabjában, de ez az alakítás a történelmi közönség

előtt bukásra ítéltetett. Bertolucci szerint a szerep és a valódi ember csak az élet utolsó felvonásában fedi egymást, ám bár a nézőben mindvégig marad némi kétség a végső átéltségét illetően.

A rendező egy interjúban Cocteau-ra hivatkozik: "A mitológiát jobban kedvelem a történelemnél, mert a történelem az igazságból indul ki és a hazugság felé tart, a mitológia a hazugságból indul ki és az igazsághoz közelít. Tehát valóságos személyekről lévén szó – filmemben nem szerepelnek képzelt figurák –, engeim Pu Ji mítosza érdekel leginkább. Néhány történész persze bosszankodik majd. Az alapanyag ugyan történelmi, de én képzeletbeli történelmi regénnyé, vagy ha úgy tetszik, történelmi melodrámává próbáltam átformálni: elbeszélő vagyok, nem pedig történész."

A történelmi melódrama talán valóban a legpontosabb műfaji megjelölés Bertolucci filmjére; a szem elkápráztatása, a történelmi meséskönyv kissé leegyszerűsített, és túlságosan is hatásos jelenetei, az ellentétek szélső pontjai közé feszített érzelmek könnyen magyarázhatósága, titok nélkülsége, a téma regényességének, a képek egzotikumának mesteri kiaknázása feltehetően világsikerré avatja a produkciót.

*

A gyermek mint áldozat a társadalmi hierarchia felnőttekre szabott társasjátékában, a kínai császárdráma főmotívumai között is szerepel, az angol Harry Hook Kenyában játszódó filmjének, *A konyhafű*nek pedig ez a központi témája. Nincs az a véres tragédia, amely elborzasztóbban ábrázolná a háború okozta társadalmi és lélektani deformációt, mint Tarkovszkij *Iván gyerekkora* vagy Rossellini *Németország, nulla év* című filmjében a gyerekhősök természetellenes koraérettsége. Az erkölcsi botrány, ahogy a felnőttek világa a sorsáért még nem felelős gyermek fejletlen vállára helyezi a

saját társadalmi vagy nemzetek közötti konfliktusait, mindennél szemléletesebben, érzelmileg átélhetőbben fejezi ki az abszurdumot.

A rendkívül intelligens kenyai bennszülött fiú – akit a függetlenségi mozgalom szélsőséges erőszak módszerei ellen szót emelő apa meggyilkolása után az angol rendőrfőnök házába fogad, a néger szakács mellé kisegítőnek –, végigszenvedi a felnőttekre szabott erkölcsi választások minden kínját, rémületét. Fehér gyerekbarátja és saját népe iránti szolidaritás között vergődve, mindent értve és mégis értetlenül lesz a nálánál hatalmasabb erők értéktelen játékává, s végül élete is áldozatul esik a véres összetűzésnek. A diplomamunkán kívül ez Harry Hook első filmje; légkörteremtő tehetsége, az ábrázolás egyszerre gyengédséget és iróniát sugárzó összetettsége, a megértésnek és a kritikus szemléletnek egybejétszása, anélkül, hogy nélkülözné a morális állásfoglalás indulatát, méltán nyerte el a Fiatal Filmek versenyében az első díjat. (Az előző tokiói fesztiválon a Fiatal Filmek egyik díjával kitüntetett Gothár Péter új művét, a *Tiszta Amerikát* versenyen kívül mutatták be.)

S hogyan látja „a gyerek és a háború” témáját John Boorman, az érett mester? A *Remény és dicsőség* cím az ismert hazafias dalra utal ironikusan. Az önéletrajzi fogantatású történet legfőbb jellemzője az időbeli távolság, amely a gyerekkori háborús élményeket és az azóta eltelt évtizedeket elválasztja egymástól. A személyes tragédiát át nem élő, szerencsés középosztálybeli kisfiú a második világháború bombázásaitól sújtott Londonban a légvédelmi reflektorok pásztázását az égen, az összeomlott házak gyomrából előtáruló rejtelmeket, a háború különös és újszerű szertartásait, a családi élet belső eseményeit mind-mind izgató, romantikus kalandként érzékeli. Öregedő férfi emlékezik a gyerekkor elvesztett paradicsomára, s a múlandóság, a visszahozhatatlanság erősödő tudata a nosztalgia kedvességével és humorával láttatja a múlt

elmosódottnak hitt képeit. Boorman gyermek-perspektívából nézett díszletként felépítette az egykori londoni utcát, ahol szüleivel és testvéreivel lakott, s ez a művi közbeavatkozás szándékolttan stilizálttá teszi a realista eszközökkel ábrázolt eseményeket. Ebben az idő- és térjátékban a háború valahol messze van, a megszépítő mítosz alagút jának távoli végén.

Itt, Japánban, a személyes szenzációként megélt idő- és térjátékban éppen az volt a legmegdöbbentőbb, hogy az emberi lét belső kontinensei milyen közel esnek egymáshoz, már-már azt képzelhetjük, hogy a földrészek összeérnek.

In Filmvilág, 1988.3. szám, 40-42.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=5074

TALÁNYOS PARANCSOLAT

LOCARNO 1988

Bölcs semlegesség, az ízlés szélsőséges pólusai közötti kiegyenlítődés, az általánosan elfogadott értékek közvetítése és a vadonérett, oltatlan termés, a piaci áruskálán még nem jegyzett művek felfedezésének kettőssége jellemezte most is a locarnói fesztivál műsorát. Presztizsfilmek a presztizsközönség számára a városka főterén, a Piazza Granden, az év nagy nemzetközi fesztiváljai, Nyugat-Berlin és Cannes díjazottjainak arany faunája és ezüst flórája a nemesfémek kedvelőinek, a Morettina hodály vetítőtermeiben pedig tizenhat milliméteres, fukarul világított titkos remeklések, nagyreményű első és második filmek az avantgardista, kócos ifjúságnak szánva. Életműsorozat a brazil születésű Alberto Cavalcanti alkotásaiból: a több, mint félévszázadot felölelő, geográfiai és műfaji határokat nem ismerő, sokszínű tevékenység, a francia, angol és brazil korszak 115 filmet foglal magába. Ebből 37-et vetítettek le, a rövidfilmeket is beleértve. Kiállítás Ettore Scola rajzaiból és filmfotóiból, és mustra a legújabb svájci filmekből.

A műsorral párhuzamosan zajló brit filmhét és az általában sokasodó brit filmhetek jelzik, hogy az egykori „free cinema” legendáját követő hosszú csendet mostanában ismét a figyelem hangjai népesítik be, az új angol film egyre többet hallat magáról. Számunkra ez különösképpen érdekes, mert e filmek nem a „befektetésből profitot”-elvű iparág termékei, amelynek végső soron mindegy, hogy az elkészült áru, művészet, művészetpótlék, időüditő vagy üditőital, agymosó automata kép vagy automata mosógépagy, csak a haszon nagysága a fontos. A művek jelentékeny része—horribile dictu— „támogatott” produkció, többnyire a Brit Filmintézet és a Channel Four, a televízió négyes csatornájának segítségével

készül. És mindez a vaslelkű, thatcheri Angliában, amelynek könyörtelenül észszerű gazdaságpolitikája tanulékony honunkban mostanság oly gyakran példakép említődik. A tanulékonyosság bárcsak ne bizonyulna egyoldalúnak, a fél fülére süket ember bölcsességének, aki úgy forgatja fejét, hogy csak azt hallja meg, amit hallani akar.

A locarnói fesztivál Arany Párducával kitüntetett mű is egyike a nagyvonalú előrelátással patronált alkotásoknak. Terence Davies filmje, a *Távoli hangok, mozdulatlan életek* bizonyára nem lendíti magasba a pénztári bevételek piros grafikonjait, ha azonban az érzelmek hullámozása vizuálisan rögzíthető volna, miként a szív működését az EKG papírra veti, a hatás lendületes vonalakat mutatna. Nem szívesen használnám a költői jelzõt, mert a „költői film” kifejezés többnyire valamiféle elszánt líraiságot jelez, amitõl az ember gyomrában rögvest beáll a józan viszolygás. Terence Davies kétrészes, dalos fotóalbuma (a két rész forgatása között két esztendő telt el, s az idõ jótékonyan drámai nyomot hagyott szereplõi arcán is) személyes élményeit idézi fel az alsó-középosztálybeli, népes liverpooli család életébõl. Két lány, egy fiú, rabszolgasorba süllyedt, panasztalan anya, tirannus apa; házasság, halál, gyerekszületés, családi összejövetelek a gondolatok laza belsõ idõrendjébe illesztett, szigorú kompozíciójú emlékképei szubjektív korrajzzá állnak össze. A meghitt közös éneklések egy történelmi idõszak valóságos dallamtárát közvetítik. Terence Davies filmjének minden tolakodást nélkülözõ eredetisége, ahogyan a nagyon is földi realizmus észrevétlenül az élet alaphelyzeteit kimerevítõ stilizációvá szelídül. A lányok fiatalkori ábrándjai megalkuvásokkal teli házasságok vulgáris közegében foszlanak szét, életük megüli a levegõtlen kisszerûség, de õk mégis vidámak és eltiporhatatlanok maradnak.

Az angol film formai- érzelmi érettsége mellett sápadtabbnak tetszettek a hangsúlyozott fiatalos

nemtörődömséggel készített versenyművek. A svájci-nyugatnémet *Álmatlan éjszakák*, Marcel Gisler munkája, az ifjúkori elveszettség és az öntúlértékelő magabiztosság jellegzetes terméke, tizenhat milliméteres tengő-lengő világézés a belső otthontalanság éjszakájában. Egy fiú szeret egy lányt, a lány szeret egy másik fiút, a másik fiú szeret egy másik fiút, a másik fiú... és így tovább a Schnitzler-i körbe-körbe. Kapkodó kis egzisztenciák, az éjszakák túlfestett hősnőcskéi, fakó házibulik, filmremények, értelmiségi önirónia. Bizonytalan útjelző tábla, amiről még nem tudható, a semmi vagy a valami felé mutat-e.

És mégis, ha ne adj isten választani kellene e kialakulatlan körvonalú, fél-amatőr, fél-professzionista filmkóborlás és a Piazza Grandén vetített, Cannes-i Arany Pálmás *Hódító Pelle*, Martin Andersen Nexö klasszikus nagyregényének eminens tökélyű, szép filmváltozata között... hát inkább lötyögnénk az üres éjszakában. A dán rendező, Bille August mindent tud a századvég svéd nyomoráról, a dán szegényparaszti lét megaláztatásairól, a gyermek Pelle és öreg apja szereteteli kapcsolatáról, a kikapós földesúr és mellőzött felesége bonyolult viszonyáról, amely a véres férfiatlanítás bosszújába torkollik. Egymásnak feszül a szegények kiszolgáltatottsága és a lélek büszkesége, a freskón ott az emberábrázolás, a miliő, a hangulatok minden árnyalata, de ennél erősebb az „ezt a könyvet már olvastam, ezt a filmet már láttam” monoton érzése.

A múltba süllyedt, dús nagyrealizmusnál sokkal izgatóbb a lengyel Krzysztof Kieslowski Cannes-ban ugyancsak kitüntetett, szárazon tézisszerű és szentimentális filmje(e két dolog csak látszólag ellentétes egymással), a *Rövidfilm az ölesről*, amely a tízparancsolatot megfilmesítendő sorozat egyik darabja. Lehet, hogy a kelet-európai tudat reagál ennyire élesen és érzékenyen az erkölcsi diptychonra, amely szinte egyenlőségjelet tesz az egyéni gyilkosság és az állami büntetés-

végrehajtás kegyetlensége közé. A gondolat persze nem vadonatúj, például Chaplin *Monsieur Verdoux-ja* is felteszi a kérdést, vajon mennyivel ártatlanabb az államilag szentesített tömeggyilkosság a magán-tömeggyilkoságnál? Kiesłowski ellentétpárjából árad a konkrét politikai-morális indulat, amely az örök erkölcsi problémát a mai fuldokló Lengyelország szociális közegébe ágyazza. A baljós levegőjű, kietlen nagyváros utcáin három sors (többször is) keresztezi egymást, a véletlen cinikus játékának kiszolgáltatottan: az önbizalomhiányban szenvedő, sehova nem tartozó, sivár lelkű kamaszfiú, az egyáltalán nem rokonszenves taxisofőr, és a szakmai idealizmustól lángoló, kezdő ügyvéd. Egy elhagyatott grundon a fiú ocsmány brutalitással meggyilkolja a taxisofőrt. Pontos, aprólékos részletek a többfelvonásos művelet bemutatásánál, balladáái, kihagyásos dramaturgia a második rész átkötésében: az ügyvéd elveszti első ügyét, ellenben (annál rosszabb neki) elnyeri a fiú bizalmát. A halálos ítélet, a szakszerű akasztás végrehajtását a film éppoly tárgyias szenvtelenséggel leltározza, mint a jogszerűen nem igazolt gyilkosságot. Az egyik a testet, a másik a lelket kínozza meg jobban. A film nyitva hagyja a kérdést: a „Ne ölj!” parancsolata kizárólag az egyénre vonatkozik?

Mint az utóbbi időben többször is hallhattuk, a magyar lakosság kilencvenvalahány százaléka a halálbüntetés mellett van. Mint az utóbbi időben többször is hallhattuk, a nemzetközi statisztikák egyáltalán nem igazolják a halálbüntetés elrettentő hatását, a gyilkosságok végső számát tekintve nincs lényeges különbség az államok között, ahol eltörölték és ahol ma is alkalmazzák a legsúlyosabb ítéletet. A különbség inkább a hagyományokban, a történelmi megoldásmintákban, a kulturáltság színvonalában van.

A törvényesített ölés tömegdrámáját más szemszögből mutatja a *Kedves Amerika: levelek haza Vietnamból* című amerikai film. Bili Couturie hatvan eredeti

levelet választott ki abból a gyűjteményből, amit a vietnami veteránok emlékbizottsága jelentetett meg. Robert de Niro és más híres színészek olvassák fel a szülőknek, feleségeknek, szerelmüknek, barátoknak írott sorokat; a feladók nem jelentéktelen része elpusztult a háborúban. A film képanyaga 1967-1969 között forgatott eredeti dokumentumfelvételekből, televízió-híradókból, amatőr-élményekből áll össze, s a hatvanas évek népszerű muzsikája”, hit-parade”-ja adja a zenei aláfestést. Bili Couturie hangsúlyozottan „politikamentes”, háborúellenes művet kívánt készíteni, ami persze fából vaskarika, ha tekintetbe vesszük, hogyan kerültek ki ezek a fiúk a szülőföldjüktől több ezer kilométerre fekvő Vietnamba. A magánlevelek a húszesztendős távlatból is megrendítőek, a jóléti társadalom elkényeztetett gyermekei minden lelki előkészítés nélkül, a tejszagú vitamin-paradicsomból kipottyanna, mint lidérces álomban szembesülnek a fizikai és pszichés szenvedéssel, az apátiával, a véres hús drámájával, a halállal. Különös, hogy a levelek gondolati összeolvasásánál milyen kevés hangsúly kerül a háború erkölcsi és politikai értelmezésére, aránylag milyen kevés szó esik magukról a vietnamiakról, mennyire alapvető a gyermeki sértődöttség megdöbbentő traumája, hogy a tiszteletreméltó, védelmező Haza Papa képes volt odadobni kedves fiait az idegen föld miazmáinak, halálveszedelmének, hogy szívtelenül elhagyta őket a bajban. A hatalmas fekete márványtömbre vésett gyilkos áldozatok végtelenül sorakozó neve(a bajtársak és a hozzátartozók könnyeinek fénytörésében, persze az együttérzés és a tiltakozás indulatát kelti a nézőben.

Egészen másfajta indulatot kelt az a négy és félórás dokumentumfilm, amelyet a „lyoni hóhér”, a náci Klaus Barbie életéről és koráról készített Marcel Ophuls. A *Hotel Terminus* egyszerre konkrét és jelképes cím. A német megszállás idején a lyoni pályaudvarhoz közel eső szálloda szobáiban hallgatta ki és kínoztatta meg áldozatait a Gestapo.

Ophuls fáradhatatlan, megszállott nyomozóként kutatja fel Barbie gyászos tevékenységének még élő tanúit, a világ négy sarkában keresi fel az ellenállás résztvevőit, a cimborákat, iskolatársakat, szomszédokat, üzletfeleket, alkalmazottakat, az egykori megkínzottakat, és a nem is tagadott szimpatizánsokat, az amerikai titkosszolgálat tisztviselőjét, aki beszél Barbie megmenekítéséről és szolgálatairól. A közöny, a tudatlanság, a szenvtelen cinizmus, az eltelt évtizedektől betemetett, de még izzó fájdalom, nemcsak korunk egy riasztóan talányos figurájának portréját rajzolja meg, de magának a kornak is lenyomatát adja.

In Filmvilág, 1988.11. szám, 36-37.l.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=4904

ÉGI ÉS FÖLDI TÖRTÉNETEK

VELENCE 1988

Szerencsére az inkvizíció történelmi emlékké távolodott, de azért nem merült annyira feledésbe, hogy ne képzelhetnénk el egy máglyát, mondjuk a Szent Márk tér közepén, s a lángokban az olasz-amerikai filmrendezőt, Martin Scorsese-t. Fahasábokra nem volna szükség, az a többmázsányi vagy talán több tonnányi újságpapír, tiltakozó beadvány, feljelentés, válasz és viszontválasz, amelyet új művével, a *Krisztus utolsó megkísértésével* kapcsolatban összeírtak, elegendő lehetne nemcsak egyetlen eretneknek kikiáltott művész, de az egész stáb, a Krisztust alakító Willem Dafoe, a tetovált testű prostituált, Mária Magdolna (Barbara Harsey), Júdás (Harvey Keitel) és a többiek megégetésére. Nikosz Kazantzakishez, a regényíróhoz kegyelmes a sors – ő már harminc éve halott.

Noha Martin Scorsese filmje nem a velencei fesztivál hivatalos versenyművei között szerepelt, a körülötte kavargó botrány hamuja és pernyéje elhomályosította a Biennálé egyéb eseményeit. A lapoknak végre akadt általános érdeklődésre számot tartó témája, a filmkritikusok megcsillogtathatták teológiai műveltségüket, a tudós teológusok kifejthették nézeteiket a kevésbé tudományos magazinok hasábjain, hitelméleti tézisek kaphattak helyet a világsörmárkák és luxuscigaretták egész oldalas hirdetései között.

Az amerikai bemutatót megelőzően és azzal egy időben utcai demonstrációk zajlottak New Yorkban és más városokban, antiszemita tüntetést rendeztek a zsidó vallású producer Beverly Hills-i háza előtt, jelmezes pantomimmal és gyalázkodó feliratú transzparenst maga után húzó repülőgéppel. Azóta Párizsban felgyújtottak egy mozit, öt embert kórházba szállítottak. A rendező nyilatkozatai, interjúi az inkvizíciós kihallgatások

jegyzőkönyveire emlékeztetnek, Scorsese szinte monomániákusan bizonygatja, hogy egész életében hívő katolikus volt, ifjúkorában papnak készült, s noha filmjében Kazantzakis regénye nyomán Krisztus emberi szenvedéstörténetét hangsúlyozza, nem állt szándékában Istenmivoltát kétségbe vonni.

Korunk összezavart, kifacsarodott értékrendjére jellemző, hogy Velencében a film bemutatása ellen tiltakozó vallási felvonulás (a filmet ez időben Európában még nem láthatták) imádkozó, fiatal papokkal, „Le Scorsese blaszfémiájával!”- feliratú táblát magasba emelő, öt-hatéves kisfiúkkal, aktatáskás hivatalnokokkal, cekkeres háziasszonyokkal, akik letérdelve, őszinte áhítattal énekeltek a Szent Márk téren fényképező, videofelvételeket készítő, bámészkodó turistatömeg karájában, akarva-akaratlan részesévé lett az amerikai produkció reklámgépezetének. A piac ördögi mindenhatósága szendvicsemberekké degradálta a zoltárt éneklő papokat, a hatalmas keresztet magasba emelő vallási aktivistát, a menethez csatlakozó hívőket, ingyenes reklám-maskerárává fordította át az elfogult, de kétségtelen belső meggyőződéstől hitelesített szenvedélyeket.

Miért vádolják Scorsesét blaszfémiával? Elsősorban az ominózus jelenet miatt, amikor a keresztfára feszített, töviskoszorú alatt vérző, a tűző sivatagi naptól ájulásig elgyötört Jézust a Sátán utoljára megkísérti az emberi sors látomásával. Révült álomról van szó, amelyben Krisztus *elképzeli*, hogy feleségül veszi a prostituált Mária Magdolnát és gyermekeket nemz vele (tartózkodóan, jelzésszerűen fotografált szerelmi egyesülést is láthatunk), majd az asszony halála után Lázár húgát veszi nőül, s gyermekektől körülvéve, tevékeny munkában él az emberi kor végső határáig. A látomás semmivé foszlik, a drámai megkísértés, a választás lehetősége a keresztre feszítettség végső stádiumában nem is lehet valóságos, a

szenvedő agyvelő lázas káprázata csupán. Az isteni küldetés beteljesedik.

Scorsese erős tehetsége a jelenidejűség materiális öntőformájába zúdítja az Evangélium közkincsű történeteit. Az átélhetőség előfeltételeként mind nagyobb etnográfiai hitelességre törekszik, felhasználja a tudomány, a régészet, a történelmi hipotézisek eredményeit; Mária Magdolna tetoválása például a *National Geographic Magazine* címlapján látható jemenita nő ősi testdíszítését idézi. Noha a film látványvilága valóban üdítően eltér az olajnyomatok kiszínezett vallási gicceitől és eltér a magas festészet hagyományaitól is, a konkrét emberi történeten túli transzcendens lényegét nem képes a hollywoodi dramaturgia nyelvi közegében kifejezni. A stilisztikai zavar, amelyben a hangsúlyozottan realista ábrázolás és a hit csodás elemei keverednek, inkább komikusan elidegenítő, mintsem lenyűgöző. Krisztus benyúl mellkasába és kiveszi vérző szívét, a Sátánt jelképező kígyó női hangon szólal meg, Lázár feltámad halottaiból – a megjelenítés eszköztára, mi tagadás (illetlen képzettársítással) a horror- és zombifilmek világára emlékeztet. A délceg, szőke Jézus vitaminoktól fényes, mézszínű bőrén átdomborodó, kisportolt izmaival az amerikai filmhősideál megtestesítője, olyan megnyerően férfias, rokonszenvesen magabiztos, hogy akár az Egyesült Államok elnökválasztásán is indulhatna.

*

A fesztivál főműsorával párhuzamosan a Pasolini Alapítvány védnöksége alatt vetítették Pier Paolo Pasolini életművét. Az idő és tér véletlenszerűen maga is megtette azt az összehasonlítást, amelyet az emlékezet öntörvényű mechanizmusa amúgy is elvégzett. A *Máté Evangéliumában* az ókori halász- és földműves arcok szinte ismerős hitelessége, az izzóan sötét szembogarú, gyermeki tekintetű, kopaszodó Jézus

monoton igehirdetése, az egyszerűségében stilizált előadásmód, a szellemiség láthatatlan sugárzásával vonja be ezt az alázatos filmet. Mellette Scorsese remekműnek, avagy szentségtörő képregénynek kikiáltott alkotása, e rá nézve mindenképpen előnytelen összehasonlításban, a minőségi ipar, a filmművészeti „high tech” csúcstermékének tetszik.

Úgy látszik, aki mostanság fesztiválokra jár, ajánlatos előzetesen a teológiai tudományokban elmélyednie. A *Júdás csókja* című film, Paolo Benvenuti munkája, a Kritikusok Hete műsorán szerepelt. Alapeszméje a kereszténység első századaiba nyúlik vissza, a gnosztikus tanokat hirdető káinista szekta nézeteit illusztrálja, amely szerint Júdás árulása elengedhetetlen feltétele volt az emberiség megváltásának. Júdás tettét mint magasabb rendű hitbeli cselekedetet, erkölcsi önfeláldozást értékeli; ő volt az egyedüli az apostolok között, aki felismerte: Jézusnak, hogy küldetését betölthesse, meg *kell* halnia. Ezért vállalta magára az áruló szerepet, ezért rendelte alá saját személyét és becsületét a „szerepjáték” felsőbb parancsának. Benvenuti lecsupaszított, puritán filmje, kilátszó épületszerkezetével, az amatőrmozi kényszerű vagy tudatos eszköztelenségével, Caravaggio, Masaccio festményeit idéző beállításával afféle szegénységi fogadalmat tett szerzetesi művészet Scorsese amerikai barokkjá mellett.

A Biennale műsorpolitikáját támadta a katolikus sajtó, a vatikáni rádió, a szent düh vezette keresztes hadjárat harcos lovagja, fő eretnekbírája azonban Franco Zeffirelli volt, aki az elitművészet nevében a fesztivál szellemiségének teljes felülvizsgálatát követelte. Anélkül, hogy kétségbe vonnák felháborodásának belső hitelességét, ítélete nem mondható teljesen elfogulatlanak, hiszen új műve, *Az ifjú Toscanini* bemutatója nevetésbe fulladt. A dolog szépséghibája pusztán annyi, hogy a film nem vígjáték, hanem felemelő erkölcsdráma a muzsika katartikus erejéről és a társadalmi igazságtalanságokról. A zseniális fiatalember, a Milánói Scala

meghallgatásán nem találván elismerésre, egy alkalmi társulattal Rio de Janeiróba utazik, s ő lesz a híres operadíva, a királyi kedves színpadi visszatérésének inspirátora, zenei korrepetitora. A mesebeli palotájába bezárkózott, felékszerezett, talpig selyemtafotában suhogó dámára a jóság ifjító szere olyan hatással van, hogy a premieren, szerepéből kilépve, szózatot fordul az előkelő közönséghez, a díszpáholyban ülő királyhoz, felszólítja őket, szabadítsák fel rabszolgáikat, miként ő maga is hét emberének visszaadta szabadságát. A szózatot emlékképek szakítják meg, a villámló zivatarban fához láncolt, szenvedő néger rabszolgáról. S mindez az Aida szerepében sötétbarnára pasztázott, hetyke-begyés Elizabeth Taylor hamisan patetikus előadásában, aki az epés kritika szerint olyan, mint Faruk király egyik felesége lehetett. Ekkor 1886-ot írnak. S miként a film befejező felirata tudósít, 1889-ben Braziliában megszüntették a rabszolgaságot.

Egyházi körökből támadások érték Claude Chabrol *Női ügy* című filmjét is, amely a náci kollaboráns Vichy-Franciaországban, Pétain marsall kormányzása idején játszódik, s a nemzeti népszaporulat, a Család szentségének megőrzésére, a hazafias morál emelésére országos példát statuálandó, guillotinnal kivégzett, angyalcsináló fiatalasszony igaz történetét mondja el. Isabelle Huppert ezért a szerepért (Shirley MacLaine-nel megosztva) méltán kapta meg a legjobb női alakítás díját. Kivételes színésznő, aki a madárka törekenység, a szociális megalázottság, a belső züllés, a frivolság, a lélek megkeményedésének átmeneteit, a tisztaság és vulgaritás egymásba játszását olyan láthatatlanul finom eszközökkel tudja megjeleníteni, hogy titkát talán még egy külön erre a célra feltalált elektronmikroszkóp sem tudná felderíteni.

Szent fesztivál – ilyen és ehhez hasonló címekkel írtak az idei velencei mustráról. S itt bizonyára nemcsak a válogatás véletlenszerűsége vagy tudatossága nyomott a latban, de kifejeződött az a külső kommersziális és belső művészi kihívás is, amellyel a vallási, metafizikai kérdések iránti növekvő érdeklődésre válaszol a filmművészet, vagy legyünk szerényebbek, a filmgyártás is. A szellemi mozgásnak ez az iránya szinte példaértékkel mutatkozik meg Ermanno Olmi műveiben, aki a földi realizmus jegyében fogant szép, de a nehézkedés fizikai törvényeinek nagyon is alávetett alkotásaitól eljutott az idei Arany Oroszlán nyertes filmjéig. *A szent iszákos legendájáig*, amely Joseph Rothnak, a *Radetzky-induló* írójának elbeszéléséből készült.

Ez a látszólag vallásos témájú, de a vallási motívumot valójában csak metaforaként használó történet azokhoz a nagyon valószínűnek látszó álmokhoz hasonlatos, amelyekben minden kézzelfoghatónak, életközelinek tetszik, de a belső logika csodálatos szökkenései egy idegen léptékű és éppen idegensége miatt ijesztő mesevilág összefüggéseit teremtik meg. Ezek azok az álmok, amelyeket nyomban felébredés után könnyen elmesélhetőnek vélünk, a képek szavakká formálódva ott vannak nyelvünk hegyén, amikor azonban kimondanánk őket, szétfoszlik értelmük, és visszasüllyednek a hatalmukon kívül eső, megragadhatatlan éjszakai világrendbe. Olmi filmje az elérhetetlenről, a jobbik énünket ösztökélő akadályversenyről szól, a minden emberben ott rejlő tökéletességről, amely csak a halál célszalagját átszakítva győzedelmeskedhet. A „szent iszákos” az egykori bányász, aki szerelmi gyilkosság miatt börtönben volt, s az alkohollal lépve házastársi kötelékbe a Szajna hídjá alatt tölti éjszakáit, más clochardokkal megosztva az összkomfortos, levegős apartmant. Egy váratlan jelenésként feltűnő, jóságos öregúrtól kétszáz frankot kap azzal a feltétellel, hogy vasárnap, mise után visszaadja a kölcsönt a templomban, amelyben Lisieux-i Szent

Teréz szobra áll. A fantasztikus adomány hirtelenében megváltoztatja az életet körülötte, csodás találkozások részesévé lesz, a lepusztult, kiüresedett létezés pezsgéssel telik meg, a kölcsön megfiadzik, és ő minden vasárnap elindul a templomba, hogy visszaadja tartozását. De valami mindig eltéríti, valami közbejön... s végül csak az életével egyenlítheti ki a titokzatos adósságot.

A legjobb rendezés díjával kitüntetett *Ködös tájkép*, Theo Angelopoulos filmje is bibliai hivatkozással zárul: „Kezdetben volt a sötétség” – mondja a tizenegy éves kislány. „És elválasztá Isten a világosságot a sötétségtől”, vigasztalja ötéves kisöccse. A gyerekek koravének, korabölcsek, az időnek előtti beavattatási szertartásról, az elpazarolt, soha vissza nem nyerhető boldog naivitásról, a természetellenesen előretolakodott, zord felnőtt létről szól a sokszor brutális hatásoktól sem visszariadó filmpoéma. Az Athén munkásnegyedében született törvénytelen testvérpár nekiindul az ismeretlennek, hogy megkeresse állítólag Németországban dolgozó apját. Ide-oda hányódva átszelik a költői jelképekkel túlszűfolt, minden értelemben ködös Görögországot; vonatra ülnek, leszállítják őket, csatlakoznak egy vándorszínész-trupphoz (Angelopoulos korábbi filmjét idézve), a kislányt megerőszakolja egy állatias kamionsofőr, de akadnak jótékony barátai is. Komoly, súlyos atmoszférájú, mediterrán „road movie”, liliputi úti film, amely gyerekekről, de nem gyerekeknek szól, s amely magába foglalja mindazt a látomásos tehetséget, stilizációs erőt és mindazt az elidegenítő keresettséget, ami Angelopoulos egyéb filmjeit is annyira jellemzi.

A sok égi alkotás mellett nagyon is földi mű a zsűri külön díját kiérdemelt szenegáli Ousmane Sembène és Thierno Faty Sow háborús drámája, a *Thiaroye-i tábor*. A magas értékelésben bizonyára dominált az európai ember jogos erkölcsi szégyenérzete: valahogy el kell számolnia azokkal a

felháborító tényekkel, amelyeket ez a dramaturgiai szerkesztésben nagyon is szokványos katonai lágérfilm a történelmi tudat alá nyomott. „A mór megtette kötelességét, a mór mehet” – ez a kétszáz éve kopottra idézett schilleri mondás kevésszer lehetett helyénvalóbb, mint az igazi eseményeken alapuló történet kapcsán. A szenegáli gyalogsági ezredet 1944-ben, néhány hónappal a második világháború befejezése előtt, ötévi európai tartózkodás után visszatelepítették Dakarba. Jöttek Dahomeyból, a mai Elefántcsontpartról vagy a mai Csádból, Togóból, Gabonból és Kongóból. Látták Európát a náci invázió alatt, végigélték a francia hadsereg összeomlását, a német megszállást, Franciaország kettéosztását. Sokan közülük náci koncentrációs táborokban kötöttek ki, sokan bekapcsolódtak az ellenállásba. Harcoltak az olaszok ellen a Líbiai sivatagban és a németek ellen a Szaharában, részt vettek Párizs felszabadításában. Egyenrangú társak voltak a szenvedésben, a halálban, a felsőbbrendű fehér ember mítosza összeomlott szemükben. Visszakerülve Afrikába, a thieroye-i átmeneti táborba, hazatelepítésükre, zsoldjukra várva már nem a gyarmatosításhoz hozzászóltak, alázatos négerek többé. A fehér tisztek arroganciája, a felsőbb katonai vezetés méltánytalan bánásmódja lázadást szül, a lázadást pedig a régi, kegyetlen módszerekkel, alattomosan, véresen megtorolják. A film méltó igazságszolgáltatás a kihasznált, méltóságukban megcsúfolt afrikai katonák emlékének, de szemléletében még mindig ott tükröződik valami az indokolatlanul bántó kisebbségi érzésből, túlságosan is az európai kulturális elvárásokhoz kötődő érvekkel próbálja az egyenértékűséget bizonyítani. A főhős, a fiatal fekete számvevő őrmester kicsi kalyibájában klasszikus zenét hallgat, könyvespolcán klasszikus írók művei, amelyek nélkül nem élhet, perfektil beszél angolul, kiejtése tökéletes, magatartásában a művelt, szellemi lény „én is vagyok olyan, mint ti” eminens buzgalma. De hát az egyik ember Beethoven vagy Thomas Mann ismerete

nélkül is egyenrangú a másikkal. Ousmane Sembène regényeit például a számarányokat tekintve kevesen olvasták Európában.

A művészet szerepének hamis öntúlértékelése és a valóság hű kifejezésének szerénysége mintegy szemléletes ellentétpárként fejeződött ki a fesztiválon bemutatkozott két szovjet első filmben. Ivan Vlagyimirovics Gyikovicsnij *A fekete barát* című Csehov-elbeszélést filmesítette meg, Vagyim Juszovot, Tarkovszkij egykori operatőrét kitüntették érte a legjobb fényképezés díjával. Aki kicsit is ismerős a nemzetközi zsűrik diplomáciai és személyes belső társasjátékában, tudja, mi rejtőzik a fenntartások mögött a díjak objektív értékét illetően. (A magyar versenyfilm, Bereményi Géza *Eldorádója* semmilyen díjat nem kapott, minőségéről azonban ez semmit nem mond, miként a különböző fesztiválok díjazónei sem bizonyító erejűek. Csak az olimpia százméteres síkfutásán meggyőzőek a számok, persze, ha a doppingbotránytól eltekintünk.) *A fekete barát* legjobb fényképezés-díja a film Csehov-értelmezésének leplezett kritikája. Az elbeszélés külső fordulatait híven követő rendezés üres dekorativitásban, finomkodó képi esztétizmusban próbálja megjeleníteni azt a tragikus metafizikai konfliktust, amely az érzéki szépséggel csábító köznapiság és a többre hivatott, egzaltált tehetség, a belső küldetéstudat között feszül a főhős megzavarodó agyában. A sejtelmes gyöngyházfények, a nagy ügyszorgalommal elrendezett, barokkos redőzetű takarók sem leplezik el ezt a hiányérzetet.

A Kritikusok Hete elnevezésű mellékműsorban bemutatott másik első filmtől távol áll minden művészi nagyozolás; önmutogatás, fellengzős fontoskodás nélkül tudósít a mai szovjet életről, amelyről újságcikkekben naponta betűtengereket olvashatunk, de amelyről a maga lelki és tárgyi valóságosságában oly kevés fogalmunk lehet. *A kis Vera*, Vaszilij Picsul önéletrajzi indíttatású drámai életképe Velencében afféle „peresztrojka-filmként” talált kedvező

visszhangra – a hátunk már libabőrödik ezektől a kampányszerű, lusta képzeletű meghatározásoktól. Mondjunk csak ennyit: őszinte, tehetséges, sőt ihletett beszámoló két generáció, az egymást tragikusan meg nem értő, a szeretet kötelékével mégis szorosan egymáshoz fűzött nemzedékek ellentétéről.

A tengerparti iparvárosban, a füstölő, légszennyező gyármonstrumoktól körülvelt lakótelepen, szűköske szocialista aranykalitkában él a tizenhét éves, punk-frizurás Vera, szüleivel. Az élet vidám és reménytelen. A háború, az éhezés múltba süllyedt éveit után az anya eksztatikusan süt, főz a kicsiny, de saját konyhában, a teherautó-sofőr apának bőven jut a vodkából, a magasfényű lakkal bevont, elemes bútorokon a gyári szépség lehelete, az ágaskodó kerámia halacsokák, az NDK üvegkristály falikar, a gondosan megcsináltatott arany- és ezüsthogok a kispolgári boldogság új kantátáját dalolják. A neccharisnyás, miniszoknyás Vera céltalan életű, gyanús barátaival a nyilvános, szabadtéri tánchelyen hallgathatja a rockzenét, s közben rendőregyenruhás, bajuszos, politikai garde-dame-ok farkaskutyáikat vezetve vigyáznak erkölcsükre, gondoskodnak zavartalan szórakozásukról. Senki sem panaszkodik, mindenki látszólagos harmóniában éli kiszabott sorsát. Szerellem születik, a szülők mit tehetnének mást, befogadják otthonukba a fiatal párt, s ebben a néhány négyzetméterre összeszorult pszichológiai erőterben, ahol szinte minden pillanatban nyakukban érzik egymás leheletét, kirobban a dráma. A robbanás nem megfelelő szó. Itt semmi sem robban, inkább valami csendes, szelíd magától értetődőséggel esik meg. A gyűlöletet megengyíti a másik iránt érzett szánalom, a brutalitást a lelki furdalás, a lázadást nem a megalkuvás, inkább a beletörődés fájó bölcsessége. Vera lázas mókázással öngyilkosságot követ el, szerencsére megmentik. A kombinált szekrény üvege mögé visszahelyezett kislánykori

fénykép bizakodó, ártatlan tekintete remélhetően nem a leépülés és tompaság újratermelődő jövőjébe pillant.

In Filmvilág, 1988.12. szám, 35-39.l.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=4880

ÉLŐK ÉS HOLTAK VÁROSA

KAIRÓ 1989

Többnyire négyen vagyunk délelőttöként a Harun El Rasidról elnevezett disco-bárban: mi ketten, magyar kritikusok, az ajtónálló biztonsági ember és hátul egy szeparében az enyhén megbántott arckifejezésű vetítógépész. A tükörboltozatú táncparkett fölött kifeszített alkalmi vásznon „Az egyiptomi film a nyolcvanas években” című szerény mellékműsor filmjeit nézzük a túlsúfolt programú nemzetközi fesztivál-tenger e bizarrul kies Robinson-szigetén.

Most természetesen mindenki az új vagy majdnem új francia, olasz, angol, amerikai, argentin, szovjet, kínai és magyar filmeket akarja látni; a kusza forgalmú utcákon, ahol a legújabb típusú Mercedesek előzik a hihetetlenül koszos kisgyerekek vezette, számárfogatú szemetes kordékat, hosszú sorok állnak a fesztiválfilmeket játszó mozik előtt. Az egyiptomi film, amely egyébként népszerű a közönség körében, időlegesen háttérbe szorul.

A filmezés hagyományai mélyen gyökereznek az időben: Kairó és Alexandria hajdani kávéházaiban Párizssal csaknem egy időben vetítették Lumière-ék mozgóképeit. A fokozatosan megerősödő, élénk filmipar a hangosfilm térhódítása után az egészséges életösztön találékonyságával reagált az amerikai és az európai kihívásra: keleti motívumokkal dúsította a kedvelt történetsémákat, folklór elemekkel, muzsikával, dalokkal, fátylakkal, epekedéssel és főként a buja erotikájú hastánccal, amelyet a hagyomány illővé tett, míg a legártatlanabb csók, akárha puszi is, sokáig szigorúan tiltott volt az egyiptomi vásznon. Kialakult a jellegzetes filmtípus, amelyben a történet

pusztán erkölcsös ürügyül szolgált a népszerű nemzeti dalok megszólaltatására, a táncok előadására, s ezek a zenés tömegprodukciók olyan keresett exportcikké váltak a környező arab országokban is, olyan megalapozott piacot teremtettek a szórakoztatóipar számára, hogy az „egyiptomi mozi-imperializmus” kifejezés máig tovább él a rivális arab filmkörökben.

A realista egyiptomi film története tulajdonképpen az elszakadási kísérlet története a keleti édességű, hollywoodias mintától, s a nasszeri korszakban államosított filmgyártás légköre kedvezni látszott a valósághoz közelebb álló, életszerűbb művészi törekvéseknek. Szadat reprivatizálási politikája ismét a kommerciális szempontokat hozta előtérbe, s ha a filmtörténetek egy része nem kerülte is meg teljesen a társadalmi kérdéseket, a bajok okaként többnyire egy-egy ördögi figura machinációja húzódott meg a háttérben. Az itteni kritikusok szerint e filmek alapsémája a következő: a szegény, vidéki családból származó, jóképű, ambiciózus főhős a városba jön, hogy tanulmányai befejeztével képesítést szerezzen valamilyen állami hivatal elérésére. Ez biztonságot jelenthet a család számára és lehetőséget a gyönyörű, fiatal és főképp gazdag hösnő meghódítására. Ha mindez sikerül, romantikus vígjátékról van szó, ha pedig nem, melodrámáról.

Míg korábban a pénz hiánya, a szegénység jelölte a konfliktus forrásvidékét, a nyolcvanas évek értékesebb filmjei a szadati „nyitás” politikájának gazdasági és morális következményeit, az erkölcsi támasztékot nélkülöző hirtelen gazdagodás romboló hatását ábrázolják a személyiség fejlődésében, az emberi kapcsolatokban. Az olajüzlet delelőjén egyiptomi vendégmunkások hada vonul a gazdag arab országokba szerencsét próbálni, az ott szerzett pénz azonban nem hozza el a remélt megváltást. Mohamad Khan filmje, az *Egy polgár hazatér* is erről a mély csalódásról szól: hőse

nyolc évi, lélekölő külföldi munka után a jó szándék, az áldozat hiábavalóságát, a család totális széthullását éli meg.

A fejlődő magánipar, az éleződő társadalmi egyenlőtlenségek, a burjánzásnak induló korrupció a drámaibbnál drámaibb témákat kínálja. A leplező filmek dramaturgiai körvonalaai adottak, akár az olasz maffia-filmek, akár az amerikai „becsületlen újságíró vagy tévé-riporter rettenthetetlen harca a sötét hatalmasságok ellen” modell szerint, ezt a vázat azonban a mai egyiptomi élet valóságos színeivel, érzékletes tárgyi világával, jellemző figuráival töltik meg. A *Lakóhajó 70. sz.* című filmben, Khairi Bishara alkotásában a fiatal dokumentumfilm-rendező hős egy pamutfeldolgozó üzemről forgatja új munkáját. Az ott dolgozó munkások egyike titokban felkeresi és beavatja a társaság korrupciós üzelmeibe. A munkás holttestét rövidesen, hogy, hogy nem, a rendező lakóhajója alatt találják meg a vízben, és őt vádolják a gyilkossággal. Barakat filmje, a *Fathma letartóztatásának éjszakája* egy önfeláldozó asszonyról szól, aki egész életét öccse felnevelésének szenteli, lemondva saját női boldogságáról is. A történet átíveli az angol megszállástól a jelenig tartó időszakot. A ravasz, ügyes, jó kereskedelmi érzékkel megáldott fiúból – aki már kamasz korában angol katonákkal üzletelt – gazdag és befolyásos politikus lesz, hosszú keze mindenhová elér, kétes kapcsolatai a legmagasabb köröket is behálózzák. Az elfajzott fiúgyermek karrierföltésében odáig vetemedik, hogy előző életéről túl sokat tudó, áldott lelkű testvérénél erőszakkal elmeegógyintézetbe záratja. A melodramatikus fordulatok, a jellemábrázolás túlságosan is erős kontrasztokat alkalmazó világítás-effektusai ellenére a filmből sugárzik az alapvető bizalmatlanság a valódi érzelmi kötődéseken, a többség érdekein átlépő politikával szemben, s a rideg hatalmi árnyékvilág ellenében a szereteten, áldozaton alapuló életet állítja eszményképül.

Hasonló szeretet-üdvönt hirdet az *Összetört képek*, avagy a szerelem zárófejezete, Raafat El Miehei filmje is. A Kairóhoz közeli szigetfaluba vonul vissza elemi iskolai tanítóként a gazdag szülőktől származó, korosodó, pocakosodó hős, akit családja kitagadott a vagyonból, amikor szegény sorsú szerelmét feleségül vette. A tanító súlyos szívbeteg, s a feleségével egymás iránt érzett kölcsönös szerelem a kímélet különös szerepjátékát kényszeríti rájuk. E magán-kamaraszínház körül ott a dús vegetációjú falu drámáktól, babonáktól terhes mindennapi élete. A modern valóság, a törzsi hagyományok a feszültség láthatatlan ívét húzzák át az időben.

Két idősík érintkezik a képek konkretizáló erejével Sadi Abdel Szalum méltóságteljesen egyszerű filmjében, *A múmiában*, amely a múlt század végének híres régészeti felfedezését eleveníti meg krimiszerű izgalmassággal. A Luxor-környéki hegyi törzsek a régi fáraósírok kirablására specializálták magukat – nem először a történelem folyamán. A titokban külföldre csempészett ismeretlen kincsek vezettek az eladdig feltáratlan királysírok nyomára. A sziklába vájt sírkamrákban megtalált múmiák, immár az egyiptomi állam jogos tulajdonaként, szakavatott régészek irányításával indulnak el e fantasztikus ország múzeumai, a világ közös kulturális kincsesházai felé. A rövidre szabott létezés számára alig-alig felfogható időélmény, ahogyan az ókori Egyiptom és a mai a megszokás természetességével él együtt egymással, s a négyezer éves realitás összeolvad a jelen pillanattal.

In *Filmvilág*, 1989.6. szám, 57-58.l.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=5400

VILÁGUNK, ELVIS KÉPMÁSA ALATT

CANNES 1989

A sok talmi és valódi dicsőséget látott régi fesztiválpalota helyén körülkerített, hatalmas kráter, ősvilági körvonalú modern darukkal. A mozimúlt mondén temploma lerombolva (minő blaszfémia!), japán tőkével hotelkombinát épül, kongresszusi termekkel, bárokkal, autóparkolókkal. Nosztalgia lengi be a fesztivált, a korszakváltás egyazon merengése lesz úrrá korrekt filmkereskedőn és érzékeny művészen, az újságírókról nem is beszélve, akik találó hasonlataikkal jóllakatják olvasóikat a hatásos jelkép e mindenki számára nyitott ingyenkonyháján.

A búcsúhangulat eszmeközössége felstilizálja a hasonló témájú két olasz versenyfilm értékét, Ettore Scola *Splendorját* és a fiatal Giuseppe Tornatore *Paradiso moziját*; egy-egy vidéki városka hajdani szellemi és társaséletének bűvös középpontját siratják el; a mozit. Az őszülő bajuszú Mastroianni, a Splendor filmszínház tulajdonosa gondolatban az eltűnt idő nyomába ered, miközben szállítómunkások hórukkolnak feje fölött, hogy a képzelet egykor fejedelmi palotáját célszerűbb lakberendezési áruházzá alakítsák. Édes, szőke dívák kísértethangjai sikoltoznak a távolból, biztóságot, nemes támaszt ígérő, nedves tekintetű bonvivánok hadakoznak az elmúlással, mindhiába, győz a sorozatfejű sárkány, a televízió, a videó. Tornatore *Paradiso mozijában* örök barátságot köt a melák vetítógépésszel egy kölyök, bár ez a rajongó barátság talán méginkább a filmművészetnek szól, amely végigkíséri felnőtt életén. A helybeli plébános személyesen cenzúrázza ki a filmekből az erkölcsökre oly veszedelmes csókjeleneteket, s ezek a kivágott, majd később egymás után ragasztott filmkockák évtizedek múltán a moziszerelem diadalmasan

mulatságos dokumentumává lesznek. A hervadhatatlan sztárok csókfüzére a celluloid mítosz vallási ereklyéjévé szentesül. Szó se róla, meghatóak ezek a filmek, de kihallik belőlük valami sopánkodó hangszín, ami talán kevésbé tűnne föl télen, amikor amúgy is borongós, misztikus az ember lelke, most azonban keményen és vidáman tűz odakinn a nap, érzelmi immunrendszerünk ellenállóbb. Persze, ha Fellini szól ugyanerről a témáról, mindig beleremegünk, nála isteni látomás jelenik meg: az emberi kultúra egy földrésze süllyed el kozmikus dübörgéssel a tengerbe.

*

Vesszen a múlt, éljen a jövő! Amikor eldőlt, hogy a zsűri elnöke Wim Wenders, oldalán íróbarátjával, Peter Handkével, Krzysztof Kieślowskival, nyilvánvalóvá lett, hogy ezen a fesztiválon nem sok babér terem az akadémikusnak nevezett filmek, a tekintély és a pénz gránitalpazatára állított műalkotások számára. Azt azonban a lapok tanúsága szerint még a befejezés előtti napokban sem sejtette senki, hogy az Arany Pálmát olyan szerény, tegyük hozzá, rokonszenvesen szerény munkának juttatják, mint amilyen a huszonhat éves amerikai Steven Soderbergh *Szex, hazugságok és videó* című első filmje. S hogy a kihívás még nagyobb legyen, a főszereplő, az alig-alig ismert James Spader kapta a legjobb férfialakításnak járó kitüntetést, más érdemdús teljesítményeket megelőzve. Persze nekünk, magyaroknak lehet a legkevesebb okunk az elégedetlenségre, mert Soderbergh műve volt a legnagyobb riválisa Enyedi Ildikó játékosan filozofikus, eredeti hangvételű bemutatkozásának, *Az én XX. századomnak*, amely harminckét nagyreményű versenyző közül végül elnyerte a legjobb elsőfilmnek járó Arany Kamera díjat.

A *Szex, hazugságok és videó* nem tartozik a forradalmian új szemlélettel, vagy akár filmkészítési módszerrel provokáló

művek közé, különösebb nekigyürkőzés, gátlások nélkül illeszkedik a független amerikai filmek láncolatába. Nélkülözi a godard-i nemzedék megújító indulatát, azt az egészséges rombolóöszönt, amellyel az új vadak egykor nekitámadtak a papa mozijának. A mészárosmunkát már mások ennek előtte elvégezték, most ártatlan, bár kétségkívül ironikus tekintettel lehet színre lépni, egy sportszatyornyi munícióval, nem, ez túlságosan harcias hasonlat, mondjuk inkább, személyes holmival. Néhány éve Jarmusch új narratív technikával, öntudatosan vállalt "minimalizmusával" robbant be a küzdőtérre, Soderbergh besétál, belötyög, feltételezhetően tornacipőben. Ha már mindenképpen hasonlítani próbáljuk valakihez, talán Cassavetes játékos, gunyoros pszichologizálására emlékeztet leginkább, színészeinek hihetetlenül könnyed, gátlástalan játékára. Legfőbb jellemzője a bámulatos lazaság, ahogyan a szereplők személyiségének pszichológiai defektusait, összebogozódott kapcsolatait, a magukról alkotott belső és a mások által látott külső képüket elének vetíti. A kínai akrobaták testmozgásában csodálhatjuk ezt a hajlékonyságot, mintha más halandóktól eltérően nem rendelkeznének csontozattal. Maga a történet összekuszált szerelmi négyszög-játék, egy jómódú, fiatal „yuppie” házaspárral a középpontban. A jólnevelt, szép asszonyka a prudéria és a frigiditás béklyóival küzd, a sikeres ügyvéd férj a feleség hűgával tart fenn forró, titkos kapcsolatot, s ebbe a szokványos szerelmi háromszögbe lép be a férj egykori évfolyamtársa, a kedves mosolyú, félszeg, mai vagabund, aki minden szende hölgyremény ellenére impotensnek mondja magát, és legfőbb vesszőparipája, hogy sajátos gyűjteménye számára videószalagra vegye a nők intim vallomásait szexuális életükről. A videózásnak persze van egy jelképebb katalizátor-szerepe is, az új technika minden elfogódottság nélküli, banális használata köznapivá teszi az átjárást a valóság és illúzió korábban csak a művészet számára privilegizált

kapuján. A videókamera azonban fegyver is, a rejtett lelki agresszivitás elektrotechnikai szaküzletekben megvásárolható, ártalmatlan terápiája, ha kell, garanciával szavatolt működésű szexuális pótszerszáma. Ez pontosan kiviláglik abból a jelenetből, amikor a szerepek váratlanul felcserélődnek, s akár egy izgalmas bűnügyi film végkifejletében, az ellenfél által megkaparintott revolverrel az áldozatjelöltből gyilkosjelölt válik. A fiatalasszony egyszer csak kikapja vállatója kezéből a videókamerát és támadója ellen fordítja, aki – mit tehetne mást –, beszélni kezd saját magáról a rászegezett objektív fenyegető torkolatának.

*

Wim Wenders másik, hagyományos pártfogoltja, Jim Jarmusch *Rejtelmes vonat*ával a vártnál halkabb ovációval fogadtatva futott be a fesztiválsiker pályaudvarára; ”a legjobb művészi közreműködés” vonathoz illő, rejtelmes jelentésű díjat kapta. Lehet, hogy új filmje kevésbé erős a *Florida, a paradicsom* vagy a *Törvénytől sújtva* remekbe formált játékeinál, de ez a „kevésbé” szerencsére nagyon viszonylagos, így is marad elegendő az eredetiség frivol szuggesztíójából hívei megtartásához. Ha Jarmusch eddigi filmjei háromszereplős történetek voltak, az irodalom ősi fogásával egy-egy külföldit, magyar vagy olasz „vadembert” vetve az amerikaiak közé, hogy romlatlanul naiv tekintetükből, az Újvilágot gyermeki tárgyilagossággal visszatükröző recehártyájukról olvassa le az általános elkövesedés kórképét, a *Mystery Train*ben a hármas számkabbalisztika valóságos megszállottjaként mutatkozik, s japánokkal, britekkel gazdagítja amatőr diagnosztáinak nemzetközi társaságát. *A Rejtelmes vonat* a trilógia befejező, harmadik darabja. Három egymással össze nem függő epizódból áll, amelyet csak a helyszín és az idő azonossága köt össze. Jarmusch saját

megfogalmazásában: ”... a három történetet, mint három különböző vagont, ugyanaz a vonat húzza; modern, minimalista változata ez a *Canterbury Meséknek*.”

Mindegyik epizódnak három főszereplője van, pontosabban az első kettőnél Elvis Presley szelleme a harmadik jelenlévő, egyszer mint festmény a hotelszoba falán, máskor kápráztató álompakompartos kísértetként meg is jelenik az éjszakában. A színhely Memphis, Tennessee állam, az Elvis-kultusz zarándokhelye, s itt egy valaha jobb éjszakákat látott, lerobbant hotel, két különös, sötétbőrű úrral a portáspultnál. De egész Memphis végzetesen provinciális, lerobbant pusztaságként jelenik meg a filmben, s igaznak tetszik a városba megérkező japán tinédzser házaspár élelátásról tanúskodó megállapítása: „Hát ez cseppet sem hasonlít a Yokohama-i pályaudvarra.” A három történet szereplői – a japánok, egy szép olasz özvegy, aki férje hamvait szállítja haza urnában, az angol udvarlójával éppen szakított fecsegő lány, az Elvis-pofaszakállú angol, akivel éppen szakítottak, a néger barát, és a rendes kis borbély, – a filmben nem találkoznak össze; a rádióban éjszaka megszólaló Elvis-szám, a „Blue Moon”, az elhaladó vonat és egy lövés hangja tartja össze szellemesen elcsúsztatott időjátékkal ez epizódokat, akár holmi tisztos, becsületes krimiben. Noha a filmben egy értelmetlen, ostoba gyilkosság is megeshet, a *Rejtelmes vonatnak* semmi köze sincs a bűnügyi műfajhoz, a logikával megfejtendő titkokhoz. Jarmusch sajátos, abszurd humora, e mai Buster Keaton-népszerű furcsa gyülekezetének egyszerre tragikus és groteszk elveszettsége, a blazírtság mögötti szánalom az igazi kötőanyaga a történeteknek, s ez feledteti a szerkesztés magamutogatását, a sűrűsödő poénok árendeményes közboldogítását.

Távoli ikerpárja Jarmusch komédiájának a „Rendezők kéthete” műsorában játszott nagyon tehetséges, bár torzóban maradt szovjet abszurd, Karen Sahnazarov *Zéró városa*. Drámaian jellemző, hogy milyen jelentést hordoz e

kései Elvis Presley-kultusz az amerikai és az orosz változatban. Míg Memphisben a nagyüzemileg sokszorosított álommítosz, a profit-háttérű világméretű elhülyülés jogi értelemben ártatlan kifejeződése, szovjet megfelelője összetört emberi sorsok, politikai meghurcoltatások, félresiklott életek tragikomikus okozója. A rock and roll nem is olyan régen a társadalmi eltévelyedés bűnös fertője, a szocialista–kispolgári szép valcer helyett a kapitalista nyugat erkölccsuszítító halálvonaglása. Nem meglepő, hogy a rock and roll mártírjaiból az új táncrendben az új rock and roll-politika rehabilitált mintahősei lesznek. A Moszkvából az ismeretlen messzi kisvárosba kiküldetésbe érkező gyanútlan mérnök egy képtelen, morbid törvényszerűségek szerint működő, bizarr csapda-rendszerbe kerül, ahol nemcsak fagyaltból szobort saját fejével találkozik a desszerttányéron, de ahol az üldözéses, szorongásos rémálmok vaslogikája kényszeríti, hogy önként elismerje, valójában ő az egykori táncellenzék, az öngyilkos szakács fia, Mahmud, s vállalja ennek a kétséges ténynek minden baljós és mulatságos következményét. Egy eltorzult politikai-társadalmi mechanizmus jelképértékű önmozgása itt, az egyén kiüresedett univerzuma ott, s e vérforraló ritmusú szépség fölött itt is, ott is a bársony hangú, barkós világbálvány hatalmas képmása függ, Elvis, a Király, bávatag mosolyával. Nem kevés és talán nem is alaptalan támadás érte a zsűrit a francia sajtóban, miszerint a fiatalok pártfogójának hálás szerepében tetszelegve behunyta szemét a hagyományos értékek előtt, így méltatlanul megsértette a japán filmművészet klasszikus mesterét, Shohei Imamurát, amikor *Fekete eső* című filmjének technikai kivitelezéséért, a fekete és a fehér alkalmazásáért díjazta. Kétségtelen, a verdikt megfogalmazásában van némi kihívó él, különösen azt figyelembe véve, hogy Imamura filmje mindvégig az Arany Pálma legvalószínűbb esélyesei között szerepelt (*Narajama balladája* című filmjével 1983-ban már elnyerte ezt a kitüntetést), s a fekete színnel való játék még

frivolnak is tetszhet, hiszen a címben szereplő fekete eső a Hirosimára ledobott atombomba felhőjéből hullik az áldozatokra, évek múltán is megpecsételve sorsukat. Imamura filmjének első részét tartózkodóan fekete-fehérben forgatta; így is alig-alig elviselhető a nagy Fényt követő szörnyőség apokaliptikus látványa. Nincs az a divatos horrorfilm, amely elborzasztóbb képeket mutatna. Persze a maszkmesterek gigászi munkája, amelyet a jelenetek mögé sejtünk, ad némi menekülési lehetőséget, egérutat a komikus gondolatok felé, de az újabb és újabb szinte érzéki fájdalmat okozó benyomás megszegyeníti védekező reflexünket. Láttunk már eredeti dokumentumfelvételeket a hirosimai tényekről, de bármennyire megrendítő is a dokumentum, mindig elidegenít, az a bizonyos dolog múlt idejű, már megtörtént, és nem velünk, *másokkal* történt meg. A művészi ábrázolás éppen átélhetőségével magunkat is az események résztvevőjévé tesz; akárcsak a kínai mesében, egész fizikai létünkkel belépünk a festménybe. Sokkolóak az első rész képei, mégis a néhány évvel később játszódó, visszafogott eszközökkel ábrázolt, szelíd, szinte gyengéd folytatás a megrázóbb. Mert a halálnál és a szenvedésnél elviselhetetlenebb az attól való félelem. A hirtelen megsemmisülésnél a lassú pszichológiai felmorzsolódás. A virágzó fiatal lány, aki nagybátyjával és nagynénjével a Fény felvillanása után keresztülverekedte magát az elpusztult városon, Kosztolányi *Pacsirtájának* vénlánysorsát éli meg. A férfiak tudják, hogy *akkor* ott járt a városban, és ez elegendő ok a tartózkodásra. Mintha egy egészségesnek látszó erdő fái dőlnének ki egymás után, a békés falucska lakói sorra elhullanak, temetés temetést követ, távoli, majd mind közelebbi ismerősök, nagynéni, nagybácsi, végül a szép, panasznélküli lány is az esőcsináló ember áldozatává válik. „Láttam egy dokumentumfilmet Csernobilról – mondta egy interjúban Imamura –, a szovjet forgatócsoport habozás nélkül belépett a szerencsétlenség színhelyére és nyomban forgatni kezdett.

Bárcsak megnézhetnék volna a filmet, nem merészeltek volna ott forgatni.”

A nagy mellőzöttek közé sorolták Jerry Schatzberg *A megtalált barát* című alkotását is, amely Fred Uhlman irodalmi körökben nagyra értékelt regényéből készült, a forgatókönyvet Harold Pinter írta. A történet az 1932–33-as években játszódik Stuttgartban, abban az időszakban, amikor a fasizmus a ködös körvonalú szellemhadseregből valóságos dimenziójú fenyegetéssé válik. Egy zsidó orvos fia (az apa első világháborús vaskereszttel kitüntetett német hazafi) tartalmas és mély barátságot köt gimnáziumi osztálytársával, a túlfinomult, elegáns és okos arisztokratafiúval. A társadalmi és politikai nézetkülönbségek ezt az erősnek vélt kapcsolatot brutálisan szétszakítják. A regény emlékező flash back technikáját a film a láttatás dramaturgiai fogásaival némileg vulgarizálja, a képzeletbeli utazás a múltba valóságos útiélménnyé realizálódik: a fasizmus elől egykor Amerikába menekített öreg ügyvéd visszatér ifjúsága színterére, öngyilkosságot elkövetett szülei sírjához, s a fájdalmasan végetért barátság nyomába ered. Az elveszített barátot megtalálja; a Hitlerben bizakodó arisztokratát évekkel később a Hitler-ellenes merényletben való részvételért kivégzik. A szellemi mag kikelt; bár a termés zavarba ejtően kétértelmű. A magvetőre teljes élet, gazdag, sikeres öregség vár, a nemeslelkű gróf pedig fiatalon szétporladt csontváz az anyaföldben. Schatzberg választékosan, méltóságteli távolságtartással, leheletszerű, de biztosan vezetett vonalakat kanyarítva, higgadt, szinte szófukar képekben meséli el a történetet –, ez a fajta „öreges”, „klasszicizáló” stílus azonban nem talált különösebb megbecsülésre ezen a fesztiválon.

A disztíngvált tartózkodás nem tartozik legjellemzőbb erényei közé a nagyreményű fekete színész-rendezőnek, Spike Leenek, aki 1986-ban első munkájával (*She's Gotta Have it*) szemtelen és hányaveti bájjal robbant be a cannes-i új jövevények bandájába. A *Tedd, amit kell*, amelynek írója, rendezője és egyik főszereplője, most a tiszteletreméltó versenyművek között szerepelt, fékezhetetlen temperamentumával, humorával – és sajnos az egyik cselekményszál kínos szentimentalizmusával – csak úgy-ahogy szelídülve a „jól megcsinált” amerikai filmtípus dramaturgiai karámjába. A jámbor jószágok között a fekete vadcsikó azért megzavarta az idilli csoportképet. A *Tedd, amit kell* az amerikai rasszizmusról szól, de korántsem azzal a paternalista hangvétellel, ahogyan a liberális gondolkozású, felvilágosult fehér értelmiségiek kezelik a négerkérdést, mint valami balszerencsés történelmi félreértést, amely jószándékkal, kölcsönös összefogással feloldható. (Lásd: Stanley Kramer filmje: *Találd ki, ki jön hozzánk vacsorára?*) De nem is a kirekesztettség kisebbségi érzéséből fakadó eminens öntudat motiválja, amellyel önmaga értékét, egyenrangúságát próbálja bizonygatni. Lee nem fogadja el Martin Luther King megbocsájtó, keresztényi szelídségét, de Malcolm X könyörtelen, agresszív gyűlölet vallását sem. „Tonnaszámra készülnek a filmek a hajléktalan feketékről – mondja –, a kábítószeres feketékről, a New York-i Aids-es feketékről; a televízióadások, az újságok ontják a riportokat, elemzéseket a témáról. Én az egyszerű, csupasz tényről akartam beszélni, amely meghúzódik a szociológiai valóság mögött: a fajgyűlöletről. A gyűlölet a reagani esztendőben felhalmozódott, e nyolc év alatt Amerikában ismét divatba jött a rasszizmus.”

Brooklyn lepusztult négernegyedében, a Bedford-Stuyvesant szűk négyszögében, a nyár legforróbb napján játszódik Spike Lee filmje. Ha az idegeket nem tenné ennyire

próbára az elviselhetetlen hőség, talán sohasem következne be a tragédia. Az utcákon az olasz származású Sal pizzériája, itt dolgozik két felnőtt fiával, pizzáján hús esztendő óta fekete gyerekek nemzedéke nőtt fel; szemben az üzlettel rendszerető, szorgalmas dél-koreai házaspár gyümölcskereskedése. Fehérek, feketék, sárgák békében, a megszokott napi civakodások közepette, természetes szimbiózisban élnek egymás mellett, ki-ki temperamentuma, nemzeti hagyománya szerint. A helyi adóból ömlik a rockzene, a Radio Raheem gúnynevű, behemót fiú többkilós rádiómagnóját cipelve a „Küzdj a hataloméért” dalát bömbölteti. Malcolm X másik, kiegyensúlyozatlan vérmérsékletű, kötözködő kamasz-híve bojkottot akar szervezni a pizzéria ellen, mert a tulaj csak az olasz származású hírességek fényképét tűzte ki „dicsőségfalára”, fekete egy sincs köztük. A kánikula koraestére fokozódik, az idegek pattanásig feszülnek, az olasz elveszti önuralmát, ripityára töri Radio Raheem harsogó rádió-magnóját, s ezzel kezdetét veszi a pokol. A kiérkező fehér rendőrök beleavatkozva a verekedésbe, akaratlanul megölik a szerencsétlen, lökött Radio Raheemet, társai a bosszúvágy fehér izzásában szétverik, felgyújtják a pizzériát, s alig menekül meg a dél-koreaiak boltja is. A kiégett üzlet, a baráti érzések romhalmaza előtt ott áll egymással farkasszemet nézve a fehér tulajdonos és a fekete pizzakihordó, tekintetükből gyűlölet lövell, szégyen és valami sajnálatféle is; s a néző az emberi kapcsolatok tragikus alakulásából sejti, hogy a fajok közötti konfliktus a vélnél mélyebben, irracionális mélységekben gyökerezik, s az egyenlőtlenséget történelmi, szociális és emocionális téren egyaránt felszámolni gigászi feladatot ró az emberiségre, mint űrhajón embert küldeni a Marsra. *A Tedd, amit kell* semmiféle kitüntetésben nem részesült a fesztiválon, s ebben feltehetően az is közrejátszott, hogy a felvilágosult, nemeslelkű nézőt zavarba hozta a film „megoldatlan” befejezése. Lee a következő kommentárt fűzi ehhez: „Nem akarom félrevezetni a nézőt. Nem akarom, hogy a

film végén megfogják egymás kezét és közösen elénekeljék a „Mi vagyunk a világ”-ot, mert nem hiszem, hogy ez a valóságot fejezi ki a mai Amerikában. A legnagyobb hazugságok egyike, hogy nem számít, milyen fajhoz, hithez, vagy valláshoz tartozol, mert mi valamennyien amerikaiak vagyunk. Kérdezzék csak meg az amerikai indián bennszülötteket. Én a film befejezésével el akarom borzasztani a nézőket, azt akarom, hogy megértsék, ha nem beszélünk a dolgokról, és nem nézünk vele szembe, a helyzet még jobban elmérgesedik.”

*

Miként az antiszemitizmus kifordított, bár kétségkívül emberségesebb változata, a filoszemitizmus, a faji előítéletek elterjedésének egyfajta kompenziója az az elragadtatottan rácsodálkozó szemlélet, amellyel a jugoszláv Emir Kusturica a legjobb rendezés díjával kitüntetett filmjében ábrázolja a cigányokat. Az egy esztendeje az Egyesült Államokban tanító fiatal rendező az új európai film elkényeztetett csodagyereke. Már diplomamunkáját kitüntették, s első filmje, az *Emlékszel Dolly Bellre?* Velencében Arany Oroszlánt, a második, *A papa szolgálati útra ment* Cannes-ban Arany Pálmát nyert.

A Cigányok kora is szikrázóan tehetséges, életteli, bővérű, szürrealista álmokkal lebegtetett, virítóan tarka legenda a Jugoszláviában élő romákról, akik – mint a rendőrségi hírek néhány éve beszámoltak róla – serdülő gyerekeket raboltak el és csempészték ki Olaszországba, ahol zsebtolvaj- és rablóbandákba szervezték őket. Dickens *Twist* Olivérjének modern, cigány változatában a cigány-maffia vezetője nem afféle aszottan gonosz, vén Fagin, hanem aranyláncos, zsíros ujjú, élveteg ravaszdi, aki nem csak fenyegetéssel, de a családiasság és érzelmesség bűvével vonja hatalmába áldozatait. A megtörtént bűnügyet Goran Paskaljevič *Őrangyal* című, dokumentumszerűen szikár, szürke

tónusú filmjében feldolgozta már, Kusturica céloz is erre egyik dialógusában. Az ő eszményképe inkább Aleksander Petrovič *Találkoztam boldog cigányokkal is* című alkotásának derűsebb szemlélete, amelyet kamaszként nagyon kedvelt. *A Cigányok korát* az érzelmi melegség, a humor, a szélsőségekben felszikkázó szenvedélyek, a játékos, vidám költőiség jellemzi, szégyentelenül harsány színek a művészi megjelenítésben, de a mű egészen mégis uralkodik valami nem egészen belülről fakadó „túltság”, a rendezői vérmérséklet mesterséges önhevítése. Kusturica szerint, ha az európai ember testhőmérséklete általában 37 fok körüli, akkor a cigányok 38’5 fokos lázban égnek mindig. Valljuk be, melyikünk nem próbálta gyerekkorában a takaró alatt feldörzsölni a hőmérő higanyszálát, hogy ne kelljen iskolába menni? A cigányfolklor tüzes ritmusú, látványos egzotikuma mintha megostromolni szándékozná a mozinézettség box office rekordjait. A forgalmazás világjoga a Los Angeles-i Columbia Pictures tulajdona.

A „légy hű önmagadhoz!” fennkölt parancsa túlságosan ünnepélyesen hangzik, ha a mai francia filmművészet talán legeredetibb „enfant terrible”-jéről, a mindig provokatív, de mindig lényeglátó Bertrand Blier-ről szólunk. Blier azonban következetesen járja a képtelenség veszélyes, keskeny ösvényein a maga útját. Az idei fesztiválon végre megbecsülésre találó új filmje, a *Túl szép hozzád* valójában az 1986-ban megbotránkozást keltett *Estélyi öltözék* decensebb, a szélesebb közönség számára is elfogadható változata. Ez utóbbi polgárpukkasztó fekete humora éppúgy az érzelmek kiszámíthatatlan, sikamlós csapdájáról beszélt, a józan ésszel, a praktikus logikával megmagyarázhatatlan szenvedélyről, mint legújabb „románca”, amelyben a marginalitás különcségei helyett a banalitást fordítja visszájára. Az *Estélyi öltözék* háromszögében a kívánatos, fiatal nő hoppon maradt, mert a szívtipró Gérard Depardieu a nyiszlett, kicsi férj iránt

gyulladt fájdalmasan mély szerelemre. Shakespeare-nél az ébredő Titánia Puck tündéri bájcseppjeitől számarra varázsolt Zubolyt imádja meg; a számár helyett a beesett mellű, kopasz Michel Blanc-t választani mégis csak humánusabb megoldás. A mindenki mást szeret tragikus élet-szereposztása a *Túl szép hozzádban* a megszokott séma szerint működik. Illetve van mégis egy kis különbség. A túlságosan jól ismert alaphelyzet itt fejtetőre áll: nem a korosodó, elnehezült, csúnyácska feleséget csalják meg a gyönyörű, fiatal szeretővel, hanem fordítva. A maneken szépségű Carole Bouquet, Buñuelnél a vágy titokzatos tárgya, itt a vágy titokzatos antitárgya lesz. Depardieu, a jómódú, kétgyerekes autókereskedő „túl szép” felesége mellől a középkorú, kockatermetű, jelentéktelen külsejű titkárnökjébe szeret bele, s a kapcsolat egyre elementárisabb erejű, testi és lelki összetartozássá melegszik. Az elragadó fotómodell-fej a megaláztatástól porcelán keménységűvé válik, a széles lapótya arcot átszellemíti a belülről tüzelő érzelem.

Egyébként Michel Blanc ebben az évben is remekelt egy francia filmben. A *Monsieur Hire*, Patrice Leconte sűrű léghörű, lefojtott titokzatosságot s a bűnügyi feszültségnél nyugtalanítóbb szenvedélyeket sugárzó műve, Georges Simenon híres regényének új filmváltozata. Julien Duvivier 1946-ban készítette el a *Monsieur Hire* eljegyzéséből filmtörténeti művét, *Pánik* címmel, Michel Simonnal és Viviane Romance-szal a főszerepben. A gyilkossággal gyanúsított, magányos szabómestert Michel Blanc most azzal a kívül márvány merevségű, szinte szertartásos egyszerűségű jelrendszerrel alakítja, ahogyan Racine-t játsszák a Comédie Française színpadán. A furcsa ellentét az önfegyelmet erőszakoló külső mozdulatlanság és a lélekben dúló belső háborúság, a látszólagos nyugalom és a belső izgalom között, magasfezsültségű áramot vezet a lélektani detektívtörténet elektromos huzalaiba.

A videó, a film, a televízió, a tér mélységében ismétlődő és újra ismétlődő önmegjelenítése, sőt önreflexiója a filmekben nem csak a média szerepét mutatja a világ visszatükrözésében, de azt a kétes folyamatot is, ahogyan átalakítja magát a világot. Percy Adlon burleszkje, a *Rosalie vásárolni megy*, valóságos, öntörvényű emberek helyett a televízióreklámok áldozatait, az ideális vásárlók fantomképét jeleníti meg. A fölösleges cikkek tömegtermelésének értékesítési szükségszerűsége megteremti a fölösleges igények tömegtermelését is. A kerekded, életvidám Rosalie (Marianne Sagebrecht, a *Cukorbébi* és a *Bagdad Café* főszereplője), a bajorországi Bag Tölzből Amerikában férjhez ment, hétgyerekes családjában, harminchét hitelkártyával bűvészkedik, magyarul szélhámoskodik, hogy a tévéhirdetések sugallta nagystílusú műboldogságot tárgyakban realizálja maga körül. Életelve tulajdonképpen a magyar gazdaságpolitikáét követi: „Néha nehéz ezerdolláros hitelt szerezni. Jobb rögtön egymilliót kérni.”

A kanadai Denys Arcand *Montreáli Jézusának* egyszerre vulgarizált és patetikus modern passiójátéka a művészet, a színház, a film, a televízió, az egyház, az egész társadalmi szisztéma kommercializálódását veti össze a naivul idealista elképzeléssel, amely szerint a mindezzel szembeforduló, méltóságát visszaszerző, önfeláldozó krisztusi művészet kiűzheti a kufárokat a nagy világtemplomból. Filmjében a nagyot akaró, emelkedett gondolatokat iróniával vegyíti, mert hite szerint korántsem tragikus, inkább banális, ellentmondásokkal teli korszakban élünk. „Mint a szupermarket, ahol tízméteres körzetben megtalálhatók Dosztojevszkij regényei, a kölnivizek, a Biblia, a pornó videókazetták, Shakespeare összes művei, az asztrológiai jóvendőmondások, a színészeket vagy Jézust ábrázoló poszterek, a Föld képe a Holdról fényképezve, miközben a

mikrofonokból és képernyőkről szünet nélkül ömlik Pergolesi zenéje, rock and roll számokkal és bolgár hangokkal összekeveredve. És mindenütt ugyanaz az élmény Európától Észak-Amerikáig.” „Nyilvánvaló – mondja Denys Arcand – ez a liberális rendszer, ez a liberalizmus, ez a szabadság. De bevallom, ezt a szabadságot időnként nyugtalanítónak találom.”

Más megközelítésből, más politikai érdekektől motiválva, de ezzel a nyugtalansággal nem áll egyedül. A cannes-i filmek sokasága, a helyszűke miatt, nem is említettük volna Dai Sijie francia produkcióban készült *Fájdalmam, Kína* (*Szerelmem Hiroshimára rímelő*) című, szép filmjét, ha az azóta bekövetkezett események váratlanul nem kölcsönöztek volna tragikus időszerűséget a témának. 1966-ban egy kis kínai városban, a kulturális forradalom kezdetén a nép újabb ellenségét leplezik le. A bűnöző neve: Tian Ben. Kora: 13 év. Bűne: a Párt meggyalázása. A büntény elkövetésének módja: egy régi hanglemez lejátszása, „Óh, szerelmem, szívünk együtt dobban...” A bűn büntetést von maga után. A szemüveges kisfiút átnevelőtáborba deportálják, ahol, miként a többi elítéltnak, papírból készült, magas szégyensipkájára írják vétkeit. Köztörvényes bűnözők, szabadgondolkodású értelmiségiek, szerzetesek, fiatalok és vének együtt szenvedik a közös megaláztatás mindennapjait egy értelmetlen politikai mechanizmus törvényeinek alávetetten. Dai Sijie fájdalma, fájdalmunk, Kína. Akkor még senki sem sejtette, milyen történelmi látomássá, rettentő jelképpé növekedik az időben a filmjelenet, amikor a büntetőtábor legfelsőbb vezetője parancsot ad a vadgalambok tömeges lemészárlására.

In Filmvilág, 1989.8. szám, 6-13.l.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=5443

Aki sokmindent megért és sokmindenre emlékszik, aligha nézheti kajánság nélkül az idő és a szemlélet változásának játékos előre és hátra bukfenceit. Most, amikor nálunk a kudarcból születő neofita érzület szinte templomi áhítattal helyezi vágyaink oltárára a tőzsde, a részvény, a szabadpiac alaposan átértékelt fogalmait, Oliver Stone, a *Szakasz* Oscar-díjas alkotója, újabb sikerfilmjében a Wall Street ragadozó erkölcsseit, a kapitalizmus kíméletlenségét olyan ideológiai felhevültséggel leplezi le, amely az ötvenes évek *Szabad Nép*-félóráin is dicséretet érdemelt volna. A káprázatos karierről álmódó, ifjú kezdő tőzsdeügynök és a tőzsde és ingatlanspekuláción meggazdagodott, cinikus, brutális gondolkozású, kapitális nagyhal végső megmérkőzése a szociális igazságosság, a szakszervezeti szolidaritás fénycsóvájában, irigylésre méltóan hatásos, már csak azért is, mert a szégyentelenül célratörő, sematikus történet a legpénzigényesebb, csábosan látványos filmkészítési technikával adatik elő. Népszerű sztárok, fantasztikus díszletek, komputerek és telefonok jövő századi óceánja, magánrepülőgépek, szép cápaautók és cápanők, és persze szívtől szívig érzélem is –, a bemutató után bizonyos filmrészvények értéke feltehetően emelkedett a tőzsdén.

A pénz az övék, de hát elorozták tőlünk az „eszmei mondanivalót” is? Lehet, hogy nemsokára a *New York Herald Tribune*-félórákon leplezik le a Váci Street kapitalista erkölcsseit?

In Filmvilág, 1989.11. szám, 62.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=5518

A HOLD IGEN KEDVESEN SÜT

CANNES 1990

[1]

Abban a szigorú technológiai fegyelmű ipari világban, ahol a filmeket éppoly pontosan meghatározott receptura szerint állítják elő, akár a Pepsi Colát, méghozzá gyakran ugyanaz a tőkeérdekeltség (lám milyen meghitten olvad már szét nyelvünkön az újonnan ízlelgetett kifejezés!) a befektetés-megtérülés kockázatot nem vállaló, mégis kockázatos szerencsejátékában, bankszámlák, kamatszázalékok rideg nappalában három zseniális öregúr álmodni mer. Megtehetik. Életkoruk, hírnevük, uralkodói hajlamuk kívül helyezi őket a filmművész-tisztviselőkre kötelező korszerű cselekmény-automatizálás, narrációgyártás, a pragmatikus filmidő törvényein. Kuroszava nyolcvan éves, a portugál Manoel de Oliveira nyolcvankettő, Fellini még (?) csak hetven. A szellem hatalma előtt kivételes esetben a biológia is meghunyászkodik, mert micsoda gondatlan pazarlása a természetnek, hogy amikor a művészi tapasztalat minden kincsét felhalmozták, lusta erek, süket enzimek, értetlen testi funkcionáriusok betilthatják a megszólalást, elrendelhetik a szilenciumot.

Kuroszava a félistenek időtlen optimizmusával jelentette ki öt évvel ezelőtt:

„A *Ran* nem a végrendeletem lesz. Még nagyon sok mondanivalóm van, és a kor nem számít. Egy híres japán festő szerint az igazi alkotói fiatalság a nyolcvanadik évtől kezdődik. Nem tévedett. Mindennek a kezdetén érzem magam...”

Fellini, talán mert még ifjonc az öregség mesterségében, kevésbé magabiztos. Korábbi melankolikus, önironikus futamai a testi leépülésről, most üldözéses rémálommá komoradnak, a

vétség nyálcsorgató, ugrándozó chimérait hessegeti vissza titokzatos szobájukba.

Oliveira hivatásos független szellem, független egzisztencia, mindig is kívül helyezte magát a filmgyártás professzionalista körein, a hajdani autóversenyző, családi vállalkozások örököse időnként tíz-húsz év szünetet tartott a filmkészítésben, közben bortermesztéssel foglalkozott; megengedhette magának, hogy a képzelet vállalkozásaiban is tulajdonosi szemlélettel kezelje a valóságot, a filmidőt (Craze *A selyempőjének* filmváltozata hét óráig tart), a dramaturgiát és a lidércfényt.

A filmművészet koronás öregurai tehát felelőtlenül álmodni merészelnek; öntörvényű magasságukból teljesen mindegy, hogy kritikusok, forgalmazók ájuldoznak a szellemi mánomtól vagy tépik a hajukat.

Tudjuk, az álom mindig is kifogyhatatlan nyersanyaga volt a filmműfajnak, nem véletlenül nevezték Hollywoodot álomgyárnak. Frizírozó kisasszonykák, megtaposott lelkű férfiak, nagyreményű kamaszok ábrándtápláléka szociológiai véleményezésben túlon túl jól ismert. De az álom mint formai lehetőség a kezdet kezdete óta készsége dramaturgiai segédeszközéül is szolgált a cselekménybonyolításnak: egy-egy jellegzetes motívum előhívja az emlékezést, avagy a hős lehunyja pilláit, a gyepelő máris a lovak közé vágva, szabadon száguldhatnak a Pegazusok a fantázia légterében. A póre álom azonban, az álmodás, az álmodozás lélektani fügefalevele nélkül, a renitens kísérleteket nem számítva, nemigen merészkedett önállóan a vászonra. Kurosava, a cselekménykomponálás nagymestere most tárgyilagos összefüggéstelenségükben, nyolc epizódban felsorolja nyolc különböző álmát. *Álmok*, így a film címe. Milyen édeni vadászkerthje lehetne a filmesztétika Sigmund Freudjának a dívány-feltárukozás ellazult intimitása helyett ez a nagyvilágnak odavetett tudatalatti, feltéve, ha a művészi

megformáltság tökélye nem hagyna kétséget az álmok hitelességét illetően. Lehet, hogy a tökéletesre csiszolt agy tökéletes formában álmodik?

Bár Kuroszava számára az alkotói fiatalság most kezdődik, álmai meghitt kapcsolatban vannak a halállal. Az ötéves gyermek az anyai figyelmeztetés ellenére elszökik az erdőbe, az „esik az eső és süt a nap” időjárás-tünetében, amikor nálunk veri az ördög a feleségét, Japánban rókák ünneplik nászúkat. A kisfiú akaratlanul meglesi a titokzatos No-színházi ceremóniát, hazatérve anyja rezzenéstelen szemmel közli, hogy a rókák kis kardot hagytak ott részére, amellyel öngyilkosságot kell elkövetnie, ha nem kér bocsánatot tőlük. Amiért nálunk az mondanák: elvisz az ószeres, ott egy icike-picike harakiri. Ennyit a japán pszichéről.

A szörnyűséges hóviharba került hegymászók a végső álommal küszködnek. A rendezői szubjektum megtestesítőjének megjelenik a kárhozatos édességű „Hótündér”, a másvilág hívogató, bűbajos szirénje, s a japán hegyi Odüsszeusz vitorlaárbóc helyett akaraterejével az ébrenléthez próbálja kötöztetni magát. Az álom a nemlét szinonimája, a művész számára mégis az életet jelenti. Az *alagút* című epizód a büntudat-érzés látomásos metaforája. Kuroszava újságíróként szolgált az Új-Japán hírügynökségnél a második világháborúban. Ma, csaknem félévszázad távlatából világszerte összemosódni látszik a halottak iránti gyász, a személyes tragédiában egyenlőségjelet téve a fasiszta támadók és a megtámadottak, az áldozat-gyilkosok és az áldozat-áldozatok között. Kuroszava *alagútjának* kijáratát egy rémületessé maszkírozott, vicsorgó kutya őrzi, hátára erősített kézigránatokkal, ez az eb olyan pokolfajzat, hogy az alvilág kapuját védő háromfejű Cerberus hozzá képest selyemszőrű pekingi palotapincsi. Az alagút sötétjéből katonás sorokban, ütemes lépésben elődübörög a harcokban odaveszett,

halottarcú, mankós menetszárad, s az őrjöngő állat hisztérikus csaholása sem képes túlüvölteni a lelkifurdalás csendjét.

Az álmok között a legbravúrosabb a festő Kuroszava expresszionista filmtablója, a találkozás fiatalkori festőideáljával, a levágott fülű Van Gogh-gal, annak közeli halála előtt. Az alapgondolat az ősi keleti motívumra épül: a néző belép a festménybe. Az elektronika, a színesfilm, a trükkművészet, a lángoló képzelet remekműve az amerikai Lucas Stúdió közreműködésével. Van Gogh-ot – szakálla minden egyes szálát a vörös különböző árnyalatára festve – Martin Scorsese személyesíti meg. A gabonamező hollókkal, a természeti valóság minden részlete Van Gogh örült, szálkás ecsetvonásaival jelenítődik meg; két zseniális festő találkozik személyesen nemcsak az álmhelyzetben, de a vásznon megjelenő kép stilizált színeiben és faktúrájában is.

Az élet egyébként csúfondáros utóiratot fűzött a képzelet lázas játékához: a film bemutatásával egyidőben egy Saito nevű japán papírmágnás csaknem 80 millió dollárért vásárolta meg Van Gogh öngyilkossága előtt festett egyik utolsó művét, az elmeorvos Dr. Gachet portréját. Van Goghnak életében mindössze egyetlen képét sikerült eladnia. Saito úr három nap leforgása alatt 160 millió dollárt költött el aukciókon. Saito úr jobban tette volna, ha inkább a környezetszennyeződés megakadályozására áldoz – jelentették ki honfitársai – papírgyárai elviselhetetlenül bűzössé teszik a levegőt a Fuji-hegy lábánál. Kuroszava atomkatasztrófa után látja vörösen izzani a Fuji-hegyet, de a fantázia apokaliptikus képeskönyvénel borzongatóbb egy közepes tehetséggel elkészített dokumentumfilm Csernobilről. A második ifjúság lángelméje öreges sopánkodássá csendesedik az utolsó álmokban: körülöttünk a világ fenyegető és elviselhetetlen. Tudjuk. Nincs jobb. Mit kezdünk *A vízimalmok falucskája* idilli utópiájával, amely évezredes időutazással visszarepít bennünket a technika sejtburjánzásával, eltorzult

kapcsolatokkal még meg nem betegített korba, Walt Disney mesevilágába, a *Hófehérke és a hét törpe* természeti boldogságába. Az ébrenlétben nincs választásunk, itt kell élnünk atomeróművek szolgáltatotta villanyfényben, kilyukadt ózonpajzs alatt a technika rabszolgáiként, fertőzött tengerek mentén, fertőzött földeken, ahol a mai Van Gogh-ok öngyilkosságot követnek el és papírmalmok szennyezik lélegezhetetlenné a levegőt. A Van Gogh-kép pedig osztályon felüli pénzügyi befektetés.

*

Fellininek sincs jobb véleménye jelenünkről, de talán mert fiatalabb és még az alkotói megújulás innenső partján áll, óvatos szerénységgel írja fel receptjét a vásári zajártalmaktól megbetegedett kortársainak: „Ha egy kicsivel több csönd lenne... talán valamit megértenénk. Dr. Fellini.”,

Új filmje, *A Hold hangja* a szokásos fogadtatásra talált. Kiürülés, önisméltés, unalom, sajátmaga karikatúrája, vég, zéró, tűnjön ki a képből! – így az ellenzék. Tetőpont, költői összegzés, a belső szabadság mesterműve! – válaszolják a hívők. Annyi bizonyos, Fellini teljesen lerázta magáról a narráció kötelezőnek érzett nyűgét, nincs világosan mesélhető cselekmény, logikus műszaki építkezés, a jelenetek teljesen átadják magukat az álom hullámainak, a gondolat meg-megforduló széljárása ide-oda sodorja a képzettársításokon lebegőt. Semmi új! – mondják, akik a művésztől várják, hogy az ürességüket betöltse, semmi új!, mintha a művésznak mindig újdonsággal kellene jelentkeznie, akár az agyonreklámozott mosogatószer-termékeknek. Bizonyos teremő alkat egyazon téma újabb és újabb variációjával játszadozik, különböző nézetben, különböző megvilágításban, különböző belső hangulatban és különböző életkorban. Fellini, amíg él, minden leforgatott filmképével újabb adalékkal gazdagítja a Fellini

nevezetű csodás egyszeri jelenés megismerhetőségét, a motívumok fejlődése, színjátszása, egymáshoz illeszkedő rendjének változása, hangok felerősödése vagy elhalkulása csak az életmű teljességében és lezártágában értékelhető hitelesen. Unalmas? Ennél antidemokratikusabb szó alig létezik. Tegyük hozzá vigasztalódásul, rendszerint azok a legunalmasabbak, akik a legtöbbet beszélnek az unalomról.

Az új filmhez Ermanno Cavazzoni *Holdkórosok verse* című első regénye kölcsönzi az ürügyet, de a tapasztalt, sok hadat megjárt mester elfoglalja, kisajátítja, saját nemzetségével népesíti be a meghódított idegen vidéket. Fellini megkettőzött énjének megszemélyesítői, a fehér bohóc és a földi Auguste, a romantikus hévvel repeső fiatalember és az elkopott, paranoid öreg, két világraszóló clown, a szemüveges, törekeny Roberto Benigni és az elnehezült, minden keserű kávéát kiivott Paolo Villagio hallani vélik a Hold hangját. Talán kicsit bolondok, de nem elmekórtani értelemben, inkább a kívülállás, a költői éleslátás, a társadalmi szabályok tudomásul nem vételének gyermeki szabadságában. Ők a bolondok vagy a világ? – Fellini ránk bízza a kérdés megválaszolását. Az ő véleményét sejtjük.

A gyermekkori táj bukolikus szépsége, az emlékek csendje, melegsége rikító ellentétet alkot a magából kifordult, képtelen örületben zakatoló, burjánzó város vulgáris zshivájával. Hamupipőke ezüstcipellője minden közönséges női lábra ráillik. A naiv jóindulat, a megmagyarázhatatlan öröm állandó hőemelkedésében lelkendező Benigni imádatának holdbéli szépségűnek látott hölgyét egy tésztagyár komikusán nagystílusú reklámkampányában Miss Liszt-királynővé választják, s a reménybeli vásárlóközönség birkanépe kozmikus nokedli-falásban egyesül. A Fellini kalapját és sálját viselő hasonmás, Villagio, ódivatú párjával kísértet-valcert jár a rockerek, punkok, heavy metalosok sötétlő tömegében: két távoli csillag lakói figyelik egymást. A mindent felzabáló televízió Fellini

megvetésének, gyűlöletének obszcén tárgya, akár a *Ginger és Fredben*, itt is megkapja a maga ironikus nyílvevessző-zuhatagát, de a vastag bőrű szellempusztító továbbtömi feneketlen bendőjét. (A film egyébként az olasz és a francia televízió anyagi támogatásával készült.) A lány női hangon duruzsoló, titokzatos fényességű Holdat, a szerelem és a költészet égi cinkosát is megkaparintják, s egy hatalmas pajtában kötelekkel kipányvásszák.

„...Valaki fölléphet egy túskebokorral s lámpával, és mondhatja, hogy ő a hold személyét kifigurázni vagy prezentálni jött.” – ajánlja Vackor a *Szentivánéji álomban*. „Helyes a világítás, Hold! – bíztat Hippolyta. „Igazán, a hold igen kedvesen süt.”

*

Ma, amikor a nacionalizmus szelleme feltámadó vámpírként járja be a világot, s az igazságos harag, a nemzeti elfogultság, a bosszú és viszontbosszú megszakíthatatlannak tetsző láncreakciója alattomos katasztrófákkal fenyeget, Manoel de Oliveira történelmi álomlátása, az önvizsgálat nagylelkű őszintesége, amellyel Portugália régmúltjának és közelmúltjának háborús tablói között cikázik, sokszoros jelentéssel és jelentőséggel szól. A film témája mélyre ereszti szerteágazó gyökerét a portugál történelembe, kultúrába, irodalomba; az idős mester különös álmát unokáinak ajánlja. Már a cím is magyarázatot kíván: *Nem, avagy a hódítás hiábavaló dicsősége*. A „non” latin tagadószó a „portugál nyelv császáranak”, a tizenhetedik században élt Antonio Vieira híres szentbeszédére utal, amely a „non” szót elemzi. „Nincs szörnyűbb szó a nemnél. Nincs színe, sem visszája. Bármelyik oldaláról nézed, mindig nemet jelent.” A cím második fele a klasszikus nemzeti hősköltemény, Luis de Camoes *A Luziádájából* vett verssorának összevonása. *A Luziáda* egyik

jelenetét meg is eleveníti a film. Oliveira történelmi filmsszéje az ókor eseményeitől a gyarmatosító utóvédharcokig, az 1974. április 25-i forradalmi fordulatig ível, amikor Portugália sorsa, nemzeti tudata az új időszámítás korszakába lépett. A történelmi utópiák és a realitás vereségeinek sorozatát mutatva, annak a meggyőződésének ad hangot, hogy az utópiák átültetése a gyakorlatba mindig kiábrándító eredménnyel jár, utópiák nélkül azonban az ember nem képes élni. A szellem szép látomásait a vér, a mocsok, a megaláztatás követi. Oliveira filozofikus műve persze kifejezi a szellemi erőfeszítés tragikomikus magabazártságát, öncélúságát is, hiszen azok, akik az elvakult nacionalista eszmények nevében gumibotoznak, lőnek, gyilkolnak szerte a világon, nem nézik az ilyenfajta filmeket, nem olvassák az ilyenfajta könyveket, akik pedig nézik és olvassák, rendszerint nem gumibotoznak és nem gyilkolnak. A furkósbotok, géppisztolyok ritkán pihennek könyveken.

Oliveirának még vannak illúziói. „Számomra mindig a spirituális értékek az elsődlegesek. Manapság ezek az értékek elveszítették jelentőségüket. A gyakorlati érzék, a gyors profit kisajtolása az életből, a termelés és fogyasztás, zsákutcába viszik a világot; legyen szó atomeredetű környezetszennyezésről, vagy másféléről, a földekéről, a tengerekéről, legyen szó versengő szuperprodukciónak, stb. De minthogy minden a halál végső kérdéséhez vezet, hiszem, hogy az igazi szellemi értékek továbbélnek és a tragédia nem folytatódik.” A film végén, az angolai, guineai, mozambiki gyarmati harcok, és az afrikai bozótok vérfürdőit túlélő portugál katonák a történelem szégyenletes szoborműveiként fekszenek a kórházi ágyakon, csupa megalázott, megcsonkított test” kísértetfehér pólyákban, megannyi mementó a háború abszurditásáról. Egy hermetikusan bekötözött, emberfej formájú golyóbis: a pólyától szabadon hagyott, kicsi négyszögletes nyílásból élő tekintet mered ránk. Nehezen felejthető.

*

Nouvelle Vague, ezt a meglepő címet viseli Jean-Luc Godard új filmje; aki azonban figyelemmel követte a régen elcsendesedett hajdani új hullám vezéralakjának utóbbi munkáit, aligha várhatta, hogy az egyre inkább az absztrakt film felé hajózó, viharos okosságú intellektuális bajkeverő nosztalgikus futamokkal idézi fel a legendás időket. Tulajdonképpen Godard teljesítette be a legkövetkezetesebben, a legkíméletlenebbül a *Nouvelle Vague* hirdetett célját: a „papa mozijának” szétverését, ő végül baltát emelt a konvenciókra, az önelégült sablonokra. Apagyilkos, a legkisebb bűnbánat nélkül. Filmjének tartalmát, „üzenetét” elmondani körülbelül annyit jelentene, mintha egy absztrakt festményt nem színeiben, formáiban, dinamikájában, kompozíciójában akarnánk érzékelni, hanem megpróbálnánk elmesélni, „mit ábrázol”. A *Nouvelle Vague* cím a tőle megszokott fricska a nézőnek; valóban láthatunk hullámokat, a fuldokló segítséget kérő kinyújtott keze emelkedik ki belőlük. Gazdag üzletasszony, egy új szerelmi partner, csodálatosan plasztikus, hideg luxuskörnyezet, a természet nedves, őrjöngő pompája, dús hanghátter, amely az esetlegességet imitálja, kertész, aki rózsanyesés közben klasszikus verseket mond és súlyos irodalmi idézeteket szaval. Amikor a sajtókonferencián megkérdezték mit jelentenek ezek az idézetek, Godard a rá jellemző szolgálatkész ártatlansággal válaszolta, ő nem is tudja miről van szó, megkérte az asszisztenseit, keressenek az irodalomból mindenféle okos szövegeket. Godard, akár a képzőművészek, akik a mindentudó realizmustól az anyag végső lecsupaszításáig és újraépítéséig jutottak el, megharcolt és kihívóan vállalt belső szabadságában, csúfondáros, kötekedő okosságával úgy játszik a nézővel, mint macska az egérrel. A néző sem tűri ezt jobban az egérnél. Godard persze a szélsőség,

de feltehetően nem j ár sokkal jobban Kuroszava, Fellini vagy Oliviera sem; álmaik távol a zajos tömegtől, art kinók kolostori csendjében találkozhatnak a zarándokokkal.

*

Az érték és a siker ritka szerencsés összejátzásának örvendhet Jean-Paul Rappeneau *Cyrano de Bergerac*-megfilmesítése Gerard Depardieu-vel a címszerepben. A szuperprodukción egyaránt lelkes fogadtatásra talált Franciaországban a pénztárlaknál szavazó közönség és a kényes kritikus körökben. Mindez elég, hogy gyanússá tegye, nem beszélve a lefényképezett színház iránt érzett hideglelős ellenszenvünkről. Választékos irodalmi önneveltetésünk ifjúkori gögjét felidézve, amikor – legalábbis a véleményalkotás gúnyos könyörtelenségében – szellemi közösséget éreztünk az irodalom olyan jeleseivel, mint Ady Endre, Kosztolányi H Dezső vagy Szerb Antal, akik Rostand újromantikus színművét giccsnek, olcsó Victor Hugo-epigonizmusnak, aranyfüstös, üres verssziporkának tartották, átadtuk magunkat az előítélet kellemes várakozásának. „Zseniális kézműves, hangulatgyáros, rímbűvész.” – írta Rostandról Ady. De írt különbekeket is: „A felesége gyönyörű asszony, s poéta. Annyira poéta, finom, szárnyaló, új és asszonyos, hogy a rossz nyelvek egy időben komolyan terjesztették a hírt, hogy nagy részben s jobb részben ő írja az ura írásait. Ez a vérbeli párizsi pletyka nyilván – pletyka, de magam is különb poétának tartom Madame Rostand-t, mint Monsieur Rostand-t.” Valószínű, hogy szegény Rostand-nak hihetetlen sikerét nem tudták megbocsátani francia és magyar kortársai; ha kicsivel kisebb lett volna a sikere, kicsivel nagyobb író lehetett volna az igényes értők szemében. Amikor aztán az étellel együtt a személyes hírnév és babérkoszorú is elporladt, s a színmű kackiásan tovább hódított az időben, következett a tűnődés: az önmutogató rímek, érzelmi

handabandázás mögött kell rejlenie valaminek, amelyre a prózaivá sivárult kor embere oly hevesen válaszol.

Ez a film mai hatására is érvényes. Rappeneau és Jean-Claude Carrière, az öreg Buñuel ironikus remekműveinek forgatókönyvírója, Peter Brook és a filmművészet számos nehézsúlyú bajnokának congeniális munkatársa, alaposan átformálta Rostand darabját, anélkül, hogy az első pillantásra szembeötlő volna. Először is kifüstölték az önmutoogatást, az érzelmi handabandázást, a finomkodó mitológiai utalásokat (Carrière alexandrinusokban írta meg az új párbeszéd-részleteket, új jeleneteket), s a fellengzős szféráiból lábuknál fogva húzták le a figurákat a filmműfaj realistább talajára, az igazi költészet bensőségebb világába. A film, Rostand feje fölött átnyúlva visszautal az 1619-ben született valódi Cyrano de Bergeracra, aki fantasztikus regényeket írt és a szigorú klasszicizmust megelőző szertelen korszak ragyogó szelleme volt. Ha Depardieu kevésbé nagyformátumú színész volna, mint amilyen, robusztus, mázsányi fizikumával akkor is más dimenziót adna Cyrano személyiségének. Ő a legnagyobb Cyrano akit valaha láttam, a legkisebb cyranói orral, amit valaha láttam. Ez a tragikus orr Depardieu eredeti orrának pontos mása, csak valamivel jelentékenyebb méretben. (Az orrművésznő forgatás közben több mint száz példányt őrzött belőle a hűtőszekrényben.) Depardieu nem kakaskodó különc, hanem félelmes erőt és vadságot sugárzó, született deviáns, aki magasabbra nőtt koránál, de sajnos csak az orrát látják kimagasodni. Sorsa melodráma helyett igazi, mély tragédia. A film premier plánba hozza a színmű halványab szereplőit is: a nagylelkűen kölcsönzött finom és szenvedélyes jelzőkért komikusán repeső, bájos kékharisnya Roxane-t, s a legyőzhetetlen szerelmi vetélytársat, a csinoska, üres fejű Christiant, aki megéli a tudat impotenciáját és maga is szánnivaló tragikus alakká nemesedik. A cizellált agy, az érzelmek keleti maharadzsához illő gazdagsága, a kifejezés

istenáldotta tehetsége, s mindez az ormótlan, költőiesen, ruhásszekrényi testbe zárva, s ellentétként a köznapi, vékonyka személyiség, primitív, durr-bele érzelmek a szép test halott kagylóhéjában. Megjelöltén, predesztináltan az életbe vetve. Elcserélt fejek – mint Thomas Mann elbeszélésében. Bonyolult és elvont metafora egy mozgalmas, élvezetes szuperprodukció filmközegébe zárva. És a néző a plasztikai sebészet diadalának napjaiban is megérti, Depardieu játéka megérteti vele, hogy a tolakodóan kitüremkedő orr megaláztatása valami mélyebb, testetlen fájdalomnak a jelképe.

Ott voltak a fesztiválon az amerikai filmvilág eminens jófiúi is, a forgalmazók kedvencei, akik megfelelnek a színvonal mércéjének és melleleg sok pénzt hoznak a konyhára. Ott volt Clint Eastwood rendezőként és filmje főszereplőjeként: a *Fehér vadász, fekete szívben*, a forgatás szorgalmas, gyártási rendjébe nehezen beszabható, szeszélyesen „macho” John Hustont megszemélyesítve, ott volt Alain Parker a *Jöjj és lásd a Paradicsomot* című hollywoodias melodramájával a „faji előítéletekről”. (Amerikai férfi imádott kis japán feleségét és ferde szemű leánykáját a Pearl Harbour-i japán támadás után internálótáborba zárják.) A nézők és kritikusok szokás szerint szeretettel fogadták Bertrand Tavernier új filmjét, a *Papa-nosztalgiát*, amelyben a halálos beteg apa (Dirk Bogarde) és író-lánya (Jane Birkin) addig sohasem ismert, meghitt közelségbe kerülnek egymáshoz, túlságosan is mutogatva a leplezett érzelmeiket. S hogy Moravia milyen látnoki erővel, diagnosztikai pontossággal beszélt az Oscar-díjas Giuseppe Tornatore külföldi sikerének titkáról (a *Filmvilág* júniusi számában jelent meg az interjú), második filmje, *A mindenki jól van* sajnos kiábrándítóan igazolja. Ami a *Cinema Paradiso*-ban zavaró, az itt hatványozottan, szinte karikatúraszerűen jelentkezik: mintha mézesbödönt és spagettiszósszal teli tartályt robbantanának fel dinamittal. Természetesen nagy siker volt.

Ebben a szövegkörnyezetben nem csoda, ha sokak számára sokkoló meglepetést jelentett Dávid Lynch filmje a vér, az erőszak, a horror, a szex, a szenvedély, a rock and roll morbid humorral vászonra festett Amerika-képének, a *Sailor és Lulának (Wild at Heart)* Arany Pálma-díja. Nem véletlenül használtuk a „festeni” igét, Lynch eredetileg festőművész, a lázálomszerű vizualistás féktelen fantáziájú bohóca, aki revolver, géppisztoly, ciánkáli vagy vékony pengéjű kés helyett az irónia fegyverével tömeggyilkol. Motívumait az amerikai tömegkultúrából meríti, azt adja nekik vissza, amit tőlük kapott, csak éppen kicsúfolt, eltúlzott, a hápogó nevetésig eltúlzott, az intellektuel komédiás-érzékeléssel megbecstelenített formában. A nálunk is bemutatott *Kék bársony*ban a naiv, gyanútlan hős hangyáktól megmászott, levágott emberfület talál a fűben, gondosan papírzacskóba helyezi és kötelességtudó állampolgárhoz illően elviszi a rendőrségre. A borzalmak borzalmi után a kispolgári képeslap-boldogság, a katalógusházacska ablakpárkányán megjelenik az érzelmes dalban többször is pityegő tündéri vörösbecgy, csak éppen egy rusnya rovar falatoz a csőrében. A húsoszendvicset falatozó nagynéni morális fenntartásait fejezi ki.

Morális fenntartások Lynch új filmjével is szembe szegezhetők, ő azonban egy amorális világ, a huszadik századvég felajzott idegzetű sárkányölő lovagja, aki megszerezve az ellenség fegyverzetét, saját kardjával döfi le. Érzékletes különbséget tesz a jó és a rossz között, mi több, ezt a különbséget harsány idézőjelekkel hangsúlyozza ki. Képeiben többször utal kedves filmjére, az *Óz, a csodák csodájára*: a gonosz anya a gonosz boszorka platinaszőkére festett, vérvörös karmú mai mása. A *Sailor és Lula*, ha úgy tetszik, mesefilm, alig kegyetlenebb fantáziával megjelenítve, mint amilyennel a Grimm-testvérek riogatták a pöttöm gyerekeket. A Grimm-testvéreknek csupán szavak álltak rendelkezésükre, a filmkép leleplező realizmusa az új amerikai mitológia környezetébe

helyezve, kétségtelenül vadabb. Lynch egyébként nemcsak az Ózzal érez szellemi rokonságot, de szemmel láthatóan ugyanabba a kultúrkörbe tartozik, mint Jim Jarmusch; nem véletlenül alakítja filmje főszerepét Nicolas Cage, aki a *Titokzatos vonatban* remekelt, s a fétisként minden Jarmusch-filmben felbukkanó John Lurie is kap egy kisebb szerepet. Talán nem tévedünk, amikor azt gondoljuk, a kilencvenes évek amerikai filmművészetének Lynch, Jarmusch és a fekete Spike Lee lesznek a meghatározó figurái. Spike Lee *Tedd amit kell* című alkotása (tavaly láthattuk Cannes-ban) hagyományosabb formai elemekkel, de a dolgokat könyörtelenül végiggondoló, független szemlélet radikalizmusával gyilkolja az amerikai szabadságeszmények önelégült polgári előítéleteit.

Miként az Ózban a hurrikán repíti fel a levegőbe a békés házikót, Lynchnél az eredendően büntelen embert ragadja el, pörgeti mélyebb és mélyebb körökbe egészen az abszurditásig, az erőszak és horror örvényébe a jelenkori amerikai társadalom és annak a konzumkultúrában visszatükröződő pokoli mása. Hősei, a „véletlenül” mindig bűnbe sodródó, kígyóbőr-zakós, lágyarcú Sailor és az örökösen rágógumizó, rúzsos ajkú, a rock and roll mozgását csípőjében centrifugáló Lula, a művészetek klasszikus szerelmespárja, egymás iránti romantikusán végletes érzelmekkel, lázas szexualitással, ártatlanul kiszolgáltatva az érzékek náluknál erősebb ösztöneinek. Ebben a posztmodern szerelmi elégiában úton-útfélen szembesülnek a vérrel és halállal, félfejek robbannak szét a géppisztoly lövedéktől, repülnek habostortaként, élelmes kutyák szaladnak el fél emberkarral. Az amerikai századvég szegény Romeo és Júliája még a meghatódás katartikus élményét sem tudja felébreszteni, az ő sorsuk grandguignol-komédia.

A szerelmi végzetdráma japán, kínai és Burkina Faso-i változatát láthattuk három kiváló filmben. A lázadó szenvedélyek itt a fegyelmezetten klasszikus formák szorításában vergődnek; az egyszerűség, a világos, tiszta vonalvezetés adja az ellentét feszültségét a belső tűz megfegyelmehetetlen lobogásának. Kohei Oguri a polgári háromszögdráma keretei közé helyezi a japán családi hierarchia parancsának alárendelt áldozatok lélektani tragikomédiáját. *A halál fullánkja*: a féltékenység. Hiába szakít igaz szerelmével a szájalom, a szeretet és a bűntudat súlyától meghajló kétgyerekes családapa, felesége, a törékeny, szoknyás Othello pszichopata megszállottságát nem képes még a teljes önfeladással sem kigyógyítani. Az irrealitás világába nem lehet a tények valóságos cipőjében belépni.

Idrissa Ouedraogo, aki már tavaly kritikai elismerést aratott *Yaaba* című filmjével, most sem élve vissza az egzotikum, a néprajzi érdekesség könnyű siker-lehetőségével, ismét meggyőz bennünket, hogy bár a hagyomány, a szokás, a civilizációs fejlettség a legkülönbözőbb háttérrel rajzolja világrészek, városok, falvak, társadalmi formációk mögé, az érzelmek kémiai reakciója – mint a test biológiai felépítése – hasonlóan közös törvényszerűségeknek engedelmesskedik. *Tilai* egy Burkina Faso-i nyelvjárásban törvényt jelent. Az afrikai szalmafedelű anyagkunyhókban az emberi kapcsolatok éppolyan meghatározottak és kiszolgáltatottak a közösség individuális érzelmeket nem tűrő önkényuralmának, mint máshol a polgári demokráciák, a vallás, a kommunizmus – a barbárság különböző fokozatait jelentő – szokásjogának. A szerelem elementáris érzése mindenhol természettörvényű, tehát jogi értelemben törvényszegő. Idrissa Ouedraogo filmje a simára csiszolt formájú, mégis expresszív kifejezésű afrikai szobrokat idézi, amelyek egykor új távlatokat nyitottak a képzőművészet számára.

A kínai Zhang Yi-mou története a *Judou* ugyancsak a régi törvények és az esendő hús-vér érzelmek kibékíthetetlenségéről szól. Zhang Yi-mou a halottaiból feltámadó új kínai filmművészet fenoménja, először operatőrként ért el sikereket, majd a Tokiói Fesztiválon elnyerte a legjobb férfialakítás díját, 1988-ban Nyugat-Berlinben pedig rendezőként tüntették ki az Arany Medve-díjával. Az ősi kelme-festőműhely fantasztikus díszletében a fiúörökösre vágyó öreg férj, a fiatal feleség és a titkos szerelemből végre megszületett gyermek drámája szűkszavú, komor jelzőkkel kel életre. A dédelgetett pici fiúcskából kőarcú, alattomos kamasz nevelkedik, kettős apagyilkos a szó valódi és jelképes értelmében. A régi világ elpusztul, kitergetett, színes kelméi lángolva zuhannak le, a jövő ábrázata az alacsony homlok alatti konok, kiszámíthatatlan tekintet azonban nem sok jót ígér.

Múlt és jövő nem éppen karneváli vidámságban vonult fel a kelet-európai és szovjet filmekben sem, amelyek talán még sohasem álltak ennyire a figyelem fókuszában a cannes-i fesztiválon, mint ebben az esztendőben. Erről legközelebb.

In *Filmvilág*, 1990.8. szám, 3-12.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=4394

A GAZDAG KELETI ROKON

CANNES 1990

[2]

A kép valószínűtlen: soha meg nem álmodott őrült látomás valósággá dologiasodva. Azúr tenger, pálmafák, napfényben csillogó filmplakátok háttére előtt a daruskocsiról hatalmas, többtonnás faldarabot emelnek le. Igen, igen, a groteszk sejtés beigazolódik, más földrajzi környezetben, más égtáji megvilágításban, tragikusabb gondolati összefüggésben mi már találkoztunk valahol. A faljárók ideje után most a fal járja a világot, ha úgy tetszik, bizarr üzleti fogásként, de ha akarom, az élet, a mozgás, a változékonyság csúfolódó gesztusaként, amely a mesterséges szét-szabdaltság, az öntelt erőszak hullamerevségű birodalmát figurázza ki. Kár, hogy vidám majmok, színes papagájok nem ugrándoznak a betonmonstrum tetején.

A fal megszenteltelenítése mintegy politikai jelképe is lett az idei fesztiválnak. Soha ennyi film nem jött még keletről, soha ilyen rokonszenvtől előítéletes érdeklődés nem kísérte a kelet-európai változásokról hírt hozó műveket. Több mint húsz alkotás szerepelt a különböző programokban, s kiváltképp az új szovjet filmek vívtak ki megkülönböztetett figyelmet. A lengyel, csehszlovák, a bolgár filmek mellett Magyarországot Sopsits Árpád *Céllövölde* című munkája képviselte versenyen kívül a Rendezők kéthete elnevezésű műsorban. Voltak betiltott művek, amelyek palackpostaként hoztak üzenetet a közelmúlt zavaros, szennyes tengeréből (Karel Kachyna: *A fül*, Ryszard Bugajski: *Kihallgatás*), ezeken az idő a politikainál is szigorúbb cenzúrája elvégezte a maga méltánytalan lepusztító munkáját. Sikert arattak, de ebbe a sikerbe belevegyült a bátorság iránt

érezett utólagos tisztelet egykedvű kötelességszerűsége is, az unalmas jóindulat, amellyel rendszerint a derék, megrokkant veteránokat tüntetik ki.

Inkább gesztusértékével, mint átütő művészi hatásával emelkedett ki Andrzej Wajda szép filmje, a legendás *Korczak* doktorról, a neves zsidó pszichológus, pedagógus orvostól, aki a varsói gettóból önként kísért el a gázkamrába a gondjába vett árva gyerekeket. Az utóbbi húsz esztendőben a fejlett szocializmus vívmányaként tilos volt Lengyelországban zsidó tárgyú témát feldolgozni, s a nemzedékét meghatározó nagy filmművész vallomása szerint töredéknek érezte volna életművét, ha nem tér vissza az őt régóta foglalkoztató megrendítő, igaz történethez, felidézve korai fekete-fehér filmjeinek puritán képi világát, önvizsgáló, felelősségteli lelkiállapotát. „Az európai filmművészet az elmúlt harminc év alatt csodálatosan megújította nyelvezetét, tökéletesítette technikáját, de ugyanakkor elveszítette naiv hitét a néző jóindulatában, hogy továbbra is szívesen hallgatna szép és egyszerű történeteket. Hozzászoktunk hogy kifejezőeszközeinkkel minél jobban megrémísszük, meglepjük vagy szórakoztassuk a láthatóan unatkozó közönséget.” Bár a bemutatóval szinte egyidejű Carpentras-i sírgyalázás infantilis botránya, s az érett, demokratikus társadalom egész Franciaországon végighullámzó ellentünetése szorongató aktualitással dúsította fel Wajda új filmjét. A nemes indíttatású, csakazértis időutazás a hajdanvolt stílus, a hajdanvolt lelkiállapot emlékkulisszái közé a reprizszerelmek biológiai elhalványulását, elégikus tehetetlenségét is idézte.

Mintha kimerülni látszana az érdeklődés a múlt sérelmeinek pusztá felsorolása iránt. Még néhány éve oly nagyra értékelték a keletről jött filmek szabadságharcát az állami erőszak, a jogi és fizikai kiszolgáltatottság, a hivatalos agyszárítás, a népbetegséggé növekedett politikai süketnémaság ellen, mára a túlbeszéltség elfásultságával fogadják közismert

tények mégoly fájdalmas variációit is. Az a szüntelen panaszkodó, sérelmező, önsajnáló, elégtételért és bosszúért kiáltó általános alaphang, amely közéletünket pincétől padlásig áthatja, aligha találhat a rokonszenv visszhangjára.

Talán ezért is aratott olyan egyetemes, szinte tapintható szeretettel kísért sikert (amelynek csak tárgyi kifejezése volt a legjobb elsőfilmnek ítelt Arany Kamera-díj) az ötvenöt esztendőes debütáns, Vitalij Kanyevszkij: *Dermedj meg, halj meg, támadj fel!* című remeklése, amely az át-szellemített és megregulázott szenvedély méltóságával és bölcsességével eleveníti fel a leépülés, elsivárosodás közegébe vetetett gyermekkorát, tudván azt, hogy az igazi szenvedés önmagában hordja jutalmát és büntetését.

Kanyevszkij nyolc évet töltött börtönben, a filmművészeti főiskola elvégzése után egy kisfilm kivételével minden próbálkozását visszautasították, a verdikt tehetségtelennek bélyegezte. Alekszej Germán, aki mint tudjuk, maga is megjárta saját kálváriáját, tekintélyével, pártfogói makacsságával segítette hozzá, hogy végül érett, mondhatni túlrett fejjel elkészíthesse önéletrajzának első fejezetét.

Távol-keleti bányászvároska a háborút közvetlenül követő években, japán hadifoglyok és köztörvényes bűnözők tábora, őrtornyok, cserekereskedelem, feketepiac. A barakkok tömegszállásán tengődő „szabad” emberek élete csaknem oly kevésbé szabad, mint a foglyok. Az állandó éhség, a közönyössé lett, forgandó szerelem, a túlélésért folytatott dzsungelharc közepette tölti a tizenkét éves Valerka és kis barátnője, Gálja, boldog gyermekkorát. Ez a gyermekkor idézőjelek nélkül, valóban boldognak értendő, hiszen ők ebbe a lepusztult, mélyre süllyedt, zavaros világba születtek, ennek elvadult törvényeit az egyetemes Törvényként fogadják el, mit sem sejtve arról, hogy az általuk ismertén kívül léteznek más, derűsebb világok, játékosabb gyerekszobák is. Ők az ártatlanok, akiknek öntudatlan szenvedéséért dosztojevskiji képzettársítással az

egész teremtés felelősséggel tartozik. Kanyevszkij művészi nagylelkűséggel felülemelkedik a politikai bűnbakállítás, a szemrehányás köznapi indulatain. A kislányt menekülő köztörvényes bűnözők mint jelentéktelen kis madarat megölik, s e gyermeki mártírium közvetlen képekben nem mutatott ábrázolása a filmtörténet egyik legszükszavúbb, legmélyebbre hasítóbb miniatűr-remeke. A film végén a mai Kanyevszkijt látjuk operatőrével forgatni, ezzel érzékeltetve nem csupán az időbeli, de a szemléleti távolságot, a kitörölhetetlen, sorshatározó személyességet is, az ő saját hangját halljuk, amint ezt mondja: „Hagyj magad mögött minden mocskot, romlottságot és menj tovább!”

A francia kritika Tarkovszkij első filmjéhez, az *Iván gyermekkorához* hasonlította e kései, de annál drámaibb bemutatkozást, Kanyevszkij azonban nem sorolható a mai Tarkovszkij-epigonok divatos táborába; az eredendően lírai alkat küzdelme ez a spirituális lényeg kifejezéséért.

Ukrajnai fogolytábor, de valójában országnyi, világnyi büntetőláger a színhelye Szergej Paradzsanov forgatókönyvének, amelyet egykori operatőrével, Jurij Iljenkóval közösen írt. A látvány, a cselekmény, minden mozzanat realizmuson túlmutató abszurd jelképisége a sterilizáció hőfokát túlhaladja. Valódi élet helyett az élet emblematikus lenyomata. Egy fogolyról, a menekülés belső parancsáról szól. „Mindig fogolynak éreztem magam – írja Iljenko – egész nemzetemmel együtt egy beláthatatlan zónába zárva. A menekülés az utolsó, kétségbeesett remény. A művészetbe menekülés is az.”

A dicsőség lehámlott, behorpadt szimbólumában, az ormóttan kivagyisággal a lapos táj fölé magasodó, renoválásra szoruló, hatalmas sarló-kalapácsot ábrázoló fém-monstrumban rejtőzködik a *Hattyúk tava – Zóna* menekülő hőse. Amikor elfogják, és ismét a táborba zárják, öngyilkosságot kísérel meg. Iljenko valóságos tudományos-fantasztikus erkölcsi burleszket,

tragikomikus biológiai hősköteményt játszát el az ukrán nép, vagy ha úgy tetszik, az emberi faj krisztusi testvériségéről, amely erősebb parancs a társadalmi szereposztás vagy ideológiai meghatározottság időleges szabályainál. A halottnak vélt foglyot feldobják a szekérre, a hámba fogott lovacska és a foglár elkocognak a távoli hullaházba, mondhatni úgy is, egészségügyi állomásra. Ott az öreg alkoholista orvosnő a testben még életet észlel, s a segítségre hajlandó foglár vérével valami szörnyű, kezdetleges, koszos műanyag-alkalmatossággal átpumpálja a fogoly ereibe. A lovacska ismét elindul, az őr a vérvesztéstől elájul, a bakon helycsere, s a feléledt fogoly visszaviszi vértestvérét a lágerba. A rabtársak azonban vérbosszút akarnak, nem tűrik, hogy elnyomóvér rabvérral vegyüljön, vér vért kíván, s minthogy a vér nem válik vízzé, a fogoly az idegen vért sajátjával együtt hidegvérrel magának engedi ki vénájából. Szörnyű, engesztelhetetlen, a komikumot mégsem nélkülöző hematológiai parabola.

A tragikus megjelöltség, a változtathatlanság érzésének elementáris rosszkedve talán egy filmet sem gyűr annyira maga alá, mint Iljenko szimbolista rémdrámáját. Abban a kihívó, istenkísértő, a politikai és művészeti divatok sodrával dacosan szembeúszó vállalkozásban, amellyel a mindig öntörvényű Gleb Panfilov most Gorkij *Az anya* című regényének új filmváltozatát készítette el (Pudovkin 1926-ban, Donszkoj 1955-ben filmesítette meg), ugyancsak meghatározó a nemzeti tragédia alapérzése, az allegorikus beszéd, de a film méltóságteljes, epikus hömpölygésével, a jelenetek, a képek klasszicista letisztultságával mégis erőt és tágasságot, kimondatlan önbizalmat sugároz. Panfilov, a betiltott filmek rendezője, a *Betiltott nép* alcímet függeszti a főcím alá. Az irodalomtörténet paradoxona, hogy a hajdanvolt betiltott számadat, a nagy orosz író talán legélettelenebb műve, a mai füllel alig-alig elviselhető pátoszú, plakátszerűen agitációs célzatú regény, fellengzős párbeszédeivel a „szocialista

realizmus” legendás alapkönyve lett. Ha emlékeinket ellenőrizni kívánva vadromantikus hősiességgel belelapozunk, elszomorodva gyorsan visszahelyezzük a könyvespolcra. Panfilov – Irina Csurikovával a főszerepben – a regény „égi mását” vitte vászonra, megpróbált szűz tekintettel pillantani vissza a forradalom őseredeté-re, a munkások nyomorúságos mindennapjaira, s az ő felfogásában az önképzés, az áldozatvállalás, a tiltakozás eredendően igazságos indulata nagyon is összerímelt a mai hasonló indulatokkal. Nem csupán az olyan nyilvánvaló aktualizálásra gondolunk, hogy a tüntető munkások jelszavai között a „glasznosztj” is ott szerepel, nem csak a nyilvánvaló allegóriára, hogy „Oroszország Anyácska” kiontott és fűrész-porral leszórt vérén a letartóztatott forradalmárok mit sem sejtve keresztülgázolnak, nem is a Londonban ezidőtájt vidáman kerékpározó Leninre, aki bájos kék virágocskákat ültet Marx sírjára, s egy szúnyogot agyoncsapva vérfolt jelenik meg a homlokán, – ezeknél, mélyebb és súlyosabb a hangulati össze-csengés. Ámbár az is szembeötlő, hogy a többi, napjainkban játszódó, új szovjet filmtől körülvéve Panfilov harmonikusan világított, nyugalmas ritmusú, kerekded rajzolatú alkotása (a legjobb művészi megvalósítás díjával tüntették ki a fesztiválon) valósággal idilli állapotokat tükröz, a mai kaotikus, sivár, lezüllött életminőséggel összehasonlítva. Pavel Vlaszov munkás-forradalmár kézi hímzésű, ropogósra vasalt ágyneműben hajtja álomra fejét, szerény faházacskában lakik anyjával, s tiszta, barátságos különszobájában hajol a lámpa fényénél könyve fölé.

A fesztivál egyik legviharosabb filmsikerében, Pavel Lungin *Taxi Blues* című bemutatkozásában, a jól kereső, nehézvagány taxisofőr a nagyvárosi prolisors jellegzetes társbérleti tömegszállásán húzza meg magát, de a többi tehetséges szovjet mű, Igor Minajev *Földszint*, vagy Vaszilij Picsul „*Oh, mily feketék az éjszakák a Fekete-tengeren?*” című

filmjének hámló-vedlő, zsugorított életközege is, a civilizációs fejlődés töredezett vívmányait nem tekintve, mintha határozott visszalépést jelentene a Panfilov-filmben ábrázolt századforduló vizuális állapotához képest.

Pavel Lungin, aki harmincnyolc éves koráig csak forgatókönyveket írt, otthon nem volt képes kiharcolni, hogy rábízák saját munkája, a *Taxi Blues* megrendezését, végül francia-szovjet koprodukcióban készítette el filmjét. És valósággá vált a titkos elégtétel-álmok, az erkölcsi bosszú legmerészebbje: a Cannes-i fesztiválon éppen a legjobb rendezés díját nyerte el. Lungin – mint írja – ebben a forgatókönyvben tehette meg először, hogy ne rejtse el saját személyiségét, s nyűtan beszéljen hazájához fűződő egyszerre szeretettel és gyűlölettel teli kapcsolatáról, először foglalkozzék az önsorsrontás betegségével, amelynek egész nemzedéke áldozatul esett. A *Taxi Blues* a mai szovjet valóság elvadult, lesüllyedt, az alvilág törvényeihez egyre inkább idomuló viszonyait a jó értelemben vett amerikai film dramaturgia, színészi játékvezetés eszközeivel teszi drámaivá és élvezetessé (a befejezés képi megoldásában már túlon túl is amerikaiassá), az intelligencia, a pszichológiai erő és a bőven áradó természetes humor adottságaival formálva az emberi kapcsolatokat.

A két főhős személye, ha úgy tetszik, a mai orosz élet két antipólusa. Az ellenségességből, az egymás iránti egzotikus kíváncsiságból, némi szeretetből és irigy csodálatból, hatalomvágyból és alávetettségéből épülő barátság az erő kultuszának hódoló, enyhén nacionalista nézeteket valló, tanulatlan taxisofőr és az alkoholista, született deviáns, zseniális zsidó szaxofonos között, két egymással nehezen, vagy talán sohasem összebékülő világ tragikus sejtelmekkel teli összeszikkasztása. Akár a rozsdás, de kölcsönösen sebeket osztó, ősi kardpengéké. A film epilógusaként felirat tudósít a

szereplők sorsáról: a befutott zenészt megöli az alkohol, a sofőr piros Mercedest vásárol és csatlakozik egy taxiszövetkezethez.

*

Kelet-európai filmek a megelőző években, évtizedekben is arattak szép és megérdemelt sikert Cannes-ban, a díjazottak között voltak korszakos jelentőségű művészek és csillaggal megjelölt homlokú kezdők, de a siker mögött nem egyszer a diplomáciai egyensúlyozó művészet, az invenciózus szegény rokont megillető, jóindulatú adakozókedv is meghúzódott. Talán most először érezhettük az elementáris kíváncsiságot, a jóllakott önbizalom rá-csodálkozását a keletről jövő tehetségdömpingre. Az üzlet persze időben felkapta fejét: Lungin, Minajev, Picsul alkotása már francia közreműködéssel készült, a grúz Danyelija *Útlevel* című komédiája szovjet, francia, osztrák és izraeli koprodukcióban, Panfilov olaszokkal társult, Kanyevszkij francia segítséggel forgatja következő művét.

A szélesebb kelet-európai változások nemcsak e térségre terelték a világ politikai érdeklődését, nem csak idevonzottak a szorongástól sem mentes figyelmet, de úgy tetszik, a művészetben is divathullámot indítanak el, amely mellel a súlyos anyagi gondokban fuldokló magyar filmművészetet is időlegesen a háttérre veheti. Feltéve, ha nem felejtett el úszni, ha tempóiban van elegendő erő és eredetiség, ha nem hagyta cserben a küzdőszellem.

A tenger nemcsak nyugatról keletre, olykor keletről nyugatra is hullámszik.

In Filmvilág, 1990.9. szám, 25-28.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=4695

A GUSTAFSSONOK REMÉNYE ÉS BIZONYTALANSÁGA

GENF 1991

Greta Gustafsson kisasszony komoly, szép arcán még az áruházi kiszolgálólánysors apró megaláztatásainak halványuló emlékeivel, alig rejtett izgalommal próbálja kilesni a jövő titkait. Nem találta-e majd válla túlságosan csontosnak, lába férfiasán nagynak? Marie Magdalena von Losch kisasszony alakja kissé kövérkés, combjai némi rosszindulattal akár vaskosnak is mondhatók, de szeme értelemről, akaraterőtől csillog, s néhány borús pillanattól eltekintve, amelynek talán csak az időjárás, a hangulati szeszély az okozója, elszántan hisz saját tehetségében.

Greta Gustafsson kisasszony – mint tudjuk – később Greta Garbo néven vonult be a filmtörténetbe, Marie Magdalena von Losch pedig a Marlene Dietrich színésznevet vette föl.

Ők csak a maguk erejére számíthattak, esetleg egy Mauritz Stiller, egy Joseph von Sternberg rendezői, férfiúi patronálására. Akkoriban még nem létezett a Genfi Fesztivál, amely a pályájukon most induló fiatal színésztehetségek, A Holnap Sztárjai, Az Európai Film Reménységei felfedezésére és támogatására szerveződött.

A vásznon többnyire ismeretlen, kialakulatlan vonású fiatal arcok Nyugat-és Kelet-Európából, a néző számára felkínáltatik a kvíz-játék, amelyben a helyes válasz talán csak egy évtized múltán derülhet ki: vajon felismerte-e a Gustafssonban a Garbót, a von Loschban a Dietrichet? Lesz-e valamelyikükből valódi sztár a szó klasszikus értelmében, de lesz-e egyáltalán olyan korszak, ahol a sztár fogalma az üzleti sikeren túl, az értékek reményét is jelenti? Az osztrák Rainer Egger, a belga Carl Ridders, a francia Laure Marsac, az angol

Claire Hackett, a magyar Lengyel Zoltán (*Céllövölde*), a német Julia Brendler vagy a török Asli Altan nevét vajon érdemes-e megjegyezni, agyunk amúgy is túlszűfolt tárolókamrájában megőrizni? Mennyi remény és mennyi bizonytalanság.

Tény, hogy a zsűri – a francia film egykori fenegyereke, a *Dívával* színrelépő Jean-Jacques Beineix elnökletével – ítéletében nem mutatkozott vakmerő szerencsejátékosnak, hideglelős jövendőmondónak: a bimbózó kezdemények, a fantáziával kiegészítendő réveteg lehetőségek ellenében inkább az alaposan bizonyított tehetség, a kifejezőkészség érettsége, a mesterség eminens ismerete mellett voksolt. A legjobb férfialakítás díjával kitüntetett harminchárom éves Thom Hoffman már jóideje az élvonalba tartozik, s az itt bemutatott *Esték*, Rudolf Van Den Berg rendezésében az Utrechti Fesztiválon elnyerte a legjobb holland film, Hoffman pedig a legjobb holland színész címét. Az *Esték* valóban figyelemreméltó mű, s főszereplője valóban figyelemreméltó pszichológiai érzékenységgel jeleníti meg a kialakulatlan személyiségű kishivatalnokot, aki az 1946-os amszterdami éjszakákban kóborolva, saját énje esti labirintusában tapogatózva, a kispolgári család kötöttségeiben vergődve, női szörnyetegektől megbűvölve és eliszonyodva próbál rátalálni férfi identitására. A film utolsó képében sárkányölő Szent György lovagként írotollát emeli a fehér papír fölé. A pszichoterapeuták gyönyörére.

A zsűri bátor és optimista döntését bizonyítja Hugo Claus rendezői díja is, aki *A szentség* című filmjében egy családi találkozó formai keretébe zárva, ugyancsak egy fiatalember szexuális zavarodottságát, önpusztító tragédiáját ábrázolja. Bizarr helyzetek, különös figurák haláltáncszerű kompozíciója. Hugo Claus mellel a legnagyobb tisztelettel kortárs belga író, többször jelölték irodalmi Nobel-díjra, száznyi művel, több mint húsz színházi rendezéssel, öt játékfilmmel a háta mögött, mindössze hatvanöt éves. Ha tekintetbe vesszük, hogy

Kuroszava egy híres japán festőre hivatkozva, az *Álmok* című filmje után azt nyilatkozta, hogy az igazi alkotói ifjúság csak a nyolcvanéves kor után kezdődik, Hugo Claus kitüntetése valóban a reménység és a bizalom ifjonci előlege. A zsűri persze a legjobb belátása szerint ítél, hiszen végülis az ő kötelessége nem a személyazonossági igazolvány születési évszámainak felügyelete, hanem a legmértőbbnek tartott művészi produkció mellékkörülményekre nem tekintő, elfogulatlan kiválasztása.

A csehszlovák Irena Pavlásková filmje, *A szolgák kora* már a cannes-i fesztiválon szépen szerepelt az első művek versenyében, s most a legjobb színésznő díjával jutalmazott Ivana Chyliková valóban kivételes tehetségről tanúskodik a finom lélektani árnyalást követelő jellemrajzban. A kamaszbáját huszonhét éves korában is arcán őrző langaléta hölgy az emigrációból Prágába hazatért Jan Němec nemrég forgatott új filmjének főszereplője. *A szolgák kora*, Pavlásková írói-rendezői szándéka szerint az elnyomás hosszú éveitől megbénított társadalom eltorzulását mutatja be: egyik oldalon az erők ellenőrizhetetlen hatalma, a másikon rezignáció, a szolgai függőség elfogadása. Az egyik magatartás nem létezhet a másik nélkül.

A természetellenes társadalmi viszonyok továbbroncsolják a személyes kapcsolatokat, lefokozzák a morális értékeket. A csalódott, szép hősnőnek másokat kihasználva, mindent a maga javára fordítva sikerül manipulálnia környezetét, – a gyengeség csak felbátorítja az erkölcsi skrupulusoktól nem béklyózott lelkeket.

A magánélet közvetve visszatükrözi a társadalom veszélyes viszonyait, de abban a halálos végű, szenvedélyes szerelmi történetben, amelyet Igor Minajev *Földszintje* lobbant fel, a peresztrojka zűrzavaros politikai tablóját – akár a bábszínházban a vászonra festett háttérdekorációt – szándékolt elidegenítéssel húzzák el az előtérben zajló cselekmény mögött. A tapasztalatlan fiú beleszeret a nálánál érettebb fiatal nőbe, s

az egyre végletesebb lelki és testi kötődés a féltékenység szenvedésével felfokozva, egzaltált véget ér. Minajev első filmje, – már Cannes-ban is kellemesen rácsodálkoztunk –, része volt a szovjet bemutató-sorozatnak, amelyet a fesztivál keretében rendeztek a legújabb, elhíresült filmtermésből.

A Genfi Fesztivál nem tartozik a világ legjelentősebb, legismertebb filmmustrái közé. Genf gazdag, tekintélyes város, megengedheti magának a tehetségek felkutatását, támogatását, megengedheti, hogy meghitt milliót teremtsen fiatal színészek személyes találkozásához, amely önmagában is sikerélménnyel ajándékozhatja meg őket a szakmai és emberi bizonytalanság időszakában. A fesztivál-szponzorok listája hosszú olvasmány, bankoktól, újságoktól, ékszerészekről szállodákig, éttermekig terjed. Ez magától értetődő. És magától értetődő melankóliával tölti el a nem profittermelő kultúra waterloo-i csatateréről idelátogatót, aki haldoklók nyöszörgését, sebesültek segélykiáltását, a deficit szuronyával ledöfött szellemi értékek hullamezőjét vizionálja képzeletében.

Sokat beszélünk kultúrpolitikáról, de mindig megszorító, regulázó értelemben. Genf is kultúrpolitizál. Hozzá tartozik egy város méltóságához.

In Filmvilág, 1991.1. szám, 46-47.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=4025

SZÉTLŐTT VASÁRNAP

Szétlőtt remény. Szétlőtt élet. Szétlőtt művészsors, a megvalósíthatatlan lehetőségek képzeletbeli céltáblájával, ahol a tízes találatok fekete körét csak fantáziánk indulata lyukasztgathatja cafatokra.

Drahomira Vihanová 1968-ban kezdte el, és a lustán ocsúdó szellemi határőrzésen átcusszanva, 1969-ben fejezte be első és utolsó játékfilmjét, amelyet húsz évig nem mutattak be, minthogy a hivatalosok megértették a film szavakban is megfogalmazott intelmét: Amit itt látsz és hallasz, arról hallgass és mindent felejts el! Nos, hozzásegítették a nézőt, ne kerüljön politikailag kínos helyzetbe, ne láthasson, ne hallhasson, ne legyen mit felejtene. Az áldott, ezerszer áldott amnézia, a hatalom jól szolgáló ebecskéje.

Két évtized mélységből a levegőre kerülve, a mű a rátalálás örömét és óvatos régészösztönünket hívja elő: próbáljuk összeillesztgetni a meglévő és a jövőbe vesztett hiányzó darabkákat, megkülönböztetve a korszak és a divat közös jegyeit az egyéni látásmód drámai devianciájától.

A Jiří Křenek kisregényéből filmre vitt történet mintha az elkövetkező idők kozmikus széthullását, a csehszlovák új hullám groteszk és tündén realizmusának felrobbanását, repeszekre hullását vizionálná elénk. A döglesztően forró, üres vasárnap reggelen a fiatal katonatiszt a kihalt laktanyaszobában (munkásszálláson?) egy elviselhetetlen, lelkileg feldolgozhatatlan, cselekvéssel leteperhetetlen valóságra ébred. Leltár a falon, szolgálati revolver, zsilettel farigcsált kenyérmaradék, a takarítónő írásbeli figyelmeztetése, ha zokniját megint a lábosba rakja, feljelenti! Másnaposság, a száj szárazsága, pénztelenség, alkohol után epekedés. Visszamenekül a félálomba, ahol a képek leoldódnak a mindennapiság láncairól. Álarcosbál, a díszes, barokkos

maszkok alól robotba fásult, nyúzott munkásarcok kerülnek elő. Biztos tízeseket lő a fekete körbe, patkányokkal folytat hadviselést, lövészgyakorlaton krisztusi görcsbe ránduló alak a keresztfán, fehér ruhás nők és egy kislány gázolnak át a kánikulától és a tehetetlenségtől megőrzített realitáson.

Vihanová a mindenséget felfaló, nagyot akaró elsőfilmesek jellegzetes habzsolásával (manapság többségük már megelégszik a McDonalds-hamburgerrel), amit csak elér, bele akar gyömöszölni történetébe: Forman groteszk kispolgárait, Chytilová butuska, de igazmondó, vihorászó cicababáit, Menzel sörhasú, puffatag manóit, és melleleg persze eget és földet, életet és halált. De míg a nagy cseh filmakrobaták mély gyökerű, erős fákra biztonságosan csomózott kötélén járták virtuóz táncukat, a vakmerő elsőfilmes rögtön a sötétlő semmibe zuhant. A tündérajátékokkal megbolondított, papiruszszárnyakon repdeső, nagylábú köznapiság Vihanová *Szétlőtt vasárnapjában* egy reményeiben szétlőtt év, a morálisan szétlőtt évtizedek expresszív látomásává hasadozott szét.

Mi lett volna, ha lehetett volna? – ez a történelmietlen és megválaszolhatatlan találós kérdés csupán óvatos következtetésekre int. Annyi bizonyos, Vihanová művében megjelentek a cseh hagyományoktól némiképp elütő drámai expresszionizmus új elemei, időnként mesteri ihletettséggel, időnként felhőnyaló költőieskedéssel, mindenképpen a kezdő rendezőt meghazudtoló képalkotói és kompozíciós érettséggel.

Utólag arra is nehéz válaszolni, hogy a filmből áradó, szívet bénító nihil hangulatának, erős metaforáinak megalkotásában mennyire lehetett egyszeri társszerző az ismert történelmi események okozta megrendülés, és mennyi az újonnan bemutatkozó, a maga kifejezési eszközeit kereső művésztehetség jellemző sajátja, a felfedezetlen belső, a szubjektív világ immár titokba merült, kiaknázatlan gazdagsága.

A tehetség természetéről sokszor többet mond a kihagyás művészetének tudatos alkalmazása, mint a vásznon megjelentett életképek zsúfolt burjánzása. S itt a hajdani elsőfilmes balladáit érzékről tanúskodik. Említsük meg csupán a mesterlövész-hős öngyilkosságát. Revolverdörrenést hallunk. A szoba falára függesztett papír-céltáblán a tízes találat fekete köre sértetlen marad. A knédli és sör hizlalta polgároknak már egy másik fiatal katonatiszt tartja az előadást a tömegpusztító fegyverek elleni hatásos védekezésről.

Hát igen, eldöcögött az élet. Vihanová dokumentumfilmeket rendezett, amely műfaj sohasem érdekelte. Most ismét belefoghatna egy játékfilmbe, de nincs pénz rá.

Olvashattuk, Csehszlovákiában is elfogadtak valamiféle kárpótlási törvénytervezetet. Semmi kétség, a jogtalanul eltulajdonított gyárak, földek, boltok értékében majd csak megegyeznek valahogyan. De ki fizet majd, milyen párt, és vajon milyen értéknemben, az elabortált tehetségért, a pocsékbament álmokért, az elszivárgóit életnedvéért, az orvosi rendelőintézetek ázottkutyaszagú várótermeiben eltöltött órákért, az idegszanatóriumok megaláztatásaiért, mindazért a jogilag bizonyíthatatlan szellemi és erkölcsi veszteségért, amely nem szerepel telekkönyvi tulajdonlapokon? A veszteségért, amely éppen az anyaggá nem tárgyasult megvalósulatlan, az esetlegesség utólag ellenőrizhetetlen, körülhatárolhatatlan ködtartományába utalódik? A *nincsért* nem lehet kárpótolni, a *semmit* nem lehet *valamivel* jogorvosolni. A *volt* önmagában is több a *nem is volt*-nál.

In Filmvilág, 1999.4. szám, 58-59.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=4095

A NAGY EURÓPAI FAL

CANNES 1991

Tavaly, úgy a fesztivál közepe táján, a Croisette egyik legelegánsabb szállodája előtt, narancsszín overállos munkások hatalmas daruval leemelték a kamionról az ormótlan, többtonnás faldarabot, s elhelyezték a kocsifeljáró mellett, ott, ahol a Rolls Royce-ok, Mercedések, Ferrarik hozzák-viszik a sztárokat, üzletembereket. Az ötlet akkoriban jó poénnak, felszabadult, karneváli csínytevésnek tetszett. A fal – tragikus berlini összefüggéséből kiemelve – idegenül és eredeti jelentőségétől megfosztottan állt a tergerfény és pálmák szikrázó stílustörésében, mementóként egy visszavonhatatlanul eltűnt, sanyarú korból, amely mintha nem is néhány hónappal, de évszázadokkal azelőtt ért volna véget. Mostanra persze már eltakarították a betonkolosszust a szálloda elől, a megosztottságnak ezt a sok helyet elfoglaló, elavult jelképét, ki tudja hová vitték.

A berlini falat tehát lebontották, boldogan földarabolták, szertehordták a világba; egyre kisebbedő részecskéi beleilleszkedtek az emlék-csecsebecsék, történelmi rekvizitumok vitrinéibe.

A happy-ending azonban elmaradt.

A fal, mint afféle kiirthatatlan sárkányfogvetemény, hol itt, hol ott nőtt ki ismét a földből, Európa különböző szegleteiben. Láthatóan vagy láthatatlanul, különféle alaki átváltozásokon keresztül, a maga brutális anyagszerűségétől eltávolodva, nemzetiségi indulatokká lényegülve, gazdaságpolitikai intézkedésekké, jövedelemhatárokká finomodva, elérhetetlen vízumpecsétékké gömbölyödve, folyókká, erdővonalakká poétizálódva, ismét, vagy inkább *még mindig* elválasztja az embereket.

A határmenti görög városka hídján, az aszfaltra festett – mondhatnánk kecses – kék vonal, amely fölött tétovázva áll meg a levegőben a felemelt láb, ugyanúgy a szabadság és erőszak, az élet és halál mezsgyéje, annak mindenki számára érthető absztrakciója, mint a vaskos, berlini ocsmányság volt. Theo Angelopoulos, visszafogottságában is megrendítő filmje, a *Gólyaállításban*, erről a politikai értelemben átformálódott, ideológiailag kaméleoni színeket váltott lényegi megosztottságról szól, amely megkülönbözteti a menekülteket és honosokat, a páriákat és a biztonságban, vagy legalábbis viszonylagos biztonságban élőket, a szabadság fantomjától űzött, konok álmodókat és a mindenkori otthonosokat.

A berlini falnál nyíltan géppuskával lőttek a vakmerő szökevényekre, a görög vízen öngyilkosok teteme lebeg a felszínen, a be nem fogadott menekülteket szállító hajó körül. A képzeletbeli kísértetvárost a határon „váróteremnek” nevezik a környékeliek. A fénytelen, ködös tájon, a semmibe vezető síneken vesztegelő vagonokban albán, török, kurd és még ki tudja milyen nemzetiségű menekültek húzódnak meg, továbbjutásukban reménykedve. Az új népvándorlás eme állomásán a toronydarú csúcsán kurd öngyilkos testét himbálja a szél, Fellini helikopteren szállított Krisztusszobrára emlékeztetve: új szenvedések új megváltásra várnak.

A filmforma közkeletű új narrátora itt is az együttérző tévériporter, aki tényfeltáró utazása közben melleleg politikai szenzációra bukkan: a lepusztult arcok között felfedezi az évekkel ezelőtt, egyik napról a másikra eltűnt, népszerű politikust. Hogy megbizonyosodjék igazáról, tanúként magával viszi a képviselő volt feleségét, s a rendezői tapintat, a közvetlen nagy emócióktól tartó művészi idegenkedés a tévékocsi monitorán nézeti végig a drámai találkozást. Nem ő az – mondja

beleérző cinkossággal az asszony –, és tudjuk, semmi kétség, ő az.

Azonosulni, sorsközösséget vállalni a szenvedőkkel, ez a múlt századi orosz regényhős-magatartás vezeti ki az egykori parlamenti közszereplőt a névvel megnevezett élet felelőtlenségéből a felelőtlen névtelenség felelősségébe. Krumplit természet – ezt még a finom intellektuel is könnyen megtanulja –, gyámságot vállal egy menekült testvérpár fölött, s örömapaként segédkezik a csodálatos esküvői színjátékban, amikor a határfolyó két partjára szakadt szerelmesek egyházi szertartással, tánccal és beteljesületlen epekedéssel távházasságot kötnek a lassan, apolitikusan hömpölygő víz fölött. Milyen nevetségesen értelmetlen jelenet ez felülnézetből, mondjuk egy szúnyog-nőstény és szúnyoghím szemszögéből, akik boldogan zizegik hol itt, hol ott a rovarok nászinduló-ját.

Tapintással nem érzékelhető, felvevőgéppel nem dokumentálható irracionális fal húzódik végig Kelet-Európától Nyugat-Európaig ívelve, a két azonos testi és lelki felépítésű fiatal lány sorsát elválasztva, Krzysztof Kiesłowski *Veronika kettős élete* című filmjében is. A természet titokzatos megismétlődéseként az egyik Veronika Lengyelországban, a másik Franciaországban születik ugyanazon a napon, mindketten ugyanazt a zenei tehetséget kapták adományként, és egy kis elváltozást a szívükön, mármint orvosi értelemben. Anélkül, hogy tudnának egymás létezéséről, mintha titkos biológiai áramkör kötné össze őket – a falak nem érnek az égig, s bizonyos nem politikai, gazdasági és geológiai értelemben talán porózusak is – apró szokásaik hasonlítanak, még biztonságot is kölcsönöz számukra a rejtőzködő felismerés, hogy nincsenek egyedül, tanulnak egymás tapasztalatából. (A kettős némileg Enyedi Ildikó *Az én XX. századom* című filmjének ikerpárjára emlékeztet.) Kiesłowski lágyabb hangszerelésben, kevesebb matematikai bizonyító hevülettel tér vissza régebbi alaptémájához, a véletlenhez. *Véletlen* című

filmjében egyazon személyiség különböző lehetséges politikai karrierjét, belső deformációját ábrázolta az apró, esetleges mozzanatokból levezetve, hogy hősnék sikerül-e felugrania az állomásról kiinduló vonatra, vagy lekési azt. A környezet, a körülmények nála meghatározó szerepet játszanak az egyén sorsának alakulásában, a történelem gyurmaként formálja a puha szubjektumot.

A lengyel kislány alárendeli szerelmét művészi elhivatottságának, a film huszadik percében éneklés közben összeesik, meghal a koncertpódiumon. Az érzelem és szenvedély intenzitásától meghasad a szíve. Jellegzetesen lengyel halál ez. Kieślowski nem zongorázza végig a nemzeti önsajnálattal futamait, nem utal politikai képzettársításokra, de nehéz nem felidézni az önpusztítás lázas paroxizmusát, a magasabb eszméktől tüzelt nemes örületet, amellyel például a lengyel tisztok lovaikon vágatva, pusztá kardjukkal támadtak a német tankokra Wajda *Lotnájában*.

A francia lány józanabb, polgári körülmények közé születve, a rutinszerű kardiológiai vizsgálatától deheroizálva, a zenetanítás és a szerelem egészségesebb izgalmát választja. Számára az élet jut osztályrészül. Idegvégződéseivel azonban átérzi énjének azt a távoli, másik, tragikusabb lehetőségét is. Kieślowski gyengéd, szokatlanul fátyolos tónusokat használ, tartózkodik a történelmi parabolát társító utalásoktól, mégis, önkéntelenül felsejlenek tágabb összefüggések: valakinek mindig fizetnie kell a másik boldogságáért, valaki mindig vesztes a másik anyagi gyarapodásában. A világban a nyertesek és vesztesek közötti arány változó, a szerepek módosulhatnak, akár fel is cserélődhetnek, de az összeadás végösszege, a summa állandó.

Európa! Aligha hinnénk, hogy van divatosabb, simábbra koptatott szó manapság, különösen a földrész eme keletre eső tájain. Az „Európa-ház” hasonlatról már ne is beszéljünk, nincs az a kicsi szöglete pincétől a padlásig, mellékhelyiségtől a mosókonyháig, egérlyuktól az arany paradicsommadárkalitkáig, amit a politikai zsurnalisztika be ne lakott volna zsúfolásig. Valóságos és hamis ideálok keverednek a polgári demokrácia létező és illuzórikus biztonságáról, a jólét és észszerűség rendjéről, a kultúra hosszú távon kamatozó támogatásáról, no és ne feledkezzünk meg a tanmesékről, a tiszta végédeszkákról, s azok fertőtlenített, muzsikáló, lassúdan forgó változatáról. Európa – éppúgy beteljesületlen vágyálmaink metaforája lett, mint korábban Amerika volt. Mit amerikázol? – kérdezték azelőtt. Mit európázol? – kérdezik hamarosan.

Éppen ellenkező irányból érkezik az ígéret földjére a dán Lars von Trier alkotása, az *Európa*. A német expresszionizmus legerőteljesebb hagyományait filmtörténeti idézetekkel, eredeti formanyelvi újításokkal vegyítő, feszítő tehetségű mű a francia bírálók érthetetlen dührohamát vonta magára. Míg a finomkodó, a belső hitelességet hisztériával helyettesítő, vegyi művészetkoncentrátumok lelkes fogadtatásra találtak, a fiatal dán rendező burjánzó képzeletű, vakmerő képi fantáziájú látomását a második világháború utáni Európáról, halálfejes gyomirtóval próbálták megsemmisíteni. Ha francia művész választja eszményképül Dreyert, Langot, Hitchcockot, az „ihletet merít” a mesterektől, ha a feltűnően briliáns technikájú Lars von Trier teszi ugyanezt, filmmúzeumok kincsrablója.

Német származású szülők amerikai fia érkezik a távolról elképzelt, mitikus Európába, ősei sohasem látott földjére. „Mire tízig számolsz, Európában vagy! Egy... kettő... három...” – suttogja a hipnotikus erejű „külső hang”. Európa szimbóluma az 1945-ben legyőzött, porig alázott náci Németország, amely előtte legyőzte, porig alázta Európát. Németország a vesztes

háború után is a militarista porosz szellem, az individuumot pusztító kollektív gépezet, az alattvalók birodalma, s talán nem tévedtünk, ha azt gondoljuk, mindenféle győztes totalitarizmus jelképe is egyben.

Az egyéniség-központú szabadságeszményen nevelkedett amerikai fiatalember, aki semleges akarván maradni, kivonta magát a katonaság alól, most alázatos mazochizmussal veti alá magát a régi kontinens idegen és torz működési rendjének, korrupt, hierarchikus kapcsolatainak, de a fanatikusán továbbélő, lefojtott bosszúvágy és az áldozati kísértethadsereg, a lágerek volt lakóinak vádló, meggyötört tekintete között nem maradhat végül semleges. Európa sohasem lesz többé olyan, mint amilyennek elképzelte, ennek a gyűlölködéstől, szenvedéstől, megosztottságtól összevissza hasogatott Európa-képnek el kell pusztulnia.

Ha számára Európa jelképe Németország, úgy Németország jelképe a Zentropé vasúttársaság, ahol szolgálékú nagybátyja protekciójával alkalmazzák. Ezt a hálókocsi-kalauz státust olyan rendkívüli társadalmi megtiszteltetésként értelmezik, mint mondjuk Angliában egy tengerész admirálsi kinevezést sem. A vasút a mozgás organizmusának újjászületése, az ébredő országot behálózó mindenhatóság. Lidércálmokat idéző, lenyűgöző kép: a személytelen, állati embertömeg kötelekkel vontatja ki a remizből a háborúban épen maradt mozdonyt, a nem is evilági, istenségszerű Gépet. A fekete-fehér film minduntalan vakmerő, túlzó körvonalú, expreszszionista kifejezésmóddal él. Egyazon képen belül a jelentékeny drámai szerephez jutó figurák színessé válnak. A sűrke vonatbelsőben – amikor a dramaturgiai pillanat csúcspontjához érkezik – a vészfék fogantyúja rikító vörösre festett. Ha az idő dimenzióját a rendező ki akarja tágítani, a valószínű jelenetekbe szürrealista betétek illeszkednek. Az izgalmas szerelmi és politikai kalandtörténet, a hangsúlyozottan

melodramái elemek mögött, a stilizáció elvonatkoztatottabb szintjén fölsejlik a kozmikus katasztrófa-előérzet.

Európa beteg. A nációkkal lepaktáló vasúttársaságtulajdonost („A vasútnak minden körülmények között működnie kell!”) a nácitlanításért felelős amerikai ezredes barátja menti meg: egy tolvajláson kapott zsidófiút zsarol meg igazolására. Még az alig serdülő gyerekek agya is ideológiák kábítószerétől fertőzött.

Ez volt a vég. És még nem a kezdet vége.

*

Eltelt negyvenhat év, s mintha feje tetejére állt volna a világ. Nem, ezt a filmet nem azon államok valamelyikében készítették, amelyekre önök gondolnak. A kommunista-gyanús, sikeres filmrendező múltját átvilágítják. Volt-e kapcsolata más kommunistákkal? S ha igen, adja meg nevüket. Az egész ország, de különösen az értelmiség, az elfogultan működő Nagy Röntgenkészüléktől retteg. Az általános hisztéria miazmáktól véli hemzsegni a levegőt, akár a régi pestises időkben. Elég a rágalom, a szakmai féltékenység, rosszindulatú feljelentés, s a gyanúsított máris légüres térben, barátokkal elhagyottan, az utcán találja magát. S ami a legalávalóbb, a félelem a különben tisztességes, tehetséges művészeket is demoralizálja: neveket adnak meg, s ez a szégyen egész életükben rájuk tapad, emészti belső önbecsülésüket. A boszorkányüldözés hazafias pszichózissá mélyül, s évtizedek kellettek, amíg a nemzet szabadulni tudott a betegség erkölcsi eróziójának emlékeitől. A maccarthyzmus korszaka ez, az Amerikaellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság dicső működése az ötvenes évek elején. Irwin Winkler politikai józanságot sugárzó, bár művészi láztól nem borzongató filmje, *A feketelista* „pozitív hőstét” – aki egzisztenciális jövőjét feláldozva, a televízió és az újságok szenzációszomjas nyilvánossága előtt szembefordul a Bizottság

inkvizíciós módszereivel, és megtagadja a nevek kiadását –, Robert de Niro játssza. Kíváncsi volnék, hogy az amerikai filmáradat tetőzésekor akad-e hazai forgalmazó, amely a Robert de Niro-rajongók népes táborát ezzel az alakításával is megörvendeztetné. A reklám nem emésztene költségeket: a parlament egyik szokásos napirend előtti művészetkritikai hozzászólása felkelthetné az érdeklődést.

És akkor még nem említettük a kirekesztettek és megszorítottak mindig szelíd és mégis ironikus védelmezője, az angol Kenneth Loach *Riff Raff* című alkotását, amely a virágzó brit gazdaság, a thatcherizmus kelet-európai távcsövön szemlélt utópiájának enyhén szólva nem éppen lelkes propagandafilmje. Lehet, hogy hősei, az építkezésen fekete munkában alkalmazott, lakás és munka nélküli fiatalok, s a mindenféle bevándorló népség kiszolgáltatottsága „nem tipikus” jelenség arrafelé, de aki nem tipikus módon száll le a megaláztatások grádicsain, a nemzetgazdasági összműtatók derűs számaival mit sem törődve gyűjtja fel a prosperitást jelképező épületet. Azzal talán már ne is borzoljuk idegrendszerünket, hogy a „felforgató” film az államilag támogatott Channel Four megrendelésére készült.

Ezek után szinte természetes, hogy *A cár gyilkosa* nem lehet más, mint szovjet versenyfilm (brit producértársaság közreműködésével), a *Zéró város* alkotója, Karen Sahnazarov rendezésében, két szuperszínész, Malcolm McDowell és Oleg Jankovszkij főszereplésével. *A Ha...* és a *Gépnarancs* emlékezetes hőse játssza a számára idegen orosz közegben kissé színtelenül, a skizofrén elmebeteget, – ő egyszemélyben az 1881-ben megölt II. Sándor, és a forradalom után kivégzett II. Miklós cár gyilkosának képzeletét –, Jankovszkij pedig az idegorvost, aki a pszichoterapikus gyógyítás szolgálatában napról napra jobban azonosul a cár személyével.

Szovjet film először próbál szembenézni a cári család 1918-as legyilkolásának szörnyűséges tényeivel, amelyre azóta is hiába próbálták ráteríteni a politikai szükségszerűség takaróját; a takarón mindig kiütköztek a vérfoltok, különösen a gyermekvéré. A fantáziadús, érdekes szerkezetű forgatókönyv – állítólag hozzájutva az eddig hétpecsét alatt tartott, titkos archív-dokumentumokhoz – visszatükrözi a trauma lelki feldolgozatlanságának mindazt a zavarát, amely a ki nem beszélt rémdrámára az évtizedek folyamán ráakódott, de visszatükrözi a természetfölötti jelenségek iránti fogékonyság, az irracionális új divatját is, amely a Szovjetunió jelenlegi mind kaotikusabb állapotában egyre szélesebbre gyűrűzik. Sajnos a filmből nemcsak a művészi szuggesztivitás hiányzik, de a történelmi helyzet bonyolultságának, fanatikus társadalmi szenvedélyeinek felidézése is, melynek megértése nélkül, aligha lehet közelíteni a világrendet felforgató viharos korszakhoz.

A francia lapok a szovjet filmeknél lényegesen többet foglalkoztak az új filmmogul, egy bizonyos azerbajdzsán származású Izmail Szulejmanovics Tagi-Zadé személyével, aki úgy mondják milliárdos vagyonát, versenylovak tenyésztéséből, a virágárusítás monopóliumából és a szovjet maffiához fűződő szoros kapcsolatából szerezte, s pénze tisztára mosását a filmforgalmazás patyolat-szalonjában kívánja elvégezni. Ehhez olyan nagy tapasztalatú, makulátlan szakembereket alkalmazott, mint a brezsnyevi korszak ideológiai vegytisztítója, Filip Jermas filmügyi minisztert, Szizovot, a Moszfilm Stúdió volt igazgatóját, és Szuharjov ex-főügyész, sztálinista purifikátort. Tagi-Zadé hatszáztagú szovjet delegációt utaztatott saját költségén Cannes-ba, hogy nemzetközi superprodukciónak, a *Rettegett Ivánt* népszerűsítse. Ámbár számomra a régi, elavult eizensteini vázlat is megteszi, végignézhettem szállodám ablakából a reklám-látványosságot: Matroska-babáknak öltözött hölgyek ósorosz táncát, lovasok

menetét korabeli jelmezben (húsz-harminc ló bandukolt a leállított autóforgalom helyén az úttesten), utánuk kopott ruhás felvonulók kezükben plasztikzacskókkal, s néhány Rettegett Ivánt ábrázoló kókadtt transzparenst magasba tartva, olyan barátságosan integettek fel az ablakokba, mint május elsejei felvonuláson a dísztribünre. A menet közvetlen nyomában Cannes városának köztisztasági söprőgépe haladt, különös tekintettel a lószereplők művészi teljesítményére.

*

Nem tehetek róla, hogy képeim eladhatatlanok.” – írta két évvel öngyilkossága előtt öccsének Van Gogh. „Egyszer eljön a nap, amikor belátják, hogy értékesebbek a beléjük ölt festék áránál és egész nyomorúságos életemnél, amit csak reájuk fordítottam.”

A festék ára. A filmkészítés ára. Az örökös önkínzó számtani művelet nem csak azért bukkan elő a festő mindig émelyítő szégyenérzetet okozó leveleiből, nem csak az szolgáltatja az ürügyet idézésére, mert Maurice Pialat szinte a személyes azonosulásig érzékeny, s mi meglepőbb, örömben gazdag filmet forgatott a festő Auvers-sur-Oise-ban töltött utolsó három hónapjáról, nem is a közelmúlt híres aukcióinak már-már tragikomikus, csillagászati dollár-licitálásai, amelyek inkább lealacsonyítják a művészet tényleges értékét, mint megemelik, nem is a véletlen egybeesés, hogy talán soha egyetlen fesztiválon eny-nyi film nem foglalkozott a festmény, vagy egyáltalán a műalkotás születésének folyamatával” „a festék ára” inkább az egyre nyugtalanítóbb, Kelet-Európában meg egyenesen drámai kérdésre asszociál, hogy bizonyos értékes filmek valaha behozhatják-e a beléjük ölt filmszalag, laboratóriumi munka, színészi-gázsi, stb. stb. árát. Pilinszky-versek kiadásánál meglehet, hogy még a vászonkötés anyaga sem térül meg. Mire való akkor a költészet?

Láthattuk a fesztiválon Jacques Rivette négyórás istenkísértését, *A szép bajkeverőt* (Balzac *Az ismeretlen remekmű* című elbeszélése nyomán készült), amelyben a nagytehetségű, gazdag, öregedő festő a tízéves alkotói tehetetlenség önbüntető szünete után szembekerül a kihívással, hogy új, fiatal modell készítésére újakezdje élete befejezetlen főművét. Öt napra bezárkóznak az istentől elhagyott, templomszerű műterembe, és különös, fojtott izgalmú háború kezdődik. A festő küzd elmerevedett ujjaival, béna ecsetjeivel, a kínosan sercegő tollakkal, küzd képzeletével, küzd a fiatal nő szenttelen anatómiájával. Szinte az ortopédorvos kíváncsi szadizmusával rángatja természetellenesebbnél természetellenesebb pózokba a szép női végtagokat. Dühödt, néma küzdelem ez a művész és tárgya között, a művész és művészete között, titkolt erotikájú bajvívás a hús-vér test és az objektív vászon között. A művészet vámpírizmusa, amely megpróbálja kiszívni a kifejezhetetlen lényegét a köznapi emberi csontozatból, izomzatból, leomló hajtömegből. Az elkészült remek(?)művet a festő végül befalazza, hogy senki se láthassa. A történetnek persze vannak más finomabb cselekmény-hullámai, titkolt féltékenység, megbántott érzékenység, az önáltatás kudarcának felismerése... folytathatnánk, de a lényeg az, hogy a nagy lélektani illuzionista, Jacques Rivette, négy óráig foglyul ejti figyelmünket alig elmesélhető, minimális külső történéssel. Persze, akiét tudja. Szegény elrugaszkodott, kifacsarodott érdeklődésű deviánsokét, akik mondjuk az autósüldözésen, vagy a nagyiparos vörös szeretőjének elrablásán unatkoznak.

Rivette filmje sohasem hozhatja be a „festék árát”, Pialat *Van Goghja* sem, az esetleges kelet-európai remekművek sem, létezésük mégis fontos, éppúgy hozzátartoznak az ipari hasznosságtól még fel nem emésztett világunk faunájához és flórájához, mint a különleges védelmet élvező ritka állatok és növények.

Van Gogh, Jacques Dutronc megszemélyesítésében még külsejében sem emlékeztet a szerencsétlen sorsú, egzaltált festőre, akinek levágott fülű, bepólyált fejű önarcképét jól ismerjük. Mindkét füle megvan. Pialat az életörömet, szépséget, prosperitást sugárzó több mint száz festményre gondolt elsősorban, amelyet Vincent az utolsó hónapokban lázas gyorsasággal festett. Míg Kuroszava *Álmokjának* Van Gogh-epizódjában fantasztikus technikai bravúrral a tájat szálkásította, örvényesítette a jellegzetes ecsetvonásokhoz hasonlatossá, Pialat a burjánzóan gazdag, vidám dél-francia tájból képzelte el az öröme és teljességre vágyó, magányos művész mindennapjait. Életrajzi dokumentumokban fel nem lelhető epizódokat fantáziáit, erotikus viszonyt Gachet doktor lányával például, amelyben persze a fiatal kisasszony a kezdeményező, meghitt kapcsolatot Toulouse-Lautrec-i párizsi kokottokkal, – bár igazi szerelmet csak a festészet iránt képes érezni. Amikor illő tapintattal, a fogadó szobácskájában szerényen meghal, nagyobb drámai amplitúdót jelent a film hangszerelésében a baleset, hogy a fogadós véletlenül ráejti a csapóajtót felesége lábujjára. Egy lábujj – ha esetleg törik is, – igazán tud fájni.

*

A régmódi Underwood írógépbe fűzött üres fehér papír keltette horror a fő-témája a Coen fivérek komédiái hatásokkal átizzasztott „thrillerjének”, s vagyunk néhányan, akik ezt a tehetetlen, mély rémületet minden pórusunkban képesek vagyunk átérezni. Az úgynevezett utca emberének gondját kifejező színdarabjával hirtelen sikert aratott, fiatal New-York-i drámaíró, Barton Finket, szerencsének vélt szerencsétlenségére Hollywood fölfedezi magának. 1941-et írunk, amikor a nagy stúdiók zseniális írókat csábítanak magukhoz (emlékezhetünk Faulknernek a *Filmvilágban* is megjelent csikorgó élményeire), apró lakosztály-karámokat

utalnak ki számukra, majdnem hogy kulcsra zárják rájuk az ajtót, mint a filmipar haszonállataira, s elmebeteg bárgyúságok írására kényszerítik őket. A zseniális írók is pénzből élnek. Különösen, ha mellesleg alkoholisták is. Szegény Barton Finknek csak a negyedosztályú, lepusztult ál-pompájú szálloda gyanús szobácskája jut, a szomszédos szoba különös lakójával. Legyilkolt áldozatok, feldarabolt testek borzadályá sem vetekszik a meg nem született mondatok okozta szorongással, az egyre mélyebbre keringő spirál önemésztő szédületével.

A tehetséges Joël és Ethan Coen abszurd komédiája, leginkább Woody Allenére emlékeztető intellektuális humorával valódi sikert aratott a fesztiválon, de legesleginkább a Roman Polanski elnökletével működő zsűri körében, amely az Oscar-díjak kiosztásának ünnepi hangulatát idéző díj esőt zúdított a filmre. A *Barton Fink* megnyerte az Arany Pálmát, a legjobb rendezés díját, a főszerepet játszó John Turturro a legjobb férfialakítás díját; több kitüntetés már alig-alig akadt a fesztivál statútumában, meg aztán gondolni kellett a diplomáciára, meg a jövő évre is.

A kelet-európai származású Polanski az elvarázsolt kastély torzító tükrének hízelgő változatába pillantott, s a magasító, szépítő csillogásban saját filmeszményét, saját művészi törekvéseinek ideálművét látta visszatükröződni.

Szerencsére Cannes értékeli az öniróniát.

Ismeretlen írók, rendezőcskék felnéztek az égre, s bámulhatták a tengerből felett köröket leíró huszonnyolc repülőgépet, a még el sem kezdett hollywoodi szuperprodukciónak a reklámjával. Az utolsó gép csak ennyit húzott maga után: Hotel Carlton 203/204 szoba. Ha jól emlékszem a számokra.

In Filmvilág, 1991. 8. szám, 4-10.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=4172

TEKINTET, SZEMLENCSÉVEL

CANNES 1992

Idén is, mint annak előtte mindig, a cannes-i filmajánlat valósággal felkínálkozik az évi egészségügyi ellenőrzésre: vajon a filmművészet leletei megnyugtatóan viruló állapotot, netán a betegség baljós kémiai értékeit, rosszindulatú látványjegyeit tükrözik-e. Sajnos esztétikai laboratóriumunk nem a legmodernebb vívmányokkal felszerelt, kénytelenek vagyunk az érzékelés avultabb eszközeire hagyatkozni, személyes benyomásokra, esendő ízlésre, érzelmekre, elfogultságokra. Az öreg vidéki házi orvosok a bőrszín árnyalatából, a szem csillogásából, a tapasztalat megérzéseiből olvastak. Bárcsak annyit konyítanánk a filmmedicinához.

Megrázó újdonságról nem számolhatunk be. Az amerikai moziipar hatalmas pénzcsináló hadigépezetével diadalmasan törtet előre (amiről a hazai mozikínálat árulkodik, csak a világjelenség leképezése), egyre több erőszak, egyre több hemoglobin, egyre több bevétel. Tudósíthatunk a klasszikus művészi formák továbbéléséről is, lehet ezt a szklerózis makacsságának tulajdonítani, de szívesebben beszélünk az őrzők nyugodt derűjéről, magabiztosságáról, akik tudják: irányzatok, divatok jönnek-mennek, az emberi kapcsolatok ábrázolásának elmélyült pontossága, az anyag mesteri megdolgozása az állandóság, a természeti ismétlődés áhított illúzióját adja, amelybe oly sokan kapaszkodnának ezen az önpusztító, kiszámíthatatlan irracionális fordulatoktól robbanékony századvégen.

Aztán itt vannak a művészet hóbortos lovagjai rozszant lovukon, korszerűtlennek tetsző fegyverzetükkel, a világmegváltó, nemeslelkű bolondok (valljuk be, ők a legkedvesebbek szívünknek), akik belső eszményeikre tekintve

rontanak a mozipénztárak bevételt forgató óriáslapátjaira, a csontjukat törve kerülnek el a gazdasági mutatók betontalaján.

Ilyen producerszomorító, a plastik étekhez, képhamburgerhez szokott közönséget riasztó magányos alak a spanyol Victor Erice is, aki tízévenként jelentkezik egy-egy remekléssel. Remekművel, mondhatnánk az *El Sol Del Membrillo* című filmjéről (francia átfordításban a költőies *Álom a fényről*), ha nem viszolyognánk a könnyen osztogatott babérkoszorúktól, amelyek kis idő múltán gyakran komikusan orrára csúsznak a felmagasztaltnak. Ez a film látszólagos eszköztelensége, minimalizmusa, a közvetítés visszahúzódo szerénysége mögött bonyolult belső szervezettségében, az érzékletesség felületi káprázatában, a mindennapiság naplószerű megjelenítésében alapvető megfigyeléseket rögzít a művészet és valóság, a festészet és a film, a tapintható-fénylő-látható világ és annak szublimált árnyképe közötti kapcsolatról, egy tenyérnyi külvárosi kertecskét a kozmosz picurka, ám szerves részeként bemutatva. A csaknem két és fél órás mű dokumentumfilmes álruhában, álbajuszban, álszakállban nem tesz mást, mint nyomon követi a külső és belső folyamatot, miként próbálja lefesteni a híres spanyol festő, Antonio Lopez a nehéz gyümölcsöktől terhes – talán négyéves – kis birsalmafát, amelyet sajátmaga ültetett háza alacsony téglafallal körülvett, szűk udvarán.

Az őszi „birsalmafényben” először is megszervezi, geometriai rendbe illeszti maga körül a valóságot, mérőóonnal, kifeszített szálakkal osztja a látványt, megteremtve a leendő kép belső egyensúlyvilágát, de fehér festékvonalkákkal feltérképezi a téglakerítést, s magát a fa gyümölcsseit, leveleit is. A vásznon megjelennek az érzelemmel telített, személyességgel átstilizált színek és formák, a megrendszerített, dús realitás alázattal vállalja modellszerepét. Közben persze mozog körülöttük az élet, a festő a lábához helyezett táskarádió hallgatja a külföld vérezen zagyva híreit, a művésztől cseppet sem megilletődött,

megtermett kutya sündörög az alkotás mágneses terében, látogatók jönnek-mennek, este vibrál a képernyő. A házban lengyel kőművesek végzik az átalakítást, a festő lányai rápróbálják apjukra a találomra vásárolt zakót és félcipőt. „Szegény” – mondják a háta mögött. A munka, az átéltség békés, szinte naiv harmóniája, az egyenesvonalú haladás biztonságos nyugalma, az álmok fénypostája nem érintkezik a tárgyi világ célszerűségével.

A törékeny fácskán a súlyos, érett gyümölcsök mintha a világegyetem minden életerejét magukba szívták volna, mintha a naprendszer minden fényét felfogták volna. Aztán beköszönt a hideg évszak, s talán december harmadikán lehullik az első birs. A kiteljesedés halálba fordul. A szomszédasszony néhány szebb példányból lekvárt készít, a lengyel kőművesek meghámozzák és megkóstolják: vajon ehető-e a művészet tárgya? Automata kamera követi nyíltan a földre hullott gyümölcsök felbomlásának, elenyészésének biológiai folyamatát, akár Greenaway *Zoo*jában, a forma átalakul közönséges szerves anyaggá. Az a bizonyos fény kihuny, Lopez valószínűleg sohasem fejezi be a képet, érdeklődését elveszítve elrakja valami eldugott helyre. A művész és a természet küzdelmében a természet győz, a tavaszi megújulásra kész hatalmas, univerzális erő és az esendő, sebezhető egyszerűség körforgása csupa jelkép, derűs közelség és titkos távolság, ami a birsalma érzéki, fanyar íze és a látvány elvonatkoztatott újrateemtése között teljességében talán sohasem megragadható.

Victor Erice szerint a kortárs festészet és filmművészet ma közösen keresi az új lehetőségeket, hiszen ugyanazokban a frusztrációkban, ugyanazokban a reményekben osztozik. „Ma, az audoviuális infláció elképzelhetetlen mérvű támadásában, sokkal inkább, mint valaha, fel kell tennünk a kérdést: hogyan is tegyünk láthatóvá, hogyan fessünk, hogyan filmezzünk le egy képet”.

Minden író nevében

A kép jelentőségének újraértékeléséről beszélt Wim Wenders is, aki a fesztivál keretében megrendezett „filmóráján” a látás iskolájáról tartott előadást. „Amit filmtörténetnek neveznek, tulajdonképpen a tekintet története. Ez a nagy iskola és az egyedüli tanulság. Mindannyian látták az amatőr videófelvételt, amelyen a négy rendőr csaknem agyonverte azt a fekete fiatalembert Los Angelesben. Az operatőr ártatlan, megdöbbsent, elszörnyedt tekintettel rögzítette a jelenetet. Az ember szinte érezte, hogyan remeg a keze, hogyan nyílik tágra a szeme. Ez a tekintet tette igazzá a filmet. És amikor a rendőröket tisztára mosta a bíróság, nem fogadva el elegendő bizonyítékként a videófelvételt, kitört a zendülés. Los Angelest lángba borította egy kép. Egy igaz kép, tiltakozásul az amerikai film gyakran cinikus, megvető, merkantil látásmódjára. S ez volt a válasz az igaz tekintetre.”

Az elkorruptálódott tekintet a filmes önvizsgálat témájaként újból és újból megjelent a fesztivál műsorán, mintha a műfaji önostorozás mazochista kéjjel töltene el az alkotókat. A tavalyi Arany Pálmával és még két maroknyi díjjal kitüntetett *Barton Fink*, a Coën-fivérek horrorisztikus Hollywood-paródiája után most a veterán mester, Robert Altman locsolja finomított, parfümírozott vitriollal a kaliforniai mintagyár stúdióit, megfosztva az illúzióktól azt a szisztémát, amelyről már amúgy sem volt senkinek illúziója.

A játékos elegáns gonoszsággal ábrázolja a biztos sikerre törő manipulációs technikát, ahogy a modern kor kihűlt szívű Rastignacjai, Julien Soreljei életéken, érzelmeken, barátságon átgázolva a karrier csúcsára érnek. De bemutatja a tragikomikus folyamatot is, miként alakulnak át a pénzcsináló üzemi technológiával megdolgozva, az eredetinek, romlatlannak vélt

friss ideák a cég márkás, megbízható termékévé. Vagy nyolcvan híres sztár vállalt statisztaszerepet, kölcsönözte arcát és nevét a mester hideg dühének, hogy segítsen leleplezni a látvány elzüllesztésének amúgy megvetésre méltó processzusát, amely melleleg napról-napra gazdagabbá és híresebbé teszi őket. A címbeli játékos az egyik vezető filmes cég ifjú kulcsembere – a felkínált évi ötvenezer sztoriból végül ő választja ki a bombabiztos tizenkettőt –, névtelen fenyegető levelet kap a visszautasítottak egyikétől, aki „minden író nevében” szándékozik megölni őt. A sima mosolyú, gátlástalan arrivista legszívesebben írómentes övezetté nyilvánítaná a filmgyártás környékét, félelmében egy ártatlan közepszerű szerzőt tesz el láb alól. Cinizmusa, ügyes kombinatív készsége révén azonban kikerüli a csapdákat (azokba természetesen vetélytársai esnek bele), s befejezésként a siker krőzusi paradicsomába rollszrojszozik.

Altman minden korábbi megaláztatásáért visszafizet Hollywoodnak. De Hollywood sem marad adós. A film dramaturgiájába, jelenetezésébe, a meghökkentő, ám korántsem váratlan fordulatokba, a színészi játék precíziós munkájába láthatatlan élősdiként becsempészi a maga megvetett, de összetéveszthetetlen profizmusát. Altmanéval felérő, kullancsos bosszú.

Egy raj szardínia

A média kajánul visszanez a tükörképéből. S ha már a tekintet felfedező kedvű eredetiségét tesszük szóvá, beszélünk kell három vakmerő belga fiataleberről, akik úgyszólván üres zsebbel, de annál gazdagabb invencióval, az anarchia fekete zászlaját kitűzve, naivságot tettető pusztító humorral támadnak rá az erőszakkultusz, a szenzációhajhász filmkészítés álnok moráljára. Ha néhány évvel ezelőtt a versenyen kívüli

programból Jim Jarmusch nevét tanulták meg és memoralizálták a kritikusok, most Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde esetében nem árt ugyanezt tenniük, ami kétségkívül kíván némi erőfeszítést. Áldokumentumfilmjük, *A közeledben történt* egy szakmáját szerető, művészelkű, öntudatos sorozatgyilkos portréja, kinek bravúros tevékenységét, filozófiai önmeghatározását, érző családiasságát a filmbeli forgatócsoport árnyalatról árnyalatra, illetve gyilkosságról gyilkosságra megörökíti, észrevétlenül cinkossá, majd lassanként brutális bűnrészessé válva a jelkép erejű történetben.

Hősük amolyan mindennapi szorgalmas profi hivatalnoka az ölésnek, sohasem a nagymenőkre, igazán gazdagokra vadászik, inkább csak nyugdíjasok, postások az áldozatai. „A kis ismeretlen nem csap lármát” – magyarázza. „Megölsz egy bálnát, ott vannak rögtön a környezetvédők, a Greenpeace, Cousteau kapitány a hátadban; de ha elkapsz egy raj szardíniát, mondhatom, még segítenek is neked begyömöszölni őket a dobozba.” Gyilkosunk imád szerepelni, felszabadultan illegeti magát a kamera előtt, ismerve a népszerűség bűvös hatalmát, meggyőző egyéniség és torz karikatúrt egyszerre. Az ellenállhatatlan kínos nevetés, amellyel végignézzünk több mint harminc gyilkosságot az elviselhetőség és az elviselhetetlenség határán egyensúlyozva (tegyük hozzá, a vér csak milligrammokban mérhető a budapesti mozik bejárata alól kicsorgó hektóliterekhez képest), erkölcsileg még sötétebbé teszi a szégyent, a rohamos lezüllést, ahogyan a film általában a média szerepet vállal a rémületesen groteszk világdrámában.

Elvonási tünetek

A korszak meghatározó figurája, a látvány-sémákat, mítoszokat robbantató zseniális piromániás, a nagy média-

akrobata David Lynch, aki a *Veszett a világ* című filmjével 1990-ben elnyerte az Arany Pálmát, s azóta a *Twin Peaks* horrorral, fantasztikummal, elvetemült iróniával megbolondított, végtelen televíziós szappanoperájával bőszi vagy szédíti el a fél világot, *Twin Peaks: tűz, jöjj velem* című új filmjével ismét benevezett a versenybe. A kritikusok és a zsűri körében nem nagy sikerrel. Persze mint önálló, öntörvényű műről nehéz beszélni a jellegzetes vizuális jegyeket, démoni játékosságot elegyítő Molotov-koktélról; aki nem követte végig az önnön mitológiáját megteremtő sorozatot, nem igen tud mit kezdeni a titokzatos utalásokkal, természetfölötti jelenésekkel teli bűnügyi történettel, aki pedig jól ismeri, fölösleges szó- és képszaporításnak találhatja. Maga Lynch, miként sajtókonferenciáján elmondotta, nem akart többet, csak egy kicsit tovább időzni a számára alkotói örömet nyújtó bizarr világban, amelyet megszeretett és megszokott; a sorozat hosszúságát tekintve ez könnyen érthető. Bizonyára félt, hogy elvonási tünetek jelentkeznek nála.

A film a magyar televízióban is vetített harmincadik folytatás, a lezáró utolsó rész látomásos képi balettjének, fény és hangjátékának, a kiismerhetetlen világ irracionális, de azért mindig a kétség földi idézőjeleivel ellátott vízióinak stílusát sűríti. Mondhatnánk, afféle epilógus, ha nem éppen az előzményeket foglalná össze: a Laura Palmer meggyilkolása előtti hét nap történetét. Befejezésként a nejlonba csomagolt halott lány jegesen szép arcát láthatjuk, ugyanazt a képet, amellyel a sorozat elkezdődött. A kör tehát bezárult, a kérdőjel összecsukódott. Új motívum aránylag kevés merül fel, a jól ismert szereplőgárdával találkozunk, s David Bowie, Chris Isaak, Harry Dean Stanton megjelenése felér egy rokonszenvfloccatüntetéssel. Dale Cooper, a telepatikus látnoki képességekkel megáldott FBI-ügynök itt még (vagy itt már) jóformán csak statisztaszerepre kárhoztatott. A közeledő halált idegrendszerében érző, kábítószer- és szexmániás iskoláslány, a

csábos Laura Palmer lelkéért a Gonosz és a Jó látványban is testet öltött princípiuma küzd meg egymással. A szemünk láttára szörnyopofává átváltozott arcokból, a szőnyeg alól, az ablakból, a tükörből elénk villanó hosszú hajú, lófogú Bob régi ismerősünk, a plafon alatt lebegő szárnyas angyalhoz azonban még nem volt szerencsénk. A képzeletbeli amerikai kisváros, Twin Peaks immár valóságos legendájához illesztett utó- vagy előjátékot talán nem kell komolyabban vennünk, mint ahogyan azt Lynch maga teszi; a metafizikus borzalom, a hallucinációk, az enyhén komikus előérzetek lidércclángja kisebb fényerőre csavarva is pulzál az általános egyenvilágításban.

Csak a kapcsolat

Mint már utaltunk rá, a nemes, klasszikus értékek is továbbéltek ezen a fesztiválon; a hagyomány és az irodalom nászából formás, tökéletes gyermekek születtek, már-már hasonlatosak a televíziós reklámok fényes bőrű, gömbölyded puttóihoz. A szaporulat ténye azonban komoly és mindenképpen örömteli esemény, hiszen a jó irodalom jellemábrázolása, teljes emberképe, ha nem párosul is okvetlenül a filmes kifejezés újító szándékával, az egyre fogyatkozó minőség tiszteletére ébreszt kedvet.

Az igényesség iránti nosztalgiát fejezte ki a dán Bille August mesterkettőse is: rövid időn belül másodszor is elnyerte a cannes-i Arany Pálmát. A rossznyelvek szerint e legmagasabb kitüntetés tulajdonképpen Ingmar Bergmannak szólt, s ha a megállapítás tartalmaz is némi valóságelemet, alapjában mégis igazságtalan. *A Legjobb szándékok* elmélyült, klasszicista tökélye fölött valóban Bergman szelleme lebeg, hiszen ő írta a forgatókönyvet saját gyűlölvé szeretett szüleinek történetéről, s *A hódító Pelle* alapos áttanulmányozása után ő választotta ki Bille Augustot rendezőként, a film életre keltett teremtményei

valójában az ő személyes múltjának emlékalakjai. A jelenet a michelangelói képre emlékeztet, amelyen az Úr kinyújtott mutatójával Ádám mutatójával érintkezik.

Bergman a *Fanny és Alexander* befejezése után úgy döntött, sem fizikai, sem lelkiereje nincs már egy újabb film fáradalmait elviselni; a tökéletesség utáni ámokfutás az idegrendszer, a sejtek sokszoros igénybevételét jelenti. Bille August elmondása szerint első találkozásukat követően teljes két hónapot töltöttek el együtt, naponta nyolc órát beszélgetve a jellemekről, dialógusokról, díszletekről, de a forgatáson Bergman egyszer sem jelent meg. S ami e különös történetnek méginkább balladai színezetet ad, Bergmannak egyetlen kikötése volt: anyja szerepét kedves színésznője, Pernilla Ostergren játssza, – színházi rendezéseinek Opheliája és Nórája –, aki idén Pernilla August néven elnyerte a cannes-i fesztivál legjobb női alakításának díját. Bille August feleségül vette. A film története 1918-ban fejeződik be, amikor Ingmar Bergman még magzatként hordta az anyaméh; a pillanatra megvillanó mezítelen, domború has a kiválasztott gyermekét rejti magában. Így keveredik össze emlék, képzelet és valóság, a happening műfajában maga is alkotássá válva.

Bille August keze nyomán Bergman fiatal szüleinek álmokképe teljes életre kelt; két túlságosan is erős egyéniség, a szegény teológus hallgató és a gazdag nagypolgár család elkényeztetett, akaratos leányának szerelme, majd a házasságban a kérlelhetetlenül puritán lutheránus szellem és az öröme termelt, vidámabb karakter állandó, tragikus egymásnak feszülése, a szerelem, az alázat, az alkalmazkodás, a lázadás és a gyűlölet iskolája, az alakok, a környezet, a légkör dúsán megrajzolt, mégis végtelenül egyszerű, letisztult tablója lélektanilag érthetővé teszi, hogy a zsűri egyszerűen nem tudta nem a *Legjobb szándékoknak* ítélni a legrangosabb kitüntetését.

Ha jól emlékszünk a legendára, Renoir, a nagy impresszionista, egészen öreg korában, amikor teste már

fellázadt a munka ellen, de agya, képzelete, tekintete még fiatalosan tovább működött, kezéhez kötöztette az ecsetet, s úgy festette képeit.

Tartós, mély összetartó kapocs fűzi össze, akár a régi házasságokat, a „legbritebb” amerikai rendezőt, James Ivoryt és a nagyszerű angol regényírót, E. M. Forstert, akinek *Szoba kilátással* és *Maurice* című könyvei után most talán a legszebb és leggazdagabb regényét, a *Howards Endet* (magyarul *Szellem a házban* címmel jelent meg, Réz Ádám fordításában) filmesítette meg rokoni együttérzéssel, a családi kincsek iránti odaadó örökös tisztelettel. A *Howards Endet* mindvégig az Arany Pálma egyik esélyeseként emlegették, s a film valóban olyan átéléssel, olyan hibátlan stílusérzéssel varázsolja életre a századelő Angliájának bukolikus vidéki édenkertjét, a polgári London súlyos és meleg enteriőrjeit, olyan atyai finom kézzel formálja meg a sok dimenziójú figurákat, ábrázolja a viktoriánus képmutatáson túllépő társadalmi lelkifurdalást, az intelligenciát és humort szembeállítva a „táviratok és ingerültség” világának ridegen ésszerű pénzközpontúságával, olyan jószándékú naivitással próbálja visszaállítani az elveszett harmóniát az egyre távolodó pólusok között, amelyek e mostani századvégen aztán igazán szuperszónikus sebességgel zúgnak el egymástól, hogy még a legvicsorgóbb kritikusvadak is oldalvást hajtván, szelíden mancsukra helyezik fejüket. „Only connect”. Csak a kapcsolat – mondja Forsterrel együtt Ivory, s a halk szavú, barátságos figyelmeztetést elnyomják a kilencvenes évek üvöltően talmi, új barbár hangjai, mint ahogyan a kissé ódivatú regénymegfilmesítések is letipródnak a harsány, tömeges képzőművészeti sáskarajának vonulásában.

De azért nem árt felfigyelnünk, milyen gyakran fordul vissza a film szinte kunyeráló tekintettel az irodalom hitelesített értékeihez, mintha etalont keresne az ideálok és irányok nélküli zűrzavarban. Steinbeck *Egerek és emberekjét* Gary Sinise filmesítette meg, saját maga és John Malkovich játszotta a kettős

főszerepet; akárha a realista amerikai színjátszás templomából, az Actor's Stúdióból léptek volna ki, áldással a fejükön. Arthur Schnitzler *Casanova visszatérése* című regényét a francia Edouard Niermans vitte vászonra. A színes, jelmezes mozi szellemtelen némaságát az sem ellensúlyozta, hogy maga Alain Delon személyesítette meg az öregedő Casanovát, egyetlen szenzációként – már akinek ez szenzációt jelent –, megterebélyesedett alakjával, szemének táskáival, a rá egyébként korántsem jellemző melankóliát vetve kegyúri gesztussal rajongóinak. Még a jeges pillantású Apollók is megöregszenek – ez a felismerés kétségkívül az egyetemes emberi közösséghez tartozás kollektív melegségét ébreszti a legelvetemültebb nézőben is.

A szenegáli Djibril Diop Mambety „a nagy Friedrichnek” ajánlotta nagybetűkkel művét: ő Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* című drámáját helyezte át az afrikai homoksivatagba. A *Hiénákban* a meggazdagodott, idősen is szoborszerűen szép, fekete kurtizán művésztagokkal, dollárkötegekkel, japán titkárnővel érkezik vissza fiatalkori megaláztatásainak színhelyére, s a konzumtársadalom fétisáruival, Coca-Colával, elektromos mindenfélével, hűtőgépekkel korrumpálja a szegény és mohó falubelieket. Diop Mambety tehetséges művész, erős, stilizáltan rajzos képei egzotikus afrikai népmesévé varázsolják át az eleve didaktikus történetet, bár a didaxis sivatagi homokkal, hiénákkal megvadítva is a szemléltető eszközökkel felcsigázott iskolai tanmesék padhoz szögezõ feszültségét árasztja.

*

Stendhal írta az akkoriban sokat támadott romantika védelmében: „A romanticizmus annak művészete, hogy a népeknek olyan irodalmi műveket adjunk, amelyek szokásaik és hiedelmeik mai állapotában a lehető legtöbb élvezetet tudják

nyújtani nekik. A klasszicizmus ezzel szemben olyan irodalmat ad nekik, mely a lehető legtöbb gyönyörűséget nyújtotta dédapáiknak.” Bármennyire rokonszenves is a katalogizált, megszentelt minőség védelmezőinek derék helytállása a mindent előzőnlő silányság szuperteknikával felszerelt hadseregével szemben, küzdelmüket ugyanaz a bágyasztó anakronizmus lengi be – az önpusztító tragikus pátoszt nélkülözve –, mint Wajda *Lotnájában* a lengyel lovastisztek rohamát csupasz kardjukkal a német tankok ellen.

Bármennyire rokonszenves is, ha a filmművészet saját tükrébe néz, tárgyilagos tekintettel vizsgálgatva vonásait, egészségügyi állapotát, ez a tükörrel folytatott túlságosan is meghitt, szerelmi viszony már-már a narcizmus jegyeit mutatja.

A foncsoron túl ott a való világ, a külső és belső világ fortyogó lávája; megközelítése persze rejt veszélyeket. A filmek, amelyek arrafelé merészkedtek, többnyire önféltő óvatossággal, másokba kapaszkodva lépegettek. De ez már egy másik írás témája.

In *Filmvilág*, 1992. 8. szám, 22-27.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=525

A SZÓ IZSÁK SZAVA

GENF 1993

Ebben a legendákban, mítoszokban igencsak elvékonyodott időben, amikor az utolsó európai mozicsillagok élemedett korú, „még mindig gyönyörű” dámákká és testi kondíciójukra féltőn vigyázó, rombadólt arcú, pénzes urakká változtak, s csupán az óceánon túli gigászi reklámiparnak áll hatalmában kompjutereivel új isteneket, istenpótlékokat tervezni, a kicsinyke Genfi Fesztivál ötödször rendezte meg a holnap sztárjait, az ifjú európai színészreménységeket patronáló, családi versenyét az Európa Tanács védnökségével. Lelkük mélyén valószínűleg a szervezők sem gondolják komolyan, hogy az exszocialista országokból vagy a kisebb nyugat-európai műhelyekből kikerülő tehetséges, ám szerény filmek képesek a mozimindenség égboltján majdani csillagokat felragyogtatni – a kulturális asztronómia fejlődése nem ebbe az irányba tart. A genfiek, ha világraszóló űrprogrammal nem rendelkeznek is, lakályos földi szigetet teremtettek, ahol különböző nemzetiségű fiatal aktorok találkozhatnak egymással, a svájci közönség pedig megismerkedhet jó művekkel, amelyek kívül esnek a díszmozik agyonreklámozott tömeg-kaleidoszkópján.

A lehetőségek paradoxoni, hogy a rendezvény, amely elhatározottan a jövőre függeszti tekintetét, nem szabadulhat a mai jellegzetes „után-korszak” szellemi és stiláris fogdájából. Erre a legbizarrabb példát szinte mesei jelképpel a versenyen kívüli skandináv panoráma szolgáltatta, megmutatva, hogy az Óriás Apa, Ingmar Bergman filmrendezői elhallgatása után miként él meg és milyen jól él meg a gazdag örökségből a terjedelmes család, volt feleségektől alkotótársakig, csüngő tanítványoktól vérszerinti gyermekekig. A mester mellett

eltöltött hosszú színészi vagy operatőri alkotóévek, a megfigyelésekben, tapasztalatokban, érzelmi viharokban zsúfolódó emlékek, úgy tetszik, bátorítóan hatnak az önálló rendezés istenkísértő vállalkozására. A határozott törvények rendjében működő ízlésvilág tiltótáblái legalábbis megóvnak a katasztrofális gikszerektől. Liv Ullmann rendezői bemutatkozása, a *Sofie* nem merészkedik ki a tizenkilencedik századi polgári milióból, a tradicionális zsidó értékeknek, a szeretetteljes rokoni erőszaknak engedelmeskedő, sérülékeny, büszke, erős akaratú asszonyhősét mintha saját figyelmesen tanulmányozott tükörképéről mintázta volna. Csakhogy most nem áll mögötte a maga fizikai valóságában, magnetikus ujjait távolról mozgatva a nagy bábjátékos. Az egykori sziámi operatőrtárs, Sven Nykvist rendezése, *Az ökör*, ez az ugyancsak tizenkilencedik századi, döngően nehézrealista paraszt-tragédia is a családi összetartás alommelegében találja meg biztonságát: a testvéri Liv Ullmann, Max von Sydow, Erland Josephson játsszák a főszerepeket.

De ez még mind a külső körhöz tartozik.

A nábobbi hagyatékát őrző művészpatriárka még életében akarja a végrendeletét érvényesíteni. A papír és az író toll között létrejövő szellemi erő fölött most is teljesértékűen rendelkezik: a képi megjelenítés aprópénzét osztja csak szét ivadécai között. Az önmegörökítés nagylelkű önzése erősebb a test sorvadó energiáinál. A híres, szeretettől-gyűlölettől fuldokló lelkipurdalásos kapcsolat, amely szüleihez fűzte, a lázadás a lutheránus dogmákba fagyott tyrannus apa ellen – az idők folyamán közben maga is legyőzendő apaképpé mitizálódva –, úgy tetszik hetedízíglén továbböröklődik. Az idei cannesi fesztivál alkalmából már szóltunk Bille August *A legjobb szándékok* című, Arany Pálma-díjjal kitüntetett filmpozsáról, amelynek forgatókönyvírója, élménygazdája, szereposztó vizionárusa Ingmar Bergman volt. A lélektani történésre koncentráló eseményfolyam szülei szerelmét, házasságát,

egymással vívott engesztelhetetlen küzdelmét örökítette meg. Most édesfiának írt forgatókönyvet természetesen sajátmagáról: a harmincéves Daniel Bergman *Vasárnapi gyermekek* című elsőfilmjével járult hozzá a família legendáriumához. „A szó Jákob szava, de a kezek Ézsau kezei” – mondta Izsák, mikor halála előtt megáldotta volna elsőszülöttjét. „A szó Izsák szava, de a kezek Ézsau és Jákob kezei” – mondhatja a néző a családi saga újabb és újabb változatával találkozáskor.

Itt még nagyon sokáig minden Ingmarról szól. Ingmar mint gondolat, embrió, növekvő magzat az anyaméhben Bille August művében, Ingmar, azaz Pu, a selyemarcú, különös kisfiú Daniel Bergman filmjében, a rajongva csodált lelkész apa rideg árnyékában, majd az öregedő, megkeseredett, konok Ingmar, aki sohasem képes megbocsátani a nálánál is konokabb, vén hasonmásának, a múlt vétkein tépelődő apjának. Vajon az ő leszármazottai megbocsátják-e majd neki kiapadhatatlan termékenységét, az új generáció levegőjét is elszippantó, nyomasztó jóságát?

Persze a busás asztalról lehullott morzsákból lakmározóknak maguknak is kigömbölyödik a képük, itt mindenkinek jut is, marad is. A böjtösebb házaknál cseperedő művészsüvölvényeknek nehezebb a természetes testsúlygyarapodást elérniük. Ha egy serdülőt a világ elképiesedésének elgépiesedett paradigmái közé vetnek, bemutatva a közismert tény, hogy a családi törődést ma gyakran a drága audiovizuális berendezések vásárlása helyettesíti, s az épülő tudatban a valóság gyilkos videó-árnyékvilága összekeveredik a rezzenéstelen gyomorral elkövetett valódi gyilkossággal, a vérző áldozat és az áldozat vérző videómása egymásba kopírozódik, a színész maga is a bekeretezett kép csapdájába záródik. (Arno Frisch: *Benny videója*).

Az apáktól örökölt hagyományos elbeszélésmód, a történet, a jellem, a fiziognómia talányos megfelelése az

önmegmutatkozás biztonságosabb lehetőségeit nyújtja a fiatal színészek számára.

A legjobb férfialakítás díjával kitüntetett Jaye Davidson az IRA-terrorizmus könyörtelen szervezeti fegyelmét krimibonyodalommá, fura lélektani játékká dramatizáló Neil Jordan-filmben (*Fájdalmas játszma*) egy lánynak vélt fiú sérülékeny, gyengéd, szinte anyagtalan alakját formálja meg, a színészi eszközök öntudatlan birtokosaként. Davidson divattervező – a rendező egy esti társaságban véletlenül akadt össze vele –, s e kiruccanás után sürgősen vissza akar térni eredeti foglalkozásához.

A Claude Chabrol vezette zsűri különdíjjal Jevgenyij Mironovot jutalmazta, Valerij Todorovszkij (ő Pjotr Todorovszkij, a neves rendező fia) *Szerelem* című filmjében nyújtott játékáért. A mindinkább karakterét veszítő, átmeneti Moszkva dermedtségével, a dudvaként felszökő hars antiszemitizmus, a névtelen telefonok pornográf légkörével szemben az elsőfilmes rendező a kamaszos igazságérzet, a humor, a valódi érzelmek biológiai optimizmusát állítja szembe.

E szerényen tartózkodó poszt-szocialista zsánerkép a román Lucian Pintilie rikácsolóan tarka, hivalkodóan fájdalmas, groteszkül ágáló kelet-európai bohóctréfájával összevetve úgy fest, mint első áldozó rózsabimbó az évtizedes zsoldosháborúkat végigtapasztalt, ravasz tábori lotyó mellett. Pintilie néhány Bukarestben készített film- és színházi botránya után tizenhét évet élt francia emigrációban elismert színházrendezőként. *A tölgy* (a legjobb női alakítás díjával kitüntetett Maja Morgenstern főszereplésével) 1991-ben, román-francia koprodukcióban otthon készült. 1988-ban, az Übü-királyság utolsó, infernális időszakában játszódik, s szemléletében visszatükrözi mindazt a termékeny kettősséget, amit a lelki közelség és a térbeli eltávolodottság adhat. A kettős látás az orvosi diagnózisban agytumor tünete is lehet, a művészetben azonban az egyszerre kinn és benn, egyszerre

macska és egér, egyszerre cinkos és áldozat-szerep sok dimenziójú minőségi többletét jelentheti. A higiéniai borzadás, ahogyan az európai polgár spraykkel illatosított, nett világa után a mosdócsapból víz helyett folyó gyanús, barna lére mered, az archaikus kosztól megkövesedett gázrezsók, kinyiffant hűtőszekrények, fertőzött kórházak, sár és brutalitás, kapzsi, gyáva, alattvalói ravaszság bűnügyi leltárát felveszi, az önkínzó és önironikus tekintet, amellyel a szemérmetlenül környezetszennyező iparvidékre, a sötét mérget eregető gyárkéményekre, gyilkos kohókra, a körtefejű, kifejezéstelen szembogarú kisgyerekekre rápillant, bennefoglalja a frissen dezodorozott nyugat-európai értelmiségi lelkipurdalását és az azonosságtudat szégyenérzetét is.

Torz, karikatúraszerű, de valóságosan vérző világ ez.

Megaláztatás, megerőszakolás, sunyi szimatolás, bebörtönzés, korrumpáló kivételezettség vagy éppen kirekesztettség azonban nem képes elapasztani a szinte frivol életerőt, könnyeket leplező gúnyos vigyort, amellyel a kevésbé illedelmes nemzetközi karjelzés beintésével a film hősei – legalábbis ami belső tartásukat illeti – fölülkerekednek kisszerűségeken, mocskon, halálon. Ez a magatartás, ez az életbentartó művészi fíntor, amelynek Pintilie mindig is hangsúlyozza középkori farsangi, karneváli jellegét, mélyen gyökeredzik a román kulturális hagyományokban, gondoljunk csak Caragiale szatirikus színdarabjaira vagy Ionescu abszurdjaira.

Kidobált, elhasznált háztartási tárgyakkal, műanyag szeméttel elcsúfított, gyomverte grundokon vágtaözva közelít a kamera a lakótelepi panellakásba. Itt is a morális fellazultság jelei mindenütt; a külső rendetlenség a belső zűrzavar, önfeladás, az általános hisztéria tükörképe. Az ágyon idősebb, borotvátlan férfi (néhány perc múlva észrevétlenül meghal), mellette fiatal nő ósdi masinával 16 milliméteres amatőrfilmet vetít. Régi háziünnepség a daliás időkből. A Securitate

tábornokának elkényeztetett kislánya letépi a Téalapó bajuszát és szakállát (mint később az egyéb maszkokat is), durcásan elhajigálja az ajándék luxusjátékokat, s csak egy revolver láttán csillan fel szeme: sorra lepuffantja a magasrangú vendégeket, akik szolgálai alázattal, színészkedve terülnek el a „halálos” lövésektől. Véres tömeggyilkosság óvodai idézőjelben. Szimmetrikus előképe a befejezés elborzasztó túsdrámájának, ahol a diktatúra új Herodesei ártatlan gyermekeket mészárolnak le. A tűzparancsra váró kiskatonák lopva görögdinnyét falatoznak a mezőről, lövés közben becsukják szemüket – az égbekiáltó bűnön azonban ez mit sem változtat. Ha e film után visszagondolunk a Ceaușescu-per véresen groteszk rémdrámájára, úgy tetszik, mintha – legalább is stílusosan – maga Pintilie rendezte volna meg.

Ebben a jól ismert maskaráktól nyüzsgő, szocialista dance macabre-ban az élők együtt táncolnak a tetemekkel, Securitate-ügynökök megfigyeltjeikkel, hóhér az áldozattal, farsangi egyetértés danolászik a nagy zabálás dúsan terített asztalánál.

Az egykor Párizsban taníttatott, tejszínhabos epren tartott tábornoklány az napja hamvait tartalmazó Nescafé üveggel, modern Antigonéként kalandozza végig a lepusztult, meggyalázott, gyilkosan megtréfált országot, míg végül szerelme tekintetétől kísérve, a terebélyes, időtlen, mitikus tölgyfa tövében gödörbe temeti a felgyújtott családi fotókkal, az átélt élményeket jelképesen megörökítő polaroid felvételekkel együtt a rajongott-megvetett-megtagadott apa maradványait.

Íme az ősi emberpár a fa alatt, alma helyett revolver Éva kezében. „Ha a gyerekünk normális lesz, megfojtom!” – mondja kelet-európai paradicsomunk Ádámja. Abnormális világban a normális: abnormális. És melyik szülő ne kívánna nyugodalmat a jövőt ivadékának?

In Filmvilág, 1993.2. szám, 40-43.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1188

BETEGE A HAZUG VILÁGNAK

CANNES 1993

A mérgezés tünetei éghajlati övezettől, földrajzi távolságtól, társadalmi bútorzattól, politikai színekompozíciótól függetlenül megjelentek. A Brit-szigeteken, a Nagy Kínai Fal mögött, Új-Zéland partjainál vagy Európa városaiban ugyanaz az enyhe láz, émelygéssel kísért borzongás jelentkezik, ha a barbarizmus tombolásáról, ideológiák összetűzéséről, vagy akár csak az ózonlyukról esik szó. Tútelítődés, elrinocérosodás, a tudat biológiai egyensúlyának egészséges reakciója, vagy egyszerűen az önzés önvédelme, talán mindez együttvéve? – annyi bizonyos, a filmművészet tükrözi ezt az állapotot.

Az idei cannes-i versenyműsort mintha a jelen katasztrófáitól meghasonlott, mejbeteg fesztiválközönség számára állították volna össze a filmdoktorok, bőven mérve a vigasztaló napsütést, a regényességet, az aszpirines moralizálást, sőt, olyan gyógyírnak vélt blóddli vígjátékoknak is helyet adtak, amelyek már rögtön vadonatújan az utánjátszó B-mozik számára készültek. A zsűrielnök Louis Malle mottóul választott mondatát – „Ahogy múlik az idő, egyre inkább gyanakvással töltönek el az eszmék, s egyre inkább bízom az érzelmekben” – a művek kórusban visszhangozták, a bravúros szólolisták el is nyerték méltó jutalmukat. Semmi világmegváltás, metafizikus léleknyújtózkodás; hol vannak a titkos távoli robajlás hangjait váró, földre tapasztott fülek, az átfogó ideálok, emberjobbító vad indulatok? Minden gyanús lett, akár az üldözésmániás thrillerben.

Földönkívüli műanyag

Különös fáziseltolódással, éppen az amerikai filmgyártás kínálta fel a társadalmi frusztráltság, elidegenedés, a kozmikus

szorongás iparilag példásan előkészített és összeszerelt, tömeglélektani hatását professzionista módon kiszámított, motorizált vízióit. Joel Schumacher *Zuhanás* című filmjében a házasságában befuccsolt, munkájából aznap elbocsátott, a forgalmi dugótól idegbajos fehér átlagpolgár lázad fel a „politikailag korrekt” (a mindenható P.C.) viselkedés normái ellen. Baseballütővel szétveri a dél-koreai fűszeres kis boltját, mert nem tud aprópénzt visszaadni, s különben is drágán számolja a dobozos kólát, a kötekedő Puerto Rico-i csavargóktól elszedi a sportszatyornyit, s maga kezd vérengzeni, túsul ejti az emberetető üzletláncolat évőkalodába terelt vendégeit, mert a pincérek bürokratikusán ragaszkodnak a reggeli, ebéd felszolgálásának központilag előírt rendjéhez. Michael Douglas lefittyedt szájjal, eltorzult arccal játssza a nagyvárosi pépdaráló bestiális áldozatát, s nem érti a méltánytalanságot, hogy lepuffantják. Itt minden a helyén van: a veszélyben forgó, ártatlan kisgyermek, a tubusos újsághír-sűrítvények, a túlságosan liberális kisebbségi vagy többségi politika kritikája, és a golyó a szívben. Noha a spulni örült legombolyodásának lélektani magyarázatán túl, a rebellió a nagy amerikai vágyálom, a szabadság egyenlőségének szép fantazmagóriája, a szabadság szabályozottságának és a szabályozottság szabadságának paradox rabsága ellen irányul, e gondolat éppoly alárendelt alkatrésze a becsali formának, mint az akciófilm egyéb külsőséges feszültségkeltő eleme. A „megöli, nem öli meg?” megszokott izgalmán kívül akárha a televízióban mostanában sugárzott „problémafilmet” néznénk az ötvenes évekből, az idő ráakódott komikus patinája, valószínűtlenül elburjánzott nemespenésze, a szocialista órealizmus képtelen túlzásai nélkül.

A népszerű műfajok egyre inkább felruhazzák magukat a filozófiai komolyság divatos szabásvonalaival is (Stallonének nem elég a fegyver, a szemüveg is kell neki), az életérzés

közhelyé szintetizált párlata éppúgy kelléke a sikernek, mint a kasszabiztos színész.

A cannes-i fesztivál történetében állítólag először szerepelt horrorfilm a versenyben, bár nem valószínű, hogy ezt az újítást az évkönyvek díszlapjain örökítik meg. *A Testrablók* a műfaj „klasszikusnak” tartott alapművét (Don Siegel, 1956; Philip Kaufman, 1978) Abel Ferrara javította újjá. A földönkívüli titokzatos lények – akik először az amerikai katonai támaszponton jelennek meg, de az egész Földet fenyegetik – kiszívják az emberi testből az eredeti személyiséget, s a maguk hajszájra hasonló, műanyag változatában élesztik újjá, feltehetően már a filmművészet magaslati levegőjű támaszpontjaira is felpóztak, s megkezdték zavarba ejtő manipulációjukat. Mi egyéb ésszerű magyarázatot lenénk arra, hogy nem is olyan régen az edzőcipős, laza, fiatalos *Szex, hazugságok és videóval* Arany Pálmát nyert Steven Soderberghet most *A domb királya* című filmjében orrfúvásosan érzélgős, lelappadt vénségként látjuk viszont. Nincs kizárva, hogy az egykor költői realizmussal hódító Taviani testvérek túlságosan aranylóra fényesített tanmeséje a pénz nemzedékeken át rontó hatalmáról, a *Fiorile* is hasonmás személyek műve. Hogy ne beszéljünk az új, műanyag Wendersről, aki megtévesztően a régi: az *Oly távol, oly közel* mintha a *Berlin fölött az ég* néhány évvel későbbi, a megváltozott viszonyokhoz aktualizált, kissé megolvadt kópiája volna. Egy ideig a szokásos bizalommal figyelünk a meghitt német, amerikai barátira, míg fel nem támad az örült gyanú, csak nem?...

Wenders egyike a keveseknek, akik átjárhatónak vélik a távolságot az égi és földi erkölcs törvényei, a megfoghatatlan és a materializálódott lényeg, a halhatatlan idő és a törékeny emberi lét között. Egyik bőrdzsekis figuráját Emit Flestinek hívják, fordítva olvasva: Time Itself. Az Idő Maga. Mindössze hat esztendő telt el a *Berlin fölött az ég* elkészítése óta, közben

az idő maga eszeveszetten fölgyorsult, némiképp alátetve Again Srednewt. A berlini fal leomlott, tektonikus erővonalak rendeződtek át, s Cassiel, Wenders felöltös angyala ott maradt a Győzelem Angyalának hatalmas szoborvállán ülve. Talán nem kellett volna megzavarni végtelen bóbiskolásában. De most ismét leereszkedik az emberek közé, s népes angyalkülönítmény kíséretében megint belekeveredik az érthetetlen földi zűrzavarba.

„Hogyan élünk? Miért élünk? – e kérdéseket a film nem meri fölteni többé. Egyre inkább kerüli a felelősséget és elmenekül a válaszadás elől” – olvassuk Wenders szemrehányását. Ő valóban fölteszi e kérdéseket, az angyal és a város metaforájában szinte szó szerint fölteszi, s végül a szánakozóan megértő égi tekintettel kísért filozofikus szöveg belesüpped a halovány és érzelmes moralizálásba. Persze Wenders itt is mestere a képeknek, finom iróniája sem hagyja cserben (legalábbis nem mindig), de ahogyan az emberré változott mennyei küldött rácsodálkozik a dollár mindenható hatalmára, a német–amerikai seftelés és az orosz maffia bűnös üzelveire, a nagyszabású fegyver- és pornóvideókazetta-csempészet, a Kelet és Nyugat virágzó, ideologikus tartalmat sem nélkülöző újfajta cserekereskedelmére, az nem a szabad újítóra, inkább valamiféle nagypapás erkölcsi sopánkodásra emlékeztet. Az égi józanság és a (trapéz)művészet légies idealizmusa azonban megakadályozza a gonosz biznisz létrejöttét, az exangyal pedig megismeri a halandóság gyötrelmét.

A mai mese, Berlin legújabb szimfóniája nem nélkülözi a bennfent' társasági sármot sem, mindenki megjelenik, „aki számít”: Gorbacsov, Peter Falk, Nastassja Kinski, Lou Reed, Willem Dafoe és a többi notabilitás. Gorbacsov íróasztalánál ülve saját magát alakítja, tűzjeles homlokú Lear királyként medítál a világ megromlott állapotán.

Az érzelmek kisiskolája

Az angol praktikusság a maga higgadt módján reagál a rosszkedv hőemelkedésének századvégi tünetére (a brit filmművészet a kínai mellett a legerősebben képviseltette magát ezen a fesztiválon), az élet, ha nem éppen gyilkolnak bennünket – vagy cinikusabban: ha nem éppen bennünket gyilkolnak –, ha jut étel asztalunkra, végül is elviselhető, változatlanul süt a nap (ha nem esik az eső), és, a statisztikai tényeket tekintve, nincs minden macska farka lekonyulva.

Ezt az álláspontot a legáttételesebben Kenneth Branagh Shakespeare-adaptációja fogalmazta meg, a *Sok hűhó semmiért* áttetszően könnyed, üde és egyszerű feldolgozásában, ahol a mediterrán nyár, az életörömet sugárzó, fénylő toscanai vidék, a fiatalság kirobbanó szereleméhsége, a nők frissen mosott, fehér pruszlikja, ragyogó nevetése, a kertek szelíd kedvessége, az elnyomhatatlan, manipulálhatatlan biológiai jókedv szolgál néma érvként a néma vitában.

A látószög kétségkívül az élet szűkebb kivágatát foglalja magába, hiányzik belőle a szellem távlatossága, a lélek katartikus szomjúsága. Előtérbe kerülnek a „kis filmek”; amelyek szerénységükkel vagy álszerénységükkel mintha sugallanák: a világ káosza átcsapott fejünk fölött, legyünk éberek, ügyeljünk a mindennapok értékeire, szerezzük vissza elorzott méltóságunkat, ne engedjük át a terepet a mélabúnak, közönynek, persze a kereskedelmi jókedvnek se. Az intelem nem különösebben szárnyaló, de legalább ragasztott szárnyakkal sincs felékesítve, s nélkülözi a kispolgári vigasz olcsó humanizmusát.

A politikán, gondokon, depresszió túlmutató egészséges ösztönt ábrázolja Stephen Frears nagyhangú, cserfes proletár-komédiájában, mintha maga előtt is bizonyítani akarná: alkalmi kirándulásán (*Mondvacsinált hős*) ellenállt a Nagy Amerikai

Szippantógép erejének. Visszatér *Az én szép mosodám* kisembereinek dramaturgiai látványosságoktól, petárdás ötletektől mentes világához, filmjéről azt mondhatnánk, ízig-vérig tumultuózus olasz csetepaté, ha nem volna ízig-vérig tumultuózus ír csetepaté. *A lurkó* Dublin külvárosában játszódik, ahol pelenkányi kertek mögött, az egymáshoz ragasztott házacsok ablakából szinte látni a szomszédék fazekában rotyogó Irish stew-t. Robban a bomba (nem az IRA-é) a nagyszívű, nagyívó kőműves népes és zajos családjában: a húszéves lány bejelenti, gyermeket vár, az apa nevét azonban nem hajlandó elárulni. Ivóbeli szóbeszédéből derül ki: barátnője öreg, ronda apja a tettes. Hordónyi sör, hangos vidámság, hangos bögés, összetartozás, szeretet, az érzelmek kalandos fordulatai: bizonyos, a bébi nem kedveszegett, sápkóros világba érkezik meg.

Ken Loach, miként előző filmjeiben, a *Kőesőben* is a kisrealizmus mestere, a társadalmi igazságtalanság áldozatainak halk szószólója. Nem politikai indulatok fűtik, az egyén túlélési adottságait tekinti bátorításnak, a kitartást, a jellem erejét, a makacs méltóságot, amely nem enged az önfeladás nihiljébe süllyedni. A Manchester környéki munkanélküli házaspár számára kislányuk elsőáldozó öltözékének megvásárlása jelenti a nagy kihívást, a jelképesse növekedő erőpróbát. Az anygalkák ingyenes szolgálati ellátásban részesülnek a mennyekben, de itt a finom fehér ruhácska, cipő, fáttyolos koszorú meg a többi rituális csecsebecse elérhetetlenül sokba kerül. Az élettől sokszorosan megalázott családfő ez alkalommal nem enged, a vágyakozó gyerek nem érezheti alábbvalónak magát társnőinél. A politika, az állam, a vallás dogmái nem segítenek, az emberi szolidaritáson túl nincs semmi. Amikor a kétségbeesett apa a kiszolgáltatottakat zsaroló gazember halálának akaratlan okozója lesz, a pap beszéli le, hogy föladja magát a rendőrségen. „Ne ölj!” De az élet balekja se légy.

Korántsem ilyen könnyen elmesélhető, lineáris rendbe illesztett történet az angolok több kitüntetéssel díjazott filmje, a *Meztelenül*, melynek valójában nincs is története, a meztelenül szó pedig mindenféle vad dolgot jelent a szeméttároló fölött zsiszegő legyektől ihletett szlengben, amit a szereplők beszélnek. Maga a rendező, Mike Leigh azt mondja: „Filmem iránt éppoly ambivalensek érzelmeim, mint a huszadik század végének káosza iránt. A *Meztelenül* – legalábbis remélem – éppoly különös, mint szomorú, éppoly utálatos, mint szép, éppúgy telve van szánalommal, mint szörnyűséggel, legalább annyira felelősségteljes, mint amennyire anarchikus”. A film hőse, pontosabban antihőse a munkanélküliség, otthontalanság, céltalan életek tenyészetéből kikelt csudabogár, aki nőt erőszakol meg az éjszakai utcán, bár nem érzéketlen a titkos gyöngédségre sem, filozofikus hajlamú nihilista, zsillett-élű humorával gyakran metszi le a lényegről a ráburjánzott hazugságot. Jelleme hasonlóképp telve abszurditással, akár a megbomlott értékektől kerge világ, amit gunyoros, álmos somolygással szeme sarkából figyel. Nők: esendő szerepjátósok, kapaszkodó túlérettek, kis kukatöltelékek, irodista jókislányok pörögnek körülötte, s ő agresszióval vagy hányaveti lustasággal fogadja el kincsecskéjüket, ravasz, ápolatlan óvodásképéről azonban lerí, hogy nem utasítana vissza valami jóféle anyáskodó happy endinget sem. Mike Leigh, Frears és Jarmusch távoli rokonaként, iróniával, s nem leplezett együttérzéssel mutatja be a zagyva, képtelen életmetszetet a kilencvenes évekből, ahol bölcséleti érdeklődésű, komoly éjjeliőrök elektronikus szupermicsodáikkal felszerelve őrzik a kihalt, céltalan irodaépületeket, meghasonlott, szadista úrfiúk végzik szexuális tornagyakorlataikat, kétségbeesett, szakadt kis Archie-k óbégatnak az üres utcán eltűnt Maggie-jük után, és kétségbeesett, szakadt kis Maggie-k óbégatnak eltűnt Archie-

jük után. Tévedések vígjátéka a századvégi aszfaltbozótosból, a jóléti demokrácia külvárosából.

Az újromantika kannibalizmusa

Az Arany Pálmát nyert *A zongoralecke* vad szerelmi románca a múlt század ötvenes éveiben zajlik Új-Zélandban, a nyers romantika, a szexus, a zabolátlan ösztönök költői világába menekülve; a másik Arany Pálma-díjas, az *Isten veled, ágyasom!*, noha éppen ellentétes irányból közelít, Kína elmúlt ötven évének változatos politikai fordulatait követve végig, totálisan tagadja az ideológiák mindenhatóságát, démoni erőként, pusztító erkölcsi pestisként jeleníti meg az egyén sorsában a politikát, amely mindenütt csak üszköket, förtelmes sebeket, magánéleti dögvészt hagy maga mögött.

Az Ausztráliában élő, új-zélandi Jane Campion már első rövidfilmjével 1986-ban megnyerte a cannes-i Arany Pálmát, két nagy játékfilmje, a *Sweetie* és az *Angyal asztalomnál* végigtarolt díjakon, kritikusi jelzőkön, most *A zongoralecke* ravasz andantéi, fegyelmezett fortissimói hódították meg a filmművészet koncertközönségét. Csak a legeslegkényesebb fülű bírálók (talán szégyenlős süketek) mutattak cseppnyi bizalmatlanságot az újromantika érzelmi kannibalizmusa iránt.

A zongoralecke nagyon is női film, a szó jó értelmében. Nem feminista, nem is szépeltő, a női princípium olyan magától értetődő természetességgel fejeződik ki benne, mint Emily Brontë regényében, vagy Elizabeth Barrett-Browning verseiben. Ez persze távolról sem összehasonlítható értékítélet, bár a nevek megemlézése mindig magában hordozza a rejtett társítást. Mindenesetre Campion vállalt eszményképének tekinti az *Üvöltő szeleket*, s ezt a vonzódást, ha akarná sem tagadhatná le. Az erotikának az elfojtások alatti alattomos parazsa, amelyet a viktoriánus kor erkölce nem engedett nyíltan lánggra kapni, itt

szabadon lobog és pusztít. A törékeny, néma fiatalasszony, aki kislányával, személyes holmijaival, zongorájával megérkezik Új-Zéland partjára, hogy egy sohasem látott férjhez kösse életét, belülről szabad és független személyiség. Dominanciája talán éppen némaságában rejlik. A néma esedezik, vagy pedig parancsol. Mint valami krinolin, főkötős hajóskapitány hordja méltóságát, arca kifejezéstelen, szembogara szinte mozdulatlan, kis kezének, ujjainak erőteljes mimikájával, noteszlapra írt energikus firkáival fejezi ki magát. A leányka tolmácsol. A tengerpart iszapjára kitett zongora, az európai civilizációból idesodródott, ormótlan, idegen szörnyeteg a természetelvű, békés maori bennszülöttek és a kolonizáló kulturális vademberek földjén. A férj nem vállalkozik a zongora elszállítására, a moszat borította, cserjés, erdős hegyvidék valóban nem hangszerbálnák közlekedésére való. A férj barátja, a maori-módra tetovált homlokú műveletlen skót azonban megéri az asszony tekintetében a végső kétségbeesést, és saját házába viteti az elhagyott őszállatot. S megkötetik a különös szerződés az érzéki Mephisto, és a muzsika örök fiatalsága után sóvárgó női Faust között: a zongoraleckék alkalmával az asszony billentyűnként – külön a feketéket, külön a fehéreket – vásárolhatja vissza hangszerét, egy-egy érintésért, egy-egy szabadon hagyott testrészt cserében. A férj, ez a szűzies, jóindulatú, érzéki kiskorú, akaratlan (?) kerítője a veszélyes paktumnak, maga is áldozatául esik a tűzvésznek. Ujjak alatt születik a zene, ujjak parancsolnak, ujjak cirógnak, végzetszerű hát, hogy az ujjakon álljanak véres bosszút, így szerevezve érvényt a magántulajdon ésnél elvakultabb, konvencióknál erősebb jogrendszerének. Az angyalszárnyú, démoni kislány a nemezis aprócska követeként cikázik ide-oda a szenvedés perzselte bozótosban.

A filmnek két befejezése is van. Sokan úgy tartják, jobb lett volna megelégedni eggyel, az elsővel. A nagyzenekari, operai finálé, amelyben az új életnek nekivágó fiatalasszonyt a

csónakra pakolt ördögi hangszer idomtalan, hatalmas koporsóként magával rántja a tenger fenekére, a jeges öröklétbe. A másik befejezés látszólag mesés happy ending a megmenekülésről, a beteljesült szerelmi harmóniáról, az új zongoráról. Igen, de ez a harmónia már nem a régi tiltott szenvedély harmóniája, ez a zongora már nem az a régi, és az új férj fabrikálta vas-ujjprotézis keményen, fémesen kopog az elefántcsont billentyűkön.

Lakk- és mattművészet

A történelem és a művészet kapcsolatának sokszoros fénytörésű allegóriája Csen Kaj-kö: *Isten veled, ágyasom!* című filmje, a színházi illúzió és a való élet eltávolodását és összemosódását, a nemek közötti vonzalom, a nemi szerepek felcserélődésének merész kétértelműségét fejezi ki látványos, szívemarkolászóan dramatikus formában. A két óra ötven perces történetfolyam a húszas évektől a hetvenes évek végéig hömpölyög. A régi Kína nyomorba süllyedt tömegei, a felsőbb régiók perverz kifinomultsága, a súlyosan hierarchikus kötöttségek, polgárháború, japán megszállás, Kuo-Mintang, majd a Mao-korszak forradalmi tűztánca, végül a Vörös Gárdisták kulturális barbársága. Mindez különös tükörijátékból visszaverődve. A Pekingi Opera színpadán előadott ősi történet a hűségéről szól, a film története az árulásról. Drága selyemköntösök, bazilikányi fejdíszek, a rituális arcfestés, a szigorúan előírt koreográfiájú mozdulatok, az európai fül számára egzotikus hangszerek, a beszéd, az ének idegen hajlításai egy ősi szerelmi legenda dekorációi. Csu király veresége előestéjén visszaadja szabadságát ágyasának, Junak, a lány azonban elutasítja a menekülés lehetőségét, és öngyilkos lesz. A film szerelmi öngyilkosságának azonban gyáva árulás az okozója.

A színész-tanoda fantasztikus közegében, a világotázó-szenzációjú látomásban, ahol az évszázados hagyományok megszabta szakértelem, katonás brutalitás, pedagógiai szadizmus képezi a reménybeli művészeket, két fiú életre szóló barátságot köt. A szebbiket női szerepre idomítják (a 17. századtól csakis férfiak léphettek színpadra), addig gyötrik lelkileg és fizikailag, míg valóban sikerül elveszíteni nemi identitását, útja szükségszerűen vezet a homoszexualitáshoz, az opera nagyhatalmú patrónusainak, vén kéjenceinek ágyába. A két tanoncból az opera leghíresebb, legünnepeltebb sztárja lesz. Az ősi legenda új dimenziót kap: a fiúlány a színpadról lelépve is végzetesen szerelmes királyába, de az nem viszonzza érzelmeit, egy híres prostituálttal köti össze életét.

Csen Kaj-kő vérbeli mesemondó, istenadta tehetségű látványteremtő, finom érzéssel, finom kézzel érinti a legkényesebb lélektani helyzeteket is, ám a film második felében a kulturális forradalom sietős sematizmusa a valóság és játék kaján egymásba kopírozódásával végzi el a maga pusztító dramaturgiai munkáját.

Pedig a rendező itt személyesen érintett (talán épp ez a veszélyes), elmondása szerint annak idején maga is elvakult vörös gárdista volt, s elkövette saját kis árulásait. Később átnevelő táborba küldték, sorsában megfizetett vétkeiért. E filmet némiképp penitenciának szánta, fölszabadító, jelképes „önátvilágításnak”. Amikor az idők változtával az új filmes nemzedék, az úgynevezett „ötödik generáció” vezető egyéniségeként sikereket ért el külföldön, három évre az Egyesült Államokba emigrált. Az amerikai hatás, a tengerentúli glamour mintha leheletnyit felvillanna filmregényében. De lehet, hogy ez az ősi kínai lakkművészet.

Teljességgel ellenkező módszerrel, minden csábító csillogást lemattítva, ugyancsak a történelem, a politika erőszaktételét ábrázolja a művészetben a tajvani Hou Hsziao-hsien, aki előző filmjével, *A fájdalom városával* 1989-ben

Arany Oroszlán-díjat nyert Velencében. *A bábjátékosban* az évezredek művészet élő klasszikusa, a nyolcvannégy esztendő Li Tien-lu beszél indulatok nélküli bölcsességgel viszontagságos pályájáról; az epikus mese harminc évet ölel át, gyermekkorától, a japán megszállás időszakától a második világháborúig. Az egyszerű, póztalan film sajátos narratív technikája, a visszaemlékező szavak és a megelevenített képek elcsúsztatása, az auditív és a látványbenyomások aszinkronitása, a memória öreges spirálja és a jelenetek horizontális tárgyilagossága rejtett gondolati feszültséget kölcsönöz az elbeszélésnek. „Kezeim életre keltették a bábokat. Megteremtettem őket, irányítottam végzetük drámáját, már-már elhittem, magam vagyok az Isten. De a valóságban fölöttem is állt valaki, húzogatva a zsinórokat, én is csak bábu voltam. Életem egyszerre volt dráma és álom” – foglalja össze az agg Li Tien-lu a hosszú pálya rezüméjét.

A londoni Timon

Dráma és álom. Ebből a homályos világból ered Peter Greenaway unikális művészete, mely kívül (és felül) áll az elitigényű, de az üzleti jó hangulatot elrontani sem kívánó, jó modorú, okos fesztiválkép keretein. Ő egymaga külön fejezetet jelent az évtized filmtörténetében.

A kímélő menüről még csak annyit: míg a kommersz horror (lásd: *Testrablók*) úgymond kedvező hatással működteti a valóságos borzalmaktól amúgy is megterhelt lélek emésztőrendszerét, tehát beleillik a versenyprogramba, Greenaway sokkoló látomása már csak a délutáni fakultatív közönség számára ajánlatos. Mi más ez, mint a művészet elementáris erejének negatív elismerése? A modern pszichiátria harapós szobakutyusaival bátran szembenézünk, a tudatunkat marcangoló vérengző bestiákat azonban jobb a vasketrec másik oldalán tudni. A szervezők némi lelkiismereti feszengéssel

„Hommage à Peter Greenaway” diplomatikus ajánlással mutatták be a mester új opuszát. Maga Greenaway tett erre a tiszteletre, ő a megméretést szerette volna vállalni a versenyben – miként ezt sajtókonferenciáján némi sértettséggel kifejezte.

A maconi gyermek fröcskölő gyűlöletével, prófétikus világundorával valóban ízekre tépi a polgári közérzet kellemes öntudatát. A tajtékozó képek kegyetlenségével tiltakozik a kor általános képmutatása, az elüzletiesedés szégyentelen brutalitása, az Egyház megengedő lélekmanipulációja, az ember képlékeny erkölce, mindenevő mohósága ellen. „Betege vagyok a hazug világnak” mondhatná Shakespeare Athéni Timónjával Greenaway, a londoni Timon. „Örök undor / Éltesse, édes gyilkosok, mosolygó / Herék, ti, nyájas bestiák, szerencse / Bohóca, konc-párt, idő legyei, / Hopmesterek, gőzök, percmutatók! / Ember és állat minden nyavalyája / Varasodjék rátok!” (Szabó Lőrinc fordítása). A megcsalatottság átkozódása, az emberiség bűneinek enciklopédikus felsorolása, a „mivégre vagyunk a Földön?” és a „mivégre van a Föld a születés, a bomlás enyésző matériáival?” a hiábavalóságok hiábavalóságának ismétlődően feltett kérdésében a képfilozófus haragja a gyermek feláldozása láttán csúcsosodik ki. A gyermek, mint az eredendő ártatlanság, minden születő élet kiszolgáltatottságának metaforája *A szakács, a tolvaj, a felesége és a szeretőjében* is megjelenik; az áttetsző testű, albínó konyhafiú égi szopránja a mocsok, a rothadás, a gonoszság felett száll. Új filmjében a rusnya, pacalszerű, öreg anya gyönyörű, szőke, isteni tökéletességű gyermekének elorzása, fel-, ki-, elhasználása áll a középpontban. Az alapötletet a híres divatmagazin címlapja adta Greenawaynek, amelyen a serdülő szépségű modell kékszemű bébit szorít kebléhez a naiv keresztény festészet modorában. Perzselő pillantású manöken Szentszűzként ábrázolva. A kép megrendezettsége és hamissága a gyermeket a divat, a reklám, a pénz túszaként láttatja.

Az ártatlanság kizsákmányolása, megcsúfolása Greenaway szemében időtlen tárgya a manipulációnak. A jelenkor direkt képzettársításaitól elvonatkoztatva, tizenhetedik századi környezetbe, középkori misztériumjáték-kövületek és a barokk egyházi stílus operai külsőségei közé helyezte a történetet. A Szűz Mária–Jézus-téma groteszken karneváli parafrázisa a járvány és meddőség sújtotta Macon városának katedrálisában – mint színház a színházban – prológussal, epilógussal, három felvonásban a korabeli nézőközönség előtt adatik elő, amely hangos tetszés- és ellenszenv-nyilvánításával maga is részt vesz a cselekmény alakításában. E barokk happeningben a gyermek tizennyolc éves, szűz nővére feltűnésvágyból és haszonlesésből eljátssza az új Szűzanya-szerepet, a nemesség és az Egyház pedig örömet használja fel saját céljára a csodálatos eseményt. A jellegzetes greenawayi ornamentika minden stílusjegye megtalálható: a képzőművészeti utalások gazdagsága, évszázados kultúrkincsek visszfénye, a képek önsanyargatóan szadista, nyers burjánzása, a nagyon is szigorú statikájú, mérnöki pontossággal kiszámított építkezés, a számok misztikája. Itt a 13 a gonoszul bűvös szám. A gyermekgyilkos lányt, mivel a törvények nem engednek szüzet halálra ítélni, hogy jogszerű alanya lehessen a büntetésnek, 208-szor, azaz $13 \times 13 + 13 + 13 + 13$ -szor erőszakolják meg. Szakrális célból a megölt gyermek minden porcikáját hasznosítják, akár egy süldőmalacét. Így ér véget a megszenteltelenített szent komédia. Múltba vetített korunk böllér humorú komédiája.

In Filmvilág, 1993. 9. szám, 14-22.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=651

ÁLTALÁNOS VÉRMÉRGEZÉS

CANNES 1994

Valóságos és mesterséges borzalmak, etnikai tömeggyilkosságok és paródiára érett sorozatgyilkosok – vér és művér ma egyaránt olcsó a cannes-i fesztiválfilmek tanúsága szerint.

Nem véletlenül gondolkoztatott el a neves polgárpukkasztó, John Waters kijelentése, miszerint különbséget kell tenni a rossz rossz ízlés és a jó rossz ízlés között. Ez utóbbi most a művészet billegő trónjára kapaszkodott, s olyannyira regnált a világfilm legnagyobb évi karneválján, hogy az Arany Pálma-díjtól az ünnepélyes zárófilmig megjelent a maga sajátos odörjével. Waters botrányos és kultikus szagosfilmje persze ma már a múlté, amikor a nézőnek a kiosztott illatorgonán kellett lejátszania a vásznon megjelenő számok vezényletére a fogyasztói társadalom jellegzetes orr-kottáját. A rossz rossz ízlés belső lényegi azonosságot vállalva magába olvasztja a világ közhelyesen butító, kifacsarodott értékrendjét, míg a jó rossz ízlés bölcsen rejtegetett jó ízlésről árulkodó kritikai megfigyelésekkel reflektálja azt. Vagyis a rossz rossz ízlés minden esztétikai, filozófiai és gyakorlati tantárgyból bukásra álló pocsék diák, míg a jó rossz ízlés pimasz lógósnak álcázott titkos zseni. Valóban nagy különbség. A jó rossz ízlés megdicsőülése időben mélyen visszanyúlik a művészettörténetbe, hogy Arisztophanészre, Rabelais-ra, vagy csak a film-szürrealizmus ismert skandalum-élműveire utaljunk. És ha elfogadjuk a fenti ellentétpárt, akkor e logikai nyomon továbbhaladva lennie kell rossz jó ízlésnek és jó jó ízlésnek is. (A fesztivál bemutatói igencsak megerősítették ezt

a következtetést.) De amíg a rossz rossz ízlés minden álnokság nélkül kiadja magát, az őszinteség védtelen gesztusával tárja elénk testének minden esendő porcikáját, addig a rossz jó ízlés megjátssza az eminens, fennkölt mórrikál, magán viselve a kenettelenség és alakoskodás bosszantó vegyülékét, amely a képmutató emberekben oly tenyérbemászó. Az esztétikai szépség, a kimódolt üresség, az európaiság babérillatú Tartuffe-jei helyett ezerszer inkább a tehetetlen csúf kis sarlatánok.

A megbotránkoztatás arisztokráciája

A jó rossz ízlés idején fétisműve John Waters *Sorozatgyilkos anyája*, vagy a sokak légszomjas megdöbbenésére Arany Pálmával kitüntetett Quentin Tarantino *Pulp Fiction*-je, az amerikai konzumkultúra véres paródiája, az ezerkarú rabló, a másodrangú B-mozi elsőrangú gúnyrajza. Waters, aki a hetvenes-nyolcvanas években a fennálló tagadásából táplálkozó szubkultúra gothai almanachjában a hányás hercege címen szerepelt, a *Rózsaszín flamingó*, a *Poliészter*, a *Hajlakk* lovagjaként képviselte a megbotránkoztatás arisztokráciáját, most az amerikai középosztálybeli mintacsalád modelljén demonstrálja a jólneveltség, a makulátlan erkölcsi külcsín, az anyai önfeláldozás szentségének horrorisztikus elemeit. Ha a szerény igényű szocialista évek „tisztá udvar, rendes ház” puritán eszményét nálunk is felváltotta a társadalmi haladásra utaló, a vécékagyló pereme alatti bacilusvadászat, a mosóporok, illatosítók, fényesítők, kávé- és teamárkák névmágiájától az arcokon tükröződő szemérmes orgazmus, elképzelhetjük, hogy az amerikai tisztaságnál nincs hófehérebb, az amerikai reggeli kukoricapehelynél nincs menyeibb, s a csillámló szőke amerikai pelikánanya nem saját, de mások vérével táplálja kicsinyeit. Mindig az ideológiai és gazdasági szuperhatalmak ablakán süt be legfénylőbben a napsugár. Waters az ősi

komédiai fogás, a túl nagyra méretezett tettek és a törpe indítékok közötti ellentét humorára építi szatíráját: a példás háziasszony, a cukormosolyú családanya, a forró feleség habozás nélkül gyilkol ollóval, késsel, bütykös karddal, pokolgéppel vagy ürücombbal: a matematikatanárt, ha inti, hogy kamaszfia netán sokat nézi a rémvideókat; a lánya szvithártját, ha más szoknya felé pislog; az egyik szomszédasszonyt, ha nem tekercesli vissza a videokazettát; a másikat, ha nem szabdolja össze és nem szortírozza a szemetet, az esküdthölgyet a bíróságon, ha az illendőséget negligálva szeptember ötödike után is fehér cipőt visel.

Egyszóval rend a lelke mindennek. Az Ördög megszemélyesítőjévé vizionált elődök, bostoni fojtogatók, hobby-krematórium tulajdonosok, láncfűrész specialisták után a jóléti társadalom glorifikált erényeinek démonizálásán a sor. Az amerikai filmmitológia kísértet-panoptikumában a társadalom támasza, a pedáns sorozatgyilkos a legújabb viaszalak.

Az új idol, Quentin Tarantino, mintha David Lynch veszett világából, a vadszívűek bandájából bújt volna elő, automata kamera-Uzijából a filmidézetek sorozattüzével kaszabolja a gengszter-, drog-, szerelmi giccs-, erőszak-mozi, az amerikai szórakoztató mitológia bálványait. A *Pulp Fiction* talán *Ponyvatörténet*nek fordíthatnánk, a „pulp” a 30-as, 40-es években általánosan elterjedt, rossz minőségű papírra nyomott, olcsó, bűnügyi, szerelmi regényecskékre utal (nálunk sárga füzetekként voltak népszerűek), amelyeket elolvasásuk után pályaudvarok várótermében, vasúti kupék ülésén hagytak. A paródia zavarbaejtően mulatságos, mármint azért jövünk zavarba, hogy a kíméletlenül véres gyilkosságok, brutális kínzások, komikus fordulatokkal keresztezett rafinált kegyetlenség láttán (ha éppen oda merünk nézni) hogyan nevetünk, mert kétségtelenül nevetünk. A szupersztárok szemmel látható örömtolulással bolondoznak, a hajdanvolt

kislányszív-döglesztő John Travolta enyhén pocakos bérgyilkost játszik, ernyedtt pillantása, hosszú, zsíros haja, fülbevalója nem csak az idők változását, de az önirónia képességét is sejteni engedi.

Veszett világ ez is, a lynch-i motívumokat, szarkasztikus dühöt idézi, de amíg Lynch a modern amerikai élet s az azon tenyésztő kulturális mikroflóra képeiből, groteszk jelrendszeréből hasonlíthatatlanul eredeti, misztikus álmomentságot rak össze, addig Tarantino nem lép túl a B-mozik szellemes paródiáján, megmarad a filmből filmet szintetizálás eljárásánál, a valóság lepárlásából nyert művek újralepárlásánál, s a végtermék: kétszeresen liofilizált, könnyen oldódó műnedű. Ha kissé erőteljesebben fogalmazzunk, nevezhetjük Tarantinót akár vámpírnak is, hiszen azt a rengeteg vért, amit saját filmjében szétspriccel, végeredményben más gyilkosművészek ütőeréből szívja ki.

Szent Bertalan-éjszakák és nappalok

A vér, a halál misztériuma, a történelmi agónia képei igézik meg a francia film-gloire legnagyobb szabású, legnagyobb igényű, legdrágább antiamerikánus szuperprodukcióját (kötségvetését csak a *Germinalé* múlta felül), a híres opera- és színházrendező, Patrice Chéreau *Margot királynéját* is. Alexandre Dumas romantikus regényfolyamára kevés emlékeztet, Shakespeare *III. Richárdjának* barbár pompájára sokkal több. Chéreau korábban színpadra állította Marlowe *A párizsi mézárulás* című drámáját, amelynek ugyancsak a vallási türelmetlenség máig iszonytató jelképe, Szent Bertalan éjszakája áll középpontjában, amikor 1572-ben egyetlen éjjel, a katolikus IX. Károly parancsára hat- (más források szerint tíz-) ezer protestánst gyilkoltak le, álmukban lepve meg a férfiakat, nőket, gyermekeket. 1954-ben Jean Dreville már megfilmesítette Dumas regényét Jeanne

Moreau-val a címszerepben, de ez a Margot királyné a legtávolabbi rokonságot sem mutat az Isabelle Adjani megszemélyesítette szeszélyes, alpári kurtizánnal, akit fivérei megerősszakolnak, s aki ölében viszi kivégzett szeretője fejét, mint Stendhal *Vörös és feketéjében* Julien Sorelét a szenvedélyes Mathilde, akibe éppen „Boniface de la Mole és Navarrai Margit emléke öntött emberfölötti erőt”. Chéreau Navarrai Margitját az erotika, a dacból született becsületérzés vezérli az intrikáktól átszótt, vallási és hatalmi gyűlölettől szédült, vértől megrészegült világban, ahol a gyenge királyt saját anyja, a vasakarátú Medici Katalin mérgezi meg véletlenül (a végső kint másnak szánta). IX. Károly minden pórusából vért verítékezve hal meg, s a vérpermet nem csak Margot húga fehér taftruháját, az egész operai tablót sötétvörösre festi. Ez a vér, ez a vérözön azonban nem a szórakoztató erőszak-ipar jövedelmező életnedve, a Szent Bertalan-éji meztelen, fehér holttestek inkább Gericault, Vélasquez, Zurbaran, Goya festményeit idézik, s nem a halálosztó Schwarzenegger áldozatait. Hiába nyilatkozta a művészi képzelőerővel megvert rendező, hogy Dumas helyett inkább Coppola *Keresztapáját* szeretné követni, filmje lecövekel a befogadás meghatározhatatlan jövőjű senkiföldjén.

Chéreau reneszánsz bosszú-orgiájának kétségtelenül erős az áthallása a jelenkor irracionális vallási, etnikai, nemzetiségi drámáira, s noha tudjuk, hogy a művészetnek nem lehet napi feladata ezekre közvetlen módon reflektálni, a testetlen erkölcsi nyugtalanság ott remeg a levegőben. Az egyik hivatalos mellékprogramban műfaji kakukktójásként bemutatták Bernard-Henri Lévy filozófus, regényíró a zolai *Vádolok!* hevületével készített *Bosna!* című dokumentumfilmjét, amely felkavaró képeivel (közülük nem egy már emblematikus jele az ex-jugoszláviai hagymázos polgárháborúnak), a megoldhatatlannak tetsző belső viszonyok

érzelmileg elfogult elemzésével, a francia diplomácia képmutatásának bizonyításával valóságos belpolitikai vihart támasztott.

Nyilvánvaló, a stilizáció és a dokumentum távol esnek egymástól, összevetésük nem volna méltányos, de minthogy nincs két fejünk, nehéz állítólagos lelki egészségünket karbantartandó, frusztrációnkat levezetendő jókat borzongani, netán felszabadultan mulatni a bőven bugyborékoló művéren, amikor agyunkba örökre odaalvadt a valóságos gyerekvérrel átítatott hó lapátolásának emlékképe. Szerencsére Heródes korában nem létezett televízió.

A vallási, etnikai feszültségek születését a kitűnő román színház- és filmrendező, Lucian Pintilie Bábel tornyától eredezteti, amikor az Úristen az emberi kevélységet az addig egységes nyelv összezavarásával büntette meg. Ő maga a királyi Romániában, a ma Ukrajnához tartozó, dél-besszarábiai német faluban született, ahol románok, rutének, gagauzok, törökök, tatárok, zsidók, ukránok és oroszok éltek egyetértésben, sok nyelvből összefoltozott, hallucináló eszperantójukat beszélve. Pintilie saját bevallása szerint gyerekkora óta teljes érzéketlenséget tanúsított mindenfajta nacionalista izgatottsággal szemben; az érem másik oldala a túlérzékenység, amivel ezt az elátkozott betegséget ábrázolja az *Egy felejthetetlen nyár* című, színházszerűen fegyelmezett filmjében. A húszas évek Romániájában az úri bordélyház üdvöskéje magyarul káromkodik, Kun Bélát szidva, a porosz katonaiskolát végzett román kapitány felesége leginkább angolul beszélő, finom magyar szépség. A tisztis családot gyerekekkel, nevelőnővel, antik bútorokkal, porcelánjaikkal, kristálypoharaikkal a határmenti Dél-Dobrudzsába (ma Bulgáriához tartozik), a poros, bűdös, a bosszú és megtorlás körforgásától feldúlt garnizonba helyezik, s itt felvilágosult eszméikkel, egzisztenciális fenyegetettségükkel, lelkiismereti drámájukkal belesüllyednek a balkáni pokol, a nemzetiségi

békétlenség véres posványába. Pintilie filmje (előző műve, *A tölgy* vehemensen groteszk, a cinizmus önvédelmével eltúlzott, jelenkori haláltáncával ellentétben) szűkszavúan távolságtartó, letisztultan nyugodt rajzolatú, mintha éppen ezzel a hűvösséggel igyekeznék még idegenebbé tenni az örület lázát.

Demokrácia, a nem kívánt gyermek

A fesztivál előtt több borongó tudósításban olvashattuk, hogy harminc év óta először fordul elő: Cannes egyetlen szekciójába sem hívtak meg magyar filmet. A versenyprogramot már ne is említsük. A tragikus hangvétel sejteni engedte: íme, itt az objektív bizonyosság, a magyar film halott, dobhatjuk a koszorút a sírjára. Nincs semmiféle objektív bizonyosság. Aki évről-évre jelen van a fesztiválon, és érzékeli a válogatás szempontjainak következetességét, illetve következetlenségét, tanúsíthatja, a magyar filmek közül is hívtak már meg sokkal rosszabbakat, mint amilyeneket most nem hívtak meg. Már csak takarékosági okokból is kár lenne még a koszorút megrendelni. Arról nem beszélve, hogy a legutóbbi filmszemlén Jeles, Tarr, Grunwalsky, Szőke munkáit látva akár elfagylaltozhatjuk az erre szánt összeget. De azért vigyázzunk a torkunkra.

A fesztiválok lélektana némi tapasztalat után könnyen kiismerhető. Erre az orosz versenyfilmek adták a legjobb példát. E térséggel, mármint az ex-szocialista országokkal kapcsolatban arról szeretnek értesülni, amiről már amúgy is jól értesültek, azt szeretik újból hallani, amit már amúgy is tudnak. Az elvárásnak és a beteljesülésnek ez az örömteli befogadói mechanizmusa élteti a sikerfilmeket, különösen a politikai indítékúakat. S nem árt, ha a művészeti értéktőzsdén jól jegyzett nevek a közvetítők. Andrej Koncsalovszkij és Nyikita Mihalkov játszották idén ezt az egykori önmagukhoz méltatlan szerepet, bár a túlságosan szigorú jelző elsősorban az előbbit

illeti meg. Nem is szigorúságról, inkább az értelmetlen tékozlás, a tehetség elrinocérosodása fölött érzett csalódottságunkról van szó.

Koncsalovszkij jó ideje Amerikában készíti filmjeit, kötődése szülőföldjéhez, kulturális neveltetéséhez, saját múltjához erős maradt, de mintha a szovjet birodalom összeomlásáról beszámoló amerikai újsághírekből, televíziós kommentárokból állt volna össze világképe „Oroszország-anyácska” vajúdásáról, hogy megszüljön a nem kívánt gyermek, a demokráciát. „A felkínált szabadságot és szabadpiacot az orosz nép elutasítja, talán egyike ez »a szláv lélek misztériumának.«” – fogalmazza meg vizsgálódásainak rezüméjét. Nos, ha egy orosz intellektuel 1994-ben a „szláv lélek misztériumáról” beszél, az embernek kedve volna vízipisztolyához kapni. E misztériumot Koncsalovszkij komédiában próbálja megfejteni, mégpedig rafináltan mulatságosnak szánt, számunkra azonban elszomorító időutazás segítségével.

Aszja Kljacsina története, aki szeretett, de nem ment férjhez címmel 1967-ben készítette el egyszerűségében is gazdag, életörömtől, természetközelségtől, dovzsenkói ihletettségtől megtermékenyített filmjét a falusi kolhozaratásról, paraszti háromszögtörténetről, középpontjában a sugárzóan nőies, gabonaszőke hajú, fiatal Aszjával és törvénytelenül szült kicsi fiával. A filmet betiltották, huszonegy évig hevert valami raktárpolcon, mígnem 1988-ban a bakui fesztiválon újból levetítették. (A *Filmvilágban* Reményi József Tamás írt róla lelkes beszámolót. 1988/7. sz.) Koncsalovszkij most bosszút áll a hosszú némaságért, csaknem harminc év múltán visszatér a régi színhelyre, s öntudatlan érzékiséget sugárzó, szépmosolyú ifjú hősnőjét festettségű, bongyorkásra dauerolt, pergő nyelvű, locsi-fecsi matrónaként láttatja viszont, afféle fölösleges energiától izgága falusi gyezsurnajaként, aki Riba nevű tyúkjához intéz hosszú

eszmefuttatásokat a piacgazdaságról, a demokráciáról, amely rend nélkül csak országos bordélyház. Bezzeg Brezsnyev idejében...! Nem az állatokkal, nem a baromfiakkal van baj. Csehov öreg bérkocsisa a lovacsájának tudta csak elmondani, hogy a héten meghalt a fia. Alekszej Ivanics Romaszov miniszteri titkár farkasnagyságú fekete kutyával beszélgetett. Egy tyúk is lehet intelligens, ha nem fogja is fel az aktuálpolitikai kérdéseket. Aszja tyúkjá aranytojást tojik, igaz, kiderül, felnőtté cseperedett fia rabolta bandájával az Ermitázs kincseiből. Van itt minden, ami újságtudósításokból kivágható és összeilleszthető: a poszt-peresztrojka zűrzavara, maffia, dollár, Mercedes, kofa-kartell és legfőképp arisztokratikus leereszkedés az istenadta derék néphez, amely nem képes felismerni a történelmi haladás irányát. A falusiak Brezsnyev-, Andropov-, Csernyenko-képeket emelve magasba tüntetnek a kapitalista újjgazdagok ellen. Aszja egykori visszautasított kérőjét és szerelmét ugyanaz a két amatőr színész játssza, mint hajdanában. Fia alkoholista apja Chanel feliratú trikót visel pocakján, a meggazdagodott kupecforma másik inkább aranyfogát mutogatja, a bőrre tetovált Marx és Lenin képmást kevésbé. „A szláv lélek misztériuma” és „Uncle Sam” komédiai ízlése sajátos frigyre lép.

A kritikus mint hematológus

Nyikita Mihalkov esete már ravaszabb, nehezebben fölfejtethető. Még a kavicsba is életet lehelő, elementáris színésztehetsége, ritka formaérzéke rendezőként is csaknem mindig sikerre viszi, ő a lámpa- és a lepke-effektus nagy ismerője, a vonzerő, a sárm, a hódítás igazi kujonja. (Most is elnyerte az Arany Pálma utáni második legrangosabb kitüntetést, a zsűri külön nagydíját a kínai *Élni!* című filmmel megosztva.) Próbáljunk eltekinteni az utóbbi évek közéleti

megnyilatkozásaitól, amikor a tarka múltú ex-alelnök, Ruckoj bizalmasaként a McDonald's hamburgerek és a pornófilmek ellen az orosz hagyományok, az ortodox vallás meggyalázott zászlaját emelte fel, s a Honmentő szerepében debütált. Végül is a művész személye és az elkészült mű független egymástól, ámbár a közlekedőedények fizikai törvénye itt sem veszíti teljesen érvényét.

Új filmjét mindazoknak az áldozatoknak dedikálja, akiket a forradalom csalóka Nap megegetett. A *Csalóka Nap* – mert ez a film címe is – szinte klasszikus drámai szerkezetbe sűrítve 1936 nyarán, egyetlen tiszta levegőjű, ragyogó napon, a régi idők kedves atmoszféráját őrző, folyómenti dácsában játszódik, választékosan öltözött idős dámák, múltba tekintő, bolondos öregurak között, s ha a fiatalasszony férje nem a forradalmi hős, Sztálin közeli munkatársa (mint a falon fotográfiák tanúsítják), a híres Kotov ezredes volna, azt képzelhetnénk, a fonott karosszékek, fehér napernyők az *Etűdök gépzongorára*, a csehovi tragikomédia mára már megszűsödött hangulatába röpítenek vissza. Az alakok bája, a létezés eufóriája, a természet cinkos derűje, a megelevenítés képességének Pán-féktelensége azonban túlságosan közkeletű politikai formulát, véres végű sztálini melodramát tölt ki élettel. A nyári idillbe tízévi távollét után váratlanul jóképű, úriforma, fiatal férfi érkezik, a család kedvence, az asszony régi szerelme, aki a korosodó ezredessel nem csak férji mivoltában mérkőzik meg, de mint késő délutánra kiderül, a politikai titkosrendőrség megbízottjaként brutalitásba fúló, végzetes küldetése van. Mihalkov a kommunizmus bűneit leleplező közhely orvosságát a finom bevonattal nyeleti le a nézővel.

A szép nyári napnak vége. Az ezredesnek is. A Nap megcsalta áldozatát. De ha végiggondoljuk a dolgot, vajon a forradalom hány valódi vagy vélt ellenfelének élete száradhat a szerető férj, a bohókás csevegő, az aranyos leányka apjának

lelkén is? Vajon milyen szolgálatokért kapta a mellén viselt kitüntetések? A forradalom csaló Napja...

Mintha a művészi ábrázolás éppen ellenkező irányából közeledne a témához Zhang Jimou, az *Élni!* című film alkotója. Az ő „leleplezése” indirekt, drámai, de nem túldramatizált, nincs benne az a látványos ügyészi hév, mint Mihalkovban. Epikai rálátással harminc éven át követi egy kis kínai család sorsát, a családi vagyon elkockázásától a forradalmi fölfordulás megpróbáltatásáig, a kulturális tisztogatás megalázó szellemi leépülésétől az egyéni tragédiákig, mindezt póztalan szerénységgel, a megértés bölcsességével teszi. Mert minden balsorsot, szenvedést átlépve a túlélés, maga az élet fontos. Zhang Jimou képességeit illetően korántsem szerény; a kínai filmművészet ötödik generációjának talán legkiemelkedőbb tehetsége, presztízs-vadaskert tulajdonos, nyert legjobb operatőri, legjobb színészi alakítás díjat, nyert Arany Medvét, Arany és Ezüst Oroszlánt, a dekoratív és a drámai kifejezés adottsága éppúgy birtokában van, mint a tragikomikusé, sohasem magát állítja előtérbe, hanem az ábrázolás tárgyát.

S ha már akaratlanul belebonyolódtunk a művészet-hematológiai fejtegetésekbe, az A és B csoporthoz hasonlóan lényeges különbség van a Mihalkov-Kotov ezredes vadállatian összezúzott arcán lecsorgó vér és a kínai házaspár süketnéma kislányának szülőágyán a fehér lepedőn, szíven sújtó váratlansággal megjelenő vérfolyam között. A filmekben mostanság oly gyakorisággal feltűnő NKVD, ÁVH, Stasi, Secu és a szocialista névköltészet ki tudja hány szervezetének profimunkája mintha egy internacionalista filmipari vérközpontból kapná az utánpótlást. A kínai család egyetlen megmaradt gyermekének azért kell elvéreznie, mert a kulturális forradalom vívmányaként a reakciós orvosprofesszorok munkáját haladó szemléletű nővérek helyettesítik, s amikor a napok óta éhező, összetöpörödött, országos hírű tudóst

előkerítik, már késő. Az aggódó szülők jóvoltából hét zsömlét falt fel, ráadásul vizet ivott rá. Nincs vádirat, csak tragikomédia, csak halál van. Csak élet van. A kisunokát majd szépen felnevelik.

Mihalkov a Szovjetunió ideológiai satujába fogva készítette nagyszerű filmjeit, az *Etűdöket*, az *Oblomovot*, vagy a kortárs témájú *Öt estét*; mióta ráköszöntött a világexport lehetőségének korlátlan szabadsága, művészként megszüntette saját szabadságát. Zhang Jimou társadalomkritikája a szocialista Kínában hangozhatott el, igaz, a hatóságok megtiltották, hogy Cannes-ba elkísérje filmjét. Az orosz és a kínai rendező egyenlően megosztva kapták a díjat.

A „kis” filmek dicsérete

Annyi nagyszabású, nagyigényű vállalkozás után (Kieślowski a Szabadság, Egyenlőség, Testvériség eszményét jelképező filmtrikolórja, a *Kék*, a *Fehér* után a befejező *Vörös* inkább csak rózsaszínes árnyalatát is idesorolhatjuk) valóságos felüdülés személyes léptékű, kis igényű nagy filmeket látni. Nagy? Mit jelent ez valójában? Csehov rövid novellája nagy vagy kicsi? Egy perzsa miniatűr – már ami nem a méreteket illeti – nagy vagy kicsi? A perzsa kultúra méltó örököse, az iráni Abbas Kiarostami 103 perces filmminiatűrje, *Az olajfákon át* is kérdésessé teszi a szokásos mértékegységet. Kép a képben, mese a mesében: filmforgatás amatőrszereplőkkel a földrengés sújtotta észak-iráni faluban, ugyanott, ahol az *És az élet folytatódik* készült. A régi-új történet az előző film két szerelmesének valóságos szerelmi drámájára közelít rá. Dráma? Túl ijesztően, földrengésszerűen hangzik. A fiatal, írástudatlan kőműves makacs szenvedélyének tárgya, film partnere gimnazista lány, éppen vizsgára készül. Szülei odavesztek a katasztrófában, házuk összedült. Nagyanyja nem akarja feleségül adni az

írástudatlan fiúhoz, mert annak még háza sincs. De hát senkinek sincs háza. A házak többsége leomlott. Ilyenkor nem a legrosszabb parti egy kőműves, aki ráadásul vadul fogadkozik, hogy házat épít szerelmének. A lány azonban nem válaszol. „Ne mondj semmit! Ha igen, csak lapozz a könyvben!” – könyörög a fiú. A lány nem lapoz, kiismerhetetlen, néma kis bestia.

„Tegnap gerencsért láttam a bazárban, / friss agyagot gyúrt gyömöszölt zugában, / és szólt az agyag földöntúli nyelven: / Az voltam, mint te: bánj velem simábban” – írta Omar Khajjám híres négysorosainak egyikében. Kiarostami azt tudja, amit a mai látványos gyömöszölők közül kevesen, filmanyagának egyszerű, természetes, mégis költői, sima megmunkálását. Elbeszélőmódját férfias gyöngédség, belső erő és mérték, és ami nem a legutolsó, a humornak az a távolságot tartó, tárgya iránt megértést, sőt szeretetet sejtető fajtája jellemzi, ami a legnagyobbakat idézi.

Mindaz, ami ízlésünknek kedves, megtalálható Nanni Moretti *Kedves naplóm!* című egyes szám első személyben elmondott, valóban kényesen személyes filmjében is. Kényesen, mert az alanyi elbeszélés, amelynek tárgya, főszereplője és ábrázolója egy és ugyanaz, könnyen átfordulhat a túlméretezett, túlságosan érdekesnek vélt ego önszeretetébe, ami nem biztos, hogy a nézőben is hasonló rokonszenvet ébreszt. A depressziósokon és öngyilkos-jelölteken kívül mindnyájan nagyon rokonszenvesek vagyunk saját magunknak. Morettit kívülről is rendkívül okos, vonzó, a dolgokat színéről és fonákjáról egyaránt eredetien látó, hol kamaszosan szorongó, hol delíriumosan felszabadult, szellemes fickónak véljük, afféle olasz Woody Allennek, annak monomániái nélkül – egyszóval olyan embernek, akivel szívesen barátkoznánk. Noha – mint minden intim napló hőse – abszolút főszereplő, noha szinte valamennyi jelenetet saját szövegével, saját hangján végigkommentál, hol könnyű

iróniával, hol az érzelmeket közömbösítő, naivságot tettető szárazsággal, mégsem magáról beszél elsősorban, hanem szeretett Rómájáról, a kihalt augusztusi utcákról, házakról, filmekről, televízióról, a városon kívüli senkiföldjéről, a düledező kerítés menti kopár telekről, ahol Pasolinit meggyilkolták, a színhelyről, amelyet még sohasem látott. Nemzedékéről, nemzedékének különböző tévétjairól beszél (a megannyi megkeseredett, mord pofa között „Én egy csodálatos negyvenes vagyok!” biztatja magát), napjaink orvostudományának mániákusan szubjektív, egymásnak ellentmondó, elbürokratizálódott kezelésmódjairól beszél, ahol a tudományos megbízhatóság gyanúsan összemosódik a kuruzslással, s a szófogadó beteg ködös labirintusban keresi a kijáratot.

A napló három fejezetre tagolódik. Az elsőben Vespa robogóján, bukósisakkal fején, a nézőnek hátat mutatva, a szabadságtól részegen száguldozik a kánikula hidrogénbombájától kiüresedett városnegyedekben. A második a Szigetek címet viseli, s ezek a szigetek nem csak földrajzi értelemben különülnek el egymástól: a mai Itália kis pokolbugyrainak gúnyrajzai, a nagyvárosi életformának ideologikus alapon hátat fordító értelmiségi magatartásformák mulatságos rezervátumai. A harmadik rész az Orvosok, Molière-i indulatok nélkül, rezzenéstelen arcú szenvtelenséggel meséli el az orvostól orvosig járás kálváriáját, a jelentéktelennek tetsző bőrpanasztüneteivel kezdődő betegségét a tragikus befejezéssel fenyegető tumor-kezelésig, majd a gyógyulásig. Nem egészségügyi oktatófilm, nem önsajnáló szenvedéstörténet, hanem alanyi komédia. Annyira alanyi, hogy Moretti saját valóságos betegségét idézi fel, sugárkezeléséről még eredeti videófelvételt is közbeiktat. A gyógyulás háromszoros örömet jelent: először is az elbeszélés happy-endingjét, másodsor azt, hogy Moretti életben maradt, harmadszor a mi örömünket, akik ezek után reménykedhetünk, hogy az olasz film a kifejezés

belső szabadságát oly bátran és élvezetesen érvényesítő tehetsége a jövőben is filmeket készít majd.

*

A fesztiválpalota Lumière-ről elnevezett nagytermében, a vetítévásznon előtti zárófüggönyön Fellini emlékének szentelt, naiv stílusú festményt reprodukáltak óriás arányokban. A képen tengerpart, közepén Masina-Gelsomina kicsi figurája, ott a fehér sejk, a bohóc, Ginger és Fred, Dúskebel Ekberg a szökőkútnál, a bolond a fa koronájában, baloldalt, egészen a part vonalában fehér luxushotel homlokzata, a vízben az Amarcord hajója fényes ablakaival, a jobb szélén, a kép mélyén fekete kőmonstrum-fej bukik alá, a víz szintje éppen szembogarárt vágja el. A különös női fej talán a filmművészet nagy korszakának elsüllyedését szimbolizálja, amelyet a mester halálakor annyian elsirattak.

Mi azonban képzeljük azt – játszani jó –, hogy a fej éppen kiemelkedően van a tengerből, de mi még nem látjuk csodálatos arcvonásait.

In Filmvilág, 1994.8. szám, 4-11.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=696

AZ ÁRTATLAN

CANNES 1995

Emir Kusturica és Theo Angelopulosz balkáni apokalipszisétől Jim Jarmusch Halott emberéig a pusztulás képei – a filmművészet maga mégsem agonizál.

A százéves, sokat próbált dáma az ártatlanság koráról vizionál. Egész évben születésnap ünnepségek, az átkozott centenárium, mindenki a régi szép időkről beszél, fényről, mítoszlól, ifjúságról, de valójában mindenki a halálra gondol. Meddig él még a vén lotyó?

Ez most a felköszöntők, a díszalbumok, a nosztalgiázás órája, a rendezők mintha hessegetni akarnák az elmúlás gonosz képzeteket, saját szellemi egzisztenciájuk folytathatóságának bizonygatására, a filmművészet továbbélésének lehetőségeit pásztázzák. Mindent felülvizsgálni. Esetleg mindent megtagadni? Vissza a szűzi kezdetekhez, a romlatlan naivitás, az őszinte rácsodálkozás elsüllyedt pillanataihoz, vissza a mozdony érkezéséhez, a kisbaba reggelijéhez, vissza az eliszkolt évszázad Lumière-i dokumentumaihoz, a Méliès-ösrevü komikusan bájos halcsontocskáihoz.

Wenders *Lisszaboni történetének* filmrendező hőse, mint valami újra megtalált, megváltó szentséget, Buster Keaton kézzel forgatható, ómódi felvevőgépét mutatja fel a világ képi elszennyeződésének ökológiai katasztrófájában. Hej, amikor még a szem, ez az azóta alaposan kitanult, elfásult szotyka, még örvideni tudott egy repülő madár látványának. Angelopulosz mai Odüsszeusza Pénélopé helyett a balkáni Lumière-fivérek, a fotográfus Manakisz-testvérek előhívatlan, primitív filmtekerceit akarja megtalálni, országról országra, kalandból kalandba hajózva a viharverte Balkán kortársi tengerén. A mitikus tekercek, amelyek etnikai, nemzetiségi hovatartozástól

függetlenül örökítették meg a korabeli népek szokásait, Angelopoulosnál is a filmművészet elveszett ártatlanságát jelképezik, fellelésüknek nincs gyakorlati jelentősége, morális azonban annál nagyobb. Mintha a filmművészet jövője nyomorúságos, elhanyagolt filmarchívumok mélyén rejtőzködne, Lisszabon külvárosában, vagy a szarajevói infernóban, horpadt bádogdobozok titokzatos szarkofágjaiban.

Kés, géppisztoly, parittyá

Az iráni Mohsen Makhmalbaf *Salam cinemája* kevésbé romantikus ellágyulással, kevésbé önvádló penitenciával tekint a százéves évfordulóra, ő a film mai szerepét, a művészet és a valóság körmönfont kapcsolatát firtatja olyan láttató erővel, olyan kegyetlen bölcsességgel, hogy ez önmagában, nagy szavak nélkül is a filmművészet életképességét bizonyítja. Ez a különös dokumentum-játékfilm, filozofikus tragikomédia, gátlástalan szociológiai, lélektani viviszekció is magáról a filmkészítésről szól. Ha úgy tetszik, Forman egykori dokumentum-groteszkjének, a *Meghallgatásnak* mai, karcosabb, bölcséleti megközelítésű változata. Apróhirdetésben amatőr szereplőket keresnek a *Salam cinema* című filmhez. Az alkotók mintegy ezer jelentkezőre számítva készítettek jelentkezési lapot, a teheráni filmgyár épületét azonban legalább ötezres, fenyegető tömeg ostromolja meg. Szülők gyermekeikkel, fiatal fiúk, lányok, köztük sokan csadorban, elszánt, már-már ijesztő vad sereg, mint amikor Kubában a külföldi követség kerítésén átmászva nyomultak be a diplomáciai védettségbe, vagy amikor Albániában az Olaszországba tartó tengerjárókat rohanták meg, de ez talán az Egyesült Államok partjainál vízbe vesző haiti menekültek halálos makacssága is. A filmhajó a távoli, reménytelibb élet képi metaforája. A társadalmi közeg fuldoklóinak

kapaszkodója. A filmvászon mindenki Amerikája, ahová nem kell vízum, nem kell zöldkártya.

A jelentkezőkkel nem is tudnak egyenként foglalkozni. A hatalmas terem közepén kisebb csoportba állítják őket, a stáb az asztal mögött ül, a rendező kérdéseivel, parancsaival, próbafeladataival sötét képű Szent Péter, magánál tartja a mennyország kulcsát. Nem is kapuórként, inkább szeszélyes, kegyetlen Istenként játszik érzelmekkel, vágyakkal, sorsokkal. Iránban vagyunk, nevezhetjük a játékot akár kínvallatásnak is. Makhmalbaf az iszlám forradalom előtt éveket töltött börtönben, majd fanatikus ifjú fundamentalistából a rendszer gyanús elemévé avanszált. Másik, Cannes-ban vetített bravúrdarabja, az egyazon háromszög-drámát három különböző változatban megforgató *A szerelem ideje* című, öt éve nem kap bemutatási engedélyt Teheránban. Ezzel kapcsolatban Makhmalbaf egy kínai közmondást idézett az újságíróknak. „Amikor ujjaddal a Holdra mutatsz, lesznek, akik az ujjadat nézik, és lesznek, akik a Holdat. Legközelebb, ha filmet csinállok, azzal kezdem, hogy levágom az ujjam, ez majd megkönnyíti a dolgom.” Nem kifejezetten kíméletes képzettársítás. De hát ő éles késsel dolgozik.

A reménybeli filmszereplők között mozirajongó vak fiú. „Kész vagy mindenre, hogy filmezhess?” – kérdezi a rendező. „Két éjszaka a parkban aludtam, hogy előre kerüljek a sorban.” „Kinyitnád a szemed?” Fehér szemgolyók. „Abbahagynád a vakságot, hogy filmezhess?” A srác kinyitja látó szemeit és bevallja, hogy két hétig utazott, gyakorolva a vakságot. „És miért kellett vaknak tettetned magad? Hogy bizonyítsd az elhivatottságod?” „Hát nem ez a film?” – így a kérdés. „De igen, a te számodra azonban a film befejeződött.” A madár berepült a kamerába, az aspiráns filmszereplővé változott. Makhmalbafnál a művészet élet-halál harc, önkéntes megkínzás, erkölcsi próba az asztal mindkét oldalán. Nem tesz fel megválaszolatlan

kérdéseket a film jövőjéről, számára elemi közeg, akár a tűz, a víz, a levegő.

Wenders ott folytatja a művészetfilozófiai moralizálást, ahol tizenhárom évvel ezelőtt *A dolgok állása* végén abbahagyta. Kicsit bágyadtan, elbizonytalanodva, de még mindig ugyanaz a dilemma. Mivégre vagyunk a képek földjén, mit kezdünk celulooid-töltényünkkel? A kamera fegyver a valóság képeire szögezve: egy évtizeddel ezelőtt Friedrich Monroe rendező a sötét ügyletekbe keveredett producer meggyilkolása után olyan magabiztosan lövöldöz vele körbe-körbe, akár a legmodernebb Uzi-géppisztollyal, míg csak igazi akciófilmhősként maga is halálos golyót kap. A *Lisszaboni történet*ben ugyanez a Monroe a vizuális haditechnika fejlődésétől megfélemlítve, hivatásában meghasonlottan, a műemlék masina egyszerű parittyájához menekül vissza, ebben véli a szellemi létfenntartás origóját a „vidióták” szép új falanszterében, ahol a képek adják el a világot.

Szerencsére a *Lisszaboni történet* egésze végül is nem esztétikai tépelődések szomorkás tézisdrámája. Valódi életkedvvel, öniróniával teli, játékos kalandozás a látható, hallható dolgok felfedezésének és befogadásának gyermeki örömről – ha úgy tetszik, hát legyen –, elementáris ártatlanságáról. Mintha Wenders visszakanyarodott volna az utóbbi évek mesterkéltn kitérőiről, kiverelkedve magát a spekulációk érzelmes labirintusaiból, a „nagy kortárs filmművész” szerepének fogságából, nem restelve megint „kis” filmet készíteni. A történet bolondos útmozinak indul. A német hangmérnök képeslapot kap Portugáliából filmrendező barátjától, sürgősen jöjjön segíteni a munkájában. Boldog állapotok: nincs telefon, nincs fax. Döcögés az országúton a lerobbant batárral. Európa határok nélkül. Enyhe sértődöttség. Miért nem kérik el az útlevelemet? Miért nem nyitják ki a bőröndömet? Ki evett a tányérkámból? Ki ivott a pohárkámból? Lisszabonban üres ház várja, szabad bejárással a videózó

szomszédgyerekeknek, és csomó némafilmtekerics a szeretett, kiismerhetetlen városról. S elkezdődik a szenvedélyes szerencsejáték, a hangok felfedezése és vadászata. Mint lepkegyűjtő a hálójával, úgy fogdossa össze a város hangjait hosszú, nyeles mikrofonjával a hanggyűjtő. Az ámuló kamaszközönségnek köznapi használati tárgyakból bonyolult auditív képzettársításokat hív elő – csupa titokteli felfedezés, csupa örömforrás. Mintha hirtelen, a lényeges körvonalakat kiemelő friss fényekkel, régóta nem tudatosodott, gazdag neszekkel telne meg az érzékelés számára kifakult, elnémult város. Hát igen. Dziga Vertov Filmszeme és Wim Wenders Filmfüle együtt talán még jelenthet valamit agyonhasznált képekkel és zajokkal tönkrebombázott agyunk számára.

A balkáni ügy

Három részre fűrészelt, óriás Lenin szobor úszik hanyatt fektetve a vontatóhajón, fölfelé a Dunán. Gazdag német gyűjtő részére szállítják. Függőlegesen, egy darabban, karját szerényen magasba tartva, mutatóujjával a jövőbe mutatva, impozáns lehetett. Most kőfejét fektéből kicsinykét megemelve, az utolsó dicstelen díszszemlén végigtekint a zavaros viszonyok közé süllyedt, pusztuló balkáni vidéken. Illik a kép Kháron ladikjához.

Angelopulosz mai Odüsszeusza utazása közben nem félszemű Küklopszokkal, emberevő szörnyetegekkel, hajóseit disznóvá változtató Kirkékkel találkozik, az ő szörnyei nélkülözik a mese archaikus romantikáját. Tengermélyből felszínre vetődött vízihullák, felbomlott, oszlásnak indult ideálok, a nemzeti ellentétek fanatikus rögeszméi, temetetlen etnikai konfliktusok zombivilága. Mindez esőben, ködben, szürkességben, didergős messziségben. *Az Odüsszeusz tekintete* több mint háromórás epepeia e balkáni utazásról a görögországi Ptolemaisból az albániai Koritsába, innen az ex-

jugoszláviai, macedón Skopjébe, majd a bolgár határon át Bukarestbe, onnan Constantába, a Dunán le a szerb Belgrádba, és végső állomásként természetesen a bosnyák Sarajevóba. Ebben a században és ezen a fesztiválon minden út a jelképes Sarajevóba vezet.

Az A kezdőbetűvel jelölt, görög származású filmrendező egy vitatott műve bemutatójára szülővárosába érkezik. Az esemény sötét okok miatt elmarad, s ő felhasználja az alkalmat, hogy taxin, vonaton, buszon, hajóval nekiinduljon a filmművészet kezdeti ártatlanságát szimbolizáló, már említett filmtekercek felkutatására. Több alakban, több helyszínen is találkozunk e különös utazás átváltozó művésznőjével, Kalüpszó nimfájával, akit bár óhajtana, mégsem tud szeretni. Valamennyi kaland valóságosnak tetszik, de mintha mégis csak a képzeletben történe, minden valami opálosan koszlott, hatalmas történelmi függönyön dereng át. Sarajevóban mérsárlás a ködben. Semmit sem látunk, csak hangokat hallunk, lövéseket, kiáltásokat, a vízbe dobott testek csobbanását.

Angelopulosz az Olümposzról letekintő istenek nagytotáljából mutatja a feldúlt tájképet a ködben, miként egyik előző filmjének címe mondja. Az istenek is együttéreznek a halandók szenvedésével, mégis elválasztja őket a távolság, az ő esetükben a halhatatlanság monotóniája, a rendezőnél a művészi stilizáció tágasan építkező, tisztelettudó eleganciája. Ez persze nem az emberi melegség hiányát jelenti, inkább az erős intellektus önmegettartóztatását. Szemberendezése optikai lelemény: mintha megfordított, gyöngyházfoglalatu távcsövön keresztül látná a világot.

Mosolytalan átszellemültségéhez alig illő az anekdota, amit e reménytelen térség vallási és etnikai konfliktusainak kiirthatatlanul mély gyökereiről elmond (természetesen a filmen kívül), de nehéz nem idézni. A külföldi újságíró egy boszniai faluban járva felfigyel a tér közepén álló nyilvános vizeldére. Amikor a helybeliek elhaladnak előtte, némelyek

keresztet vetnek, mások muzulmán módra földre borulnak, mindenki nagy tiszteletet tanúsít iránta. Kérdésére elmagyarázzák, hogy ezen a helyen a XII. században ortodox templom állt, a török megszállás alatt átépítették mecsetté, azután az osztrákok idejében katolikus templom lett, s a Tito-rendszerben, amely minden vallással ellenséges volt, illemhelyé alakították. A rabelais-i történelmi lecke inkább Kusturica gátlástalan, minden kötőfékjét elszaggató tragikomédiájához illenék.

Volt egyszer egy ország... – ez az alcíme a már másodszer Arany Pálmát nyert, szarajevói születésű Emir Kusturica *Underground* című művének. Volt egyszer egy ország, amely mint tudjuk, valójában sohasem, illetve csak időszakosan létezett: az első világháború után a nagyhatalmak plajbásszal, ollóval, ragasztóval barkácsolták össze. Kusturica ebben a Jugoszláviában nőtt fel, itt nézte a hősi partizánfilmeket, itt alakított rockzenekart, itt emlékezett Dolly Bellre, itt ment a papa szolgálati útra, s ennek a Jugoszláviának szétrobbanását, elmebeteg, abszurd háborúját csak kívülről hajlandó szemlélni, bosnyák létére nem kíván egyik féllal sem azonosulni. Tragédia az azonosulás érzelmi átéltsége nélkül nehezen elképzelhető, így hát politikai állásfoglalásából, s a groteszkre fogékony, fegyelmet nem tűró, viharos alkatából szinte szükségképpen következik az a minden műfajhatáron keresztülgázoló, véres, túlhangos, túlképes karneváli maskaráda, szürreális komédia, amelybe ötven év történelmét belefoglalja.

Miként a születésüktől fogva nagytermészetű emberek, ő is minden vizuális ételt megeszik, minden felhörpinthetőt megiszik, számára minden kedveset végigszeret, ráadásul, nem is tagadja, nagy lopós, ami kedvére valót talál a művészet polcain, Chagalltól Felliniig, zavar nélkül, nyíltan leemeli. A muzsikát lehetőleg fortissimóban húzatja a fülébe, szíve szerint a Sex Pistols rockzenéjének ritmusára táncoltatná az elátkozott

balkáni disco-t, Sid Vicious stílusában énekelné a fantasztikus történetet. De a rézfúvósok eredeti cigány-csinnadrattája, amellyel filmjét az elejétől a végéig kíséri, sem éppen az a halk éjszakai nocturne.

A képrobbanások, a dokumentumokat imitáló farce-ok, az élveteg vizuális nagyotmondás, a historikus dínomdánom dramaturgiai kötőanyaga egy megcsalatott barátság drámája. Két férfi: Blacky, a tüzes érzelmekkel, illúziókkal teli, hősi balek és a minden hájjal megkent örök túlélő, a kőből is hasznot facsaró, dörzsölt Marko, és közöttük természetesen a nő, az örök Natalja.

A 192 perces, örületes történelmi maszkabál három részre tagolódik. Az első a háború, mármint a második világháború. 1941-ben a németek Belgrádot bombázzák, az állatkert találatot kap. Kusturica kamerájára méltó egzotikus pokoltánc, rémült vadállatok, indignálódott tigrisek, önbizalmukat veszített oroszlánok, haldokló anyacsimpánz, a gondozó karjában védelemre találó bébimajom (később az egyik főszereplő), a városba menekülő, égő romok között bóklászó zebrák, elefántok, s egyéb kisebb méretű emlős fajok. Az ördögi, látomásos szafári kezdetként igazán illik a félévszázados, abszurd cirkuszhoz. Marko ékszertolvajlásból fedezi az ellenállási mozgalom költségeit, pincéjében vidám, bátor lelkű hősöket rejteget, örökös ünnepség az élet, a szerelem, a halál. Ez a pincelét azonban a kelletténél kissé hosszabb ideig tart, mert Marko húsz évig elfelejti barátaival közölni, hogy a háború befejeződött, ő maga Tito bizalmas, magasrangú káderévé lépett elő, a rendszer kedvencévé, régi harcostársait tovább dolgoztatja a titkos, sötét, földalatti rejtekhelyen, ahol fegyvereket, sőt egy tankot is készítenek. Kusturica szemében ez a Tito-underground a kommunizmus elszigetelt, monarchikus paradicsomának metaforája. Nem csomagolja finom célzások díszpapírjába véleményét: a Tito temetéséről készült, kiszínezett, eredeti híradófelvételek alatt éppúgy a Lili

Marlene katonaindulóját halljuk, mint a korábban bevonuló náci csapatok lépését kísérve. Azután az alsó és felső réteg képtelen zűrzavarban összekeveredik. Marko többek között persze filmproducer is lett, s a Blacky barátja önfeláldozó életéről készített, monumentális háborús hőskölteményben a tévképzetek között, tudatlanságban tartott, a villanyzsinórt is fogával elharapó, véget nem érő lobogásban égő, örökös ellenálló, a filmforgatáson összetalálkozik megszemélyesítőjével, s egykori német ellenfelével. Most legalább sikerül megölnie – a színészt. Filmburleszk a filmburleszkben, á la nagyon sokan a filmklasszikusok panoptikumából.

A harmadik fejezet az általános cinizmus mai apokalipszise. Valamiféle paranoiás világvízió barlangtérképe is lehetne, a nagy nemzetközi vakondbirodalomé. Földalatti alagutak hálózák be Európát, táblán kiírva különböző fővárosok neve. (Kusturica 30 000 négyzetméternyi díszletet, 32 alagutat építtetett.) Ez már a pusztulás pusztulásának is önkínzó kigúnyolása. Tévelygő kéksisakosok, korrupt tiszték, fegyvercsempészek (a magyarok is megemlíttetnek), áldozatok. A nagy manipulátor, Marko, kissé elhasznált Nataljájával, de új német útlevelel és Mercedesével érkezik, s mint rendesen, tíz százalékot követel a fegyverüzletből. Csúnyán végzik, akár Ceaușescu és neje. Tolószékhez kötözik és leöntik őket benzinnel. Szépen lángolnak, életük és haláluk bevilágítja e meggyötört térséget.

Az ünnep, a tánc, a minden rémséget legyűrő életkedv azonban nem szakad meg. Megint esküvő a folyóparton, csók, habzsolás, ivászat, a holtakat a sírból is feltámasztani képes, eszeveszett muzsika, a mézes balkáni dance macabre. S ekkor hatalmas robaj, földrengés, a félsziget leszakad a szárazföldről, távolodik a vízen, a rajta mulatozók azonban észre sem veszik, tovább folyik a halálos hejehuja.

Kusturica képburjászó, törvénytörő, önuralmat nem ismerő, vér- és fantáziatöléses tehetségét egybehangzó ovációval üdvözölték a fesztiválon. Nostalgikus búcsúját országától, egyik szemben álló félnek sem elkötelezett álláspontját, morális értelemben saját bőrét vásárra vivő meggyőződését tisztelettel, sőt a szokatlannak kijáró csodálattal nyugtázták. Valljuk be, filmjének szemlélete nehezen illeszthető ahhoz a Szarajevó-metaforához, amely az európai és amerikai sajtóban, televízióban ma általánosan elfogadott. Bár voltak eltérő vélemények is. Néhány nappal a fesztivál befejezése után Alain Finkelkraut francia filozófus, a *Le Messenger* európai folyóirat szerkesztője *A család* címmel fulmináns cikket tett közzé a *Le Monde*-ben. Ebben azzal vádolja a zsűrit, hogy egekig magasztalta a leghazugabb, legszószátyárabb szerb propaganda Belgrádban forgatott, rockosított, posztmodern, amerikanizált változatát.

A rendező egy korábbi interjújában elébe ment a vádaknak. „A berlini fal leomlása drámai következményekkel járt. Miért érdekel mindenkit annyira a boszniai háború, amikor házuk táján is polgárháború folyik, Párizsban, Münchenben, Los Angelesben... Mindig ugyanarra a végeredményre jutok. Én Jugoszláviában nevelkedtem, sírtam a nemzeti himnusz hallatán, és most kötelező bosnyáknak lennem. Hogyan védelmezhetik a soknemzetiségű Bosznia eszméjét, ha megtagadják a soknemzetiségű Jugoszlávia gondolatát? Igyekszem logikus maradni, de aki logikát keres a történelemben, veszít.” Az Arany Pálmát mindenesetre megnyerte.

Fekete, fehér

A párizsi polgárháborút persze irodalmi túlzás a soktízezer áldozatot, köztük szánkázó gyerekek, kenyérért sorbanálló, piacon vásárló lakosok életét követelő fanatikus

öldöklés képeihez hasonlítani, de a jóléti demokrácia idilli felszíne alatt valóban izzik a parázs. Bevándorlók, munkanélküli fiatalok, külvárosi panelházak jobb sorsra érdemes semmittevői, arabok, feketék, emigrált fehérek francia nyelvű gyermekei, akik a francia himnuszot érzik sajátjuknak, nem tudnak mit kezdeni életükkel. A betonfalak közötti mágneses térben, a sivár grundok fölött forró a levegő, öngyulladásra készen állnak a száraz indulatok. Erről a robbanás előtti, túlfeszített idegjátékról szól Mathieu Kassovitz *A gyűlölet* című filmje, amelyet a francia kritika egybehangzóan a megújító, friss és eredeti alkotásnak kijáró dicséretekkel halmozott el, egyenesen Godard *Kifulladásig*-jének meghatározó fordulatahoz mérve teljesítményét. A fesztiválon a legjobb rendezés díjával tüntették ki. Kassovitz maga is bevándorló szülők gyermeke, apja 1956-ban hagyta el Magyarországot, nagyapja Kassovitz Félix, a kitűnő karikaturista.

A gyűlölet nem a jól ismert, amerikai „külváros-film” szellemképe, gördeszkás virtuózokkal, üveges szemű kábítószeresekkel, mindhalálig tartó, kíméletlen bunyókkal, bár a huszonnyolc éves rendező Hawks és Scorsese hatásától nem maradt rezzenéstelen. Szelleme, történetkezelése jellegzetesen európai, sőt a kelet-európai motívum sem hiányzik: öreg lengyel pasas a kávézó vécéjében szibériai deportálásról anekdotázik triviális humorral, fagyhalálos csattanóval.

Három fiú, három jóbarát a főszereplője a történet huszonnégy órájának. Fehér, fekete és arab. És a 44-es, krómozott Smith and Weston, amit a külvárost felbolydító forrongásban egy civilruhás rendőr elveszített. A fiatalok és a rendőrök között magasfeszültségű a gyűlölet, szinte ficánkol a golyó a fegyvercsőben. Egy tizenhat éves arab gyereket a rendőrségi kihallgatáson „véletlenül” úgy megverték, hogy élet és halál között lebeg. Vinz, ez az öles termetű, nagy orrú, nagy fülű, csaknem kopaszra nyírt zsidófiú, aki reggel tükör előtt

gyakorolja az elborzasztó kemény fickó rettenthetetlen szerepét, főpróbát tartva a gyűlöletből, amely saját üres élete és a világ ellen irányul, megfogadja, hogy ha a srác meghal, bosszúból megöl egy rendőrt.

Három különböző karakter, humorral, vibráló, valódi étellel megjelenítve. A fekete a mindent elsimítani akaró békítő jobb, az arab a sima, elegáns tárgyalópartner, a született közvetítő. A képek pontosak, könnyedek, mégis belső izgalomtól súlyosak. A túlzott drámaiságot Kassovitz mindig feloldja valamilyen ironikus csavarintással, nem engedi, hogy a dolgok egészen elkanászodjanak. Amikor a fiúk benn járnak Párizsban, a falról hatalmas utcai plakát vigyorog rájuk a pimasz felirattal: „Le monde est á vous.” A világ a tiétek. Áthúzzák a *v* betűt, kijavítják *n*-re. És ezt Kassovitz komolyan gondolja.

A filmet fekete-fehér nyersanyagra forgatta, noha távolról sem akarja a dokumentumszerűség látszatát kelteni. Az eseményeket időpontok, órák, percek tagolják, ez is inkább a belső kompozíciós egyensúlyt hivatott helyreállítani, a szenvedélyek ábrázolásában nem árt némi szikárság. Lásd: klasszikus francia hagyományok, Racine.

A fekete-fehér filmnek ez az egyre gyakrabban érzékelhető reneszánsza többnyire nem az anyagi szűkösség kényszere, inkább öntudatos, kihívó lázadás a színek bódító naturalizmusa ellen. Manapság, amikor a filmtörténet régi fekete-fehér klasszikusait a legújabb amerikai technikával büszkén kiszínezik róna, visító kékekkel, zöldekkel, pirosokkal, hogy méltókká váljanak fejlődésben oly messzire jutott korunkhoz, nem késlekedhet a dús szürkék viszontválasza. Ó, boldog ártatlanság.

Az ártatlanság dalai, William Blake egyik verskötetének címe, bár ő maga nem tud róla. Mármint az a sápadt, nyámnyila, kis William Blake, aki a filmművészet sokat idézett egyik honfoglalójától, Buster Keatontól örökölt nagykockás

zakójában és pörge keménykalapjában Jim Jarmusch transzcendens westernjének főhőse. Jarmusch már korábban a fekete-fehér szabadságharcosa: a *Florida, a Paradicsom* és a *Törvénytől sújtva* is ilyen nyersanyagra készült. Most, új filmje, a *Halott ember*, a western műfaj alapformáit, lecsupasztított természeti díszleteit, jellegzetes mese elemeit használja fel az élet és az elmúlás közötti bizonytalan térség, a holdkóros botorkálás, a tükör másik oldalára jutás ábrázolásához.

Anélkül, hogy szó esnék róla, különös időutazás tanúi vagyunk. Hogyan került a modern nagyvárosi flaszterkoptató, a jól ismert taxik utasa a múlt századbeli titokzatos vonatra, amely Clevelandből a nyugati határszél felé tart, nincs magyarázat. Könyvelőként (micsoda blaszfémia) szeretne elhelyezkedni egy munkásnyúzó üzem irodájában, de az állást már hónapokkal azelőtt betöltötték. Pénz nélkül, ismeretség nélkül belekeveredik egy csúnya gyilkossági ügybe. Ordas bérgyilkos falkát eresztenek a nyomába, kerítsék elő élve vagy halva. Menekülés közben az erdőben találkozik egy Senki nevezetű, kövér amerindiánnal, aki pártfogásába veszi, s a földi veszélyzónából végül elvezeti az indián kozmogónia mitikus világába. A tollas fejdísz viselő indián mellesleg literátus ember, a képzőművészetben sem lehet eladni: amikor Londonban járt, a könyvtárban megismerkedett William Blake, a preromantika örült költőzsenijének misztikus verseivel, rézmetszeteivel, fantasztikus rajzaival. Netán lélekvándorlás esete forog fenn? Bár a mi kis Bill Blake-ünk egyáltalán nem úgy néz ki, mint akit belülről angyalok és démonok marcangolnak, inkább mintha egy kevéske mákonyt ivott volna.

Jarmusch jól ismert, nagyon is kedvelt lakonikus humorával sorjázza a western műfaj tradicionális gyilkolásvariációit, de Blake alatt mintha a túlvilág fehér lova úszna a levegőben. Végül elérkeznek az indián törzs főhadiszállására, totemek, szobrok valóságos szabadtéri,

etnográfiai múzeumába, ahol a jámbor Senki, szokásaiknak megfelelően felöltözteti a fiút, befekteti egy csónakba, s ellöki, távolodjék el a nagy vízen. Él-e egyáltalán William Blake, a kis clevelandi számkukacból lett westernhős, vagy már régóta halott? Talán a túlsó parton William Blake angol költőként fog felébredni.

Feltehetően a centenáriumra tekintettel idén a fesztivál szervezői nem próbálták magukkal (és másokkal) elhitetni, hogy az amerikai szuperprodukciók összevegyíthetők a versenyben a szerényebb indíttatású alkotásokkal, hogy a „művészfilm” kifejezést illedelmesen elkerüljük. A tömegszórakoztatás McDonalds világhálózata, s a rafinált kisvendéglő kézműves konyhája között csak annyi a közös, hogy mindkét étel a gyomorba, s onnan a természet körforgásába kerül. A nemzetközi sikerre számító amerikai filmeket udvariasan a „hivatalos” programban mutatták be.

A rövidfilmek versenyében Cakó Ferenc *A homok dala* című animációs munkája képviselte Magyarországot, Gothár Péter *A részlegét* a Bizonyos tekintet elnevezésű programban vetítették, ugyanott, ahol Makhmalbaf és Wenders említett műveit.

Mindent összevéve a százéves film korához képest elég vidornak mutatkozott. Nem látszottak a szenilitás jelei – noha már készítik számára az elektronikus temetőt –, Európán, Amerikán kívül Kínából, Tajvanból, Dél-Afrikából, Iránból érkeztek szerény, de biztató üzenetek.

Az angolok valóságos fesztiválzenekart és filmkórust küldtek a versenybe: Ken Loach: *Föld és szabadság*, Christopher Hampton: *Carrington*, Terence Davies: *A neon biblia*, John Boorman: *Rangoon*, Nicholas Hytner: *György király örültsége*, James Ivory: *Jefferson Párizsban* című alkotásait.

De ezek már – egy későbbi Blake verskötet címével – A tapasztalás dalai.

In Filmvilág, 1995.8. szám, 4-10.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=917

A DÉMON PAPUCSA

CANNES 1996

Kis kályhameleg filmek, botrányt viharzó nagy opuszok, kereskedelmi forgalmazásra sokszorosítható, kifényesített talizmánok – a Cannes-i nagyvásár kínálata.

Talán a kicsi művek dicséretével kellene kezdenünk. Nem azért, mert „a kicsi szép”, miként az angol mondja. A kicsi gyakran kifejezetten ronda, amikor a kisszerűséget, a kicsinyességet, a rövidlátást kendőzi esztétikummal. Dehát a nagyság pillanatnyilag alig-alig mutatkozik meg köreinkben, a jelen filmszemléje nemzetközi szuper árvaházhoz hasonlatos: öröklétbe távozott apák, elnémult öregek, hősies búcsúerőfeszítések, önlegyőzés és legyőzetés. A lencsétábor netán majd égbe megy? Virgonc örökösök egyelőre szétszedik, kibelezik, csúfondáros formákba rakják össze a hagyatékot, az ünnepélyes arcú stréberekről meg nincs mit beszélni.

Mi, akik a változásoktól megviselt, hiszterizált vagy apátiába süllyedt Kelet-Európából jöttünk, s a fennhéjázó észszerűség és a sopánkodó moralizálás egyaránt kedélybeteg szélsőségeihez szoktunk hozzá, különös fogékonysággal nézzük az egyszerűen csak normális „kis” filmeket, amelyek együttérzéssel (de nem önközpontú értelmiségi jótékonysággal), szókimondóan (de nem politikai dörgedelemmel), szeretetteljes iróniával (de nem bohóckodva) ábrázolják a sóvárgott európai Eldorádó belső periferiáira szorult sorsokat. Munkanélküliség, megalázottság, elmagányosodás, önbizalomvesztés, ezek a fogalmak nem csak mifelénk ismerősek. E művek azonban nélkülözik a panaszkodó alaptónust, a zombi közönyt, biológiai erő, örömeire való készség, az önvédelem figyelme árad belőlük, s az egymásra utaltság magától értetődő válasza: a szolidaritás. Ha még

emlékeznek egyáltalán, mit jelent a szó a lengyel szakszervezet nevének kívül.

Prolibiedermeier

Nem véletlen, hogy elsősorban a thatcheri gazdaságpolitika mélyszántása utáni brit talajból bújik elő a termés, az angol irodalmi és filmművészeti klíma egyébként is kedvező a számára. Ken Loach, Stephen Frears, Mike Leigh titkos gyökerekkel kötődik az évtizedekkel ezelőtti „free cinema” hagyományaihoz, társadalmi érzékenységéhez, annak vad haragja, fortyogó, fiatalos indulata nélkül. Szelídebbek, szkeptikusabbak, mosolygósabbak, az emberismeret érett játékosai, megengedőek, de ítéletük lézersugár. Haladnak szerényen, makacsul saját útjukon, ügyesen elhúzódnak a Nagy Amerikai Úthenger elől. Frears ugyan időnként leszerepli tengerentúli vendégjátékát, aztán mintha misem történt volna folytatja az ír kocsmasztalnál, Dublin északi külvárosában, hangos, faragatlan proletár cimborái között, akik legalább beintenek a gazdasági prosperitás őket kijátszó cseleinek. A XIX. századi, kosztümös Dr. Jekyll és Mr. Hyde-történet, a *Mary Reilly* vágási munkálatait alig befejezve fogott hozzá előző filmje, a *Méregzsák* miliójében játszódó, s ugyancsak az ír Roddy Doyle regénytrilógiájából készült *A furgon* című komédiájának, amely két munkanélküli családapa viharos barátságát beszéli el. Egyikük a „vastartalékból” megvásárol egy motor nélküli, lerobbant furgonautót, rendbehozzák, csúf békából házilagos királyfivá változtatják, s a hamburgert, sült halat, krumplit, üdítőt árusító, friss festékszagú büfékocsi pótkalóriával látja el a világbajnokság idején különösen felizzó futballrajongó ír hazaszeretetet. A jóléti futamnak azonban hamarosan végeszakad, mert az

elfuserált emberi természet még a legidillibbnek mutatkozó kapcsolatban is megpróbálja újrateremteni a főnök és alkalmazott, az úr és szolga hierarchikus ősvizonyait. Frears kesernyés mókája talán nem tartozik kiemelkedő opuszai közé, de legalább az élet nyilvánvaló jeleit mutatja a távvezérlésű filmdramaturgia robottetei között.

Mike Leigh szatirikus családi csoportképe, a *Titkok és hazugságok*, már bonyolultabb fénytörésű. (Megnyerte az Arany Pálmát, és a főszerepet játszó Brenda Blethyn-t a legjobb női alakítás díjával tüntették ki. Az 1993-as Cannes-i versenyben részt vevő, nálunk is bemutatott *Meztelenül* a legjobb rendezés, főszereplője, David Thewlis pedig a legjobb férfi alakítás díját kapta.) A filmek sora mellett Leigh több mint húsz színdarab szerzője és rendezője, a *Titkok...* forgatókönyvét is ő írta. *A Mici néni két élete* kilencvenes évekbeli brit változata moderm, középfajú szalondarab, idézőjelekkel tűzdelt proli-biedermeier. Beszippantja a mai populáris kultúra lecsúszott kellékeit, berendezi velük hősei liliputi környezetét, filléres áruházláncok Barbie-babaház másolatait, szűk légterű otthonait, ahol a könyökök összeérnek, vagy a falba ütköznek.

Az elvirágzott munkásnő, elhagyott leányanya, műanyag fülbevalóval felékesítve, kiárusításon vásárolt, rózsaszín horgolt pulóverében, kicsinek éppen nem nevezhető fenékre feszülő macskanadrágjában, az angol *Kiskegyed* fölött révedezve éli mindennapjait morózus leányával összezárva, aki a városi köztisztasági hivatal alkalmazottja, hogy ne mondjuk, utcaseprő. Szeretetről, családi összetartozásról ábrándozik, de még a meglévő kapcsolatok is szétfoszlanak körülötte. És akkor megcsendül a telefon, izgatottságát leplezni alig tudó, kellemes női alhang közli vele, hogy ő az egykori titkolt csecsemő, akiről rögvést a szülés után lemondott és örökbefogadó szülők gondjára bízott. Rémület, rejtjeles randevú és egy kis

meglepetés: a személyazonosságát minden kétséget kizáróan igazoló zabigyerek feketebőrű. A legsötétebb árnyalatban. Kedves, intelligens, tanult, középosztálybeli polgárlány, foglalkozása: optometrista. Érzelmi kulturáltságát, arisztokratikus tapintatát, helyzetmegoldó bölcsességét tekintve, inkább ő lehetne a vöröses szőke hajú, halovány rántásszínű arcú asszony anyja. A titkok és hazugságok napvilágra kerülnek a külvárosi fotográfus-öcs miniatürizált álomházának abrosznyi kertjében adott elegáns családi partyn. Úszómedencének legföljebb a verebek számára volna hely. Képeslapokból, televízióból ellesett gazdagság-koreográfia, előkelőség-másolat, nagyvilág-imitáció.

Valójában mint afrikai menekülttábor: csupa kiéhezett, csonttá fogyott lelkű szereplő, csajkájukkal csörömpölnek egy kis szeretetért, figyelemért, csupa érzelemkoldus, egy nagyvárosi törzs tragikomikus gyülekezete. Fekete-fehér témájú Benetton-reklám, a szenzáció hazugsága nélkül, finom malíciával átszőtt, testhőmérsékletű érzelmesség. Mike Leigh tapasztalt, öreg vasári bábjátékosként bánik figuráival, nincs kizárva, hogy kedvelt bábuit az előadás végén leporolja és egy mívesen megmunkált ládába gondosan összecsomagolja.

Munkanélküliségről, s az összekapaszkodó emberi kötelékekről beszél Aki Kaurismäki *Távolban úsznak a felhők* című filmje is, mondhatni, kelet-európai levegőjével, álomszerűen groteszk bágyatagságával, komolyságot tettető, álnaiv humorával. A finn-magyar rokonságot Kaurismäki művei meggyőzőbben bizonyítják, mint az egyetemi tanulmányok nyelvtörténeti emlékei. Az ő lekopárodott, oxigénhiányos Helsinkije ördögien ismerősnek tetszik, mintha már jártunk volna ott valamikor az ötvenes-hatvanas években, de lehet, hogy az Budapest volt csikorgó, üres, éjszakai villamosaival, valamikor jobb napokat látott, hodályszerű szórakozóhelyeivel. A Dubrovnik étterem

„Honolulu winter” koktélja szédíti a fagyos légkörben kolibrikre, orchideákra gondoló ritka vendéget, a főpincér, Ilona (ismerős név) szigorúan és már-már szocialista hatékonysággal felel az üzletmenetért, akár egy textilgyár munkásigazgatónöje. A modern idők szele azonban összedönti ezt az avított biztonságot, a villamosvezető férjet is utcára teszik, csak a depressziós pofájú korcs kutya őrzi még biztos családi állását. Észak Zrínyi Ilonája nem hagyja magát, megszállottsággal határos hősiességgel összetoborozza az egykori stábot, kijózanító kúra után még az alkoholista szakácsot is alkalmazva, takaros vendéglőt nyitnak, amelyet (betonon, téglán áthatoló délibáb?) benépesít a vendégsereg. Távolban úsznak a felhők, miként a sláger mondja.

Jó kis kályhameleg filmek, realista tónusban előadva, látszólag belekapaszkodnak a valóság, a köznapi hitelesség kellékeibe, de mégis körülveszi őket a valószínűtlen bármikor szétpattanni kész burka.

Jó, jobb, legrosszabb

A fesztivál minden bizonnyal legemlékezetesebb művei, a rajongást ébresztő vagy éppenséggel botrányt viharzó „nagy” opuszok fordított megközelítésből, az irracionalitás jegyében születtek. Az angyali „Jóság” és az ördögi „Rossz” szinte teológiai elvontságban jelentek meg, a középkori iskoladramák távoli párbeszédét folytatva egymással. Akik a dán Lars von Trier monumentális *melodramáját*, a *Hullámtörést* megrendülve magasztalták, és a kanadai David Cronenberg *Karambol* című filmjére Szodomát és Gomorrát kiáltottak, talán észre sem vették, hogy ugyanannak a mérlegnek két serpenyője mozdult szemük előtt.

Lars von Trier a mai dán filmművészet legnémetebb tehetsége, Dreyert emlegeti, de egy tételes dogmákat visszájukra fordító, vallásos révületbe esett, vadromantikus Fassbindert juttat eszünkbe. Igaz, hogy ártatlan lelkű, jámbor hősnője Szent Johannaként hangokat hall és magában Istennel beszélget, az égi megváltásban azonban a legvulgárisabb testi beteljesítés áldozatával részesül. E paradoxon a film magva. Más terminológiával: a cél szentesíti az eszközt. Itt szó szerint szentesíti. A téma nem új keletű a művészetben. Shakespeare *Szeget szeggel* című színművében például az éppen kolostorba vonult szép Izabella kényszerül választásra erénye és imádott bátyja élete között. Az ifjú halálfélelmében könyörög, hogy hozza meg az áldozatot, elégítse ki a képmutató helytartó vágyát. Shakespeare azonban a kor erkölcsi felfogásának megfelelően lovagiasan megkíméli szüzi vagyonát a prédálástól (amit amúgy is fukarul őriz), s roppant bonyolult dramaturgiai cselszövással úgy intézi, hogy a kecske is jóllakjék és a káposzta is megmaradjon. A pszichológiai szélsőségek iránt vonzódó Lars von Trier nem ilyen atyáian nagyvonalú hősnőjével, gyenge lábát végigjártja a parázson.

A hatalmas sziklatömbök övezte, észak-skóciai sziget archaikusan bigott vallási közösségének terrorja mintha nem is a hetvenes években uralkodna, inkább évszázados, beomlott sírokból kelne életre, s a földöntúli földi szerelem, amely a fiatalasszonyt szelíd, nagybarom férjéhez fűzi, ősi skót boszorkányok babonás rontása volna.

A tengerre épült kőolaj-fúrótorony munkásaként a férfit szörnyű baleset éri, teljesen megbénul, ide-oda közlekedik élet és halál mezsgyéjén, a szerelem hályogjával elvakított feleség mindenre kész érte. A testében paralizált, de fantáziájában mozgékony beteg azt kéri a nőtől, feküdjön le másokkal, és számoljon be az átélt gyönyörökről. A külvilág

megdöbbenésével és megvetésével dacolva a jótét lélek ezt meg is teszi. Misztikus mágneses erőtér keletkezik közöttük: minél inkább rosszabbodik a férj állapota, asszonya annál alávalóbb áldozatot hoz, minél mélyebbre süllyed a megváltás mocsarába, annál csodaszzerűbb a felépülés. Ad absurdum: a legocsmányabb önfeláldozás a másik tökéletes gyógyulását hozza. Az egyház megtagadja a temetést, a tenger fogadja magába a végletes jóságában megdicsőült holtat. És az égben megkondulnak a templom nem létező harangjai.

Mindez pompás plasztikus cinémascopban, Robby Müller – Wenders és Jarmusch operátőre – kézikamerájával modern, kemény képekbe foglalva, a kezdeti hetvenes évek popzenei aláfestésével, David Bowie, Elton John, Deep Purple számaival kísérvé. Lars von Trier szembeszegül ugyan a tételes vallással, de a jó kis Bess szentté avatása a filmművészet Anyaszentegyházának kebelében még bekövetkezhet.

David Cronenbergtől mi sem áll távolabb, mint hogy morális megközelítésből adja elő mazochista lidércálmát (amelyet eredetileg James Graham Ballard neves sci-fi író lidércelt meg 1973-ban) az új vaskorszak és az esendő emberi hús megbabonázott kapcsolatáról. A testen, lelken eluralkodó bizarr szexuális megszállottságot hőseinél hatalmasabb, démoni erők működtetik, éppúgy, mint Lars von Triernél a tulajdonképpen mélységesen önző szerelmi szenvedélyből fakadó elvakult jóságot. A gyermekkor ijesztő meséje elevenedik meg, amelyre egykor éjszakai álmunkból felriadtunk: a könnyű, táncos cipők megbokrosodnak, elduhajulnak, táncosukat magukkal ragadják, már nem az ropja, hanem vele ropatják a szédületig, a végkimerülésig, a halálig. A kínzó, minden korlátot semmibe vevő szexuális vágy, amely az autókarambolok láttán, átélésekor, vagy elszenvéde után eluralkodik férfiakon és nőkön egyaránt, a nemiség kergekórja ördögi automatizmus, férfiak nőkkel, férfiak férfiakkal, nők

nőkkel, kétlábúak kétlábúakkal, kétlábúak féllábúakkal szerelmeskednek. Szervedélyük pusztító, de nem másokat, önmagukat pusztítják. Korunk tényeinek ismeretében ezért is óvatosan kell bánnunk az etikai ítélkezéssel. Önkéntesen vállalt halálveszélybe sodorják egymást és magukat, de ezt-bármilyen furcsán hangzik is – a másik iránti gyöngédséggel, sőt szerelemmel teszik. Szexuális vágyuk aberráltsága semmivel sem múlja fölül az aberrált látomást, amely néhány évszázaddal korábban egy Hieronymus Bosch-i képzelőerővel megvert, hivatásos vizionárius szeme előtt jelenhetett volna meg a jövőről, ahol emberek százmilliói külön-külön, formájukban, teljesítményükben egymással vetélkedő, drága fémdobozokba zárva, a földi életet pusztító mérgegázt eregetve, összezúzott testek iszonyát maguk előtt tolva, száguldoznak keresztül-kasul földrészeket behálózó utakon. Csakhogy ezt nem erkölcstelenségnek, hanem civilizációs haladásnak nevezzük.

A kórházi tudományos fotográfus, a karambolok intellektuális művésze megrendezi, rekonstruálja James Dean halálos autószerencsétlenségét (pontosan úgy, ahogy az a *Filmvilág* júniusi számának leírásában megjelent), Dean helyére ülve a Kis Briganti feliratú Porschébe, a bőrét viszi a vásárra. Jane Mansfield kamionos lefejeztetéséről is ábrándozik, a sors azonban közreműködése nélkül szolgáltatja a happening végkifejletét. Cronenberg országúti tablóihoz képest Goddard *Weekendje* Disneylandi családszórakoztatás. Őt kevésbé érintette meg az új amerikai filmművészet vidám, lángszórós, képromboló különítményének, Lynch, a Coen-fivérek, Tarantino emberfejekkel labdázó ironikus látásmódja (vagy iróniája rejtőzködőbb), a humor nem oldja, túlság nem idegenít el a látványtól, igyekszik elzárni a szabadulás egerútjait, bár a nézőtér időnként hangos nevetéssel könnyíti a megdöbbenés feszültségén. Ezt a belső zavart leplezi az erkölcsi

elutasítás indulata, a füttykoncert, amely a modern világ felbomlott egyensúlyának, a technika és az emberi psziché karamboljának vízióját fogadta.

A művek hatása a filmek sokaságában tobzódó fesztiválon összejátszik, egymásra vetül, reflexeik megváltoztatják, kiélesítik a színeket. Talán ezért is fogadhattuk mély ellenszenvvel, az ízlés Szodomájának és Gomorrájának kijáró viszolygással az érzelgős könnyáradatot, amely a belga Jaco Van Dormael *A nyolcadik nap* című filmje láttán megindult. A kritika és a közönség gyapotmezőnyi zsebkendőt elhasználva, felállva ünnepelte. A két főszereplő végül a legjobb férfi alakítás díját is megkapta. Öt évvel ezelőtt ugyancsak Cannes-ban mutatták be a *Toto, a hőst*, amely markáns környezetrajzával, kedves humorával, derék érzelmességével letarolt minden kitüntetést, a legjobb első műnek járó Arany Kamerát, majd az európai Felixet, a francia Césart, stb., stb. Lehetne egy kicsit kevesebb? – kérdeznénk most.

Tulajdonképpen nem is a rendezővel van bajunk. Ő igazán jót akart, talán túlon túl is jót akart, szíve kicsordult az együttérzéstől a természet megnyomorítottjai, ártatlan vadhajtásai iránt. A gondozó intézetből megszökött, kölyökkutya lelkű, levakarhatatlan mongolidióta fiú az érzelmek igazi értékére tanítja meg menő barátját, kiolvasztja a célszerű, hatékony életbe fagyott menedzsert és visszavezeti elidegenedett családjához. Nemes gondolat, a nőmagazinok levelezési rovatának esztétikai himporával felékesítve. A közönség olyan amilyen, a gazdagság, az egészség, a siker okozta lelkifurdalást kompenzálni emberi dolog, meghatódni saját jóságunkon, melegszívűségünkön még emberibb. Az azonban nem egészen érthető, hogy a Coppola elnökletével működő zsűri miként moshatta egybe az emberbaráti,

gyógypedagógiai ihletettséget, a színjátszás jótékony terapeutikus hatását a művészi teljesítménnyel.

Három amerikai ász

Illetve négy. A Coen-testvérek ketten vannak. De azért nem jön össze a póker. Robert Altman és Michael Cimino kiváló lapok egy fesztivál leosztásában. A hátoldal grafikai rajzolatát mindhárom esetben a jellegzetes amerikai bűnügyi-gengszter motívumok adják. Altman, az idős mester visszatér szülővárosába, *Kansas City*be, a harmincas évekbeli jazz-band paradicsom számára máig legkedvesebb világba. Ingujjra vetkőzött, begombolt mellényű, puha kalapos sötétbőrű zenészek, forró, gőzös cigarettafüstben klarinétszólók párviadala, szerencsejáték, politikai intrikák, választási manipulációk, a helyi maffia fémes muzsikája és egy kis Jean Harlow-rajongó mozibolond nő túszedése, hogy visszazsarolja a gengszterek kezébe került férjét. Altman épp oly ördögösen játszik kameráján, mint egykor Lester Young, Coleman Hawkins, Charlie Parker vagy Count Basie a maga hangszerén, de bőrbizsergető új improvizációval nem szolgál.

Ha az altmani túszejtést jó sötét, pállott, meleg légkör veszi körül egy kis posztprohibíciós alkoholgőzzel, a Coen-testvérek túsdrámáját a hó, a fagy, a belső vacogás jellemzi, amit persze náluk mindig, groteszk, fekete humor gyújt alá. Meleg túszedés, hideg túszedés, Ciminonál a hőmérséklet langyos, olyan amerikai felsőbb középosztálybeli karrierlangyos. A tús a mai amerikai dramaturgia Jolly Jokere. A lap akár a kabátujjból is előcsúszhat.

A Coen-fivérek is visszatérnek szülőföldjükre Minnesotába, egy 1987-ben valóban megesett bűnügyet ásnak

elő. Ez a hazatalálás jelképes is egyben, *A nagy ugrás* stilisztikai kudarca után feltehetően tudatosan fordultak vissza a *Blood Simple*, a *Raising Arizona*, a *Barton Fink* bravúros stílusjátékához, ahol a lidérces humorú képtelenség csapdájába esnek a realizmus kézzel fogható tényei. A *Fargo* szimplább szövésű, intellektuálisan kevésbé hazardírozó, mint a *Barton Fink*, nem csigázza, nem ingerli a képzeletet. Az esetlenség, a szerencsétlenkedés dominósorként végigdúló tragikomédiája, fogvacogatóan rideg, semmi jellemek, ötletik, ölik egymást. A gyáva, nevetséges kisszerűség pusztító láncreakcióját a jégbe dermedés állítja meg. A havas táj, a fehéres szürke égbolt alatt egyetlen meleg zugoly van: a hetedik hónapjában állapotos, bumfordi rendőr-felügyelő család ágya, ahonnan szerető férjével együtt a televíziót nézi. Az egészséges étvágyú, józan asszonyzsaru a veszélyek közepette is épp oly magától értetődő kellékként viseli a rendőrségi szabályzatba nem egészen illő, édes terhét, miként Colombo felügyelő legendásan kopott ballonkabátját. Az adósságból adósságba, hazugságból hazugságba gabalyodó sápkóros autóügynök és a felesége elrablására felbérelt két gátlástalan balfácán produkciója horrorisztikus vidámságot ébreszt, akárcsak Lynch mezőn talált emberi füle, a szájában a levágott alsókarral vidáman elviharzó kutya, a *Barton Fink* végefelé a becsületes megőrzésre átadott, papírdobozba zárt, spárgával átkötött, barna csomagolópapírba bugyolált, elmagányosodott fej, vagy ahogyan Tarantino gengszterei pedáns háziasszonyokhoz méltóan kitakarítják autójuk belsejét a szétspriccelt vértől, velőtől. Itt terménydarálóból kiálló lábon derülhetünk. Újsághírekből, mozikultúrából kikelt műördögök, мүдémonok elűzve, a korszerű pszichoterápia megalégedésére vidáman fütyörészünk a sötétben.

Michael Cimino, a *Szarvasvadász*, *A mennyország kapuja*, *A sárkány éve* jelentékeny tehetségű rendezője, újból és

újából megpróbálkozik a nagy visszatéréssel, ő a siker-csúcsok és bukás-szakadékok akrobata túlélője. Most szó szerint hegyromra kapaszkodik, és a jellegzetesen hollywoodi dramaturgiai felvonó-masínával húzatja fel magát a ritkás levegőjű sziklatetőre, ahol a navajo indiánok élnek, és ahol a legendák csodatava talán visszaadhatja az áttételes tumor utolsó fázisában szenvedő, tizenhat éves, börtöntöltelék indiánfiú egészségét. A sztori szerint a földhözragadt, rövidlátó anyagiasság és a spirituális elvágyódás közötti erkölcsi mérkőzés ez. A fegyverrel elrabolt, s az arizoniai sivatag klasszikus western-színhelyein magával vonzolt, Los-Angeles-i onkológus, a tip-top sikerember, beijedt áldozatból humánus együttműködővé nemesül. Kezdetben voltak a baljós pompájú, tollas fejdíszükkel felékesített gonosz indiánok, majd a rossz történelmi lelkiismeret rehabilitációs divatjával a jó indiánok támadták meg az amerikai filmvonalat, s most Jim Jarmusch *Halott embere* után úgy tetszik, mintha újabb invázió fenyegetne. Nem tudhatjuk, vajon Cimino látta-e Jarmusch félálomban, féléletben, félhalálban tett különös utazását az indián mitológia szellemi tájain, de a természeti szépség és emberi jóság paroxizmusával megjelenített, orvosfilozófiai túsdrámája mintha annak hollywoodizált, kereskedelmi forgalmazásra sokszorosítható, kifényesített talizmán változata volna.

Vonzások és új választások

Tizenöt esztendőnyi önkéntes filmes emigráció elteltével, a Kínában és a Szaharában forgatott szuperprodukciók, a kilenc Oscar-díjat nyert *Az utolsó császár*, *A rejtőzködő égbolt* és *A kis Buddha* keleti trilógiája után, Bernardo Bertolucci visszamerészkedett Itáliába, még nem az olasz élet valóságába, inkább csak amolyan köztes, vámmentes területre,

az angol, amerikai művészek, Byron, Shelley, Virginia Woolf, Henry James és mások számára is annyira kedves toszkán tájra, amelyet a szelíd szőlődombokon termelt chianti után John Mortimer drámaíró Chiantishire-nek keresztelt el. A *Lopott szépség* egy lélekben és testben egyaránt hervadó, nemzetközi művésztársaság, szobrászok, írók, képkereskedők és egyéb jómódú széplelkek körébe veti tizennyolcéves, gyönyörű és ártatlan hősnőjét, a hosszú lábú, kisportolt, tipikus amerikai top modell-bimbót, aki azért érkezett a tengeren túlról, hogy kinyomozza törvénytelen apja személyazonosságát és felidézze az első szerelmes csók ízét. A szüzesség fellobbantja a kiégett képzeletet, de semmi erkölcstelen dolog nem történik. „Az utolsó tangó a két generáció közötti harcot jelentette, a *Lopott szépség* a kibékülést...” – mondja Bertolucci. A féltett kincsecske elveszik ugyan a bukolikus vidék díszletében, az érett búzatóbla fényében, de megtalálója tiszta szerelmű, üde bőrű, toszkán ifjú. Nincs itt semmiféle „Zsuzsanna és a vénék” ihlette kujonkodás, nincs olasz barokk, nincs politikai melodráma. Így jutunk el az utolsó tangótól az első valcerig.

Van a szépségnek egy gyanús üzenete is, mint évszázadok előtti pompázatos korokban a túlságosan erős parfümnek: valamit takar. A bűvös toszkán táj a hajdanában-danában Arany Pálmát nyert Paolo és Vittorio Taviani filmjében is elandalít, hogy megkerüljük a valójában helyénvalóbb elaltat ígét. Ők Goethe *Vonzások és választások* című regényét vitték vászonra, ezt a forradalmian romantikus, a modern lélektan sötét és irracionális érzelmi labirintusába vezető, a maga korában gyakran az erkölcstelenség vádjával illetett, nyugtalanító művet, amelynél – Byron szerint – Mefisztó sem írhatott volna különbet. Nos, Tavianiéknak sikerült lovagiasan megvédelmeznük

a goethei klasszicizmus erkölcsi időállóságát, amennyiben ezen a kihűlt akadémizmus megmerevedett formáit értenénk.

A vonzások és választások zavarát, kiszolgáltatottságát, az alakot nem öltött vágyakat, a fiatalság belső bizonytalanságát rajzolja meg, szociografikus körülményességgel vagy impresszionista kedvteléssel, a mai francia filmművészet két szélső pólusán, az egyik legeredetibb új tehetségnek elismert Arnaud Desplechin és az immár filmtörténeti alakká nemesült (nem márványosodott) Eric Rohmer is. Desplechinnek a *Miként vitattam meg...(szexuális életemet)* a második, Rohmernek a *Nyári mese* a huszonegyedik filmje, a harmadik darab a *Négy évszak meséiből*. Különös, hogy az egyetemi értelmiség, diákok és a hozzájuk csapódó, nehezen meghatározható háttérű fiatalok világában koncentrikus köröket leíró művek, az ifjú és az idős művész szemszögéből mennyire hasonlóan mutatják a generáció melankolikus céltalanságát, tragikomikus tapogatózását a szilárd kapaszkodók után. Kedvesek, jóra valóak, érzékenyek, intelligensek, talán éppen ezért életidegenek. S ezzel nem feltétlenül az életről akarunk hízélgőt mondani. Ködben, elvarázsoltságban szédelegnek, nem ismerik a vad, parancsoló szenvedélyeket, a hivatás, az anyagi javak beszipantó örvényét, a társadalmi elvárások által felkínált felnőtt-szerepeket kételkedéssel teli vonakodással méregetik.

Rohmer apás megértéssel nézi ezt az angyalszárnyak nélkül lebegő, suta fiatalsgot. Mulatságos, hogy különböző filmjeiben nemegyszer, éppen a vakáció az az életszituáció, amely vegyi oldatként előhívja a kapcsolatok valódi természetét, a hősök szembesülését saját magukkal, a világban elfoglalt helyzetükkel, és minthogy csak nyaralásról van szó, a napfény, a tenger megjelöli a mű hangvételt, stílusát is. A magányos, réveteg, matematikaszakos egyetemi hallgató, aki gitárjával kettesben érkezik meg Dinardba, a divatos tengerparti

üdülőhelyre, hogy egy barátjától kölcsön kapott szobácskában eltöltse a kötelező vidám, nyári két hetet az unalom, a várakozó bókászás, az elárvult szendvicsfalás napolajos purgatóriumában, a film végén botcsinálta, érzelmi Casanova-inasként, nőszívekben zűrzavart és kételyt hagyva maga után, hajózik el a színhelyről. De a legnagyobb katyvasz az ő fejében marad. Rohmer a pszichológiai megfigyelések hallatlan finomságával, utánozhatatlan természetességgel koreografálja meg a férfigyávaság, a határozatlanság, az egyre kínosabb következményeket maga után vonó, kényszerű füllentgetés, az adott pillanatban őszintén hitt, de beválthatatlan ígéretek komikus hímtáncát.

Leküzdhető vonzások és nehéz választások.

In Filmvilág, 1996.8. szám, 12-19.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=339

A PÁLMALIGETEN ÁT

CANNES 1997

A fesztiválok metropolisza, a numero 1. idén ötvenedik évfordulóját ünnepelte. A zsűri a fősodor ellenében hozta meg ítéleteit, hogy visszaadja önbizalmát a mellőzötteknek, csúfnevének: a „művészfilmnek”.

A fesztivál, amely egyszerre árasztja a nagyvilági „savoir vivre” levegőjét, a filmraktarak fém- és vegyszerszagát, az újdonságok hisztériáját és a művészet márványos tekintélyét, vertikálisan elhelyezkedő körökre tagozódó, szigorú kasztrendszeren alapul, felül a vakufénnyel megjelölt híresek, gazdagok, a nemzetközi média eleven táplálékai, lejjebb a sistergő, surrogó gyárüzem, szakadatlanul működő vetítőgépekkel, mögöttük és előttük a filmproletárok tömegével, Cannes, a numero egy, a Metropolis, ismét ünnepel. Két éve a film századik évfordulóját, most saját ötvenedik születésnapját.

A múlt tükre megnyílik, a két dimenzió között szabad az átjárás, Cerberus nem kér mozijegyet vagy hierarchikus színekkel jelölt arcképes belépőt. Odaát nem csak a halottak, de a megöregedett élők ifjú hasonmásai, a zsenge Bardot, kacér Lolita-mosolyával, Kim Novak fénylő háta fölött visszapillant a fotósokra, a később hallókészüléket viselő Truffaut tenyerével kagylózik a *Négyszáz csapást* fogadó ovációra, Fellini és Masina *Az édes élet* vetítése után, az arisztokratikus Antonioni, akit most beszédét vesztett, roskatag aggastyánként támogatnak a színpadra, a pózoló Hitchcock, Picasso csíkos tengerésztrikó helyett szmokingban és csokornyakkendővel, amint a vacsoraasztalnál kezét csókol egy dús szökének, a vénuszi

Jeanne Moreau négykézláb emelkedve ki a sekély tengerből (most nikotinmart hangú porondmesterként vezényli az évfordulós ceremóniát), mítosz és legenda, nosztalgikus közelképek és second plánok, s az áttűnésben kollektív lelkifurdalás az érdemtelennek adott, s az érdeemesnek (lásd: Bergman, Jancsó) nem adott díjak miatt.

A tükör összezámul, a valóság tárgyilagos fénye vetül a film mai állapotára. Cannes nem hazudik, becsületesen mutatja meg, amit amúgy is tudunk: a sikeres szórakoztatóipari világáru, legyen az bővli vagy minőségi márka, összebékíthetetlenül elválk attól a – hogy is nevezzük? – kézműves terméktől, szellemi és érzelmi produktumról, önálló elképzelésből született, eredeti formát kereső valamitől, amit csúfnevén „művészfilmnek” hívnak, ami hol nagyzolásal, hol túlzott gátlásossággal kompenzálja mostoha sorsát. A zsűri dicséretére legyen mondvá, ítéleteivel megpróbálta visszaadni önbizalmát a mellőzöttnek. Ezért is hamis mindaz a magyarázkodás, helyzetelemzés, tájékozottságot mutató, önsajnálkozó sopánkodás, amely a magyar filmnek fölmentést ad kiszorulásaért. „Ma ismét csak a történetmesélés elfogadott”, „Kelet-Európa kiment a divatból”, „csak addig voltunk érdekesek, amíg titkos politikai furor hevítette filmjeinket” – így a lemondó diagnózis. Az euthanázia javaslatát remélhetően későbbre tartogatják. Azzal próbálnak leszerelni, hogy mi legföljebb csak szotyolát árulhatunk a nagy amerikai multiplex-mozik bejáratánál, amíg odabent mások, feltehetően mátészalkai tengeritáblán termesztett, multinacionális pattogatott vajás kukoricájukkal extraprofitálnak. Áruljunk tehát kukoricát mi is. De hol? Ilyenkor következnek a gunyoros számok az 1123 nézőről, rosszabb esetben 123-ról, még rosszabban 23-ról. Ami azt illeti, az idei cannes-i díjnyertes filmek vetítésére sem kellene versenytárgyalást kitűzniük a nagy bevásárlóközpontok filmszínház-arénáinak.

Napilapok, rádió és televízióadások drámai hangon teszik fel a kérdést: miért nem választanak évek óta magyar filmet a cannes-i versenybe? A programot évek óta végignézve azt a magvas választ adhatjuk: csak. Nyugodtan választhattak volna. Az idei játékfilmszemle megosztott fődíjával, a rendezői díjjal kitüntetett *Hosszú alkony* például, Janisch Attila alkotása, megállná helyét a mezőnyben. (Szász János *Witman fiú*kja az *Un certain regard* elnevezésű programban szerepelt.) Jancsó Szegénylegényekje, (Arany Pálmája alatt az idős akadémikusokból álló zsűri elszunyókált) és a *Csillagosok, katonák* (már-már biztos Pálmáját a hatvannyolcas értelmiségi tragikomédia fűrészelte el), ezek a szikár, időtlen remekművek, most, hogy az aktuális politikai képzettársítás kifakult háttérükből, most, hogy „kimentünk a divatból”, idén éppúgy esélyesek lehettek volna a díjra. Az univerzum, amelyben mi színre léphetünk, nem a pénz, a divat, nem a lenyűgöző effektusok, az amerikanizált dramaturgia játéktere, itt a tekintélyt a szellem ereje, a nagyságot talán a kis emberi megfigyelések, a hatalmat az érzelmek gazdagsága, a forma eredetisége, ritkaság értéke, az igazság tőkefelhalmozása jelentheti. Bizonyíték erre az idei megosztott Arany Pálma díjjal kitüntetett két alkotás is, elsősorban az iráni Abbas Kiarostami *A cseresznye íze* című filmje.

Iráni magánrulett

Mondhatják, hogy Kiarostami győzelméhez az iráni cenzúra, a hatóság is hozzásegített, amely az utolsó pillanatig nem adott útlevelet a rendezőnek. Lehetséges. De Kiarostami korábbi munkái, a *Hol van a barátom háza?*, *És az élet megy tovább*, Az *olajfaligeten* át a figyelmesek számára nyilvánvalóvá tették, az egyik legnagyobb kortárs filmművésztől van szó, aki már helyet talált magának a filmtörténet bekezdései vagy akár fejezetei között. Kuroszava

írta: „Amikor Satyajit Ray meghalt, nagyon szomorú voltam. Azután megnéztem Kiarostami filmjeit, és arra gondoltam, Isten őt küldte helyébe.” Rejtély, hogy a magyar art-kino hálózat, amellyel joggal büszkélkedünk, miért nem játssza munkáit (talán egy filmhét alkalmi összeállításában vetítettek egyet-kettőt), az ismétlődő nógatas: borsópergetés.

Kiarostami reményt kelt, hogy mindaz a tragikus vízió, amely a kultúra és benne a filmkultúra közeli elkorcsosulását, beprogramozott pusztulását jövendőli, talán nem szükségszerűen következik be, talán még egy kicsit halogatható, s az új Nostradamusok interaktív látomása a technikai barbarizmus feneketlen bendőjéről talán csak a holnap, a holnapután fenyegetése. Amíg az emberi psziché az érzelmek nem mindig logikus, matematikailag behatárolható biológiai pályáin működik, amíg az olajfák látványa, a titkolt szerelem, a halálfélelem, egy másik lény – akár idegen – iránti őszinte érdeklődés nem teljesen kemikalizálható és elektronizálható, amíg az embert tudatos vagy akár öntudatlan kapcsolat fűzi a világmindenséghez, talán ez filmben is kifejezhető. A sok decibeles zajban persze meg kell hallani a halk hangokat, a harsány színek után észre kell venni a dús szürkét, a bölcs egyszerűséget. Kiarostami látszólag minimalista eszközökkel munkára fogja az asszociációs képességet, szellemi távvezérléssel arra késztet, hogy a néző gondolattal töltsse ki a fehérén hagyott foltokat.

Az autó volánjánál negyvenes éveiben járó, maszkyszerűen komoly arcú férfi, okos, de élettelenül merev tekintettel. Vidéki külváros, lepusztult ipari táj, a terméketlen lankán munkára váró fiatal férfiak csoportja. Moszkva-téri tabló. A sofőr szívességet kér, jól fizetne érte, vadászó homoszexuálisnak nézik és elzavarják. Másról van szó. A férfi öngyilkosságra készül, Polüneikész keresi testvérét, Antigonét, aki majd legalább jelképesen eltemeti, aki hajlandó néhány göröngy földet dobni testére. Amint a kocsifölfelé kanyarog a

kopár hegy kátyúkkal teli, agyagos szerpentinjén, kívánságának beteljesülése mind reménytelenebbnek tetszik. Ott, ahol buldózerek, földmarógépek, szállítóeszközök köbméterek ezreit mozgatják meg, nem talál senkit, aki néhány maroknyi földet őerte megmozgatna. Hiába kérleli, mint apa a fiát, a hosszú szempillájú, naptól foltos arcú, félénk, kurdisztáni katonafiút, tegye meg neki jó pénzért az utolsó szívességet, az kiugrik a kocsiból és elszalad. Az afgán háború poklából két milliányi társával ide menekült telepőr bódéjában teával és tojással kínálja, de nem segíthet. Az afgán szeminarista, aki tanulni jött Iránba, szelíden elhárítja a kérést: a Korán szerint az ember nem rendelkezik testével. Végül egy parasztforma, öreg múzeumőr hajlandó az üzletre, de idősebb testvérként megpróbálja eltéríteni szándékától. Harminc évvel azelőtt őt is megkísértette az öngyilkosság, a legvégső pillanatban a fáról lepottyanó érett cseresznye visszaédesgette az életbe. Ahogy haladnak lefelé az úton a város felé, a táj alig észrevehetően kiszínesedik, fiatal fák, dús növényzet, élénk fények, emberi mozgás, a mindennapok távoli zaja tölti be a teret. A mi közép-európai fülünknek egészen szokatlan az a meleg, figyelmes emberi kapcsolat, amely itt egy szempillantás alatt teremődik meg két vadidegen között.

Sohasem tudjuk meg, mi készíti a feltételezhetően értelmiségi férfit a végső elhatározásra. Nem tudunk meg semmit életéről, foglalkozásáról, körülményeiről, nem sejtjük okát, pszichológiai vagy szociális háttérét kétségbeesésének, s az elvont, minden konkrétumtól lecsupaszított, metafizikus halálvágy, a minden társadalmi, vallási tiltással szembeszegülő makacs szándék, az öngyilkosság szabadsága a szabadság metaforájává lényegül. S ez egy kollektivista, totalitárius társadalomban nem csupán vallási értelemben elfogadhatatlan.

Merre fordul végül az iráni magánrület? Élet? Halál? Nincs válasz. Elegánsnak vélhető ház ablakát látjuk a sötétben, egy alak mozog odabenn, majd elalszik a fény, s taxi lámpája

kanyarog a hegyi úton. A kép szinte észrevétlenül változik át gyengébb videominőséggé, szálkás, széteső kompozícióvá. Filmforgatáson vagyunk, mint Kiarostami filmjeiben csaknem mindig. Mintha az alkotó elnézést akarna kérni, hogy vetélkedni merészt a teremtéssel, mintha csak szerényen figyelmeztetni akarna: gyarló emberkéz van a dologban, mindaz, amit láttunk, másolat, csak visszatükröződés a szem retináján, csak árnyék a barlang falán.

Néhány passzus az iráni filmcenzúra szabályaiból a *Le Monde* közlése nyomán: „Tilos a nagyközeli nőkről, tilos a szakállas férfiak negatív ábrázolása, a külföldi zene, a szórakoztató zene, az arcon és kézen kívül tilos bármely más női testrész megmutatása, tilos a nyakkendő, illetve csokornyakkendő viselete, hacsak nem negatív szereplőről van szó, tilos a durva szavak, idegen kifejezések használata. Minden filmnek legalább egy imajelenetet kell tartalmaznia. Tilos férfiak és nők együttlétének ábrázolása. A színészek maszkját, arcfestését cenzúra szabályozza.”

Alul is hal, felül is hal

Az öngyilkosság nem fő témája az Arany Pálmával kitüntetett másik mű, a hetvenéves japán mester, Shohei Imamura *Az angolna* című filmjének, de az élet sötét bohózatának megoldásaként itt is felkínálkozik. Egy fiatal nő, a főhős brutálisan meggyilkolt feleségének hasonmása, próbálkozik így kisiklani a hálóból. Imamura filmje éppoly csuszamlós, tekeredő és talányos, mint a jól fejlett, kígyószerű hal, amelyet a horgász szenvedélyének élő, feleséggyilkos férfi (névtelen levél nyomán in flagranti érte a nőt szeretőjével) hét év börtön után, egy vízzel teli plasztik zacskóban, egyetlen barátjaként magával visz a szabad életbe. Egy halban nem lehet csalódni, egy hal néma, mint a hal. Nem hazudik, nem bujálkodik mással, ez szegény még másik hallal sem. Az

angolna, Imamura híres bestiáriumának legújabb példánya, ronda ugyan, de rondasága legalább egyértelmű. Alul is hal, felül is hal, nem mutatja sellőnek magát. A rendező mizantrópiája nem engesztelhetetlen, a pénz, az érdek, a szexualitás groteszk karneváli forráságban szinte hűsítően hat. A hős autista közönnyel húzódik el a kísértések elől, messzi városkában kis fodrászüzletet nyit, egy tekerintés a hajtincsen, egy tekeredés az óriási akváriumban. Így tekerintenek, tekeregnek távoli harmóniában, mígnem e normális nyugalomba betör az örület. Nincs menekvés: a horgász női horogra kerül, angolnája a barátságos csapvízből a veszélyes élővízbe. A pénz, a bírvány, a szexus torz hatalma kiszolgáltat kapzsiságnak, erőszaknak, húsnak és vibrátornak. Imamura arra emlékeztet, hogy az ember civilizációs játékszereivel egyetemben a természeti világ része, felsőbbrendű gögje ellenére a Föld faunájához tartozik. Ez az atavisztikus állati lényeg, biológiai erő jelent meg első Arany Pálmával kitüntetett filmjében, a *Narajama balladájában* is.

Született gyilkoska

Kiarostami és Imamura ábrázolásában az öngyilkosság – a gyakorló pszichológusok hívószavával élve – segélykiáltás. Az a szenvtelen, szakszerű önmegsemmisítés azonban, ahogyan Mathieu Kassovitz *Gyilkosok* című véres és zagyva lázálmában, a hidegvérrel elkövetett bérmezársárlás után a tizenöt éves külvárosi iskolásfiú, a született gyilkoska főbe lövi magát, már egészen más lapra tartozik. Élet és halál értéke súlyát veszítette, nagy a forgalom a határmezsgyén, akár a romantika kísértetvilágában, oda-vissza könnyedén közlekednek. A kamasztudatban összekeveredik a valóság és a képernyő valósága. Mintha nem fognák föl: itt nem lehet távkapcsolóval műsorról műsorra szállni, itt éjfélkor új adás már nem

következik. A halálcsatorna után nem lehet visszakapcsolni az élet-csatornára.

Szinte a film bemutatásával egy időben az újságok címlapon számoltak be a franciaországi tragédiáról, amelyben két jó családból való kislány, az egyik tizenkét éves, a másik tizenhárom, pisztollyal fejbe lőtte magát, hogy kövessék eszményképüket, Kurt Cobaint, a Nirvana együttes énekesét, aki három évvel ezelőtt követte el kultuszt teremtő öngyilkosságát. Akkor a gyerekek kilenc- és tízesztendősek voltak, a wertheri hullám megkésve gyűrűzött el hozzájuk. Pedagógusok, szociológusok, filmkritikusok vitatták a megdöbbentő jelenséget, amely összejátszott a versenyprogram vissza-visszatérő motívumával, az erőszak és a média kapcsolatával.

Cannes mintha nagy, nemzetközi szimpóziummá alakult volna, ahová a rendezők bádogdobozban, filmszalagra rögzítve küldik el hozzászólásukat a napirend témájához. A művek hangvétele ennek megfelelően lamentáló és moralizáló jelleget öltött, illusztratívan és erkölcsösen felelve a könnyen megválaszolható kérdésre, vajon az erőszakot a médiában bemutatni csúnya dolog-e, megegyeztek, hogy csúnya dolog, s továbbra sem felelve a nem könnyen megválaszolható kérdésre, vajon a médiában mutatott erőszak és a valóságban előforduló erőszakos cselekedetek között olyan egyirányú, egyszerű okozati összefüggés van-e, miképpen azt a kitaposott úton járó gondolkodás látni óhajtaná.

Az új francia film ifjú reménysége, Mathieu Kassovitz, aki a valóban kitűnő *Gyűlölet*tel utat vágott magának a könnyű siker felé (idei versenyművét a cannes-i bemutatóval egy időben harminc párizsi mozi tűzte ugyanaznap műsorára), szinte lincshangulatot gerjesztve hiszterizált a bűnös televízió ellen. A kiagyalt, mesterkéltné történetben a vén bérgyilkos az ifjú nemzedékre akarja átörökíteni tudását, mintha csak az „Elfelejtett mesterségek nyomában” című, nálunk egy időben

oly divatos népművelő sorozatban az öreg nyeregkészítő iparos beszélne a szakma fortélyairól és etikájáról. Itt is bebizonyosodott, hogy nagyon (vér)csuszamlós a határ a szadista képek bemutatása és a szadista képek bemutatásának bírálata között.

Ennek az erkölcsileg megkérdőjelezhető erkölcsi kérdőjelnek jellemző illusztrációja, az egyébként jó szándékú politikai üdvmese, az *Isten hozott Szarajevóban*, az angol Michael Winterbottom munkája is (a Thomas Hardy-regényből készített, *Jude* című filmjét most játsszák nálunk a mozikban), amelyet tavaly forgatott a feltápáskodó, lábadozó városban.

A háborús események és a televíziós média kétes kapcsolatát ábrázoló történet az árvaházból ENSZ-felügyelet alatt külföldre menekített gyerekcsapat exodusát, s benne egy kislány angliai örökbefogadásának históriáját mondja el, s minthogy a harci cselekmények szerencsére befejeződtek, az eredeti véres dokumentumokat, televíziós riportfelvételeket applikálja össze a játékfilmes elemekkel. A szarajevói piac emberi mézárszéke, a pékség előtt sorban állók vágóhídja, húscsafatokkal, szétroncsolt, leszakadt testrészekkel – emlékszünk a borzalom emblematikus képeire. A végeredmény óhatatlanul ízléstelen, már-már obszcén. „Gazdálkodás Horatio, gazdálkodás! Torról maradt hideg sültből kiállt a nászi asztal.” Íme a produceri ökonómia példás megvalósulása. A filmbeli televíziós stáb jelen időben forgatja az immár történelmi riportokat, vágóképként használva az emberek valóságos szenvedését. A film immunrendszere vadul tiltakozik az operáció ellen. De elviselhetetlenek érezzük a hollywoodi sztárt, Woody Harrelson, Oliver Stone *Született gyilkosok* és Milos Forman *Larry Flyntjének* főszereplőjét is, a háborúkat megjárt, híres tévériporter megszemélyesítőjét, az egyébként jó alakítás akaratlanul is mondán, a dokumentum felvételek iszonyához nem illő, kulináris élvezetet kever a látványhoz. Winterbottom tehetsége azért ebben a filmben is

megmutatkozik: a gyermekeket szállító autóbust az ENSZ-kíséret ellenére szerb fegyveresek megállítják, a muzulmán nevűeket leszállítják és magukkal viszik. A távolodó dzsipben a hosszú hajú, megtermett, szerb harcos új Heródesként diadalmasan magasba emel egy fehérruhás, muzulmán fiúcecsemőt. Nincs az a mentőorvosilag hitelesített emberi csonk, amely riasztóbb volna e képnél.

A filmbeli televíziósok keserű szájjal emlegetik: a BBC esti híradója szarajevói riportjuk sugárzása helyett az első helyen Lady Di és Károly herceg válásáról számolt be. Mindig nagyra becsültük a BBC-t.

Hollywood felett az ég

Wim Wenders, a humanista értelmiségi, úgy érkezett meg a képzeletbeli szimpóziumra, mint valami letűnt nagyhatalom első embere. Mindenki az ige hirdetésre figyelt. Már filmjének címe is definitív: *Az erőszak vége*. Wenders úgy kívánt az erőszakról szólni, hogy szándékosan elkerülte az erőszak ábrázolását. Kényes helyzet az övé, nagy a szerepzavar. Az utóbbi esztendő művészi sikertelensége után láthatóan egyszerre szeretne visszatérni a kritikai elismertség és a box office élvonalába, ügyelve, hogy ne veszítse el szép, költői arcát. Az ötödik film, amelyet az Egyesült Államokban forgatott, a hollywoodi álmovillák, Beverly Hills ápoltság, úszómedencés kertjei, bomba nők és az információs szuperteknológia divatos világában játszódik, dekoratív luxusfényképezéssel, kifinomult kameramozgásokkal, groteszk, kissé zavaros bűnügyi fordulatokkal, de mindenképpen fennkölt erkölcsi tanulságokkal.

Az ereje és sikerei teljében lévő fiatal filmproducer, aki erőszakfilmekből szerezte nagy vagyonát – miután maga is az erőszak fenyegetettje lesz –, hátat fordít bűnös tevékenységének, s a mexikói kertészek családi közösségében

elrejtözve a növények idilljét, az egyszerű, békés életét választja. A jövőben talán még a húsevő virágokat is elkerüli. Míg Antonioni *Nagyításában* csak közönséges fényképezőgép, itt már az FBI megbízásából kifejlesztett, városnyi messzeségbe ellátó, számítógépes-távcsöves megfigyelő rendszer örökíti meg a bűn titkos tényeit. Van fejlődés – az információs technikában.

Wenders morális tanmeséjénél sokkal érdekesebb és dermesztőbb az osztrák Michael Haneke *Csak játék* című filmje, amely talán éppen, mert nincs hasznosítható üzenete, nincs tanulsága, a megnevezhetetlen, vak borzalmat árasztja. Haneke az erőszak és a média kapcsolatának veterán boncmestere, előző művei is ezzel a viszonyal foglalkoztak. *A Benny videója* egy derék polgári családban élő kamasz véres gyilkosságba torkolló, patológikus függőségét ábrázolja videovilágától, a kép és a valóság brutalitása itt is gátlás nélkül mosódik össze.

A Csak játék tartózkodik a rémségek közvetlen bemutatásától, a mesterien megteremtett thriller-feszültség, a drámai kompozíció zárt tökéletessége lélektani részesévé, hallgatag, tehetetlen cinkosává teszi a nézőt a cinikus, véres szórakozásnak. A jó módú mintacsalád – anya, apa, kisfiú, kutya, kocsi, hajó – szép nyaralójában egyszer csak megjelenik egy fehér teniszruhás, fehér kesztyűs úrifjú a konyhaajtóban, azt mondja, a szomszédok küldték néhány tojást kölcsönkérni. A tojások – baljós jelként – véletlenül (?) összetörnek. Azután megérkezik a másik fehér kesztyűs publi, s a csapda bezárul. Az Übü-fiók intelligens szadizmussal legyilkolják az egész családot, de láthatóan nem maga a gyilkosság jelenti az örömet számukra, hanem a lélektani előjáték, a félelem gerjesztése, a hideg veríték, a terror hatalma. Itt tanult macska szórakozik a tanult egérrel. A zongorázó Gestapo-tisztek finom etikettje kel életre. Haneke úgy pilinckézik a néző idegein, ahogyan csak kedve tartja. A fiúk távirányítóval visszajátszanak és más

fordulatot adnak egy jelenetnek (interaktív videójáték), de nem idegenedünk el, ahogy az ilyenkor szokás. Tovább félünk. Mindenkinek vége, tehát a játéknak is vége. Az überboyok egy házzal tovább állnak tojást kölcsönkérni. A magyar *Witman fiúk*, a patriarchális századelő bagolykíngó, anyagyilkos rosszesontjai korrepetálásra jelentkezhetnének.

Haneke filmjével nehéz viaskodni. Sima, önmagába zárt, akár a tojás, amíg el nem törték. Hiába hártja írásaiban, nyilatkozataiban a felelősséget a médiára, itt a Rossz megfoghatatlan, időtlen és értelem nélküli. A kompozíció réstelen burka a voyeurizmus csapdájába ejti a nézőt. Szadizmusa kínos és zavarbaejtő, akár a hatvanas-hetvenes évek osztrák akcionista művészeinek magatartása, akik a vér és a test eleven eszközét használták műalkotásaikhoz. Budapesti követőik élő csirkéket daráltak a közönség épülésére.

Tangó, rekviem

Boldog együttlét, e kettős fedelű címet viseli a kortárs film egyik legeredetibb tehetsége, a Távols-Keleten és Amerikában kultikus figurává nőtt Wong Kar-wai legújabb munkája, ironikus utalásként Hongkong és Kína nagy nászára is, ami korántsem témája az Argentínában játszódó hongkongi szerelmi történetnek. A boldog együttlét a szerelmesek hol beteljesült, hol beteljesülhetetlen sóvárgása csak némi újságírói igyekezettel értelmezhető a politikai esemény metaforájaként. A nyugati sajtó a jövő sötét felhőjét vonja a gazdag országgá gyarapodó volt brit gyarmat fölé, saját szemszögéből értelmezve az elkövetkezendőket, elfelejtve, hogy a hongkongiak elsősorban kínaiak és csak azután angolok. Wong Kar-wai – mint honfitársainak legtöbbje – egyszerre szkeptikus és bizakodó a „boldog együttlét” lehetőségeit illetően. Mindenesetre elmenekült a politika, de főként saját árnyékképe elől Argentínába filmet forgatni. (Hongkongban már üzletet

nyitottak a Wong Kar-wai-filmek relikviáinak árusítására, a *Chungking Express* helyszíneire japán turistáknak szerveznek zárandokutakat.) Mint nyilatkozta: ismét nulláról szeretett volna indulni, intő jelként fogadva, hogy Koreában csaknem beállításról beállításra lemásolták a *Chungking Express*-t, mi rosszabb, ez lett az év egyik legnagyobb sikere.

Az új film hangvétele, világa valóban eltér az előzőkétől, fegyverszünet, ami a fegyvereket illeti, mosolyszünet, ami az oly jellegzetes abszurd humorra utalna, nem működik a megbolondult, felpörgetett bűgőcsiga szerkezet. Egyenes vonalú történet, melankólia, érzékiség, befelé fordulás. *A Boldog együttlét* két szerelmes, történetesen két fiatal férfi – de lehetne férfi és nő, vagy nő és nő – tumultuózus érzelmi magánpokla, gyengédség és harag, öröm és szenvedés között vergődve, örökös harc, bizonytalanság, ide-oda csapódás, elszakadás. Nem homoszexuális film. A szerelmi kínlódás közös drámája, lírai staccatóban, impresszionista képekben elbeszélve. A régi kínai mondás szerint a szerelem teli kosár, amelyet ketten visznek, de egyikük mindig lejjebb fogja a fülét.

A film vad, érzéki, kíméletlenül ábrázolt ágyjelenettel kezdődik. „Túl akartam rajta lenni rögtön az elején, hogy a későbbiekben ne kelljen ezzel foglalkoznom” – mondja a rendező, aki egyébként nem homoszexuális. A főszereplő, csodálatos színész, Tony Leung sem az. A felvétel után egész este nem lehetett szóra bírni, magába roskadva ült egy sarokban, és csak ezt hajtogatta: „Mit fog ehhez szólni az anyám... mit fog ehhez szólni az anyám...”

A csóró szerelmesek utazása Buenos Airesbe félig valóságos, félig képzeletbeli, a szikkadt és forró dél-amerikai környezet mintha zaklatott belső világuk kivetülése volna. Szűk, kopott bárók, zárt utcák, nyomasztó levegőjú éjszakák, lógó tapétájú, szegényes szobák, magyar munkásszállókat idéző konyhák energikus, festői ecsetvonásokkal odavetve. A festőit szó szerint érthetjük, Wong Kar-wai festőként indult, akár annyi

más nagy filmrendező (Fellini, Kurosava, Greenaway, Lynch, Kiarostami stb.), de talán egyiküknél sem olyan szembeötlően anyagszerű a festői látásmód, a festői eszközök merész alkalmazása a filmvásznon, mint őnála. Wong Kar-wai nem csak a drámai elbeszélő szerkezet építésében kivételes formaművész (évekig dolgozott önálló forgatókönyvíróként), de még inkább a benső világot kivetítő színeknek a reálistól vakmerően eltérő használatában, a képek belső lüktetésének szinte expresszionista felfokozásában, az anyag faktúrájának sajátos megdolgozásában. A valóságos és a stilizált itt bravúrosan ötvöződik egybe. Néha már-már elbizonytalanodunk, hogy a szereplőket körülvevő, annyira hiteles miliőt vajon nem ecsetvonásokkal festették-e. Amikor az üresség és szomorúság, az új remények érzelmi zűrzavara a főhőst ismét visszarepíti Hongkongba, a hipermodern gazdagság nagytotáljai, a városkép dinamikája, az autóforgalom lázálomszerűen villogó, felgyorsított körei futurisztikus látomásként ellenpontoszák a legősibb alapdrámát: valaki szeret valakit. Azután talán másvalakit.

A rendezők fölött is múlnak az évszakok, a díjak is érlelődnek a hírnév melegében. Meglehet találkoznak, de nem mindig a megfelelő időben. Bergman például, aki sohasem nyert Arany Pálmát, most az ötvenedik évfordulón a gyémántokkal díszített Pálmák Pálmáját kapta. Az érdem aranya helyett presztízs-gyémánt. Az örmény-kanadai Atom Egoyan sem a legjobbkor futott össze a kiérdemelt Nagydíjjal. *Az eljövendő szép napok* nemes anyagú, értékes film, magán viseli a művész kézjegyét. Visszafelé is értelmet nyerő titkok töredékei, a feszültség tágassága, ahogy a tekintet magasból köröz a téma középpontja felett, a körök kisebbednek, míg végül ráereszkedik a drámai lényegre. A veszteség, a gyász torz feldolgozatlansága főmotívumként itt is visszatér. Talán épp a téma pátosszal teli, tragikus komolysága, Russell Banks mégoly szabadon kezelt regényének pedagógiai ihletettsége

nehezíti el a filmet. Egoyan hozzátéve a történethez Robert Browning költeményét a Hamelni furulyásról, aki büntetésből kivezette a gyerekeket a városból, metafizikus távlatot ad a konkrét eseménynek. A kis hegyi településen az iskolabusz véletlen, vak katasztrófája ragadja el a családoktól a gyerekeket. Egy okos, menő ügyvéd kártérítési per indítására próbálja rávenni a fájdalmukba zárkózott szülőket. De ki ellen? Az ügyvéd maga is vesztes elkóborolt, kábítószeres lányához fűződő viszonyában, mintegy lélektani pótcselekvésként próbálja a racionalitás medrébe terelni a megfoghatatlant. Az egyik áldozat, élete végéig tolókcocsira ítélt fiatal lány leckézteti meg, visszautasítva a pénz és az ésszerűség logikáját. A közösség saját belső törvényeit követve összezárul, s csak az eljövendő szép napok (a cím egy spirituálé kezdősora) távolában remélhet megbékélést.

Az elégikus hangok az ötvenéves évfordulón eluralkodtak a fesztiválon. A születésnapok bizonyos koron túl már nem olyan vidámak. Meghalt Ferreri. Elment Mastroianni. Láthattuk utolsó filmjében, miként barátkozik kényszeredett udvariassággal a közeledő idegennel. A jövőre kilencven esztendő, portugál mester, Manoel de Oliveira az *Utazás a világ kezdetéhez* című munkájában Mastroianni a Manoel nevű öreg filmrendezőt alakítja (az autó sofőrje maga Oliveira a távoli portugál faluba vezető hosszú úton), szomorkás, lemondó mosolyával saját búcsúját játssza el az élettől. Ahogyan tétován a kalapjához nyúl, a mozdulat félbeszakad, mintha legyintene az egészre. Ez már nem a kivénhedt szteptáncos, Fred „öreg” maszkja, nem a féltékeny Fellini bosszúja, nem a parókaművészet, a sminkbravúr, a színészi megfigyelés, a jellemábrázolás csalása. Itt a természet fitogtatja gyalázatos tehetségét, a pusztulás, a leépülés remekművét, a testbe csusszant nyak, a már-már púpos hát szobrászi önkifejezés. Bizony, a gyönyörű Marcello megvénült, és ő láthatóan szégyelli ezt, szinte bocsánatot kér minden pillanatban. Az

arcvonások még mindig az egykori metszést másolják, a tekintet kevésbé szemtelen, de a régi kedvességet, melegséget őrzi. A portugál faluban, a napfénytől izzó, fehér márványtemetőben a sírok között elbóklászik a csoporttól, a legendás epikureus megfelelő helyet keres magának. Arcán a fura, szórakozott mosoly mintha azt mondaná, hamarosan magam is teszem tiszteletem odalent, a hűvösben.

Oliveira jövőre újabb filmet készül forgatni.

Idén a fesztiválon huszonkét elsőfilmes versengett az Arany Kamera díjért.

In Filmvilág, 1984.5. szám, 10-12.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1554

MÉG NEM, MÁR IGEN

MADADAYO

1999

A harmincadik volt az utolsó film. A nyolcvanhárom éves öregember, a Sensei, a Mester egy másik öregember, egy másik Sensei portréját rajzolta meg, határozott, cseppet sem reszketeg vonalakkal, kissé karikírozva, de azért a szertartásos tisztelet távolságtartásával. Bármennyire vonakodott is elismerni a két személy azonosíthatóságát, az öregedés szellemi és egzisztenciális jelei, kedélyállapotot érintő változásai, a már-már gyermeki szeszélyesség fura megnyilvánulásai, a nem fogyatkozó öntudatot mutató, mégis egyre kiszolgáltatottabb lét a külső világban, aligha nélkülözi a rejtett önfeltárulkozás árulkodó momentumait. De talán leginkább a film alaptémája, a mester és tanítvány viszony idealizált megjelenítése sejteti a személyes szomorúságot, ha erősebben fogalmazunk, mondhatunk akár keserűséget is.

Mert mire vágyhat leginkább egy igazi Sensei? Arra, hogy tanítványai legyenek, a szó konkrét és átvitt értelmében, arra hogy a fogyatkozó biológiai erő mindinkább szellemivé duzzadjon, de arra is, hogy megbecsülést, szeretetet kapjon tanítványaitól. Ez az, amiből kevés jutott hazájában a „császárnak”, mert így nevezték őt a napkeleti filmbirodalomban. A patriarchális társadalom elsüllyedésével együtt nem csak a szamuráj-erkölcs hagyománya, de a termékenyítő múlt és a befogadó jövő eleven kapcsolatát jelentő bensőséges mester és tanítvány viszony is alámerül a feledésbe. Ez moralizáló sopánkodás nélkül tudomásul vehető.

Az utolsó film középpontjában a híres tanár és író, Hyakken Ucsida (1889-1971) alakja áll, aki „színarany”

tanításával, nonkonformista szellemével, életkedvtől virgonc bölcsességével mély hatást gyakorolt a tanítványok nemzedékeire. Nyugdíjaztatásától egészen nyolcvankét éves korában bekövetkezett haláláig, minden évben felköszöntik születésnapján, később már felnőtt gyermekeiket és unokáikat is magukkal hozva az ünnepségre. A játékos szertartás mindig ugyanúgy zajlik: a Sensei fenéig ürít egy óriásokra méretezett söröspoharat, s az ünneplők kórusban megkérdezik, „Maada-kai? Készen állsz?” (az indulásra a túlsó partra). Mire az ünnepelt hetykén azt feleli: „Madadayo! Még nem!” A mondóka rárimel a Mo-ii-kai játéokra, a bújócskázó gyerekek versikéjére, a hunyó kiabálására: „Elbújtatok? Jöhet a farkas?” A válasz erre: „Madadayo! Még nem!”

A naiv, vagy csak naivságot tettető, tudós író vaknak mutatja magát a materiális világ értékeire, süketnek a rangok, kitüntetések szirénhangjára. Amikor felkérlik, legyen a Japán Művészeti Társaság tagja, furcsa, de módfelett meggyőző indokkal utasítja vissza a megtiszteltetést: „Nem akarok, mert nem akarok!”. Híres naplóját Nora nevű vörös-tarka macskájának ajánlja, s amikor az irodalmi rangra szert tett, hűtlen, kövér állat elkóborol, a Sensei belebetegszik a veszteségbe, nem eszik, nem fürdik, nem alszik, alig tudják visszatartani az öngyilkosságtól. Tekintélyes, öszülő halántékú tanítványok – talán professzorok, bankigazgatók, vastag üzletemberek – indulnak kétségbeesetten egy hálátlan, bűdös házimacska felkutatására.

A nagy ember torkos, fél a sötétben, hiszen csak az nem fél, aki híján van a képzelőerőnek. Álmában Mo-ii-kait játszanak a gyerekek.

A gyermeki kedély nem csupán az aggkor őrzőangyala, a hosszú élet fájdalomcsillapító ajándéka a test megaláztatásainak elviselésére, de a nagysággal járó bölcsességsűrítő is.

Nem tudhatjuk, a valóságban megadatott-e ez a kegyelem az öreg filmcsászárnak, az utolsó művek, az *Álmok*, Az

augusztusi rapszódia és a *Madadayo* mindenesetre a zsenialitás ijesztően zord szélviharának elcsendesüléséről, a belső időjárás megszelídüléséről tanúskodnak. A halál nagy pacifikátor.

Elbújtatok? Jöhet a Farkas? Madadayo! Megvagy!

In *Filmvilág*, 1999.1. szám, 34-35.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=3923

A XXI -ES CSAPDÁJA

CANNES 1999

Cannes-nak mindig is kettős arcéle volt, az egyik a szédítő, nagyvilági, a másik az eminens művészetpártoló.

Akárhogyan is, ez volt az évszázad, patetikusabban az évezred utolsó cannes-i fesztiválja, néhány hónap választ csak el a futurisztikus időfordulótól, s a mágikus küszöb átlépése előtt mindenki hajlamos a jelenségekből beszédes jeleket kiolvasni. Valószínűtlen közelségbe került az absztrakt jövő, megszorodtak a távolbalátók. Áldozati filmbeleket, vetített csillagképeket faggatnak. Merre mutat a fejlődés iránya? Mit mond a jós, lesznek-e fesztiválok? De lesz-e még egyáltalán film, legalábbis a mai értelemben, az elkövetkező huszonegyes partiban, vagy bemondja a fuccsot?

Most még áll az egyes számú mondén világmustra, amelyet intellektuálisan választékos krónikásnak némi ironikus távolságtartással illik szemlélnie. De hát Cannes-nak mindig is kettős arcéle volt, az egyik a szédítő, nagyvilági, a másik az eminens művészetpártoló. Ha végiggondoljuk, a fesztivál Arany Pálmája az utóbbi időkben többnyire olyan filmnek jutott, amelyet saját elegáns közönsége semmibe vett, elutasított. Cannes, az erkölcsös kurtizán, nemes ideákkal táplálja megjelölt homlokú, védelmezett gyermekeit.

Itthonról Cannes-ra tekintve sokan vélik (a magyar film is értse!), hogy az anyagi hasznot hozó művészi siker egyenlő lehetőségként kínálkozik a filmdemokrácia pártfogoltjai számára. Ha egykor Zsdanov elvtárs utasított: „Alkossatok remekműveket!”, most azt tanácsolják: „Alkossatok remekműveket, de olyanokat, amelyek pénzt is hoznak a

konyhára!” A műalkotás keletkezésének természetéről az első elképzelés volt az életszerűbb.

Borges idéz egy leírást Poe *Arthur Gordon Pym, a tengerész* című elbeszéléséből: „... Merítettem a vízből tálamba és megvártam, amíg teljesen leülepedik. Ekkor vettem észre, hogy nem *egy* állományú, hanem *több*, folyékony, határozottan rétegződő anyagból áll... Ezek a rétegek, bár minőségre és töménységre egyenlőek voltak, mégsem keveredtek össze... Ha késem pengéjét belemártottam a vízbe, vagy onnan kihúztam, mögötte rögtön összezsugorodott a víz oldata, mint nálunk a közönséges víznél, de ha a pengét a két réteg közé illesztettem, egy pillanatra szét tudtam választani egymástól a két réteget, mert a más rétegződésű vízcseppek nem tudtak rögtön egybefolyni.” A Pénz pengéje így választja szét a két réteget, a két minőséget. Az öntörvényű művészi alkotás és a piaci érdek csak csodával határos esetben elegyedik. Persze lehet hinni a csodákban, de Cannes a kétkedőket igazolja.

Az európai versenyen most bemutatott összes (többnyire támogatással készült) film együtt sem hozná be a globális üzleti stratégiával megtervezett, egyetlen hollywoodi szupergiccs, pszeudo-művészfilm bevételeit. Pedig nem akárhány jelentek meg új munkájukkal, a nevek valóságos filmművészeti lakomát ígértek: Lynch, Jarmusch, Almodóvar, Kitano, Egoyan, Oliveira, Greenaway, Jozseliani, Bellocchio, Soderbergh, Carax, Ruiz, Herzog, Monteiro, Chen, Kaige, Szokurov, de idesorolhatnánk Mihalkovot is, ha a pöfeteg és cinikus *A szibériai borbély* nem választotta volna el pengeével a többiektől, és ami lehangolóbb, régi önmagától. E babérkoszorús, illusztris társaság, kinyilvánítva szellemi függetlenségét, a nagy időfordulón mintha még rájátszott volna az élhetetlen szerepre, mintha titkos fogadalmat tett volna a megvesztegethetetlenségre. Mintha az új század bejáratánál tartanának a poggyász átvizsgálástól. Tiszta szándék, egyszerűség, lefegyverzett történet.

Jámbor road-movie

Hiszik, vagy nem, az amerikai posztmodern páholy nagymestere, a nyolcvanas, kilencvenes évek kultrendezője, David Lynch, a *Radírfej*, a *Twin Peaks*, az *Útvesztőben* csendes tébolyának festője, szürreális szorongások, titokzatos összefüggések, másvilági groteszk látomások közvetítője, a szép és ihletett *The Straight Story* elkészítésével (időlegesen vagy végleg?) megtért a nappali megvilágítású realizmushoz. Színeváltozása éppoly talányos, mint a frissen leszokott kábítószeres, lidérces álmoktól hirtelen kitisztult tekintete. A valóságos eseményen alapuló film öregember főhősét Alvin Straight-nek hívják, a cím így szójáték, a franciák *Igaz történetnek* fordították. Az egyenes vonalú, egyágú cselekményű film tíz kilométeres sebességű road movie az elmúlás, a megbékélés, a kiengesztelődés felé. Persze azért itt is jelen van az örület eleme, akár Hemingway *Az öreg halász és a tengerének* parabolájában. A vén gazdálkodó, miután megfújta a halál szele, kis kerti vontatójával – ilyen tragacssal a szénát, kukoricát szokták a földekről a csűrbe hordani – indul el az iowai otthonától 700 kilométerre, a Wisconsinban lévő Mt. Zionban élő beteg bátyjához, akivel tíz éve nincs beszélő viszonyban. Több mint hat hétig tart a Canossa-járás az amerikai vidéket átszelő szelíd országúton, mindenhol érdeklődéssel, a múltból itt felejtődött, öreg bolondnak kijáró elnéző mosollyal, barátsággal és segítőkészséggel találkozik, s ez az utazás nem csak a méltósággal várt halál felé tart, de a múlt lelkipurdalásos emlékeit is felkavarja. Igazi bátor férfiként üli meg 1966-os évjáratú, le-lefulladó, liliputi vontatóját, méltó társa a nagy amerikai mozimitológia kemény kötésű, magányos hőseinek. Ebből azonban nem következik, hogy a régi, konzervatív erények dicséretét sugallná a film, Lynchtól azért ez már sértés

volna, bár nincs korszerű üzenete sem, időtlen melankólia járja át, az évtizedes harag után találkozó két vénember a csillagokat lesi.

Véres yakuza leszámolások, végzet írta gengszterdrámák rezzenéstelen maszkú főszereplője és rendezője, a velencei Arany Oroszlánnal kitüntetett Kitano Takesi, most meglepetésre gyerekeknek szóló burleszkkal, ugyancsak jámbor road-movie-val jelentkezett. Füstölgő fegyverek helyett angyalszárnyas kék üvegcsengettyű. Szétdurranó fej és tüdőlövés helyett bukósisak görögdinnyehéjből, zsonglőrmutatvány narancsokkal. De Kitano arca a napernyőként fejére kötött hatalmas lapulevél alatt is éppoly titokzatos és távoli marad, mint a *Szonatina* emlékezetes fényképén, amikor az egyik halántékához szorított revolvercső és a másik halántékán kispriccelő vérsugár között száján még ott marad az a bizonyos megfeythetetlen félmosoly. A *Kikujiro nyara* a mogorva naplopó és az anyjától elhagyott, az iskolaszünetben kétszeresen is elárvult, kövérkés gyerek idióta tengerparti kalandozását eleveníti meg. Kikujiro megrögzött szerencsejátékos, kisszerű csaló, időnként tolvaj, most egyetlen törekvése, hogy a magába roskadt, bumfordi fiút megvigasztalja, elszórakoztassa, megnevettesse. Ehhez sikerül út közben más, alkalmi félnótásokat is megnyernie.

A film nem nélkülözi az önéletrajzi vonatkozásokat, a kölyök hasonlíthat Kitano gyerekkori fényképére, valójában egy zölden érett ötvenéves és egy nehezen bimbózó tízéves Kitanót látunk egy időben. Kitano feltehetően mindazzal az elmaradt figyelemmel (lásd Szép Ernő: „Kérem, én még nem játszottam”), kalanddal, nyaralással ajándékozta meg utólagosan egykori önmagát, amivel semmirevaló apja adós maradt neki. De van a filmnek egy gyerektörténethez nem illő, váratlanul zord jelenete is, amikor Kikujiro meglátogatja anyját az öregek otthonában, nem megy oda hozzá, csak messziről nézi a leépült tekintetű asszonyt. Kitano filmjeiben a

véres, erőszakos előtér mögött mindig megbújik az érzelmes indíték, a bűn csak kényszerű, engedelmes szolgája a kor játékszabályainak. Itt, a chaplini kölyök-burleszkben az alapvető érzelmesség a téma természetéből következően inkább előtűnik, bár az örök megbántottságába visszahúzódó, enyhén tikkelő, sebhelyes gengszterpofa életundora, a (rendszerint kudarcra végződő) tréfák után sem látszik megenyhülni.

Gofer palacsinta

A díjak odaítélését, a versenyprogram összeválogatását ért epés kritikákból kiolvasható a félelem, hogy a sértődött, érdeklődését vesztett Hollywood távolmaradása a fesztivál nemzetközi jelentőségét csökkenti, népszerűségét leértékeli a médiákban. Mintha a megveszekedett avantgarde, a mazochista lidércnyomások karamboljait megrendező David Cronenberg elnökletével ítélkező zsűri is elvarázsolódott volna. A díjazás saját értékrendjén kívül semmi másra nem tekintett, s aki nem értett vele egyet, annak is el kellett ismernie, hogy a maga szélsőséges ízlésében becsületes és következetes volt.

A nagy neveket, a biztos esélyeseknek látszó filmeket háttérbe szorítva, az Arany Pálmát a verseny Hamupipőkéje, az utolsó napon szinte illegalitásban vetített *Rosetta*, a belga testvérpár, Luc és Jean-Pierre Dardenne alkotása nyerte, a zsűri Nagydíját pedig a francia Bruno Dumont *Emberiség* című, a kritika által korántsem lelkesedéssel fogadott munkája. Tegyük hozzá, a fellengzős nagyot akarás, a megváltó hevület, a szent együgyűség paroxizmusa bennünk sem keltett lelkesedést. A zsűri nem ismert megalkuvást, fenékgig akarva üríteni a botrány poharát, a kiválóbbnál kiválóbb színészek orrát megpöckölve, a legjobb női és férfi alakítás díjait is e két film főszerepeit játszó, ismeretlen amatőröknek ítélte

Hatvan dokumentumfilm, s a sok helyütt kitüntetett (nálunk a Titanic fesztiválon bemutatott) játékfilm,

az *Ígéret* után a *Rosetta* valóban remeklés, a maga radikális egyszerűségében, méltó századvégi búcsú, ökölcsapás a szívtejékre. A dús Európában, a belga kisváros külső perifériáján él egy kempingkocsiban Rosetta, alkoholizmustól teljesen leépült, az itálra valót féleszméletben férfiaktól megkereső anyjával. A serdülőkort éppen maga mögött hagyó, széparcú lány (egészséges teste a muraközi lovacsák bájos zömökségét idézi), ember fölötti erővel, valóságos megszállottsággal küzd, hogy ne a társadalmi predestináció szerint teljesüljön be sorsa, ne zuhanjon bele az előtte tátongó gödörbe. Munkát akar, bármilyen munkát, normális életet. Anyjának anyja. Saját magának is anyja. Harcol, verekszik, a nagy túlélők közé tartozik, az élet-halál játszmat fel nem adó, bátor hangyak közé, akik a lefolyó örvénye fölött is hihetetlen hosszú percekig keringenek. Professzionalista módon rendezkedik be a túlélésre, a magával hordott műanyag flakont mindig megtölti ivóvízzel, a törött borosüveg nyakán keresztül húzott dróttal pisztrángra halászik a közeli folyóparton. Tapasztalt vadember darwini civilizációnkban.

A dokumentumfilmekben iskolázott ábrázolásnak azonban nincs köze a dokumentumfilmhez, s csak nagyon távoli a rokonság a Ken Loach-féle szociális érzékenységű társadalomkritikával is. Ha már valakinek árnyékát sejtjük a háttérben, az inkább Bresson. A külső biológiai erő, nyers és átszellemített belső világgal társul, a pallérozatlan lélekben tektonikus drámai erők munkálnak. A lány elalvás előtt fennhangon beszélget magával. „Téged Rosettának hívnak. Engem Rosettának hívnak. Találtál munkát. Találtam munkát. Nem fogsz beleesni a gödörbe. Nem fogok beleesni a gödörbe. Jó éjszakát? Jó éjszakát.” Skizofrén párbeszéd? Anyai helyett önvigasztalás? Az Orleans-i Szűz hallja az Úr szavát? A Bűn és a Jóság vitája a megszerzendő lélek felett? Vagy már eldőlt az alku? Rosetta nem ismeri a bűn elkövetését megelőző gátlást. Amikor a feléje segítő kezet nyújtó egyetlen emberi lény, a

külvárosi bódében palacsintát sütő fiú belecsúszik a mocsaras parton a folyóba, ő nem nyújtja felé a kezét. Hagyná megfulladni: kellene a fiú nyomorúságos állása. Gyilkos szándék? Gyilkos szándék. Azután pitiáner csalásért feljelenti a főnökénél: megkapja az állást. Árulás? Árulás. Felelősségteljes, stréber arccal süti a lepényt, adogatja ki az ablakon, magától értetődő ügyességgel, mintha régi palacsintasütő dinasztiából származna. Azután egy reggel betelefonál a főnöknek, többet nem megy dolgozni. Gázpalackot vásárol.

A harcos megadja magát. Az áldozat megbocsát. Szonja Marmeladova, az emberiség bűnéért vezeklő Dosztojevszkij-hősnő amerikai gofer palacsintát sütő húgocskája talán feloldozást nyer. Az alkotók tekintete azonban száraz és kérlelhetetlen marad.

Bolond nők, nőbolondok

Pedro Almodóvar talán meg se lepődött, amikor a fesztivál utolsó napján, a nézők és kritikusok véleménye szerint megérdemelt Arany Pálmája kézen-közön átváltozott a legjobb rendezés díjává. Aki az átalakulások, átlényegülések, átszabások és átültetések szabad fantáziavilágában él, hozzászokhat az illuzionista mutatványhoz, hogy a dolgok akár visszájukra is fordulhatnak, az arany közönséges fémmé, a szép rúttá, a rút széppé, a férfi nővé változhat. Különösen ez utóbbi természetes.

Almodóvar mindig a nők meghitt és barátságosnak képzelt körében vélte megtalálni a világot mozgató, előre vivő teremtőerőt. Nézőpontja máig a titkos jóból kirekesztett fiúgyermeké, aki első, meghatározó élményeként arra a jelenetre emlékszik, amikor anyja más asszonyokkal összehajolva, zárt kupaktanácsban beszélgetett az udvaron, a kút mellett. Abba a mindent tudó belső körbe bekerülni a vágyak netovábbja, az elfogadottság érzésének, a lényeg

megismerhetőségének boldogító ígérete. Míg a hatvanas évek apafigurái fényes szkáfoteljeikben trónolva játszották a családi macsószeret, a nők bölcs hazugságaikkal, diplomatikus csalásaikkal irányították az eseményeket. Almodóvar mindig is az irányító elitez szeretett volna tartozni.

Fellini, a női nem másik nagy rajongója, a kamaszkori erotikus képzelet egyszerre félt és sötéten vonzó rabságában, csodákkal teli, de alapjában ellenséges területnek mutatta a nők városát. A valójában aszexuális filmeket készítő Almodóvarnak nincs veszélyérzete. A hím-szorongás nem csak a túlfokozott szexuális fantázia gátlásaiból ered, de a húsevő virágok szirmai közé került, elbűvölt rovar egzisztenciális bizonytalanságából is. Fellini halála után közreadott erotikus önkarikatúrái a fölfaladás kozmikus félelmét fejezik ki: pici, riadt Fellini a saraghinai óriás görögdinnye mellek, földgolyóbis fenekék, túlbujánzó női nemi kellékek örvényében. Igazi férfihorror.

Almodóvar lepaktál az ellenséggel, fehér zászlót kitűzve, hazát cserél. A *Mindent anyámról* (a cím Mankiewicz 1950-ben készített, híres filmjére utal, a *Mindent Éváról* színésznő hősét Bette Davies játszotta, s kis epizódszerepben feltűnt a fiatal Marilyn Monroe is) az átpártolás gazdag és kétségtelen bizonyítéka. Itt már alig-alig jelennek meg férfiak, s ha megjelennek is, hamarosan meghalnak, mint a főszereplő Manuela tizenhét éves fia (aki anélkül távozik az élők sorából, hogy megtudhatná, ki volt a családi fényképekről lenyisszantott apja), vagy már kifelé tartanak, öregeen, megbutulva, üres tekintettel toporogva a halál előszobájában.

De hát hogyan is mondhatná meg egy szerető anya a fiának, hogy az apjának nagyobb melle volt, mint neki, s noha korábban őt is Estebannak hívták, később a Lola nevet vette föl. Pedig nincs ebben semmi különös. A *Mindent anyámról* valóban az átalakulások filmje, nemhiába dolgozik a szép és melegszívű Manuela ápolónőként, egy szervátültető központban. A szegény ifjú Esteban szíve is meghosszabbítja a

generáljavításra régóta várakozó beteg életét. Az összetört anya, hogy elmeneküljön a leselkedő örület elől, felkerekedik, hogy a vad, barcelonai éjszakában megkeresse meghalt gyermeke apját. De a titokzatos Lolának nem csak az ő Estebanja, de egy másik egészen kicsi, III. Esteban is köszönheti az életét. Anyja, a kábítószeres transzvesztiták megsegítésével foglalkozó bájos apáca, rideg, polgári családjának számkivetettje is áldozatául esik a jóság terápiájának.

Nőnek lenni, befogadva lenni a világot jelentő belső körbe, ezért semmi áldozat nem sok. La Agrado, a lehengető barátnő, a transzvesztita exprosti, fel is sorolja az áldozathozatal pontos árfolyamát, homlok, szemforma, orca, felsőajak, kebel, csípő, fenék – az autentikus személyiséget nem adják ingyen. A szilikon völgyből a szilikon dombra drága út vezet.

Barátság, egyenlőség, testvériség! Mindnyájan barátok, egyenlők, testvérek vagyunk. Almodóvar, a szürrealizmus spanyol hagyományának századvégi zabigyereke, a féktelen ízlésű pasztik Buñuel, a szemvadtó pirosak, sárgák, kékek, brutális kockák, pepiták, eltúlzott kortárs-giccsek celluloid Dalíja, a könnyel, humorról, életvidám bölcsességgel előadott, nagylelkű melodrámban, ebben a képtelen női utópiában, az érzelmek előítélet nélküli szabadságát, az önfeláldozást, a segítőkészséget vallja természetesnek. Semmit sem ajánlatos nagyobb előítélettel fogadni, mint az előítéletet.

Manuela megmutatja Lolának a kis árva Estebant, akit AIDS-ben meghalt anyja helyett ő nevel. „Nem szeretem, ha a gyereket idegen nők csókolgatják” – nyafog a polgári felfogás börtönében ragadt nagyanya. „De hiszen az a nő a gyerek apja.” – hangzik az indignálódott válasz.

Így már minden érthető.

Almodóvar filmjéből az elfogadás, a megértés vidám, baráti levegője árad, életszeretet és mediterrán nemtörődömség, érintésétől a halott bőr is kipirosodik. Peter Greenaway új művében éppen ellentétes a folyamat: a forró, nedves, illatos is

hideggé, szárazzá, bomlószagúvá változik. A nagy panoptikum, amely máskor az átfogó gondolat delejétől megmozdul, most dermedten, porosan, összezsúfoltan áll. Néma, sápatag viaszvilág.

Greenaway is a nőkérdést leltározza a Fellini-örökségre utaló, *Nyolc és fél nő* című lajstromában. Talán jobb lett volna nem Fellinire hivatkozni. Ha elkészíti mondjuk a *Száz nő, aki tárgya a szexuálisváagnak* című opuszát a *Száz tárgy, amely reprezentálja a világot* című, 1992-ben Bécsben, három helyszínen megrendezett kiállítása mintájára, talán inkább illett volna alkatához. Bár ha visszaemlékezünk a bécsi eseményre, már ott is zavartan szemléltük a páncélos állatok, a száz szemüveg, a kitömött tehén, a láncfűrész, Mozart koponyája, a házilégy modellje, a szent könyvek, a madár hallócsont gyűjtemény, a rothadásnak indult zöldség- és gyümölcszetemekkel megrakott asztal szomszédságában, a kocka alakú üvegtárlóban katalógustárgyként, az Anya fogalmát, aki ott a tágas és pompás teremben, a porszemeket táncoltató napnyalásban, gyermekét (vagy más gyermekét) karjában tartva, mégiscsak egy konkrét, lélegző, unatkozó, élő ember volt. De az üvegen keresztül, közelről bámulhattuk a mezítelen első emberpárt is, védtelen műtárgyként, illúziótlan póreségben. Ha Almodóvarnál a türelem, a másik lény, a másik felfogás iránti tisztelet, a legképtelenebb helyzetnek is a természetesség, az egyenrangúság méltóságát ajándékozza, Greenaway keze nyomán most a legtermészetesebb helyzetben is, a felsorolandó tárgyként szemlélt, megalázott ember képtelen ábrázolata jelenik meg. A kiszolgáltatottság gyászos hierarchiája, az erkölcsi értelemben alá- és fölérendelt viszony.

A *Nyolc és fél nő* Fellinivel évődve, rivalizálva, a szexuális férfifantázia örök archetípusait jeleníti meg, az irodalom, a festészet, színház és mozi, a populáris művészetek női ősfiguráit. A keleti nő, a kurtizán, az apáca, az anya, az

állatbarát (Lady Godiva meztelen holdvilágfara a lovon), a férfias, az alávetett, a Domina, s a bizonytalan identitású fél nő, talán hermafrodita, talán gyermek, talán szörny. Fiatal férfiember avatja be frissen megözvegyült, dúsgazdag üzletember apját az erotika, a perverzió enciklopédikus tudományába, nem kerülve némi homoszexuális tükörijátékot sem az amúgy hideg és idegen apa és fiú kapcsolatban. Ingáznak Japán és a Genfi-tó parti luxuskastély, privát bordélyház között, ingáznak szobák, ágyak, nyolc és fél felcícomázott, kacér allegória között. A szokásos kifinomult, manierista képek, elragadó perspektívák, festői jelmezek, maszkok hűvös kavalkádja. A kastély vendégeként Mastroianni, valószínűleg kóros apátiába esve, lehervadt volna.

Mesék mérgezett tején

Jim Jarmusch külvárosi New York-ja éppúgy messze esik a valóságtól, éppúgy a mozimitológia ironikusan elrajzolt szellemalakjaival benépesített mesebeli táj, mint a *Halott ember* westernvidéke a múlt századi nyugati határszélen. Hajdan volt lepusztult ipari negyedek fölött galamb viszi a titkos üzenetet bérgyilkos és maffiatag között. Kihalt, kísértet bérházak lapostetőin nagyvárosi galambász remeték élnek, magányosak és befelé fordulók. Fülledt, sötét szobáikba húzódva, az ötvenes évek gengszterfilmjeinek komikusan mumifikálódott maffiózói régi rajzfilmeket bámulnak divatjamúlt képernyőiken. A diplomatafénybe rejtegetett legmodernebb szupertechnika és a galamb-mail megfér egymás mellett, s a maffia leszámolás géppisztolyos tánckonvenciói is csak a keretét adják a jellegzetes jarmuschi világnak.

A Ghost Dog: a samuráj útja újabb bizonyítéka multikulturális elvarázsoltságának. A fekete bőrű Fantom Kutya, a dagadt, szomorú bérgyilkos, éppoly olvasottságról tesz tanúságot, mint a *Halott ember* Senki nevű, tolldíszes, óriás

indiánfőnöke. Az indiánok az angol preromantika költőzsenije, William Blake verseit kedvelik, a nagyvárosi feketék a japán szamuráj életfilozófia régi kézikönyvét. A literátus bérgyilkos a szamuráj erkölcs törvényei szerint irányítja tetteit, képzelhetjük, hogy az ómódi értékek, mint örök hűség jótévőknek, satöbbi, mennyire életképesek a korszerű időkben.

Fantom Kutya a magány fantomfalkájában él. Bár a Haitiből bevándorolt sarki fagylaltárussal néha mély beszélgetésbe bonyolódik. Ők ketten jól megértik egymást, csak mellékes körülmény, hogy az egyik angolul, a másik franciául fejezi ki magát, és nem bírják egymás nyelvét. A szavak gyakran csak útját állják a gondolatnak. Valamelyik szomszédos málló házból csatlakozik hozzájuk egy ugyancsak olvasott, kilenc év körüli fekete kislány is, a betűfaló huszonegyedik század elvadult reményű víziójaként. De az sincs kizárva, hogy a féltve őrzött Könyv éppolyan, tragikomikusan idejemúlt, múzeumi tárgyként mutattatik fel, mint a szamuráj kard, amellyel Ghost Dog a szertartásos ősi harcmozdulatokat gyakorolja.

Az önbizalommal teli nemzeti gyarapodásból kiszorult fekete közösség tagjai, a perifériák ridegtartásban élő harcosai, elhordott széldzsekijükben, hétmérföldes edzőcipőjükben, a Nagy Információs Forradalomból aláhullott hipermodern technika romlandó javaival boldogítva, csóró magyar lányok, vigyorgó, bolond olaszok, félbódulatban támolygó, szegény amerikai western-legények, megannyi korszerűtlen „halott ember”, s bizonyos értelemben maga Jarmusch is az. Csak a rapperek, hipp-hopp zenészek muzsikája élő az elátkozott, álomszerű külváros fölött.

Atom Egoyan is mesét mond új filmjében, a mesemitológia egyik alaptörténetét, a Piroska és a farkas, avagy a Szép és a Szörnyeteg históriáját kelti életre. Az Egyiptomban született, örmény kanadai rendező, a kortárs filmnyelv, a

modern narratív szerkezet egyik legeredetibb újítója, a világ elnyűtt, hol itt, hol ott kiszakadó, tarka etnikai szötteknek tapasztalt kárbecslője, most is a foszlások menti hiányt konstatálja. A *Felicia utazása* tablójában a nemzeti gyűlölködésben megkövesült, elmaradott Írország és a közép-angliai iparvidék között szinte beláthatatlan az életmódbeli, szemléleti, érzelmi távolság, az út hosszabb, és radikálisabb változást kínál, mint a századelő kelet-európai kivándorlóinak Amerika partja. Egoyan, kísérletező kedve alábbhagyván, az *Eljövendő szép napok* után ismét irodalmi mű megfilmesítésére vállalkozott: az ír William Trevor lélektani thrillerét választotta alapanyagául, feltehetően a két szembenálló karakter rajza, a feszültségteremtés technikájának számára szokatlan természetű kihívása vonzotta.

Látszólag nincs a világon két ellentétesebb figura a tizenhét éves, sápadt arcú ír lánynál és az ötvenes éveiben járó, kopaszodó, zömök birminghami agglegénynél, cél nélküli világba vetettségük, sérültségük, magányuk mégis távoli rokonságot teremt közöttük. Az egyik az előítéletek, a szeretetlenség, a tapasztalatlanság páncéljába zárva, a másik az elhanyagolt, kövér gyerekek frusztrált emlékeivel küszködve, az imádott, monstruózus anya, videófelvételtől is áradó parfümfelhőjével hadakozva teremti meg a maga torz életközegét. A teherbe esett Felicia felkerekedik falujából, hogy megkeresse az angol hadseregbe bevonult csábítóját. A magányának az evés, az étkezés szertartásának pótcselekvésével keretet adó kantinfőnök életét a hajdani televíziós főzőtanfolyamot vezető, édelgő mama, a videókép túlvilágából is zsarnokian irányítja. A két sors, a véletlenek szükségszerű lépéseit követve, összekapcsolódik, s a néző, mint valami természetfölötti törvényeknek engedelmessé rendező-pályaudvar örült állomásfőnöke, székében hátradúlva figyel, amint a két szerelvénnyel ugyanazon a sín páron, ellentétes irányból egymás felé közeledik.

Felicia naiv és gyanútlan, elfogadja a pártfogó jóindulatot. A rendező a hitchcocki iskola eminenseként, a beavatottság és a tudatlanság erőterében oxigénhiányig fokozza a feszültséget, s kiderül, hogy a farkas nem csak farkasmama kosztján él, de hiszékeny leányok málnácskájára is feni ordas fogát és kosárral, leánykákkal egyetemben, fel is falja azt.

Egoyant feltehetően nem annyira a thriller műfaji kalandja érdekelte, mint a karakterek különbözőségében rejlő hasonlatosság paradoxonja, az ítélkezés zavarodottsága a filmtörténet Szép és Szörnyeteg-históriáinak kétértelműségét illetően, Nosferatutól King Kongig, az agresszió és az őszinte érzelmek, a bűn és esendőség konglomerátuma. A melodramai befejezéstől óckodva, komédiába illő fordulattal menti meg a kiszemelt áldozatot. Az előrelátóan megásott sírgödör már ott a kertben, de néhány valószínűtlenül túlcukrozott, hittérítői frázis tavaszi záporként hirtelen bűnbánatot fakaszt, s a pákosztos sorozatgyilkos önkezével vet véget életének.

Felicia útja megnyugtatóan véget ér. Egoyan remélhetően tovább utazik a számára idegen vidékről.

A szép és a szörnyeteg jelenik meg Alekszandr Szokurov *Moloch* című filmjében is. A Szörny itt nem más, mint Adolf Hitler, a Szép természetesen: Eva Braun. A témaválasztástól már borsószik a hátunk, s hiába hivatkozik Szokurov Erich Frommra, aki szerint, ha nem próbáljuk megérteni Hitler emberi természetét, semmit sem érthetünk meg a náciizmus természetéről, nem tanuljuk meg felismerni hatalom után ácsingózó potenciális szörnyeteget. Nem véletlen, hogy a fogalommá vált Gonosz konkrét megjelenítését, fikciós életre keltését a játékfilm többnyire tabunak tekintette, túl közel vannak még a történelmi események, túl eleven még az iszony, hogy még a legtehetségesebb színész által megformált történelmi figura is ne esne a trivialitás, az olcsó hatások kelepccéjébe. A műbajuszt az orr alá ragasztó masztix szaga nevetésre ingerel. A léggömb

földgolyóra, amellyel Chaplin diktátora labdázott, még nem volt Auschwitz ráfestve.

Szokurov úgy véli, a mítosz, amely Hitlert ördögi gazembernek, titokzatos gonosztevőnek tekinti, régóta akadályozza a dolgok megértésének. A politikai, közgazdasági, történelmi tanulmányok, szexológiai és pszichiátriai elemzések hozzájárultak ugyan az igazság feltárásához, a történelmi megközelítés és a filozófiai interpretáció szükséges a megértéshez, de nem elégséges. Még mindig ott marad az a bizonyos szakadék, amelyet a személyes érzelmek, a félelem, a harag, az undor nem engednek átugorni. Ezt a luxust a művészet ma már nem engedheti meg magának. A náciizmusra ma is sok boldogtalan ember, mint a boldogság utolsó mentsvárára tekint.

Mindez valószínűleg igaz, de Szokurov Hitler megjelenítésével aligha segített közelebb kerülni a náciizmus általános természetének megértéséhez, s amit a foglalkozásából eredően magát demiurgosznak tekintő maszkmester segítségével, a Führer lélektani motivációiról, magánéletéről, a kompenzáció testi drámájáról megtudunk, ma már közhely számba megy. Hogy miért kapta a *Moloch* a zsűritől éppen a legjobb forgatókönyv kitüntetését? – talán azért, mert a többi díj már foglalt volt, s mindenképpen jutalmazni akarták a film kvalitásait. Szokurov műve kivételes erejű a valóságtól elemelt, stilizált világ festői megteremtésében, ahogyan a kép anyagszerűségének elvont, költői természete, a színek, a fények, a díszletek jelbeszéde, az elcsépelte, gyászos történetet Halál és Élet metaforájává alakítja át.

A Hitler életéről szóló dokumentumfilmek csaknem mindegyikében látható a villanásnyi, egykori színes amatőrfilm, amely vidám magánéletképet örökít meg a hegyi nyaralóban. Ez a *Moloch* helyszíne. Az idő: egyetlen nap, 1942 tavaszán. A bajor Alpok ritka levegőjű magasságába épített sasfészek, a középkori hangulat kínos hamisságát sugározza. Az ünnepélyes

mellvédek, lépcsők, csarnokok sivár pompájában, az uralkodás örökkévalóságát hirdető, súlyos kövek szürkészöld, porózus közegében, a figyelő katonai kamerák fókuszában, a tornagyakorlatokat végző, táncoló, félmeztelen női test derengő rózsaszíne maga az ellenszegülés botránya. Az *akarát diadala* című Leni Riefenstahl-filmben tornázó fiatal nők dinamikus mozdulata a lelkes együttműködés örömét fejezi ki, itt a titkos destrukciót. Erről a női játékossággal leplezett, a szexuális hatalom vakmerőségével űzött destrukcióról szól a szerető és a Führer viszonya. A minden porcikájában halált rejtő pudvás fehér hús, az árkolt szem, a beteges szorongás megannyi külső jegye, az élet totális elutasításáról, a nő rusztikus szépsége, egészsége, az igenléséről beszél. Eleven a hullaházban.

*

Lesz film, nem lesz film, nem bánánk, ha viccesebb század következne.

A versenyben huszonkét filmet vetítettek. Talán azt az utolsó lapot nem kellett volna ráhúzni.

In *Filmvilág*, 1999. 8. szám, 14-21.l.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=4534

NYUGAT-KELETI DÍVÁN

CANNES

Közel s távol csak a Kelet: japán, kínai, hongkongi, tajvani, iráni filmek. Az ázsiai filmmonszun szétfújta az előzetes elgondolások kártyavárát.

Átlépve az évszázadokat elválasztó szimbolikus határvonalon, már benne járva a szorongással várt fantasztikus jövőben, némi csalódással, de nem kis megkönnyebbüléssel tapasztaljuk, hogy egyelőre semmi fantasztikus nincs benne. Az újdonsült jövő épp olyan, mint a közelmúlt, csak valamelyest vesztett feszültségéből. A filmművészeti világvége sem jött el, az Apokalipszis lovainak lába netalán belegabalyodott az egyre gyarapodó, végtelen filmszalagba. Sokakban a digitális purgatórium is új reményeket ébreszt. Az elkészült művek mintha megszabadultak volna a kényszeres jövőbe pillantástól, a metafizikai görcs kiengedett, a tekintet a természetes szemmagasságba került.

A „legrangosabb” nemzetközi fesztivál idén sem lett méltatlan epitheton ornansához, amely az epésebb vélemények dacára nem az unalom fennköltségének, a minőség akadémikus terrorjának kifejezése, hanem éppen az elképesztő, már-már szabados változatosságot, ízlésbeli nyitottságot jelenti. A korábbi évek programjait talán túlzó diplomatikus tapintattal többnyire úgy szerkesztették össze, hogy a megméretés lehetősége egyaránt teret nyújtson a különböző földrészek művészete számára. Most a feltámadó ázsiai filmmonszun szétfújta az előzetes elgondolások kártyavárát, a lapok úgy repültek összevissza a levegőbe, hogy nem kellett semmiféle sajnálkozást éreznünk a méltányosság elszállt konstrukciója fölött. Az igazságot a japán, a kínai, a hongkongi, a tajvani, az

iráni filmek tehetsége, felfedező kedve, öntörvényűsége sajátította ki. A bemutatott filmek mintegy 25 százaléka Távol- és Közel-Keletről érkezett.

A gyerekek fényképeznek bennünket

A gyerekek figyelnek bennünket címmel 1942-ben készítette el Vittorio De Sica a korai neorealizmus egyik alapfilmjét. Azóta ez a cím szinte jelképe lett az ábrázolás szemszögének, amelyből a friss és könnyörtelenül igazmondó tekintet, a gyermekek tekintete véleményezi maga körül az életet, feszengően kényelmetlenné téve a felnőttek önfelmentő hazugságait. Mindig hátukban érezve ezt az ítélkező, néma pillantást, legalább rossz lelkiismerettel adják át az általuk teremtett világot a következő nemzedék számára. Annak a két távol-keleti filmnek, amely művészi erejével, komplexitásával, radikalizmusával, formai tökélyével kiemelkedett a fesztivál lankás-dombos tájképéből, ez a titokzatos gyermeki tekintet, ha nem is a témája, de talányos, nyugtalanító főmotívuma. A gyerekek elnémulnak, valójában nincs, aki meghallgatni vagy megérteni kívánná őket, a kommunikációs szakadék egyre mélyül, a lényeket tekintve magukra maradnak, s a kezükbe nyomott fényképezőgép szinte metafizikus kapcsolatba lép a megfigyelt, érzékileg feltérképezett világgal. Hu Hsziao-hszen mellett a legjelentősebb tajvani rendező, Edward Yang *Az egy meg a kettő* (Yi Yi) című filmjében a többnyire magányosan bóklászó hétéves kisfiú az igazság másik felét szeretné lefényképezni, azt a megfoghatatlan valamit, ami a tárgyak, alakok túloldalán van. Emberi tarkókat örökít meg, hiszen senki nem láthatja a sajátját. De ez a kíváncsiság azt is mutatja, hogy a feléje forduló arcoknak nincs mondanivalójuk. A japán Aoyama Shinji *Eureka* című filmje is kíméletlen pontossággal ábrázolja a lázadó némaságot, a felnőttvilág szinte autista elutasítását. A szavak elleni belső háborgást csak a

fényképezőgép képes csillapítani; amit a nyelv nem tud szabaddá tenni, azt a kép kioldozhatja béklyójából. A kép nagy terapeuta.

A 36 éves, eddig öt filmet készítő Aoyama Shinji nevét kevesen ismerik Európában, de majd bizonyára megtanulják, a következő filmkorszak megkerülhetetlen figurája lesz. A sokkos állapotban lévő, feszült Japán, a trauma utáni, megsebzett vidék, a megnevezetlen katasztrófa baljós előérzetével, szépia tónusú fekete-fehér, cinemascopé formátumú képeivel egy pusztulásra ítélt világ emlékműve, amit csak az emberi együttérzés, a másik lélek iránti felelősség menthet át a következő korszakba. 3 óra 37 perces túlélő gyakorlat, amelyhez belső óránk hozzáigazodik, szívverésünk lelassulva átveszi a ritmusát, feszültsége végig fogva tart. A film első tizenöt-húsz perce véres túsdráma a helyi autóbuszon, a gyilkosságokat két gyerek is végignézi. Nemsokára szüleik meghalnak, ott élnek egyedül, mint farkasok nevelte, farkasoktól is elhagyott, két kis vadember, egy eredetileg tisztességesen berendezett, de mostanra eldisznóólasodott, tágas házban, a többé kevésbé jóléti, kultúrtársadalom kellékei között. Két év múltán előkerül az autóbuszsofőr, aki megpróbálja kezébe venni a dolgokat, meggyógyítani a gyógyíthatatlant. A film nagyobbik része tulajdonképpen útimozi az érzelmi atomtámadás utáni japán vidéken, gyógyutazás a pszichében, lélekjárás a kísértettájon, véres titkokkal teli bűnügyi feszültséggel, képzettársításokra épülő, kihagyásos szerkesztéssel, időnként hitchcocki előadásmódban. Hősies küzdelem az elvesztett bizalomért, az erkölcsi fölépülésért.

Edward Yang most nem a sziget-társadalom robbanás előtti, túlcsigázott állapotát idézi fel, *Az egy meg a kettő* (amely a kritikusok jelentékeny része szerint az Arany Pálmát érdemelte volna), kifinomult intelligenciájú, letompított fényű, pointilista freskó a kortárs tajvani életről, a hagyományoktól,

természetes összefüggésektől éles késsel elvágott, elidegenedett létformáról. Lényeglátó, gazdag enciklopédiája a különböző korosztályok, nemek, élethelyzetek drámájának. Az emberek viselkedését a nem-jelenlét furcsa melankóliája járja át, egyfajta általános szórakozottság, meditatív állapot, amely távolságtartással, kételyekkel telve fogadja be az élményeket. Az egzisztenciáért folytatott handabanda inkább komikus színezetet kap, mint drámait. A központi alak negyvenes, nem különösebben boldog, nem különösebben sikeres informatikai szakember, két gyerekkel (az egyik a fényképező kisfiú, a másik serdülő leány), vállalati problémákkal, depresszióba és önmegvalósításba zuhant feleséggel. Haldokló anyós, családi ünnepek, bőszült rokonság, váratlanul felbukkanó és tovatűnő, régi, az „igazi” szerelem – egyszóval a válságoktól meglyuggatott élet, a jól ismert kanavász. De mindez mintha csak az előtérben játszódna, és lenne egy másik dimenzió, egy tágas és mély „belső ruhatár” is, ahová nem láthatunk, ahová nem léphetünk be.

Ez a tajvani vagy japán posztindusztriális, informatikai társadalom minden külső jegyével, konfliktusával, banális életkellékeivel, tárgyaival, nyakkendőivel, a széklábak ívével, modern öröklakás-házaival, szálloda belsőivel, McDonald's éttermeivel olyannyira jól ismert, olyannyira másolat és másolható, hogyha mondjuk a számítógép virtuális játéka a kínai, a japán arcokat más vonásúakra cserélné ki, az egész konstrukció akár változatlan maradhatna a Föld egy más szegletén, más országba áthelyezve a történetet. Ha a fesztiválon netán Shinji vagy Yang filmje után nézzük meg Nagisa Oshima múlt században játszódó *Tabuját*, vagy akár a dél-koreai Im Kwon-Taektól, az ősi, tradicionális opera narrációjának és a mai hallgatóság befogadásának megkettőzött tükörijátékát, a *Chunhyangot*, könnyebben képzelhetjük el, könnyebben élhetjük át a megrendülést és elveszettséget, élményszerűen érzékelhetjük az irtózatos szakadékot, amely

ezeknek a keleti országoknak a kulturális hagyományait elválasztja a jelentől.

A tojás fehérje és sárgája

A hongkongi filmművészet kultrendezője, Wong Kar-vai legújabb filmjét úgy hívták meg a fesztiválra, hogy teljesen be sem fejezte a munkálatait, a katalógusban még cím nélkül szerepelt, s vetítésekor mentegetőző feliratban kértek elnézést: a hangszalag nem készült el végső formájában. Ez a valóban kivételes tehetségű rendező két filmet forgatott párhuzamosan. *A Szerelmi hangulatban* (végül ez lett a címe), a 2046-ban játszódó science-fiction mellékterméke, amolyan nosztalgiafilm a 1962-ből, Hongkongból, ahová gyerekkorában szüleivel költözött át Shanghajból. Wong Kar-vai mintha ráérős, úri passzióból eljátszana a valóság emlékeivel, apró darabkákra széttörné, majd saját kedvére, saját ízlése és hangulata szerint újra összerakná a mozaikokat. A tökéletességre való törekvés vizuális szenvedélye áthatja a film minden kockáját: nincs az a falrészlet, nincs az a tárgy, textil, fénysugár, amelyet ne festene, ne színezne, ne formálna át ecsetjével. *A Szerelmi hangulatban* hangulatfilm, látszólag minden valóságos (még egy thaiföldi De Gaulle-látogatás híradórészletét is beapplikálja a képek közé), de valójában lírai megközelítéssel átszínezett, költői képzelmény.

Egy nő férfi és egy fiatal férjes asszony költözik a szomszédságtól zsúfolt, pletykáktól átfülledt, szűk, hongkongi bérházba, az összeszorult térben naponta többször keresztezik egymás útját. A láthatatlan erotikus huzalok behálózzák a levegőtlenül izzó folyosókat, a keskeny lépcsőházat. Házastársaik elutaztak, valószínűleg viszonyuk van egymással. A feszültség fájó, szinte elviselhetetlen, révületben esznek, révületben mennek; esznek, de nem tudják mit, mennek, de nem tudják hová, egy felsőbb erő elvarázsolt marionett-figurái. A

szerelmi óramutató saját belső törvényei szerint mozog, az idő múlását szinte csak a nő számtalan egyforma szabású, magasnyakú ruhájának változó szín- és mintakavalkádja érzékelteti. Minden a beteljesedés démoni ígéretéről, az elválás, a mindennapok törvényeinek fenyegetéséről beszél. Elégia a gyermekkori hangulat-émlékekről, az erotikus kábelhálózat felizzásáról és leégéséről.

Mint valami különös formájú, hatalmas, ormóttan meteor, olyan valószínűtlenül feküdt a fesztivál útjának közepén az a kínai film, amelyet zavarukban és csodálkozásukban aztán a zsűri a nagydíjjal tüntetett ki. A hazájában egyik legnépszerűbb kínai színész, Jiang Wen második filmje, az *Ördögök a küszöbön* (*Guizi Lai Le*) csaknem három órás, fekete-fehér, nehezen meghatározható műfajú képződmény, mintha ötven évvel ezelőtt készült volna (vagy mintha ötven év múlva?), mintha Lope de Vega Fuente Ovejuna című, az ezerhatszázas években írt drámájának, a népi farce-oknak, a korai csehszlovák filmgroteszkeknek, a szovjet Csapajevnek és Spielberg véres, háborús tragédiájának különös egyvelegéből szilárdult volna össze. A kínai hagyományokat kevésbé ismerjük. A forgatókönyv You Fengwei kortárs regényéből készült, a főszerepet maga a rendező játssza.

A második világháború végefelé, a japán megszállás idején, egy kicsinyke, észak-kínai faluban, a fiatal pár házában ajtaján éjszaka kopogtatnak. A titokzatos látogató két hatalmas, teli zsákot lök be, azzal a figyelmeztetéssel, hogy meg kell őrizniük, amíg érte nem jönnek. A zsákokban nem krumpli, hanem két megkötözött japán túszer van, az egyik: hazafiasságtól őrzött tiszt, a másik: a tolmácsa. Elkezdődik a szinkronfordítás halálfélelemtől áthatott paródiája, az életmentő nyelvi mimikri. A tiszt állandóan hősi frázisokat ordít, mintha minden pillanatban a nemzet zászlaját akarná kitűzni az ellenség tüzétől vert hegyormon (az ilyenekből lettek a

kamikaze pilóták, ha nem tömték krumplicsákba őket), az életszerető, realista tolmács pedig bókoknak, jókivánságoknak, barátságos hízelgésnek fordítja szavait. A kényszerű vendéglátók hosszú hónapokig emberségesen bánnak a foglyokkal. De a zsákokért nem jön senki, a japán őrjárat pedig ott grasszál az utcákon.

Az idő múlik, a helyzet egyre veszélyesebbé válik, a falu véneinek tanácsa úgy határoz, a foglyoktól meg kell szabadulni, meg kell ölni őket. A gyilkosságot senki nem akarja vállalni. Végül egy szerződés kölcsönös aláírásával, néhány kocsi gabonáért cserébe, naivul felajánlják a túszoikat a megszálló hadseregnek. A japánok látszólag belemennek az akcióba, de végül a közös falusi örömnépe alávaló, véres tömegmészárlásba torkollik. A büszke japán becsületkódexen csorba esik, de a kínain is. A háború befejeztével a gyilkolni nem tudó, nem akaró főhőst a kínai hadbíróóság, az amerikaiak jóváhagyó statisztálása mellett, brutálisan lefejezteti. A tojás fehérje és sárgája talán még sem fér meg olyan békésen ugyanabban a tojásban, mint a bölcs vénemberek gondolják. Nehezen megemészthető népmese mindkét fél számára. Tragikus erkölcskomédia, telve ősi életerővel, mai politikai szkepszissel.

Apák, fiúk, lányok

Az iráni filmművészet a semmiből teremtve világegyetemet, sokadszorra ismét magára vonta a figyelmet a fesztiválon: három film, három kritikai siker. Az új művek a nagy mesterek kabátjából bújtak ki, Abbas Kiarostami és Mohsen Makhmalbaf nem csak szellemiségükkel, stílusokkal hatottak követőikre, a kapcsolat bensőségesebb. Kiarostaminak két közvetlen munkatársa, asszisztense, tanítványa jelentkezett első filmjével; Makhmalbaf pedig nem csak szellemi kapcsolatban

áll a húsz éves Samirával, hiszen az édeslánya. A *Fekete tábla* az apa produkciójában készült, ő írta a forgatókönyvet, ő a vágó is. Mindhárom film az iráni új hullám jellegzetes stílusjegyeit, a megejtő lírai realizmust, az egyszerűség és a varázslatos természetesség sodrását, a képkompozíciók letisztultságát és igényességét, a kevés sokat mondó gazdagságát választja ideálként.

Talán a *Fekete tábla* a legkevésbé tartózkodó, legkevésbé optimista a dolgok belső erejét illetően, gyakrabban él a képi metaforákkal, a színházias, látványos jelenetekkel. Igaz, a helyszín maga is lélegzetállítóan drámai, a magas, köves hegyek az Iránt és Irakot elválasztó határvonalon, a seszínű sziklák, terrakotta mélységek, a kanyargó, keskeny utak a völgyek fölött, a különös csapat, hátukon a nagy fekete iskolai táblákkal, amelyekre békeidőben krétával írják az abc betűit. A falujukból a háború elől elmenekült, kurd tanítók gyerekeket keresnek, akiket taníthatnának. De ilyen időkben senki sem akar tanulni, okulnak úgy is, koravémen, eleget. A munkátlan, otthontalan tanítók két másik menettel találkoznak, gyerekekével, akik hátukon csempészárúval közlekednek a két ország között, és az aggastyánokéval, akik még utoljára látni kívánják falujukat, nem akarva elhinni, hogy a gáztámadás, a bombázás mindent elpusztított.

Bahman Ghobadi, aki egyébként a *Fekete tábla* egyik főszereplője, *A lovak részegségének ideje* című filmjében ugyanezt a zord hegyivilágot, ugyanezt a vad nyomorúságot idézi meg, középpontban a csempészetből tengődő gyermekmunkásokkal, a kis kurd „elhagyatottakkal”, akik panasz nélkül, vidáman élnek a számukra természetes kizsákmányolás áldozataiként. Ingajaratban a két ország között nem csak az embereknek nehéz előrehaladni a behavazott, meredek hegyi utakon, de az állatoknak is. Ilyenkor némi búfelejtő alkoholt öntenek a lovak, szamarak abrakjába, hogy könnyebben húzzanak.

Négy árván maradt testvér közösen gondoskodik az ötödikről, a gyönyörű szemű, éjtekintetű, apró torzszülőtről, akit olyan gyöngéden babusgatnak, etetnek, itatnak, látnak el orvossággal, mint egy három évest, pedig már betöltötte a tizenötöt is. A fiún csak életmentő műtét segíthetne, erre próbálják összegyűjteni a pénzt, a nagyobb kamaszlány abba is beleegyezik, hogy menyasszonyként megvásárolják. Elindul a menet át a határon, csak éppen a nyűg beteget nem akarja befogadni a vőlegény családja. A törzsi közösségi érzés ősi és elementáris, a jóra valóság, a szeretet szinte dekadensen kifinomult formákat ölt. A Kurdisztánból származó rendező, megszállottként szedte össze a szerény anyagi fedezetet a filmre, végül mindenét eladta, kölcsönöket vett fel a falujában.

Djomeh, a tehenészfiú Afganisztánból jött vendégmunkásnak az iráni hegyfaluba. Az emberek ide-oda vándorolnak, nem maradnak a fenekükön. Afganisztánból Iránba, az irániak Japánba, a japánok az USA-ba mennek – mondja rosszállóan egy aggastyán a helyi vegyesboltban. Hassan Yektapanah első filmje a belső és külső emigráció melankóliájáról, az elszigeteltség férfidramájáról, a magány öngerjesztő folyamatairól szól; arról az Európában oly ritkán tapasztalt őszinte, belső érdeklődésről, amely két idegen ember között hirtelen feltámadhat. Érdek nélküli, testvéri rokonszenv és segítőkészség. A mester Kiarostami áldón tartja kezét a fiatal iráni filmesek feje fölé, hogy megtanulják észrevenni a kicsiben a nagyságot, a mindennaposban a lenyűgözőt, a hamisságban a komédiát, a másik tekintetében saját nyomorúságunk tükörképét, a semmitmondó, kopár tájban a modern festészet kompozíciós bővületét.

Az afgán kovbojnak veleszületett érzelmi intelligenciájával, tiszta logikájával, szavainak jámbor erőszakával sikerül meggyőznie vonakodó főnökét, a kis tejgazdaság tulajdonosát, hogy egy doboz édességgel fölfegyverkezve, elmenjen, és megkérje számára a szomszédos

faluból a boltoslányt, akibe beleszerelmesedett. Az édességet végül ők eszik meg, a keleti, a még keletibb idegen előtt zárva maradnak az ajtók. A látszólag naiv és egyszerű mese, az egyenes vonalú történetvezetés, a helyszínek igénytelenségének paravánja mögött rafinált érzékenység, a minimalizmus tökéletessége és nagysága.

Szent Bess és Szent Björk

Az ázsiai filmek monokróm színvilága, közösségi indíttatása, pózok, mórifikálások nélküli odaadó figyelme, belső komolysága szinte kínos háttérteret teremtett az európai művészetre oly gyakran jellemző önközpontúság, magamutogatás számára. Az individuum megistenülésének bohócszerepét most Lars von Trier vállalta magára, akiben a jelentős filmművész elsodró ereje, az ősi, elementáris, szégyellt érzelmek opera-komponistája, a frissen katolizált, szellemi átváltozóművész neofita hitbuzgalma, misztikus átlelkesültsége keveredik a zseniális PR menedzser ügyes adottságaival. Még senki sem látta új filmjét, a Táncos a sötétben, de már Cannes-szerte tudta mindenki, a szállodaportástól a filmlap szerkesztőig, hogy csak is ez kaphatja meg az Arany Pálmát. Már mindenki értesült a musical zenéjét szerző és a főszerepet alakító izlandi popsztár, Björk és a rendező morózus kapcsolatáról. Az énekesnő hosszú interjúban beszélt az érzelmi zsarolásról, amivel Lars von Trier rávette, hogy eljátssza élete első szerepét, különben nem forgatja le a filmet, noha a zenében akkor már két év munkája feküdt. A színészi munka lázalom, vesszőfutás volt számára, míg a muzsikában eddig csak az örömet ismerte. Lars von Trier: „Björk nem színésznő, csak átérzi a dolgokat. Mintha minden nap egy haldoklóval lettem volna együtt, aki azonban nem hal meg”. Az utolsó kenet mellé aztán Björk megkapta a legjobb színészi alakítás díját.

Lars von Triernek mindig sikerül elérnie, hogy róla beszéljenek. Igazi média-hipnotizőr. Eddig minden alkalommal nyert valami díjat Cannes-ban, de az aranyág elhajolt előle. Első filmjében (*A bűn mélysége*) a fiatalság formabontó és formateremtő hányavetisége és dinamizmusa, az Európa nagyszabású elgondolása, stilizált korrajza, az istenkísértően szélsőséges érzelmekkel játszó Hullámtörés, a merész és zavarbaejtő, remek *Idióták* mint a *Dogma* elnevezésű, dogmatikus filmesztétikai kiáltvány illusztrációja – mindez elegendő gyúanyagot szolgáltatott ahhoz, hogy újra és újra lángra lobbantsa az újságpapírt. A *Dogma*, a sallangoktól, mesterkéeltségtől való megszabadulás jegyében újfajta mesterkéeltség vezeklő szőrcsuhájába öltöztetné, újfajta bilincsekbe béklyózná a kifejezést. Akkoriban mindenki a *Dogmával* és az arra felesküdő alkotócsoporttal foglalkozott, a nemzetközi filmsajtó, akár magasztalta, akár gúnyolta a kiáltványt, komolyan vette. Nem úgy Lars von Trier. Új filmjében hátra sem nézve, maga mögött hagyja az egész teóriát, mint valami kiüresedett, semmire nem való konstrukciót, hogy a számára vadonatúj musical műfajában az önkorlátozás minden esztétikai kritériumát elfelejtve, a táncjeleneteket 100 azaz száz digitális kamerával fényképezze.

A Táncos a sötétben korszerű lélekvesztőjében hányódik a könnyek tengerén, fölemelkedve és alázuhanva a melodráma sok méteres hullámain. Már-már úgy látjuk, elsüllyed, összezsapnak felette a nevetséges kudarc habjai, de az utolsó pillanatban mindig feldobja magát a felszínre, és új, drámai irányba kormányozza a történetet.

Lars von Trier nem méri fukarul a hatásokat. A halmozottan hátrányos helyzetű csehszlovák menekült, gyárimunkás leányanya nem elég, hogy páriaként robotol a Dániába képzelt, hatvanas évekbeli amerikai iparvidék egyik lerobbant üzemében, de a szeme világát is gyógyíthatatlan kór fenyegeti, sőt a betegséget fia is örökölte, ez pedig orvosi

bizonyosság, nem vaklárma. A gyerek operációjára gyűjtögeti a dobozban a sovány centecskéket, dollárkákat. Elorozott pénz védelmében aztán akaratlanul gyilkossá lesz, és semmi sem menti meg az amerikai igazságszolgáltatás brutális elégtételétől, az akasztástól. Isten szelíd mosolyú, sokdioptriás szemüvegű bárányának mártíriuma hasonlít a Hullámtörés hősnőjének misztikus kínhalálához, az önfeláldozó, ártatlan Bess prostituáltként üdvözü. A jóság szentecskéi: a gyilkos és a kurva.

A húszas évek fehér melodramájától, a letört bimbóktól, csak egy merész ugrás a harmincas-negyvenes évek zenés-táncos hollywoodi filmjeibe, onnan Fred Aster-i piruett a West Side Story realista táncvilágába, majd végül Michael Jackson és Madonna koreográfusának divatos, digitális klip-fantáziáiba. Lars von Trier bámulatosan érti, hogy a vallási miszticizmus, a szociális ideológia időrágta, fakult kellékeit avantgarde formákká alakítsa, videó-balettje egyszerre játszik a legutolsó technikai divat professzionalizmusa és a nagyot akaró, diákos amatőr-báj vonzerejével. De minden hatásossága ellenére van valami bombasztikus és mesterkéltség az eredetiség nonszalanszában, ezt száz kis elektronikus kamera sem feledteti, s nem ad feloldozást az üdvözítő videoklip, a digitális feltámadás.

Megismétlődik az önfeláldozás, a megmentés szertartása. Björk – aki nem színésznő – elcsúfítva, loncsos hajjal, pisze orrán szódásüveg szemüveggel, megfogja a rendező kezét, és átvezeti, áténekli a hiúság vásárán.

Az elmeháborodott Amerika

Amerika jól megkapja a magáét az európai filmtől, elkalapálják Dániában, megleckéztetik amerikai földön is, de a rontás visszazáll. Ken Loach, a cannes-i fesztivál visszavisszatérő, megbecsült vendége, aki Angliában a szociális

együttérzéstől áthatott, szép és eleven művek sorát alkotta meg, amerikai vendégszereplésén érdektelen, érzelgős oktatófilmet, inkább csak a politikai furortól átlangyosított, szakszervezeti filmbrossurát forgatott. A *Kenyér és rózsák* egy Los Angeles-i, nagy karbantartó vállalat alkalmazottainak, a multinacionalista cégek felhőkarcoló-székházainak mexikói, orosz és egyéb bevándorlókból toborzott takarítónőinek és takarító munkásainak naivul furfangos bérharcát mondja el, tisztítószerrel fertőtleníttve, porszívóval eltüntetve belőle az életszerű rendetlenséget.

Megszokhattuk, hogy az amerikai filmek időről-időre felrobbantják a cannes-i hangulatot (nem a nagy multiplex bombákra gondolunk); Lynch, Tarantino, Jarmusch, a Coen testvérek mindig bekevernek az állóvízbe. Idén békés volt a vidék, a nyughatatlan amerikaiak mintha nyaralni mentek volna. A Coen testvérek a *Óh, Testvér, merre vagy?* című, mulatságos musicaljukkal jelen voltak ugyan a versenyprogramban, de a Nagy Depresszió idején, a Mississippi vidékén játszódó Odüsszeia-parafrázisban, középpontban a három szökevény börtöntöltelék fickóval, nem sokban emlékeztetnek régi önmagukra, csendesen elpihentek vérplazma- és sósav-muníciójukon. A zenés komédia alig merít a homéroszi forrásból, az alkotók saját bevallásuk szerint nem is olvasták az eposzt, csak az 1954-ben készült filmváltozatot látták, Kirk Douglas-szel a főszerepben, Mario Camerini rendezésében. „Kicsit olyan ez, mint az arab telefon – mondja Ethan Coen –, valaki, aki olvasta Homérosz Odüsszeiáját, elmesélte valakinek, hogy ismerte azt, aki elmesélte nekünk. Az ilyen történeteknél bízni kell a szájhagyományban.”

A *Fargóra* a Coen testvéreknél jobban emlékezett, de Tarantino-sagákra is (legalább filmje első részében), Neil LaBute, aki a *Férfitársaságban* és a *Barátok és szomszédok* című opusaival a „sitcom nemzedék apostolának” ígérkezett. Így mondják. A *Betty nővérrel* azonban besorol a

fővonalba, a televízió agylágyító illúzióvilágának és a már amúgy is agylágyult valóság összeolvadásának komédiáit már sokszor láttuk; ez az ismert alaphelyzet újabb szellemes, bár elnehezült változata. A kansasi városka bisztrójában felszolgáló, cukormáz mosolyú, szőke Betty, miután férjét valami zavaros drogüzlet miatt a szeme láttára megskalpolták, elindul, hogy a rajongásig szeretett, televíziós szappanopera főhősét, a jóképű kardiológust megkeresse, és maga is beálljon nővérnek a jól ismert tévékórházban. A bájos elmebaj a gyilkos gengszterek üldözési kalandjaival társul, s végül a kevéske életmentő szérum, sok szakszerűtlenül kiontott vérral keveredik. Korszerű laboratóriumi lelet.

Hasonló vércsoportba tartozik, a véres filmillúzió és a véres valóság összevegyítésével, Elias Merhige *A vámpír árnyéka* című filmtörténeti komédiája is, amely F. W. Murnau híres, 1922-ben készült Drakula-filmje, a *Nosferatu* forgatását eleveníti föl. A nagy német rendező (John Malkovich) és a stáb iszonyodva ébred rá, hogy a főszerepet, a halottfehér arcú Orlock grófot alakító színész, Max Schreck (Willem Dafoe), nem csak eljátssza a szerepét, hanem a Sztanyiszlavszkij-módszer szerint át is éli azt. Vagyis Schreck maga is vámpír. Murnau nem habozik, amikor a démon egyezséget kínál: a filmművészet, a filmtörténeti halhatatlansága mindenekelőtt! A film befejezésének érdekében odaáldozza a gyönyörű díva nyakát, valódi vért a valódi művészetért. Ezt hívják a realizmus diadalának – avagy vérbő komédiának.

John Waters, az Undor Hercege, a Szemét Pápája, a korral megszelídült, epetermelése lelassult, a megbotránkoztatás öröme lanyhult, bár legújabb filmjében is terrorista támadást intéz a művészeti gyengeelméjűség, az amerikai filmgyártás „fősodra” ellen, és ez most szó szerint értendő. *Cecil B. Demented* (a címadó név nyilván a jól fialó, dekoratív, hollywoodi szuperfilmek atyjára, Cecil B. DeMille-

re utal), a dühös, fiatal underground rendező és mindenre elszánt, felfegyverkezett szabadcsapata, elrabolja a baltimore-i díszbemutatóra érkező, istenített filmszillagot, és arra kényszeríti, hogy eljuttassa a filmrevolúciót hirdető művek főszerepét. Karjukra Samuel Fuller, Rainer Fassbinder és egyéb renitensek nevét tetoválták, hadat üzennek a nagy hollywoodi sikerprodukcióknak, a családi-filmnek, a külföldi sikerek angol nyelvű újrafeldolgozásának, hadat üzennek a happy endnek, a multiplexnek és a pattogatott kukoricának. „Hatalmat azoknak, akik megtorolják a rossz filmeket! Filmterroristák! Csatlakozzatok a hollywoodi filmek elleni forradalomhoz! Legyetek az underground film bosszúálló angyalai! Állítsátok meg a középszerű filmek terjesztését! A törvényen kívülre szorított film nem ismer korlátokat! Hollywood elorozta tőlünk a szexet, elrabolta az erőszakot, nem maradt más számunkra, csak a Háború! Szabotáljátok a filmeket, vegyétek vissza a filmvásznat! Pusztítsátok el a mozikat, szerezzétek vissza az álmokat! Jó filmek vagy a halál! Vesszenek a filmművészetileg inkorrektek!” – néhány felkiáltójel kiáltványukból. Nem csoda, ha a nagy amerikai produkciók nem mertek idén Cannes-ba eljönni.

Barátok és harmóniák

Több európai ország filmművészete mert volna, de nem hívták. Nem szerepelt a versenyben német, olasz, spanyol alkotás, maguk a házigazda franciák is csak szerény sikert értek el a benevezett filmekkel. A fiatal nemzedék legtehetségesebbnek tartott képviselői, a kritikusok kedvencei, mint Olivier Assayas vagy Arnaud Desplechin, a felfedező, vad évek után most megállapodott ízléssel, minőségi szövetből, mesteri kézzel szabták terjedelmes filmregényeiket. Desplechin a XIX. századvégi London zsidó közösségéből kiszakadó fiatal lány, a vadon nőtt Esther Kahn

színésznővé érését kíséri végig, Assayas kosztümös, több generációs családi sagája, a konyakgyártás, a limoges-i porcelánipar, az első világháború megrázkódtatásai, a szerelem viszontagságai között időző Érzelmes sorsok Jacques Chardonne harmincas években megjelent regényének klasszicizáló filmváltozata. A legcsípősebb, legelevenebb francia mű Dominik Moll *Harry, a barát, aki jót akar neked* című, hol Hitchcock, hol Chabrol árnyékát idéző fekete komédiája volt, amelyben a kezdeti szellemes mulatság fokozatosan hideglelés, lélektani átokfutássá változik. A sors őrizzen bennünket az erőszakosan jóindulatú népboldogítóktól, a kéretlen megmentőktől. A film mintha az ismert voltaire-i mondás – „Istenem, szabadíts meg a barátaimtól, ellenségeimmel magam is elbánok majd” – kortárs illusztrációja volna.

Ritkán adódó, örömteli feladat, amikor a cannes-i krónikás olyan valódi magyar sikerről számolhat be, amilyent A rendezők kéthete elnevezésű szekcióban, sokszor a versenyprogramnál is nagyobb érdeklődéssel kísért párhuzamos fesztiválon, Tarr Béla két óra huszonöt perces filmje, a *Werckmeister harmóniák* aratott. A legnagyobb, legrangosabb lapok komoly terjedelemben, kivételes empátiával értékelték, s több cikkben is hivatkoztak arra, hogy Tarr látomásos művészetének bizonyos filmes körökben valóságos kultusza van, amelynek „egy maroknyi átszellemült filmrajongó régóta titkos szektákban hódol” – mint elismerő kritikájában a Le Monde írja. „A film vetítése a fesztivál kollektív elragadtatottságának nagy pillanata. A zűrzavar ábrázolásában bizonyosságát adja csodálatos filmes érzékenységének.” A The Village Voice beszámolója legelsőként említi a *Werckmeister harmóniákat* a fesztivál nagy filmjei között. A Variety hosszú, lelkes kritikája szerint „Tarr, aki még csak 45 éves, egyike annak a néhány eredeti látomásos filmalkotónak, akik még maradtak e földön. A *Werckmeister harmoniák* klasszikus

példája a filmkészítés szinte bruckneri elveinek.” A *Les Inrockuptibles* szerint „Tarr ezzel a filmjével ismét bebizonyítja, hogy a legtehetségesebb azok között, akik az emberi poklot viszik filmre. Egy fejjel felülmúlja Bartas és Szokurov kísérleteit”. A *Liberation* így ír: „Tarr tipikus esete az elszigetelt alkotónak, aki a magány teremtő gögijéből kovácsol erényt. Mert Tarr Béla filmjei szépek, lenyűgözőek, noha nem igazodnak a szabályokhoz. Egzisztencialista költemény, gótikus csapongás, megelevenedett rémálom.” S végül a *Cahiers du cinémából* idézünk: „Tarr filmje láttán egyre többször jut eszünkbe Kubrick. A *Werckmeister harmóniák* fekete vihara végigsöpört a Croisetten. Ideje jóvátenni érthetetlen mellőzöttségét a francia moziban.”

Talán a magyar mozitermekben is több hely adódna filmjei számára. A *Werckmeister harmóniákat* itthon a februári filmszemlén mutatják be.

In *Filmvilág*, 2000.8. szám, 10-17.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=3013

MILLENNIUM MAMBÓ, KÁNKÁN, HALÁLTÁNC

CANNES 2001

Érkezzék a film akár Távol-Keletről, akár közel-Hollywoodból, a jelenidejű világban semmi sem valódi.

A tigrisek sárga szemében zavar, a boldog, euforiás ragadozás utáni üresség, a húsfüggő drogozást követő már- már vegeterianus apátia. Rossz ezt a tekintetet látni, hiszen – mint ígérik – hamarosan tigrisek leszünk magunk is, kis pannon tigrisek. Mi is ragadozni szeretnénk sok fehérjét és önbizalmat tépni fogunkkal, s a jövő előre vetülő tükörképében a materiális és szellemi bőség kiérdemelt, elégedett örömét felismerni. Talán ezért is kísérik olyan felfokozott figyelemmel a távolkeleti filmművészet termékeny alkotásait, nemcsak a divat, az egzotikum iránti fogékonyság okán, nem csak a mély hagyományokat elmetsző, mégis azokból sarjadt modern reklémek iránt érzett vonzalomból, de a jövő rokona kíváncsiságából is. Mintha a videószalagot türelmetlenül előretekernénk, hogy az időt felgyorsítva szembesüljünk a film kibontakozásával, a mi saját filmünk izmos, jóllakott hepiendjével. Az európai film ebből a szempontból nem számít, túl realiztikus a közelsége, túlságosan gyötrelmes, kemény követelmények fűződnek hozzá, nélkülözi a váratlan, csodás elemet, amely a távolság ellenőrizhetetlen dimenziójából adódik.

Talán jobb volna békén hagyni a távirányító gombjait. Amit a snellben futtatott tekercs elénk vetít, nem valószínű, hogy túlságosan feldagasztaná a kedvet, s féktelen optimizmussal töltené el a szemlélőt. Merjünk nagyok lenni, hát merjünk, de azért módjával. Aki a kicsit nem becsüli, nem

biztos, hogy feltétlenül jól jár. Erről a fák tetején fönnakadt légballon foszlányok dalolhatnak a kietlen hajnali szélben.

A távol-keleti filmek egybehangzó sagaja szerint a természetellenesen fölgyorsult gazdasági, technológiai fejlődés, a kalandor virtuális jövőutazás, amelyet a társadalmi és az egyéni tudat sem erkölcsileg, sem intellektuálisan, sem érzelmileg nem tudott hasonló tempóban követni, kísérteties űrt hagyott maga után. A múltat és a jövőt összekötő organikus szövedék szétfoszlóban, ijesztő lyukak éktelenítik, felrémlik a hatalmas szakadás, amelynek következményeit babonás félelemmel vonakodnak elképzelni. A váratlanul, szinte minden előzmény nélkül megtorpant gazdasági diadalmenet nyomában tanácstalanság, frusztráció, formátlan harag.

A Web Nosferatuja

Tavaly a japán Aoyama Shinji radikálisan új szemléletű és formanyelvű *Eureka* című filmje, a fesztivál nagy felfedezése, úgy mutatta be a szigetországot, mint a társadalmi földrengés utáni holdbeli tájat, amelyet tégláról téglára, kapcsolatról kapcsolatra, érintésről érintésre, újra föl kell építeni. Idén a *Holdsvatag* ugyanerről beszél, bár lényegesen kevesebb invencióval és költői megjelenítő erővel, az összegzésre törő nagyotakarás, a tantörténeti indulat sajnos elhomályosítja az életteli részletek gazdagságát, de a kozmikus hasonlattal felidézett tágas térkép így is eligazít a jelen és a múlt közötti űrutazásban. Ebben a jelenidejű világban semmi sem valódi: a virtuális térben felhalmozott pénz látszatbiztonsága, a látszatpénzre épített hatalom kártyavár egyensúlya, a médiasiker légbuboréka, az üzleti kapcsolat, a barátság, a szerelem, a szexualitás, a családi összetartozás öncsaló képzelgése. A fiatal főhős, az erő és sikerideál jól ismert, mai megtestesítője, a tipikus pályát futotta, tanulmányok Berkleyben, hazatérve vakmerő elképzelések, vakmerő megvalósítás,

zseniális tőzsdebravúrok, példás informatikai birodalom felépítése, az új elit veszélyérzet nélküli csörtetése. A magányos estékre pedig marad az elektronikus privát-giccs érzelmi önkielégítése, a digitális kamera képernyőjén nézve vissza a házastársi, az apai nosztalgia édeskés jeleneteit, a valódi élet bármikor letörölhető, technológiai jelrendszerre felbontott visszaverődését. De az elektronikus jelekből összeállt, elvált feleség hús-vér világa sem kevésbé realiztikus. A vissza a gyökerekhez álomképe, az elhagyott vidéki ház, a hajdani meghitt érzéseket sejtető elvadult kert, a meghalt szülők szelíd kísértetalakjaival, az egykori tyúkok helyébe vásárolt mai szárnyasokkal – tragikomikus, kínosan műkedvelő életpótlék. Fantom hagyományok, fantom rokonság, fantom baromfi, kendermagos lidércmadár.

Nem kevésbé valóságidegennek látja a kiterjesztett szárnyaival felettünk csapdosó, győzedelmes informatikai forradalom közelgő világuralmát a japán horrorozó mestere, Kiyoshi Kurosawa. Filozofikus zsánerfilmjében az elszigeteltségből felszabadító, a tudás hatalmát demokratizáló, a Föld legtávolabbi népeit is baráti szomszédságba hozó csodaháló, a messianisztikus tulajdonságokkal felruházott Internet titokzatos, démoni járványt terjeszt. A *Kairo* (áramkört, hálózatot jelent) vírusa nem a számítógép rendszerét robbantja szét, nem fájl-hadseregeket semmisít meg, nem szoftver bazilikákat tarol le, a képernyőről kilépő, homályos, megrajzolatlanágában rémületes, a megismerhetetlen túlvilágról beszkenelt ködfantom, a magány beteljesedését, az öngyilkosság ragályát sugározza. A Web Nosferatuja is vámpirizál, nem a vért szívja ki, hanem az életerőt, s ezt a leküzdhetetlen metafizikai szomjat adja tovább. A járvány áldozatai komikusan fiatalok, komikusan tapasztalatlanok: van, aki ritka melegházi növényekkel foglalatoskodik, van, aki divatos szabású, öntudatos informatikai szakértő, van, aki számítógép-pancser, rémült

diákgyerek, szegény, hipnotizált, tejes jószágok e szép új világban, holdkóros, ifjú haláltáncosok a virtuális farsangban.

Kiyosi Kurosawa sajátos humorral, és – ha nem illetlen az úgynevezett műfaji filmmel kapcsolatban állítani – költészettel ábrázolja a vörös ragasztószalaggal körbehatárolt átjárást élet és halál, virtuális és valóságos, megfogható és irracionális között. A civilizációk – éppúgy, mint az egyes emberek – halandóak, a filmvégi, kihalt, lángokban álló Tokió, azok számára, akik emlékeznek a második világháború utáni városra, akárha dokumentumképekből is, egyáltalán nem valószerűtlen látomás. A Godzilla-filmek a japánokat, úgymond, nem érték felkészületlenül.

A jövő elképzelésének első lépése a fiatalság megidézése, az ő arcukból, életérzésükből, vágyaikból, önképükből lehet következtetni az eljövendő szép napokra, ezen kívül inkább csak a tudomány hipotéziseire vagy a belekből jósoló látnokok ihletére hagyatkozhatunk. Az életerős tajvani filmművészetben az elsők között is elsőnek tartott Hou Hsiao Hsien, aki eddigi filmjeiben többnyire csak a múlttal foglalkozott, most a *Millennium mambó* töredékhalmazában a jövőből pillant visszafelé a jelen fiatalságára. A narrátorhang 2011-ben emlékezik a mára, s ennek a távlatnak talán nincs is más dramaturgiai szerepe, mint hogy különös, melankolikus alaptónusba vonja a majdnem semmi történetet, a tragikus céltalanság hűvösségét árasztva a techno-ritmusra lüktető, fülledt tajpeji éjszakára, mintha egy ajtó hirtelen kivágódna, s a semmi figyelmeztetése, az elmúlás fagyos levegője besüvítene az italtól, drogtól, tánctól felhevült, szép, sima, romlatlan testekre. Középen egy gyönyörű, kedves, de leolvashatatlan arcú fiatal lány, a két szélen az örülésig féltékeny, rabtartó fiú és a valamivel érettebb, gondoskodó férfi. Forog az üres kerék, ital, joint-cigaretta láncban, szeretkezés, éjszakai lokál, lyukas beszéd, zsúfolt, összeszorult terek, szűk szobák, ég és horizont nélküli képkivágások. Nincs távlat, nincs valódi levegő. Ezek a

szobadobozok, bárdobozok, életdobozok mechanikusan kiemelhetőek a tajvani környezetből, és a globális konzumkultúra, multinacionálisan legyártott életmód-divat bármely földrajzi sarkába áthelyezhetőek, akár a konténerek.

A másik tajpeji történetben, Tsai Ming-Liang *És ott hány óra van?* című, filmjének utcai óraárus kamasza ide-oda verődik a megélhetését biztosító mindennapok dögletes unalma és a vallási hagyományok, az ősi babonák otthoni színháza között. A frissen megözvegyült anya becsavarodik a gyászba, a fájdalom fantasztikus rituáléjába, végül már a férj hamvait tartalmazó urnával szeretkezik. Amikor egy Párizsba utazó, ismeretlen lány órát vásárol a fiútól, kitör rajta a frankomán szerelem, a gall kultúrma-lária, és az összes keze ügyébe kerülő órát átállítja a francia időszámítás szerint. Megbomlott napszakok, távolbajáró gondolatok, éjszakai ebédek, egymástól olyannyira különböző kulturális csapdák. A sokszorosan másolt videoszalagon gyermek moziszentként mumifikálódott Jean-Pierre Léaud és a kortól megaszalt, megkoptatott, valódi biológiai változata, egy temetői padon ülve Párizsban, a távoliságnak és az irrealitásnak ugyanazt az érzetét hívja elő. A két ikermagány, a tajpeji és a párizsi, az idegenségnek és az időn kívüliségnek légszomjától kapkod. Kizökkent az idő, de nem született, aki helyretolja azt. Az időjáték tágasabb metaforát közvetít, a világ egységének helyrehozhatatlan széthullását jelzik a zavarodott, megkergült óramutatók. Mindez így talán fennköltnek, kissé lejárt, irodalmias szimbolikának hangzik, de Tsai Ming-Liang filmét átjárja a stiláris szabadság, nyakon önti valami felszabadító, groteszk fluidummal, mintha egy temetési gyászka-bátot paradicsomlével vagy sárgadinnye fagyalalttal illetnének. Ettől persze a halott még nem ül fel.

Hollywoodi lázalomgyár

Tapadós álmok, valószerű kísértetek, groteszk lidércek, ki nem derülő titkok, megkettőzött sorsok, egymásba olvadó, kicserélődő tükörmások, egzisztenciálisan felforgató, ördögi tréfák, ezen a téren nem nagyon akad, aki megmérkőzhetne a korszak legeredetibb, legkifinomultabb, legkegyetlenebb, legironikusabb szorongás-zsenijével, David Lynch-csel. A tavalyi *Egyszerű történet* szelíd, lírai kitérője után most ismét visszakanyarodott az elvesztett országútra, ismét becsalogat a pszichiáterek paradicsomi vadászbozótosába, a megzavart lelkek útvesztőjébe. Ez a talányos, halotti éjszakák kék bársonya, a csiricsaré polgári gazdagság, az úszómedencés luxusvillák, a kecsapos, hamburgeres, hosszú kávék egyenbisztrók rémisztő díszletvilága, az identitás elvesztésének amerikai konzum-vurstlija, garantáltan valódi Lynch-i kivitelben. A *Mulholland Drive* a Hollywoodba vezető országút, a káosz bizonytalanságába, az önismeret ingoványos vidékére, a nyomasztó álmok és az igazán meg nem markolható valóság összekeveredésének horror-komédiájába, az alapvető kételkedés irracionális gondolatvilágába elvezető út is egyben. Feltűnik az álom misztikus fekete kockája, a bunueli, megfejthetetlen tartalmú doboz. Az örvénylő szerkezet egyre mélyebbre húz le, de amíg nincs igazán veszélyérzetünk, a fenti látszat vidám, színbuborékokkal, az abszurd bohózat felelőtlenységével, a mozi-thriller feszültségével kábít el.

A *Mulholland Drive* eredetileg a *Twin Peaks*-hez hasonló televíziós sorozatnak készült volna az ABC tévétársaság részére, de miután Lynch bemutatta a leforgatott „pilot”-okat, egyre több nézeteltérés merült fel a megrendelő és a művész között, több világosságot és az összezsavarodó, látszólag kusza, elvarratlan szálak rendbetételét követeltek (optimista szemléletről, nemzettudat építésről nem szólt a fáma), így aztán fokról fokra elmérgesedett a viszony, s végül szakításra került

sor. A tévésorozat elvetélt, Lynch francia közreműködéssel vitte filmre a *Mulholland Drive*-ot. A művészet azonban, mint tudjuk, visszavág, a romlott és zsarnoki hollywoodi szisztémába beleállnak az irónia mérgezett nyilai. Az ismert, egyenlőtlen játszma, még rövidebbre vágva. A film ügyeletes, futtatott, fiatal filmrendező-tehetségének rá kell ébrednie, hogy valójában senki és semmi, szélhordta ördögszekér csupán, amelyet a pénz titkos maffiája és a familiáris kapcsolatok rejtett erői görgetnek, még ha csak arról van is szó, hogy melyik lányt válassza ki a főszerepre.

Két fiatal nő érkezik a pálmafás harcmezőre, a beavatásra váró naiv szőke, a befolyásos rokoni támogatásra számító, lelkes kis színésznőjelölt, és egy zavaros, fegyveres éjszakai autóbalesetben emlékezetét veszítő, sötétbarna hajú, királynői szépség. A két lány között a gyanakvás, a cinkosság, a szerelem, az identitásvesztés, a szőke és barna parókájú átváltozások, rémálomszerű személycserék (lásd Lynch egyéb filmjeire jellemző doppelgänger-effektusok, Isabella Rossellini és Patricia Arquette szőke és sötéthajú változatban stb.), a mániás féltékenység, a pusztító önfeladás és leépülés, az áldozatiság és a ragadozói nőstény diadal hol homályos, hol vaku fényű, bonyolult tükörjátéka formálódik. Két különböző lényről vagy egyetlen személyiség két különböző arcáról, netalán egy harmadik amorf képzeletről van szó? Nem lehet pontosan tudni, az olvadékony valóságot ki álmodja, és az álomban mások álma vagy a saját sejtelmek öltenek-e testet. Bizonytalan rajzolatú, imbolygó labirintusba csálnak be, tulajdonképpen saját megnevezetlen, tudatalatti félelmeink, irracionális szorongásaink zsákutcáiba. Minden áron fel szeretnénk ébredni – és azt álmodjuk, hogy felébredünk. Álombeli ébrenlétünkben pedig visszaemlékezünk rémálunkra, amelyben azt álmodtuk, hogy felébredtünk. De minden bizarr álunkat és ébredésünket valójában korunk nagy álmokórosa, a szürrealista Lynch álmodja.

David Lynch és Joel Coent a legjobb rendezés megosztott díjával tüntették ki, a diplomatikus egyensúly-politika győzelmeként, noha a két film fajsúlyában aligha mérhető össze. *Az ember, aki nem volt ott* a negyvenes évek tipikus amerikai film noirjának minőségi reprint kiadása, a korszak emblematikus bűnügyi regényírója, *A postás mindig kétszer csenget* szerzője, James M. Cain szellemiségét felidézve. A fekete-fehér film ismerősnek tetsző vidéken, egy észak-kaliforniai kisvárosban játszódik 1949-ben, ahol egy másfajta, józanabb, merkantilista amerikai álom, a polgári érvényesülés vágya emészti a lelkeket. A sógora borbélyüzletében dolgozó bús Figaró, az ollóművészet szófukar lovagja, maga is nagyot akar álmodni, legalább tízezer dollárt érőt. Elege van a dús hullámok, kopott tonzúrák, katonásan felnyírt tarkók brillantin szagú mindennapos rutinjából, a rokoni csicskás beosztásból, elege van a fölszarvazott férj buffoszerepéből. Agyafúrt zsarolás, hidegszívű gyilkosság, s a Coen-testvéreknél megszokott, balkezesség és kiszámíthatatlanság kriminális építménye, veszélyesen ingó kivitelben emelkedik. Ebben a filmkonstrukcióban azonban kevés található a klasszikus film noir lebilincselő feszültségéből, a revolverek rituális táncjátékából, az eszményeket a háttérből mozgató frivol nőalakok erotikus kisugárzásából, a sötét, vigasztalan atmoszféra ködtömeggként nyomul előre, mindent megül a létezés szinte brutális közönye. Az abszurd jelenetek ellenére a *Fargo* jeges, dermesztő humora, a képtelenség sorsszerűsége itt szünetel.

Haláli jó

Az akciófilmek súlytalan sorozathalála nem tart rá igényt, hogy a néző átélje, a megkoreografált tömegesség nem számít a katarzistra, hiába is tenné. A milliányi tisztavirág elmúlása legfeljebb melankolikus irodalmi hasonlatokra késztet

(leginkább a gimnáziumi dolgozatokban), de nem kelt tragikus érzéseket. Golyó, tör, húsvágó bárd, lézerágyú, jégtörő, láncfűrész annyi, mintha azt mondanánk: kapukulcs, ceruza, kalucsni. Aztán ismerjük a giccshalált, de ehhez hosszas dramaturgiai előkészület és megindító alany szükségeltetik. A gyász, képpé formálva mindig zavarbaejtő, sőt, veszélyes, akár a lepra. Lehet ordináre szemérmertlenség, gondoljunk csak a repülőtéri híradófelvételek arcaira, amikor a várakozó hozzátartozók éppen megtudják, hogy szeretteikkel most zuhant le a gép, és nem maradt túlélő. Egyszóval nagyobb merészség kell az ábrázolásához, mint – hogy a fenti hasonlatnál maradjunk – beköltözni egy lepratelepre.

Nanni Moretti Arany Pálmával kitüntetett, szép filmje, *A fiú szobája* nem is tudja teljesen elkerülni a veszélyeket, a kór talán már magában a témaválasztásban rejlik. Pszichológiai szakkifejezéssel élve, a gyászmunka ábrázolása részvétünkre, könnyeinkre apellálva, esztétikai értelemben nagyon kényes vállalkozás. Pedig Moretti rendkívül rokonszenvesen, látható művészi önmegtartoztatással, a kihagyások, a túlzások ellenében a kevés tiszteletének drámai tehetségével, mi több, a rá annyira jellemző intellektuális öniróniával mutatja be az ideális család megtörettetését, egy szép és kedves kamaszfiú váratlan elvesztését, holmi ostoba, véletlen baleset következtében.

A család talán túlságosan is idealizált, némiképp emlékeztet a televíziós hirdetésekben annyiszor látott boldog családokra, akiknek nincs történetük, ellenben tavaszi fénysugárban repesnek egy-egy könnyen elkészíthető levesporral vagy biztonságos útfekvésű, különlegesen formatervezett autócsodával találkozáskor. Az északolaszországi kisvárosban élő, igazán megértő, normális pszichoanalitikus (mint minden filmjében, itt is Nanni Moretti játssza a főszerepet), finom arcú, bájos felesége, egy serdülő lány és fiú harmonikusan megformált családi edénye

hullik darabokra, s a csorba cserepeket nagy-nagy önuralommal, méltósággal, tiszteletre méltó empátiával próbálják újból összeragasztani. Lélektanilag elegánsan kimunkált, emberileg megragadó, szelíd tónusú film *A fiú szobája*, reményt keltő alkotás a nem éppen régi fényében ragyogó, mai olasz filmművészetben – mégis ha az Arany Pálmára gondolunk, a hiányérzet aligha tagadható. Ideális esetben ez a filmnyelvi újítóknak, a klasszikus vagy akár rebellis műremeknek jár.

A portugál Manoel de Oliveira *Haza megyek* című filmjében is lecsap a váratlan, tragikus halál, sőt, megháromszorozódva csap le. A nagy nevű, öreg színész (Michel Piccoli óborrá érett alakítása) Eugéne Ionesco abszurd komédiája, *A király meghal* előadása után tudja meg, hogy felesége, lánya és veje autóbalesetben szörnyethalt. A film csak a sietve távozó színész hátát mutatja, s ezzel a brutális ténnyel többet, legalábbis szavakban, képekben, nem foglalkozik. Ami Moretti témája, az itt hosszú, néma intervallum.

Oliveira nem csak a biológia és a szellem csodája, de a bölcsesség letisztulási, kristályosodási folyamatának is. Decemberben lesz 93 éves, minden másfél évben leforgatja új filmjét, már zajlanak az áprilisban induló legújabb mű előkészületei, *Porto, gyermekkorom* címmel. Hosszú búcsú, férfias harc az idővel, érzelgősség nélküli lecsöndesülés, versenyfutás az elmúlással. Mastroianni már kidőlt mellőle (*Utazás a világ kezdetére*), ő még nem adja fel. A öregkor megengedhető hiúságával, a leülepedett, mérhetetlen tapasztalat könnyedségével leckéztet, miként lehet a filmművészet eszközeit virtuóz egyszerűséggel felhasználni, miként lehet a párhuzamosan futtatott, apró, képi történetet a valódi cselekmény ellenpontjául használni, s ezzel merőben más értelmezést adni a szituációnak; miként lehet egy zseniális színészarc minimális rezzenéseivel, a tekintet fénytörésének alig-

alig észrevehető változásain közvetíteni a le nem fényképezett egész, hosszú jelenetet.

A híres, öreg színész kettesben él magához vett unokájával, kis párizsi házában, igyekszik örömet találni a szerepeiben, a gyerekekkel való kapcsolatában, a hírnév szeretetteljes megnyilvánulásában vagy akár egy pár luxuscipőben. Művészi elvei szilárdak, ha a televíziós sorozatok, a pénz korrumpáló ígéreteiről van szó. Amikor azonban beugrást ajánlanak Joyce Ulyssesének amerikai filmváltozatában, igent mond. Heroikus, fanyar humorú küzdelem az angol nyelvvel, a forgatás idegen körülményeivel, a memória üzemzavaraival, és amikor az emlékezet motorját leállni érzi, feláll és otthagyja a forgatást. Hazamegyek – mondja szárazon és nyugodtan. Hazatérés minden értelemben, grandezzaival, az önsajnálát nyoma nélkül.

Magánhalál, magánügy a világ széles folyamában. A magánelmúlásnak a természetesség magánpátosza jár. A távozás azonban, amit Alexandre Szokurov ábrázol, kínos, siralmasan groteszk, és végeredményben csak közhely visszhangot vált ki a nézőből. Ezt minden temetőőr tudja: sic transit gloria mundi. Igen, így múlik el a világ dicsősége. Dicstelensége is. A zsarnok orvosi leépülése és biológiai kiretusálása a hatalom fényképéből, művészi értelemben nem különösebben érdekes. Inkább zavarbaejtően morbid. Szokurov zsarnokokról tervezett filmsorozatának (a *Moloch* főhőse Hitler volt), új darabja, a *Taurus*, az ötvenegy éves korában agyvérzéstől leépült, szenilis, élőhalott Lenin torz búcsú-rekviemének utolsó tételét játssza el, az exkluzív állami villában, az ősfás, buja növényzetű parkkal övezett, szigorúan őrzött, egyszemélyes elfekvőben. Az, aki szellemével és döntéseivel megforgatta a világot, most legfeljebb közvetlen környezetén, feleségén, a kiszolgáló személyzeten töltheti ki a tehetetlenség dührohamait. Ez a beesett arc, halálvonásokkal megjelölt kifejezéstelenség, kevésbé hasonlít a mauzóleum

bölcsességben megdicsőült, kisimult, viaszistenségére. A beosztott, ifjú katonafelcserek, olyan ámuló viszolygással, riadt kíváncsisággal lesik a legendás, rettegett diktátor már-már tetemét, mint Fellini *8 és 1/2*-jének végén, a hajnali tengerpartra kivetődött, hatalmas csodaszörnyét a körülállók. Szokurov rendkívüli vizuális tehetsége, a bomlás képeinek diabolikus festőjeként, ebben a filmben is kitombolja magát. Ő az opálos penész színek, a túlvilági rohadtzöldek, a lepusztuló fények, az irizáló tárgyi ürülékek celluloid Rembrandtja. Amikor a tolószékbe ültetett, Lenin nevű roncsot egyedül hagyják a párás, buja, növényi vadonban, a természet minden emberi akaraton elhatalmasodó, grandiózus erőterében, a végtelen ég alatt, a festészet kifejezi ugyan a szerző panteista történelemszemléletét, a politikai elégtétel közhelyének kínos érzetét azonban nem oszlatja el.

A pornográf nő

Ha már a morbid kalandok területére jutottunk el, nyomban beleütközünk a fesztivál legvitatottabb filmje, a zsűri díjesőjével elhalmozott mű, az osztrák Michael Haneke *A zongoratanárnő* című pszichopatológiai esettanulmányába. Az Elfride Jelinek önéletrajzinak mondott regénye nyomán készült film a pornográf képzelet halálközei infernójába vezet el, a lelki és testi öncsonkítás poklába, a mazochista-szadista önmegvalósítás kényszercselekvéseinek bugyrába. Egy negyvenes, még szépnek mondható, zenekonzervatóriumi tanárnő expresszionista portréja, akit kivételes intellektussal, elfojtásoktól túlhevült libidóval, önmaga testén tomboló, sadista férfifantáziával és elszabadult mazochista női vágyakkal terhelt meg a sorsa. Egyfelől a zenei magasművészet szigorú, égi szerelme, másfelől éjszakai peep-show-k, autóban szeretkező párocskák túlságosan is földi ösztönű meglesése. Hiánybetegség, végső stádiumban. Férfi bátorsággal lép át a

konvenciókon, de nem veszi észre a szerencsétlen, hogy azt a szexuális szerepkört szeretné a maga valóságos életében hitelesen alakítani, amely a nőt, a pornográf képzelet kiszolgáltatott tárgyává alacsonyító, macsó közfelfogás kiosztott rá. Nem lehet pontosan tudni, hogy a kiéletlenség fantazmagóriái valóságos kívánságokat tükröznek-e, vagy csak a jövedelmező pornóipar virtuális világának nélkülözőkre szabott visszaverődését. A fiatal konzervatóriumi hallgatónak, aki beleszeretett, levélben sorolja fel megkínóztatásának, testi megaláztatásának – az ütlegelés, rúgás, szájfelpeckelés, kiköttetés stb. – precíz leltárát, amelyet elvár tőle. Igaz, korábban önbüntetésként, feltételezhetően már kiszabta magára azt a sorsot, amely az afrikai nők millióinak kényszerből jut még ma is.

Az egész lélektani konstrukció tulajdonképpen banális, freudista magyarázatok fűzére. Számonkérő, ránehezedő, zsarnok anya, akivel negyvenéves korában még mindig egy ágyban alszik. Pehelypárnák között a hétfejű sárkánnyal. A szeretet és a gyűlölet szokásos ikerszenvedélye, a magán- és társadalmi elfojtások nyomorúsága, a tudatalatti fickándozése, és így tovább, és így tovább. Haneke kiváló rendező, tökéletesen uralja anyagát, minden filmjében a borzalom drámája és a viszolyogtatás borotvaélén ügyeskedik. Itt azonban csak Isabelle Huppert légiiesen fegyelmezett, kifinomult játéka mentette meg, törékeny, de kemény személyisége, amely belső szenvedésként, sorsszerű, penitencia vállalásként fogadtatta el a torz, patológiai fejezetet. A szóbeszéd szerint a zsűrielnök Liv Ulmann erőszakolta ki a Haneke-film mennybemenetelét, s ez nem hangzik valószínűtlennek, ha Bergman *Suttogások*, *sikolyok* véres, üvegcserep-csonkításos jelenetére gondolunk.

A fentiek után üdítően humoros volt a kétszer is Arany Pálmát nyert, hetvenöt éves Shohei Imamura abszurd játéka a női vágy életteli, buzgó forrásáról, humoros volt, a szó mindkét értelmében. Egyrészt, ami a jókedvű megközelítést illeti,

másrészt, ami a humor szó eredeti jelentésére utal, a szervezet nedveire, amelytől az ember testi és lelki jóléte függ. A *Langyos víz a vörös híd alatt* fiatal hősnőjéből a szerelmi vágy hatására olyan bőségesen áradó humor fakad (a szó második, eredeti értelmében), hogy szobájából csatornát kell levezetni az ablak alatti folyóba, ahová a halak messzi vizekről odagyűlnek. A női gejzír a mindent legyőző életerő diadalmasan groteszk jelképe, Imamura csaknem minden filmje, a társadalmi szokásokon felülemelkedő, az alávetettséget, kiszolgáltatottságot nem tűrő, női magatartást örökíti meg. Szerinte a XXI. század nem csupán a tudomány és a technológia évszázada lesz, hanem a nők évszázada is. Így beszél egy öreg samuráj, a japán filmművészet lovagja, s ezt az udvarlást a vérbeli nők feltehetően humorral fogadják.

Az egykori Renoir-tanítvány, az Új Hullám hajósa, Jacques Rivette gáláns komédiája, a *Va Savoir! (Ki tudja?)* is hódolat a női tehetség, a szerelmi rafinéria, a leküzdhetetlen, de végül leküzdhetőnek bizonyuló vonzalmak, körbe-körbe játékának, a Marivaux-i hagyományok szellemében. Az olasz színházi társulat párizsi vendégszereplésén Pirandello *Come tu me vuoi* című darabját adja elő, s a főszereplő francia színésznő az életben épp oly bájos, öntudatlan femme fatale-ként kavargat meg és össze a férfivágyakat, mint a színpadon. Rivette manapság ritka eleganciával, lélektani virtuozitással, filozofikus táncmesterként irányítja az érzelmek bolondos figuráit, végül nem sajnálva ki a játékból a magasban megvívott férfias vodka-párbajt és az igazságtevő habostortát. Ha úgy tetszik, szeretnivalón régimódi, ha úgy tetszik, a nemek viszonyát leíró, okos utópista. Ahogy tetszik.

Posztmodern kánkán

Ez az idézőjelek évadja. Még a legsötétebb társadalmi konfliktusok, szegénység, vallások, népcsoportok közötti gyűlölködés, véres, helyi háborúk ábrázolása is gyakran groteszk felhangot kapott. Mintha az alkotók szabadulni akartak volna a valóság koloncától, a kilátástalanság, az előre leosztott szerepek, előre lekottázott hangok diktatórikus unalmától, a műfajok rendjétől, a filmekben is helyet követelt magának a világon eluralkodó abszurditás. Képtelenségnek tetszik, de ebből a szempontból egymás mellé kerülhetett az állítólagos 1900-as években játszódó állítólagos musical, a Belle Epoque-ról alkotott közkeletű ideált idézőjelbe tevő, amerikai *Moulin Rouge* és a véres boszniai-szerb háborúról szóló fekete komédia, a *Senki földje*, Danis Tanovic munkája. Az ellenséges frontvonalak közé szorult szerb és bosnyák katona meg a legkisebb mozdulatra felrobbanó aknán fekvő, sebesült bosnyák közötti politikai farce, az ENSZ felügyelet és a nemzetközi média botrányosan önző és rövidlátó szereplésének kabaréja, ha filmnyelvét tekintve nem is, de szemléletében éppúgy megkérdőjelez valamennyi törvénysült értékrendet, mint Baz Luhrmann posztmodern filmkaleidoszkópja. A *Moulin Rouge* szemtelenül összezagvál minden konzervált zenésfilm-ikont, a *Bohémélet* és *A kaméliás hölgy*, Madonna-, Elton John- és a Beatles-idézetek is megférnek egymás mellett, a digitális tréfák és bárgyúan érzelgős betétek között. Odasóz Woody Allennek és Lars von Trierne, Toulouse-Lautrec hálát adhat, hogy számára legalább a vidor, liliputi extrastatiszta beosztás jutott.

Végül is elmondhatjuk: az idei fesztivál jó mulatság, jó haláltánc-mulatság volt.

In Filmvilág, 2001.9. szám, 14-19.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=3427

KÖSZÖNI, JÓL VAN

CANNES 2002

A minimalizmus maximális művészi hatékonysága.

A süket zeneszerző nem ébreszt komikus képzettársítást. Éppen ellenkezőleg. A muzsika kolosszusa, a gyógyíthatatlan kórral birkózva, a lélek belső hallomásával írta kései remekműveit. No de a vak filmrendező. Lélektelen és látomástalan. Valamikor ez hívószó volt nálunk, a mi kis Kossuth és egyéb díjasokból összeverbuvált klubunkba a vizuális szegényeket, a képi fantázia idegsorvadásosait, a képzelet glaukomásait soroltuk. Ez volt a gagyi protokoll, kétségkívül több kajánság, mint szájalom a felvételi kritériumokban. A klub exkluzivitása érthető volt abban a korszakban, amikor az egyik legtekintélyesebb, hivatalos esztéta híressé vált mondását, miszerint „a szem a látás korlátja”, komolyan vették.

Most, az ötvenötödik Cannes-i fesztivál nyitófilmjében, annyi év után, kivel nem találkozunk, mint magával a vak filmrendezővel: Woody Allen meresztgeti riadtan a szemét a jól ismert szemüvegkeret mögül. Nem vak igazában, csak pszichoszomatikus alapon bénult meg látása, a feladattól való szorongás a hipochondria Oscar-díjára méltó teljesítményét az orvosi leírások szakszerű tökélyével produkálja. Az igazság elsötétedik, leszakad a redőny. A *Hollywoodi befejezés* önkínzó (és netán önbeteljesítő) bohózat az öregedő, valamikor elismert, tehetséges filmesről, aki a pályáról kiszorulva, gyérpénzű reklámfilmek és dús premier-plánért mindenre képes nőstények másodrendű világából visszatalál élete utolsó, nagy lehetőségébe. Nincs kínosabb, mint szembenézni az álmok megvalósulásával. Főleg, ha – mint az a forgatáson kiderül –,

hiába néz, nem lát. A vak tyúk is talál szemet, hát még a vak filmrendező. A hollywoodi szisztéma omnipotens és önműködő. Nem újdonság, lehet készíteni kenyeret liszt nélkül, bort szőlő nélkül, filmet látás nélkül.

Szerencsére Woody Allen gonosz, látszerészeti kritikája nem érintette a bemutatott művek jelentős részét. A Cannes-i fesztivál nem vakablakként meredt a világra. A széles nemzetközi perspektíva, a változatos kínálat, a legjobbak éles körvonalú társadalmi, pszichológiai láttelepe, a politikai érzékenység, formanyelvi játékkedv, az új technika ihletett és okos alkalmazása, a legkülönbözőbb műfajok bizarr elevensége a nyitottságot bizonyította. A csodás, öreg mandarinok (a 93 éves Oliviera, a koreai Im Kwon-Taek) és a semmiből kipattanó, friss tehetségek (az elsöműves mexikói Carlos Reygadas *Japónjával* és a kínai Jia Zhank-ke), igehirdetők és dokumentaristák, komédiaszerzők és lélekbúvárok, abszurdok és realisták recehártyáját vizsgálva a szemészprofesszoroknak felkopna az álluk.

David Lynch, a zsűri elnöke a díjak átadásakor (kék) bársonyosan fogalmazott: „A filmművészet él, és köszöni, jól van.” A vágyálmok útvesztőiben, a remekművek képzeletbeli édenében biztosan van ennél bőségesebb, gazdagabb élet is, de a nagyipari dínomdánom, a szellemi terméketlenség vigasságában fennmaradt, mértékletes élet is komolyan becsülendő. Persze a mértékletességnek is vannak grádicsai, s kedvenc zsűri elnökünk számára az Arany Pálma odaítélése feltételezhetően a becsületbeli ügy kategóriájába tartozhatott, saját ízlésvilága ellenében. A díjazásnál a korábbi évek meg nem alkuvó, merész döntéseinek sora megszakadt, győzött a filmdiplomácia.

Forró parázson

Roman Polanski a kortárs film megkerülhetetlen figurája, visszakanyarodása a lengyelországi gyerekkor traumatikus élményeihez, amelyről eddig csak önéletírásában volt hajlandó beszélni, belső Rubiconjának átlépését jelenti. A *zongoraművész* nem az ő személyes története, Wladyslaw Szpilman virtuóz muzsikus több nyelven megjelent, posztumusz naplója nyomán készült. Polanski nyolcéves volt a varsói gettó elpusztításnak idején, Szpilman harminckettő. A zenész-karrier delelőjéről, az átszellemült Chopin-futamok ünnepelet előadójából lesüllyedni az állandósult halálfélelem, a létfenntartás elállatiasodott mélységébe, a testi és lelki megaláztatások alvilágába, ahol egy váratlanul talált ecetes uborka konzerv felnyitása a túlélés apokaliptikus feladványát jeleni az elefántcsont billentyűkhöz szokott, finom és mocskos ujjak számára, a totális lefokozódás, talán magánál a halálnál is brutálisabb élmény. Polanski a mester tapasztalatával, kiélesített drámai érzéssel viszi vászonra Szpilman kálváriáját, a gettó-sors történelmi szégyenének fotografált nyomatát, az ábrázolás azonban elementáris erővel ütközik a „*Schindler listája*-szindróma” egyre áthatolhatatlanabb falába. Lehet-e megjeleníteni a kor mitologikus kőtáblájába vésődött igét? Lehet-e faragott, utánzott képekkel, művi dramaturgiával elmondani az elmondhatatlant? A dokumentum igényű megrendezettség köznapi gesztusa is kérdéses. Aki valaha is látott kockákat a varsói gettóban felvett, korabeli filmekből, az utcakövön haldokló gyerekekről, meggyalázott öregekről, a röhögő Wehrmacht-legények, az élményeiket rendszeretően dokumentáló, véreskezű, háborús krónikások amatőr ihletének, megörökítő kedvének köszönhetően, tudja, miről beszélünk. A stúdió szabóműhelyeiben szakszerűen meggyötört öltözékek, a romépítészeti helyszínek, a statiszták és extrák szenvedései, a

jutányos áron bérelt katonaság hadgyakorlatai, az egész hív, történeti rekonstrukció fölött a teatralitás, az elhasznátság akadémikus pora száll.

A zsűri döntésében delikát szempontok is közrejátszhattak. Az óráról órára megoldhatatlanabbnak mutatózó, eszeveszett közel-keleti dráma a fesztivál műsorába is benyomult. Az izraeli és palesztin filmek, ha közvetett módon is, de az aktualitás forró parázsán jártak. Elsősorban a különös páros, az izraeli Amos Gitai *Kedma* és a palesztin Elia Suleiman *Isteni beavatkozás* című alkotása. Két tehetséges rendező a baljós konfliktus két ellentétes oldaláról beszél, Gitai mélyen átélt felelősségérzettel, az eredet szép utópiájában benne rejlő, tragikus ellentmondást felismerő, önkritikus pátosszal, Suleiman az intellektuális humor engesztelhetetlen keserűségével, a nevetés fegyverére számítva hirdet háborút.

Kedma, a rozoga teherszállító hajó neve, amellyel 1948-ban, a második honfoglalás idején, a gettókból, táborokból szabadult fiatalok illegálisan Izrael földjére érkeznek, hogy a haláltól megmenekülve új életet kezdjenek, helyette azonban új halálra leljenek. A Palmach, a titkos katonai alakulat, Jeruzsálemben tartva rögtön beveti őket a falvaikból menekülő arabok elleni véres közelharcba. A golyó talán ugyanott hatol át a kabáton a szívbe, ahonnan korábban a felvarrt sárga csillagot lefejtették. Gitai plasztikusan jeleníti meg az európai fiatalok és az ismeretlen, vad táj lenyűgöző találkozását, a szorongás és a remény összeütközését, az álom és valóság felfoghatatlan karambolját, a dráma azonban belevész a helyzethez nem illő, költői párbeszédnek már-már giccses, politikai barokkjába. A házából elűzött palesztin földműves Tawfik Zayad palesztin költő versét dörgi prófétai izzással, az izraeli harcos pedig Haim Azaz izraeli poétáét szavalja. De a mégoly jelképes erejű, realiztikusan ábrázolt pillanat, 1948 májusában, ott az olajfák

alatti, köves, véres bozótosban, nem téveszthető össze a költészet napjának ünnepi műsorával.

Elia Suleiman filmje megakadt a zsűri torkán, megkerülhetetlennek bizonyult a díjazottak listáján. A faarcú, enervált vonású, a csonthoz nem jutott, szomorú kutya tekintetével figyelő író–rendező–színészt a kritikai fogadtatás Buster Keaton és Jacques Tati örököseként üdvözölte. A megkerült világban magabiztos öntudatlansággal mozgó, áldozati, de legalább képzeletében győztes kisember-figura nem tagadja a családi eredetet. Az originális tehetséggel kigyakorolt burleszk harcmódor, ahogyan a gondosan felépített komédiai helyzetek, az ismétlődés és késleltetett poénok lövedékével megsorozza az abszurd, elfuserált, politikai valóságot, figyelmes nevelődésre vall. Bús nemtörődömséggel, hátra sem nézve hagyja maga mögött humorbombáit, a tett és következmény többnyire aránytalan összefüggésben követik egymást, miként a kocsiablakból hanyagul kidobott barackmag és a nyomában felrobbant izraeli tank detonációja.

A francia–palesztin koprodukcióban készült *Isteni beavatkozás* – amely *A szerelem és fájdalom krónikája* alcímet viseli – két részre tagolódik. Az egyik Názáretbe, Suleiman szülőhelyére, a frusztráltságába szinte beleőrült, félálomban leépülő város, egymás elleni badar agresszióval teli, önsorsrontó mindennapjaiba vezet, a másik Jeruzsálembé, az izraeli katonai ellenőrző pont melletti, kihalt parkolóba, ahol – átlépési engedély híján – Ramallahban lakó mennyasszonyával, kocsijukban órákig üldögélnek, egymás kezét simogatva. A napról napra ismétlődő kínos spektakulumra, amit az unatkozó, fegyveres izraeli fiúk az autós arabokkal előadnak, az egész lepusztult, megalázó és kilátástalan helyzetre, a képzelgés gúnyos bosszúja, a szemtelenség intifádája a válasz. A keffiába burkolt leánynindzsa a levegőbe emelkedve, techno-zsonglór

harcművészeti balettban leckézteti meg az izraeli különleges kommandó mesterlövészeit, a bosszantás örömről már nem is beszélve, amikor egy feleresztett, piros luftballon, rajta Arafat képével, Jeruzsálem városa, az ősi templomtornyok, aranyló kupolák fölött lebeg hosszan, s megpihen a szent al-Aksza mecset félholdas csúcsán. Az „akarom, meg nem is, játszom is, meg nem is” frivol tréfája, fenyegetést sem nélkülöző kétértelmősége.

A Csodálatos Hegesztő

A kötözőpólyával bebugyolált fejű és mellkasú, hatalmas férfi, akit hárman se tudtak agyonverni, akit az utcáról begyűjtötteknek járó, silány betegellátás halottnak nyilvánított, mint valami jó Frankenstein, mint a becsületesség és élni akarási robotosztás Góleme, felemelkedik halottas ágyáról, letépve magáról a csöveket, drótokat, elektródákat, amelyek a nemléttel összekötötték, s elindul új életébe. *A múlt nélküli ember* nem csak a lelketlen kórházi üzlet, a rablók világa, a szívtelen közállapotok, de a fesztivál horizontja fölé is magasodik, s bár igencsak elérné, nem tépi le az Arany Pálmát. Szerencsére, amit ő képvisel, nem magányos, egyedül álló érték itt a szemlén; a jóság, a szolidaritás, a kisémmizettek, a nem bebocsátottak és az elbocsátottak iránti együttérzés érzékelhetően jelen van; a céltalanok, fedél nélküliek, a szegénységtől és bánattól dagadtra hízottak, a ragadozóktól védtelenek megtalálták szószólóikat. A másik Finnország, a másik Anglia, a másik Skócia, a másik Kína mutatta meg arcát Aki Kaurismäki, Ken Loach, Mike Leigh, a fiatal Jia Zhang-kae és a többiek filmjeiben. Ez a külvárosok újra feléledő, szégyenlős nemzetközisége, a Helsink körüli bádogg konténerek, a londoni proli-negyed, Kelet-Glasgow lakótelepe, vagy a mongol határhoz közeli Datong poszt-kommunista, pre-kapitalista sivatagvárosának

közössége a gyakran semmibe vett és lemosolygott filmtérképen. „Szocreál” – mondják, és élettelen a szemük.

A vasútállomás melletti padon alvó férfit, aki munkát keresni érkezett Helsinkibe, a három rabló úgy veri agyon, a szó eredeti értelmében, hogy teljesen elveszti emlékezetét. Íme a filmtörténet egyik nagy alaphelyzete, az ezerszer áldott, bőkezű amnézia, amelynek annyi filmrendező hálás lekötelezettje. Kaurismäki zseniálisan fejre állítja a sémát. Amíg mások visszafelé építik fel a szereplő sorsát, nála a múlt nélküli embernek jövője van. Megtermett, érett, becslésre úgy kilencvenkilós férfitest, a semmiből jött, nincs neve, nincs személyisége, nincs célja, nincsenek papírjai, nincsenek vágyai. Ez a biológiai monstrum, címkézetlen késztermék elindul, és a társadalom peremére szorult, hontalan semmirevalók, az üdvhadsereg esetlen, nagylábú katonanői segítségével, de még inkább saját öntudatlan tisztességének, feltehetően fizikai munkához szokott lapátkezeinek köszönhetően, felépít egy új, jól működő életet.

Ez persze nem a finn csodaország, a mindenkinek jutó Nokia-nokedli hazája, de nagyon is lakható hely. Kaurismäki mintha már korábban is az abszurd kelet-európai térséghez csatolta volna az északi rokonok földjét; a *Gomolygó felhők*ből, de egyéb filmjeiből is kitetszik, itt nem csupán nyelvrokonságról lehet szó. A szavakban és képekben egyaránt szűk világ, a komótos, férfiasan érzelmes, dísztelen jelenetek hallatlanul mulattató otthonossága, az idétlen, félszegségtől lebénuult beszélgetésekből, ügyetlen kapcsolatokból áradó északi melegség, a fura minimalizmus maximális művészi hatékonysága, bátorítást adhat nem csak félig agyonütötteknek, munkából kirúgottaknak, fedélnélkülieknek, kutyáknak, vidékies, bumfordi rock-zenekaroknak, de pénztelen filmeseknek is.

A múlt nélküli emberről végül kiderül némi hegesztői, némi férji múlt, de ez csak összeforrasztja az újból felépült személyiséget. Kaurismäki nézőcimboráinak tábora mindig is számos volt, most azonban (ezt a kijelentést feltehetően nem venné jó néven), átlépett a mítoszok közegébe, mostantól kezdve, a történet főhőse, az agyonverhetetlen Csodálatos Hegesztő, a filmművészet szellemalakjainak legendáriumához tartozik.

Harminc előtt meghalni

Az angol film nagy gyalogosai, Ken Loach és Mike Leigh, fáradatlanul járják a rosszul világított, külvárosi utcákat, a robotosok és a munka nélkül csellengők lakónegyedeit, kétes ízléssel díszített otthonait. Azokét, akik az Epsomi Derby kalapjairól, a londoni City eseményeiről szenzációéhes, rossz bulvárlapokból értesülnek, akik a leszállított árú, gyanúsan hosszú lejáratú idejű, nagy tömegben csomagolt zsömléket vásárolják, vagy munkájuk ellenszolgáltatásaként, balek módra elfogadják, akik a visszkapott pennyket előrelátóan zacskókban gyűjtögetik. Az „alsóbb néposztály” köreit látogatják, akik a liberalizmus jótéteményeiből, a thacheri gazdaságpolitika örökségéből, a blairi reformok áldásaiból igencsak szerényen részesülnek.

A *Titkok és hazugságokkal* 1996-ban Arany Pálmát nyert Mike Leigh új filmje a *Mindent vagy semmit* engesztelhetetlen hangzású címet viseli, pedig a szelíd humorú, gyengéd és megértő rendező egyéniségétől mi sem áll távolabb, mint valamiféle radikalizmus. Az ideológiai radikalizmus a legkevésbé, hiszen történetei sohasem ideológiai megközelítéssel mondatnak el. Leigh mindig csak embereket, helyzeteket, sorsokat ábrázol, az irónia halvány színezetével,

ahogyan a családtagokról beszél egy valamirevaló apafigura. Nála a szeretet és megbocsátás divatjamúlt, forró könnyeit ontják a szereplők, a lusta, élhetetlen taxisofőr, a szénhidráttól, a legolcsóbb proli-herointól elhájásodott kamasz, aki a junk fooddal majdnem aranylövést ad be magának, az öregek otthonában takarító kövér lány, a szupermarket pénztárában hosszúnappozó anya. A konyhai, nappali szobai vígopera mögött mindig ott sejlik valamiféle metafizikai elvágódás, mintha a szereplők nagyon távolról, de éles tekintettel, az ismeretlen költészet, az öntudatlan álmok távolából néznének rá saját kisszerű életükre. Byron, Shelley, Keats nevére valószínűleg azt hinnék, futballisták. Kallódó kültelki srácok, könnyen átverhető, munkanélküli gyereklányok, akiket a kozmetikai és divatipar olcsó termékei konzum-kurvákká stilizálnak, alkoholtól, társadalmi leépüléstől széthullott családok lyukas zsebű örökösei, tengő-lengő, tizenhat éves fiúk, mint Ken Loach *Sweet Sixteen* című filmjében, ahol a kábítószer már valódi formájában is megjelenik. Még nem a fogyasztás, hanem a pénzkereset, az életsors megfordításának egyetlen adódó lehetőségeként.

Egészen döbbenetes, hogy Európától messze, észak-kelet Kína iparvárosában, Mongóliától kéznyújtásnyira, a fiatalság életformája, illúziótlansága mennyire hasonló formákat ölt, a globalizáció tudatipara a nemzeti jellegzetességek, a kulturális beidegződések nyomait szinte a komédiai ismétlődés hatásvadászatával tünteti el. Jia Zhang-ke *Ismeretlen örömök* című filmjében a munkanélküli tizenkilenc évesek nem csak ugyanazt a hajvágási stílust, ing és edzőcipő divatot követik, mint említett kortársaik, de a lehetőségek, célok, ideák hiányának ugyanabban a levegőtlen közegében téblábolnak. A személyes és kollektív látóhatár szűkös. Jobb oda sem nézni. Harmincéves kor előtt meghalni – ez a trendi. A kommunizmus konstrukciója szétesett, az új formáció még csak torz, korrump,

maffia-módra alakul, az 1950-60-as években épült iparlétesítmények kihalt kísértetvárákká pusztultak le, az atomerőmű beton sziluettje és az épülő autópálya határolta város lakosságának kétharmada nem talál munkát. Jia Zhang-ke az új kínai rendező-nemzedék egyik legtehetségesebb, legeredetibb egyénisége. A laza, pikareszkyszerű elbeszélésmód, a dramaturgia tudatosan vállalt hányavetisége, a digitális kézi kamera kalandozása és a provokatív hosszúsággal kitartott, statikus beállítások változtatása nem sok közösséget vállal a kínai filmművészet kortárs tekintélyeinek magasztalt stílusával.

A főszereplő két fiú és a mongol likőripar csúcstermékeit reklámozó kis táncosnő nem tartozik a szép új korszak kegyeltjei közé. Akad, aki beáll a siker luxus-falanszterét ígérő sorba, nemzetközi menedzser-szakra megy a pekingi egyetemre, a többieknek legfeljebb a harmadosztályú diszkó, a katonaság menedéke, esetleg az imitált fegyverrel elkövetett, suta bankrablási kísérlet izgalma jut. Az európai operaáriákat éktelenül hamisan óbégató fiatalember (a rendező alakításában) a disszonancia magas művészetét eregeti torkából, amely igen csak ide illő. A Jarmusch-ra emlékeztető irónia a „Dantong, paradicsom” undoksürke valóságát, a modernizmus eme különböző társadalmi formációkból összehordott remekművét mégis élhető, habókos játékterré festi át.

Fából faragott igazság

Mintha a „munka világának” dokumentum hűségű leírását, a gondos mester és a törekvő, asztalosipari tanuló példás kapcsolatát látnánk a faanyag tulajdonságairól, felhasználási módjáról készített oktatófilmben, amelyet a belga Munkaügyi Minisztérium megbízásából készítettek. A mérőszalag és deszka-óda valójában egy antik görög dráma

külső formája. Az 1999-ben Arany Pálmát nyert *Rosetta* alkotói, Jean-Pierre és Luc Dardenne, *A fiú* című új filmjükben is – a társadalomkritikai megközelítés ösvényén – a keresztény etika, a morális alapkérdések igazságához igyekeznek elzarándokolni. Igehirdetők és erkölcsfilozófusok. *A fiú* képsorait nézve, első pillantásra úgy tetszik, mintha a dokumentumfilmekben iskolázott ábrázolás távoli rokonságban állna a Ken Loach vagy Mike Leigh-féle szociális érzékenységű társadalomrajzzal, de valójában itt is, miként a *Rosetta* megrendítő, nyers drámájában – ha már hasonlóságot keresünk –, Bresson elvont szenvedélyű, aszkétikus filmprózájába ütközünk.

Már a *Rosetta* mizerábilis valósága, a fizikai létfenntartás szinte dzsungelbe illő, városperemi élet-halál harca is csak ürügyül szolgált, hogy a bűnös és az áldozat egyazon személyben meglévő kettősségéről, szívre mért ütéssel győzzön meg. Az erkölcslecke folytatódik. Az ipari tanuló intézet asztalos tanára visszautasítja az egyik sápkórós, tizenhat éves kamasz oktatását, azután belső izgalomtól elfúlva, mégis megváltoztatja elhatározását. A fiú most szabadult a börtönből, ő volt az, aki tizenegy éves korában megölte a férfi kisgyermekét. Különös asszó kezdődik. Az egyik oldalon az apai fájdalom, a megismerést vágyó felnőtt kíváncsiság, a bosszú kísértése, a másikon a szorongó, zöldfülű gyilkos, aki a menekülés ösztönétől hajtott állatkölyökként féli az újabb büntetést. Az áldozat és gyilkos között nem csak a fizikai munka gesztusaiba fojtott párbaj zajlik, a lécek kiválasztásának, a faanyag felismerésének, a mérés technikájának fedőszövege a munka tánclépéseinek ürügyén, de a bizarr indíttatású fiú és apa kapcsolat is felépül. Bűn és bűnhődés, bosszú vagy megbocsátás kérdését teszik fel a Dardenne fivérek, szikárabban, tézisszerűbben, mint a *Rosetta* vademberi, nehezen megválaszolható erkölcsfeladványában. *A fiú* a

megbékélés, az érintettség esetében nem könnyen megélhető etikai választ adja a bosszú barbár, a bűn láncolatát tovább folytató csábítása ellenében. Nem csak az asztalosipar pedagógiai románca, de okos morálfilozófiai tantörténet, egy olyan világban, ahol az ősi törvények, törzsi beidegződések parancsán túl az átlátszó, napi politikai érdekek is a szemet szemért, fogat fogért, pozíciót pozícióért harci-dalát tamtamozza. A nyugodt, férfias, keresztényi értelemben megtisztító üzenet magányos hang. A mesternek volna hol oktatnia.

Mindent anyákról

Amikor az ismeretlenség egérlyukából előbújva, a nagy esélyeseket megelőzve a *Rosetta* diadalt aratott, David Cronenberg volt a zsűrielnök. Mindenkit meglepett, hogy a megrögzött avantgarde, a mazochista, lidércnyomásos filmkarambolok rendezője, a horrorba vesző biotechnikai kalandok túravezetője, a Dardenne-fivérek radikális egyszerűségű alkotását ilyen nagyra értékelte. Most az ő versenyfilmje, a *Spider* éppúgy eltér a tőle várt sztereotípiáktól, mint annak idején zsűrielnöki ítélete.

Az eddigieknél hagyományosabb témájú és feldolgozású filmkompozíció, Patrick McGrath regényéből, a skizofrénia középpontja köré szőtt háló bravúros szövedéke, a lélektani összefüggések ijesztően finom, de fojtogatóra alkalmas szürke csipkéje. Itt nincsenek különleges filmeffektusok, vad és rémisztő trükkök. A borzalom a megbomlott tudat mélyén munkál.

Úzött, tétova tekintetű férfi száll le a vonatról, hogy húszéves elmeegógyintézeti ápolás után a kelet-londoni betegotthonban folytassa életét. Az 1950-es évek siralmas

viszonyai, az intézet légköre, a szobája ablakával szemben magasodó óriás gáztartály, amely Földön kívülről érkezett, misztikusan fenyegető acélmonstrumként zárja le a kilátást, az ismerős-új, elborult környezet előhívja a gyerekkor traumáit. Ha Cronenberg az *eXistenZ*-ben a gerincoszlopba fűrt biokapuba, az élő konnektorba dugja be organikus számítógépének dugaszát, itt a műszaki szempontból láthatatlan kontaktus magában a beteg agyban jön létre. Behatolás az agyba, a skizofrénia tudatáramának mélyére. A noteszába olvashatatlan jeleket jegyzetelő, a szobáját zsinórokkal behálózó férfi szembesül kisfiú létével, amikor az iszákos, durva, bádogos apa és az imádott, szelíd anya közé betolakodik a közönséges szexualitású, túlcsondulóan agresszív, kocsmái prostituált. A szerető, finom anyát a rajtakapott pár brutálisan meggyilkolja, a házastársi ágyba beköltözik a gyűlölt, de tudat alatt felzaklató cafka, akit az áttetsző bőrű fiúcska, a házon keresztül-kasul vezetett fonalak segítségével, fondorlatos fantáziával eltesz láb alól. A Szent és a Céda két testté vált, de ugyanaz a színésznő játssza. A betegotthon vezetőnöje, a parancsoló, kemény fúria is átváltozik a nagymellű mostohává. Nem kell felütnünk a pszichológia alapműveit, a pszichiátriai irodalom segédkönyveit, a freudi magyarázat, az Oidipusz-komplexus buja és gazdag teljességében nyílik ki szemünk előtt.

Cronenberg öntörvényű művész, nem a lelki bajok szakiratainak illusztrátora. Noha a forgatókönyvet a főszereplő Ralph Finnes mint színészsorsa nagy lehetőségét ajánlotta számára, Cronenberg, Flaubert-re utalva, kijelenti: Spider én vagyok. Spider mi vagyunk – mondhatná méltányosabban. A rendező itt sem tagadja meg baljós vonzalmát a horrorfilm iránt. Nem csak a nyomasztó, a pórusokba behatoló légkör megteremtésében, az egzisztenciális rettegés ábrázolásával hagy tapadó emléket; a bizonytalanság, a bizonyíthatatlanság művészi bizonyosságának rajtakaphatatlan

lélekmanipulátora. A film végén úgy állunk fel a moziszékből, hogy nem tudjuk, az eset valóban megtörtént-e, vagy csak a gyerekkori fantázia képei, netán a felnőttkorié? A fiúcska már eleve magában hordozta a betegséget, vagy csupán visszavetül a későbbi valóság eltorzult árnyéka? Fennakadunk-e a szövedék centrális csapdájában? Beszakad-e a pókháló? És hol a pók?

Az anya és fiú kapcsolata, az anyával vívott küzdelem témája különböző formában, különböző filmstílusban, sokszor visszatért a műsorban. Pedig Almodóvar otthon maradt. Anya csak egy van, de mindenkinek van egy anyja. Ez statisztikailag nem elhanyagolható tényező. Marco Bellocchio kissé erőltetett, politikai-vallási szatírja, az *Anyám mosolya* a mai Olaszország édeskésen hazug, kiürült formákba merevedett, szellemi állapotának gúnyrajza. Oidipusz nem alszik. A szeretve gyűlölt mamma itt is gyilkosság áldozata lesz, de szegényt legalább a család hathatós közbenjárására a Vatikán hajlandó boldoggá avatni.

Az elvált, újból férjhez ment fiatalasszony és soha meg nem bocsátó iskolásfiának érzelmi hadviselését mutatja be Abbas Kiarostiami *Tíz* című remeklése is, amely, hogy maradjunk a vallási kifejezésnél, a művészi egyszerűség mennybemenetele. A tízes szám azt jelzi, hogy két digitális kamerával, egy autó belső terében, csupán az első két ülést fényképezve, tíz beállításba összesűrítve, a film a mai Irán társadalmi, emberi viszonyainak hihetetlenül gazdag és mélytónusú reflexeit veri vissza. Menet közben kilátunk az autó ablakán, dokumentumfilmként elsuhan a város mindennapi élete. A volánnál fehér selyemkendős, szép, modern nő, utasai hol a láthatásra megkapott fia, hol nővére, hol barátnője, hol egy utcanő, hol egy vallásos öregasszony, akiknek csak a hangját halljuk a hátsó ülésről.

A gyerek kis macsó, az Iszlám elveit visszhangozó, tizenkét éves, szegény Oidipusz-fióka, a gyűlölet, a szerelem, a

féltékenység, a lelki szadizmus, a konzervatív nőellenesség törpe képviselője, rövidnadrágos inkvizítor, a bosszú sporttáskás angyala. Az intelligens fiatalasszony uralkodik érzelmein, arcvonásain, megpróbál bölcs maradni, semmit nem elrontani. A háború engesztelhetetlen, szívet tépő.

A rendezés eltűnik. Kiarostami minden művészi tudásával arra összpontosít, hogy még a nyomait is láthatatlanná tegye. Mintha maga a jóisten figyelné teremtményeit. A legtöbb tapasztalat éppen az egyszerűség önkorlátozó koncentrációja mögött húzódik meg. Kiarostami egy igaz történetre hivatkozik: Kundera idős apjának szókinccse az idő előrehaladtával egyre inkább összezsugorodott, élete vége felé már csak két szót ismételt: ez különös! ez különös! Nem azért, mert nem volt több mondanivalója, hanem mert ebben a két szóban minden élettapasztalata összesűrűsödött. A két szóban maga a lényeg foglaltatott benne. Talán ugyanez a folyamat játszódott le a minimalizmus történetében is. „Ebben a filmben én is csak két szót használok – mondja Kiarostami. – Két szót, amely mindent magába foglal. A következő filmemhez talán már elég lesz egy is.”

Jarman halála előtt készített utolsó filmjében már kép sem volt.

Elázott dicsőség

A hosszú plánok éjszakáján szegény Hitchcock foroghatott sírjában. Ha Kiarostami 94 perce bőbeszédű tíz beállítás, Alexander Szokurov 96 perce mindössze egy. A produkció a művészet Guinness-rekordjainak könyvébe kívánkozik. A filmet nyolc hónapos előkészítés után, szinte emberfölötti lélegzetvétellel, egy nap alatt forgatta le. Kétezernyi színész és statiszta, jelmeztervezők, öltöztetők,

sminkesek, világosítók, díszletmunkások hadserege aprólékos mérnöki tervrajz szerint dolgozott.

Az orosz bárka a speciális SteadyCam videokamera egyetlen, vágatlan felvételével hajózik át idő és térfolyamon, egymást követő századokon, egymást követő történelmi korszakok eseményein. Viharba kerül, de nem süllyed el. Az orosz bárka nem Titanic.

Szokurov, előző filmjeiben is, a XX. század civilizációs hanyatlását, az ésszerűség napfogyatkozását ábrázolja, ő a leépülés melankóliájának, a bomlás képeinek mazochista festője. A trilógia korábbi darabjai a penészzöld szellemvilágban, Hitler sásfészekében játszó *Moloch*, vagy az elpudvásodott agyú, beteg Lenin végnapjait felidéző *Taurus*, a maga nekrofil elvonatkoztatottságában konkrét történelmi szituációt visz a vászonra. *Az orosz bárka* hazafias, költői metaforája, ha távolról, ha összehasonlíthatatlanul gazdagabb nyelvezettel is, Mihalkov cárizmus iránti divatos nosztalgiáit idézi. Az odalett dicsőség, az elpazarolt kultúra és szépség fényűzően kivilágított lélekvesztője végighajózik az időn, a XVIII. század kezdetétől a bolsevik forradalmat megelőző, 1913-as utolsó udvari bál káprázatos haláltáncáig, hogy aztán felmerüljön az európai létnek véget vető hullámsír látomása. A hasonlat eléggé bombasztikus, a választási beszédek szóvilágába illő, a formai megjelenítése azonban lenyűgöző.

A beszállás tumultuózus, mint minden nagy utazás előtt. Az egykori szentpétervári Téli Palota, a későbbi Ermitázs, a világ egyik legnagyobb és legfantasztikusabb szépművészet múzeumának fenséges termeiben hajókázunk. Szárnyas ajtók nyílnak, egyik a másik után, évtizedek, századok követik egymást, Nagy Péterrel találkozunk, majd Nagy Katalin rohan keresztül uralkodói tereken, hogy olyan helyet találjon, ahová a cárnő is... Részt veszünk a perzsa sah követének a korabeli etikett szerinti pompázatos, de már akkor is dögunalom

fogadásán, jelen vagyunk II. Miklós cár és népes családja lenge, napsugaras reggelijén, amelyet a történetek tudatában mintha halottas kamrában látnánk felszolgálni, és végül felzendül a nagyzenekari koncert rekviemje az ezerszemélyes búcsúbálon. Agyó, Európa! Az útikalauz egy XIX. századi, cinikus, francia diplomata és maga a szerző, akinek csupán a hangját halljuk. A mai, működő múzeum – falain Rembrandt, Greco festményekkel – az elmerült, hajdanvolt világ holt lelkeivel népesül be. Az elázott hatalom és dicsőség gyönyörű ruhás fantomnépsége a nagy orosz múlt, a nábobian gazdag kulturális örökség emlékét idézi, mintha Szokurov a jelenkori kisebbségek komplexusokat kívánná a nagyértékűség jogos nemzeti komplexusával gyógyítani.

*

Az utóbbi évek legszínvonalasabb, legváltozatosabb szemléje – ez volt az egybehangzó kritikusi vélemény az idei Cannes-i fesztiválról. A hanyatlás, válság, végelgyengülés szavak babonás félelemből nem mondattak ki. Ide most dicsérni jöttek, nem temetni.

A kedvező hangulatból nekünk is jutott, hiszen az itthon lesajnált, éhkoppon tartott magyar film ismét kitett magáért. A Rendezők Kéthete programban vetített *Bibó Breviárium*, Forgách Péter Bibó Istvánról szóló mozgókép-esszéje, értő és elismerő fogadtatásra talált, Mészáros Péter négy és félperces balladája, az *Eső után* pedig megnyerte a rövidfilmek Arany Pálmáját.

A filmművészet, köszöni, jól van. A magyar film, az elnyűhetetlen koplalóművész, ő is köszöni. Azért nem ártana, ha az osztogató bőség kosarából, jó, nem egyaránt, de valamivel többet vehetne.

In Filmvilág, 2002.8. szám, 24-31.l.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=2635

KONNEKTORBÓL KIHÚZVA

CANNES 2003

Mintha dacból, ellenkezésből születne meg az elektromos vezetékek rabsága ellen fellázadó új művészet. De az áramszomjas, virtuáléhes, digitálfüggő filmek is a jövőre vetik tekintetüket.

Unplugged: így nevezik az elektromos hangszerek nélküli, akusztikus koncertet. Művészet, a konnektorból kihúzva. Élmény csak úgy pőrén, a korszerű technika csodáinak közreműködése nélkül. Az idei cannes-i fesztivál a világpremierrel azonos napon, versenyen kívül, de a hivatalos műsorban bemutatott *Mátrix – Újratöltve* globális árnyékában zajlott le, szerényen. Óhatatlanul haloványnak és kissé vérszegénynek látszott. Tekintélyes lapok hosszú évek óta a leggyöngébb fesztiválnak mondták. A beteg konzíliumra szorult, a program keretében nemzetközi tanácskozásokat szerveztek, kiáltványokat tettek közzé az európai film védelmére. A *Mátrix*-trilógia középső darabja, a világmarketing bálványaként, a Szimulakrum új vallásaként, a számítógépes szórakoztatás totális birodalmának, a filozófiai neokatyvasz emblémájaként, 300 millió dolláros megközelíthetetlenységben magasodott a filmszemle fölé.

Mintha a bűvös világdivat ellenhatásaként, dacból, ellenkezésből született volna meg az elektromos vezetékek rabsága ellen fellázadó, áramtalanított művészet. A konnektorból kihúzott film, a számítógép mindenhatóságának tagadása nem csak szegénységi fogadalmat jelent az új-régi filmvallási felfogásban, de másféle kifejezési lehetőségek, formai megoldások tágas horizontját is megnyithatja. A technika határtalansága új határvonalakat rajzol.

Manapság túlságosan könnyen kapható a filmszerűség. Vásároljunk egy kompjútert és nyomogassuk a billentyűket – mondja Lars von Trier. Elefántcsordákat lehet a színre varázsolni, vagy akár földrengést. Kubricknak két hónapot kellett várnia a hegyek mögötti fényre, amikor Barry Lyndon felénk lovagol. Fantasztikus volt. Ma akármelyik kölyök odamanipulálja a számítógépén. Ha a filmművészet a kezdetekben, a könyvek és a színpad világa felől érkezett, Lars von Trier ismét az irodalom, a színház és a film műfajának fúziójában látja a jövőt. Totális színház után totális film következik.

Szívtéma

„Felszabadítom a filmművészetet, miként Amerika felszabadította Irakot.” A szerénynek nem mondható kijelentés a monumentális dán filmegő, Cannes Grál-lovagja (hogy ne nevezzük a gyöngyvászon Bush-Rumsfeldjének), a korábban Nagy Díjjal, Arany Pálmával kitüntetett rendező nevéhez fűződik. A gyerekkori, meghatározó mesekönyv-élmény nyomán készült „Aranyszív”-trilógia a *Táncos a sötétben* musical-drámájával befejeződött, Trier új filmje, a *Dogville*, Nicole Kidmannel a főszerepben, a szívtéma sajátos variációja, maga is megháromszorozódást ígér. Lars von Trier szentháromsága, személyiségének női részét, a jóság önként vállalt mártíriumát, az üdvözülés vallási értelemben vett erkölcsi kihívását hozza napvilágra. A bűnben fogant, ordas világ áldozati báránykái, a felfalatás megkínzott, megcsúfolt, ifjú mártírnői, a *Hullámtörés* prostitúcióban boldoggá avatott hősnője, az *Idióták* szent naivjai, a *Táncos a sötétben* kivégzése előtt dalra fakadó proletár-dívája, a mértéket nem ismerő önpusztító odaadás felemelő kudarcát testesítik meg. Középkori iskoladrámák oldalági leszármazottai az eredeti (és az

eredetiséget lankadatlanul hajszoló), modern filmes talentum különböző műfaji kísérleteiben.

A *Dogville* ugyanazt az etikai kérdést feszegeti, mint az eddigi művek, még inkább tézissé csupaszítva a gondolatot, most már a formai aszkézis szőrcsuháját is magára öltve. Nem a „Dogma”- kiáltvány kötöttségeinek engedelmeskedve, nem is a szellemi tehetetlenség vértelensége okán, hanem a végletes művészi stilizáltság kihívóan jelzésszerű eszköztárának használatával. Nincs lenyűgöző, természeti környezet, nincsenek díszletek, nincsenek épületek, a történet egy hatalmas, kiüresedett hangárban adatik elő, ahol az utcát, a házakat, a szobákat, sőt még a kutyát is csupán elnagyolt krétavonalak jelzik a földön, mint a gyerekek játékában vagy a baleseti helyszínelésen. Az új film éppúgy a képzeletbeli Amerikában játszódik, mint a *Táncos a sötétben*. Ez nem Archibald MacLeish híres esszéje nyomán, *Az el nem képzelt Amerika* világa. Amikor Lars von Triert a tengeren túli kritikusok egy része kioktató modorban elfogult Amerika-ellenességgel vádolja, visszavághatna az író szavaival: „Földrészünk egész története a képzelet története.” Kafka sem járt Amerikában, Humphry Bogart sem Casablancában, mondja a rendező. Amerika ma már nem csak objektív valóság, de az a szubjektív kép is, amely a hallottak, látottak nyomán visszatükröződik a tudatban.

A Sziklás-hegységben, az egykori ezüsbánya szomszédságában meghúzódó parányi városka, a Nagy Depresszió idején, bárhol lehetne a világon, már ami az egyén és a közösség példaszerű működését illeti, az odavetődő, kiszolgáltatott idegen ellenében. Kezdetben mindent a szeretet és a segítőkészség idilli napfénye von be, csak később mutatkozik ki az íny és a fog fehérje. A gengszterek elől menekülő, előkelő megjelenésű, szép szőkeség, Grace, aki már a nevében is a kegyelmet hordozza, hiába próbálja elnyerni a

jóakaratot az eldurvult, kivörösödött kezű, alázatos Hamupipőke-szerepkörben, sorsa végül az elárultatás, a kutya-nyakörv, a vasláncra veretés, a mindenki kapcarongya, ringyója beosztás. A hatalmas sziklatömbök övezte, zord sziget archaikusan bigott vallási közösségének terrorja a *Hullámtörésben* nagyon is rárimel a polgári ideálok képmutatón szavalt versszakaira. Itt azonban, ebben a filmben, megfordul a szél. Nem működik tovább a glóriával megszentelt mazochizmus, nem suttog a Lars von Trier-i női tudatalatti, nem érvényesül a világmegváltó arany szív-effektus. Az erkölcs mese hirtelen elsötétül, a mártír-alany az utolsó ítélet hírnökévé, lángpallosú bosszúálló angyallá változik. Miss Kegelem alaposan rácsafol nevére. Az eddigi történetek arról szóltak, hogy az adakozás a Rossz ellenében is határtalan, most kibukik, hogy mindennek van határa. Nem csak a tudatosan, büszkén vállalt brechti stílus, nem csak a brechti szerkesztési elv, de az érzélgősséget megvető brechti filozófia is kiköveteli a jussát. A *Koldusopera* Kocsma Jenny-je mondja ki a verdiktet: „S kérlek majd: Kit ítélsz halálra? S aznap délben halálos nagy csönd lesz a parton, ha majd várják, ki hal meg még. S aztán meghallják, hogy azt kiáltom: Mindet!” Az anyai hozományból előszedett Brecht-rajongás Lars von Trier esetében éppoly szélsőséges, mint az arany szív-mesék töviskoszorús idealizmusa. Most: Mindet! Mindet halálra! Ennyit a halálra vált erkölcseről. De a megkoronázott Brechten kívül az amerikai Thornton Wilder 1938-ban írt, *A mi kis városunk* című, díszletet és színpadi kelléket mellőző, a merész stilizálás eszközét használó, akkoriban agyonjátszott színműve is forrásul szolgálhatott. Külső narrátorszöveg kíséret, hiteles, realista színészi játék, regényszerű tagolás: életképminta a vidéki Amerika átlag kispolgárságának köreiből. A film befejezése már síppal, dobbal, nádihegedűvel adatik elő. Popzenei aláfestés és mellen ütő dokumentum felvételek a Nagy Depresszió idejéből.

A jóléti szavanna láthatárán

A tavaly Cannes-ban kitüntetett Michael Moore *Bowling for Columbine* (nálunk: *Kóla, puska, sültkrumpli*) című, világsikerű, jól fialó, újabban már hamisítással is vádolt dokumentumfilmje az 1999-ben a littletoni gimnáziumban elkövetett, abszurd iskolai vérengzés okaira igyekezett fölöttébb hatásos és ennek megfelelően leegyszerűsített magyarázattal szolgálni. Két kamasz a kuglizást éppen befejezván, géppisztollyal legyilkolta 13 osztálytársát, utána végzett magával is. Az amerikai társadalmat megrázó iskoladrámák sorozata a könnyűvé tett fegyvervásárlás, az erőszak-kultusz elterjedésének kész válaszával, az ok-okozati összefüggések világos jelzésével, a szellemesen irányított publicisztikai hevülettel látszólag értelmezést nyert. A logika rendjének megteremthetősége csillapítja a tudat zavarát, valamelyest megnyugtat. Amit megérteni vélünk, arról azt képzeljük, talán uralhatjuk is, talán megváltoztathatjuk. Nyakon ragadhatjuk, térdre, engedelmességre kényszeríthetjük.

Ezt a felvilágosult, tisztos polgári magabiztosságot ingatja meg Gus Van Sant Arany Pálmával, ráadásul a legjobb rendezés díjával is kitüntetett *Elefántja*, amely az agyonbeszélte tragédia megjelenítését, a társadalomtudósok, szociológusok, pszichológusok gazdag gondolati zsákmányt ígérő vadászterületét, nehezen átlátható, a verbális csapdáknak helyet nem adó, kiismerhetetlenül öntörvényű világgá változtatja, ahol a mozgókép művészi parancsa uralkodik. Portland középiskolája Oregon államban, képzeletbeli hely, képzeletbeli történet színtere. Gyanútlanul valóságos környezet, de mintha álmunkból felébredve gondolnánk vissza rá. Nagyüzemi léptékű, korrektül kivitelezett, érett felnőtt-gyár. Gazdag, levegős államra méretezett, tágas és célszerű belső tereivel,

csillogó gránit kövezetű, beláthatatlanul hosszú folyosóival, tornatermeivel, korszerű könyvtárával, unalmas diák-kantinjával, jellegtelen és lélektelen falaival az üresség modern katedrálisa. Vitamindús étrendtől sugárzó bőrű, magabiztos mozgású, kedves arcú, elfoglalt fiúk és lányok. Egy súlyos világbirodalom felvilágosultan nevelt, tiszta tekintetű, ígéretes ifjúsága. A jövő farmerei, brókerei, szenátorai, FBI-tisztviselői.

A Janus-lényű Gus Van Sant, aki ismét nem a hollywoodi jófiú, hanem a rebellis, független filmes profilját mutatja, nem tesz kísérletet a „jól megcsinált” forgatókönyv dramaturgiai kátéja szerint a talány megoldására, nem próbálja megfejteni, hogy milyen pszichológiai és társadalmi okok vezethettek a horror záróvizsgájához. Egyszerűen csak megteremti az amerikai high school-világ érzéken hiteles atmoszféráját, szenzációs amatőrszereplők alakításában életre kelti a jellegzetes serdülőkori típusokat. Öntudat és az önértékelés zavara, sport, szerelmek, fotózás, nimfácskák fogyókúra-őrülete – a kamasz-valóság egyetlen napja. A felvevőgép nyugtalanítóan hosszú kocsizásai, a jelenetek megismétlődése más-más nézőpontból, az idő kronológiájának álomszerű kibillenései, a bekövetkező tragédia szorongó előérzetével telíti a képeket. A pillanat egyszerűségének, visszahozhatatlanságának tudata mementószerűen áthatja a látszólag jelentés nélküli motívumokat is.

Tanár, szülő, iskolai alkalmazott csak kevés mutatkozik. Egy apát látunk, az is csurig telítve alkohollal. A pontosan kitervelt térkép szerint, hidegvérűen mészároló, egyébként jól tanuló, helyes képű két gyerek mögött nincs megrajzolt családi háttér, diagnosztizált személyiségzavar. Nem tudjuk, hogy pendelyes korukban eleget simogatták-e őket, mi az, amitől a világrend egyszerre beszakadt, mitől veszítették el hitüket a jövőben, a halálosztó elhivatottság, a józan örület mely odúból szabadult ki. Az Internetről persze lehet fegyvereket,

kommandós öltözéket rendelni, lehet régi náci híradókat nézni, de nem ez a lényeg. A lehetőség mindenki számára adott, végül mégis kevesen mérsárolnak.

A talányos *Elefánt* cím, amely Alan Clarke 1989-ben készített, az észak-írországi iskolai vérengzésről szóló dokumentumfilmjére utal, állítólag egy ősi, buddhista parabolát idéz. A vakok megpróbálják elképzelni, milyen is lehet az elefánt. Az egyik az ormányát, mások a fülét, a farkát, a lábát, a testét tapogatják meg. Mindegyikük meg van róla győződve, hogy ő az, aki igazán megértette, mi az elefánt. Gus Van Sant nem akarja vaknak tettetni magát, tudja, hogy a jóléti szavanna láthatárán magasodó monumentális jelenségre, a társadalmi, morális katasztrófa egészére, csupán részletmagyarázatokat adhatna. Filmjét sokan, főként az amerikai kritikusok, hiányosnak tartották, de éppen ez a drámai hiány kelti fel a mély erkölcsi nyugtalanságot. Ez nem hagy aludni.

Nem illő hátsó gondolatok

A halálfélelem legyőzésére egész kis módszertani lexikonnal szolgált a hajlottabb korú, neves filmművészek nemzedéke, akár külön szekciót is szervezhetett volna a fesztiváldirekción a témából. Az első lépés a fenyegető rémalak semmibevétele, nevetségessé, majd csúffá tévése, végül megbecstelenítése a hátsó fertályon. Raoul Ruiz szürrealista bűnügyi komédiája, az *Azon a napon*, egy elrozsdált, militarizált, pénzközpontú rendőrállam (amelyet történetesen Svájcnak hívnak) felsőbb köreiben játszódik. Az átszellemülten hibbant, gazdag örököső és az intézetből kiszabadult elmebeteg gyilkos összjátékának köszönhetően, úgy hullanak a szereplők, mint bogarak szúnyogirtás idején a Lago Maggiore

partján. Denys Arcand kellemesen fecsegő *Barbár inváziókja*, francia-Kanadából, a végső stádiumba érkezett rákbeteg, az ötvenes éveiben járó, epikureus egyetemi tanár derűs előszobázását mutatja a kijáratnál. Volt feleségei, szeretői, gyermekei, barátai megpróbálják könnyűvé és talán még élvezetessé is tenni a távozást. Ehhez nem csak a szeretet és a megőrzött humor, de némi illegálisan beszerzett heroin is hozzájárul. Nem hiszünk a szemünknek: az egészségügyi ellátás olyan mértékű csődöt mutat, a szerkezetet olyan mélyen áthatja a korrupció, hogy még egyszer ellenőriznünk kell, jól olvastuk-e a film nemzetiségét. Hiába, jó helyre kellett születnünk. A legvérmesebben a franciák korosodó renitense, koszorús tiszteletlenje, Bertrand Blier bánik el Halál önagyságával *Kotlett* című, saját színdarabjából készített örületében, ahol a főszereplő két élvezeteg öregember a kifestett matrónát hátulról alaposan fenékebeilleti.

A halállal kapcsolatos hátsó gondolatok nem hagyták érintetlenül a februárban elhunyt nagy portugált, a bizarr filmfilozófust, faarcú komédiást, Joao César Monteirót sem, akit post mortem művében (itt Joao Vuvu özvegy, magánzó) a szobájában nem tudni honnan megjelenő, óriás falloszt viselő vudu papnő küld másvilági állapotba, a sebész kése alá, az operációs asztalra. A *Jövés-menés* élet és halál között, szeráfi közlekedés az időben, és mindennapi jövés-menés a lisszaboni 100-as autóbusszal, választékos ízléssel berendezett lakása és a nyilvános park között, hogy a középpontban terebélyesedő fa alatt, a padon üldögéljen, nyugdíjas Prométheuszként májjal etetve a galambokat.

Hirdetésére jelentkező ifjú takarítónő-jelölteknek nem kell ingvasalásra, padlófelmosásra pazarolni szépségüket (ezt a háziúr elvégzi helyettük), az ő dolguk: gyönyörködtetni és figyelmesen hallgatni. Minél inkább elvékonyodik, valószínűtlenül elsoványodik a vénülő, cingár férfitest, annál

terjedelmesebbre duzzad az erotikus, perverz képzelet, a finom és rafinált szertartások kedvtelése, amelyeknek több közük van az égi intellektushoz, mint a földi szexualitáshoz. Egy női testhajlat vagy akár egy pohár jeges limonádé, egy tálka „szegényleves” figyelmes öröme készlet, a duruzsoló, végenincs gondolat-folyamok édes kábulatba ringatnak, az élet szemlélődő élvezete időigényes foglalatosság, idegen a mai világtól. A demokrácia színházát játszó fogyasztói társadalom megvetése, az embergyűlölet egyfajta előkelőséget kölcsönöz, egy alul-felül hosszú szakállú, faunszerű lány, vagy egy szép rendőrnő asztalunknál, a kiválasztottság, a kívülállás felsőbbrendűségét jelentheti, mint ahogy a könyvek sem azért vannak, hogy elolvassuk őket, hanem hogy jó társaságban legyünk. Ebbe a kéjenc fantáziával és klasszikus költőkkel benépesített, elvarázsolt házba toppan be váratlanul a börtönből szabadult fiú, aki fegyveres bankrablásért és kettős gyilkosságért ült. Mit tehet egy finom, perverz, filozofikus szellem a brutális valósággal találkozáskor? A hátsó gondolatait felkínálja halálnak.

Joao César Monteiro, azaz Joao Vuvu csaknem háromórás, halálon túli filmje a filmművészet elmélázni, szemlélődni hajlamos, a blaszfémiától sem megrettenő hódolóinak szól, órájuk mered (kacsint?) az utolsó kockán az óriási kék szemgolyó, még innen, de már odaátról.

Irántú

Az egyszerűség erejében bízó iráni filmművészet divatja is halványulni látszik, a jelenség utóélete a köztudatban éppoly formális és kiüresedett, mint a tegnapi divatoké általában. A fekete csadorját táncosnő módjára libegtető, agyonkozmetikázott, agyonfényképezett, 23 éves

rendezőasztár, Samira Makhmalbaf (a kiváló rendező és producer, Mohsen Makhmalbaf lánya) didaktikus, dekoratív filmje, a García Lorca versét idéző *Délután ötkor* a zsűri egyik legelőkelőbb díját csücsörészi be, ugyanakkor Jafar Panahi mesterien szerkesztett, megrendítő drámája, a *Vér és arany*, mellékműsorba szorul, csaknem észrevétlenül pásztázik el fölötte a figyelem reflektora. Az elzüllött, sötét és fenyegető Teheránt megjelenítő film forgatókönyvét Abbas Kiarostami írta, de ez nem a vallási és politikai erőszak, a lírai magánéleti történetek ismerős nagyvárosa, hanem a gazdasági kiszolgáltatottság, a személyiség megaláztatásának, megsemmisülésének infernális színtere. Egy gyilkosság és öngyilkosság a biztonsági rendszer csapdájába zárva, az elegáns ékszerüzletben: a megismételt, szűkszavú jelenet keretezi a filmet. Főhőse Husszein, a szelíd tekintetű, melák pizza-kihordó, az iráni-iraki háború leszerelt katonája, cortisonkezeléstől dagadt testű túlélője. A pizza-szállítás a világ megismerésének, olcsó, demokratikus lehetősége, olyan, mint a tengerészet. A pizza-dramaturgia nem véletlenül a szcenáriumírók öröme, az éhség elsősegély nyújtója mindenhová eljut, minden ajtón becsönget. A kemencében sült, paradicsomos, sajtos lepény a modern fogyasztói közösség szentelt ostyája, utána gyónás következik. A világ szerkezete feltárul. A társadalmi igazságtalanság térképe világosan kirajzolódik, a határok átjárhatatlanok. Az abszurd, hiábavaló gazdagság, az ízléstelenség oszlopos, tükrös, barokk fürdőmedencés templomaiból éppoly reménytelenség árad, mint az elosztás alsóbb régiójából. A becsapottság mindenütt érezhető. Lehet, hogy az iráni filmművészet kiment a divatból, de Panahi filmjét látva úgy hisszük, a divat ment ki az iráni filmművészetből.

Samira Makhmalbaf hátat fordít Iránnak, fényes nyomású, kiszínezett afgán levelezőlapja, a homok övezte festői

romok, az egzotikus nyomor, a színpadi jelmezeket idéző, pasztell árnyalatú burkák, napernyők szépen komponált képeivel, a női sorskérdések öntudatos, de bugyuta ábrázolásával, a politikai aktualitás ízetlen tréfáival – teljes félreértés. Csadoros nő pártfogásra szorul! A lány, aki Afganisztán első női elnöke szeretne lenni. A lány, aki Irán első női Oscar-díjasa szeretne lenni.

A talibánok bukása utáni Afganisztán első filmje, Sedigh Barmak *Osama* című elsőfilmje (a „Rendezők kéthete” programban), a női kiszolgáltatottság, a nemi identitás valódi drámájával szembesít. A szigorú törvények szerint a nők csak a család férfitagjának kíséretében mehetnek ki az utcára, de ahol az apát és a fiút is megölték, nem kínálkozik más lehetőség a túlélésre, mint hogy a 12 éves kislány haját levágják, s fiúruhába öltöztetve küldjék kenyeret keresni. A fiúgyermekeket azonban a talibánok összeszedik, vallási iskolába viszik, amolyan janicsárképzőbe. Az örökös rettegésben élő leányka persze lelepleződik, s csak úgy menekül meg a halálra kövezéstől, hogy egy vén mullah negyedik feleségként házába viszi. A külföldi segítséggel, japán, ír, iráni közreműködéssel, a kortárs afgán kultúra romjain készített film a szerkesztési rutin háttéré nélkül néhol lassú és magyarázkodó, de robusztus, hiteles világot teremt, átélhető közelségbe hozza a vallási köntösbe öltözött, szadista ösztönöktől vezérelt, mindennapos terrort, amelyről felvilágosult országokban élő megfigyelőnek elképzelése sem lehet. Tekintsünk most el a televíziós híradók, újságok szenzációs beszámolóitól. Talán Sade márki szolgálhatott volna szakszerű magyarázattal a fanatizmus erkölcs-kommandósainak indítékairól, a megalázás és uralkodás örömszerző funkciójáról.

A szociális közállapotokat, az egyén életét minden molekulájában átható, nyomasztó társadalmi légkört felidéző, lírai indíttatású művek idén is ott voltak a fesztiválon, ám

elbeszélő technikájuk, leíró jellegük, ráérős időkezelésük, lélegzetvételük nyugodt, természetes ritmusa okán a hatvanas-hetvenes évek filmművészetének szép és értékes fossziliáiként jelentek meg a korszerűség virító kínálatában. A török Nuri Bilge Ceylan *Uzak (Távol)* című, megejtően őszinte kamarafilmje is – amelynek a zsűri, Patrice Chéreau elnökletével, nem csak a Nagydíjat, de a legjobb férfiszínész kitüntetését is odaítélte (a főszereplő párosnak) – ilyen ezüstkorból itt maradt, remek tárgy. A negyvenes évei elején járó isztambuli fotográfus, korábban nagy művészi terveket szövő, Tarkovszkij-rajongó, pornókazetta-fogyasztó, egyedül éldegél alsó-középosztályú értelmiségi lakásában, mígnem a vidéki munkanélküliség helyett a nagyvárosi ábrándot választó, távoli rokona, egyre hosszabbra nyúló, átmeneti időre beköltözik otthonába. A kivert kutya tekintetű, teddide-teddoda fiatalember inkább a lányok vádlóját nézegeti, mintsem a munkát hajszolja, s a kényszerű tandem egyre kevésbé működik. Ceylan öniróniával, finom humorral ábrázolja a felvilágosult, gondoskodó intellektuel-szerep átváltozását, a szánalom és önzés színejátszását, a kiszolgáltatottság és az elhatalmasodó türelmetlenség néma párviadalát. Megszégyenülés mindkét fél részéről, minden elpuskázódik. Háttér a szívszorító, késő őszi, majd behavazott Isztambul, az ürességet, céltalanságot lehelő nagyváros. Az elsősorban opera- és színházi rendezéseiről híres Chéreau filmjeiben maga is ezt a főútvonalról letérő, magányos ösvényt választja, s a nagynevű befutójelöltek orra előtt, a kihívóan megkettőzött kitüntetéssel, a török rendezőt bajtársiasan betessékeli a fesztiválok, a boldog értők, a csendben lelkesedők szerzetesi közösségébe.

Jönnek a rózsaszín medúzák

Chéreau szerepet vállalt Michael Haneke *Farkasok ideje* című antiutópiájában, homályos, polgári Apokalipszis-filmjében, állítólag a rendező ezért nem vehetett részt a hivatalos versenyben. A hanekei kedvelt alaphelyzetben, egy jól szituált, városi család gyanútlanul megérkezik nyaralójába, ahol szörnyűségek várnak rá. Itt az apát lövik le puskával a gyerekek szeme láttára. A menekülés az éjszakába beletorkollik a megnevezetlen katasztrófába, más megnevezetlen helyről érkező menekültek titokzatos csoportjába. Az anonim katasztrófát itt nem földönkívüliek, fantáziadús mutációk, nem testrablók, elszaporodott klónok okozzák, az összeomlás nem vegyi, katonai, vagy természeti jellegű, a globális rontás az emberi társadalom, az elbizakodott kortársi civilizáció menthetetlenségéből ered. A hosszan kitartott, fix beállításokkal leszedált világvégét, egy meztelenre vetkőzött kisfiú önkéntes, áldozati tűzhalála válthatná meg, amit a mindenható felsőbb erők szerencsére nem fogadnak el. A mai Szodoma és Gomorra pusztulásának előérzetét közvetítő Haneke realista jövődőlését válaszul szánja a hollywoodi katasztrófafilmekre, amelyek a fantázia játékaival, a látványosság illúzióképeivel eltávolítanak a valóságtól. Ez persze nem tagadható, de a rongyos csápjaikkal artistikusan lebegő, halálos csípésű, természetes rózsaszínű medúzák, amelyek Kiyoshi Kurosawa *Ragyogó jövőjében* digitális mértéktelenséggel elszaporodnak a vizekben, legalább elrettentően szépek és érdekesek. S ha már mindenképpen az egyetemes Apokalipszis fimvégzetének kell áldozatául esnünk, különösségük okán mégis inkább őket választanánk, mint a kinyúlást az unalom, a szemrehányás, a fennkölt ítélkezés és az erkölcsi harag lovasainak patái alatt.

Kiyosi Kurosawát, a japán horrorozó termékeny és kiváló mesterét idén meghívták a versenybe. Tavalyelőtt a Rendezők Kéthete programjában mutatták be *Kairo* című, fantasztikus, filozofikus zsánerfilmjét, ahol a ragyogó jövőképben a messianisztikus tulajdonságokkal felruházott Internet terjesztett titokzatos, démoni járványt. A kiirthatatlan vírus nem a számítógép rendszerét robbantotta szét, nem fájlhadseregeket semmisített meg, nem szoftver bazilikákat tarolt le: a képernyőről kilépő, megrajzolatlanságában rémületes, a túlvilágról beszkenelt ködfantom, a magány beteljesedését, az öngyilkosság ragályát sugározta. A Web Nosferatujája is vámpirizál, de nem a vért szívja ki, hanem az életerőt, s ezt a leküzdhetetlen metafizikai betegséget terjeszti tovább. A járvány áldozatai holdkóros, ifjú haláltáncosok a virtuális farsangban. Kurosawa sajátos humorral, fagyos költészettel ábrázolta a vörös ragasztószalaggal körbehatárolt átjárást élet és halál, virtuális és valóságos, megfogható és irracionális között. A filmvégi, kihalt, lángokban álló Tokió, azok számára, akik emlékeznek a második világháború utáni városra, akárha dokumentumképekből is, nem tetszett valószerűtlen víziónak. A Godzilla-filmek Kurosawa szerint a japánokat nem érték felkészületlenül. A *Ragyogó jövő* rózsaszín medúzától ellepett, világvégi megapolisza kevésbé meggyőző, kevésbé magnetikus látomás, inkább egy jól bevacsorázott halbiológus rémálmát idézi. Az akváriumhoz rögzült, a társdalomban helyét nem találó, két fiú senyvedése kevésnek látszik, hogy a mindenséget kibillentse rendjéből. Az eltömegesedő antiutópia-ötletek, katasztrófafilm-variációk láncolata mintha a civilizációt fenyegető filmsokszorozódásnak volna előképe. Ki tudja, talán a kórosan elszaporodó filmmedúzák is megfojthatják a világot. Kurosawa matematikája nem a kis számok felé húz: „Szívesebben készítek tíz közepes filmet, mint csak egy nagyon jót.”

Lehet, hogy ez munkastratégia általánosan népszerűvé vált, mert a korábbi évek felfrissülést hozó távol-keleti filmvihara mintha mostanára elülni látszana. Szerencsére a művészeti időjárás változékony, nincs megbízható meteorológiai előrejelzése. A fesztivál japán, kínai, tajvani, hongkongi filmjei többnyire a felejthető kategóriába tartoztak. Naomi Kawese filmje kivétel, sok mindenért kárpótolt. 1997-ben *Suzaku* című munkájával megnyerte a legjobb első filmnek járó Aranykamera-díjat. Most a *Shara* ismét valaki eltűnését, egy ikerkisfiú váratlan és megmagyarázatlan nyoma veszését vázolja a történet háttérében, a cselekmény azonban nélkülözi a regényesség, a bűnügyi feszültség írmagját is. A hiány tragikus életérzésként húzódik végig a derűs, nyári emlékfolyamon. A kézikamera felszabadult tánca, a képek elragadó, friss és természetes koreográfiája jeleníti meg Kawese szülőföldjét, Japán VIII. századi fővárosa, Nara zöldlombos, napsütötte, szűk utcácskáit, az öt év elmúltával új gyermeket váró család meghitt közösségét, a gátlásos, néma szerelem-kezdeményt a festőnek készülő ikerfiú és a szomszéd lány között, a konyhakert kirobbanó, bukolikus varázsát, a szülést, ahol a körbeülő rokonok, szomszédok, az éneklő lélegzetvételi kórusával, kollektív, ősi ritmusával segítik a vajúdó asszonyt. De a legesodásabb a minden évben megtartott, sok évszázados, rituális utcai rendezvény, a Basara-ünnep, amelyen a harsogó színekben öltözött amatőr táncosok, egykor a Kabuki- és No-színház is megtermékenyítő, hagyományos mozgásrend szerint, zenére improvizálnak. Az égből váratlanul leszakadó, elementáris erejű zuhé, a fiatalság, az öröm valóságos bacchanáliájává változtatja az eseményt. Kawese valami olyasmit tud, amiről a filmművészet spekulációi egyre hajlamosabbak megfeledkezni: visszahozza a képek érzékiségét, szinte animális szépségét.

*

Konnektorból kihúzott filmről, áramtalanított művészetről beszéltünk, a számítógép, a multimédia világalma ellen lázadó szabadcsapatok esztétikai rajtaütéséről. Az áramszomjas, virtuáléhes, digitálfüggő filmesek ugyancsak a jövőre függesztik tekintetüket. Talán a legszélsőségesebb Peter Greenaway esete, aki legszívesebben bedrótozná, behálózná a Földet, s a vezetéket bedugná az univerzum Nagy Konnektorába. Ha nem láttuk volna korábbi, zseniális filmjeit, fantasztikus kiállításait, a Tulse Luper bőröndjei trilógiáról, s a vele kapcsolatos tervekről azt gondolhatnánk, hogy valami megalomán fantaszta elszabadult képzeletével szembesülünk. Már bocsánat. Ámbár, ha a *Mátrix* karrierjét tekintjük... A Tulse Luper-produszekt öt különféle médiumot kíván felhasználni: a film, a televízió, a DVD, az Internet és a nyomtatott könyv közvetítését. A nagyétvágyú, enciklopédikus vállalkozás három egész estés filmet, a hozzájuk tartozó DVD-t, hat epizódból álló, egyenként 40 perces televíziós sorozatot, Tulse Luper 92 bőröndje tartalmának egy-egy DVD-t, könyveket és három évig működő Web-helyet foglalna magába. Természetesen ideértendő a világforgalmazás és a globális reklámhadjárat megszervezése is. A kalandok a kortárs történelem 60 esztendejét fogják át, 1928-tól, az uránium „felfedezésének” évétől a coloradói bányákban, 1989-ig, a berlini fal leomlásáig, a hidegháború végéig. Tulse Luper író és nagy tervek megálmodója, irodalmi, színházi, filmes és festői téren egyaránt jeleskedik. A világ 16 különböző börtönének rabja. Jelképes bőröndjeinek száma 92, ez az uránium atomszáma.

A világ jelenségeinek megszámlálása, leltározása, bőségre csomagolása mindig is Greenaway nagy ambíciója volt. „Ezen nagyszabású formátummal és kolosszális tartalommal az új évszázad kezdetének csakis Joyce művéhez fogható oeuvre-jét reméljük megteremteni, körvonalazva azokat az új nyelveket rejtő lehetőségeket, amelyek – tudván tudjuk – hamarosan radikálisan megváltoztatják majd gondolkodásunkat, újraírva a világ elbeszélésének, ábrázolásának és érzékelésének törvényeit, a realitást és a virtuálist, s egyszersmind kijelölik a jövő moziját.”

E lángoló, öntudatos szavakat a trilógia versenyben bemutatott első része még nem igazolta. A műgonddal megrendezett epizódok töredékes füzére egyelőre kevésbé sejteti a grandiózus elképzelést.

Az új filmművészet jövőjéről egymással ellentétes impulzusok futnak az egyetemes elektromos hálózatban. A fesztivál zárófilmjeként a nagy túlélő, a XXI. század kezdetén is jövőbiztos, digitálisan felújított *Modern idők*et, Chaplin remekművét vetítették. Most a *Még modernebb idők* következnek.

In Filmvilág, 2003.8. szám, 12-19.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=2304

MÚLTVONAT, JÖVŐVONAT

CANNES 2004

2046-ban talán már a Marson is hollywoodi filmeket fognak játszani, addig még van némi sanszunk, hogy Wong Kar-wai-t, Almodóvart, Kusturicát is nézhetünk.

Vélhetően mindenki tartott tőle, hogy játék és valóság, kép és mása végzetesen összekeveredik. A becenevén előrelátóan „Bunkernek” nevezett fesztiválpalotához vezető merőleges, szűk utcákban, de a tengerparti Croisette hosszában is rendőrségi járművek hadserege, ponyvával letakart, baljós alkalmatosságok, rendfenntartó és harci szakszerszámok lapuló arzenálja, mentőautók sora. Kedvencem a fulladás-elhárító vörös rohamkocsi, lásd csecsen terroristák, moszkvai Dubrovka színház. *Kifulladásig* (Godard), *Utolsó leheletem* (Buñuel) a filmművészet szolgálatában. Szép lett volna. Az újságok szerint az athéni olimpia után a cannes-i fesztivál az esztendő második leginkább mediatizált eseménye, világszínház, üzenő-központ a reflektorok gyűjtőpontjában. Kint és bent ugyanarról szólt a történet. A *Breaking News*, Johnnie To, a hongkongi bűnügyi akciófilmek mesterének versenyen kívül bemutatott fegyverténye bizarr helyértékű látomásként a terror, a rendőrségi hatalom és a média manipulációjának összűzét zúdította a gyanútlan (?) nézőkre. A *Megszakítjuk adásunkat* virtuóz golyózáporában, mennydörgéses rajtaütéseiben, a helyszíni televíziós közvetítések körmönfont játékában ismét felrobban a kérdés: valójában ki uralja a képeket? Meggyőző tények helyett meggyőző látványt! Ez a lényeg. A spektákulum mindenható, a spektákulum mindent visz.

Az adást szerencsére nem kellett megszakítani, bár nyilvánvaló lett, hogy az eminens filmművészeti fesztivál nem csak hangulatában, de tartalmában is átpolitizálódott, a díjakról már nem is beszélve. Michael Moore elnökválasztási kampányfilmjének, a *Fahrenheit 9/11* Arany Pálmája általános vitát kavart, még azok körében is, akik trendfordító hazafias hevületével, robosztus kritikájával alapvetően egyetértettek. Ahogyan rossznyelvek nevezték, a *Kill Bush 2* győzelmével, a Quentin Tarantino elnökletével ítélkező zsűri nemcsak a műfaji és a minőségi fenntartásokat tette zárójelbe, de megkérdőjelezte az elnök személyes elfogulatlanságát is, hiszen Tarantino és Moore egyazon istálló, a Miramax producer és forgalmazó cég versenyzői. Volt már korábban is példa rá, hogy dokumentumfilm nyerje az Arany Pálmát: Jacques-Yves Cousteau tenger-enciklopédiája, *A csend világa*, amelyet 1955-ben Louis Malle-lal forgatott. De Moore szedett-vedett, audiovizuális propagandahadserege trombitáló, diadalmas elefántcsordaként gázol át a terepen, letiporva a közmegegyezésen alapuló műfaji megállapodásokat, a kép és szöveg, az eredeti és a konstruált különbözőségének erkölcsi normáit, keverve a kész televíziós anyagokat, a sosem látott, intim felvételeket a személyesen készített riporttal, a célzatos politikai filmbőrlesekkel, a bombasztikus, gúnyos, gyakran patetikus kommentárokkal. A mű egésze mégis rendkívül hatásos, elképesztő és mozgósító, az igazságától felbőszült, bővérű reklámtehetség alkotása. Rabelais-tól is nehéz volna számon kérni az elegáns asztalterítés esztétikai kívánalmait.

A lopózó totalitarizmus hatalomátvételére utaló cím Ray Bradbury *Fahrenheit 451* tudományos fantasztikus alapregényét, a szellemirtás antiutópiáját idézi, a papír égési hőfokát a közismert dátummal helyettesítve. A film időrendben halad az iraki traumáig, végigkövetve az elnöki győzelem

családi manipulációit (a floridai kormányzó Bush fivére), a Fox-televízió befolyását az eseményekre (a politikai hírszerkesztés felelőse: Bush-unokatestvér), a kőolajipar moguljainak, és a Murdoch-médiabirodalomnak hathatós támogatását. A jártasabbak számára nem ismeretlen a Bush família üzleti összefonódása a szaúd-arábiai legfelsőbb körökkel, nevezetesen a Bin Laden családdal. Moore beviszi a leterítő erejű ütést: 9/11 után az Egyesült Államok egész légterét lezárták, legfeljebb csak szúnyogok és madarak szállhattak fel, plusz egy repülőgép, amely a Bin Laden klán tagjait szállította el az országból. A film lehengerlő érvrendszere lehet elfogult és célzatos, az eredeti dokumentum-felvételek azonban magukért beszélnek. Vagy éppen hallgatnak. Az első gép már becsapódott a toronyba, Bush a meglátogatott alsó tagozatú osztályban, a katedrán ülve olvas fel a hatéveseknek a *Barátom, a kecske* című képeskönyvből, amikor fülébe sűgják a második támadás hírért, a kamera csaknem hét percig mutatja a világ legnagyobb hatalmú emberének kifejezéstelen, tanácstalan arcát, az agyi rendező-pályaudvar hálózati rendszerének totális összeomlását, térdén továbbra is kecske koma meséivel. De a közelkép diadala, a belső lényeg elektronmikroszkópi felnagyítása az a hosszú, történelmi pillanat is, amikor az elnök, ovális irodájában ülve, a kamerába nézve éppen bejelenteni készül az iraki háború megindítását. A felvétel előtti utolsó percek, a sminkes végső simításai az arcon, a távolba kalandozó, üres szemek, a minden feszültséget nélkülöző, inkább szórakozott tekintet, akárha a másodosztályú reggeli kereskedelmi televízió unott műsorvezetőjét látnánk a piros lámpa kigyulladását várva.

Moore akkor van igazán elemében, amikor visszatérhet a jól odamondogató, „egyszerű vidéki gyerek”, az alsó középosztály Amerikájának baseball-sapkás, potrohos Robin Hoodjának szerepkörébe. Ő leginkább Flintben van otthon

(Michigan állam), ahol 1989-ben, stílusremtő, híres dokumentumfilmjét *A Roger és ént* is készítette a várost földrengésként bedöntő munkanélküliségről. A kép, amit megrajzol a cinikusan nyomuló, levaszoló katona-toborzásról, az iraki háború szociális előszobájáról, nem papsajt. Tudjuk, többnyire nem a jómódú családok egyetemre érett, dezodorált fiacskái jelentkeznek zsoldos- szolgálatra, de az utcán lődörgő, munkanélküli csórók, színes bőrű, lukas zsebű lézengők, a pénz, a dicsőség, a kaland és a hazafias érdem csalijára könnyen ráharapó nagykamaszok szakszerű befogásának látványa a később történetek megértéséhez nagyon is hozzátartozik. A korábban kritikátlanul háborúpárti, majd katonafia elvesztése után zokogva protestáló családanya fájdalma a rendező igazi aduásza. Valódi könny használata kínos, de hatékony. Moore személyesen áll a Capitolium kijáratához, mikrofonját a szenátorok orra alá bökve megkérdezi, vajon saját fiukat elküldenék-e Irakba.

A Fahrenheit 9/11 nem a társadalmi és szellemi elite veti tekintetét, faragatlan, plebejus stílusával, hangos humorával, hatásvadász plakátszíneivel vállaltan a pattogatott kukoricát ropogtató, péntek esti nézőknek készült, ők nem csak a box-office, de a szavazóurnák igazi urai. Mire ez a beszámoló megjelenik, a politikai publicisztika a filmet nyilván már felfalta, megrágtá, megcsócsálta és megemésztette, hiszen eleve napi fogyasztásra készült. Beleillik a filmgyártás gyorsétterem láncába.

Polgárok és díszpolgárok

Ki- ki a maga módján. Godard filmje például egy árva strigulát sem hozna a svájci választásokon. Versenyen kívül bemutatott *A mi zenénk* című esszéje is a háború erkölcsi

kérdése körül forog, e főmotívum kíséri végig a triptichon szerkezetű, leginkább a gondolattársításra alapozó, filozófiai képmontázst. Ha van a filmföldrajznak két, egymástól lehető legtávolabb eső pontja, a módszernek tézise és antitézise, a cél és eszköz összefüggésének földi és égi változata, az alkotó személyiségnek ellenpólusa, akkor ez Moore és Godard párosítása. Moore képességeire tett gyilkos megjegyzéseit kajánul lobogtatták is a fesztiválon a godardisták.

A Pokol, a Purgatórium, a Paradicsom birodalma, a három tétel korunk absztrakt képi muzsikáját húzza. A háború elvonatkoztatott, jelképes borzalma, azután Szarajevó, mint a körkörös szemlélődés erkölcsi és vizuális középpontja, a kérdések fókuszja, egy könyv-találkozó, a zsidó és palesztin dráma foszlányai, s végül a befejező tétel ironikusan lírai hangulatfutama. A már-már elbizakodott belső hit, miszerint a lényeg a dolgokra rávetülő tekintet tulajdonlásában rejlik, a képek szabad kiválasztásának rendjében és belső logikájában húzódik meg, ez a szigorú, intellektuális meggyőződés, parancsoló okosság, hivalkodó kételkedés, az ódzkodás minden praktikumtól, minden narratív kísértéstől, nemcsak lenyűgöző, de eltávolító, sőt elbátortalanító egyben.

Godard nem csak Moore-t térdepelteti kukoricára, de Emir Kusturica is körmöst kap. A francia értelmiségi elit sohasem bocsátotta meg az *Underground* háborúképének maliciózus pártatlanságát, s az eddig már két Arany Pálmával kitüntetett, szarajevói születésű rendező új filmje, *Az élet csodás* ideológiai-politikai ítélkezéstől viszolygó ábrázolása ismét intőt érdemelt. Vannak szarajevói polgárok és vannak szarajevói díszpolgárok, az erkölcsi igazság merített papírra nyomott oklevelű letéteményesei. Szemükben Kusturica makacs, renitens és felelőtlen. Groteszkre fogékony, fegyelmet nem tűrő, viharos alkatából

következően, a minden műfaji határon keresztülgázoló, véres, túlhangos, túlképes karneváli maskaráda, szürreális komédia, a *Volt egyszer egy ország* alcímet viselő *Underground*, amelybe ötven év történelmét foglalta bele, mostanra egy valamelyest lecsendesedett, szűkebb fókuszú, családi változatban készült el. A létezés panteista felfogása, elmerülés a természet burjánzásában, a szerelem mindenhatóságának, az öröm létjogosultságának hirdetése egy eszement, kegyetlen háborúban játszódó történet kapcsán, mi több, ex-jugoszláv szájába nem illő kijelentés, hogy az élet csodás, önmagában is kihívó. A szándékoltan megbotránkoztató, az utóbbi évtized általános komor hangulatával szembeszegülő magatartásban persze benne rejtőzik az önbátorítás gesztusa is. Füttyörészés a sötétben.

A film visszavezet 1992-be, amikor a közeledő vihar a gyanútlan többség számára a széljársból még érzékelhetetlen volt. Egy belgrádi mérnök, kikopott operaénekesnő feleségével és fiával elvonul az isten háta mögötti hegyi faluba, hogy a soha el nem készülő, épülő vasútvonal munkálatait felügyelje. Az egymástól távol eső vidékeket, etnikai dombokat és völgyeket összekötő vasúti sín jelképe magáért beszél. Ebbe a békés édenkertbe robban be a háború, előjátékként egy elszabadult indulatú focimeccs, majd a valóságos vérmérkőzés. Kusturica szerint Jugoszlávia beomlása, a cinikus balkáni tragédia valójában a Zágrábi Dinamó és a Belgrádi Vörös Csillag összecsapásával kezdődött. Az operaénekesnő lelép egy zenésszel, a fiút elviszik szerb katonának, hamarosan fogságba esik, a főhős beleszerelmesedik a kezére adott, szép, bosnyák túszeleányba. Peter Handke sokszor idézett mondása, miszerint az *Underground*-ban Shakespeare és a Marx-fivérek adtak találkát egymásnak, itt is megállná a helyét, legalább is, ami a Montague- és Capulet-család közötti szerelmes politikai abszurdot illeti. Most azonban minden

szelídebb, visszafogottabb tónusú, a vér vékonyabban folyik, a zenekar kevésbé fékevesztett, a trombiták, harmonikák fegyelmesebben szólnak, a nászi ágy alacsonyabb sebességfokozatban repül az erdők felett, a rendező számára oly fontos állatsereglet domesztikálódott. A rémült vadállatok egzotikus pokoltáncát egykoron tigrisek, zebrák, oroszlánok és elefántok ropták, a látomásos, örült hadicirkusz elszabadult menaszériája helyett itt jámbor tyúkok, libák, macskák, mindenféle alfajú kutyák és őrangyal-szerepben: bibliai szamár. Társadalmi nagytotálók helyett, zártabb, koncentráltabb képkivágás, szögről lezuhant családfotók: az egyén mégoly csodás élete rajta kívül álló tektonikus erőknek kiszolgáltatott.

A tűz kisebb lángon ég, de nem aludt ki. A fűjtató zihálva dolgozik, a korosodó balkáni filmhobó nem adta fel. A 2.5 millió megapixeles digitális járvány ellenében 12 millió megapixelt, a 35 milliméteres filmkép gazdagságát! A hollywoodi box-office ellenében a Fellini és Tarkovszkij nevével jelezett hagyomány folytatását! – ez Kusturica aktuálpolitikai kiáltványa.

Férfiak az idegösszeomlás szélén

Pedro Almodóvar sem hagyja magát beszorítani a politikai és erkölcsi megmondóember szerepébe, hevesen tiltakozik, ha új filmje, a *Rossz nevelés* kapcsán a Franco-rezsim katolikus iskolarendszerének leleplezését, avagy a pedofilia elítélését írják bonuszként számlájára. A személyes és elsötétedett hang ugyanazt a férfiszexuális beszélt el, csak most groteszk és frivol kerülőutak nélkül tér rá témájára, nem kéri asszonyok, lányok kölcsönalakját segítségül, kevésbé bonyolódik a kétértelműség pompás játékaiba, a nemek átváltozásával okozott bizarr komédiákba. Új filmjének kertelés

nélkül férfiak a hősei, s a magát nővé operáltató transzvesztita sem komika-szerepben billeg túsarkú cipőjében. A kiabálóan piros, sárga, rózsaszín szoknyák, nagykockás ruhák jelmezei sutba dobva, a harsány pop-artos díszletek plasztikvilága helyett realistább, maszkulin színek, kevésbé stilizált, megkomolyodott díszletek. Aggodalomra azért nincs ok, a *Rossz nevelés* jellegzetes Almodóvar-film maradt, bár kevesebb féktelenséggel és bolondsággal. Az érettebb, kitanult idomító önbizalmával engedi közelebb személyes életéhez viháncoló, toporzékoló vadjait. Ébersége, óvatossága azért kitetszik, valamiféle belső zavar, elkomorulás érződik tekintetén. Minél mélyebbre temetett réteget érint az elbeszélés témája, minél súlyosabb a rárakódott elhallgatás törmeléke, annál nehezebb a régi felszabadult, gátlástalanul merész hangon megszólalni. Ezzel a belső nyomottsággal, foglyul esettséggel szemmeláthatóan küzd a film egész stílusa, szerkezete

Erősz nem felizgult, szabadságtól jól beszívott, kihívóra pingált, ifjú arcát mutatja, hanem a tragikus, bűnös megszállottságét, a halál látomásos vonásait. A szenvedélyek labirintusa itt a történet elmesélésének enyhe émelygést okozó, csalafinta labirintusa, az idősíkok egymásba játszása, a szereplő személyek meg- és átváltozása, a megkettőződés szokásos csapdái már-már pánikot keltenek az odaadóan figyelő nézőben. Labirintus, de mondhatjuk dobozok, a dobozban, egyre kisebb dobozok a nagydobozban, míg végül az alja kinyílik, s akár az űrbe zuhanhatunk ki. Mintha Almodóvar titkos randevún Lynch-csel találkozott volna.

Az 1970-es évek vége, a '80-as évek eleje, a felszabadultság mindent előntő, kánikulai hulláma, a Franco-rezsim hosszú, fagyos, téli világa, az elnyomás és képmutatás zord időszakának után. Az időablók egymás mögé sorakoznak, de nem a szokásos visszapillantásos technika rendje szerint, hanem a narráció valóságos és átköltött-áthazudott öntörvényének

engedelmeskedve, állandó megkettőződésének bizonytalan tükörjátékában. A divatos, sikeres filmrendező irodájában (lehetne maga Almodóvar is), önéletrajzi forgatókönyvével hóna alatt, megjelenik a rámenős, gátlástalan fiatal színész, aki a hatvanas években szerelmes-jóbarát kiskamaszként együtt nevelkedett a katolikus, egyházi fiúkollégiumban a későbbi rendezővel. Ez a kapcsolat mindkettőjük életében meghatározó volt, nem csak a szerelem és a mozirajongás jegyét vésve homlokukra, de egyiküket igazságtanul kicsapták, a másik áldozatául esett az irodalmat tanító paptanár elvakult pártfogásának. Később már korántsem lehetünk biztosak benne, hogy az eredeti helyszínen, vagy a forgatáson vagyunk-e, az idő magjában, vagy az időn kívül, csaló, elhitt, avagy reális helyzetek résztvevőiként nézzük-e az eseményeket, a megjelölt sorsú, felnőtt kisfiú, a zsaroló, drogos, transzvesztita szerepben felbukkanó fiatal férfi eredeti, vagy a sorsot talányos gyilkossággal elorzó doppelganger vajon. Az egykori bűnös, kárhuzatos szenvedélyű Manolo atya és a későbbi idősödő, cinikus kéjenc magánzó, Berenguer úr ugyanaz a személy-e. Álmodnak, játszanak, szélhámoskodnak, vagy megfeszítetnek. Az egyedüli, áthatolhatatlan, megkérdőjelezhetetlen igaz pillanat, amikor a rossz nevelésben a gyermek Ignacio éteri éneke, angyalüzenetének szopránja felcsendül. Miként Greenaway *A szakács...*-ában a kukta földi súlyoktól elszabadult, sápadt, éles fiúhangja megszólal. Az égőáldozatra szánt bárány, Izsák imája Ábrahám felemelt kése alatt. Ez az origó, minden más gyenge utánzat vagy eltévelyedés, a testi szerelem rutinja, a siker, a biztonság, a férficsömör. Nehéz elhinni: Almodóvar ötvenöt éves. Sajnos megérett.

Kínai Szindbád

„Az igazi művész ott kezdődik, amikor az elbeszélő elveszti a fonalat” – írta Szerb Antal Krúdy Gyulával kapcsolatban. Ez talán Almodóvarra is érvényes, de még inkább illik, szinte a tízes találat pontosságával illik, a filmművészet hongkongi Krúdyjára, az elmélázó kronométer költőjére, a látványt fetisizáló Wong Kar-wai-ra, s új művére, az idő rendjéből kitévedt *2046*-ra, amelynek hírlapíró főhőse mintha egyébként is Szindbád kínai reinkarnációja volna. Már a film elkészülésének és bemutatásának története is az idővel való sajátos, elidegenedett viszonyról tanúskodik, a józan praktikum külső törvényeinek és az irracionális belső órajárás elhatalmasodó küzdelméről beszél. A produkciót mindvégig talány, megfoghatatlanság lengte körül, négy évig készült, operatőrök tűntek el, főszereplők foszlottak szét, új arcok rajzolódtak ki, az ígért 2002-es cannes-i bemutató 2003-ra, majd 2004-re tolódott. A fesztivál művészeti irányítója két hónappal korábban állítólag még egészen más filmet látott, mint ami végül a vásznon megjelent, s a fesztivál történetében először, a sajtóvetítést el kellett halasztani, a program összezavarodott. A kópiát védett légifolyosón magánrepülő hozta az utolsó délután, motorosok száguldottak vele a közeli kis repülőtérről, hogy pontosan két órával a díszbemutató előtt megérkezzék. Féltékenység, felháborodás. A díva szeszélye? Biztosan nem ez a magyarázat. A *2046* éppen erről az idő iránti közömbösségről, az idő múlásának érzékelhetetlen tulajdonságáról, a távol és közel felfoghatatlan koordináta-rendszeréről szól, a film szövete minden molekulájában ezzel az életérzéssel itatódott át. A múlt, a régmúlt, a jelen, a jövő és a közeljövő egymás

visszatükröződésében összemosódik, és a végtelen felé terjeszkedik. A titokzatos idővonat, amely alkalmanként 2046, az animációs jövőkép felé elindul, hogy az elveszett emlékek nyomába eredjen, sohasem tér vissza. (Proust az anime-expresszen?) Retúrjegyet egyedül a tudományos-fantasztikus regényét a 2047-es számú, cigarettafüstös szállodaszobában körmölő író váltott rá. A töltőtollal teleírt papírlapok tartalma talányos, és történetünk szempontjából nincs jelentősége. A készülő könyv címe: 2046.

Képzeljük el Jarmusch *Mystery Train*jének szállodáját, ennek még kisebb, lerobbant, keleti garniváltozatát, ahol sietős párocskák a falhoz lapulva, jönnek-mennek. Itt él a korábbi film, a *Szerelemre hangolva* főhőse, Chow Mo Wan úr, kiégetten, múltában, az erotika vesszőfutásának valójában közönyös áldozataként, szenttelen utasaként múltnak és jövőnek. Sötét öltönye, brillantintól fénylő haja, fodrászsegéd-bajusza, bűnhődő, szórakozott tekintete mintha a hatvanas évek gavallérjának, félig avult, félig modern Szindbádját idézné. Láncban dohányzik, láncban szeretkezik, talán csak a szomszédos 2046-os szoba lakója, a párducmozgású kis utcalány kelt fel meghittebb érzelmeket, de itt is inkább elfogadó, mint adakozó. Wong Kar-wai repríze a *Szerelemre hangolva* folytatása és ellentétpárja, ott a beteljesületlen érzékiség már-már elviselhetetlen feszültsége, dramaturgiai sűrűsége, itt a nyomtalanul elmúló ágyügyek villamosság nélküli üressége, lankadtabb szerkezete. Feltűnik a múltból a plátói izzású nőalak is, ugyanazt a nevet viseli, mint egykor Maggie Cheung, de most házardjátékos, szélhámos vamp, és Gong Li alakítja. Maga a film is ugyanazt a fantasztikusan megmunkált, végsőkig tökéletesített képi és kamaraoperai stílust hozza, mint elődje, csak házardabb változatban, ott tévedhetetlen művészettel egyensúlyozva a kicsavart, megcsavart érzelmek és a melodráma között finoman

kifeszített huzalon, itt veszélyesen meg-meginog, volt, aki a zuhanás hangját is hallotta.

Az idővonat aztán egy tizennégy évvel korábbi fantazmagória állomására fut be. Jövővízió a 2032-ben játszódó japán animefilm is, a kilenc éve készült, kultikus *Páncélba zárt szellem* hívők és rajongók által várva várt folytatása, a *Páncélba zárt szellem 2: Ártatlanság*. Mamoru Oshii valóban a korszak kiemelkedő művészeinek egyike, nem csak az embertudatú mechanikai remekművekkel, tűnődő cyborgokkal, tragédiára érett, hiperérzékeny androidokkal benépesített, látomásos és mégis megindítóan tárgyszerű képbirodalma ragad el, de maga a költői gondolat, témájának filozófus megközelítése is. A vizuális alapváz, a szereplők külső megjelenése, a figurák karaktere, az informatika központi parancsának engedelmessé váló bűnügyi játszma mesevonala adott, mondhatni kulturális alaptoposz, amelyet illő tiszteletbe tartani. Masamune Shiro eredeti képregénye, annak többágú kiterjesztése közkinccs, a manga-vallás bibliája, nem lehet olyan szabadossággal barkácsolgatni rajta, mint ahogyan Hollywood Trója-filmje matát Homérosz *Iliászán*.

2032-re már eltűnik az élesen megkülönböztethető határvonal az organikus és a mesterséges ember között. A részben élőlények és a tökélyig fejlesztett karosszériájú bábuk között csak a múltó idő teremti meg a távolságot. A virtuális hatalomátvétel egyre tökéletesebben munkálkodik, a jövő metafizikai álmokképe steril és kívánnivalót nem hagyóan higiénikus. Batou nyomozó cyborgtestében a lázasan működő agy még kétségbeesetten kapaszkodik az emlékezet foszlányaiba, úgy keresi a lélek, a szellem lenyomatát, akár egy elmosódó bűntény értékes bizonyítékát. A cyborg férfi tulajdonképpen depressziós, nem smakkol neki a kibernetikus szép új világ, szinte szerelmesen csüng túlvilági bölcsességet kifejező, bánatos szemű basset hund kutyáján. Az eb megejtően

valóságosnak látszik (?), semmiben sem emlékeztet a Sony-cég optimista robotkutyájára. A beprogramozott létezés, az idealizált emberkópia-szerep is jobb a nemlétnél, a lélektelen, szépséges gésabábuk fellázadnak elpusztításuk ellen. Mamoru Oshii mindent beterítő, szelíd mizantrópiája átnyúl az irodalmi és filmművészeti hagyományokon, a film az 1800-as évek misztikus, okkultista írójára, Villiers de L'Isle-Adamra, Az *eljövendő Éva* teremtményére hivatkozik, de a félig emberi, félig mesterséges lények romantikus mitológiája köztudottan sűrű népszerűségű, Gólemtől Pinokkióig, Frankensteintől a legmagasabb rendű technológiával kifejlesztett, tenyésztett robotokig bezárólag. A neuro-chip működtette agy, a gerincoszlop-konnektor mára mindennapos ismerősünk, akár a kenyérpirító. A határokon hatalmas filmhadsereg sorakozik a műfaj szolgálatában. A fantasztikus, hálózati jövőtársadalom lényeglátó ábrázolásában csak az informatikai mérnökbe oltott Shakespeare, a programozás Tarkovszkija, a felsőbb matematika Buñuelje teremthet majd aranykorszakot.

A mítosz dzsungelében

Thaiföld eddig nem tartozott a filmművészet térképén a legfontosabb vidékekhez, ezt a beidegződést a közeljövőben ajánlatos lesz felülírni. Őszintén bevallva nem sok fogalmunk van róla, milyen a thai film állapota, létezik-e egyáltalán, de hogy ezután nem csak a turistaipar csábszavára, az utazási irodák ajánlatában szereplő műemlékekre, konyhára, masszázsszimfóniákra, idegenforgalmi tánckarokra, érdemes figyelni, annyi bizonyos. Apichatpong Weerasethakul elvarázsolt filmje, a *Trópusi betegség* a szórakoztatóüzlet semmiféle válfajához nem sorolható, s a thai élet, s az élet hipnotikus álmokkiterjesztésének rajzolata szemernyi közös jelet nem mutat az útifilmek unott csodáival. A sajtóvetítésen felcsapódó székek, óvakodva ürülő terem egyfelől, elragadtatott kritikai

fogadtatás másrésről, a lelkesedés, hogy az ilyen filmek felfedezése és bemutatása ad létjogosultságot a művészek nevezett fesztiválnak. Ez utóbbi vélemény, a praktikus, többségi érvek gúnycsípéseit hosszú éveken edzett állóképességgel viselő képviselőjeként, úgy vélem, a kiejthetetlen nevű thai fiatalember a kortárs idő egyik legeredetibb tehetsége. A jövőidőt az almanachok nyelvtana nem ismeri.

Már a *Bizonyos tekintet* műsorában két éve kitüntetett filmje, a *Blissfully Yours* is figyelmet keltett, ezért hívták meg idén a versenybe. A *Trópusi betegség* (a címre rímel Susan Sontag esszéje: *A betegség, mint metafora*) szerkezete közepén brutális váratlansággal kettétörik, a vásznon feketeség, mintha a figyelmetlen vetítógépész elfelejtette volna kicserélni a tekercseket. Két különböző filmet nézünk, más idő- és valóságsíkban, más hangvétellel, más stílusban, látszólag semmi közük egymáshoz, de valójában minden porcikájukban összetartoznak, az egyik nem él meg a másik nélkül. Ezeket a sziámi ikreket nem lehet szétválasztani, vérkeringésük, idegműködésük közös. Az első részben kedves, szinte idillikus, mai életképek egy katonáról és egy vidéki fiúról, barátságukról, zavartan, szemérmesen bontakozó szerelmükről. Keng és Tong moziba, futballmeccsre járnak, videójáték-lebujokat, karaokébárokat látogatnak, együtt lebzselnek a modern kisvilág barátságos fényeiben. Hirtelen mindennek vége szakad. Elharapott torokkal találják a falu teheneit, vadállat támadt rájuk. Tong eltűnik.

A film itt átváltozik az ősi khmer mítosz sámánvarázslatává, amelyben az ember lelke a tigris testébe költözik, s elkezdődik a látomás, a biológiai katasztrófa bőrközeli átélhetőségével, a tropikus dzsungel örökkévaló kiterjedésének és fenyegetésének fogságában, a lélegzetelállító tigris és szellemvadászat, amelyben nem lehet tudni, hogy a tigrist üldözik, vagy a tigris vadászik. A szerelmi betegség elhatalmasodásának, a megsemmisülés szorongásának

allegóriája, két hatalmas erő összecsapása és egymásba olvadása. A természet és a természetfölötti mondavilág átveszi az uralmat. Az éjszaka finom sötétje, a fullasztó pára, a vadon titkos neszei, a bestia szinte állandóan jelenlévő, közeli lélegzése, a misztikus vallási jelekkel sűrűn tetovált testű, meztelen férfi vagy fantom feltűnése, egy tehéntetemből felszálló fehér szellem, és mindig az éj, a túlvilági erő hangjai, nagyhatalmú, félelmet keltő hangjai. Keng katona összeroppan, megadja magát. Az ember, az állat, a vegetáció, a lélek és a test egysége összezárul. Az érthetetlenül, végkimerülésben hörgő walkie-talkie-val, a civilizáció nevetséges és haszontalan játékszerével itt nincs mit kezdeni.

Filmek a Marson

A közönség megszerzéséért folytatott háború nagy pacifistája Abbas Kiarostami, aki a rendezés önkorlátozásáért, a szakmai felfegyverkezés eszközeinek leszereléséért, a kötelező narráció, az erőszakos montázs-beavatkozás elleni küzdelmének talán végállomására jutott. Előző filmje, az összesűrűsödő tapasztalat koncentrációjából született, a mindvégig egy autó belső terében játszódó, minimalista *Tíz* kapcsán mondta: „Ebben a filmben csak két szót használok. Két szót, amely mindent magába foglal. Következő filmemhez talán már elég lesz egy is.” A rendezés önfelszámolása most a tökéletesség nyugvópontjára érkezett. Alfa állapotba. Kiarostami két munkával is szerepelt a fesztivál műsorán. Az egyik, a *Tíz a Tízről* tulajdonképpen saját filmművészeti nézeteinek esztétikai összefoglalása, szikár, lényegre törő gondolatok, olyan sűrítmény, mint Bresson könyvecskéje. Most maga Kiarostami ül az autó volánjánál, néhány rövid, magyarázó filmbejátszáson kívül, csak az ő beszélő arca látható. A tíz pontban plasztikusan közvetíti felfogását, markáns, világos véleményét. A végén

kiszáll a kocsiból, odakintről csordogálás hallatszik. A filmet a *Tíz* DVD-mellékleteként adták ki.

Az *Öt* kevesebb, mint a *tíz*. Másik munkája, a Kaspi-tenger partján, a digitális kamerával távolról felvett öt beállítás, mintha a filmforgalmazók örületbe kergetésével játszana. Íme az öt jelenet: 1. A homokon egy fadarabot hintáztatnak a hullámok. 2. Idős férfiak sétálnak a parton, aztán továbbállnak. 3. Kóbor kutyák meghitt csoportja üldögél távol, a víz közelében. 4. Vadkacsák gyalognak libasorban jobbra, azután vissza balra. 5. Éjszaka. Békák. Hangok kórusa. Vihar. Hajnal. Kiarostami meg sem próbálja a nagyközönség kedvét keresni, a maga szemlélődő, belső költői útját járja, de létezik saját közönsége. A rendező szerint filmjei arra jók, hogy az egyeduralkodó, militáns hollywoodi látványtól felizgult, kifáradt szemet, az ő képeivel borogassák és megnyugtassák.

Az érett művészetet nemes óborhoz szokás hasonlítani. Közkedvelt metafora, az ember nem gondolná, hogy mennyire közösek a filmtermelés és a bortermelés problémái. Jonathan Nossiter két óra negyvenperces, érdekesítő dokumentumfilmje, a *Mondovino* ugyanazt a megállíthatatlannak tetsző folyamatot ábrázolja a borművészetben, mint ami a filmpalackozás és terjesztés uralkodó trendjében érvényesül. A bor az emberi kultúra évezredes remekműve, a híres francia szőlődombokon, a toszkán, a szardíniai napsütésben, az argentin hegyoldalon, a különböző hagyományoknak köszönhetően, máshoz nem hasonlítható, egyéni zamatot nyer. Tudjuk, még a dülők neve is szerepel a címkéken. Mára a legendás toszkán nedűt is fölitta a globalizáció, ugyanaz a divatos, jól eladható íz uralja a világot. A kaliforniai nagybirtokok és franchise- hálózatok, a szőlő levének McDonalds-ai, ugyanolyan kiváló minőségű, új tölgyfahordókban érlelik az első osztályú, nemzetközi egyenbort. Az amerikai Mondavi birodalom tulajdonosa szerint sikeres nemzetközi terjeszkedésük más égitesteket is elér majd,

a Marson is az ő borukat fogják inni. Akkorra, semmi kétség, a Marson is csak hollywoodi filmeket fognak nézni.

*

Az idei cannes-i fesztivált éppenséggel átkeresztelhetnék volna Tarantino Nemzetközi Fesztiválra. Nem állítható, hogy a médiasztár elnök vak lett volna az értékekre, a díjak időnként bátran telibe találtak, de a zsűri ítéletében ritkán jutott ilyen szeszélyesen érvényre egy extravagáns művészi személyiség szubjektív ízlése.

A sokéves böjtölés után folytatódott a magyar film jó szereplése is: a *Bizonyos tekintet* című, hivatalos programban bemutatott *Kontrollt*, Antal Nimród filmjét a francia ifjúsági és sportminisztérium által adományozott, rangos Ifjúsági Díjjal tüntették ki. Mundruczó Kornél diplomamunkája, az erős és költői *Kis Apokrif 2* a Cinefondation versenyében vett részt sikerrel.

In *Filmvilág*, 2004.8. szám, 26-33.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1997

APÁK ISKOLÁJA

CANNES 2005

A lemmingek raja idén elérte a fényűző cannes-i partokat. A céltalanság és az önpusztítás fertőzőbetegségét különböző földrészekről származó filmek diagnosztizálták.

Ismét – ki tudja hányadszor – megréfélt bennünket az optikai becsapós játék, franciául trompe-l’oeil, a képzeletet lóvá tevő festői szemfényvesztés, a falfreskók jótékony és olcsó trükkje, a terek és perspektívák megtévesztően valóságos kitágítása. A csalódásig hűen ábrázoló szemámítás építészeti gazdagságot füllent ott, ahol nincs, magas boltozatokat, elegáns oszlopsorokat, nagyvonalú kertkompozíciókat láttat akár egy kicsiny falon. Így ejtett át bennünket a cannes-i moziműsor is, az alkotók előkelő névsora, a filmművészeti horizontok bőkezű ígérete, gondolat-kupolák, remekmű-rajzolatok remélt látomása. A filmválogatók a meghívottak kiválasztásával igazi trompe-l’oeil mutatványt vittek végbe, nem is tehettek mást, világelsőnek mondott mustra nem élhet meg prémiumnevek nélkül. Filmes VIP-lista, VIP-közönségnek. Nem beszélve az amerikai filmipar aktuális szenzációiról, Lucas: *Csillagok háborúja* – harmadik rész, Miller-Rodriguez: *Sin City*, a művészet-vallásúnak meg Cronenberg, Jarmusch, Wenders, Egoyan, Lars von Trier, Hou Hsiao-hsien, Woody Allen, Kim Ki-duk és a többiek. A perspektíva illúziókeltő és hívogató, amikor azonban közel lépünk a falhoz, gyakran az orrunk bánja.

Éretlenségi találkozó

Megfordulni látszik a trend, ha eddig a filmekben túlnyomórészt a fiúk eredtek apáik nyomába, fiatal rendezők kutatták filmművészeti gyökereiket, a generációs szakadék felett izmos lábak ugrottak át, hogy ne csak a lázadás elszabadulását és felszabadulását éljék meg, de az önazonosság biztonságát is megszerezzék a múltból, most az elárvult apák nemzedéke próbál utat találni elhagyott, elkóborolt, megtagadott gyermekeihez. A háború utáni világvákuumban, akár egy vöröskeresztes kereső-központ működött az apátlanság közös élménye, az egyéni sorsokon túlmutató általános hiányérzet a dolgok addigi menetének folytathatatlanságát jelezte, a hirtelen jött önállóság drámaian felgyorsította az érési folyamatot.

Az ideai fesztivál véletlenszerű, vagy talán szándékoltan tematikus összeállításban az éretlen apák iskoláját mutatta be, olyan tartalmi átfedésekkel, hogy már-már az ipari kémkedés gyanúja sem teljesen kizárható. Kiégett, talajt vesztett, elmagányosodott apák kelnek útra, hogy valahol, valamely térben és időben távoli női ölben ottfelejtett gyermeküket felleljék, hogy a szülői szeretet talált tárgyainak hivatalában boldog családi végkifejletben fejeződjék be a felelőtlen nemzési saga. Az idegen, titokzatos, nem ismert utód talán csak a megnevezhetetlen úr betöltésére hivatott. Életpótlék, célpótlék, tartalompótlék. A közösség összetartó anyaga elfáradt, a hagyományok méltósággal viselik szenvedésüket, az individuum torz szabadságharca nem ajándékoz meg a győztes örömeivel. Persze szembeállítható ezzel a család értékének és mindenhatóságának nemes eszménye, ha nem tudnánk, mennyi hamisság, mennyi mögöttes érdek tapad hozzá. Ott ülünk tehát Jim Jarmusch főhőse, Bill Murray azaz Don semmitmondóan berendezett, rideg nappalijában, a semmitmondóan és ridegen befejeződött számítógépes karrier

alkonyán, az őszülő hajú, megrögzött agglegény, a duzzogó, megöregedett kamasz, a blazírtképű amerikai Don Juan hódításainak agyközpontjában, amikor egy névtelen feladótól érkezett, rózsaszínű levél hírül adja: tizenkilenc évvel ezelőtt fia született. Hősünk kelletlenül, nem különösebben mély érdeklődéstől vezérelve felkerekedik, hogy az időbeli egybeesést figyelembe véve, megtalálja a hajdani lamurok lehetséges alanyait és ezzel a hiánypótlással megfeleljen a Nagy Adóhivatal végső bevallási kötelezettségének, az érzelmi hátralék kiegyenlítésétől sem zárkózva el. Griffith klasszikusa, a *Letört bimbók* után a *Letört virágok* a rezignáció daloskönyve, a lankadó férfierő és férfiego ironikus dicsérete, a hervadó, szép női szörnyetegek olvasószemüveg dioptriáival nézett emlékalbuma. Ha akarjuk, utólagos önigazolása a folytonos menekülésnek, a magát teljesen odaadni nem tudás betegségének, a kívülmaradásra ítéltetett ember melankóliájának. Agglegény-himnusz. Sors és jellem tragikomikus találkozása, derűs lebegés az ürességben. Az epizodikus szerkezet, a cselekmény békésen hullámzó mozgása kifejezi a film tétnélküliségét. A történet végén megjelenő fiúgyermek akár egy eltévedt, földön kívüli látogató. Idegen az elkövetkező évtizedek, évszázadok, évezredek közömbös világából.

Az amerikai független filmművészet egyik legeredetibb, de mindenesetre legszeretreméltóbb tehetsége, Jim Jarmusch a *Szellemkutya* (1999) óta nem jutott munkához (a rövidfilmekből összeszerkesztett *Kávé és cigarettáról* most nem beszélve), s ha a nagy visszatérést várva talán nem teljesítette is be a felfokozott reményeket, a harmincas évekbeli klasszikus Capra-vígjátékokat idéző fanyar komédia így is a legjobbak között szerepelt.

Mindez aligha mondható el Wim Wenders *Ne kopogj, ha jössz* című filmjéről, amely mintha elhasznált, rossz minőségű indigóval másolta volna le Jarmusch témáját. Ugyanaz az

alaphelyzet, ami itt elegáns nemtörődomséggel, távolságtartó iróniával ábrázolódik és valamiféle filozofikus aureola lengi körül, ott erőltetett, torz, melodramai színekben játszik. Furcsa páros. Az amerikai egyre inkább az európai filmművészet útlevelére hajt (forgatókönyvírás közben munkaasztalán Jean Eustache fényképe), az európai pedig mindinkább Amerikába tart, John Ford hajdani western-helyszínén forgat cowboykalapban. Mindkét pályán az 1984-es év a megjelölt idő: a *Florida*, a *Paradicsom* ekkor nyerte Cannes-ban a legjobb elsőfilm Arany Kamera díját, a *Paris, Texas* pedig az Arany Pálmát. Jarmusch máig megőrizte arcát, Wenders, hát az övé elszomorító történet.

Az eltévedt sperma végzetáriája itt is felhangzik. A mit sem sejtő, akaratlan apa másodvonalba csúszott western színész a már nemigen létező filmfajta forgatásán, a kései másolat a műfaji mítoszok kies földjéről ásódott elő. Alkohol, kábítószer, futó szerelmek, odalett hírnév, betokosodott magány. Évtizedek óta nem látott anyjától tudja meg, hogy valamikor fia született, más dolga nincs, hát megkeresi. A nevadai kisváros hajdani szépe, a meglepett anya (Jessica Lange játssza, éppúgy, mint Jarmusch filmjében az egyik régi szvíthártot) megkíméli a szemrehányásoktól, áruházi eleganciájában már magabiztos. A fiú meg hevesen tiltakozik az okkupáció ellen. A két film közötti kínos esztétikai különbség a színészi alakításokban is megmutatkozik, a két Jessica egymástól vehetne drámaleckét, Bill Murray rezzenéstelen arcával túl a szakmai eszköztáron, bölcs, talányos arany-Buddha, a színműíró-szenárista Sam Shepard fából faragott, szikár marionett-bábu.

És a sor folytatódik. Francois Ozon, a francia filmgyártás művészetet imitáló, kedvenc pubija *A maradék idő* című, elviselhetetlenül szenvelgő opuszában az áttételes rákbetegségben szenvedő, jóképű, fiatal fotós egy terméketlen, vadidegen házaspárt ajándékoz meg gyermekkel (ő maga homoszexuális), sőt, a virtuális apajátékban a megszületendő

magzat javára végrendelkezik. A huszonhat éves, mexikói Amat Escalante *Sangre* című első filmjében, a fogyasztói társadalom tömeg-katatóniájának engedelmessé, a tele-regények nézésén lepusztult, a katódsugárcsőn tanult szexualitás rabságában, a féltékenység alávetettségében élő, középkorú házasember szembesül a kényszerű apaszereppel: előző kapcsolatából felbukkant lánya az általa titokban kivett sivar hotelszobában követ el öngyilkosságot. Az akaratlan erkölcsi gyilkosságot, valóságos gyilkosságként megélve, műanyagzsákba csomagolva csempészi ki a testet az épületből, s az utcai szeméttároló konténerbe zárja. Magát az ügyet azonban nem tudja lezárni. Lestrapált autójával követi a kukáskocsit a látomásszerű, túlvilági szeméttelpre, ahol állatok bóklásznak az emberiség hulladékának végtelen tengerében. Az apai büntudat döbbenetes képi metaforája.

A film-apák nemzedéke be nem vallott szorongással és idegenséggel tekint a következő generációk életterére, a tárgyi és szellemi értelemben radikális változásokat hozó jövőre, ahol a hagyományok aligha folytatódnak, s a jelen minden zavaros érzelmével, megrögzült elképzeléseivel váratlan, meg nem álmodható, rémálmodható, új csillagképbe rendeződik.

Tiszta szívvel eladok

A büntudat még a határokon innen van, megbízható, régi cimborá, az uralkodó erkölcsi értékek elfogadását, a létező előírások negatív lenyomatát jelenti. Ha már büntudat sincs, az a végső kizuhanást jelzi a társadalom szabályozó rendszeréből, az egyén maga írja törvényeit lomtalanításból kapart, törött kőtáblára. A most másodszer Arany Pálmát nyerő belga Dardenne-fivérek következetesen ezzel a határhelyzettel foglalkoznak előző filmjeikben is. A polgári rend, a konzumgazdagság perifériájára szorult fiatal hőseik, a nyomor túlélőművészei, a megmaradás akrobatái, már nem is ismerik,

nem is használják a morál biztosítókötélét. Enni, kell, aludni kell, élni kell! A *Rosetta* serdülőkorból éppen kilépő címszereplője nem akar a külvárosi grundon kemping-kocsiban lakó, lezüllött, alkoholista anyja sorsára jutni, tíz körömmel kapaszkodik, hogy ne zuhanjon az előtte tátongó gödörbe, életveszélybe került állatkák kétségbeesett ösztönével harcol a túlélésért. „Tiszta szívvel betörök, ha kell embert is ölök” – mondhatná a húszéves József Attilával. Minden árulásra képes, hogy munkát kapjon. Jean-Pierre és Luc Dardenne új filmje, *A gyermek* ugyanezt a törvényeken túli, a puszta fennmaradásért küzdő világrendet mutatja. A húszéves Brunónak, a lopásból, az olcsó zsákmány eladásából élő, fedélnélküli csavargónak fia születik a madonnaszépségű tizennyolc esztendőes Soniától. Előbb gáláns gesztussal megveszi a legdrágább babakocsit, hogy örömet okozzon, majd séta ürügyén elviszi és eladja a kilencnapos csecsemőt a gyerekkereskedő maffiának 5000 euróért. Olyan ellenállhatatlan, hatalmas összeg ez, amely kisstílű tolvajlásokból nem megszerezhető. „Hát most mi a bajod” –kérdezi az elájulóban levő ifjú anyától. – „Majd csinálunk másikat!”

Ezek a földönfutók nem imbecillisek, nem erkölestelenek, csak éppen más belső parancs vezérelti tetteiket, mint a polgári törvénykönyv, vagy a vallás előírásai. Mobiltelefonjuk hanghullámai más zárt, belső kódrendszer szerint terjednek. Bruno önfeláldozóan visszaszerzi fiát, nem azért, mintha az apaság felelőssége felébredt volna benne, nem azért, mert megértette, hogy bűnt követett el, hanem mert nem szeretné, hogy a lány belebetegdjék, belehaljon a bánatba. Feladja magát a rendőrségen, nem azért, mintha megbánta volna tolvajkodását, hanem mert ki akarja szabadítani a rémült kamaszgyereket, akivel együtt vadászták le robogón ülve a női táskákat. Amikor végül Sonia meglátogatja a börtönben, rohamszerű zokogásban tör ki, de ezek nem a bűnbánat, a

feloldozás könnyei. Nem itatja fel őket happy-ending. „Halált hozó fű terem gyönyörűszép szívemen”

A dokumentumfilmek készítésén csiszolódott Dardenne-testvérek művészi metódusa felülemelkedik a mindennapok tárgyyszerű világának kisrealizmusán, a nyomorfilmekén, a társadalom szerkezetének bírálatán, az igazságosság számonkérésén. Itt a szociálisan meghatározott erőterben a pallérozatlan lelkek gigászi küzdelme zajlik, tektonikus drámai mozgások munkálnak. Morajlik a föld és az ég. Az ábrázolás radikális egyszerűsége, a sűrítés céltudatossága, a színészi játék áttetsző tisztasága a mesterek mestere, Bresson szigorú varázspálcájára utal.

Bresson sohasem kapott Arany Pálmát, a zsűrielnök Emir Kusturica kettőt is, miként Coppola, Imamura, Bille August is megugrották a duplaszaltót. A díjak kifejeznek ugyan valami időhöz kötött értékrendet, de ha az elfelejtettek, kimaradtak, megjutalmazottak névsorán végigtekintünk, nyomban szétfoszlik a dolog izgatott jelentősége.

Az ifjú Werther és a lemmingek

Az északi sarkvidékről nagy csoportban délre vándorló pockok a mediterrán öbölre eljutottak, s velük a kollektív öngyilkosság hajlamáról szóló mítoszok is, amit az etológia tudománya cáfol ugyan, de a filmművészetnek több köze van a legendák világához, mint a tudományéhoz. A nyitófilm, a francia Dominik Moll thrillerje egyenesen a *Lemming* címet viseli, a japán Shinji Aoyama 2015-ben játszódó fantasztikus jövőfilmje, a keresztre feszített Krisztus utolsó szavait idéző *Eli, Eli, Lema Sabachtani? (Uram, Uram, miért hagytál el engem?)* a kivédhetetlenül terjedő egzisztenciális világcsapásról, a lemming-szindrómáról beszél. Az öngyilkosság vírusa úgy pusztít a kies japáni vidéken, mint a

középkorban a pestis, leginkább a fiatalok köréből szedve áldozatait, a kórt kizárólag a vad, nyers, kíméletlenül hangos, rögtönzéseként előadott experimentális zene, a mindenen túli poszt-rock terápia képes gyógyítani, amitől a megfertőzöttek esetleg felépülnek, a nem eléggé edzett fülű nézők azonban kihalnak. Aoyama rendhagyó, kivételes adottsága, sötét költőisége, a katasztrófák iránti látnoki fogékonysága, alternatív tehetsége már korábban megmutatkozott, *Euréka* című filmjének visszhangja 2000-ben felverte a békés cannes-i partokat, ahol most a lemmingek megjelentek. A japán öngyilkossági-járvány vízióját néhány éve Kiyosi Kurosawa *Kairo* című fantasztikus sci-fi-horrorja is élénk vetítette, itt az Internetről áradt szét a titokzatos, démoni ragály, a kiirthatatlan vírus nem a számítógép rendszerét robbantotta szét, nem az esendő merevlemezt károsította, a képernyőről kilépő, túlvilágról beszkenelt ködfantom a leküzdhetetlen, metafizikai betegséget terjesztette. Az életerejüktől megfosztott ifjú felhasználók holdkóros haláltáncosokként támolyogtak a virtuális farsangban.

A lemming-szindróma átterjedt Tajvanra, a nagy rendező, Hou Hsiao-hsien *Háromszor* című remekében (három különböző, leheletszerű szerelmi történet, három különböző korszakban, ugyanazokkal a színészekkel előadva) SMS-ben érkezik a suicidium fenyegetése. A kór átcsapott a dél-koreai vidékre is, Hong Sang-soo mai *Filmmeséjében* két látszólag egészséges, telivér fiatal összeismerkedik, magas, finomvonalú fiú és bájos, madárcsontú lány, azon nyomban felmennek a szülői hotelszobába, de nem azért, amire ezek a búvóhelyek valók, hanem, hogy közös öngyilkosságot kövessenek el. Már nem úgy szól az ifjúság érzéki kérdése, lefeküdnél-e velem, hanem meghalnál-e velem?

A kultikus öngyilkosság évezredes hagyománya, tudjuk mást jelent a távol-keleti országokban. A japán történelem és irodalom a nemes veretű kardok, művészi török ontotta vértől

iszamos, kiomló belek látványától forró, de a szeppukutól a kamikáze zuhanásig, a szamurájoktól Mishimáig a végső pillanatban mindig magasrendű, nemesnek vélt(cél, a becsület parancsa dönt, a halált az elszánt, tudatos ember választja. Itt azonban a teljes motiváció nélküliség, a biológiai és lelki közöny uralkodik, az élet értékének és jelentőségének lenézése, mintha valami ismeretlen postahivatal akaratnélküli embercsoomagokat szállítana meg nem nevezett feladási célállomásra.

Az önpusztítás fertőzőbetegségét különböző földrészekről származó filmek diagnosztizálták, nehéz megmondani, hogy a véletlenek összejátszása, a válogatás elgondolt játéka, vagy valóban elhatalmasodó globális nyavalya magyarázza-e a tüneteket. Tudjuk, Goethe fiatalkori regénye, *Az ifjú Werther szenvedései* nyomán a 18. századi Európában hullámköröket vetett a tragikus divat, a pszichológiai szakirodalom máig Werther-hatásnak mondja a jelenséget. A szentimentalizmus világérzésén túllépett az idő, de a sápadt arcú, megjelölt homlokú figurák áttámolyognak az évszázadokon. Gus van Sant filmje, az *Utolsó napok*, mintha a mindentől elszakadó, a fájdalomkra már alig reagáló, elzsibbadt érzékű, arkangyali búcsúzóknak állítana emléket, az elidegenedett, posztmodern kor érzelmi csődjét, a kiüresedett jelent tagadó újszentimentalizmusát tükrözné vissza.

A huszonhét évesen öngyilkosságot elkövetett, kábítószeres rock-énekes, a körülrajongott Nirvana-együttes sztárja, Kurt Cobain elveszett figurája, szeretetteljes emlékképe rajzolódik ki a film mögött, bár a rendező nem vállalja az életrajzi megfelelést, egyetlen énekszám hangzik fel a film folyamán, az is a főszerepet alakító, zavarba ejtő alteregó, az ugyancsak rock-zenész Michael Pitt szerzeménye. A film hőjét Blake-nek hívják, s a név feltehetően a preromantika megszállott költőzenijére, William Blake-re utal, aki misztikus verseivel, rézmetszeteivel, fantasztikus rajzaival elvarázsolta az

angol századokat, de idézheti Jim Jarmusch *Halott emberét*, is, akit ugyancsak William Blake-nek neveztek és Johnny Depp ugyanolyan álomkórosan, transzcendens mákonytól kótyagosan imbolygott az élet és az elmúlás közötti bizonytalan térségben, mint Gus Van Saint elveszett, szőke rockkrisztusa. Aki egyszer a televízió-csatornákon hajókázva véletlenül rákattintott a Music TV *Unplugged* című műsorára és látta Cobaint lehunyt szemmel, gitár kíséretével énekelni, felrémlt előtte, vagy mintha felrémlt volna a Jarmusch-film csónakba fektetett, szegény Blake-je amint a nagy vízen elring a létezés túlsó partja felé. Az énekes már egyszerre volt jelen mindkét parton.

Az egykor jobb napokat látott, fából épített, hatalmas presztízsház az elvarázsolt erdő mélyén, valahol a csodás, észak-nyugati amerikai vidéken, a lepusztult, elhanyagolt szobák labirintusa, az ott lakó, de valójában jelen nem lévő barátféllel, a paradicsomi állapotokat idéző vízesés, a hajnali kába botorkálás Isten szabad ege alatt, a külvilág beszűrődő hangfoszlányai, repülőzúgás, autólárma, távoli vonatzörej, mindez mintha óriás légbuborékban lebegne a világ felett. A mindennapi, „valódi” élet külső közege, a törekvő, szálnalmas dínomdánom szatirikus vonásokat ölt, az érkező látogatók, a hírnév kötelezettségeire emlékeztető menedzserek, a józan nőpatrónus, a sárga telefonkönyvbe hirdetést kínáló ügynök rámenőssége, a mormon evangélisták, az egykor fontosnak vélt, megtagadott egzisztencia jelentés nélküli bohócai. A rendező nem mutatja közlrol a választott halál pillanatát, soklépésnyi távolságból, talán egy ablakon betekintve homályosan látjuk, amint a hófehér, meztelen fiatal test kilép porhüvelyéből, és fölfelé kapaszkodva az ég lajtorjáján, eltűnik.

Gus van Sant letérve az amerikai filmgyártás kivilágított, széles főutcajáról, itt is az Arany Pálmát nyert *Elefánt*, a szinte cselekménytelen, talányos *Gerry* kísérletező, saját személyére szabott filmnyelvi útját követi. A szófukar, részletgazdag,

átszellemített képfolyam, a téma érzéki, meditatív megközelítése, a kihagyásos, szinte balladai elbeszélő technika, amely úgy tekint a filmdramaturgia előírt magyarázkodásaira, mintha az ördög patáját látná elporozni, az *Utolsó napokkal* az elmúlás rock-elégiáját írja a vászonra, a fesztivál egyik legeredetibb, legszebb darabjává avatva azt. A hollywoodi lapok kritikusai gúnyos fanyalgással kommentálták a film minimalista eszközeit, katatón unalmát, de hát Cannes Európában van.

Leselkedő erőszak

Ha már így odanőttünk az öngyilkosság vesszőparipájához, ehhez a rozoga gebéhez, említsük meg Michael Haneke *Elrejtve* című lélektani-politikai thrillerét is, amelyben a brutális torokelvágás véres csapda, fanatikus bosszú-demonstráció, miként az önfelrobbantó terroristák tette. Haneke jéghideg, gonoszan precíz hozzáértése az elhatalmasodó félelem stációit a párizsi értelmiségi otthonban is hitelesen teremti meg, a képekből élő televíziós személyiség családja részére képekben, titokzatos videókazettákon érkezik a fenyegetés, sugárban kifreccsenő vért ábrázoló gyerekrajzok kíséretében. *Benny videója* után most a tévé-műsorkészítő videója hozza ránk a frászt. A franciává átképzett rendező, a humort, a feloldás játékeit nem ismerő, kérlelhetetlen stílusával, a hideglelés specialistájává nőtte ki magát, anélkül, hogy munkái akárcsak távolról is emlékeztetnének a Hitchcock-i művészet emberi dimenzióira. A jelenkori francia történelem máig kiheverhetetlen sokkja az algériai testvér-konfliktus, ezt a begyógyulatlan sebet tépi fel még jobban a gyerekkori fájdalmak elgennyesedett emléke az egykori két barát között.

Erős politikai áthallása van az *Erőszak történet* című új David Cronenberg-filmnek is, a kisemberek békés, elégedett, fellobogózott Amerikája ott kapja az ütéssorozatot, ahol a

legkevésbé várja: polgári önérzetében, legbensőbb köreinek biztonság tudatában. Ez nem a sci-fiket idéző, nemzeti ikertorony-sokk. A félelem és szorongás ott lapul a vidéki kis bisztrók sarkában, a családi otthon derűs melegében, a középiskolák sportpályáin, a férfi és nő intim kapcsolatában. Ez a mindent gyanúba fogó, beszivárgó félelem, az erőszak bennünk rejtőző, öntudatlan lehetősége sokkal rémisztőbb, mint a Haneke-féle kitanult ijesztgetős technikák mégoly jó szándékú haláltani dolgozatai. Cronenberg látszólag teljesen új arcát mutatja, az avantgarde testbeszéd, a horrorba forduló biotechnikai kalandok mestere hátat fordít a tőle várható sztereotípiáknak, miként már előző filmjében, a *Spider* skizofrén tudatkalandjában is tette. John Wagner és Vince Locke ismert képregénye alapján klasszikus thrillert rendezett, a zsáner tökéletesen megformált remekét, amelyből oktatni lehetne a zabszem se fér be-dramaturgiát. De bármennyire is emlékeztet a mainstream mintadarabjaira, a jellegzetes cronenbergi alapgondolat is átjárja a történet minden pórusát. Az identitás drámája, ha kevésbé elvontan, mint a *Spider*ben, a *Holtsáv*ban, az *eXistenZ*ben vagy a *M. Butterfly*ban, itt is megjelenik, s lassanként eluralkodik a történeten. A végzet nem onnan érkezik, ahonnan a film brutális kezdete sejtetni engedi. A két elvetemült, gátlástalan rablógyilkos, aki egy kisgyermeket is képes rezzentelen szemmel kivégezni, megjelenik a közép-nyugat amerikai, Millbrook nevű, édeni kisvárosban, betér a barátságos helyi kávézó-bisztróba, fegyvert fog az alkalmazottakra, de távolról sem az történik, amit ilyenkor elvárnánk, a szelíd családapa, a jámbor tulajdonos két villámgyors, szakszerű lövéssel kinyírja őket. Nyomban a helyi média hőségé lép elő, az amerikai kisember, a polgári helytállás, a civilbátorság megtestesítőjeként, körülzsongja a televízió, s ez az akaratlan, véletlen hírnév magára vonja a nemezist. Bármennyire próbál is kimenekülni a tények csapdájából, kiderül, hogy a derék

vendéglős, az eszményi családfő, a szerető férj, az okosan figyelő kamasz fiú és a szőke kisangyal édesapja előző, megtagadott életében professzionista gyilkos, rettegett maffiózó volt. Az egyszerű, idilli élet buborékja szétpattan, a skizofrénia szétveti a legféltebb kapcsolatokat, a megroppant személyiséget.

A kanadai rendező kíméletlen Amerika-képe mellett a fulmináns, dán Amerika-bírálat idén is megérkezett. Lars von Trier, anélkül, hogy valaha is Amerika földjére tetette volna a lábát, a *Táncos a sötétben* musicalja és a *Dogville* után elkészítette a tervezett politikai tanmese-trilógia, a Jenki lelkiismeret-lecke második darabját, a *Manderlay*-t is. Persze nem a turisztikai hiányosság vethető szemére, az álmokhoz nem kérnek útlevelet, sem ujjlenyomatot. Az az Amerika, amelyről ő beszél, nem konkrét kontinenshez kötődik, nem konkrét állam és életforma valóságképe, inkább az emberiség közös eszményeinek, elvont ideáinak egyetemes gyakorlóterepe. Az *Európa*, a *Hullámtörés* zseniális tablói is vastag etikai alapozásra festődtek, de ott áttetsző bőré, normális vérkeringésű igazi emberek testesítették meg a dráma alakjait, itt szócsövek, sakkfigurák töltik be szemléltető szerepüket egy gondolat-demonstrációban. A díszletek kihívóan jelzésszerű ábrázoló geometriája, a világítás stilizáltsága, a szöveg kopársága nem csak a művészi eszközök szándékolt puritánságát jelenti, de megmenekít az Egyesült Államok képzeletbeli bevándorló hivatalának ellenőrzésétől, a realitás számon kérhetőségétől is.

A *Dogville* Bertholt Brecht *Koldusoperájára* hivatkozik, mint az ihlet forrására, a *Manderlay* pedig Jean Paulhan epilógusára, amelyet Pauline Réage regényéhez, az *O történetéhez* írt. *A rabszolgaság boldogsága* elbeszéli, hogy 1838-ban, Barbados szigetén a rabszolgafelszabadítást követően a fekete alkalmazottak lemészárolták tulajdonosukat, mivel nyomatékos kérésükre sem volt hajlandó visszaállítani a korábbi állapotokat. Lars von Trier spekulatív

társadalomfilozófiai laboratóriumában, a történelmi pesszimizmus filmlombikjában, a rabszolgaság intézményének újrateremtődését kísérletezi ki. 1933-ban Alabamában, hetven évvel az amerikai rabszolgafelszabadítás után, a leszerepelt társadalmi viszonyok vasrácsok mögötti rezervátumában a feketék végül önként vállalják alávetettségüket. A szabadság és a demokrácia naiv hite összeomlani látszik, a Föld katasztrofális felmelegedése is megjövendülhet, de erről most nem esik szó. Talán nem véletlen, hogy a rendező egyelőre nem kívánja befejezni Amerika-trilógiáját, a *Washington* elkészítését későbbre halasztotta.

*

Végül néhány szó a magyar részvételről. Mundruczó Kornél megrázó, expresszionista operafilmjét, a *Johannát* a *Bizonyos tekintet* elnevezésű hivatalos programban mutatták be. A *The Hollywood Reporter* azt írta róla: ajándék a fesztiválózóknak. Kenyeres Bálint *Hajnal előtt* című tizenhárom percbe sűrített remeklése a rövidfilmek versenyében vett részt. Szerepelt a szemlén Kardos Sándor *Résfilmje* és Tóth Barnabás *Vonaton* című munkája is. Ez az összeállítás a mai hazai kínálat legígéretesebb vonulatát képviselte. Remélhetően hamar eljön az idő, amikor a fiatal magyar film felerősödött új hulláma a cannes-i partokat mossa, nem fenyegetésnek szánjuk, cunamit nem okoz majd.

In *Filmvilág*, 2005.8. szám, 10-16.l.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=8333

BÁBELI FILMZAVAR

CANNES 2006

A háború és a politika, e rémtestvérek eluralták a mezőnyt, de ott volt a rokokó tinédzser és Don Almodóvar de la Mancha is.

Nincs feledés, nincs bocsánat! – skandálták ütemesen a résztvevők az argentin katonai junta 1976-os állampuccsának huszonnyolcadik évfordulóján, amikor a főparancsnok a horror-korszak első és utolsó elnökének portréját a tábornokok jelenlétében, a megszegyenítés szimbolikus szertartásaként leakasztotta a Dicsőség faláról. Nincs feledés, nincs bocsánat! – skandálta lerontott, kemény képeivel Israel Adrián Caetano *Buenos Aires 1977. Egy menekülés krónikája* című filmje. A valóság lázalmának középpontjában a titkosrendőrség uralta, elhagyott, lidérces villa, a lefogottak, elraboltak pszichológiai és testi megpróbáltatásainak színtere, a Terror Háza esetleges múzeumának felkínálkozó, létező épülete. „Először a felforgatókat öljük meg, azután az együttműködőket, majd a közömbösöket és végül a félnkeket” – ígérte Ibérico Manuel Saint-Jean tábornok, Buenos Aires kormányzója. Tíz és harmincezer között becsülik az eltűntek számát. 1977: a Kádár-korszak már a kedélyesen hunyorító arcát mutatta, lehetett tüntetni a Charta77 mellett, olyan filmek készültek, mint Simó: *Apám néhány boldog éve*, Makk: *Egy erkölcsös éjszaka*, Kósa: *Küldetés*, András: *Veri az ördög a feleségét*. Argentína messzi volt.

Nincs feledés, nincs bocsánat! – skandálták a fesztiválprogram szokásosnál nagyobb számú háborús alkotásai, a függetlenségi küzdelmek, az okkupáció drámái. A nem várt hang ott keringett a luxusjachtokkal, játék-

hadihajókkal megszórt, derűs cannes-i tengeröböl felett, megkocogtatta az ékszerüzletek kirakatüvegeit, végigkarcolta Marie-Antoinette rokokó-rózsaszín címlapfotóit az újságos standokon, észrevétlenül belekavart a fotósok, sztárok nyilvános orgiájába a bemutatókhoz vezető vörös lépcsőkön. De feltehetően zavarba hozta Won Kar-wait, a zsűri nagytiszteletű, hongkongi elnökét is, oldalán szép színésznőtársával. A távol-keleti szerelmi mákony terjesztője, a magánérzelmek kitanult delejezője, a képi tökéletesség erotikus rabszolgája mintha ez új szerepében identitás-szédülésbe esett volna. Talán nem mert ellenszegülni a belső erkölcsi, lelkiismereti nyomásnak, amelyet ezek a megrendítő, nemes szándékú, műgonddal elkészített filmek gyakoroltak rá, talán a földrajzi és történelmi távolság túlzott szerénységre intette, talán a válogatás tematikus egyhangúsága tette kiszolgáltatottá döntéseiben. Bocsánat van, sajnós feledés is.

Az iraki kísértet

Háború és politika, a rémtestvérek eluralták a mezőnyt, s amikor az áldásos világbéke idején hozzászoktunk, hogy esti levesünk felett az ember-mészárszék képei alig cenzúrázottan, jelen időben omlanak ránk, ezek a személyes szenvedélytől áthatott szépészeti alkotások, a morál-lifting őszinte remekei már-már fásultsággal töltenek el. Történeteikben, dramaturgiai szerkesztésükben, szívbeli pátoszukban túlságosan is felidéznek korosodó, derék filmemlékeinket. Nem mintha nem férne ránk a jellem megcsinosítása és közönyünk dorgálása, nevelhetőségünk azonban kívánnivalót hagy maga után.

A franciák agyában még ott villóztak a felgyújtott gépkocsik fényei, orrukban ott volt a külvárosi autodafék gumibűze, nem csoda, ha érzelmileg hevesen viszonzták a jogos szemrehányást, amelyet az algériai származású Rachid Bouchareb *A dicsőség napjai (Indigenes)* című, második

világháborús filmjével rájuk zúdított. Az elfelejtett észak-afrikai hadsereg, a francia gyarmatbirodalom 130 000 katonája 1943-ban elindult, hogy élete feláldozásával megszabadítsa a náci megszállástól az „anyaföldet”, amelyre többségük akkor először tette a lábát. Az Olaszország felől induló támadás segítette a szövetségeknek a normandiai partraszállásban, a szovjet csapatoknak pedig a keleti fronton. A francia tiszték nyugtázzák az afrikaiak hősiességét, de itt is vannak egyenlőbbek az egyenlők, franciábbak a franciák között. A sebesültek és halottak már nem naivak. Provence, a Vogézek, végül az algériai katonák kis csoportja egy megkínzott, kirabolt elzászi falucskában vív reménytelen harcot a német bataillonnal. A hála nem tartozik a nemzeti erények közé, a márvány sírkő egyszeri kiadás, a nyugdíj, mint tudjuk, hosszan terheli meg a költségvetést. A gyarmatosítás megszűnése után a francia kormány befagyasztotta egykori „bennszülött” katonái nyugdíját, s ez a szégyenteljes állapot a mai napig tart.

Ken Loach, az angolok felvevőgépes lelkiismerete higgadt, okos, egyszerű filmjeivel mindig a társadalmi kérdések forró paraszába nyúl, hogy kezét ne égesse meg, a paraszt a nézőkhöz dobja, a néző visszadobja, és így megy a baráti dobálózás vagy négy évtizede. Meghitt, már-már intim kapcsolat ez a realizmus és az igazság barátai között, szűk, mondhatni exkluzív körről van szó, a banki befektetők, forgalmazó mogulok, pattogatottkukorica-trösztök nem is kérnek bebocsátást. A rendező már többször foglalkozott az írországi sorozat-drámával, tiltakozva a közkeletű nézet ellen, hogy egy békétlennek mondott nép két ellenséges klánja közötti harcból eredeztessék a hosszan elnyúló konfliktust, amely valójában az angol gyarmatosítás nagyhatalmi manipulációjának következménye. *A remény napjai* a hetvenes években készült, a *Titkos hadsereg* 1990-ben, a thriller műfajban mutatva be az észak-írországi brit rendőrség és a legfelsőbb angol politikai körök cinikus, gyilkos játékát az IRA-

val, a nemzetközi közvéleménnyel kapcsolatban. Most a nem kis meglepetésre (a fogadóirodák nagyot kaszálhattak volna az oddszon) Arany Pálmával kitüntetett *Felkel a szél* már a XII. században gyökerező kolonizációs nyomulás döntő történelmi fordulatához vezet vissza, a bűnös origóhoz, amikor az 1920-as évek kezdetén, a brit „oszd meg és uralkodj!” klasszikus receptje véres polgárháborúba sodorta az országot, barátokat, testvéreket, családokat egymás ellen fordítva, nyolcvan évre, önpusztító függetlenségi küzdelmekbe taszítva az íreket. Ken Loach nem tagadja, azért nyúlt vissza a múlthoz, hogy a jelen érthetőbb legyen, a politikai séma metaforikus jelentést hordoz a ma számára, utal az afrikai országok történelmére, elsősorban az iraki háborúra, kitüntetése átvételékor ezt nyíltan szavakba öntötte.

1920-ban, az észak-ír parasztok és a hozzájuk csatlakozó néhány, idealizmusában következetes értelmiségi önkéntes csapatokat szerveztek a félelmetes hírű, a zubbonyuk színéről elnevezett, angol Black and Tans odavezényelt egységei ellen. A háború táplálja a háborút – mondja a régi mondás, a bosszú örvénye azt is lehúzza a mélybe, aki csak úszóleckét venni indult arrafelé. Akinek a körmét letépi az ujjairól, akinek a nyelvét kivágják, akinek szeme láttára lekaszabolják hozzátartozóját, nem ért többé az értelem lojális nyelvén. Szemet szemért, körmöt körömért, nyelvet nyelvért – így kezdődik a megtorlás egyre irracionálisabb láncolata. A délen fekvő Cork-vidéki falu lakói mindezt saját bőrükön tapasztalják. A fegyverszünet, majd az 1922-ben megkötött angol-ír egyezményt követő erkölcsi, politikai feladvány, a függetlenség kivívásának két lehetősége, az együttműködés vagy a harc folytatásának dilemmája az egymáshoz legközelebb állókat is ellenséggé teszi. A főszereplő fiatal orvos halállal fizet következetességért. A hagyományos építkezésű mozgókép a valóságban gyökerezik, a corki öregek még emlékeznek az események töredékeire, a corki dialektusban előadott történetet

angol aláírással vetítik. Megrendítő, gyászos história, bár nem hinnénk, hogy Loach legjobb munkája, hatásos, akár egy szép, szovjet partizánfilm.

Irakra, Afganisztánra, netán a korábbi algériai háborúra irányítja a képzettársítást az a nagylélegzetű, különös film is, amely kívül esik a mozi-bokrok látogatottsági megfontolásain, a történetmesélés etikett-rendszerén, a konkrét politikai magyarázatok logikáján, magasabbra néz, talán az emberiség új evangelizációjának gondolata munkál mögöttes tartományában. A francia Bruno Dumont 1999-ben a zsűri nagydíjával honorált műve nem viselt szerényebb címet, mint *Emberiség*. A rendező mintha bérletet váltott volna a zsűri nagydíjára, a *Flandria* idén ugyanezt a kitüntetést kapta, s most sem vállalkozott kevesebbre, mint, hogy „az állat az emberben” földnehéz, materialista büntetését, a sorsok, ösztönök szinte öntudatlan hatalmát, az egyén, jobban mondva inkább csak a biológiai lény reflektálatlan világba vetettségét a kegyelmi állapot ígéretével váltsa meg. Hőseit amatőrök adják, a kiválasztottak átengedik testüket, arcukat a kamerának, szinte csak természeti produktumok, bőr, haj, szem, végtagok. Úgy párosodnak, röviden és faksznik nélkül, mint az állatok, és úgy ölnek, mint az állatok. „Nem akarok építkezni, inkább rombolok és deformálok” – mondja Dumont. „A helyszín, a színész, a hang naturalizmusa a valóságnak csupán a látszatát őrzi, minden más csalás.” A film éles vágással, magyarázat, társadalmi vagy lélektani alibi nélkül két részre válik. Az észak-francia, ólomegű, geometrikus tájban elhanyagolt, sáros parasztgazdaság lehetne akár Oroszország távoli körzetében is, fukar beszédű, rosszul faragott legények, könnyen kapható gyermeklányok, fiatalok, akikről nem tudjuk, a mondanivaló, a kifejezés szűkösségében vagy értelmi fogyatékoságban szenvednek-e. Azután váratlan sorozás, búcsú, és nyomban a vakító, feltehetően afrikai homokban látjuk embereinket, terepszínű katonaruhában, modern fegyverekkel felszerelve,

arabul beszélő, ijedt kamaszgyerekeket, arra tévedő turbános öregeket gyilkolnak, nőket erőszakolnak rutinosan, azután a véres és barbár viszontválasz, ahogyan az meg van írva a háborúk annálészeiben. A harci jelenetek élesek, pontosak és könnyörtelenek, akár Kubrick *Acéllövédékében*. Az egyedüli hazatérőből úgy szakad fel a szerelmi vallomás és a sírás, mint nagy influenza után hörgőkből a váladék. Hogy már mégse legyen annyira fennkölt a katarzis. A gyilkolás ösztöne, a féktelen agresszió menthetetlenül ott rejtőzik az emberben – ez volna a míves filozófiai destrukció, filmművészeti képprombolás végkövetkeztése? Ezért a felfedezésért talán hiábavalóság felépíteni az alkotói ambíciók, égretörő kifejezésformák Babel tornyát.

Még az eszperantó sem

Az Amerikában dolgozó, mexikói Alejandro González Inárritu a *Korcs szerelmek* és a *21 gramm* sikere után szintén a nagyravágyó babiloniak örökébe lép, filmje három kontinensen, négy országban játszódik párhuzamosan, az Úr büntetéseként angol, spanyol, arab és japán nyelven nem értik meg egymást az emberek. Még az eszperantó sem segítene. A téglák és az összekötő szurok egybetartja a globalizáció korának legdivatosabb, becsvágyóan trendi probléma- kínálatát. Terrorista merénylet vagy legalábbis amit annak vélnek, a turizmus veszélyei, civilizációs szakadékok, önzés, szorongás, kommunikációképtelenség, (a teljesen frusztrált, gazdag, japán punk lány süketnéma), elidegenedés és szeretethiány. Egy egészen kevéske kábítószer? Nem emlékszem, de ha nem volt, igazán hiányzott. Továbbá: emigrációs kiszolgáltatottság, illegális bevándorló-vadászat az amerikai–mexikói határsávban. Boszorkányképű, arab javasasszony, haldokló, szőke amerikai nő, tokiói high-tech diszkó és mexikói falusi esküvő. A szereplők majdnem meghalnak, de szerencsére

életben maradnak. Meg kell hagyni, a *Bábel* – ez a film címe – egy kínai zsonglőr virtuóz tehetségével játszik a különböző cselekmény-motívumokkal, ahány tényér, mind a levegőben forog, egy sem törik össze. A szimultán elbeszélőtechnika bravúrával adja elő a világszámot. A baljós láncolatot a vadászpuska indítja el, amit egy japán turista ajándékoz marokkói kísérőjének, gyerekek a fegyvert titokban kipróbálják, és a hegyoldalról az útra célozva véletlenül eltalálják az amerikai turistabuszban ülő asszonyt, így indul az akaratlan következmények kontinenseken átívelő, két és félórás sorozata, az eldülő dominók kanyargása, így adódik alkalom a csodás, egzotikus helyszínek felvételére, markáns natúrfejek és tőzsdén jegyzett világsztárok szerepeltetésére. Inárritu mintha a nagylátószögű, panoráma-művészet magasleséből tekintene le az esendő, jelen világra, optikája mindent befog. Sineár földjén az Úr megsokallta ugyan a fennhézást, de a cannes-i fesztivál jó hírének éppen az ilyen babiloni mozgókép-templomok, film-zikkuratok emelése kedvez, hiszen megteremtheti kellemes látszatát a művészi nagyravágyás és a közönségováció egymásra találásának. Nem véletlen, hogy a versenyművek előtt vetített embléma az égbe vezető lépcsőket mutatja.

Régi, veretes nevek, új ragadozók, ismert minőség és kihívó újdonság, a párhuzamos programok támasztéka, ügyes diplomáciai egyensúly és szemtelen szerencse varázsolhat az esetlegesség halmazából tudatosnak vélhető koncepciót. Idén ez nem állt össze meggyőző programmá. Mert azt ne higgyük, hogy a világ legértékesebb filmjei maguktól feljönnek a víz felszínére, mint főzéskor a gombóc. A négy magyar film jelenléte a fesztiválon (Pálfi György: *Taxidermia*, Hajdu Szabolcs: *Fehér tenyér*, Kocsis Ágnes: *Tiszta levegő* és vizsgafilmje, a *Vírus*) már önmagában örvendetes, azt jelenti, hogy bekerültek a fazékba.

Testrabló taktika

Nagy várakozás előzte meg a 2001-ben Arany Pálmát nyert Nanni Moretti *A kajmán* című filmjét, amely az olaszországi politikai tragikomédia operett-fináléjában játszott fergeteges szerepével nem csak műalkotásként, de a választási tömeghappening alakítójaként is, a sajtó, a média, a felhevült közfigyelem centrumába került. Maga Moretti, a tizenkét esztendő, valószínűtlen Berlusconi-éra intellektuális ellenzékének szenvedélyes hangadója volt, s amikor hetekkel a választások előtt, a teljes gazdasági és politikai hatalmat, sőt a televízió csatornákat is birtokló miniszterelnök ellen irányuló filmjét bemutatta, mintha srapel-bomba robbant volna az olasz ég alatt. Anélkül, hogy a hasonlat túlzó végkövetkeztetéseivel tisztában ne volnánk, képzeljük el, Chaplin úgy készíti el a *Diktátort*, hogy nem választják el földrészek, óceánok, szembenálló hadseregek regnáló modelljétől. Az idő és a hely egysége hihetetlen drámai muníció. Azóta az olasz politika fordulata némileg kimosta a talajt a film alól, statikája veszített biztonságából, a kihívás engedett feszültségéből. Maradt a póre mű, kiszolgáltatva a néző elfogulatlan tekintetének.

*A kajmán*nak nincs köze a Michael Moore-féle szenzációvadász dokumentum-publicisztika műfajhoz, amely néhány éve itt Cannes-ban megdicsőült. Játék a játékban, afféle törpékre méretezett *Nyolc és fél*, alkotói melodráma egy B-szériás filmeket gyártó, középszerű, de esendőségében is rokonszenves producer szakmai, pénzügyi, családi válságáról. A fordulatot egy fiatal rendező forgatókönyve hozza, a lány Berlusconi-ről akar filmet készíteni. Forgószél támad, a megrettenéstől a megszállottság szédületéig pörög, a téma tornádója felkapja a slemil kisembert, s számára addig ismeretlen, veszélyes vidékre ragadja. Képzelt és valóság, film a filmben töredék és karikatúra-mivoltában minden komikus elképzelést túlhabzó híradórészlet. Berlusconi négy

alakban tűnik fel, a fenyegető buffo mintha a lázalom megsokszorozódott tükördarabjaiban jelenne meg. A színészek nem túlozhatnak annyira, mint a valóság. Nincs az a szürreális ábrázolás, amely versenyre kelhetne Olaszország leggazdagabb és legnagyobb hatalmú emberének (csak 2001 óta 53 törvényt változtatott meg a saját üzleti és személyes érdekében) teljes fogsorú mosolyával, az agyonplasztikázott arcú Übü király minden bankot visz. Nincs az a komédiaszerző, aki versenyre kelhetne az olyan valóban elhangzott mondatokkal, miszerint a kínai kommunisták csecsemőket főznek meg, s szétszórják a földeken, hogy azzal tegyék termékennyé. Nanni Moretti, a baloldali értelmiségi, az elismert művész, a fasizmussal játszó tévélovag személyes kihívója úgy győzi le ellenfelét, hogy a film végén ő maga személyesíti meg Berlusconit, elvéve tőle híres mosolyát, a smink napsütött derűjét, megfosztja egész testi valójától, ő költözik személyébe. A testrabló inváziója. Arca mosoly nélküli, sötét és fenyegető, a lényegét fejezi ki.

Moretti a megbabonázott olasz társadalomhoz szól, a nehezen érthető lelki és szellemi leépülésnek próbálja útját állni, de a ritka felelősség, állampolgári és művészi bátorság terhét alig-alig bírja el a közhelyes, soványka, családi és egzisztenciális melodráma elhasznált hajója, recsegnek, ropognak az oldaldeszák.

Nem vetít derűsebb képet a jelenről Aki Kaurismäki *Külvárosi fények* című új munkája sem, amely cím nyilván a chaplini *Nagyvárosi fények*re utal, de ez a megvilágítás sötétebb, barátságtalanabb, morózusabb, mint amit bármikor ennek előtte használt. Mintha minden kedvét, száraz humorának magabiztosságát elhagyta volna. A „vesztesek trilógiájának” befejező darabja már kiveszőnek látja a szolidaritást, céltalan lelki szadizmus, örömszerző drill lép a helyébe. A *Gomolygó felhők* elbocsátott alkalmazottai a rendelkezésükre álló semmiből heroikus összefogással vendéglőt nyitottak, *A múlt nélküli embernek* még volt jövője,

újdonsült cimborái segítették, hogy megtalálja, most a fiatal biztonsági őr, ez a szomorú szemű, szerencsétlen flótás magányos, mint otffelejtett sörösüveg a végtelen hómezőn. Finnország prosperál, akik azelőtt boltossegédnek, vasutasnak vagy favágónak mentek, most a közkarrier álmaként – akárcsak nálunk – biztonsági őrré gyúrnák magukat. Lehet, hogy őrző-védő szolgálatosból ma már több van, mint parasztból és szakmunkásból? Helsinkiben legelhagyatottabb, legkopárabb negyede elsősorban lelki díszlet, s a filmkonvenciókból kísértő história a szívtelen, külvárosi démon és a jó balek találkozásáról egy ékszerrablás kapcsán csak ürügy e mérhetetlen üresség közvetítésére.

Képi világával orwelli társításokat keltő *Red Road*, az elsőfilmes Andrea Arnold munkája sem arról szól, amit története elmesél, a megannyi videó-leszállásból megfigyelt Glasgow, bekamerázott utcái, a felkockázott élet, a csapdába ejtett, rögzített és gondosan archivált valóság, a végső célt még nem sejtető kiszolgáltatottság irracionális félelmét sugározza. Mikor, hol és kik használják fel ezeket a dokumentumokat? Milyen játszmának vagyunk jelekké rögzült alanyai? A monitorok előtt naphosszat ülő fiatal nő magándrámája, ahogyan a képernyőn megfigyelt, tagbaszakadt férfi nyomába ered, ahogyan a valóságos helyzet és annak elektronikus mása kiegészíti, betölti a korábbi, csak a film legvégén kiderülő családi tragédia üresen maradt felületeit, pusztán dramatikus keretét adja egy világérzés, egzisztenciális szorongás kifejeződésének. Egyébként a *Red Road* a dán Dogmát idéző skót vérszerződés első darabja, amelyben három rendező szövetkezik a filmkészítésre: mindhárom alkotásnak Skóciában kell játszódnia, ugyanazokkal a karakterekkel és ugyanazokkal a színészekkel.

A rokokó tinédzser

Az idei fesztiválforgatag középpontjában, a numero egyes társasági és műelemzési esemény, Sofia Coppola *Marie-Antoinette*-je állt, ehhez sok-sok szerencsés és szerencsétlen körülmény hozzájárult. A legszerencsétlenebb a szép, fiatal, mámorosan pazarló királyné halála a vérpadon, akinek sorsával napjainkig irodalmi és történelmi művek garmadája foglalkozott, komoly tanulmányok és vadregényes locskaságok. Többek szerint ő volt a XVIII. század irigyelt és bálványozott Lady Dianája, korának legnagyobb médiasztárja, valaki egyenesen afféle női Michael Jacksonhoz hasonlította, akiért kezdetben úgy rajongtak, mint egy mai roksztárért, s amikor még Dauphine-ként a palota erkélyéről üdvözölte 200 000 rajongóját, csápolni ugyan nem csápoltak, de örökös imádatukról biztosították kedvencüket.

Azután éppúgy, miként Marie-Antoinette franciaországi fogadtatásánál, Sofia Coppola esetében is ott voltak a dinasztikus ellenérzések, a Habsburg-ház „apfel strudel”-jének és Francis Ford Coppola filmcsászár elkényeztetett, gazdag lányának lenni sem könnyen megbocsátható adottság, különösen, ha ráadásul bizonyítottan tehetséges. Egy karikatúrán az apa azt kérdezi Sofiától: Na mi van, a Barbie-babádat Marie-Antoinette-nek öltöztetted? A neves történész ezt írta: „Amerikára most két katasztrófa méretett: Bush úr és Coppola kisasszony. Törvényben kellene megtiltani, hogy az amerikaiak a francia történelemhez nyúljanak.”

Pedig szegény Sofia Coppola egyáltalán nem szándékozott „történelmi filmet” forgatni, kaliforniai turistaként úgy lépett a versailles-i milióbe, akár a VIP társadalom számára szervezett időutazás lenyűgöző színhelyére, a hosszan elhúzódó, örökös partyk, királyi bulik közegébe, ahol kiváló alkalom adódik az elveszett és a világban helyét kereső fiatal lány belső mizériájának ábrázolására.

Az *Öngyilkos szüzek* és még inkább az *Elveszett jelentés* a bizonytalanságnak, levegőtlenységnek ugyanazt a szédületét érzékelteti, mint a tizenégy esztendősen otthonából kiszakadt, államérdekből férjhez adott, osztrák császári leányzó története, aki éppolyan idegenként érzi magát az ismeretlen Hotel Versailles-ban, mint a fiatal amerikai nő a tokiói luxushotelben. A hét évig elhátatlan házasság zavara, az ifjúság kitombolatlan ösztönei nem csak a nevetségesen merev és kacifántos udvari szertartások elleni lázadásra ösztökélik, de pótcselekvésként elhatalmasodik rajta a shopping-mánia, s egyfajta luxus-bevásárló központtá, királyi szuperplázává, fejedelmi diszkóvá alakítja az aranyozott, tükrös termeket. Kalapok és legyezők, ruhák és ékszerek, hímzett, selyem fehérneműk tucatjai, fantasztikus cipők (másodperc töredékére felvillan egy edzőcipő is), pezsgővedelés, tűzijátékok, igazán coolnak mondható, álarcos táncos bulik, az aranyifjúság féktelen éjszakai vigasságát a nyolcvanas évek legmenőbb popzenéi és Monsieur Rameau menüettjei felváltva festik alá. Ki beszél itt akadémikus történelemábrázolásról, levéltári hűségéről? Felületes, de szemtelenül kedves anakronizmus járja rokkó rock figuráit, vizuális érzékenység, stiláris egység, természetesség és humor pótolja a kívánnivalókat. A francia forradalom? Talán csak Kirsten Dunst alabástrom nyakán masniba kötött, vékonyka, rózsaszín selyemszalag tesz oda nem illő, halvány célzást arra, hogy egyszer valami itt el fog válni valamitől. Madame Deficit felelőssége? Ne keressük. A király tanácskozásán halljuk, hogy Franciaország nagyszabású pénzügyi támogatást nyújt az amerikai forradalom részére. Már itt is az amerikaiak ludasak mindenben? Nincs szó nyakláncbotránnyról, nincs szó a nép elégedetlenségéről. A revolúció olyan váratlanul és előkészületlenül szakítja félbe a versailles-i álommuzsikát, mint Fellininél a *Zenekari próba* végén a terembe begördülő, monumentális, titokzatos, fekete golyó az együttlétet.

Don Pedro de la Mancha

A médiahajcihő, a kritikai és közönségfogadtatás ellenséges, gúnyos, zavaros közegében akadt egy film, amely mindenkit kibékített, ártatlan volt és naiv a szó legnemesebb értelmében, derűs és fénylő, s a bolondság közben állandóan a halállal játszott. Úgy, hogy azért ne ijesszen meg nagyon. De azért érezzük borzongató komolyságát. De közben jól szórakozzunk. Pedro Almodóvar legújabb munkája, a *Volver* lefegyverzett népséget, katonaságot. A szó „visszatérést” jelent, és ez a visszatérés többszörösen is jelképes értelmű. Hazatalálás a gyerekkor helyszínére, la Mancha vidékére, ahol nyáron nagyon meleg, és télen nagyon hideg az idő, állandóan fúj a szél, és ez némiképp megbolondítja az embereket. Lehet, hogy Don Quijotét is ugyanez a szél csapta meg, ez fújta tele a fejét a fennkölt idealizmus képzelgéseiével, a földhözragadt realizmus megvetésének betegségével? Lehet, hogy egyszerű megfázás áll a világirodalom egyik legnagyobb, legtalányosabb regényhősének anamnézisében?

Visszatérés a *Rossz nevelés* férfi- vagy csaknem férfi-világából az asszonyok, lányok Almodóvar számára egyedül otthonias, meleg, és mégis egzotikus vonzáskörébe, a matriarchátus biztonságába. Visszatérés a tartózkodó, tompa színek idegen tónusaitól a harsány, megbotránkoztatóan tarka, jól ismert kolorithoz, visszatérés a kedves, régi színésznőkhöz: a gyönyörűségesen kifeslett, erőt és női magabiztosságot sugárzó Penelope Cruzhoz, és tizenhét év kihagyás után művészi cinkostársához, a közben megöregedett, de tehetségében intakt Carmen Maurához.

A visszatérésnek van azonban konkrét jelentése is, amely a film tartalmára utal: a halottak visszajönnek, illetve el sem mentek, itt élnek közöttünk. A tűzvészben elpusztultnak hitt

anya sok-sok év után egyszer csak dörömbölni kezd az autó csomagtartójából, s lecsúszott, nylon térdharisnyájával, kilósruha-bolti, tétova eleganciájával, lenőtt, rendezetlen, ősz hajával, mintha mi sem történt volna, bebocsátást kér szerettei életébe. Tudjuk, Almodóvar milyen mérhetetlenül kötődött anyjához, nem csak nyilatkozataiban, de filmjeiben is szerepeltette, talán a kísértet-nagymama megjelenése a józan álmodozás, a komédiai gyászmunka része. Itt mindenki élni akar, még a kísértetek is.

A halál háziasítása, a félelem elbagatellizálása, karneváli kicsúfolása már a film elején megkezdődik: Spanyolhon legvidámabb, legnaposabb temetőjében sürgő asszonykezek porolják, fényesítik a sírköveket, mintha valami szabad-szombati, kollektív tavaszi nagytakarítás szertartása zajlana. A nők városában és a nők falujában, Madrid külvárosában és a manchai kis házakban nincsenek férfiak (legfeljebb tömegesen, statisztáknak minősítve), s ha egy akad is, csúfos véget ér. A kamaszlány konyhakéssel leszúrja, amikor semmirevaló apja meg akarja erőszakolni. A fiatal anya, ez az erős, minden terhet magára vállaló, ragyogó proletár-vénusz, nemcsak a hullát tünteti el, de a mindennapi megélhetésük gondjait is. A női Herkules, a bombanő, bombaanya, Raimunda alakjához talán az ifjú Sophia Loren az előkép és Anna Magnani, Visconti *Bellissima* című filmjében (ez utóbbi megidéztek egy villanásnyi tévéjelenetben).

Szabad az átjárás élet és halál, a meselemek és a konkrét időhöz, helyhez kötődő, testileg tapintható valóság, a komédiai túlzások és a drámai helyzetek, a neorealizmus legszebb napjait idéző, földi energiáktól kicsattanó jelenetek és a kacskaringós előzményű, kísértet-melodráma barátságos képzelgésai között. Almodóvar maga szürrealista naturalizmusnak nevezi ezt a boldog egyveleget, amely szemmel látható örömet okoz az alkotónak, de a néző sem panaszkodhat. Minden találkozik mindennel, piros a sárgával, halott az élővel, kés a gonosszal,

csak az Arany Pálma nem találkozik újfent a spanyol
Maestróval.

In Filmvilág, 2006.8. szám, 10-15.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=8685

Létay Vera

A sztárok vörösszőnyeges vonulása mellett létezik egy kevésbé magamutogató, csendesebb Cannes is. Az idei jubiláris fesztiválra ez volt a jellemzőbb.

A cikk közvetlen elérhetőségei:

- ▶ offline: [Filmvilág folyóirat 2007/08](#)
[16-23. old.](#)
- ▶ online: http://filmvilag.hu/xereses_fr_ame.php?cikk_id=9066

NINCS FÖNN!!!

SZÉP, ÚJ VILÁGDOKUMENTUM

CANNES 2008

Che Guevara és Andreotti, Camorra és Gomorra, IRA-éhségstrájk és Bejrút romjai. Az idei cannes-i fesztivált a politika ólomsúlyú témája uralta.

Földrészeket behálózó, nemzetközi holdingok mintájára terjeszkedő maffiabirodalom, az erőszak és becstelenség hódító új-Rómája, a politikai erkölcs, a foszlás túlerjedt illatskálája, a társadalmak megosztottságának kiszolgáltatott neo-jobbágyság naiv küzdelme a boldogulásért, a rendőrségi hatalom korruptsága és ellenőrizetlensége, börtönök öntörvényű pokla, háborúk traumái, valóságidegen, halálosan konok hősök önfeláldozó kimúlása különböző ideológiákhoz fohászkodva, dokumentumok és úgyszólván-dokumentumok, adatok és tények – íme a tengerparti, vörös szőnyeges filmvakáció emlékei.

Mintha az idei fesztiválműsor választéka a felkért zsűrielnök, Sean Penn közismert elkötelezettségére, indulatos politikai vérmérsékletére lett volna tekintettel, mintha a versenyprogram terülj-terülj asztalkáját eleve az ő ízlése szerint állították volna össze: fogyasszon a vendég kedvére. Egy óriásnak, igazságra éhes, nagyétkű Gargantuának is elegendő lehetett az ételsor kínálata, a mi szerényebb bendőnket azonban kissé megfeküdte. Kő a gyomorban, így utólag is nyomasztó rágondolni.

A világ a tiéd

Roberto Saviano, a mindenható nápolyi, campaniai cammoráról szóló *Gomorra* című bestsellerét, a tényfeltáró újságírás hideg szenvedélyű remekét csak Olaszországban több mint egymillióan vásárolták meg, kiadták vagy harminc országban, magyarul is megjelent. A könyv sikerét követően a fiatal nápolyi író a mai napig szigorú rendőrségi védelem alatt él. A bosszúállók még nem érték el, a filmkészítők már igen. A camorra elnevezést egyébként a maffiaszervezet nem használja – ez inkább a filmek, újságok, zsaruk fordulata –, ők maguk az eufemisztikusan hangzó Rendszerhez tartozónak vallják magukat. A film és a valóság, az eredeti és a másolat egyébként is különös kölcsönhatásban állnak egymással, a szerzői jogoknak fittyet hányva lopkodják egymástól javaikat. André Bazin sokat idézett tanulmánya szerint Hitler elorozta Chaplin bajuszát, majd a *Diktátor*ban Chaplin visszavette saját tulajdonát. Így utánozták a híres és kevésbé híres maffiafilmek a véres életet, személyesítették meg a legendás bűnözőket, újsághírek nyomán teremtve meg a műfaj árnyékbirodalmát, mígnem a maffiavalóság is elkezdte másolni a filmmítosz tömeglegendáját. Marlon Brando után keresztapának, padronenak nevezték a főnököket, maga Al Capone kijárt az 1932-es Howard Hawks-film, *A sebhelyesarcú* forgatására, és egyre inkább hasonlítani kezdett az őt megszemélyesítő Tony Camonte figurájára. Brian de Palma 1983-as remake-je egész stílusiskolát teremtett a nápolyi régióban, viselkedésben, öltözködésben és építészetben. Nemcsak filmdíszlet-palotáját koppintották le, dialógusai is teret nyertek a közbeszédben, „a világ a tied!” fordulata a könyörtelenség és gátlástalanság életfilozófiájává burjánzott. Már a gyilkos fegyvert sem olyan szögben fogják, mint azelőtt, Tarantino *Ponyvaregénye* ebben is mintát adott a gyakorlat embereinek: a ferde tartástól a golyók

ballisztikus pályája megváltozik, a végső kivégzés előtt fölösleges, barbár vérfürdőt okozva. Az áldozat nem sejti, hogy az arany pálmás filmművészet is közrejátszott kínjaiban.

Matteo Garrone filmje nem kíván az esztétikai cserebere-üzlet részese lenni, hátat fordít a maffia-históriákat megelevenítő, jellegzetes zsánerfilmeknek, a közkeletű fekete romantikának, a dokumentarista fürkésző tekintetével pásztáz végig a mindennapok könyörületet nem ismerő valóságán, a nagy játszma kis sakkfiguráin, elkerüli a nápolyi kikötő zsúfolt, egzotikus helyszíneit, a hírhedett családok belső köreit, képi világa mintha a korai neorealizmus hagyományaihoz fordulna vissza. Szinte lehetetlenre vállalkozott, mert Saviani freskójának drámai ereje éppen az átfogó méreteiben, globális kiterjesztettségében, az adatok, tények hihetetlen összefüggéseiben rejlik, az egyes felvillanó életsorsok, konkrét események inkább csak dramaturgiai csomópontjait jelentik a szociológiai tablónak. A camorra az európai gazdasági élet egyik legnagyobb vállalkozását irányítja, 150 milliárd euró évi forgalommal, kapcsolatai behálózzák a világot, Közép-Európától az Egyesült Államokig, Skóciától Kínáig, nemcsak a drog és fegyverkereskedelemben jeleskedik, de az építő- és élelmiszeripar, a textil és üzemanyag, a turizmus és szállítási ágazat jelentékeny része is az ő kezében van, szupermarketek és bankok, újságok és filmszínházak tulajdonosa. Az egyik legfontosabb üzletág a veszélyes hulladékok, az ipari és háztartási szemét feldolgozása, azaz elrejtése: egész Dél-Olaszországot aláaknázták méreggel, de jut belőle Kína és a harmadik világ területeire is. Több mint 200 000 ember áll a camorra közvetlen alkalmazásában, harminc év alatt négyezer gyilkosság fűződik nevéhez. Garrone filmje a sűrítés erényeivel és szűkösségével öt életsors-töredékre fókuszál, a szociológus körültekintésével, a művészi megjelenítés lefegyverző egyszerűségével mutatja be, hogy az olasz délvidék sötét szegénysége, a tudatlanság

kiszolgáltatottsága, a hatalom és gazdaság gátlástalan hierarchiája miként termeli újra a gyerekekben, a fiatalokban a kitörés és felemelkedés egyetlen lehetőségeként az erőszak, a korrupció ideológiájának elfogadását, miként lépnek naiv utánzókként a jól bevált, ravasz gyakorlat ösvényére. Ha azt képzelik, hogy a maguk útját járhatják, erőszakos haláluk példát statuál. Az idősebbek már megtört, kiszolgált obsitosai a klánok családjainak: a pénzkihordó, aki a bebörtönzöttek, a meggyilkoltak hozzátartozóinak szállítja a havi apanázst, a tehetséges, gyakorlott divatszabó, aki bejelentetlen, titkos varrodákban éhbérért oktatja a gépek fölé hajoló, robotos nőket, névtelen katonája a milliárdokat termelő rabszolgaármádiának, ruháit a nemzetközi hírű olasz divatipar luxustermékeként árusítják. Az új raj már diplomát szerzett, ismeri a pénzügyi befektetések fortélyait, a veszélyes ipari szemét elhelyezésének titkos tőzsdei szabályait. A világ az övék.

A maffia keze közvetlenül elér a politikáig, állítja Paolo Sorrentino, az olasz politikai film, Rossellini, Rosi, Petri, Moretti törekvéseinek folytatója, a parlamenti demokrácia groteszk haláltáncának gonosz szellemességgel stilizált koreográfiájában. Az *Il Divo* a ma 89 éves örökös szenátor, egykori kereszténydemokrata főnök, Giulio Andreotti valóságos alakját, több mint négy évtizedes politikusi karrierjét állítja középpontjába, aki munkabírásával, intelligenciájával, kiismerhetetlen cinizmusával, az erkölcsi skrupulusok semmibe vételével az államférfiúi hibernáció klasszikus példáját szolgáltatta. Hétszer volt miniszterelnök, huszonötöszer miniszter, kapcsolata a szabadkőműves politikai páholyokkal, a Vatikánnal, a maffiával köztudott volt, bár az ellene indított perekben a legutolsó fordulóban mindig felmentették. Nevezték Rókának, Belzebubnak, Rozsdamentesnek, Molochnak, Szfinxnek, Fekete Pápának, a kifürkészhetetlenség elnyűhetetlen, sötét démonának, aki szerint a hatalom csak azokat használja el, akik

nem rendelkeznek vele. Politikusok bukása, öngyilkosságok, vér, összeesküvések megfoghatatlan gyanúja tapad személyéhez, kikezdhethetlen nyugalma, machiavellista elvtelensége, okos önmérséklete mindig távolságot teremtett elvbarátaitól és ellenségeitől egyaránt. Még Sorrentino jeges szatírája, infernális parlamenti farsangja is megőrzi a respektust személye iránt. Az elálló fülű, beesett vállú, alacsony férfi, maszkyszerű arckifejezésével, hajlott tartásával, testőrei és a mellettük lassan hajtó gépkocsik védelmében éjszakai egészségügyi sétáját róva a kihalt római kísértetutcákon – egy nagyszabású tragikus farce főszereplőjeként jelenik meg. De a mulatság árát, tudjuk, az olasz közélet fizette meg.

A test, az utolsó fegyver

Ha valaki azt a feltevést meri megkockáztatni, hogy Steven Soderbergh, az 1989-ben Arany Pálmát nyert *Szex, hazugság, videó*, majd vagy két tucat film, az Oscar-díjak, az *Ocean's* multiplex-bombák után négy és fél óras, két részes hősköltemény-monstrumot forgat majd Ernesto Guevara életéről és haláláról, jóakarói eltanácsolják a fogadóirodák környékéről. A sajtóvetítés szünetében vizet és elemózsiát osztottak a megpróbáltatásokat megadóan tűrő nézőknek, akár az antik görög színház egész napos előadásain, de sajnos Aiszkülosz és Szophoklész hiányzott a stáblistáról. A *Che* két különálló részre tagolódik: az első, *Az argentin*, Guevara részvételét mutatja be a kubai forradalomban, a partraszállást, a fegyveres harcot a korrupt és züllött Batista-rezsim megdöntéséért, kapcsolatát Fidel Castróval, a havannai bevonulást megelőző, Santa Clara-i döntő ütközetet. 1964-ben az ENSZ-ben, kubai iparügyi miniszterként elmondott, híres vádbeszéde az amerikai imperializmus ellen fogja keretbe a történetet. A második rész, a *Gerilla*, két évvel később kezdődik, amikor a Comandante pályája csúcsán eltűnik

Kubából, és álnéven, külsejét megváltoztatva fölbukkan Bolíviában, hogy az ottani ellenállást megszervezze, abban a hitben, hogy a győzelem után a forradalom tüze egész Latin-Amerikára átterjed majd. A kudarcok sorozata Guevara halálával fejeződik be. Tulajdonképpen mindkét film a „bukott angyal” zuhanását, a végsőkéig hajszolt idealizmus katasztrófáját közvetíti, noha Soderbergh szándékosan kerülni látszik az ideológiai megközelítést, a pszichologizálást, legfőbbképpen a hollywoodi kalandosságot. Az *argentin* a kubai társadalmat mozgósító, a szegényparasztságot maguk mellé állító forradalmárok, a nagyműveltségű, tehetséges és megszállott orvos vezetésével harcoló egységek győztes, felfelé vezető útját követi látványos, fényben és színekben gazdag képein, semmit nem utalva a diktatúrát megdöntő új diktatúra születésének paradoxonára, Che börtönparancsnoki ténykedésére, amikor a Batista-hadsereg tisztjeit, vagy kétszáz foglyot kivégeztetett, sem pedig veszélyes melléfogásaira politikusként, iparügyi miniszterként. A nagy időugrás, a magyarázatok nélküli, tapintatos, nagy kihagyás azonban feltételezi a meghasonlást. A digitális kamerával fényképezett, fakó, poros képekbe fúló második rész, a *Gerilla* az önmagát beteljesítő ideológiai és katonai kudarc, a már-már tragikomikussá váló, hősies idealizmus, az elhatalmasodó asztnával küzdő, meggyötört férfi végső helytállását ábrázolja. A Che figuráját megszemélyesítő (mellesleg a film lelkes animálója és egyik producere) Benico Del Toro elnyerte a legjobb férfialakítás díját.

Ugyancsak vakmerőség és hősies művészi idealizmus szükségeltetett a szakmai gerilla-hadművelethez, amelyben a mai amerikai filmművészet fősodrában jeleskedő rendező Che Guevara ellentmondásos ikon-személyiségéhez fordult inspirációért, aki több mint negyven évvel halála után is szenvedélyesen megosztja a véleményeket. Kuba ma is ellenség

Amerikában. Alberto Korda híres felvétele ma is világszerte ott látható a trikókon, a kamaszok szobafalán, a tetoválásokon, a kerámia bögréken, a giccsipar termékein, és ugyanez az emblematikus szép, fiatal arc a vörös csillagos baret alatt, halálfejként virít az ellentétes nézetű portálokon. A könyvespolcokon méterszámra sorakoznak Guevara mitologikus életével, ideológiai, politikai hatásával foglalkozó ilyen-olyan felfogású művek, de ott vannak saját írásai, naplói, teoretikus munkái is. Soderberghnek, átvágva magát négy évtized tornyosuló történelmi és ideológiai emlékein, romantikus és tudományos képzetain, gigantikus munkával sikerült létrehoznia egy olyan nagylélegzetű, szenvedélyességében végtelenül szenttelen, eposzi méretű historikus tablót, amit élvezhetőségében és drámai erejében tucatnyi szovjet film fölülmúlt.

A személyes életcélokon túlmutató ideálok önpusztító érvényesítését ábrázolja a nemzetközi hírű vizuális művész, Steve McQueen első játékfilmje, az *Éhség* is, amelyben maga az individuális emberi test marad a magasabb közösségi cél beteljesítésének utolsó áldozati terepe. Itt is egy legendás, történelmi személy idéződik meg a vászonra: a tizennégy évi börtönbüntetésre ítélt, republikánus „terrorista”, IRA-szabadságharcos Bobby Sands, aki 1981 májusában a Belfast környéki, hírhedt H-alakú, Maze fogházban, hatvanhat napig folytatott éhségsztrájkjába belehalt. Több mint százezren tüntettek temetésén.

Az ír függetlenségi harc története sok rendezőt foglalkoztatott Ken Loachtól Jim Sheridanig, Neil Jordantól Paul Greengrassig, de ezek a filmek inkább az illegális háború társadalmi és morális vetületeit mutatták be, a hősiesség, az árulás feszültséggel teli, véresen kalandos drámáit. Az *Éhség* a konkrét börtönhistórián, a híres pokróc- és higénia-lázadás képein túl, amikor a foglyok egyetlen szabad rendelkezésű személyes tulajdonukat, az emberi ürüléket

használták „képzőművészeti” kompozícióként a tiltakozás kifejezési eszközeül, a durva valóságot meghaladva egy elvontabb, üdvtörténeti régióba emeli a megtörtént eseményeket. (Steve McQueen szerint a cella és a múzeumok fala nem sokban különbözik egymástól). A húszperces, statikus szóviadal Bobby Sands és a börtönlelkész között, a test elfogyásának és végső leépülésének mártíriuma, a krisztusi szenvedés allúzióit idézi a biológiai esendőség képei mögé. Bobby Sands haláláról 2001-ben Les Blair készített dokumentum jellegű feldolgozást *H-3 Halálblokk* címmel.

Az idő buldózere

A dokumentum és a képzelet összejátszása visszavisszatérő elemként, szinte meghatározó motívumként szerepelt a fesztivál műsorában, mintha az alkotók nem tudtak, nem akartak volna kiszabadulni a valóság gravitációs erőteréből. Ennek a mágneses huzavonának, a formák, kifejezőeszközök oszcilláló mozgásának talán legjellegzetesebb példáját Ari Folman *Keringő Bashirral* című animációs dokumentumfilmje képviselte, amely már műfaji megjelölésében is eléggé képtelenségnek hangzik. De Folman eredetiségében és tartalmi sugallatában magányos munkája azt szemléltette, hogy a gondolat az úr, a forma csak szolga. Az animáció, a rajzolt élet éppen elvontságában képes kifejezni a huszonöt év előtti háborús emlékek lázálomszerű kényszerképzeteit, amelyeket a rendező poszt-traumatikus élményként próbál feldolgozni magában, a baráti beszélgetések, a pszichoanalitikus elemzés során. Az 1982-es libanoni háborúról van szó, amikor a húszéves fiú izraeli katonaként részt vesz a Bejrút elleni hadműveletben, s miként a jelenlévő, közbe nem avatkozó izraeli hadsereg távoli szemlélője, így erkölcsi értelemben felelőse is a civilek lemészárlásának a palesztin Sabra és Satila-i táborban. A bosszú horrorakcióját vezérük, a libanoni

elnök, Bashir Gemayel meggyilkolására válaszul, a keresztény falangisták hajtották végre. Ez a máig tartó sokk (amelyért annak idején Ariel Sharonnak le kellett mondania hadügyminiszteri posztjáról) a tudatalatti mélyrétegeiben rombol megfogalmazatlanul, az elbeszélő, akár egy interjúfilmben, sorra felkeresi egykori bajtársait, segítségüket kérve a múlt felidézéséhez. Való történet és rémálom keveredik: a lelki-furdalás Erinniszei huszonhat vicsorgó, vad kutya képében támadnak, őket azért lötték le egykor, hogy hadműveletek idején csendben maradjanak. Reális események szénrajza és fantasztikum, flash és klasszikus animáció, 3D és befejezésül archív dokumentumképek, szokatlan egyveleg, amely a műfaji szabályokon és a konkrét politikai történéseken túllépő egységes közeggé áll össze. A tengerből meztelenül kiemelkedő, fegyveres katonagyerekek áldozati látványa, az ellenséges tankokból indított örült lövöldözés, a pánikreakció agyament képei az éjszakai Bejrút utcáin, az összeálló emléktöredékek abszurd elegye, a háború és egyben minden háború irracionális értelmetlenségét sugallja.

Hasonló regiszteren játszott a 2006-os dél-libanoni háború rombolásának morális és a pusztulás megszemlélhető következményeit bemutató kvázi-dokumentumfilm, Joana Hadjithomas és Khalil Joreige munkája, a *Látni akarom* a fikció és a tényábrázolás között egyensúlyozva. A kiindulás, akár valami emberkéimiai kísérlet: a filmművészeti embléma, a valóságos Catherine Deneuve megérkezik Bejrút déli külvárosába és a libanoni fétis-színész, Rabih Mroué társaságában végigautózza a romokba süllyedt déli vidéket, hogy művészként, felelős, szolidáris kortársként szembesüljön az ország tragédiájával. A film valódi terepe nem is a szégyen gyors eltüntetésére váró romos útszakasz, az összedőlt falvak, épületek lefényképezett bizonyosága, hanem maga a színésznő arca, a jól ismert filmtörténeti arc, feltételezhetően nem eljátszott, vagy ha igen, hát zseniálisan

eljátszott személyes reakciója a látottakra, a leplezetlen feszültség és a leplezett félelem, az arc, amit az évtizedes szakmai tapasztalat megtanított királynőként uralni. Beazonosíthatatlan dördülések, az ismeretlen veszély távoli hangjai, elaknásított területre tévednek, minden megtörténhet. A fegyelem, a néma belátás, a szavak nélküli együttérzés nem csak Deneuve, de a film belső hitelét is tanúsítja. Bár – ezt is hozzá kell tenni – a látogatás végén, az estélyi ruhás helyi elit luxusfogadása a sztár ünneplésére hagy némi gonosz hátsó gondolatot maga után.

„Egymás mellé helyezni dokumentumot és fikciót, számomra ez a legjobb módja, hogy szembesüljek Kína történelemének 1958 és 2008 közötti szakaszával. Történetemben szimultán szólal meg a tény és a képzelet” – mondja új munkájáról a kínai filmművészet presztizs rendezője, Jia Zhangke is, mintha csak összebeszélt volna a többiekkel. A film címéül választott *24 City*, a lerombolásra ítélt, hajdani, katonai repülőgép-alkatrészeket gyártó titkos szocialista mammutüzem, a 420 helyére építendő, szuperluxus lakónegyed elnevezése. Az elfakuló, nyomasztó, erőtlenségében már tragikomikussá váló szocialista múlt és a könnyörtelenségében elsöprő energiájú modernizmus, a nyomuló ipari nagyhatalom szép új világa néz farkasszemet egymással. Itt nem a cseresznyéskertet vágják ki, mint Csehov drámájában, de az évtizedekig ott dolgozó munkások életének helyszínét, emlékeik, sorsuk, eszményeik minden értékét jelképes fejszecsapások sújtják. Szerény proletárok helyébe úrgazdagok. Rozzant, pókhálós gyárfalak helyébe üveg, acél és márvány. Három generáció szólal meg a filmben, nyolc munkás, öt férfi és három nő beszél személyes történetéről, a valóság meggyőző ihletettségével adva elő a megírt szöveget. Szocializmus ide, szocializmus oda, ez az ő egyetlen, kedves, visszafordíthatatlan életük. Az idő buldózere megállíthatatlan, de a művészet még életjelet adhat az eltaposott korszakról és embereiről.

Elégikusabb hangot üt meg a ritkán jelentkező, de akkor remekművekkel előálló angol Terence Davies *Az időről és a városról* című poétikus, szubjektív dokumentumfilmjében. A város: születési és lakóhelye, Liverpool. Az idő: saját fogyó ideje, amely a város arcán is nyomot hagyott. Eredeti archív felvételek és frissen forgatott, mai képek egyvelege, a rendező többnyire ironikus kísérőszövegével aláfestve, versidézetekkel nagy költőktől és saját titkos poémáiból. Búcsúszimfónia egy szeretett, otthonos világ, egy jól ismert városi civilizáció elsüllyedéséről. Sohasem érzelgős, inkább a mosoly fintorára késztet. Híres filmtrilógiájához hasonlóan itt is szerepet kap a háborút követő évek emlékezete, felidéződik a Koreába behajózó csapatok hazafias ünneplése, a tengerparton napozók olyan sűrűségben, amely a mai turistaiparnak csak vágyálmaiban jelenhet meg. Persze az feltehetően ingyenstrand volt, a proletártömeg forradalmi igénye a napfény kisajátítására. Erzsébet királynő világraszóló esküvője, amit csak Betty Windsor Shownak aposztrofál. A Beatles-fiúk, abból a korszakból, amikor még nem világikonok, csupán kirobbanóan tehetséges liverpooli prolisrácok voltak. Megkopott utcák, mauzóleumházak ablakaiban bús, üres tekintetek, ronda, új építmények, a tereken sok pufók kisgyerek, a mit sem sejtő új nemzedék s a képek mögött mindig az elmúlás ígérete. Zsugorodó, komikusan elporladó világ, ellenpontozva a fenségesen maradandó kőszimfóniákkal, a klasszicizmus óriás, túlélő épületeivel, nagyképű monumentalitásával.

Láss! Hallj! Szólj!

Már nem is csodálkoztunk, hogy az Arany Pálma kitüntettette, a francia Laurent Cantet *Falak között* című filmje, ugyancsak a félig dokumentum, félig fikciós műfajkínálatából vétetett. A film váratlanul, a legutolsó héten került a versenyprogramba, a díjat érthetően nemzeti lelkesedés fogadta,

hiszen francia film huszonegy év óta nem kapott Arany Pálmát. Cantet műve valószínűleg nem tartozik majd a filmművészet nagy túlélői közé, de kitűnő és becsületes munka, amely egy külvárosi gimnáziumi osztály, a szándékaiban felvilágosult iskola mikrokozmoszába sűrítve mutatja a világ jelenlegi állapotát, a mai Franciaország szinte megoldhatatlannak tetsző, égető problémáit, a nevelés buktatóit, a bevándorolt szülők leszármazottainak összecsiszolhatatlanul eltérő beidegződéseit, nehezen összebékíthető kulturális hagyományait. Mert miként is lehetne elvárni, hogy Anna Frank naplójának elolvasása azonos képzettársításokat, hasonló gondolati reakciót váltson ki a mali, a kínai, az algériai és a francia diákból. Nonszensz. Nem csak a nyelv gazdagságának otthonról hozott bankbetétje, nem csak a tényleges szociális háttér a megkülönböztető, és akkor még nem beszéltünk a kamaszlét eredendő háborús állapotáról, a lányok és fiúk manipulációiról. Az osztályfőnök, a fiatal franciatanár hősie és ihletett küzdelmet folytat a padokban ülő harcosok megnyeréséért, az intellektuális csábítás, a pedagógusi ravaszság, a lélektani nagyvonalúság teljes fegyverarzenáljával, de végül saját indulataiban botlik meg. A mali Szulejmán édesanyját beidézik fia fegyelmi tárgyalására az igazgatói irodába, de az asszony egy szót sem beszél franciául, a már itt született „vádloznak” kell saját ügyében tolmácsolnia. És ekkor ez az iskola még a megértés, a demokratikus elvek viszonylag jól kormányzott szigete, a pedagógiai idealizmus menedéke, máshol gyűjtogatnak autókat, máshol támadnak rendőrökre. A film Francois Bégaudeau sikeres könyvéből készült, amelyben saját tanári tapasztalatait foglalja össze, egyben ő játssza a főszerepet, nagy rutinnal, hevülettel és invencióval.

A Dardenne fivérek esetében nem érheti meglepetés az embert, legfeljebb az, hogy nem ők nyerték az Arany Pálmát, mint már kétszer ennek előtte. A *Lorna hallgatása* akárcsak a *Rosetta*, *A fiú*, vagy *A gyermek*, ugyanarról a végletes

egzisztenciális kiszolgáltatottságról beszél, amellyel korábbi fiatal hőseik erkölcsi tudatlanságuknak áldozatául esve kénytelenek szembenézni, de ez alkalommal a túlélésnek szinte állati ösztöne nem képes a lélek küzdelmének transzcendens határátlépését megkísérteni. Talán az ábrázolás, a konstrukció radikális egyszerűségén tétetett erőszak, talán a szociális közeg filmpaneljei tetszenek elhasználtabbnak, talán a történet túlbonyolítottsága szokatlan.

A jobb életlehetőségekért megindult népvándorlásban az otthonos háttér hiánya, a tapasztalatlanság, az idegenség védtelen állapota még inkább sebezhetővé teszi a társadalmi gyökereiktől megfosztott bolyongókat. Ez a köztes lét egyfajta betegség, amely elaltatja az éberséget, megbénítja a tájékozódást, szabad prédává teszi az egyébként egészséges ösztönöket is. Lorna, a szép albán menekültlány, a házasságkereskedelem Liège-ben működő bandájába behálózva, a belga állampolgárság megszerzésért hozzámegy egy szerencsétlen, kábítószerfüggő fiúhoz. Az előre kalkulált üzleti terv szerint jelentkezik a magasabb árfekvésbe sorolható kitűnő ajánlat: pénzes orosz maffiózónak van szüksége belga papírokra, a kis junkie férj akadályozza az új házasságlevél kiállítását, a heroin túladagolásával akarják eltávolítani az útból. A lány szeretné valóra váltani albán szerelmével közös álmukat, hogy egy kis biztró tulajdonosai legyenek, de azért mégse mindenáron. A gyilkosság terve megrémiszi, inkább a szánalomból kifundált válást választaná, mint az özvegyi státuszt. Az örvény azonban lefelé húz. Nincs kegyelem, nincs alku, nincs megváltás. A hallgatás zsarolása a végső elhallgatás előtt. Olyan ez, mint egy Dardenne-film, csak annak maffiásított földi mása.

Ne láss! Ne hallj! Ne szólj! *A három majom*, Nuri Bilge Ceylan új filmje egy mai török család drámájába sűríti a cinikus ősi bölcsességet, amely ugyan minden korban megkönnyíti az életvezetést, mivel vak az erkölcsre, süket a bocsánatra, és

torokra forrasztja az igazságot, ám mint láthatjuk, üresség, önmegvetés, boldogtalanság jár a nyomában. A *Távolság*, és a *Klíma* művészi sikere után a rendező fordított a korábban követett dramaturgia irányán, és szinte a bűnügyi filmek élességével indítja történetét. A választási kampány előtt álló politikus az éjszakai országúton elgázol egy embert, a sofőrje kellő fizetség és a családjának juttatandó anyagi támogatás fejében elvállalja, hogy börtönbe vonul helyette. A hazugság hazugságot, a vétek vétket szül, s az addig harmonikus kötésben élő családi hármassá, az érett szépségű feleség, az egyetemre fel nem vett, kallódó nagyfiú és a büntetését letöltött apa egyre inkább engedelmessé válik a három majom felszólításának, egyre mélyebbre süpped az őszintétlenség mindnyájuk számára fájó közegébe. Mindenki látványosan szenved, a tengerrel együtt a lelkük is háborog. A bűnügyi feszültség átadja helyét a meglepő belső fordulatokat hozó, csendes pszichológiai haddelhaddnak, a digitális kamera szürke, nyomott légkörű, súlyos képei vizuálisan is kifejezik ezt a vihar előtti atmoszférikus feszültséget. Nuri Bilge Ceylant a legjobb rendezés díjával tüntették ki. Illő dolog vagy sem, de nehéz nem idézni a tavalyi hatvan éves jubileumra készített, harmincöt háromperces etűdsorozatból a Coen testvérekét, amelyben egy cserzett képű marhapásztor, a Santa Monica-i mozibódé előtt azon tépődik, vajon Nuri Bilge Ceylan *Klíma*, vagy inkább Jean Renoir *A játékszabály* című filmjére váltson jegyet. A díj nem méltánytalan, de túlságosan is kapcsolódik az idei fesztivál értékrendjéhez, amely a földre szegezte a tekintetet, a légszomjat nem csillapítva nem adott elég levegőt a mellkasnak, túlságosan is bezárta a nézőt a társadalmi viszonyok, a jogos vádbeszédek, a konkrét korszakhoz kötődő háborúságok, a politikai érdekeltségek, a mindennapok kis vagy nagyrealizmusának gravitációs törvényei közé. Mehr Licht! Mehr Luft! Több fényt! Több levegőt!

A magyar versenyfilm, Mundruczó Kornél *Deltája* éppen ettől az általános idej közbeszédétől ütött el, nem csak a nagyszabású helyszín, a Duna tágas delta-horizontja, nyitottsága a konkrét és jelképes Tenger felé, de a történetmesélés balladai kihagyásaival, az ok-okozati magyarázkodások tudatos elnagyolásával egy archaikusabb, mitikusabb világ felé tárult. A gyengéd arcú, ritka beszédű, fiatal testvérpár vérfertőző szerelme, kivonulásuk a kapzsi, üzekedő, szerző világból, éppen magától értetődő mivoltában, eredendő ártatlanságában rendhagyó, és az emberi környezet, amely nem tűri a rendbontást, az eltérést, a szelídségben kifejeződő néma szemrehányást, sértettségében agresszióval, gyilkossággal válaszol a meg nem szólítottásra. A természetközelség, a lelki, biológiai azonosság az időn kívüli kozmikus erővel, a képek torokszorító, egyszerű szépsége Mundruczó filmjét rendkívüli élménnyé tette a mindennapos rend és rendbontás ábrázolásának műsorfolyamában. A Fipresci, a filmkritikusok nemzetközi szövetségének díja ezt honorálta.

Mundruczó *Deltájának* időtlen totemállata, a teknős és az Agnus Dei, Isten báránykája a kazah sztyeppe lapos homoksivatagában hasonló jelképiséget hordoz. A dokumentarista Szergej Dvorcevoj első játékfilmjét, a *Tulpant* a forró napfény átmelegíti, a humor megédesíti, a nyugalmat sugárzó, keresetlen, bölcsesség szellemileg táplálóvá teszi. Juhok, tevék, szamarak, kutyák, macskák, emberek együtt élnek, összedolgoznak, számítanak és számíthatnak egymásra. A tengerészettől leszerelt katonafiúra csak akkor bízna nyáját a nagygazda, ha előbb megnősülne. A kiválasztott lány (az egyetlen szabad nő a messzi vidéken), akinek csupán dús haját láthatja hátulról, arcát sohasem, visszautasítja, mert a fülét nagynak és elállónak találja. A film a beavattatás története, küzdelem, hogy elfogadtassa magát a lánnyal, a nővére családjával, a pusztával, a széllel, a sátorral, az állatokkal, s

amikor egyedül sikerül világra segítenie a pusztulásra ítéltetett kisbáránynak, ez a férfimunka fölér akár a Forbes magazin első helyével.

A régi kedvencek, Atom Egoyan, az agyonírt, agyonrendezett *Imádás* és Wim Wenders, a kifejezetten kínos – „Michelangelónak és Ingmarnak” ajánlott – *Halál Palermóban* elkövetői kiléptek köreinkből, a francia kritika permanens kedvence, Arnaud Desplechin, az *Egy karácsonyi mese* rendezője a nagypolgári családban öröklődő leukémia és a csontvelő-adományozás drámájával sohasem tartozott oda. A hetvennyolc éves Clint Eastwood, a klasszikus amerikai filmkészítés mesteri darabjával, *Az elcserélt gyerek* című, bűnügyi történettel, a kitűnő Angelina Jolie-val a főszerepben ismét leiskolázza a fiatalabbakat. De még őt is lepipálja az idén százesztendőös nagy portugál, az életművéért Arany Pálmát kapott egykori autóversenyző, Manoel de Oliveira, aki kivételesen nem szerepelt a versenyben, de jövőre, a berlini és a velencei fesztiválra két filmet is tervez leforgatni. Róla elmondhatjuk: ő aztán tud élni.

In *Filmvilág*, 2008.8. szám, 12-19.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9441

VÉRTESTVÉREK

CANNES 2009

A mai zsánerfilm folyékony alapanyagában kevés a valódi hemoglobinn. Tarantinónál, Park Chan-wooknál a túlság már komikus dimenziót ölt, új világállapotot közvetít.

Nem sok változott idén. Ugyanaz, csak néhány fokozattal feljebb a skálán. Vagy lejjebb? –nézőpont kérdése. A válogatás igazán exkluzív. Sokat ígérő, nagy nevek, megsüvegelt törzsvendégek a klubban, korábban már Arany Pálmát nyert filmelőkelőségek, számtalan egyéb díj kedvezményezettjei, ha kitüntetésüket mind mellükre tűznék, a szovjet hadi veteránok elsápadnának. A vérfrissítés kedvéért néhány fiatal tehetséget is meghívnak, de a látottak után korántsem biztos, hogy ezek a jövőben is bebocsátatnak. Gyémánt Pálma nincs, a nehézfiúk egymásra licitálnak, ha Lars von Trier a sajtókonferencián kijelenti: „Én vagyok a világ legnagyobb rendezője”, Quentin Tarantinónak tromfolnia kell: filmjeit a Földbolygónak készíti. És a Naprendszer?

Ha múltkoriban azt írtuk, a fesztiválpalota ormára akár kitűzhetnék a vöröskeresztes zászlót, és az erőszakos halálesetek rendkívüli számára való tekintettel a fekete lobogót is, ezt csak nyomatékosan megismételhetnénk. Vér folyt mindenütt, a cannes-i mennyekbe vezető mitikus lépcső vörös szőnyegét ez színezte, a tenger fölött az alkonyi vörös égbolt ezt idézte, a vendéglőkben a szokásosnál többen kérték véresen – sanguine – az esti bifszteket. Zsilettel elvágott torkok, megkínzott, feldarabolt testek, skalpolt fejek, bőségesen

bugyborékoló vámpír-nedű, nature és palackozva, a lőtt sebeket meg sem érdemes említeni. Ez a vér persze már nem az a vér. A képzelet sötét drámaisága és a színvalló, festékipari termék szándékoltan elválík egymástól. Az aiszkhüloszi borzalom, a shakespeare-i kín, a hitchcocki zuhanyozó csempéje más lapra tartozik. A mai zsánerfilm folyékony alapanyagában kevés a valódi hemoglobin. Itt a túlság már komikus dimenziót ölt, új világállapotot közvetít. A tagadás, az irónia megszentelteleníti az ősi szörnyülködést, a határok frivol átlépése megkérdőjelezi a társalom-lélektani tabukat, a megbotránkoztatás káröröme elúzni véli a szorongást. Ebben a szándékban testvériség mutatkozik a tarantinói háború-buli és a dél-koreai Park Chan-Wook mai vámpír-blaszfémiája, Gaspar Noé kábítószeres szex-lázálma és Johnnie To bosszú-elégiája között.

A popkultúra újítója, az internet-forradalom nemzetközi blogjainak Che Guevarája, frenetikus, izgága tehetségével új moziszentté üdvözült Tarantino, maga is a médiaipar jövedelmező, kultikus alanyává híresült, személyének hisztérikus, sikongató fogadtatását rögtönzött táncszámmal honoráló mindenki Quentinje, népszerűségével egy Michael Jackson, egy hím-Madonna babérjára tört (lásd: *Kutyaszorító*, *Madonna*, *Like a virgin*). A Filmbirodalom visszavág a Harmadik Birodalomnak. Az öntörvényű fantáziavilág (a sokszáz, sokezer film felhabzsolása, zsigeri élvezete, formai és tartalmi vakmerőséget kölcsönözve), későkamaszkori vehemenciával legyőzi a történelmi valóság földhözragadt tényeit. Minden hatalmat a képzeletnek! Minden hatalmat a filmarchívumoknak! A történelem megtagadása, kigúnyolása, felforgatása, rabszolgává alázása, műfaji paródiává zanzásítása, egy új generáció lesújtó véleményét fejezi ki a közvetlen ősök teljesítményéről. Ha a *Becstelen brigantyk* a II. világháború tragikus eseményeit úgy interpretálja, hogy Hitlert és Goebbelst, a náci ideológia legfőbb hatalmasságát, a nagy stúdiófőnököt, 1944-ben, egy

párizsi moziban megrendezett, német hadi propagandafilm-premier páholyába repíti, hogy ott felrobbantsa őket, ez valójában a filmkészítés szabadságeszményének műfaji megtorló akciója, ideológiai mellékhangok, és a *Kill Bill* akrobatikus mutatványai nélkül. A nácivadász, amerikai, zsidó katonák önkéntes bosszú-kommandója, baseball-ütős koponyaszétveréssel, skalpolással, a horogkereszt késsel homlokba jelölésével, csak bombasztikus, véres ráadás. (Nem biztos, hogy a német közönség történelmi humorérzéke is veszi a hullámokat.) *A diktátorban* a chaplini irónia zseniális egyidejűsége volt a kihívó fegyver, Benigni: *Az élet szép* auschwitzi táborában a jámbor, magát naivnak tettető, rebellis humor, Tarantino pedig magán-filmenciklopédiájának, idézetgyűjteményének élesre fent machetéjével kaszabol, nem tekintve szabályokra, tényekre, érzékenységre. Párhuzamosan, másik szekcióban vetítették a Franciaország német megszállásának ugyanebben az időszakában játszódó, valóságos dokumentumokon alapuló megemlékezést (Robert Guédiguian) a nemzetközi baráti társaságról, az egykori mártírokról. *A bűn hadserege* fiatal ellenállóit elfogták és kivégezték a „nemzet védelmében”. A hagyományos eszközökkel ábrázolt tragédia, kétségtelen történelmi hitelességével, sápadt kísértetfilmként húzódott meg a mindenhonnan visszaverődő, valószerűtlen vörös reflexekben.

A fesztivál közbeszédében mintha az egymást túllícitáló, rémmesei vérontom-bontom, a nőriogató szadizmus, mézárszék-öröm, animális erőszak uralkodott volna el. Tanult barátaim azt mondhatják, a vérzsáner ülte torát. A Fülöp-szigeteki Brillante Mendoza *Kinatay* című verseny munkájában (tavalyi filmje, a tehetséges *Serbis* figyelmet keltett), az ifjú házaspár, rendőriskolai hallgató gyanútlanul korrumpált tanúja lesz, ahogy a kábítószerrel elszámolni nem tudó, prostituált lányt elrabolják, megerőszakolják, hosszan, elviselhetetlenül hosszan megkínózzák, földarabolják, végtagjait az autóból

kidobálják. Gaspar Noé filmje, a *Hirtelen az üresség*, a pszichopatológia körébe tartozó, botrányszomjas, hallucináló képvilágában, a vagina, fallosz külső és belső életének kamerabüvöletében, a méhből kikapart embrió elmélyült ábrázolásában, a biológiai sokkírozásban, autóbaleset többször megismételt arcpépesítési mutatványában brillírozott. Hol vannak már azok az idők, amikor Woody Allen spermának beöltözve várakozott a bevetés pillanatára, és helyéért küzdött a tömegben.

Démonokkal táncoló

Lars von Trier Andrej Tarkovszkijnek ajánlott spirituális horrorjában, az *Antikrisztus*ban kisgyermek zuhan ki lassított felvételen, Handel zenéjének aláfestésével, az emeleti ablakból, heréket zúznak szét, vért ejakuálnak, méretes, rozsdás kerti ollóval clitorist vágják le közeliben, lábszárat átfúrva, köszörűkövet rögzítenek a húsba, csontba. Agyonverést ásóval már tizenkétévesek is nézhetnek szülői felügyelettel. A hírek szerint gyártó cége, a Zentropa máris készíti a film light változatát a prűdebb országok, televíziók számára. A rendkívüli dán tehetség és rendkívüli ego most saját, orvosilag igazolt depressziója gyógyításaként, munkaterápiája művészi végtermékével a nézőt teszi beteggé. Saját lelkének belső démonait az egyetemes világkatasztrófa hírnökeiként jeleníti meg, az Antikrisztus közeli eljövételét vizionálva. A krisztusi önfeláldozás kudarcos nőalakjai, a világmegváltó aranyszív-küldetés bukása után, mintha azt suttogná: „leszállott az ördög tihozzátok, nagy haraggal teljes”. A zuhany alatt bódultan szeretkező házaspár, nem érzékelve a gyermek neszeit, az idő teltével sem tudja feldolgozni a traumát. A „gyászmunka” elvégzésére az erdő mélyén meghúzódó hétvégi házukba, az Édenbe menekülnek, korábbi életük buja, zöld Paradicsoma azonban Hieronymus Bosch-i gyönyörök kertjévé változik. A

foglalkozására nézve pszichoterapeuta férj minél inkább igyekszik gyógyítani a szakma jól ismert, tankönyvi közhelyeivel, a nőn annál inkább hatalmasodik el a lelki-furdalás tébolya, rögeszmésen próbál felszabadulni a vágy, a genitáliák terrorja alól. Körülöttük a világ kopárrá lesz és elsötétül, a Természet a Sátán templomaként tornyosul följük. Feltűnik a végítélet bestiáriuma is, a róka síri emberhangon szólal meg: „A Káosz uralkodik!”. (Itt a kritikusi vetítésen nevetés tört ki.) Látomásos, kegyetlen éberálom, büntetésre váró, kiszolgáltatott teremtményekkel. Hiába a képek mesteri megfestése, a mérhetetlen lelki nagyzolás, a rendezői istenítélet, művészi harsonaszó, a szándék maga ellen fordul.

Az isteni gondviselés körütekintését kérdőjelezi meg a mai dél-koreai filmművészet legendás rendezője, Park Chan-wook is, aki bosszú-trilógiájával, de különösen az *Oldboy*-jal, az utóbbi évek ifjú nézőgenerációjának idolja lett. Most a *Szomjúságban* a nagy kultúrhistoriai és mozitörténeti hagyomány, a vámpír-mitológia árnyékregimentjét gazdagítja a fiatal, nemeslelkű, katolikus pap alakjával, aki jótékony, áldozatos küldetése során maga is megfertőződik egy undorító, rettenetes kórral, de a titokzatos eredetű vérátömlesztés, a csoda közbeavatkozásával életre kelti, időlegesen meggyógyítja. Így költözik ereibe alattomosan – akár az Aids – a vámpírszomj, és vele együtt a nagyon is evilági, tiltott testi szenvedélyek utáni epekedés. A kísértés tárgya, a Zola *Thérese Raquin* című regénye ihlette családi borzadály áldozati szépségű felesége, mint a sivatag vándorai, együtt oltják mohón szomjúságukat. Ne ölj! – mondja a parancsolat, és egy pap szenvedése az egekbe kiált, próbál megfelelni a vallás igéjének, a kórházi transzfúziók anyagát lopkodja a betegektől, ezeket önti át palackba. Termoszba? Az egészségügy hitbéli segítsége azonban véges, kénytelen önellátáshoz folyamodni. A morbid humor, az eltávolító, meg nem alvado irónia, mindvégig segít, hogy az elhatalmasodó, egyre vadabbá váló, emberfölötti energiákat

adó, szipolyozó ösztön delíriumának képeit legyen erőnk elviselni, egyébként kifutna a vér ereinkből.

Gyémánt fej

A sokéves, cannes-i megközelítő hadművelet (*A zongorista*: a zsűri nagydíja, a legjobb női és férfialakítás díja; *Rejtély*: a legjobb rendezés díja stb.) után idén Arany Pálmával kitüntetett, osztrák Michael Haneke mintha a művészet más korszakából, más régiójából érkezett volna. Filmje úgy magasodott a fesztivál dimbes-dombos látképe fölé, mint zord, kopár hegyszikla, amelynek tökéletes geometriájú csúcsát az ember csodálja ugyan, de nincs kedve megmászni, kitűzni rá az élet lobogóját. Haneke embergyűlölete, sötét és baljós tehetsége a gonoszság felmutatásában, művészetének hidegen csillogó, tévedhetetlen technológiával működő, precíziós műszere pontosan jelöli meg a betegséget, de nem képes gyógyítani. Petőfi mondta a fiatalság heves és elfogult indulatában Goethéről: „Ennek az embernek gyémánt volt a feje, de a szíve békasó... Aki másokat nem szeretett, azt mások sem szerethetik, legföljebb bámulhatják. A szeretet örök, mint az isten, a bámulat mulandó, mint a világ”.

A fehér szalag Haneke legkiérleltebb, mesteri tökélyvel megszerkesztett opusza, egyetlen disszonáns hang nincs benne, egyetlen fölösleges futam, egyetlen fölösleges hajlítás. A forgatókönyv megírásában. Buñuel állandó munkatársa, Jean-Claude Carriere volt segítségére. A tónus a megszokottnál visszafogottabb, a borzalom rejtőzködőbb, a levegő fullasztóbb. A fekete-fehér szín, az általános szürkés lepedék megüli a lelket, minden sarokból megmagyarázhatatlan félelem szivárog. A helyszín egy észak-németországi, bigottan protestáns falu, az első világháború előestéjén, az 1913-14-es évekből. A helyi közösség szőröstül-bőröstül alávetett a hierarchikus viszonyoknak, nemcsak társadalmi értelemben, de a családi

elrendezésben, a férfi-nő kapcsolatokban, és leginkább a gyermekek, és a rajtuk álszenten, brutálisan uralkodó felnőttek értékrendjében. A lelkesz fehér szalaggal jelöli meg az ártatlanság penitenciájára ítélt gyermekeit, a fiúcska kezét éjjel az ágyhoz köti, nehogy a test vétke megkísértse, az orvos hihetetlenül ocsmány sértésekkel bocsátja el bábaasszony szeretőjét, és apai tekintélyével serdülő lányát molesztálja. Az élethazugság, az elfojtott érzelmek, a megfosztás a szabadságtól, megbetegíti a karaktert, eltorzítja az egymásra vetett tekintetet. A gyerekek maguk is titkolózó, cselszövő szörnyetegekké válnak. Furcsa, kiderítetlen történések esnek meg, kifeszített drótban a ló felbukik lovasával, visszamaradott, magára hagyott kis beteget megkínoznak, a kalitkából kicsent madarat ollóval felnyársálnak. Mindenhol a bűn, az erőszak, a ki nem élt bosszú fellobbanó lángocskái.

A politikai, társadalmi parabola, az egymástól megfélemlített, cinkos hallgatásba burkolózó, összezárt vidéki közösség lombikjában, a gonosz emberkísérletet mutatja be, a feltétel nélküli alávetettségnek, a sérelmeknek és a perverz bosszúváagnak azt a kitörésre váró veszedelmes vegyületét, amely később a náciizmus általános robbanásához vezetett. Haneke szerint az első világháború szolgáltatta táptalaját a másodiknak, abból a veszélyes elegyből, történelmi frusztrációból nőtt ki szükségszerűen. Az elnyomáson, elfojtáson alapuló, torz társadalmi szerkezet alapozta meg a fasizmus, de mindenféle totalitarizmus létrejöttének lehetőségét, egészen napjainkig.

Nincs pedagógiai értelemben politikai, társadalomlélektani üzenete Jacques Audiard *Egy próféta* című börtönfilmjének, amely látszólag csupán a műfaj kiemelkedő minőségű szokványdarabja, de főhősének, az észak-afrikai származású, tizenkilenc éves, családatlan, kapcsolatok nélküli, írástudatlan fiúnak nevelődés-regénye, a hatéves büntetés kitöltésének tanulási szisztémája, a jellemfejlődés finoman,

ugyanakkor markánsan ábrázolt folyamata, távolibb képzettársításokat is indít. A naiv, mindenféle megalkuvásra kész, szelíd fiatalember, az elítéltek szigorú kasztok és tekintély-piramisok szerint szerveződő világának legalsó, pária beosztásából, szabadulásának idejére maga is klánfőnökké, a bűn mások által félt potentátjává nő. A szexuális kiszolgáltatottság adott, a felemelkedés és a feltétlen megbízhatóság első próbatétele, hogy a szájban rejtegetett borotvapengével elvágja a torkát kijelölt rabtársának. Ez vérszerződés – más vérével. Az írás és olvasás elsajátítása, a veleszületett intelligencia mindenre kiterjedő figyelme, az okos alkalmazkodás az egymással szembenálló korzikai és muszlim csoportok világához, átlépés a meggyengülteken és csatlakozás az erősekhez, a túlélés, az érvényesülés szükségszerű útja. Senkire sem számíthat, csak magára. Itt pengével írják be a monogramot a sors könyvébe. A börtöniskola eredményesebb, mint bármely magasan jegyzett, kinti gimnázium, egyetem, posztgraduális kiképzés: ez valóban az életre nevel. A börtönállapotok leképezik a mai francia társadalom elklánosodását, etnikai megosztottságát, szólamokkal, aranyfüstös ideológiákkal elfedett, valódi értékrendjét. A teljesen kezdő Tahar Rahim istenáldotta tehetség, és talán nem hangzik cinikusan, ha azt mondjuk, a rendező inkább együttérzéssel, apai aggodalommal ábrázolja az elveszett fiú életútját, mintsem a morál katedráján álló művészpédagógus hideg, mindentudó kritikájával.

Zenebona

A fegyháztöltelék Malik El Djebena angol húgocskája lehetne az az iskolából kicsapott, tizenöt éves, elvadult kamaszlány, aki Andrea Arnold *Akvárium* című filmjében, egyedül egy üres lakásban, gangster-rap zenére táncolva vezeti le mindazt a meg nem formálódó dühöt, kitörési lehetőséget

nem találó energiát, amely sovány, fiatal testébe szorult. Arnold első filmje, a *Red Road*, három évvel ezelőtt a zsűri díját nyerte Cannes-ban. A naphosszat a monitorok előtt ülő nő magándrámája, a városellenőrzési rutinmunka, a megannyi video-lesállásból megfigyelt Glasgow, a bekamerázott utcák, a felkockázott élet, a csapdába ejtett, rögzített és gondosan archivált valóság, a felhasználás végső céljait nem sejtő kiszolgáltatottság érzése irracionális félelmet sugárzott. Most enyhébb fények világítják meg a London környéki külváros családi nihiljét. A feladatára alkalmatlan, éretlen anya fellángolásai, a kettejük között is csak a kommersz-zene és tánc nyelvén kommunikálódó, analfabéta érzelmek, az alkalmi, szerelmi négyszög majdnem gyerekgyilkosságba torkolló játszmája, egyfajta köztes, átmeneti élet az általános ürességben. A társadalom margójára szorult, féllumpen közeg testvéri ábrázolása a mai angol film Ken Loach-i útját járja.

Maga, a 2006-ban Arany Pálmát nyert Ken Loach is részt vett *Eric nyomában* című komédiájával a versenyben. A futballvilág ismerőinek, hívő közösségének Eric Cantona, a Manchester United egykori játékosának neve és személyes szereplése önmagában is elegendő lehet a többgolos győzelemhez, ám ha valaki kívül rekedt ez irigylésre méltó körön, az csupán egy barátságos, ám kissé együgyűre festett történetet láthat a második feleségétől elhagyott, depresszióba esett középkorú postásról, akit ugyancsak labdarúgás-rajongó postástársai próbálnak felvidítani, megmenteni az optimizmus szurkolótábora számára. Megszoktuk, a nálunk hiánycikket jelentő fogalmak, mint barátság és szolidaritás, elidegeníthetetlen jellemzői Loach sörivő, bajtársi kompániájának. A postásszív nem ismer lehetetlent. A helyi maffiózók, a modern médiaforradalom kis kedvencét, a YouTube-ot használják kollégájuk mostohafiának zsarolására? A cimborák sem érhetik be kevesebbel: filmfelvevők, mobilkamerák szeme láttára verik szét a nehézfiúk kocsiját,

lakását, házát, hogy az arcvesztés, megaláztatás, kinevettetés dramaturgiai atomfegyvereként, ők is feltegyék képeiket az új Deus ex Machina, a YouTube közösségi portáljára. Mára a mobiltelefon, miként egykor Hollywood fehér telefonja, a cselekménybonyolítás, a konfliktus térbeli szervezésének bevált, szinte nélkülözhetetlen eszköze lett, már nem kelti az újdonság feszültségét, érdektelen, akár a szándékosan nem fogadott hívás. A YouTube, igen, abban még van drámai szufla. A pápa és Erzsébet királynő is tudják ezt, megjelenésük az új idők új felületén már bizarrabb, de hát az egyháznak és a monarchiának is haladnia kell a korrallal.

A világ viharos hirtelenséggel változott meg, Régóta interkontinentális rakéták, bombázók, tengeralattjárók, atomsárkányok, kémholdak felügyelete alatt élünk. De az elnyomás belereszket a kicsi kütyük, mobilok, felvevők, internet-blogok, YouTube-ok, Facebook-ok fegyverarzenáljának fenyegetésébe. Az öbölháborúban még a központilag cenzúrázott, központilag megtervezett képek tudósítottak a hadieseményekről. Minden rendben ment. Most hiába zárják be a nagy hírügynökségek irodáit Teheránban, hogy ne számolhassanak be a tüntetésekről, a CNN médiamonstrum képernyője egy másik, kisebb képernyőt sugároz, amelyen, a YouTube-ra és a Facebookra feltett magánfelvételek láthatók. Téglalap a téglalapban, a hírközlés matrjoska-babája, a komikus és drámai szituáció demokratikus képi sűrítménye.

Amikor a kitűnő iráni-kurd rendező, Bahman Ghobadi elkészítette, és Cannes-ban bemutatta a *Senki sem tud a perzsa macskákról* című filmjét még repedés nélkül, szilárdan állt a rendszer tömör fala. A vallási puritanizmus terrorja, a börtön fenyegetése elnémította a muzsikát, lefagyasztotta a képeket, megbénította az önálló gondolatot. Teheránban a macskák nem mehetnek ki az utcára, az iszlám regulája megtiltja, hogy a nők nyilvánosan énekeljenek, legfeljebb

kórusban. A külföldi, nyugati zene tilos, mégis kétezernyi titkos együttes döngeti a helyi rockot, áldoz a heavy metal, a jazz és blues bálványainak, pincékben, alagsorokban, padlásokon, tetőkön, istállókban. Ghobadi, aki maga is részese a kozmopolita zenei revolúciónak, filmjében egy ilyen illegális, fiatal együttes megalakulását mutatja be, az állandó fenyegetettséget, miként próbálnak hamis útlevelet vásárolni, hogy külföldre kijutva, egyszer majd igazi, nagy koncertet adhassanak. A hangszerek forrongó szólama, a koedukált ének, a szabadság utáni vágy ideológiamentes kifejezése. Az ellenállásnak nincs pátosza, nincs panaszszava, igazi örömuzene, humorral és dinamizmussal előadva. Semmi macskajaj.

A fiatal perzsamacskák mellett megkopott bundájú, lompos történelmi múltidézésnek tetszik a *Woodstock bevétele*, Ang Lee vígjátéka, a hatvanas évek végének zenei forradalmáról, a vietnami háború elleni generációs lázadás félmillió résztvevőt számláló koncertjéről, amely a negyvenedik évfordulón a korszak legnagyobb popeseményének előkészületeit eleveníti fel. Michael Wadleigh 1970-ben készült, háromórás dokumentumfilmjének hátsó színpada, komédiára hangszerelt „képzelt riportja”. A virágokkal ékesített, kábult hippis nagymamák és nagypapák mintha egy elsüllyedt világ megfakult díszletű, politikai revüdarabjából lépnének elő.

Filmharapás

Nem csak Tarantino veti szomjas tekintetét a filmtörténet érhálózatára, mások is osztoznak ez irányú érdeklődésében. A könyvet könyvből, filmet filmből táplálékforrás régóta ismerős a művészetben, végeredményben Shakespeare-nek is ritkán futotta egy-egy eredeti ötletre. De magának a filmkészítés folyamatának megfilmesítése is ebbe a saját vérből reciklálódó önellátási szisztémába tartozik, legyen bár a mű remeklés,

mint Fellini *8 és 1/2*-je, Truffaut *Amerikai éjszakája*, Wenders: *A dolgok állása*, a Coen-fivérek Barton Fink-je, és folytathatnánk a sort. Pedro Almodóvarnál sem először fordul elő, hogy hőséül a filmrendezőt, a cselekmény fő motívumául a film alakulásának misztikus folyamatát választja, a szenvedélyek labirintusrendszeréből nehezen keveredik ki a néző, mintha előbb bekötött szemmel jól megforgatták volna, hogy aztán zsöllyeszékében felocsúdva próbálgassa összeilleszteni a látottakat. A korábbi Almodóvar-filmek is telis-teli voltak hivatkozásokkal, idézetekkel, utalásokkal, ismétlődéssel. Ha Tarantino feneketlen gyomrú, vidor vámpírkirályként szívogatja a közös mitológia italát, a spanyol maestro ezt érzelmes, nosztalgikus múltba-révedéssel teszi, mintha valami drága és sűrű óbort kortyolgatna. A *Félbemaradt ölelések* most minden eddiginél odaadóbban fordul a hagyományokhoz, Hitchcock és Buñuel, Antonioni és Rosellini, Douglas Sirk 1950-es évekbeli melodramái és Michael Powell Peeping Tomja, de legfőbbképpen a Movidá filmikonjának, a szürrealista naturalizmus szeretetreméltó lovagjának, Don Pedrónak saját művei kínálkoznak forrásul. A készülő film a filmben, a *Lányok és bőröndök*, egyenesen az *Asszonyok az idegösszeomlás szélén* jelenetét ismétli meg. Film noir és a szokásos szerepkettőzések, váratlan, vadregényes fejlemények, virító színek, és ugyanakkor az alkotói hangulat egyre érzékelhetőbb elsötétülése.

Az elsötétülés szó szerint értendő, a filmrendező főhős egy évtizedekkel előbbi autóbalesetben elveszíti látását, és új néven, íróként folytatja tovább életét. A megvakult filmrendező figurája a fények, a képek nyelvéből élő művész foglalkozási fóbiáját jelzi. Woody Allen filmrendezője is vakon forgatja le a *Hollywoody történetek* produkcióját, de nála ez a játék az alaphelyzet komikus abszurditását fejezi ki. A vak filmrendező az öngúny metaforája is. Almodóvar mintha elveszítette volna híres humorérzékét, a tabuk megtaposásának szabados öröme

kihuny, a világtalan író rendezői doppelgangere az önsajnál, a tragédiától félbeszakított szerelem emlékképei, a túlbonyolított, túlszerkesztett idősíkok útvesztőiben tapogatózik. És ezt még a kifeszítő szépségű, kirobbanó szexuális vonzerőt sugárzó Penélope Cruz játéka, fantasztikus színű és formájú hajviselet-orgiája sem képes ellensúlyozni.

A francia filmművészethez mindig is mágneses erővel vonzódo tajvani Tsai Ming-liangot a Louvre múzeum hívta meg, hogy indítandó sorozatának első darabját elkészítse. Az *Arc* nehezen tenné felismerhetővé a *Neon isten lázadóit*, vagy az *Ott hány óra van?* rendezőjét, a bibliai Salome-történet meseszerű álmrevüje, a gazdag ornamentika burjánzó látványvilága és Leonardo da Vinci Keresztelő Szent János festményének összejátszása, a múzeumi ihletést, az európai képzőművészeti inspirációt közvetíti elsősorban. A film a filmben szerkezet azonban visszautal Tsai Ming-liang mindig is vallott csodálatára és szeretetére, amit Francois Truffaut és filmes alteregója, Jean-Pierre Léaud iránt érzett, Antoine Doinel figurája meghatározó volt alkotói kibontakozásában. Az *Ott hány óra van?* utcai árusa átállítja Tajpej összes óráját a francia időszámítás szerint, a *400 csapás* videótékercse az önazonosság kapaszkodóját jelenti magányában, a Párizsba elrepült lány, temetői sétája közben a megöregedett Jean-Pierre Léaud-t látja egy sírkövön ülni. Talán Truffaut-én?

Most, az idegen nyelveket nem beszélő, a szervezetlenség körülményeitől és anyja halálhírétől kiborult rendező (Lee Kang-sheng játssza, mint minden Tsai-mű főszerepét) kései „hommage-a” áldozatot mutat be ideáljai celluloid oltárán. A középpontban a mélyszántott arcú Léaud áll, de feltűnnek az egykori múzsák is, koruk mai szépségével, Fanny Ardant, Jeanne Moreau és Nathalie Baye. Az *arc*, Tsai Ming-liang számára – és valószínűleg erre utal a cím –, az ég ajándéka, a filmművészet legfontosabb terepe, amely nem árucikke a sztárszisztémának, az ifjú vonások, de még inkább

az emberi történet rávésett naplója, az idő múlásának természeti rendjét engedi megfigyelni.

A többi a rendező idézte buddhista közmondás szerint:
„Virágok a tükörben, hold a vízen”, minden csak illúzió.

In Filmvilág, 2009.8. szám, 18-25.1.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9836