

# Tartalom

Dominika PREJDOVÁ: Az angazsált film – Želimir Žilnik szerint (tanulmány, SZABÓ Anita fordítása) . . . . .	3
A társadalom peremén élő emberek a balkáni élet hajtóelemei (Želimir Žilnikkel Dominika PREJDOVÁ beszélget; MOLNÁR Márta fordítása). . . . .	18
MIKOLA Gyöngyi: A vágy modalitásai (Szegénység és művészet Csubrilo Zoltán <i>Getto sor</i> című dokumentumfilmjében). . . . .	25
A kamera szikéje (Antal Szilárdal ORCSIK Roland beszélget) . . . . .	32
Generációs térférgések (Tolnai Szabolccsal, Sagmeister Ernővel és Losoncz Rezsővel BENCSIK Orsolya beszélget). . . . .	40
BENCSIK Orsolya: A zuhanás leképezése (Tolnai Szabolcs filmjeiről) . .	45
Húskonstrukció szimulakrumok (Szöllősi Gézával SIRBIK Attila beszélget). . . . .	48
BRENNER János: Medusa-metszetek (jegyzetek a filmfesztiválról) . . .	54
CIBULYA Nikol: Higgy a szemednek! (Taxidermia – a társadalom színei). . . . .	63
GERENCSÉR Péter: Milyen fából faragták Otesáneket? (Vázlat a cseh animációról). . . . .	67
REFLEXÍV TEREK	
NÁRAY Éva: Felébresztett arcképek ( <i>Az idő arcai</i> című kiállításról) . . .	81
KOCSIS Árpád: A lapockán baktató árnyékai (BARÁTH Ferenc: <i>Plakati – Plakátok</i> ) . . . . .	87
MAGÓ Attila: A Kammerspiel angyalai (SZEGEDI-SZABÓ Béla: <i>Kammerspiel</i> ) . . . . .	90
PEJIN Attila: Visszatérések (NINKOV K. Olga <i>Farkasok és angyalok</i> című könyvének apropóján) . . 97	
BESZÉDES Valéria: Egy művészettörténeti szempontból fontos tanulmánykötet (NINKOV K. Olga: <i>Farkasok és angyalok</i> ) . . . . .	101

*Számunk filmes anyagát Szöllösi Géza alkotásaival illusztráltuk*



*E számunkat Sirbik Attila és Virág Gábor szerkesztette*

A Híd honlapja: [www.hid.rs](http://www.hid.rs)

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása  
A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

82+3

HÍD : irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat /  
Főszerkesztő Faragó Kornélia. – 1. évf., 1. sz. (1934) – 7. évf., 15. sz. (1940) ; 9. évf., 1. sz. (1945)– . – Újvidék : Forum Könyvkiadó Intézet, 1934–1940 ; 1945–. – 23 cm

Havonta

ISSN 0350–9079

COBISS.SR-ID 8410114

HÍD – irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat. – 2011. április. Kiadja a Forum Könyvkiadó Intézet. Igazgató: Németh Ferenc. Szerkesztőség és kiadóhivatal: 21000 Novi Sad, Vojvoda Mišić u. 1., telefon: 021/457-216; a Híd honlapja: [www.forumliber.rs](http://www.forumliber.rs); e-mail: [hid@forumliber.rs](mailto:hid@forumliber.rs)  
– A Szerb Köztársaság Tudományügyi és Technológiai Minisztériuma által tudományosnak (M53) minősített folyóirat. – Szerkesztőségi fogadóóra kedden 10-től 11 óráig. – Kéziratokat nem örzünk meg és nem küldünk vissza. – Előfizethető az Izdavački zavod Forum 840-905668-94-es számlára (broj modela 97, poziv na broj [odobrenje] 16-80250-742131-00-04-820); előfizetéskor kérjük feltüntetni a Híd nevét. – Előfizetési díj 2011-re belföldön 1200 dinár. Egyes szám ára 120, kettős szám ára 200 dinár. Külföldre és külföldön egy évre 60 EUR – Készült az Ideál Nyomdában, Újvidéken.  
– YU ISSN 0350-9079

## Az angazsált film – Želimir Žilnik szerint

„... *A rejtett kamera átverés. Hasznos dolog félénk állatokról szóló filmekben, de ott, ahol emberek is megjelennek, nincs helye. Én a kamerát nem rejtem el. Nem rejtem el a magnetofont sem. Nem rejtem el azon emberek elől, akikről a filmet forgatom. Ellenkezőleg! Segíték nekik, hogy felismerjék saját helyzetüket, hogy hatékonyabban kifejezésre juttathassák viszonyaikat, ők pedig segítenek nekem, hogy minél jobb filmet készítek róluk. Filmforgatáskor tisztában vagyok azzal, hogy valamilyen módon elárulom a »nyers valóságot«. A karakterekkel való foglalkozás egyfajta színészkedésre ad alkalmat. Ezek az emberek saját magukat adják. Tisztában vannak azzal, érdekel bennünket a személyiségük, és olyan tulajdonságaikat mutatják meg, melyek a film számára ékesszólóak.»<sup>1</sup>*

„*Miért kellene elrejtteni azt a tényt, hogy a megfigyelés befolyásolja a megfigyeltet? Miért ne úgy nyilatkozzonak az emberek, ahogy szeretnének, olyan eseményekről, melyeket fontosnak, mások számára hasznosnak tartanak, miért ne szerepelhetnének, ha szerepelni akarnak, miért ne színészkednének, miért ne léphetnének be a képkockába, ha úgy tetszik nekik, miért ne káromkodhatnának, ha úgy vélik, hogy az valakit megbánthat vagy szórakoztathat? Miért ne dokumentálhatnánk az emberek ezen próbálkozásait, a próbálkozást, hogy egy dokumentumfilm forgatásakor hatással legyenek a közvéleményben önmagukról és a világukról kialakult képre?»<sup>2</sup>*

(Želimir Žilnik)

Želimir Žilnik (1942) több szempontból is kivételes szerző. A jugoszláv újhullám, az úgynevezett *fekete film* generációjához tartozik, és egyike azon kevés szerb szerzőknek abból a korszakból, aki még mindig alkot. A *fekete film* ugyanolyan fontos volt, mint a többi európai újhullámos irány-

<sup>1</sup> Vladislav Urban: *Moji filmovi su optimistički*. Dnevnik, Újvidék, 1968. 4. 14.

<sup>2</sup> Mirosljub Stojanović (szerk.): Želimir Žilnik: *Iznad crvene prašine – Above the Red Dust*. Filmintézet, Belgrád, 2003. 55.

zat<sup>3</sup>, különösen az alternatív filmes kifejezések keresésében, a film saját lehetőségeit vizsgálva, és figyelembe véve a társadalmi angazsáltságot az akkori jugoszláv rendszer viszonylataiban. Ez a három pont képezi Žilnik életművének a gerincét. Peter Jončić ezt az életművet úgy elemzi, mint a film, a filmes kísérletezés és a társadalmi kritika ellenpontozását.

## Összhang és folytonosság

Žilnik életműve saját strukturái felfedezésének keretében fejlődik, azok a néző előtti felépítésében és a film tartalmához való viszonyában, melyben sajátos módon egyesíti az individuális emberi sorsokat a környezetükkel. Žilnik műve annyira konzisztens, hogy akár egységként is szemlélhetjük, melynek különálló részei újfajta módon gazdagítják a film alapját, és az aktuális társadalmi viszonyokkal összefüggésben meg is változtatják. Žilnik filmjeiben a szociális és a politikai nézőpont alkotja az emberi sorsok fő egzisztenciális momentumát. Megvilágítja a témát, amelynek Žilniknél kontinuitása van: az ideológia viszonya és annak következményei az ember életére. Žilnik kritikusan szemléli nem csak a jugoszláv kommunizmust, de ezt a viszonyt megtartja a németországi represszív rendszer irányában is, ahol élt és dolgozott a múlt század hetvenes éveiben; az országba való visszaérkezésekor anticipálja és megőrökíti a dramaturgikus változásokat Jugoszláviában a nyolcvanas évek második felében.

## Távolság

A módszer, ahogyan felépíti az egyén és társadalom közötti viszonyt, Žilnik filmjeiben nem mindennapi: a cselekményt teljességgel meghatározza az állandó kapcsolat és összefüggés a társadalom és a konkrét emberi sorsok között. Ez a viszony egy formális mozaikusságból építkezik, plurális strukturákból, így mutatva be a különböző nézőpontokat, összekötve – az első pillanatra – lényegtelen részleteket, elmélyítve az emberi sors és társadalom egymásrautaltságának üzenetét. A volt kommunista országok illegális emigránsainak helyzetét bemutató 2001-es *Európa erődítmény*-ben például váltakozva exponál a menekültek és rendőrök álláspontjára. Ugyanígy féldokumentarista epizódokat dolgoz fel az emigránsok életéből, így tágítva a film kontextusát, egy időben megszüntetve az elsődleges

---

<sup>3</sup> A jugoszláv új hullámról mint legradikálisabb filmművészetről beszéltek az akkori Kelet-Európában. A francia kritikus Marcell Martin azt írja például: Angazsáltabb a csehszlováknál, agresszívebb a magyarnál, politikailag talán a jugoszláv film a leghatározottabb és legegységesebb a szocialista filmművészetben. (*Les Lettres Francaises*, 1969. 2. 9.)

politikusságukat. Ugyanez a technika figyelhető meg első dokumentumfilmjeiben is, melyekkel a jugoszláv filmművészetben megjelent.

A szocialista Jugoszlávia társadalmi problémáiról szóló angazsált dokumentumfilmek mindig elfojtották a pátoszt, melyeket a téma önmagában hordozott. Az 1968-as *Pioniri maleni, mi smo vojska prava, svakog dana ničemo k'o zelena trava* (idézet egy pionírdalból) – című film az utcagyerekek vallomásaiból áll össze. Ők a kamera előtt nyíltan beszélnek a szenvedéseik és nyomorúságuk tapasztalatairól, de vallomásaikban érezhető az utca öröme is. Žilnik mindezt a cirkuszi fellépésekkel keretezi, ahol ugyanezek a gyerekek ugyanúgy szórakoznak, mint a „normálisak”. Minderre bekapcsolja egy anya sirámain is, aki nem tud mit kezdeni a rengeteg nevetlen gyerekével. Miközben a dokumentumfilm egyszerű gyerekként mutatja be őket, vallomásaik cseppet sem gyengülnek, mi több, a kontraszt felerősíti őket. Szavaik, melyeket a gyerekkor radikális kétkedése övez, mintha csak félvállról lennének kimondva. „A dokumentumfilm lényege, hogy ne sérüljenek az emberi karakterek, melyek a filmben megjelennek. Ez azt jelenti, hogy nem lenne jó, ha egy szerencsétlen gyermeket úgy mutatunk be a filmben, mint a kiskorúak képviselőjét. De ha mi a hajléktalant és a munkanélkülit pont olyannak mutatjuk be, amilyen, akkor azt hiszem, használni tudunk bizonyos filmes eszközöket, hogy ezt minél hitelesebben tegyük. Amikor elkezdjük forgatni a filmet, mi már bizonyos módon meghamisítottuk a valóságot.”<sup>4</sup> Hasonló a helyzet az 1968-os *Munkanélküliek* című filmben, ahol Žilnik a szereplőit kérdezetgi, de azok gyorsan egyik témáról a másikra ugranak, gyakran megkerülve a konkrét válaszokat. A filmben végül csak momentumokat mutat be a problémából, de a vágással mégis globális problémaként állítja be a munkanélküliséget a volt Jugoszláviában.

Filmjeiben Žilnik nem „életjegyzeteket” mutat be, valójában tagadja ezt a fellépést, és a valóságot konstruktívan fogja fel. Ha a film a kezdettől fogva kiábrándítja a valóságot, nem is kell a valóság illúzióját keltenie, a film eszközeit a művészi kifejezés lényegének és sokrétűségének rendelheti alá. Miközben Žilnik művészetére a *cinéma vérité* hatott, saját álláspontját tapasztalataiból adódóan kritikusan átalakítja. Ragaszkodik mindenesetre a főszereplők autentikus vallomásaihoz, de nem ez filmjeinek fő témája. Az autentikus vallomásokat különböző eszközökkel és műfajokkal keveri. Esszéista kifejezésmódja Godard hatásáról árulkodik.

Žilnik már karrierje legelején definiálja vizsgálódásának fő témáját: az ideológia és a társadalom viszonyát. Hősei mindig társadalmilag

---

<sup>4</sup>J. A. *Filmski protest*. Filmski svet, Belgrád, 1968. 4. 25.

marginalizált emberek (kilátástalan helyzetben lévő gyerekek, munkanélküliek, munkások, hajléktalanok, vendégmunkások, transzvesztiták, illegális emigránsok, romák), akik a legfőként áldozatai a rendszer hibáinak, vagy életükkel rámutatnak ezekre a hibákra. Így válnak a társadalmi rendszer precíz tükreivé. Saját egzisztenciájukkal mutatnak rá a társadalom értékrendszerére, ami ezeket a csoportokat definiálja (az 1955-ös *Marble Ass* című filmben, mely a kilencvenes évek belgrádi transzvesztitáiról szól, az ő „különös” viselkedésük normálisnak mutatkozik a háborús militarizmustól átítatott környezetben).

Žilnik szerzői távolságtartásával és a mozaik formális struktúrájával megfosztja témáit és hőseit a pátosztól és a szentimentalizmustól, gyakran pedig a provokáció elemeivel, polemikával és humorral – ami első látásra banálissá változtatja az adott szituációt –, hidegen átértelmezi, végleges formájában pedig megerősíti valóságosságukat. Feltárja bonyolultságukat. Állandó gyanakvással és megerősítésekkel, a kérdés körülményével újabb és újabb komolyságot biztosít a film kiindulópontjának és a nehéz egzisztenciális helyzeteknek, melyek a film fókuszában állnak.

Mindezek tetejében ez a kritikus magatartás, mely megnyílik a főszereplők felé, átragad a nézőkre is. A nézők nem azonosulnak a történetekkel és a főszereplőkkel, hanem állandóan utat keresnek feléjük. A film narratív struktúrája nyitott, ezért állandóan tagadja önmagát, a nézőknek lehetlenné teszi, hogy előrelássák további irányát. A néző így a film részesévé válik, bekapcsolódik a folytatásába. Amint Branislav Miltojević észrevette, a nyolcvanas években, televíziós korszakában, Jan Russhoz hasonlóan Žilnik kifejleszti a természetes televízió és a filmes fikció egyesített változatát, egy az egyben lehetővé téve a nézőnek, hogy „részt vegyen” a keletkezés folyamatában, még hozzá dokumentum-tévédráma formájában.<sup>5</sup> A néző elbizonytalanodik a filmbéli emberekkel és meséikkel kapcsolatban. Žilnik így szimulálja (nem rejtve el a szimulációt) a valódi élet kisajátítását. A filmet az érdeklődő pozíciójából forgatja, az állandóan meglepődő szemlélődő pozíciójából, ugyanezt a nézőpontot felkínálva a nézőknek is (a nyolcvanas években a dokumentarista tévédrámák korszakában praktisan forgatókönyv nélkül forgatott).

Žilnik korai dokumentumfilmjeinek legfontosabb alkotása, önmaga szerzői pozíciójának keresése értelmében, kétségtelenül a *Fekete film* 1971-ből. A rendező hajléktalanokat gyűjt össze, saját házába viszi őket, hogy feltárja problémáikat, de elsősorban, hogy filmet forgasson. Žilnik először lesz filmjeinek egyik szereplője. Mások szenvedését felhasználva, kifigu-

6 <sup>5</sup> Branislav Miltojević: *Rani radovi Želimiru Žilniku*. Sirius, Niš, 1992. 169.

rázza saját szerzőségét, és később angazsáltsággal igazolja önmagát. A bevezetőben a szereplőválogatásokat parodizálva minden hajléktalan bemutatkozik, így Žilnik is (Žilnik a többiektől eltérően saját lakásában azt mondja, hogy lehetőségeihez képest, jól él). Később oda vezeti őket, ahol saját felesége és gyereke is alszik, majd két napra szállást biztosít a számukra. Az utcán embereket és a felelős intézmények képviselőit kérdezzeti arról, hogyan oldja meg új lakói problémáját (mindeközben az „ő” problémáikat saját szemszögéből próbálja megoldani, próbálja meggyőzni az embereket arról, hogy a hajléktalanok bűdösek, és hogy nem maradhatnak a házában). Mivel nem találja a megoldást, a hajléktalanokat faggatja, nekik van-e valamilyen ötletük, majd szélnek ereszti őket, mert a forgatás a végéhez közeledik. A film megoldás nélkül végződik. „Žilnik ezzel a művével azt kérdezi, hogy korai kísérletei a világ megváltoztatására hogyan változtatták meg saját életét és viszonyát ehhez a világhoz. Megjeleníti az akkori absztrakt humanizmus összes kínját, a kritikai apparátusét, melynek, mint a lehetséges kritika tárgya, nem része a szerző élete. A film utolsó kockáját – ahol Žilnik hat hajléktalannak, akiket rövid időre azért engedett a saját életébe, hogy megoldja problémájukat, azt magyarázza, nincs több filmszalag, ezért el kell egymástól válniuk –, úgy is értelmezhetjük, mint a demagógia és érzéketlenség tényét, ugyanakkor kellemetlen leszámolás-ként is önmagával és saját mesterségével.”<sup>6</sup> Az állandó gyanakvás a dokumentumfilm értelmében tartósan megmarad Žilnik életművében.

## A szereplő – a nép fia

A szokatlan tér (melyet a bevezető idézetben említettünk), melyben Žilnik hőseit elhelyezi, egyúttal a keresés folyamata a filmes média jelenlétében – a hős hozzászokik, eszközként használja az önkereséshez, mások megismeréséhez. Žilnik előre megrendezett találkozások közben gyakran valós személyeket ismertet össze, drámát *teremtve* a dokumentum és a fikció határán. A narráció állandó szaggatottságát, mely stílusának egyik jellegzetessége, nem csak a történet váratlan menete okozza. Művészetének valószínűleg legeredetibb korszakában, amikor Németországból hazatérve az Újvidéki Televízióban kezdett el dolgozni, a dokumentumdráma speciális műfaját fejlesztette ki. A dokumentumfilm esszészzerűségéhez, a filmes eszközök szabad használatához még egy egyenrangú hozzáállás társul: a filmkészítés közben, ahogyan munkásságának kezdetétől mindig is, Žilnik amatőr színészeket alkalmaz, de ezúttal a film az ő éle-

<sup>6</sup> Petar Jončić: *Filmski jeziki Želimira Žilnika*. SKC, Belgrád, 2002. 58.

tükre és sorsukra koncentrálnak. A többség szemszögéből nézve gyakran dolgozik outsidersokkal, akiknek határozott meggyőződésük és élettörténetük van, melyeken keresztül önmagukat reprezentálják. A természetesség szokatlan bekapcsolása konstans Žilnik művészetében. Saját meséjükkel valamely szociális problémára mutatnak rá, mely gyakran összefüggésben van a bürokráciával, mint például a *Vera és Erzsike* című filmben 1981-ből. A film egy textilmunkásnőt mutat be, aki nem mehet el nyugdíjba a törvény miatt, mely a munkaéveket csak a tizenötödik életévtől számolja. A törvény előírásai így befolyásolják az életét, ezért arra kényszerül, hogy megalázó munkákat vállaljon, a „hiányzó” munkaévek pótlására. Filmjeiben megjelennek azok az emberek is, akik furcsa képességeik miatt társadalmi elismerés nélkül maradnak – a könyv nélküli író (*Bore Joksimović komédiája és tragédiája*), az üveget evő ember (*Forró fizetések*), a kislány, aki tökéletesen utánozza Jerry Lewist (*Második generáció*), vagy egyszerűen olyan emberek, akik a film témájának környezetét mutatják be (a vendégmunkások gyerekei – *Második generáció*, *Pavel Hromiš első három hónapja*, egy montenegrói falu lakói – *Brooklyn-Gusinje*). Saját színészeit nem kényszeríti arra, hogy professzionális színészekként mutatkozzanak, ellenkezőleg, engedi őket, hogy lépésenként éljék bele magukat saját személyükbe, vagy valaki személyébe a környezetükből (ebben Žilnik kétségtelenül Andy Warholra hasonlít). Žilnik spontán hibákat hagy filmjeiben – ilyen például a más szereplők által kimondott replikák ismételtetése, vagy figyelmen kívül hagyása. A filmek fontos eleme az eredeti humor is. Bebizonyosodott az is, hogy Žilnik azon módszere, hogy szereplőit a kamera előtt hagyja, elmozdítja az ábrázolás határait (a kellemetlenség pillanatai, az ironia, mások kicsúfolása), de ez soha nem a hős kárára történik, így egyes filmjei a tragikomédiák határát súrolják.

Hősei érintettség és komplexitása biztosítja következetességüket. A történet mindig a biográfia és a fikció határán mozog, és ebben a sávban különleges módon derül fény a főhősök mentalitására. A dokumentarista- és játékfilmelemek keveredése új minőséget ad a szereplőknek, újabb kulcsot teremt megteremtésükhöz. A hősök, akiket dokumentarista módszerekkel (ankétal, interjúval) közelít meg, szubjektív filozofikus mesékbe kezdenek, ami a film alapirányává változik.<sup>7</sup>

Ahogy Petar Jončić írja, a narratív struktúrát felváltja az egyszerű emberek életrajza, ellentétben az első angazsált dokumentumfilmek módszerével, ahol a szociális kérdésekre számtalan szereplő kérdésével és interjúvolásával mutattak rá. Ugyanígy eltűnik a kamera mozgásán, rit-

<sup>7</sup> Petar Jončić itt mutat rá Žilnik dokumentumdrámáinak és E. Rohmer filmjeinek hasonlóságára. Lásd: Jončić, Petar: CD, 88.



musán, kompozícióján alapuló korai filmnyelv, helyébe főszereplők dialógusai és a forgatáskor keletkező közvetlen dráma lép.<sup>8</sup>

A cselekmény konstruálásakor kifejezésre jut a hős közvetlensége, friss, eredeti véleménye, miközben Žilnik természetes módon kapcsolja be a szereplők környezetét is. *A Buda Brakus betegsége és felépülése* (1980) című film az első világháborús veterán főhős meséjének köszönhetően tudományos-történelmi jelleget ölt, a szubjektív interpretáció új kontextusba helyezi a szerb történelmet. Žilnik a *Jaszikai felkelés* című rövid dokumentumfilmben is foglalkozott a szerb történelemmel, itt idős emberek emlékeznek vissza a kommunista felkelésre saját falujukban. De ebben a filmben a történelem teljesen más karaktert nyer. A falusiak háborús tapasztalataikat újra átéli a kamera előtt. Történetmesélésük a háború kommunista interpretációjának társadalmiból individuálissá való válásáról tanúskodik. Ők, akik személyesen is átélték a háborút, nem tudnak a hivatalos, illuzórikus karakternél többet adni saját történetüknek.<sup>9</sup> A film egyúttal a partizánmozgalom háború utáni mitikus megteremtéséről is tanúskodik. A mű a szerző egyik bizonyítéka is arra, hogy az ideológia nemcsak hat az emberekre, hanem teremtődik is általuk. A *Brooklyn-Gusinje* etnológiai elemeket is tartalmaz. A film Montenegróban játszódik, egy montenegrói–albán faluban, ahol a főhős, egy szerb nő, részese lesz az albán kultúrával és hagyományokkal való ismerkedésnek. Az aktuális politikai kontextus az *Öreg szerkezetben* is jelen van (1989), ahol a szlovákiai rock dj közvetlen módon kommunikál az első szerb nacionalista demonstrációk résztvevőivel. Žilnik saját dokumentumdrámáiban specifikus kommunikációt teremt az ideológia és az individuális élet között – az egyén sorsa közvetlenül és frontálisan találkozik a rendszerrel, így gyakran megmutatja annak funkciótlanságát, működésének destruktív következményeit (a jugoszláv szocialista öngazgatás abszurditását – *Vera és Erzsike*; a vendégmunkások gyerekeinek bekapcsolódását a jugoszláv iskolarendszerbe – *Második generáció*; a hatóságok részvételét a nacionalista demonstrációk szervezésében – *Öreg szerkezet*). Néha Žilnik a film témáját szándékosan kontrasztba állítja a társadalmi történesekkel. A *Brooklyn-Gusinje* például az albánokkal szembeni gyűlöletkeltés és előítéletek időszakában mutat rá helyzetükre a jugoszláv társadalomban, az

---

<sup>8</sup> Ibid, 84.

<sup>9</sup> Slavenska Drakulić neves horvát íróő *Oni ne bi ni mrava zgazili* (Samizdat, B92, 2004) című könyvében rámutat a háború hivatalos interpretációjának jelentőségére, mely történelmileg soha nem volt igazolt, a kilencvenes évektől pedig emocionálisan kezelték, manipulálva az emberek félelmével, hogy megismétlődik a második világháború.

eredeti albán kultúrát és szellemi identitást hangsúlyozva – szembehe-lyezkedve a sztereotípiákkal.<sup>10</sup> Amíg az angazsált dokumentumfilmek első korszakában a kritika nem jutott tovább a rendszer egyes elemeinél, ennek a rendszernek a paradox felbomlása közben Žilnik felfedezi annak tartha-tatlanságát és öndestrukciónak. Így analizálja az átmenetet a kommunista rendszer értékrendszeréből a nacionalistáéba, rámutatva a degenerálódott bürokratikus apparátus átalakulásának kulisszatitkaira.

## Kérdésfeltevés

Dokumentumdrámáiban Žilnik továbbra is azokat a módszereket al-kalmazza, melyek jellemzik filmes esszéit.<sup>11</sup> *Öreg szerkezet* című filmjében több műfaj is keveredik: riportfilm, road movie, útleírás. Az *Öreg szerkezet* és a *Brooklyn-Gusinje* második harmadában egy törés található, mintha az addigi komolyságot egy váltással szeretné megtörni, a műfajt melodramá-vá változtatni. Sőt, mindkét film váratlan véget ér. A főszereplők el akarják hagyni azt az országot, ahol nem lehet normálisan élni. Az *Öreg szerkezet* főhőse egy ljubljana-i rocker, motorral megy el Görögországba. Ő mondja: „a háború még nem tört ki, de mindenre fel kell készülni”. Személye jól ábrázolja a nyolcvanas években uralkodó anarcholiberalis szellemisé- get, és egyben egy korszak végét is jelzi. Az ilyen elhatárolódás, mintha a mozaikosságot cserélné fel, a módszert, amelyet addig a rendező az elbi- zonytalanításhoz használt. Žilnik mintha azt mondaná: bemutatathatom a montenegrói életet úgy, ahogy van, a szokásokat, az albánok integrálását, kultúráját, a szerbekkel való viszonyukat, és ezen tények ismeretében be- mutatathatom egy szerb–albán szerelmi történet kialakulását. De megjele- nitem az albánellenes tüntetéseket, a gyűlöletbeszédet, az értelmetlenül üres euforikus hangulatot, a más nemzetiségűek becsmérlését, a tüntetése- ken érezhető szervezett uszításokat. Azt hiszem, ez a háború kezdete, az ország felbomlása, de hagyom hőseimet, hogy éljék saját életüket.

## Az ideológia – az élet szerves része

Žilnik dokumentumdrámáinak utolsó korszakát a kilencvenes évek há- borús káoszának bemutatása jellemzi. Žilnik 1992-ben, amikor előretört a nacionalizmus, lemond az Újvidéki Televízió kulturális és művészeti mű- sorok fő- és felelős szerkesztői pozíciójáról. 1993 tavaszán saját produkciós

---

<sup>10</sup> Hasonló módon próbálja bizonyítani az albán kisebbség autentikusságát a szerb társadalomban S. Karanović filmje is (*Do sada bez dobrog naslova*, 1988).

<sup>11</sup> B. Miltojević Žilniket így jellemzi: független elbeszélés, idézetek és párbeszéddek dramaturgiai szövedéke, nyitott-szubjektív szerzőiség jelei, a bemutatás előtérbe helyezése, és nem a rendezői szándék erőltetése a filmes feladatok és dilemmák megoldása közben. Lásd: Branislav Miltojević: CD, 173.

irodát alapít Budapesten, videó és digitális technológiát alkalmazva koprodukciós projektumokban dolgozik, a szerbiai ellenzéki médiával működik együtt (B92). Bizonyos mértékig visszatér a kezdetekhez – ismét rövid dokumentumfilmeket forgat. Ugyanakkor felhasználja a dokumentumdrámában szerzett tapasztalatait is. Így készült el 1994-ben a *Tito másodszor a szerbek között* című alkotása. A belgrádi utcára visszatér Tito, hogy megnézzze, hogyan élnek az emberek nélküle. Tito hasonmása Belgrád utcáin sétál, és sosem látott reakciókat vált ki. Összegyűlnek körülötte az emberek, megszólítják, és késztetést éreznek, hogy elmeséljék sorsukat.<sup>12</sup> Žilnik a legnagyobb hangsúlyt a véleménynyilvánításra helyezi. A szerb társadalom keresztmetszetét láthatjuk, bemutatja az emberek viszonyát a múlthoz és az aktuális kormányhoz. A pluralizmussal átszótt attitűdökkel és hangulatokkal Žilnik komplex képet mutat be, és a gyakran komikus jelenetekkel, a boszniai menekültekkel, a frontról hazatérő katonákkal való beszélgetésekkel egy tragikus légkört teremt. Tito alakja egyfajta környezetkatalizátorként működik, teret adva az emberek önkifejezésének (egyes emberek többször is megjelennek). A legnagyobb infláció idején (1993), a legnagyobb gazdasági válságban, a háború következményei közepette, melyben a hivatalos álláspont szerint Szerbia nem is vett részt, a nacionalizmus tetőpontján, a kommunista múlt elítélése idején – élén Titoval – egyfajta szürreális találkozással kerül sor a múlttal. Az emberek tudatában ideológiai zűrzavar keletkezik: együtt éltek az egyik ideológiával, megszokták a nacionalista retorikát, hisznek az összeesküvés-elméletekben, melyeket a médiumok sugároznak („a háborúért Európa és Amerika a felelős, semmiféleképpen sem Szerbia”), de lehetőségük van saját helyzetük racionális megfigyelésére is („ez a háború sosem ér véget, azoknak a kezében van a hatalom még mindig, akik elkezdtek... azért harcolnak, kié az a hegy, és még ezt eldöntik, nem marad élő ember, azt vesszük el, ami nem a miénk”) talán ezért nem lepődik meg senki, hogy Tito feltámadt. Az emberek saját maguk is szürreális világban élnek. Az egyik nő így szól: „Sírtam, mikor elhunyt, azután bűnbánatot éreztem, most újra Önre szavaznék, de csak álnév alatt.” Ez a mondat megmutatja, hogy az emberek megszokták a szabadság hiányát, megszokták a vezért, a gyorsan változó ideológiák miatt nincs idejük arra, hogy saját hozzáállásukat racionalizálják. „És akkor, amikor a vezér eltűnik, kibeszéljük. A múlt egyszerre eltűnik, soha nem értékeljük racionálisan. Egy fekete lyuk marad

---

<sup>12</sup> Mićkónak és az egész stábnak az volt a legfurcsább, hogy mennyire közvetlenül fordulnak az emberek Titóhoz. Semmi bevezetés, hogy például: „Tudom, nem te vagy Tito, de...”, mondja Žilnik. Lásd: Zorica Pašić: *Razgovor sa sopstvenom prošlošću*. TV Novosti, Belgrád, 1994. 5. 18.

utána, tabu, űr a személyiségünkben. A tabuk vezettek el az elnyomásig, a boszniai brutalitásig.”<sup>13</sup>

Žilnik jelentős hatást vált ki a kiválasztott referenciatengellyel – keresi a Tito-rezsim értékeit („testvériség–egység”), de az emberi vallomásokkal a rendszer problémáira is rámutat („külföldi hitelekből éltünk, mégis jól; most is a kormányzati bürokráciád uralkodik”). „A polgárok reakcióiból, akikkel az ál-Tito beszélget, megérthetjük, hogy a titoizmus sem politikailag, sem érzelmileg nem elnyűtt dolog, továbbra is a jugoszláv valóság része. Ha Jugoszláviával foglalkozunk, akkor nem beszélhetünk egyszerű kaméleonátalakulásról, a kommunista, nacionalista űr cseréjéről (Josip Broz Tito – Slobodan Milošević), hanem egy sokkal összetettebb helyzetről, egy ideológiai zűrzavarról, egy ideológiai és szemantikai többletről, mely növekvő társadalmi feszültséghez, zavargásokhoz vezet.”<sup>14</sup> Žilnik művészetében legerőteljesebben az emberek és ideológiák közötti közvetlen kapcsolat érzékelhető, mely tudat alatt meghatározza a valósághoz való viszonyukat.

## A rendszer kritikája

Žilnik már első filmjében, *A korai munkákban* (1969) megalapozta a rendszer kritikáját, és egyben a legnagyobb sikerét is aratta (Arany Medve díj a Berliini Filmfesztiválon). A film részben önéletrajzi tapasztalatokra épül (Žilnik tizennyolc éves korában lett tagja a Jugoszláv Kommunista Szövetségnek), három forradalmár hős, egy fiatal nő vezetésével, elhatározza, hogy a szerb falvakban a kommunista forradalom eszméit népszerűsítik. A film hősei különböző élet- és politikai helyzeteket vizsgálnak: gyárban dolgoznak, mezőgazdasági termelőknek tartanak előadásokat, a szabad szerelem lehetőségeit tárják fel, foglalkoznak a politikai propagandával, a háborúval és a halállal is. A film végén a férfiak megölik a nőt, kiirtják az anarchista magot, majd visszatérnek kispolgári életükbe. A film idealizálva mutatja be a hatvanas évekbeli baloldali mozgalmakat, visszatér a gyökerekhez, a marxizmushoz: a forgatókönyv Marx *Korai munkáiból* kiválasztott idézetekre épül (Marx a filmben társszerzőként is fel van tüntetve). A politikai dogmatizmus szembekerül a valós élettel, melyet nem tud megváltoztatni. Žilnik a marxista idézeteket hőseivel mondhatja ki, „ezzel is rámutatva a bizzar forradalmi illúziókra, melyek jellemzik az egyetemisták 1968-as lázadását”.<sup>15</sup> A film elsősorban egy állapotról szól,

<sup>13</sup> Želimir Žilniket idézi Roger Cohen: *Tito Lives Again but Like Ex-Nation Is Bewildered*. New York Times, 1994. 4. 30.

<sup>14</sup> P. Jončić idézi Dejan Sretenovićot, l. CD, 128.

<sup>15</sup> Ibid, 42.

a forradalmárok tehetetlenségéről, hogy megváltsák a társadalmat, megváltani sem azt, sem magukat nem tudják. „A film a szocializmusban létező vallási mítoszokat próbálja érthetővé tenni” – nyilatkozta Žilnik. A film szerkezete egyfajta kollázs: szabadon elkezdett és befejezett epizódok, néha játékfilmes, néha dokumentumfilmes elemekkel, vizuális provokációkkal. A narráció sem képez egységet, állandóan új ötletek, új narratív irányok jelennek meg.

„A szavak cselekvéssé változnak, és ahogyan Hrvoje Turković alaposan megfigyelte – a kinyilatkoztatásba, az idézetekbe való belefeledkezés, a szerző ideológiáról valló nézeteit tükrözi. [...] Cenzúrázott politikai gondolatokat használ, betiltott vicceket, elhallgattatott véleményeket mondat el hőseivel [...] egy magasabb szintre helyezi őket, kanonokként állítja élénk szereplőit, akik egy hivatalos ideológiát, kultúrát képviselnek.”<sup>16</sup>

A politikai és erkölcsi játékok, a társadalmi valóság egyidejűleg a cselekvés keretét képezik – a főszereplők érdeklődési köre a politika, a politikai jelképeket naponta használják, a szex is egy társadalmi-politikai aktus. Egyfajta szabad játékot játszanak a „komoly” kommunista ideológiával, ez képezi a film vizualitását. A kültéri jeleneteket totálban mutatja<sup>17</sup>, a tárgyak, emberek a távolban jelennek meg – az individuális szereplőket deperszonalizálja, „azt a benyomást kelti, hogy az ember alapvető személyiségének kell szembenéznie Marx elképzeléseivel és a falvak valóságával”.<sup>18</sup>

A forradalmi ideológiában való kételkedés mellett, a filmben megjelenik a jugoszláv kommunizmus részleges kritikája is. A helyszín, ahol a hősök katonát játszanak, menetelnek, lövöldöznek egymásra, egyfajta célzás a Tito-rezsimben játszódó partizánfilmek népszerűségére. Ez a motívum is arról tanúskodik, hogy Žilnik folyamatosan bírálta a rendszert. A Milošević-rezsim harciassága és patriarchialitása a kilencvenes években, ugyancsak Žilnik kritikájának középpontjába kerültek (*Marble Ass*, 1995). Új és régi filmjei is pontosan rögzítik a rendszerek hibáját.

Žilnik a nyolcvanas évek végén tért vissza az ideológia közvetlen bírálatához *Így edzették az acélt* (1988) című játékfilmjével. A kritika, mintha húsz év után újra ismétlődne, azzal a különbséggel, hogy most érdeklődése a szocialista társadalom második fordulópontja irányába fordul. A szatirikus komédia egy proletár környezetben, egy vasműben játszódik, főszereplői hivatásos színészek. Žilnik a szocializmus alkonyát véleményezi.

<sup>16</sup> B. Miltojević, CD, 174.

<sup>17</sup> Ibid, 171.

<sup>18</sup> Petar Volk: *Savremeni jugoslovenski film*. Univerzitet umetnosti, Institut za film, Belgrád, 1994. 290.

Kigúnyolja a letűnt szimbólumokat, melyek a való világban még mindig használatosak. A szimbólumoknak továbbra is, bár már más helyzetben, nagyobb szerepük van, mint az életnek. A főszereplőnek modellt kellene állnia egy szoborhoz, a szocreál művészet új ikonjához, de amikor elvállja a felkérést, a külföldiek megvásárolják a gyárban lévő elavult gépeket. A filmben lévő szocialista szimbólumok átalakulnak szürrealista szimbólumokká, melyek a szocializmus végét jelképezik. Az élet elrugaszkodik a valóságtól, az értékeket kétségbe vonják. A kommunista szlogenek nevetőségessé válnak, mindenki lop, szórakozik, élösködik, és egy másik életet él külföldön. A film a rosszul működő társadalmat parodizálja, ahol az értékrendszer széthullása a normális. Žilnik párhuzamosan mutatja be a munkások és főnökeik etikátlan viselkedését, különbség csak a hatalom-megosztásban van. Rávilágít a társadalom működésének tartós abszurditására, az ellenőrizetlen gazdasági összeomlásra, mely előrevetíti a kilencvenes évek bomlását.

A *Marble Ass* (1995) a kilencvenes évek katasztrófáját ábrázolja a társadalom peremén élő belgrádi egyének szemszögéből. A főszereplők, Merlin és Sanela transzvesztiták, akik a háborús rombolás légkörében, a mindenhol jelen levő erőszakhullám közepette, „ügyfeleiket” kielégítik, miközben női identitásukat hangsúlyozzák. Konfliktusba keverednek a harctérről hazatérő Johnnyval és barátnőjével, akik a háború hatására csak erőszakosan tudnak viselkedni. A film bemutatja az elfajzott, korcs háborús állapotokat, amikor a macsó férfiakból gyilkológépek lesznek. Žilnik ezzel kiterjeszti a férfi és női világ értelmezését, mert a szerelem oltárára a transzvesztitákat helyezi, míg Johnny barátnőjének viselkedése az erőszakot hirdeti. A film a kilencvenes évek szerb társadalmának apokaliptikus víziója, „az ország felbomlásának legradikálisabb metaforája”.<sup>19</sup> A társadalom peremét olyan helynek tekinti, ahol még van remény. Merlin és Sanela nemcsak hogy nem szeretnének semmiféle kapcsolatot a depressziós „férfi” világgal, hanem aktívan ellenük is fordulnak. Társadalmilag nem fogadják el őket, mégis Sanela és Merlin sokkal normálisabbnak tűnnek, mint azok, akik kirekesztik őket. A film leszámol a szerb patriarchális társadalommal is, ahol a másságot veszélyként ítélik meg. A transzvesztiták karakterén keresztül Žilnik újra kiáll a „sokszínűségért”, munkássága egyik központi témájáért. „Žilnik megmutatja, hogy a transzvesztiták és a homoszexuálisok ugyanolyan női fortélyokkal élnek, mint azok az énekesnők, akiket az állampárti televízió napi szinten bemutat, ezáltal egy korszak ikonjává formálva őket. A lelki egyensúly felbomlásának ábrázolása a giccs és a ka-

tonai hatalom időszakában a testi szürrealizmus népszerűsítésében jelenik meg (paródia), annak fizikai valósággá való átalakításában (Sanela férjhez megy egy testépítőhöz), mivel az országban jelen levő gazdasági válság a társadalmi degeneráció minden formáját (emberölés, lopás, lövöldözés az utcán, kábítószer-élvezés) elfogadhatóvá tette.<sup>20</sup> A film nem egy hagyományos környezetben játszódik, pontosan azért, hogy még láthatóbbá tegye a rendszer kritikáját. Žilnik abban az időben választotta filmjei főszereplőivé a transzvesztitákat, amikor a hagyományos értékrend szerint a katonák és hazafik számítottak hősöknek. „1994 nyara. A balkáni vágóhíd teljes mellbedobással üzemel. Hogy működni tudjon, az állami propagandagépezet sztereotípiákkal telített. Az igazi szerb, igazi macsó férfi részegre issza magát, mint a disznó, fúvások húzzák a fülébe, és pincérnőket erőszakol a bárpulton. Eszébe jutnak a régi filmsikerek szereplői, története, melyekbe az állam milliókat fektetett be. Dollárban. És a nyugati filmesek is gond nélkül segítenek. A tévéhíradóban is kocsmahangulatot közvetítenek, részeg, hétvégi katonák duhajkodását mutatják... Ma, tíz évvel később, mindenki számára világos, hogy az állami gépezetnek ez a hülyítése eszköz volt, mivel ugyanabban az időben milliós rablások, házelkobzások történtek. Az állami vezetők, a párt, a félkatonai csapatok parancsnokai csempészettel, fegyverés emberkereskedelemmel foglalkoztak. A háború olyan sötét felhő volt, mely megteremtette a posztjugoszláv uralkodó osztályt.”<sup>21</sup>

## A menekülés motívuma mint az egzisztencia metaforája

Žilnik életművén végigvonul a migráció, az utazás motívuma. Már a szocialista Jugoszlávia idejében is foglalkozik a vendégmunkások témájával, amikor jugoszláv állampolgárok milliói mentek külföldre dolgozni, hozzájárulva így a társadalom gazdasági felemelkedéséhez. Žilnik a vendégmunkás-létet nem gazdasági, hanem kulturális és szociális jelenséggént kezeli. Ez a motívum számos filmjében szerepel a kezdetektől a nyolcvanas évek végéig, mivel az a jugoszláv társadalom egyik karakterisztikus jellemzőjévé vált. A *Nők érkeznek* (1972) című filmben például a vendégmunkás nőket és specifikus problémáikat ábrázolja. Németországi tartózkodása alatt, ahova a *fekete hullámot* ért támadások elől menekült a hetvenes évek elején, a külföldi munkások életével foglalkozik (például az 1974-es *Inventur* és *Kérvény* című filmekben). Törvényszerűen e téma felé fordult jugoszláviai visszatérése után is a *Második generáció* (1983) című filmben, mely egy fiúról szól, akinek a szülei Németországban dolgoznak,

<sup>20</sup> P. Jončić, CD, 132.

<sup>21</sup> Mirosljub Stojanović (szerk.): CD, 80.

őt pedig hazaküldik Jugoszláviába, hogy „itthon” tanuljon. A főhős kulturális és nyelvi megosztottsága, a két nép között feszülő identitása megnehezíti bekapcsolódását a társadalomba. Schol nem érzi otthon magát, először visszamenekül Németországba, de ez sem jelent megoldást, valójában számára nem is létezik megoldás. Visszatérő gyerekekkel próbál barátságot kötni, nem érti a jugoszláv rendszert, a marxizmuson alapuló oktatást, és állandóan összeütközésbe kerül a törvénnyel. Vladimir Sink igaz történetét Žilnik fiktíven fejezi be – a fiú a filmben menedéket talál a rendőriskolában, az egyetlen biztonságot jelentő fészekben a rendszer működésében. Žilnik a film kezdetétől rámutat a probléma egzisztenciális lényegére, a saját identitás megtalálásának lehetetlenségére. Megmutatkozik az ideológia és az élet radikális különbözősége. Žilniket az egzisztenciának az a pillanata érdekli, mely mintha megállt volna az időben, mert úgy tűnik, megoldás nem létezik. Ez a téma Žilnik későbbi filmjeiben is jelen van. Az *Európa erődítmény* (2001) azokról a kelet-európai illegális bevándorlókról szól, akiket a Nyugat nem akar befogadni. A *Kenedi hazatér* (2003) dokumentumfilm a romákról, akik a kilencvenes évek háborúi elől Németországba menekülnek, majd tíz év után akarataik ellenére visszatoloncolják őket Szerbiába. Sajátos kollázsán keresztül Žilnik váltakozva mutatja be az emigránsok és az uralkodó ideológia álláspontját, mely ezúttal a gazdagok és szegények között húzódó határként alakult ki, gyakran rasszista alapú mértékeket alkalmazva annak meghatározására, mely népek mehetnek és melyek nem Európába. Az emberi jogok mellett kardoskodik és filmet készít azok védelmében.

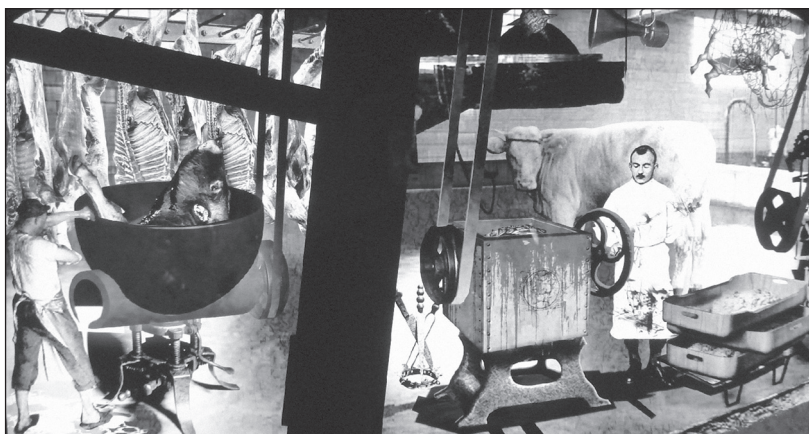
Hőseihez fűződő viszonyában Žilnik nem tagadja, hogy az ő oldalukon áll, de soha nem úgy mutatja be őket, mint szánalomra méltó embereket. Nem akar nyíltan objektív lenni, az ideológiát az emberekkel való kapcsolatán keresztül szemléli, így legitimálva kérdésének jogosságát. Egyszerű eljárásokat használ, hogy bemutassa hőseit, és követi őket a probléma megoldásának útján. Gyakran alkalmaz kollektív jeleneteket (menekültek gyülekezete Belgrádban és Budapesten), ahol tapasztalatcserére kerül sor. Az *Európa erődítmény*ben például az orosz menekült, akinek a lánya és felesége Olaszországba távozott, Budapesten kerül összetűzésbe a szerbiai menekültekkel: ők azt tanácsolják számára, ne térjen vissza, folytassa útját tovább, együtt kell maradnia a lányával, hogy biztosítsa a jövőjét. A szerbek elmesélik tapasztalataikat a magyarországi menekültelettel kapcsolatban: „Tíz évig harcoltunk egy rendszer ellen, most pedig abba a helyzetbe kerültünk, hogy ugyanennek a rendszernek a nevében kellene harcolnunk, így egyszerűen távoznunk kellett.” A tapasztalatcsere jelenetei, a másik sorsába való behelyezkedés, ezeket a részleteket az emberi közösség és szolidaritás példáivá változtatja.



Žilnik filmjeinek erőssége, hogy reflektálnak az emberi egzisztenciák drámáira. Hőseinek közvetlenségéhez Žilnik is hozzájárul: egyrészt bemutatja őket nehéz egzisztenciális helyzetükben, ugyanakkor rámutat lehetőségeikre is – a családjukhoz, a munkához, tradíciókhoz való viszonyukra. A vendégmunkások, emigránsok, romák saját életükért küzdenek, mely gyanússá vált a politikai rendszer miatt, miközben szembesülnek az újrakezdés nehézségeivel. Žilnik hőseivel együtt életük képeit építi.

### Forrás

Prejdová, D.: Angažovaný film podle Želimira Žilnika. In: DO III revue pro dokumentární film, č.3/2005, ed.: Slováková, A., 231–245.



# A társadalom peremén élő emberek a balkáni élet hajtóelemei

Želimir Žilnikkel Dominika Prejdová beszélget

Molnár Márta fordítása

*Amikor az Ön munkásságáról beszélnek, gyakran szóba kerül a New York-i iskola, felmerül Godard és Warhol neve, a cinéma vérité, de azt hiszem, Branislav Miltojevićnak van igaza, amikor azt állítja, hogy Ön ironizálja ezeket a módszereket, ugyanúgy, ahogy a filmhez való közeledést is. Ez a fajta irónia munkájának az alapja?*

– A 60-as éveket az említett szerzők jellemezték. Az, hogy megpróbáltam közelebb kerülni nyílt struktúráikhoz, egyfajta kilépést jelentett az individuális sorsokból és „esetek”-ből, mert egy olyan társadalomban éltünk, amely az „én”-ből a „mi”-be való átalakulást hirdette. De természetes, hogy a „kollektív” mint egyéniség, melynek érzései és álmai vannak, kérdéseket, kételkedést, iróniát és bizalmatlanságot okoz.

*Ön jogot tanult, filmezni amatőrként kezdett. Mennyire fontos az a tény, hogy a saját útját járta? Milyen hatással volt ez a munkásságára?*

– A gimnázium után csatlakoztam az akkori filmklubokhoz, melyek fontos állomásai voltak az új jugoszláv filmnek. A belgrádi Filmklubban forgatta első filmjét Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Kokan Rakonjac, Splitben Lordan Zafranović és Ivan Martinac, míg Karpo Godina és Nasko Kriznar Ljubljánában alapított egy klubot és így tovább. A professzionális filmművészet a hatvanas évek második felében fordult az amatőr film felé, és a filmklubokban több rendező alkotását mutatták be. Azért választottam a jogi tanulmányokat, mert Újvidéken nem volt szociológia, ez egyébként a későbbiekben sokkal hasznosabbnak bizonyult, mint gondoltam volna.

Amikor 1968-ban elhagytam a pártot a *Korai munkák (Rani radovi)* című filmem bírósági ügyei miatt, majd később még pár film jogi problémái miatt (a bíróság betiltotta a *Neoplanta* című filmet, ezzel párhuzamo-

san eljárás indult Bulajić *A nagy szállítás (Veliki transport)* alkotása miatt – ahol azzal vádoltak, hogy ellenséges a hozzáállásom a partizánfilmekhez stb.), tisztában voltam a bírósági eljárással, jogszabályokkal, meg tudtam védeni magam.

*Mely ötletek és módszerek fontosak Önnek a fekete hullám időszakából?*

– Az 1964 és 1972 közötti nyolc évben az akkori Jugoszláviában több mint tíz „új, szabad” film készült, melyek mentesek voltak a didaktikától, a szocrealizmustól és a párt propagandájától. A filmek az „érett titoizmus” korszakában készültek, amikor a jugoszláv modell nyitottabb, sikereesebb és kommunikatívabb volt, mint az államszocializmus többi modellje. De az „új filmnek” gyakran így is marginális szerepe volt, a látványos partizánfilmekhez és a Nyugattal készült megakooportukciókhoz képest, melyek Zágrábban a Jadran, Belgrádban az Avala filmstúdióiban készültek. Ugyanakkor Aleksandar Petrović, Pavlović, Makavejev, Hladnik, Krsto Papić, Puriša Đorđević és mások is nagy sikert értek el mind a hazai és külföldi kritikusoknál, mind a közönségnél. Ha ma a hatvanas évek filmjeire gondolunk, rögtön eszünkbe jut a fekete hullám. Honnan ez az elnevezés? Az anarcholiberalizmus ideológiájának kritikájából eredt, aminek ezek a filmek 1968 után, a resztálinizáció offenzívájában ki voltak téve, amibe a kormány a vörös burzsoázia elleni egyetemista tüntetések okozta „földrengések” után kezdett, amihez persze közrejátszott Csehszlovákia megszállása és különösen a dubčeki modell eltüntetése 1968 augusztusában.

*Az Ön Fekete filmje (Crni film) az addigi dokumentumfilmek önironikus rekapitulációjának tűnik. Hogyan értékeli ma ezt az alkotást?*

– *A Fekete film*et 1971 elején forgattam, amikor az új hullám elleni ideológiai kampány elérte a csúcát. Ezzel a dokumentumfilmmel – amire talán az esszé a jobb szó – a saját véleményem szerettem volna kifejezni a film hisztérikus misztifikációja és társadalmi kritikája ellen. A mai körülmények között szinte lehetetlen megérteni az akkori ideológiai kampány nagyságát és súlyát. Az egész párt-, állam- és rendőrségi apparátus, mintegy tízezer ember azért volt mozgósítva, hogy kirekessze, kövesse, „kritizálja” és ellehetetlenítse azokat az embereket és fogalmakat, melyek „ideológiai ellenségként” voltak megjelölve. Az államszocializmusban ezek az irányított akciók fontos fegyverei voltak a „fegyelemnek”. Érdekes, hogy Jugoszláviában, ahol mindenféleképpen egy nyitottabb rendszer, egy meghatározatlan gyakorlatú öngazgatás és szabad utazás volt érvényben, a párt nem zárta ki a kampányokat, a „tisztogatásokat”, melyek a sztálini modellre jellemzőek. Az új hullám likvidációja, átkeresztelése *fekete hul-*

lámra nyilvánvaló példája egy nagy, hatékony és önpusztító intézkedésnek. A hazai film legkreatívabb fázisát állították meg. Olyan rendezők, mint Makavejev, Petrović, Pavlović és mások nem forgathattak többet. Lazar Stojanovićot két év börtönbüntetésre ítélték *Plasztikjézus (Plastični Isus)* című filmje miatt. Minden korábban felvett filmemet betiltották: öt dokumentumfilmet és a *Korai munkákat* is. A még vágóasztalon lévő filmemet *A szabadság vagy képregényt (Sloboda ili strip)* nem fejezhettem be. Emlékszem, értesítést kaptam a társadalombiztosítótól, hogy elvesztettem a film-munkási státust, ami alapján a biztosítást kaptam, mert filmjeimet nem mutatják be nyilvánosan. Szóval, ezek nagyon hatékony adminisztratív intézkedések voltak. Amikor a legizgalmasabb és nemzetközileg elismert szerzők külföldre mentek, filmnyelvük megváltozott, és gyakorlatilag soha többé nem készítettek olyan típusú filmeket, mint korábban. Akkoriban én még mindig fiatal voltam, még a harmincat sem töltöttem be, és elhatároztam, nem engedem meg, hogy ezek a paraziták megtörjenek.

*A „német korszakáról” kérdezném: mely tapasztalatok változtatták meg az Ön viszonyát az eredeti környezetéhez, különös tekintettel az ideológiához képest, melyek munkájának fő meghatározói? És hogyan változott meg Németországban e filmek befogadása?*

– Saját döntésem volt, hogy Németországba megyek. Akkoriban már több százezer jugoszláv vendégmunkás dolgozott kint, és folyamatosan érkeztek az újak is. Úgy éreztem, egy vagyok közülük, úgyhogy forgattam pár dokumentumfilmet róluk: így született az *Antrag*, a *Hausordnung*, az *Abschied*, az *Inventur*. Másodsorban, ami talán még érdekesebb, kíváncsi-vá tett egy német jelenség: az önpusztítás. Ez az erős kultúra, művészet, gazdaság képes volt arra, hogy harminc év alatt kétszer is elpusztítsa saját magát.

Önmagát változtatta hamuvá, miközben az uralkodó osztály önbizalmat szerzett magának. Nem hasonlít ez az államszocializmusban élő magas tisztviselők narcisztikus önbecsüléséhez, miközben saját sírjukat ássák? Ráadásul Németország mindig is rendkívül érdekes intellektuális környezet volt: a marxizmus és a fasizmus a legtermékenyebb talajra ebben az országban talált, és „Európa amerikanizálódása” is Németországban kezdődött. A hetvenes évek elején, amikor Németországba mentem, a filmesek egy csoportot hoztak létre: Fassbinder, Herzog, Wenders, Kluge, Reitz, Zibeberg stb. Forgattam és vágtam is filmeket a *Filmverlag der Autoren*ban, amit ők a mi „önigazgató filmes közösségünk” mintájára alapítottak. Münchenben néhány nagyon provokatív filmet is készítettem (*Öffentliche Hinrichtung* [1974], *Paradies* [1976]). A filmeket egy sajátos cenzúra, az úgynevezett „Freiwillige Selbstkontrolle” (önkéntes önkontroll)

alapján tiltották be. Emiatt 1976 második felében elhagytam Németországot. Ma ezeket a filmeket úgy mutatják be Németországban, mint az első reakciókat a vasfüggönyre, mellyel azokban az években szembesültek, valamint összefüggésben a Vörös Brigádok Frakció okozta feszültséggel.

*Egyszer azt nyilatkozta, hogy az Ön számára a legfontosabb az egyéni sors és a társadalom közötti kapcsolat. Filmjeinek hőseit gyakran a társadalom pereméről választja. A társadalmilag elfogadottak és kirekesztettek összekapcsolása szemlélteti az alapvető kapcsolatot? Milyen eszközökkel sikerül megőrizni filmjeiben e két pólus közötti egyensúlyt?*

– A dramaturgiát és narrációt mindig úgy építem fel, hogy a közönség számára érthető legyen. Amikor visszatértem Németországból, nem volt lehetőségem arra, hogy támogatást találjak a filmes alapoknál és a filmes cégeknél. De találtam teret a televízióban. Akkoriban még csak két televíziós csatorna létezett, melynek műsorait húszmillió jugoszláv nézte. Amikor az ember olyan tévéfilmet készít, amely este nyolckor kerül adásba, és azt nyolcmillió ember fogja megnézni, akkor olyan helyzetbe kerül, hogy el kell gondolkodjon: a saját történetét meséli el saját hősökkel, de úgy kell elmondania, hogy azt megértsék a földművesek, a munkás emberek és az idősebbek is. A tizenhárom egész estét betöltő tévéfilmmet, melyeket a nyolcvanas években forgattam, filmes munkásságom legkonzisztensebb alkotásainak tartom.

*A Korai munkákban gondolatait egy csoport falusi ember szemszögéből mutatja be, megmutatva a forradalom abszurditását. Az Öreg gép (Stara mašina) című filmjében a főhős közvetlenül bekapcsolódik az antibürokratikus tüntetésekre, rámutatva a nacionalizmus abszurditására. Az Így edzették az acélt (Tako se kalio čelik) című filmben a szocializmus alkonyát mutatja be a szocialista realizmus üres szimbólumain keresztül, bemutatva az akkori élet szürrealizmusát. Ezekben a filmekben rámutat az ideológia és a társadalom közötti szakadékra, ugyanakkor ezzel egy időben az ideológiát a mindennapi valósághoz közelíti, olyan helyzeteket teremt, amikor ez a kapcsolat egyértelművé válik...*

– Medvedkin, De Sica, Glauber Rocha – a legfontosabb leckéket tőlük tanultam, ők főhőseiket „viharos történelmi eseményekbe” helyezték.

*A jelenről beszél, a társadalom jelenlegi helyzetéről, az emberi lét milyenségéről. Az ideológiával szemben foglal állást. Az ideológia a szükséges rossz, vagy szükséges, hogy gonosszá váljék?*

– Az uralkodó ideológia abban az időben, amelyben éltünk, csupán illúzió volt. Az ideológia elrejtette vagy racionalizálta a társadalmi igazságtalanságokat. Az uralkodó osztály manipulációja volt, hogy tudattalan-ságban tartsa az embereket.

*Hogyan jellemezné a kilencvenes évek nacionalista ideológiáját, a kommunizmussal összehasonlítva?*

– A jugoszláv esetnek vannak kivételei. A hetvenes évek elején, ahogy azt már korábban említettem, a Tito-rezsim a resztalinizáció felé haladt, felhergelve a „vörös burzsoázia” elleni tiltakozások és Dubček eltávolítása miatt. A resztalinizációs folyamatot nehezen lehetett keresztülvinni az öngazgatás fejlett rendszerében, és egy olyan országban, ahol a határok nyitottak voltak. Így elsősorban a párt ideológiáját érintette, míg a másik oldalon ösztönözte a köztársasági elitek bezárkózását „saját országukba”. Így a nyolcvanas évek második felére a rendszer Jugoszláviában egyfajta „regionális szocializmussá” alakult. „Az elhatárolódott köztársasági hatalom” úgy állította be magát, mint saját polgárai érdekeinek védelmezőjét a többi köztársaság „kizsákmányolói” ellen. Jugoszlávia feudalizációjának folyamatában található meg a későbbi „nyílt szocializmus” alapjai. És amikor 1990-ben a teljes kommunista hatalom összeomlott, ennek az ideológiának a helyettesítésére a nacionalizmust használták. A primitív nacionalizmus propagálói főleg az előző rendszer és a rendőrség vezető párttisztviselői voltak. Frusztrált értelmiségiek, többnyire valamikori fiatal „avantgárd kommunisták” öntötték az olajat a tűzre. A nacionalizmus hatalmának technológiája sok szempontból identikus a sztálinizmussal: csak a továbbiakban már nem az volt a kérdés, hogy jó párttag, hanem hogy jó szerb vagy horvát vagy-e.

*Hősei gyakran áldozatai az ideológiának, de ha leegyszerűsíthetem, akik részesei az ideológiának, nem is olyan ártatlanok... Úgy gondolom, az ideológiával telített élet legjobban a Tito másodszer a szerbek között (Tito po drugi put među Srbima) című filmjében látható. Mit gondol a hétköznapi emberek szerepéről a jugoszláv társadalomban az elmúlt években?*

– A hétköznapi ember a Balkánon a XX. század kezdete óta másodrangú állampolgárként él, hiszen ezt a területet megszállták a törökök, az Osztrák–Magyar Monarchia, Olaszország. Majd jött a felszabadulás. Egy-két generáció alatt jelentősebb változás következett be a térségben. Fejlődnek a városok, az ipar, az oktatási intézmények. A két világháború között megteremtődnek a vadkapitalizmus alapjai; a második világháborúban a fasiszmus brutális változatai jelennek meg, a német hadvezetés azon parancsával egyetemben, hogy minden megölt német katona után száz szerbet kell megölni; a háború után jött a kommunizmus a maga nyersségével, a földet elvették a parasztoktól, Tito ellenfeleit koncentrációs táborokba hurcolták stb. A pénzügyi helyzet javulása, a rengeteg munkahely teremtése a balkáni emberek számára nem jelentett személyes sikert, szorgalmat vagy tehetséget. A *Tito másodszer a szerbek között* című filmmel azt szerettem volna bemutatni, hogy a hivatalos propaganda és ideológia hogyan bolon-

dította meg az embereket a médián keresztül. És ez jól látható a filmben. Az uralkodó osztály legnagyobb hibáját abban látom, hogy képes nyomást gyakorolni saját népére egészen a megsemmisülésig.

*A legutóbbi alkotásaiban, dokumentumfilmjeiben, drámáiban azonnal reagált a kilencvenes évek Jugoszláviájában előállt politikai helyzetre. Melyik időszak nyitott legtöbb lehetőséget a filmezésre?*

– Két módszer különösen kihívást jelentett számomra, ami megmagyarázza, miért akartam őket egy módszerben egyesíteni. A munka egy előre megírt szöveggel, szereplőkkel lehetővé teszi, hogy pontosan megfogalmazzam a történetet, az érzelmeket, a szereplőkkel való kapcsolatot; a dokumentumfilm lehetőséget ad, hogy az „élet tükröcserepeit” egy új egészbe rakjam össze. A két módszer ötvözése tízszer hatékonyabb filmkészítést tesz lehetővé, gazdaságosabb, közvetlenebb, mintha csak „tisztán” forgatnánk. Azt hiszem, hogy ezt a *Marble Ass*, a *Tvrđava Evropa*, a *Kenedi se vraća kući* filmekben sikerült legjobban bemutatnom.

*Az Ön munkájára jellemző a dokumentumfilm és a játékfilm ötvözése. Mikor használ dokumentum- és mikor játékfilmes módszereket?*

– Dokumentumfilm forgatásakor vannak korlátok: nem lehet előtérbe helyezni a magánéletet, még akkor sem, ha a résztvevő ebbe beleegyezik. Fennáll a felelősség kérdése, nehogy a szereplő vagy családja emiatt kellemetlenségnek legyen kitéve. De nem kellene, hogy akadályba ütközzünk azon a forgatáson, ahol a téma a közélet vagy a társadalmi szféra. Tehetőséges színészekkel a játékfilm struktúrája az érzelmek újraértelmezéséhez teremt lehetőséget.

*Szokatlan helyzetbe kerül filmjeinek nézője, amikor érzelmi szinten kíván azonosulni a szereplőkkel, a cselekménnyel: gyakran kritikus hozzáállást kénytelen felvenni. De azt hiszem, a nézőben ugyanakkor erős reakciókat vált ki a karakterek közvetlensége, egzisztenciális drámája. Milyen szinten keresi közönységével az identifikációt?*

– Számomra mindig kihívás a forgatási és vágási munkálatok demisztifikációja, amely mindig egy konstrukció, de egy időben a film hatalma is, hogy a finom érzelmekre, hangulatokra, kapcsolatokra helyezze a hangsúlyt, ahogyan az emberek közötti kommunikációnak és beszélgetéseknek is sokkal nagyobb az individualizmusa, mint annak, ami a színpadon hangzik el vagy egy regényben olvasható.

*Filmjei gyakran mutatnak be „elidegenítő effektusokat”: karikatúrát, unalmat, komoly történeteket, váratlan befejezéseket, narratív digressziókat. Ez az Ön bizonytalanságát jelenti a filmek által felkínált lehetőségekkel kapcsolatban? Kérdéseket tehet fel, véleményét nyilváníthat, de választ nem adhat?*

– Egy jó film, ha jól van megcsinálva, úgy hat, mint az „élet része”. Egy párhuzamos szubjektuma lehet az általunk rögzített valóságnak. És az élet, mint tapasztalatainkból tudjuk, váratlanul megváltozhat, megállhat, véget érhet.

*Filmjeiben jelentős szerepet kapnak a hétköznapi emberek. Ők gyakran a társadalom perifériájáról érkeznek, saját magukat játsszák. Érdekes, milyen sok teret ad a résztvevőknek, és ahogyan ők részt vesznek a film végleges formájának a megteremtésében. Hogyan válnak ők a filmkészítés elemeivé?*

– A módszer, amit használok, egyfajta kerülőút a történet szokásos szerkezetéhez képest. Egy másik forgatókönyvíró dicsekedne azzal, hogy talált egy „érdekes esetet”, különös sorsot, eseményt. Ez adna neki ihletet, írna egy történetet, melyet megpróbálna közelíteni a valósághoz. Aztán pénzügyileg és gyártásilag is elkezdené szervezni a projektet, a végén meg leforgatná a filmet. Ez a ciklus általában egytől három évig tart. Az én módszerem: az emberek, események, melyek engem érdekelnek, a készülő film alapját képezik, és attól a pillanattól kezdve, ahogy döntést hoztam a film történetéről, a végős megvalósításig kevesebb mint hat hónap telik el.

*Számomra a legerősebb pillanatok a „kollektív jelenetek”, ahol az emberek kifejezik és megosztják véleményüket, álláspontjukat, gyakran a másokkal való azonosulásuk alapján. Hogyan alakultak ki ezek a jelenetek?*

– Ez hasonló mint a játékfilmekben, ott is konfliktusokat alakítanak ki, párbeszédet indítanak különböző tapasztalatokkal, szociális háttérrel rendelkező emberek között.

*Munkájának fontos témája a vendégmunkások, bevándorlók helyzete, nem csupán mint kulturális és társadalmi jelenség, ők ugyanúgy tanúskodnak azok egzisztenciális gondjairól is, akik nem szeretnék tovább saját környezetükben élni. Miért mutatja be ilyen gyakran ezeknek az embereknek a történeteit?*

– Ezek azok az élmények az életemből, melyek foglalkoztatnak. Korai éveimben elutasítottak és kiutasítottak. Huszonnégy éves voltam. Azzal a meggyőződéssel kezdtem, hogy egy érdekes, sikeres, független szocialista országban élek. Ezzel a meggyőződéssel forgattam első filmjeimet, melyek kritikusak és provokatívak voltak. Meg sem fordult a fejemben, hogy az egész szerkezet rothadt. És akkor eljöttek a kijózanodás pillanatai. Amikor több kollégával együtt ellenségként tekintettek ránk. És akkor, a személyes tapasztalataim alapján a vendégmunkásokról, az ember tapasztalatával a határhelyzetekről, a Milošević-korszak konkrét ellenfeleként, megtanultam, hogy az élet esszenciája, a túlélési és kulturális reflexek a Balkánon nem az establishmentekben, hanem a társadalom peremén vannak. Az establishmentet továbbra is a csalók, ideológusok és bűnözők képezik.



# A vágy modalitásai

Szegénység és művészet Csubrilo Zoltán *Getto sor* című dokumentumfilmjében

Ha Csubrilo Zoltán *Getto sor* című alkotását általánosabb szinten, a dokumentumfilm-történet és -elmélet kontextusában próbáljuk meghatározni, értelmezni, Bill Nichols tipológiáját alapul véve performatív filmként írhatjuk le. Nichols a dokumentumfilmek és -videók terén hatféle ábrázolásmódot (alműfajt) különböztet meg: a költői, a magyarázó, a résztvevő, a megfigyelő, a reflexív és a performatív ábrázolásmódokat. Természetesen a különböző ábrázolásmódok sosem tisztán jelennek meg az egyes alkotásokban, osztályozásukra az adott filmben domináns erőként működő megközelítésmód kínálkozik. A költői, a magyarázó és a megfigyelő ábrázolásmódban, mely a dokumentumfilm-történet első periódusában, az 1920-as, 30-as években alakul ki, az a közös Nichols szerint, hogy mindhárom „igyekszik elleplezni a filmkészítő tényleges fizikai jelenlétét és befolyásoló erejét”. Nichols az 1960-as évekre teszi a dokumentumfilm-készítésnek azt a fordulatát, amikor a filmkészítő már maga is megjelenik a filmben. Ezt a fordulatot részben az ez idő tájt megélénkülő antropológiai kutatások önreflexivitásával magyarázza, azzal a belátással, hogy a megfigyelés folyamata nem hagyja érintetlenül a megfigyelt tárgyat, s így a kutatóknak, akik az anyaggyűjtéshez segítségül hívták a kamerát is, meg kellett találniuk a saját kultúrájuk és a megfigyelt világ közötti kényes egyensúlyt. Az 1980-as években alakul ki a reflexív ábrázolásmód az alkotó és a néző interakciója révén. Ide tartozik a francia cinéma vérité technikája, az irányzat talán legismertebb képviselője Jean-Luc Godard.

Végül pedig a 80-as és a 90-es évek fejleménye a performatív előadásmód. Itt a cél „a világról való tudás szubjektív és érzelmi dimenzióinak kiemelése”. Ezek a filmek „nem hatásos retorikai fordulatokkal vagy felhívásokkal fognak meg bennünket, hanem saját, eleven érzékenységük révén. [...] A performatív film tekinthető az olyan filmek korrigálásának,

amelyekben »róluk beszélünk magunk közt«. A performatív filmekben ezzel szemben az érvényesül, hogy »magunkról beszélünk nektek«, vagy »magunkról beszélünk magunk közt«.<sup>1</sup>

Míg Nichols rendszere inkább az alakulástörténet, a technikai lehetőségek bővülése és a társadalmi-kulturális igények változása szempontjából vizsgálja tárgyát és alakítja ki tipológiáját, Michael Renov a formai elemekre helyezi a hangsúlyt, a kompozíció, a funkció és a hatás figyelembevételével a dokumentumfilm négy alapvető tendenciáját különbözteti meg mint „a vágy modalitásait”:

1. rögzíteni, megmutatni, megörökíteni,
2. meggyőzni, népszerűsíteni,
3. elemezni, rákérdezni,
4. kifejezni.

Elemzésünk tárgya, Csubrilo Zoltán filmje szempontjából a leginkább releváns negyedik tendencia vagy modalitás kapcsán Renov megállapítja, hogy „a formai, avagy expresszív régió elnyomás alatt állt a dokumentumfilmes hagyományon belül”. Ennek legfőbb oka szerinte, hogy „[a] gyakran a dokumentumfilm fejlődésének hajtóerejéül szolgáló filmes »mozgalmak« (kezdvé a brit Grierson-csoporttól a Drew Associates direct cinemásk alkotóiig vagy a Newreal ellenkulturális radikálisaiig) minden esetben mélyen át voltak politizálva...”<sup>2</sup>, vagyis a társadalmi-politikai funkció rendre felülírta, elfedte vagy kihasználatlanul hagyta a filmes ábrázolás formai lehetőségeit.

Csubrilo filmjének címe, a *Getto sor* önmagában is erős politikai töltést hordoz. Mielőtt akárcsak egyetlen képkockát is látnánk, már tudjuk, hogy itt egy, a többségi társadalomból kirekesztett csoportról lesz szó. És valóban: a film egy magyarkanizsai roma muzsikusk család életébe enged bepillantást. Ám a címtől eltekintve, mely az egyik szereplőtől vett idézet, a film kerüli a direkt vagy akár az áttételes politikai, szociológiai, ideológiai utalásokat, vagyis azokat a nyelvi diskurzusokat és képi konvenciókat, amelyekkel „róluk beszélünk magunk közt”. Bizonyos értelemben a cím asszociációs mezője és a szemünk láttára kibontakozó mikrovilág között mindvégig finom ellenpontozás is működik.

Ennek az ellenpontozásnak egyik leglényegesebb eszköze a zene, amely már akkor felhangzik, mielőtt a képek megjelenének a vásznon vagy a

---

<sup>1</sup> Bill Nichols: A dokumentumfilm típusai. Czipra Réka fordítása. In: *Metropolis*, 2009/4.

<sup>2</sup> Michael Renov: A dokumentumfilm poétikájának megelőlegezése. Buglya Zsófia és Czipra Réka fordítása. In: *Metropolis*, 2009/4.

képernyőn: néhány másodpercig nem látunk semmit, csak az improvizatív gitárszólót halljuk. Ezután Kanizsa jelenik meg felülnézetből, a város körpanorámája, majd az utcák, végül pedig a keskeny, hosszú ház, ahol a film szereplői élnek. A képek alatt a filmkészítő-narrátor kommentárját halljuk, egy néhány mondatos egyszerű, személyes bevezetőt a filmesről, aki „a nagybetűs Történetet keresi”, mely „önálló életre kel a filmvásznon”. A történet pedig, amelyet el fog mondani, a nagyapáé, a nagymamáé és az unokáé, akik „vallanak” neki arról, mit gondolnak az életükről, tapasztalataikról és a generációs feszültségekről, melyeket a családi ünnepek oldanak fel. A bevezető monológ nem minősít, a családi viszonyok megnevezésén kívül minden egyebet a szereplőivel készített interjúkra és az életük eseményeit rögzítő képsorokra bíz. Az identitásukat a szereplők maguk határozzák meg.

A film a nagyapával, Dimović Lukáccsal indít, ahogy széles karimájú fekete kalapban, nyakkendőben, fekete zakóban, fehér nadrágban, fehér zsabós ingben Kanizsa főterén, Koncz István és Dobó Tihamér szobrától nem messze zenél egy babakocsiban ülő kislánynak, akit a nagymamája levegőztet a parkban. A beszélgetés szerbül zajlik, magyar felirat segíti a megértést. (A film szereplői ugyan többnyire magyarul beszélnek, de a nagyapa városi körútja során gyakran vált szerbre, ha szerbül szólunk hozzá, egymás között pedig a családtagok gyakran inkább a cigányt használják. De fordított esetre is van példa: a lakodalmi jelenetben Lukács egy cigányul elkezdett dalt magyarul folytat.) A nagyapa így keresi a kenyerét: járja a várost, és zenél az embereknek. A nagymamával egy autóban találkozunk először, amikor három hónapos terhes unokamenyével dohányért mennek. A nagymama az unokája küszöbön álló házasságáról beszél, arról, hogy a romák korán házasodnak, és ilyenkor, ha a fiatalok egybekelnek, a család mindent, amije csak van, megad nekik. A film a nagymamát, Marinát ezen az úton kívül a lakodalom előkészületei közepette mutatja, ahogy zöldséget tisztít, húst süt, főlszolgál a családnak és a rokonoknak az esküvői vacsora helyszínéül szolgáló Old Tisa Pubban. Utoljára jelenik meg az unoka: föllép a romák világnapja alkalmából rendezett ünnepségen, rappel a színpadon. A nagyapa és a nagymama a kamera előtt nem panaszkodik az életkörülményekre, a nehézségekre, úgy tűnik, az életet olyannak fogadják el, amilyen. Sőt a nagyapa inkább azzal büszkélkedik, hogy gyerekkorában, amikor szinte még a gitár is nagyobb volt nála, milyen sok pénzt keresett. Az egyedüli panasz, amit hallunk tőle: „Megöregedtem, ez a baj!”

Egészen más a helyzet az unokával. A Bahtalov Drom színpadát követően a kamera a szobájában mutatja, ahogy a hifitorony előtt ülve egy koc-

kás spirálfüzetbe szöveget ír zenei alapra. Majd egyszer csak abbahagyja, „semmi értelme”, mondja, és arról beszél, mennyire ideges, de nem akarja kiadni a szenvedéseit, hanem beleírja a zenéibe, amelyek ily módon személyes emlékeivé is válnak, olyan emlékekké, amelyek teli vannak fájdalommal. Olyasvalakinek a véleményét szeretné hallani a műveiről, aki „ilyen zenéssel él”, aki úgy ír, ahogy ő is. A választott műfaj pedig a rap, „nem kommersz rap, de rap”. Ezt a kifejezőmódot maga találta saját magának, egyedül kísérletezik vele, „a családban nincs rapper, csak én” – mondja. A beszélgetés később a ház udvarán folytatódik: az unoka itt arról a vágyáról beszél, hogy szeretne kitörni a szegényes életkörülmények közül, ő nevezi ggettósornak a házat, a környéket. Számára elviselhetetlen a környezet: „ez rosszabb, mint amit az a Hitler csinált”. A filmből nem derül ki, mi történt a szüleivel, csak annyit mond erről, hogy a családja nem törődött vele, de a nagymamája szereti, és ott van neki a tatája is. A saját történetét inkább egy másik kultúra mintáival építi föl: 50 Centet és más híres amerikai rapzenészeket említ példaként, akik ki tudtak törni a nyomorból a zenéjük révén. 50 Centről érezhető csodálattal beszél, nemcsak amiatt, hogy sikerült meggazdagodnia, hanem azért is, mert autentikus zenét ír, olyat, amit nem lehet csak úgy kitalálni, amit meg kellett, hogy éljen. Úgy érzi, hogy a film, amelyet 50 Cent életéről forgattak, olyan, mintha róla szólna: „megcsinálta a filmet, mintha az életemet csinálta volna, tiszta olyan az egész”.

A szóban forgó film minden bizonnyal a *Get Rich or Die Tryin'* című 2005-ös Jim Sheridan által rendezett játékfilm, amely jelentős részben a rapper életrajzából merít, s melynek Marcus nevű főhősét maga Curtis „50 Cent” Jackson alakítja. A történet egy kislőről szól, aki nem tudja, ki az apja, mert „a mamát sokan szerették”, és akinek az édesanyja drogdílerként keresi meg a kettejük eltartásához szükséges pénzt. Marcus (és Curtis Jackson) nincs még tízéves, amikor az édesanyját egy balul sikerült üzleti tranzakció után a lakásán rejtélyes körülmények között meggyilkolják, ezután a kisfiú a nagyszüleihez kerül, akiknek akkor már nyolc éves szájról kell gondoskodniuk. A fiú, hogy megszerezze a cipőt, amire vágyik, folytatja a „családi üzletet”, drogot kezd árulni, mindenféle zűrökbe, bandaháborúkba keveredik, börtönbe is kerül. A szerelem és gyermeke születése fordítja végül más irányba, kiszáll a drogkereskedelemből, és a rappel próbál meg érvényesülni. A keresztapa, akinek viselt dolgait megéneklei a dalaiban, ráküldi az emberét, hogy végezzen vele: Marcus (és a valóságban Curtis is) kilenc golyót kap a testébe, de túléli a támadást. Ettől kezdve golyóálló mellényben járka, de végül eléri a vágyott célt: sikeres zenész lesz, minden értelemben a maga urává, szabad emberré válik. A film nem a rapzenét állítja a középpontba, a 50 Cent által szerzett

zene másodlagos (jóllehet maga a sound track is rendkívül sikeres lett, nyolcmillió példányt adtak el belőle világszerte), hanem az élettörténetet, Curtis Jackson karizmatikus egyéniségét, a kemény túlélő és a nagy játékos kettősségét. (Egyes vélemények szerint 50 Cent nem is csak, vagy talán nem is elsősorban kiemelkedő zenei tehetségének köszönheti világraszóló sikerét, hanem a legendájának, mely hitelesíti a dalait.)

E film ismeretében válik igazán érthetővé, egyúttal pedig kérdésessé is az az elbeszélte identitás, az unoka vallomása, amelyet Csubrilo Zoltán kamerája rögzít: a külsőségek, a ruházat, a baseballsapka, a tetoválások, a hosszú nyakláncok a New York-i raperek stílusát idézik, akárcsak az a mód, ahogy a fiú a zenéit írja, a hanghordozás, sőt még szinte a hangszín is egyezik 50 Centével, ahogy az a mindent elsöprő vágy is hasonló, hogy elmenjen, kikerüljön a gettóból. Valójában azonban nem tudja, hogyan érhetné ezt el, „más kihúzásom nincs, mint a dzso”, mondja, jóllehet a filmben semmi nem utal arra, hogy a fiú díler lenne, épp ellenkezőleg, azt állítja magáról, hogy sokat tanult és dolgozik. Látni pedig azt látjuk, ahogy horgászni jár a nagypjával egy teljesen békés környezetben, a háborítatlan, már-már idilli alföldi tájban. Kanizsa, a tágabb környezet pedig egy nyugodt, csendes kisváros képét mutatja, ahol barátságos emberek élnek, a bevezetőben a narrátor is így jellemzi a helyszínt. Csubrilo filmjében nyoma sincs az erőszaknak, a törvénytörtésnek, „csak” a szegénységet látjuk, ezért a fiú saját magáról alkotott képe is csak részben kap megerősítést a filmkockákon.

A generációs feszültségek, melyekről a bevezetőben szó van, az élethez való viszonyból, az eltérő elvárásokból adódnak, és valójában a fiú szempontjából látszanak élesnek, az öregek nem látják maguktól annyira különbözőnek az unokájukat. Marina, a nagymama a film elején úgy fogalmaz az unoka korai házassága kapcsán, hogy „ez van a sorsunkba írva”, elfogadja, ami jön, és megteszi, amit bír. A nagypapa pedig mindenki szemé láttára kezet csókol a gesztust zavartan elhárítani igyekvő, színpadon rappelő unokájának. Az egyik jelenetben annak is tanúi lehetünk, ahogy az öregek igyekeznek átadni tudásukat az unokának, a nagymama főzni tanítja (paprikás krumplit), és arra, hogy becsüljék meg nagyon a gitárt, mert azzal keresik a kenyerüket, a nagypapa pedig a hangnemek titkaiba igyekszik beavatni, mondván, ha ő meghal, a fiú lesz az utánpótlás.

Az ellentétek kiegyenlítődének irányába mutat a film szerkesztése is: az utolsó előtti jelenetben, mely a mű egyik csúcspontja, a nagypapa, ugyanabban a ruhában, mint amelyben először láttuk, a Koncz–Dobó-szoborhoz tart, és a padon ülő ismerősöknek magyarázza: megy „Tyihomirhoz”, hogy elhúzza a nótáját, melyet életében oly sokszor játszott neki, és amelyet a

Lukácson (vagyis rajta) kívül nem tud más Kanizsán. Ahogy a szobrokhoz ér, viccelődik az ügyvéd-költő súlyossága és a festő cingár alakja közti ellentétben, majd belekezd egy magyar népdalba. És ezen a ponton az arca megváltozik, szinte átlényegül, ebben a kisimuló, derűs és átszellemült arcban és abban a végtelen gyengédségben, ahogy a dalt pengetni kezdi a maga sajátos, improvizatív stílusában, benne van a barátság, a fiatalság gyönyörű emléke, majd ahogy végül kalapot emel a holtak előtt és erőt, egészséget kíván az élőknek, van valami nagyvonalúság, nemesség, az adni tudó ember vidámsága. A következő jelenetben pedig már az unokát látjuk, könnyekig meghatottan és roppant büszkén, mivel időközben megszületett a gyermeke, akit a felesége, Klaudia tart a karjában. „Most már van értelme az életnek”, mondja, feledve a korábbi súlyos nyilatkozatokat, „de ha valaki maga van, akkor semmi.”

A performatív film újszerűsége Nichols szerint abban rejlik, hogy ez az ábrázolásmód „visszaadja a helyi, a konkrét és a kézzelfogható jelenségek eredeti rangját. Megeleveníti a személyes érintettséget, ami így a politikai elköteleződés kiindulópontjává válhat.” A néző személyes érintettségét pedig azzal éri el, hogy „szabadon kombinálja a játékfilmeket plasztikusabbá és intenzívebbé tevő expresszív technikákat”. Csubrilo Zoltán filmjében az állandó zenei aláfestésen kívül ilyenek a szubjektív beállítások, a hétköznapi élet elcsúszott pillanatai, például, ahogy Lukács nótázik a kutyájának, vagy ahogy gilisztát ás a horgászához a kertben, vagy amikor Marina veszszekszik Klaudiával az átmelegedett gitár miatt. Nagyon fontos a néző bevonása szempontjából, hogy a filmkészítő mindvégig szoros kapcsolatban van a szereplőkkel, akik úgy beszélnek hozzá, mint egy közülni valóhoz. Marina egyszer a hús sütése közben oda is szól neki: „Jól mondom, drága fiam?” A kamera nem idegen, objektív szem, hanem a résztvevő megfigyelő tekintete, melyre nyílt, bizalomteli arcok néznek vissza. A közelség az időnként a normálnál jóval kisebb távolságban megjelenő arcok révén is megnyilvánul, jóllehet ez az intimitás részben a kényszer szüleménye, hiszen a kamera a lakóhely szűkösége miatt egészen kis térben kénytelen mozogni, egyszerre be se tudja fogni az egy szobában főző, beszélgető, étkező vagy zenélő családtagokat.

A játékfilmek technikájára emlékeztet a többszintű szerkesztés és a képi motívumokkal való játék. A film végén a néző rájön, hogy miközben az alkotó lineáris történet szekvenciát is követ (az állapotos menyecske, a lakodalom, majd a megszületett gyermek képezik az egyes állomásait ennek a történetnek), ezzel párhuzamosan egy körkörös, az események valós sorrendiségét átalakító szerkesztési elvet is alkalmaz. A parkbeli jelenet valójában ott ér véget, ahol kezdődni látjuk: Lukács „eredetileg”

azután zenél a parkbeli kisbabának, hogy eljátszotta Tyihomir nótáját. Valószínű, hogy ez beállított jelenet, és a rendező fejből pattant ki az ötlet, bár az eredményt tekintve talán mindegy is: a rendkívül megindító performance a szobroknál felidézi Lukács kapcsolatát a többségi és/vagy magaskultúrával, és eléri, hogy a néző ne tegyen különbséget, és Lukácsra is művészként tekintsen. Hiszen Koncz István és Dobó Tihamér bizonyos nézőpontból szintén kisebbségi és/vagy szubkulturális művészek... A baba megszületése pedig a film végén egyúttal az élet körforgására is utal, amely mindig új remény forrása. A kör motívuma ott van a magas tetőről fölvetett kanizsai panorámákban, és persze legkonkrétabb megjelenési formájában: a kerékben. A Bahtalov Drom Egyesület zászlajában a gitár mellett a kerék a cigányság fő jelképe, amely a vándorlás évszázadaira utal, ahogy az egyesület neve is, a Szerencsés Út. (A bahtalo, 'szerencse' az egyik leggyakrabban elhangzó szó a filmben; mivel sorsuk mindig kiszámíthatatlan volt, a legtöbb, amit a cigányok kívánhattak egymásnak, az volt, hogy legyen szerencséd.) Kiszuperált biciklikerek látható a gettósor bejáratánál egy faágra akasztva, végül pedig a kerék képe felidéződik a film utolsó dalában, Lukács félig beszélve-kiabálva, félig énekelve előadott kupléjának Göncölszeker-motívumában is.

A film vizuális poétikája, a szerkesztés játékfilmes elemei nem tüntetik el, nem is relativizálják a szegénységet, de elérik, hogy a néző ne pusztán a nincstelenségükkel azonosítsa a film szereplőit, hanem elgondolkozzon azon is, hol húzódnak a művészet határai, és mennyire választatás kérdése avagy sorsszerű adottság a „zenével élés”, az elemi kifejezési vágy, mely fájdalomtól születik, dallá lesz egy sáros, lomos udvaron vagy egy szűk, sötét szobában, hogy aztán mosolyt fakasszon a jóval szerencsésebbek arcán is...



# A kamera szikéje

Antal Szilárdal Orcsik Roland beszélget

„Does The Knife Cry When It Enters The Skin?”  
(AutopsiA)

*Most a filmkészítői szándék anatómiájáról fogunk beszélni. Ez nem az első olyan filmed, amely a boncolással foglalkozik. De ez dolgozza fel elsőként teljes mértékben ezt a problémát. A film címe csak a végén jelenik meg: life. Miért lett angol nyelvű?*

– Emögött nincs valami nagy misztérium: csakis a nemzetközi forgalmazás miatt. Én a filmnek fesztivál-életet képzeltem el. S hogy ne legyen több változat, az angol cím mellett döntöttem. Semmilyen más szándék nem vezérelt ezenkívül.

*Nincs benne semmi elidegenítő hatás?*

– Nem, ez csakis azt az univerzális jelleget képviselte, hogy ha külföldi fesztiválokra megy stb., akkor ne törjük a fejünket azon, milyen nyelven adjuk át a filmet. A leghelyesebb lett volna talán latinul kiírni a címet. De eddig nem voltak hozzászólások ez ügyben. Igazából első alkalommal hallom ezt a kérdést. Valójában jó kérdés. Arra gondoltam, hogy talán a pont lesz a kérdés, hogy miért van pont a végén. Csak azért tettem oda pontot, mert ha pont van egy szó után, akkor azzal lezárjuk a dolgot, ennyi. A pont az valójában annyit jelent, hogy az élet ennyi. Nem is a nagybetűs, hanem a kisbetűs élet.

*Az orvostudomány ezzel vitatkozna. Ugyanis aszerint nincs végső nyugalmi állapota a testünknek, az anyagnak, mert mindig valamilyen módon lereagálja a környezetet. Egyébként a film ezt meg is mutatja a hullák oszlási folyamatán keresztül, amikor több hulla is megjelenik a végén: elváltozik az anyag, valamilyen módon tovább él. Ezek szerint Te másként gondolsz?*

– Engem más foglalkoztatott: az a vékony határ, amely az élet és a halál között van. Hogy lehet az, hogy egy test nem él, ha ott van minden szerve?



Van egy olyan adat is, hogy a legfelszereltebb amerikai laboratóriumokban próbálták előállítani mesterséges módon az életet. Mindent összeállítottak, ami kell az élő sejthez. Aztán kezelték lézersugarakkal, hővel, radiációval, árammal, mindennel, és nem tudták előidézni azt, hogy a sejt éljen. Hogy lüktessen, anyagcserében vegyen részt, s hogy szaporodni tudjon. Valójában az a fenomén, hogy mi is valójában az élet, az foglalkoztatott. De köszönöm ezt az észrevételt, valóban az anyag dolgozik tovább, ha nem is él, mégis működik mindvégig. Ám az a vékony határ, hogy hol fejeződik be az élet, s hol kezdődik a halál, s hogy ez mit jelent? A halottnál is ott van minden szerv, minden, amiből egy élő test felépül. Hogy lehet az, hogy az most nem él? Mi idézi azt elő? Meglehet, hogy azt a testet pár órával korábban még valaki szerette, talán az a nő még a mitesszereit ápolta, most pedig az agyát szedik ki. Mennyire relatív ez!

*Valódi hullákkal dolgozol, ezek nem viaszbabuk vagy valamilyen imitációk?*

– Nem, ezt nem lehet végigcsinálni sem gittel, sem bábuval, sem disznóval. Ezt nagyon sokan megkérdezték, más országokban is, leveleket is küldtek, mindig azt kérdezték, a test valódi? Hirtelen nem is tudtam, mi lett volna a bölcs válasz. Ha azt mondom, nem, mesterséges, akkor talán olyan elismerést kapok, hogy milyen ügyes szimulációt készítettem. Másrészt, ha azt mondom, hogy igazi, akkor talán az a veszély fenyeget, hogy ez a film a pszichopatológiába csúszott át, ez nem művészet. Erre a határra is nagyon vigyázni kell, hogy a film valóban a művészet témája legyen, nem pedig pszichopatológia vagy valami beteg elképzelés, mert az nem fér össze a művészettel. Lehet erre a kérdésre bölcsen válaszolni, de a legmegfelelőbb az őszinteség: igen, ezek igazi testek.

*Valóságot látunk a filmen?*

– A teljes valóságot. Kicsit eufemisztikusan szólva, mert valójában nem is látunk mindent. Ez válogatott ábrázolás, melynek az a célja, hogy közvetítse az egészről szóló gondolatot a közönségnek. Ez előben sokkal extrémebb, sokkal komolyabb, sokkal hatásosabb.

*Akkor két valóság van ezek szerint? A filmes és az, amit a kamera mögött láttál?*

– Nem elég csak kamerával bemenni egy ambientébe, úgy foglalkozni a jelenséggel, hogy nincs meg a kellő cél hozzá. Mert ha ebben az esetben a rendező bemegy a stábjával egy boncterembe, egy csokoládégyárba vagy egy balettiskola öltözőjébe, s ha nincs pontos elképzelése, hogy miért van ott, akkor az az ambiente, az a történet erősebb mint a rendező és az egész stábja. A dolog pedig így nézne ki: vegyünk föl ebből is egy kicsit meg abból is egy kicsit, mert minden érdekes, de valójában semmi sem érdekes,

a végén van egy csomó nyersanyagunk, amivel nem tudunk mit kezdeni, mert nincs elképzelésünk arról, milyen célból vagyunk ott.

*Tehát akkor azt mondd, neked van egy elképzelésed, amely megkonstruálta számunkra a valóságban jóval hosszabb folyamatot?*

– Igen.

*Mennyi ideig tart egy boncolás?*

– Egy óráig.

*Ebből mi most tizenhárom percet láttunk...*

– Ennek kb. fele a boncolási folyamat.

*Akkor itt két boncolást láthatunk: az egyikben annak részleteit, amit Te láttál, a másikban meg azt, amit a kamera boncolt, majd a vágó állított össze számunkra.*

– Igen.

*Ebben a mozzanatban nincs provokáció a részetről?*

– Nem volt ilyen szándékom. Nem azért csináltam ezt, mert ez figyelemfelkeltő. Persze olyan módon igen, hogy ez a legextrémebb helyzet, amit a békeidőben látni lehet. Ennél csak az nehezebb...

*...ha valaki ezt „átéli”...*

– ...vagy élőben lát ilyesmit. Ennél csak az a szörnyűbb, ha élő emberről van szó, ha élő ember szenvedéseit látjuk. Valójában nem az volt a cél. Hanem egy olyan ambiente, egy olyan folyamat létrehozása, aminek van hatása, s képes megjeleníteni azt az ötletet, ami miatt készült ez a film, hogy erre fölfigyeljenek. De a boncolás nem a legfontosabb benne, nem a boncolásról szól a film.

*Az autopszia görög eredetű szó: egyik jelentése a halál okának megállapítása, de ezen túl önmegfigyelést is jelent. A filmnézés közben magamon elvégzett autopszia alapján szorongást, émelygést, undorodást, illetve a mechanikus cselekvéssor közönyös végignézését észleltem. Volt olyan szándékom, hogy a nézőt radikálisan figyelmeztess a halállal kapcsolatos érzéseire?*

– Elmagyarázom, hogy miként került sor erre az egészre. A művészeti akadémia rendezői szakán mielőtt még a diákok a terembe ülnének, az első órák a boncteremben kezdődnek. Ennek több oka van. A fő ok az, hogy a művészeti akadémiaára jelentkező hallgatókban – akik nagyon fontoskodóak és beképzelték még az elején, hogy hű de jó ez az egész – végbemenjen egy olyan folyamat a boncolási folyamat hatására, hogy teljesen újraíródjék az értékrendszerük. Egy munkanap alatt végignézik a testtel való bánásmódot, belenéznek a hűtőszekrénybe, megnézik a dunsztospolcot. Dunsztospolcnak hívják azt a polcot, ahol formalinban állnak a különböző

szervek. Ez is egy, hogy is mondjam, figyelemfelkeltő része az egésznek. Miután ezt a hallgatók végignézték, egy nap alatt négy-öt vagy akár húsz évvel is érettebbé váltak. Ebben a pillanatban megválnak az összes olyan affektálástól, olyan viselkedéstől, ami a beképzeltséget vagy a fontoskodást jelenti. Lehet, ekkor szembesülnek azzal, hogy az élet milyen törekeny valami, most van, holnap már nincs. Most ez a filmen látott fiatal hölgy van az asztalon, holnap közülünk lehet ott valaki. S amikor ezt a hallgatók megértik, amikor ezzel szembesülnek, megkomolyodnak. Egyszerűen megkomolyodnak. Senki sem hányt ettől, nem lettek rosszul, nem esett még senki sem össze. Annyira erős ez az ambiente, annyira hatásos, hogy még senkinek sem jutott eszébe összeesni. Elsápadnak, különbözőképpen reagálnak, a nők kicsit jobban bírják, mint a férfiak... Megindul bennük egy folyamat, mely évekig tartó gondolkodást idéz elő. Jómagam még a kilencvenes évek elején jártam ott először, utána még párszor visszatértem. Ezzel a filmmel lezártam azt a vágyat, hogy ezzel valamit elmondjak, hogy vászonra tudjam vinni azt, ami engem foglalkoztat ezzel kapcsolatban. Azt gondolom, hogy többet nem fogok visszamenni oda ilyen okból. Nem favorizálom a halált, ellenkezőleg, én éppen az életet ünneplem.

*Erről eszembe jutott, hogy a buddhistáknál van egy olyan halállal kapcsolatos meditációs módszer, miszerint a hulla különböző stádiumai előtt kell a szerzetesnek önmagát figyelnie. Kezdve a friss hullától egészen a teljes felbomlásig. Ezt ismerted?*

– Igen. Ez az egész halállal kapcsolatos dolog nyolcvan vagy kilencven éve tabu lett. Még az ortodoxoknál is kevésbé tabu a halál és a halott jelenléte. Mielőtt kápolnába viszik a halottat, először kiterítik az ebédlőasztalon, s mindenki ott búcsúzik el tőle, a házban. A családtagok végezték el a fürdetést, az öltöztetést. Ma már léteznek olyan vállalatok, amelyek ezzel foglalkoznak, a családtagok nem is találkoznak a hullával, a siratóházban vesznek tőle utolsó búcsút. Kicsit elidegenedtek az emberek a halottól, s talán azért is ilyen fokozott az undor. Belőlem ugyanilyen reakciót váltott ki Kozma Andrea és Takács Borza Ákos *Műtét* című filmjében az aszalt meggy látványa meg a szármalevél, a spagetti, a furcsa sárga lé, ami kiömlött egy amorf alakzatból. A disznóvágás kísértetiesen hasonlít az ember boncolására. Az egész eljárás sajnos kicsit degradálja az emberi testet.

*Igen, azt is mondhatjuk, a halálhoz való viszonyunk annyira valódi, amennyire a csirkehús a párizsiban vagy a különféle szalámiokban. A film nekem a XVIII. századi anatómiai „színházat” is felidézte, amikor összekapcsolódott a művészet és a tudomány. Ez is nyilvánosság előtt történt, egy amfiteátrumban, jegyet lehetett váltani rá és megnézni, ahogyan a mostani filmre is. Ez a film*

*lenne az anatómiai mozi. A XVIII. században a bűnözők testét használták erre a célra, ezek szép és arányos testek voltak, akárcsak a filmedben. Miért választottál ilyen testet? Voltak hullaválogatási szempontjaid?*

– Nem volt véletlen. Végignéztem elég sok boncolást, engem az orvostudomány mindig is érdekelt. Az orvosi érdeklődésem miatt jártam el boncolásra, sebészetre meg más helyekre. Amikor a boncasztalon idősebb testet láttam, egy idősebb bácsinak vagy néninek a testét, az közelről sem olyan hatásos, megrázó vagy szörnyű. Az öregség és a halál nem ugyanaz, de közelebb áll egymáshoz. A fiatalság és a halál viszont nagyon ellentétes. Ha egy fiatal testet látunk, az nem tartozik össze a halállal, ebből a kontrasztból fakad az extremitás. Van egy eset, amikor jómagam sem tudnék ott lenni a boncteremben. Ráadásul még azok sem, akik már több tízezer testet bontottak fel. A boncolók gyufát húznak, hogy ki fogja elvégezni a feladatot, amikor gyermektest van az asztalon. Ők, akik már teljesen érzéketlenek az ilyesmire, egyetlenegy esetben, tehát amikor gyermek van az asztalon, azt még ők sem tudják elvégezni. Az kapja ezt a feladatot, aki aznap a legerősebb, vagy alkohollal egy kis lelki érzéstelenítőt adagolnak magukba, hogy megbirkózzanak a boncolással. Erre úgy látszik, és hála istennek, senki sem ellenállóképes.

De az, amit említettél, hogy nyilvánosan... Minden emberben talán nem is rejtett perverzió, hanem fokozott kíváncsiság van az ilyesmi iránt. Mindannyian megtapasztaltuk, hogy amikor baleset történik, akkor az emberek összegyűlnek az utcán és nézik, mert saját magukra vetítik a helyzetet. Mi lenne, ha velük történne ez stb. Ez a helyzetre való felkészülést jelenti, ha az ne adj isten, velük is megesne. Hasonlóan működhet a filmes boncolás, amennyiben észrevesszük, például mekkora a máj... nem tudom, észrevettétek-e, a máj a leghatalmasabb belső szerv, hihetetlen. Senki se tudja, hogy míg itt ülünk, bennünk olyan folyamatok zajlanak, amelyeket a legtokéletesebb laboratóriumok sem tudnak létrehozni. Vegyük pl. a tehenet: megeszi a fűvet, és tej jön ki belőle. Nincs olyan laboratórium, amely fűből tejet tud előállítani. Ugyanígy az emberben is. Ha lépünk, akkor négy és fél liter vér kering bennünk, ebben a pillanatban szintúgy, míg itt ülünk, tudomásunk sincs a dolgokról. Ez a film anatómialecke is valójában, látjuk, hogyan néznek ki a szervek, hogy néz ki az agy. Furcsa, hogy milyen aszimmetrikus az emberi test, a viszonylag sovány testben is vastag a hájréteg, s most képzeljük el, milyen a hájrétege annak, akinél ez jobban látszik. Rádöbbenünk, hogy miként is nézünk ki belülről. Szörnyű. Nem látunk itt egy dimenziót.

– A boncolásban az a legkellemetlenebb, amit az orral tudunk érzékelni. Mondhatom, hogy ennél kellemetlenebb szagot senki sem érzett.

Hatással bír, be is van bizonyítva, hogy a korhadás szaga, s főleg az ember szaga, mély depressziót idéz elő az emberekben. A szag hatással van az agyra. A boncolásnál sok mindenről el lehet beszélgetni a patológusokkal az öngyilkosság mechanizmusáról. Volt olyan eset is, hogy valaki az asztalon felébredt, nem diagnosztizálták jól a halálát.

*Ezek után senki se járuljon hozzá, hogy a halála után az orvostudományra bízza a testét, mert ha boncolás közben felébred, már késő lesz visszakérni az eltávolított szerveket...*

– Sajnos nem választhatunk. Ez is furcsa. A test az ország tulajdona, nem a hozzátartozóké. Ha ismeretlen a halál oka, s a bíróság elrendeli a boncolást, akkor a családtagok nem tiltakozhatnak.

*Ez azt jelenti, hogy a hozzátartozók nem ellenézték a filmed készítését?*

– Nem volt beleszólásuk, nem is tudják. A filmben egészen biztosan nem lehet kideríteni a szereplők identitását, sem a hölgyét, sem a dolgozókét, sem az intézményét, sem a városét. Ez egy megbeszélésen alapuló etika, részemről még egy ígéret is, amihez tartanom kellett magam. Ezt nem szabad megsérteni. Én még a nevét sem tudom a hölgynek, nem is érdekelt. Valójában a test volt az, ami érdekelt, mint egy tárgy, mely a film alanyává lett.

*Sokáig a boncolás tabu volt. A filmed kapcsán itt nem a boncolás, hanem az anonimitás tiszteletben tartásának etikai parancsa merült fel, ez lett tabuvá. A név az, amit tilos kimondani e filmben. Te férfiként nőt, fiatal testet választottál. A meztelen test thanatoszi erotikája is megjelenik a filmben. Neked erotikus a hulla meztelensége?*

– Volt férfitest is, ugyanolyan fiatal. De a testről való gondoskodás a nőknél sokkal kifejezettebb, ami talán a XXI. század eleji, illetve a XX. század utolsó évtizedeiben jelen lévő hiperkozmetikázásból fakad. Láttuk, hogy a nő körmei ki vannak festve... Látunk utána idősebb testeket is, és nem ugyanaz a reakció. A szép test ilyen környezetben, ilyen szituációban...

*Itt két boncolást látunk: a test és a boncolás folyamatát, amelyet a kamera szabadal szét. Mit tartottál fontosnak a vágáskor? Nem zavartatok a boncoló személyzetet munka közben?*

– Ezt terveztem, gondolkoztam rajta, nem improvizáltam. Keveset igen, de az improvizáció elkészített improvizáció volt. Én már évek óta együtt dolgozom az operatőr kollégámmal, neki hatalmas tapasztalata van, harminc éve van a szakmában. Emiatt nem kellett neki sokat magyaráznom, tudja, hogy milyennek kell lennie a kompozíciónak. Nem kell erről sokat beszélni, hanem gyorsan cselekedni. Ahhoz, hogy pozíciót váltsunk, s ne legyünk útban a boncoló személyzetnek, nagyon halkán és észrevétlenül

kellett dolgoznunk. Nem tudtak ránk várni, valamennyit igen, de meg van határozva, hogy mennyi időn belül kell elvégeznünk a munkát. A munka viszonylag könnyen ment, mi már nagyon összeszoktunk. Nem volt szükségem különösebb segítségre.

*A film elején sírköveket látunk fotókkal, amikor ez lezajlik, fény jelenik meg. A kamera oly módon manipulálja a tekintetünket, hogy végigpásztázza a helyszínt és az eszközöket. Érdekes, hogy a sírkövek után, amihez a halált kötjük, fényjelenséget látunk. A helyszín és az eszközök után az arctalan sebészek következnek. A sebészek megjelenéséig mintha fel lenne gyorsítva kissé a jelenetsor. Illetve van egy rész, amely lassítottnak hat, amikor egy szerv csúszik a lefolyóhoz...*

– Ez csak úgy tűnik, az egész reális időben játszódik. Az asztal lejtett, emiatt csúszott a máj. A máj utazott a lefolyóba, s lüktetett a vér... Ennek szimbolikus jelentése van. A fény jó észrevétel. A fény ott sokkal sötétebb, mint amennyire a filmben világít. A film végén láthatjuk, hogy az a fény valójában a frizsider fénye.

*Ennek szimbolikus dimenziója is van?*

– Igen. Nem lehetett látni, a padló is tele van testekkel, csak úgy be vannak oda dobálva. Mint élő embert kellemetlenül érint, miként bánnak egy testtel. Valójában az sérti az élő embert, hogy látja, mivé válik. Utánunk a név marad. A név nemcsak az életünkben, hanem a halálunk után is megmarad. A név és az arc maradandó. De az sem. Valójában az sem.

*Sok hasonlóságot fedeztem fel e film és a pornók között. A legtöbb pornóban a szereplők valódi neve rejtett, a testeket olyan helyzetekben látjuk, ahogyan azt a valóságban nem az aktus közben. Gyakran olyan testnyílásokat is megfigyelhetünk, amelyeket egyébként nem. Ezt a filmet is, a leleplezés gesztusán keresztül, a boncolás pornográfiájaként lehetne értelmezni. Mi különbség a pornográfia és a boncolást bemutató film között a testekbe való behatolás szempontjából?*

– Vigyáztam erre. Van olyan jelenet, amikor a halott kéz megmozdul, miközben szivaccsal mossák, ott valóban látszódik a nemi szerv is. De hogyha három másodperccel meghosszabbítom ezt a jelenetet, akkor az talán egy olyan intenció lett volna, mint amit említettél. Nem csúszhatott át abba. Persze, ez jelen van, a testnek még halott állapotában is vannak pozitív attribútumai. Ám vigyázni kellett ezzel. A beszélgetésünk előtt rákérdeztlél, hogy foglalkozott-e valaki boncolással a filmben művészi értelemben. Ilyen reális módon még senki sem. Kivéve egy amerikai alternatív rendezőt, Stan Brakhage-t, aki bonctermekekben forgatott. De őt csak maga a boncolás érdekelte, semmilyen más kontextust, más gondolatot nem tett hozzá. A halottak nemi szervét felvételezte, a gorombaságot stb.

*Nála ez inkább provokáció?*

– Igen, ez csupán felhívja a figyelmet a tényre és a rendezőre. A legideálisabb, ha a rendezőt nem lehet észrevenni az egészben. Az volna a legjobb film, ha a rendező nem látszana benne, ha nem tolakodna az intenciójával.

*Jean-Luc Godard montázs-technikája viszont éppen ellenkezőleg, a rendezői manipulációra hívja fel a figyelmet...*

– Ha stílust alkotnak ebből, akkor igen. A művészetben a hiúság, a saját személyiséggel való hivalkodás, ha csak nem esztétika, mint pl. David Bowie-nál és hasonló figuráknál, akkor az mindig hamis, mindig valami komplexust, mindig valami hiányt jelez. Senki sem tudja, hogy nézett ki az egyik legnagyobb rendező a világon, Andrej Tarkovszkij, kivéve, ha valaki utánanézett. Tudja valaki, hogy nézett ki ez az ember?

*Volt bajsa...*

– Pontosan, volt bajsa és jeansbe öltözött. De ezt kevesen tudják. Kuroszava hogy nézett ki?

*Neki nem volt bajsa...*

– Igen, de nem tudjuk beazonosítani a filmben. Nekünk a mű a fontos, amit alkotott. Pl. mindenki tudja, hogy néz ki Tarantino. De amilyen csúnya az az alak, jobb lenne, ha nem tudnánk. Arra szerettem volna felhívni a figyelmet, hogy a mű a fontos. Hogy nem az a fontos, ki alkotta, hanem az, hogy meg lett alkotva a mű. Ha legalább egy milliméterrel, egy féloktávnyival, egy fél Celsius-fokkal meg tudjuk mozgatni a néző észlelését, akkor valami megváltozik benne.

*A film esztétikailag jól meg lett komponálva. Henry Purcell zenéjét használod, a színek tiszták, a jelenetváltások kidolgozottak. Lehet egy boncolás esztétikus?*

– Persze.

*Ez a szép vagy a rút esztétikája?*

– Nincs szép és csúnya dolog a világon, a gondolat teszi azzá. A boncolás olyan, mint a természet: ez van, ez ilyen. Semmit nem szépítettem, nem avatkoztam be. Éppen csak megválasztottam, hogy milyen szemszögből, mennyi ideig és hogyan fogom ábrázolni azt, ami különben is létezik. Ez dokumentumfilm.

*Az interjú a szabadkai 2010-es Medusa Filmnapokon elhangzott beszélgetés szerkesztett változata.*

# Generációs ténfergések

Tolnai Szabolccsal, Sagmeister Ernővel és Losonczi Rezsővel  
Bencsik Orsolya beszélget

*A Nyári mozi című filmet '98-ban készítettétek, azóta eltelt tizenkét év. Miért kellett ennyit várni ahhoz, hogy szerbiai moziban láthassuk ezt a filmet?*

T. Sz.: Azt gondolom, hogy nem volt meg rá a lehetőség és a feltételek. Az előző mozirendszer nem ilyen filmekre volt ráállva, hanem általában nyugati filmeket vetítettek, aztán ez a struktúra meghalt lassan, és most létrejöttek a kisebb Art mozik, amelyek megpróbálnak valami mást csinálni – a nagy hiány közepette bemutatni a filmeket, megmutatni minket, alkotókat, kik vagyunk, mit csinálunk. Tehát ha a környezetben történik valami filmes dolog, akkor ezek a mozik megpróbálják azt lekövetni. Így kapott most lehetőséget ez a film is. Másrészt pedig nem is volt igazán érdeklődés a film iránt, végül is a Medusa Filmnapok szelektora, Sirbik Attila volt az, aki látta a filmet és visszajelzett, hogy nagyon tetszik neki. Ő javasolta, hogy kerüljön be a programba. Sok embernek elmondtam, hogy van egy filmem, de sohasem volt szerbül feliratozva, most ezt is megcsináltuk. Sohasem éreztem, hogy bárki érdeklődne a film iránt, ezért nem is igazán foglalkoztunk vele, egy elfelejtett dolog lett.

*Ti mint szereplők hogyan látjátok akkori önmagatokat ennyi év után? Az elkészült film ugyanolyan érzelmeket kelt-e bennetek ma, mint akkoriban?*

S. E.: Azok az érzelmek, amelyeket akkor használtam a film készítése során, a forgatáskor, újra előbukkantak bennem. Nem volt teljesen kellesmes, mert nekem ez a szerep... nem mondhatom azt, hogy egy olyan szerep, amit az ember legjobban szeretne vagy kiválasztana magának. Nem egy népszerű figura, legalábbis az én világomban nem az.

T. Sz.: Szeretnék ehhez kapcsolódóan elmesélni egy anekdotát. Elkövtünk egy nagy hibát a forgatás során. Én voltaképp a saját történetemet, a filmes útkeresésemet szerettem volna a filmbéli Ernő figuráján keresztül



megfogalmazni. A forgatás elején beszélgettünk arról, hogy milyen néven szólítsuk majd egymást, és mivel régi ismerősök vagyunk, úgy gondoltuk, maradjon mindenki a saját nevénel, ne bonyolítsuk, maradjon meg Ernő Ernőnek, Rezső Rezsőnek, Szasa Szasának. Viszont éppen emiatt valahogy úgy alakult, hogy Ernő mindig úgy érezte, hogy ez nem ő. Közben persze meg nem önmagát játszotta.

S. E.: Igen, igen, de ez így egy skizoid állapot.

T. Sz.: Igen, ez hiba volt.

S. E.: Elég furcsa, hogy végig a saját neveden szólítanak. Persze a film arról szól, hogy saját magadat tudd hozni maximálisan, szinte dokumentarista szinten. A jó film szerintem attól igazán jó film, hogy annyira erősen benne van a szereplő minden mozdulatával, minden érzelmével együtt, és ezáltal maga az alkotás szinte dokumentarista művé válik. És ez ebben az esetben valóban nagy zavarokat okozott.

T. Sz.: Igen.

S. E.: Közben, emlékszem, amikor hazamentem, nagyon nehéz volt kimozdulnom a szerepből. Problémáim voltak például az alvással is.

T. Sz.: Igen, mindenképp azt gondolom, hiba volt az, hogy megtartottuk a saját nevünket, de mindegy, végül is ez most már csak egy anekdota.

L. R.: Hozzám úgy jöttetek el Bicskei Ágival, nem tudom, Szabolcs, emlékszel-e rá, hogy Rezső, lesz egy filmünk, ahol neked nem kell sokat beszélned, nem vagy a szavak embere, hanem lesznek majd foci- és úszás-jelenetek. Úszni meg, gondoltam magamban, minden tisztai gyerek tud, focizni meg minden fiatalember Európában, főleg a kanizsai. Úgyhogy én ilyen sportos szerepre számítottam.

T. Sz.: Ehhez hozzáfűzném, hogy Rezső volt a forgatások során mindig a legszellemesebb a társaságban, annak ellenére, hogy nem a szavak embere.

L. R.: Aztán persze volt az a bicklis jelenet, amikor Ernőék megállítanak, szevasz, szevasz, és mégis kellett egy picit beszélgetni. Akkor felhevült állapotban voltam, mint általában, tizenkét évvel ezelőtt, de azért harminc százalékot még rá kellett dobnom a temperamentumomra.

*Miért éppen őket választottad filmed főszereplőinek, hiszen mindketten amatőr színészek? Összeültek a barátok és filmet csináltak, mint ahogyan az magában a filmben is történik?*

T. Sz.: Nem. Ez úgy történt, hogy szereztem valami nagyon kevés pénzt, és nagyon szerettem volna egy filmet forgatni, de nem volt arra lehetőség, hogy professzionális színészekkel dolgozzak. Másrészt viszont úgy gondoltam, hogy ezt a világot, ezt a kis baráti kört, amely megjelenik a filmben, ezt igazából csak velük tudnám megcsinálni, mert amit

Ernő is mondott az előbb, nagyon fontos az apró gesztusok jelenléte. Mindannyiukról tudtam, milyen figurák, mi az, ami sugárzik belőlük. Persze még egyszer hangsúlyoznom kell, ők nem magukat játszották, viszont valami belőlük is megmutatkozott a vásznon.

*Az improvizáció mennyire játszott fontos szerepet? Több interjúban nyilatkoztad, hogy filmkészítés során sok esetben improvizatíván dolgozol, főként az Arccal a földnek című filmed esetében volt így, a Fővenyóra esetében már kevésbé, ha jól tudom. A Nyári mozi esetében hogy volt?*

T. Sz.: Ez úgy történt, hogy írtam egy forgatókönyvet, amit odaadtam Ernőéknek, forgatás előtt elpróbáltuk a jeleneteket, ők még hozták a saját formájukat, elkezdtünk játszani az anyaggal, és belehozták még azokat az izeket, amelyek időközben eszükbe jutottak.

*Beszélgetésünk témája a generációs ténsfergések. Tegnap a közönség láthatta a másik filmedet, a 2002-es Arccal a földnek címűt, amely a Magyar Filmszemlén különdíjat is kapott. Beszéljünk arról, miért foglalkoztat téged annyira az otthonosság-idegenség probléma.*

T. Sz.: Végül is a *Fővenyóra* is ugyanerről szól. Hogyha dramaturgiailag nézzük, akkor ez egy trilógia, mindhárom film valahol road movie. Hogy mi is igazából a road movie? A főiskola második évén készítettem a *Nyári mozit*. Akkoriban természetesen dramaturgiát is tanultam, közben pedig kerestem a saját történetemet, illetve azt, hogyan tudnám ezt, vagy inkább a mi történetünket megfogalmazni. Maga a történet valami olyasmi akart lenni, hogy egy ember hogyan kerül vissza a saját természetes állapotába, vagy hogyan próbálja megtalálni újra önmagát. Eléggé szét lettünk zilálva, szétesett a mi kis életünk a '90-es években, és meghasonlott dolgokkal voltunk tele. Én konkrétan nagyon depressziós voltam, amikor ezt a filmet, a *Nyári mozit* forgattuk. A filmkészítés számomra egyfajta öngyógyítás is volt. Ezért is mondom, hogy a filmbéli Ernő figurája voltaképp az akkori depressziós önmagam megvalósítása, kivételése. A valósággal való találkozás által, mintegy lépésről lépésre próbáltam lassan kinyílni, és utána nem egy mesterséges, hanem a megszokott, saját környezetembe lassan újra beágyazódni. Akkoriban Pesten tartózkodtam, ahol volt egy kiállítás *Az óceániai népek hiedelemvilága* címmel, és ott részben a halál utáni utazásokról volt szó. Arról, amikor az ember elindul a túlvilágon, és újra találkozik a dolgokkal. Ez akkor nagyon megragadott, illetve még kutattam egy kicsit a témában, kiderült, hogy például a komancsoknál szertartásszerű szokás volt egyfajta teát inni, ami nem drog, de hasonló hatása van.

*Mint egy fájta utazás.*

T. Sz.: Igen, ez nem drog, hanem nagyon rossz ízű tea, ennek fogyasztásával belső lelki utazáson mennek keresztül a fogyasztók, a végén ki-

hánynak mindent magukból, kihánynak minden hazugságot, és újra megtalálják magukat a világban. Ezt egyébként manapság már Európában is használják heroinfüggők gyógyítása során. Szóval ilyen dolgok érdekelték, de a road movie műfaja is nagyon, és rájöttem, hogy – elnézést amiért nagyon belebonyolódok most dramaturgiai kérdésekbe, de ezt még nem mondtam el soha sehol – az *Odüsszeia* is tulajdonképpen egy road movie.

A *Nyári moziban* ezt az őseposzt próbáltam ironikus, könnyed módon megfogalmazni. Adott a főhős, aki hazafelé tart, tenger veszi körül, találkozik a szirénekkal, a hajó meg voltaképp Szasa kombija. Vagyis a film előképe tulajdonképpen az *Odüsszeia*, amelynek előképe a pikareszk, amely pedig előképe a modern regénynek. És ugye, mint tudjuk, a pikareszk regényben például ugyanúgy megvan a csavargó, az utazó figurája, ugyanakkor az utazás nem lineáris, hanem a második jelenet felcserélhető a hatodikkal és így tovább. Vagyis nem annyira fontos a sorrend, nem egy tragédiaformáról van szó, hanem tulajdonképpen lépcsőfokok mutatkoznak meg. Valahogy így, mindezek hatására alakult ki bennem a *Nyári mozi* formája, hogy valahogyan így lehetne a saját történetünket is elmesélni. Nem akartam túl komolyra venni, nem szerettem volna túlfilozofálni, ezért inkább igyekeztem egyfajta öniróniával kezelni az egészet. Így alakult ki a végső forma, ami voltaképp a road movie.

*Sikerült ez a kvázi-terápia, vagy nem is tudom minek nevezzem? Minden filmed után úgy érzed, hogy kicsit hazatalálsz?*

T. Sz.: Valami van ebben, igen. Ahhoz az állapotomhoz képest, amiben a *Nyári mozi* forgatása közben voltam, sok minden javult. Voltaképp minden egyes film olyan, hogy elengedsz, eleresztesz valamit, amibe addig kapaszkodtál. Nem vagyok persze biztos abban, hogy ez mindannyiunkra vonatkozik. Szerettem volna, ha egy ilyen élményt kapunk a *Nyári mozitól* is, de nem vagyok benne biztos, hogy ez sikerült.

*A többiek hogy gondolják ezt? Az Arcsal a földnek című filmben is megjelenik az, hogy a fiatalok elmenekülnek a behívó, az országban uralkodó állapotok elől külföldre, majd később visszatérnek. Nektek volt ilyen személyes élményetek?*

S. E.: Volt. Én is elmentem.

*Az, hogy szerepeltél a filmben, ha már a terápiás módszerről beszéltünk, neked ilyen szempontból nyújtott valamit?*

S. E.: Biztos. Lehet, hogy nem olyan módon, ahogyan azt elsöre gondolnád, de igen. A forgatás tíz napja alatt nem depressziósnak éreztem Szabolcsot, hanem inkább azt láttam rajta, tisztában van azzal, milyen nehéz feladat előtt állunk. Ebben a helyzetben szerintem nagyobb figurák összerakták volna magukat, mert tíz nap alatt kellett létrehozni egy egész estés

filmet, kevés pénzből. Nem lehetett jeleneteket újraismételni, egyrészt a fényviszonyok, vagy éppen a nyersanyag hiánya miatt. Tényleg nagy kaland volt, ebből a szempontból tetszett, ugyanakkor nagyon komoly és feszült is volt a munka, illetve nagyon kritikusak és egyenesek voltunk egymással szemben. Ha valaki érzelmileg nem követett le egy szálát, akkor volt olyan is, hogy: Na ezzel én nem dolgozom tovább! Mondjuk Miloš Vaškić, a film operatöre rögtön az elején azt mondta, hogy ezekkel a pacérokkal nem dolgozom tovább, ezek idióták, és felpakolt. Nagyon felment tőle a cukrunk. Rendben, igaza volt, de hát mindenki hibázik, ez normális, szóval megtörtént az is, hogy valaki túl kritikus volt a másikkal szemben.

*Tettünk már említést a Fövenyóráról. Amikor a filmet a 39. Magyar Filmszemlén bemutatták, azt nyilatkoztad, nagyon megfogott Danilo Kiš, legalábbis a szövegei által úgy érezted, ha azokat átformálsz magadban, akkor rajtuk keresztül tudsz majd valamit mondani. Illetve azt is mondtad, hogy a történelem ciklikus, mint Nietzsche-nél az örök visszatérés mítoszában, és olyan, mint egy spirál vagy egy csiga, mely mottóvum a Fövenyórában is vissza-visszatér. Ezek szerint a szereplők változnak, de a történet folyamatosan ugyanaz, és a történelem kaotikus, nincs benne rend. Ezt Danilo Kiš is mondja a Kételyek korában, az egyik esszéjében, de közben hozzáteszi, hogy a művészetnek az értelmetlenségét értelemmel kell ellátnia, még ha ez egy kudarcra ítélt feladat is. Filmjeidben sokszor ezt érzem, az értelmetlenséggel mész szembe, és próbálsz valamiféle értelmet adni. Valóban így van?*

T. Sz.: Minden filmem esetében van egy konkrét koncepció vagy röviden egy olyan gondolat, ami a filmben lévő metanyelv megmutatására irányul.

*Egy néző kérdése: Azoknak a filmeknek, amelyek régebben készültek, van-e esélyük arra, hogy bemutatkozzanak külföldi fesztiválokon?*

T. Sz.: Az a baj, hogy a fesztiválos világ egyfajta lóversennyé változott, és ma már két évnél régebbi filmeket nem válogatnak be. Viszont vannak kisebb fesztiválok, mint például nemsokára Újvidéken a Filmski front, ahol bemutatják majd a *Nyári mozi*t is. Felhívtam őket, mivel elkészítettük a film szerb föliratozását, és elmondtam, hogy ezt a filmet itt, Szerbiában még soha nem mutatták be, ők pedig igent mondtak rá. Másrésztől szeretnénk majd feltenni az internetre is, hogy akit érdekel, az nyugodtan letölthesse, hogy elérhető legyen.<sup>1</sup>

*Az interjú a szabadkai 2010-es Medusa Filmnapokon elhangzott beszélgetés szerkesztett változata.*

---

<sup>1</sup> A *Nyári mozi* című filmet azóta a régió egyik legnagyobb filmes szemlén, a Szarajevói Filmfesztiválon is bemutatták.

## A zuhanás leképezése

Mint a madárfiókák, olyanok Tolnai Szabolcs korai játékfilmjeinek fiatal szereplői – ülnek a fészekben, mely egy rozsdás szögön lóg, éppen ezért bármikor leeshet, nem biztonságos, talán soha nem is volt az, ülnek a ragacsos forróságban (*Nyári mozi*), a körülöttük széthulló, megváltozott világban (*Arccal a földnek*), és megpróbálják valahogy eltölteni az időt, és elviselni a létezést. A *semmi* és a *valami* köztes állapotai ezek, egyfajta kaotikus, értelmetlen és a megszokott otthonossal szemben tanácstalanságot, erős bizonytalanságot okozó idegen léthelyzetek, melyekkel kapcsolatban egyáltalán nem működnek a korábbi, az idősebb generáció által megmutatott utak és eltanult stratégiák.

A szereplők időtöltésében, a tévelygésben és lébecolásban mindemellett egy boldog múlt iránti keserű nosztalgia képződik meg, és ezzel együtt egy erős igény az értelmét veszített létezés értelemmel való megtöltése iránt. A járhatatlanná váló utak korábbi járhatósága és a fészek elveszett stabilitásának felidézése mellett Tolnai Szabolcs több irányból képezi le a zuhanást, és egyszerre mutatja meg a fészekben várakozó fiókákat, a rozsdás szöveget, a levegőben lógó semmit és magának a zuhanásnak a különböző stádiumait. Mindemellett azonban a sors bizonytalansága és a dolgok, a fogalmak (a jelölt és a jelölő), az értelem és helyének ki-/elmozdulása, illetve üressé válása közben végig ott húzódik egy alig látható vékony kötéll, melyen – mint a létezés szakadécai között táncoló kötéltáncosok – kisebb-nagyobb kétségek között egyensúlyoznak a szereplők. Különösen a *Nyári mozi* esetében, ahol a közös együttlét, a filmkészítés és maga a művészet kínál egyfajta kiutat – a hasonlatnál maradva: tart vastagabb szálból font kötelet a még csupasz fiókáknak. A super 8 mm-es kamerával felvett film a régi, családi turistavideók hangulatát idézi, mintha önmaga sem akarna több lenni egy vajdasági nyaralásnál, ahol a poros puszták, néhány fából

álló erdő, szántóföldek és a tanyavilág mozdulatlan forrósága közé szorult fiatalok végül csak elszabadulnak és eljutnak, kiúsznak a tengerre, a sós Adriára. Látszólagos egyszerűsége és vidámsága ellenére azonban a már említett problémákat, a fészkek elhagyásának nem is annyira morális, mint inkább egzisztenciális kérdéseit (a „Leesik, nem esik?” kérdéshez kapcsolódóan a „Menni vagy maradni?” és ezzel együtt a hazatérés dilemmáját) veti fel, és a világbavetettséggel otthontalanságát, a sehol-se-létbe (vagy az egyszerre itt- és ott-létbe), a semmibe való belezuhanást tematizálja. A fekete-fehér, elsuhanó képek – a semmi közepén álló tanya (mely mozdulatlanságával – a szobabelsőben a kitömött madárral és hatalmas tojással – a zuhanás végső pontja, alfája és ómegája) a pusztaság és a szántóföld – elsődlegesen nem minimalizmusuk és csupaszságuk miatt tekinthetők a semmi terének (hiszen meztelenségük még otthonos sajátjuk, éppen ezért Ernő és barátai számára nagyon is sokat jelentenek: valamik), hanem a háborús körülményeknek, az ország széthullásának, illetve a szülőföld elhagyásának köszönhetően. Ezek a történések (a Tolnai-filmekben egyébként mindig embertelen, kaotikus és őrült történelem) üresítik ki a békebeli, stabil fészket, így maga a *haza* és annak fogalma többé nem esik egybe, hiszen előbbi már nem az, ami volt: otthonosnak tűnő tájai ellenére is *semmi*. A narrátor többször is felteszi azt a kérdést, hogy haza lehet-e térni a semmi középpontjába – ezt kísérli meg Ernő is, vagy korábban, a szegedi csempészést megunt Szasa, hogy a nagyon is sajátos bácskai tenger-puszták, tájak, ízek, beszélgetések, poénok és a kútban való rituális megfürdés után a pocsolyának tűnő tengerré váljon, ők pedig egyfajta naiv tisztasággal (először a szírének csábos énekét követve, majd testüket ölelve) mindent maguk mögött hagyva, kiúszanak a nyílt tengerre. „Vajon mi másról lehetne filmet csinálni, mint erről a simogató, langyos artézi vízről, mely olyan finom és lágy, mint a jamaicai nő kókusztejes bőre?”<sup>1</sup> Vagy mi másról szólhatna Tolnai filmje, mint a művészet erejéről az embertelenséggel, a veszteséggel, a honvágygal és értelmetlenséggel szemben? Ernő a káoszról próbál rendet teremteni, a körülötte levő káosszal és hiánnyal szemben jelen lévő semmi tereit próbálja dokumentálni. Filmet akar készíteni, de nem visz magával kamerát, csak beül Szasa mellé a kombiba, elautóznak Lajkó Félixhez, beszélnek a filmről, mérik a fényt, a terepet, de mindeközben filmjük szereplőivé válnak, ily módon – a metafikciónak köszönhetően – Ernő zűrzavara ellenére is létrejön a kész alkotás.

A *road movie* könnyedebb, humorosabb hangvételéhez képest az *Arccal a földnek* erőteljes iróniát, groteszk képeket alkalmaz, ahol a pusztulás a ködös felvételeken, lefüggönyözött ablakok mögül kinéző tekintetekben

vagy az égzörgésben és a felhőszakadásban, a zuhogó, mindent elmosni akaró eső pusztításának folyamataiban és eredményeiben jelenik meg. De akárcsak a *Nyári moziban*, úgy Kornél hazatérésében, a kilencvenes évek kaotikus Szabadkáján zajló élet történetében a valóság esztétizálódik. Mint ahogy már korábban írtam, Ernő barátaival az általa kitalált film szereplőjévé válik, és a fikció, a művészet erejének köszönhetően elmenekül a semmiből, a zuhanás végső állapotából kiúszik a sós vizekre. Noha az *Arccal a földnek* sokkal pesszimistább gondolataival és hangulati egységgel szinte folyamatosan a zuhanás utolsó stádiumait és a színházi kellékes tanácstalanságát mutatja meg, mégis, a művészetten keresztül (meg)élhető világ, a porcelánon mint időgépen át közvetítendő, megszólaló történelem és jövő szintén egyfajta elzárkózó menekülést és ezzel együtt a valóságból, a képből való elmozdulást jelenti. Hiszen Kornél a katonaságból hazatérve hiába érzékeli a változásokat (pl. Zsuzsa, a szerelme elhidegült tőle, apjával nem értik meg egymást, Lenke nagynénje az örület határára került), idegenségérzete egyre jobban elhatalmasodik rajta, a korábbi, otthonos állapotok csak nem akarnak visszatérni, és egyre világosabbá válik számára: egy másik történetben maradt, ezért nem tehet mást, mint kilép a képből. (Ernőék esetében ezt a mozgást a már említett ki-úszás, Kornél esetében pedig a ki-biciklizés jeleníti meg.) Azáltal, hogy a *road movie*-hoz képest a háborús kontextust sokkal explicitebben megjelenítő) sikertelen hazatérés-történetként is interpretálható film realitás-Szabadkájának képeit folyamatosan áthatja egyfajta nyomasztó álomszerűség, egyrészt a szereplők kóválygása és ébrenlétének hiánya tematizálódik, másrészt pedig a nézőt a túlvilágosság és a *kísérteties* irányába viszi el, ily módon sokkal erőteljesebb nyomatókat kapnak a főszereplő és környezetének létélményei.

Tolnai korai filmjei – az *Arccal a földnek* gondolati és hangulati egysége, a groteszk, a látomás és realitás szerves egymásba épülése, mely a *kísérteties* élményével hatja át a filmet, illetve a *road movie* metafikciós, az üres és értelem nélküli valóságból a művészet erejével kiutat nyújtó költőisége – a *filmezés magánútjai*.<sup>2</sup> Olyan alkotások, melyek erőteljes, teremtett világa elsődlegesen azt mutatja meg, hogy a rozsdás szögön lógó fészekben a madárfiókák elől, *útjukból* hogyan tér ki a világ.<sup>3</sup> Ám a forróság, a mozdulatlanág és kaotikusság ellenére mégis csak valamilyen értelmet nyer a létezés. A két leképezés végső eredménye: annak reménye, hogy a fészek leesése előtt megtollasodnak a fiókák, kirepülnek, mielőtt végképp a semmibe zuhannának, oda, ahol a túlélés inkább kín, és ahol a halál maga a kegyelem.

<sup>2</sup> Mint ahogy azt a *Nyári mozi* Ernst Hernbeck-mottójában is olvashatjuk.

<sup>3</sup> Edmond Jabés-től származó idézet, mely az *Arccal a földnek* a mottójául szolgál.

# Húskonstrukció szimulakrumok

Szöllősi Gézával Sirbik Attila beszélget

„...klasszikus pop-art, idáig jutottunk!”  
(Szöllősi Géza)

Szöllősi Géza (1977) provokatív művészete egyedülálló hangot üt meg a kortárs magyar képzőművészet testkánonában, ugyanakkor könnyedén beilleszthető a nemzetközi szcéna fősodrába, ahol már az idősebb generációk képviselői (Joel-Peter Witkin, ORLAN, Cindy Sherman, Gottfried Helnwein, Andres Serrano stb.) megteremtették a rossz közérzet és horror kultúrájának posztmodern hagyományát a testábrázolásban. Szöllősi, a *Roham Magazin* művészeti szerkesztője, a nagy sikerű *Taxidermia* és *Ópium* című filmek látványvilágához is nagyban hozzájárult. Számtalan műfajban képviselteti magát, de legkarakteresebb vállalkozása a 2003-ban elkezdett *Hús-projekt*, melyben nyers állati húsból varr össze emberi nemi szervek és portrék preparátumait szimuláló szobrokat. Többek között részt vett a prágai Galerie Rudolfinum *Decadence Now!* című nagyszabású kiállításán a fent említett világsztárok között. A projekt eredeti tervei szerint Szöllősi hússzobrai Prága mellett a brnói House of Art páros kiállításán is szerepeltek volna Witkin fotóival, de Brno városának vezetősége váratlan politikai döntésével felülbírálta a kurátorok koncepcióját, és visszavonta Szöllősi műveit a rendezvényről. Ezután a frissen elkészült kiállítási anyag a budapesti Roham Galériában került bemutatásra, amely független intézményként nincs kitéve a cenzúra meg-megújuló (adott esetben a politikai korrektség álcáját viselő) erőinek.

*Sokban különböznek a magyarországi és a nyugati befogadók? Vannak egyáltalán érezhető különbségek?*

– Erre jó példa a téli, prágai *Decadence Now* kiállítás (a Rudolfinumban, ez az ottani Műcsarnok), amely tavaly a látogatók számának tekintetében csúcstot döntött mint kortárs kiállítás. Itthon több okból nem rendeznek kiállításokat a dekadencia témakörében. Talán persze nem is a nézők mi-



att, nem is az érdeklődés hiánya miatt van ez így. De szerencsére vannak független kiállítóterek is Magyarországon.

*Szerinted csak mostanában vált túlságosan fontos az emberi hús, vagy mindig is fontos volt, csak másként vettünk róla tudomást?*

– Egyfelől egy felfokozottan testmániás, a tömegmédiuumok által is pumpált szexközponitú felfogás létezik, amely (hús)tárgyként tekint az emberre, másfelől még mindig a kereszténységben gyökeredző, álszemérmes, testiszonnyal és büntudattal küzdő világban élünk. Az utóbbi miatt a társadalmunk elfordul onnan, ahol megérzi a halál szagát. Amilyen kultusza van a test imádatának mind a sport, a táplálék, a divat és a pornográfia tekintetében, olyannyira a tabuk körébe sorolódik ezeknek az ellentéte. Hogy miért? Hermann Nitsch szerint a hús tényével való szembenézés az emberi lét alapvető konfliktusainak egyike, s mióta a hússal való közvetlen foglalatzkodás tabuvá vált, épp tabu mivolta miatt, különösen intenzíven reagálunk rá érzékszerveinkkel.

*Számodra a hús abból a szempontból fontos, hogy megmutathass általa valamit, azon túl, vagy önmagukban álló asszociatív terekként funkcionálnak a befogadó számára?*

– A hatást, amit a szobraim kiváltak, nem én okozom, egyszerűen a hús „csinálja”. Leginkább Duchamp-féle átalakított ready made-eknek tekinthetőek, ahol az eredeti tárgy „viszi a hátán a boltot”. Györffy László művész barátom megfogalmazásában: „A húskonstrukciók rendkívüli intenzitása abban rejlik, hogy megtévesztésig hű szimulakrumok, amelyek tulajdonképpen utánzott eredetijük anyagából készülnek, és paradox módon csak annyira taszítóak, amennyire emberiek.” Magyarul, ha szobraim viszolygást váltanak ki, akkor az a valóságra vonatkozik.

*Alkotásaid önmagukban hordozzák a romlandóság, a hátborzongatóan szép és a borzalmasan esztétikus magyarázható összefonódásait. Mi az, ami téged a húshoz, a bőrhöz... mint formálható anyaghoz vonz?*

– A szív- és az agyművész közül az utóbbi vagyok. A projektjeimet kigondolom, nem a belső énem megtestesülései. Nem hiszem, hogy az átlagosnál jobban vonzana a hús és annak jelentéskörnyezete. Valójában annyira profán az, ahogy egy ilyen szobor készül, mint egy kéjgyilkosság vagy egy pacalpörkölt. Fogásokat keresek a kultúránkon, aztán csellel (ez a művészet) láthatóvá, kézzelfoghatóvá teszem az ellentmondásokat.

*Hússzobraid mennyiben tekinthetők csupán fikciónak? Illetve ehhez kapcsolódva, mennyiben célozzák meg a valóságot, mint effektív hatást?*

– A világot modellek által próbáljuk megérteni, a művészet is csak egy modell. Ha festményt nézünk, nem az ásványi anyagok elrendeződésé-

vel foglalkozunk, hanem formákat, színeket, figurákat, történetet látunk. Vagyis a kép modell aspektusával foglalkozunk. A kortárs művészetnek minimum a konceptualizmus óta, reflektálnia illik modell szerepére, függetlenül attól, éppen mi a témája. Nem látom értelmét ásványi anyagok növényi szövetekre való illesztgetésére (festészet), ha éppen nem pontosan erről a gesztusról van szó (pl. akciófestészet).

*Nem beszéltünk még arról, hogyan készülnek hús-szobraid? Mitől ennyire élethűek? „A megtévesztésig hű szimulakrumok.”*

– Technikailag a klasszikus pop-art metódust követem (klasszikus pop-art, idáig jutottunk!). Amikor Pécssett jártam a Művészeti Karra, feladatunk volt egy helyi művészre kihegyezett előadást tartani, illetve dolgozatot írni róla. Schaár Erzsébetet választottam, akkor kezdtem el foglalkozni a maszk mint művészeti eszköz mibenlétével. Schaár gipszmaszkos figuráiból kiindulva, feltérképeztem a gipszlevételt használó művészetet, illetve mindent, ami ebből adódik: például a hiperrealista Duane Hansont, „a gipszes” George Segalt és az újabbak közül a „vérmáskos” Marc Quinnt. Bár a gipszminta használatának évezredes hagyománya van, mégis Rodin idejében főbenjáró bűn volt. Nem véletlen, hogy a pop idejében bukkant fel szégyentelenül az explicit használata. A kérdésre a válasz: a gipsz megold helyettem minden, számomra szükséges szobrászati problémát.

*Véleményed szerint munkáid – a hús-szobrokra, hús projektetre gondolkod elsősorban – mennyire sokkolóak? Illetve célod-e az egyáltalán, hogy általuk valamiféle sokkhatást válts ki a nézőben, befogadóban? Ugyanakkor, ha ehhez hozzáteszük azt a közhelyesült igazságot (vajon tényleg az-e), hogy már mindent láttunk, hogy már minden lehetséges, minden elérhető, és hogy már nem reagálunk semmire, akkor a befogadónak teljes apátiával kellene szemlélniük a műveidet, de még sincs így. Akkor ezek szerint nem igaz a megállapítás, vagy a munkáidban mégiscsak van valami elemi módon háttorzongató, ami felülírja a fentieket?*

– Miért van az, ha a művészet éppen a szex-erőszak-halálról beszél, akkor az probléma, de este hétkor a *Helyszínelők*ben ugyanez meg nem az? A *Helyszínelők* egyébként úgy tűnik, a mainstream által már meg is emésztett nekrofil erotikára épül. Mindig van egy kliprészlet, amikor a kamera érdeklődően körbejár egy legtöbb esetben szép, de jól láthatóan halott testet, amit ilyen értelemben igenis esztétizál. Szóval, ha a mainstream médiába ez már belefér, mivel nincsen olyan tabu, amit a popkultúra ne tudna áthágni, értelmetlenné válnak ezek a szavak: tabu, sokkolás stb... Egy vicces példa: Megkeresett a magyar *FHM* magazin. Ez egy olyan újság, amit kézbe véve, férfiak maszturbálnak meztelen nőkre és drága

autókra. Van egy, a „művészetnek” szánt féloldaluk is, pl. a szarral festő művész, a világ legnagyobb sütőtökfaragója és hasonlók. Kértek képeket a munkáimról a rovatukba. Elutasítottam a felkérést, gondolván, nekem az újságuk semmilyen értelemben sem megjelenési felületem. Valahonnan mégis szereztek reprotkat, majd megjelent a cikk. Egy újság, amiben a csúcspontot egy vagina kikandikálása jelenti, nem merete lehozni a női szobraimat, csak a „faszszopósat”, azt is azzal az elánnal, hogy kinyilvá-níthassák saját homofóbiájukat.

*Munkáidnak mennyiben célja, illetve mennyiben következménye a tabu mint olyan feltárása, illetve az arról folytatható diskurzus motorizálása? Mennyire érdekel téged a mulandóság, vagy épp a halál, a halálhoz való viszony kérdése?*

– Kellemetlen dolog, de nem gondoltam arra, amikor először készítettem hússzobrot, hogy halottakat teremtek. Egyszerűen szerettem volna az arisztotelészi mimézist és a tudományos modell-definíciót ötvözni. A modell minimum egy tulajdonságában megegyezik a modellálttal (természet), végtelen tulajdonságegyezésnél elérjük Istent. Ennyire nem voltam nagyratörő. Egyszerűen az állati hús jobban hasonlít az emberire, mint a kő, fa, fém. Még ebben az összefércelt formájában is megdöbbenően emberi. Csak halott. Tehát a portréim valójában nem élő emberek modelljei, hanem halott formájuké. Mikor ez kiderült, ebbe az irányba vitte tovább a projektet. A *Szerelmeim* című sorozat csonkított női medencéket formáz. Ők a szerelmeim, akik elhagytak, de maradt utánuk valami – a fotóhoz hasonlatos – emlék, esetünkben ők maguk, vagyis egy darab belőlük, és természetesen nem véletlen, melyik darab.

*Mennyiben foglalkoztattak ezek a kérdések a filmes projektek során?*

– Valamiért minden filmben meghal minimum egy ember, de ez a drámai hatás nem érdekel engem. Csak ha már erről van szó, akkor a korpusz. A *Kedvenceim* című sorozatom is erről szól (kitömött állatok). Tudom, hogy borzasztóan fog hangzani, de például láttam még az élő tehenet, aminek a fejbőréért mentem a vágóhídra. Csak az érdekelt, milyen kedves tárgyát fogok belőle készíteni. (Semmilyen vonatkozásban nem ezért halt meg az állat, a fejbőrt kidobják...)

*És tényleg, egyáltalán hogyan kerültél kapcsolatba a filmmel, hogy alakult ez?*

– Pálfi Gyuri ismerte a munkáimat. Nem volt veszítenivalója, ha egy művészeti egyetemista is még ott sündörög...

*Egészen pontosan milyen szereped volt a Taxidermia és az Ópium című filmek elkészítésében? Ha jól tudom, a Taxidermia látványvilágát egy egész*

*csapat alakította, míg az Ópium látványvilágáért főként te vagy felelős. Mennyiben kaptál szabad kezet a rendezőtől, Szász Jánostól, illetve mennyiben határozta meg a látványvilág létrejöttét maga a csáthi világ, mennyire merültél el a csáthi világban?*

– A *Taxidermia* dízlettervezője Asztalos Adrienn, CGI trükközője Kigle Béla, speciális maszkmestere pedig Pohárnok Iván volt. Én a végén „concept and design artist” kreditet kaptam. Gyakorlati értelemben megkaptam a forgatókönyvet, és azt ötletelhettem, amit akartam, az, hogy ebből mi valósult meg, más kérdés. A film egy hálátlan műfaj. Visszatekintve egy kicsit túl lett tupírozva a szerepem, de a művészetemből kiindulva valamiért én lettem érdekes a csapatból a médiának. A blogomon egyébként megtekinthető a filmhez készült egész anyag (gezaszollosi.blogspot.com). Az *Ópiumba* úgy kerültem bele, hogy már gyakorlatilag kész volt a Lázár Tibor által jegyzett dízletterv. Ő a legprofesszionálisabb tervező Magyarországon. De Szász János bevallottan elbizonytalanodott, miután megnézte a *Taxidermiát* a 2006-os szemlén. Nem dízlettervezőre volt szüksége, hanem valamire, amit látott a *Taxidermiában*, valamire, ami ki-mozdítja a filmet a reális ábrázolásmódból. Az hamar kiderült, hogy Lázárral tudunk együtt dolgozni, mert én nem dízleteket (ami főleg építészet) tervezek, hanem tárgyegyütteseket, enteriőröket, ezeknek megvannak a film valóságában a szimbolikus kapcsolatrendszerük. Majd a dízlettervező elhelyezi az általa kitalált terekbe, és a rendező használja, vagy sem. Érthető módon az emberek ezekre az „érdekes” tárgyakra emlékeznek, nem a terekre. A jó dízlet az, ami nem látszik. Érdekes mód Csáthtal keveset foglalkoztam, mert leginkább ellenfele, Moravcsik professzor volt az én emberem, hiszen az ő intézetében járunk! Ha belegondolsz, Brenner-Csáthhoz a drogos táskáján kívül nem tartozik semmi, de minden, ami körülveszi, az Moravcsiké, sőt belőle sugárzik. A folyamat: Gizella naplót ír, honnan van annyi papír? Az intézetből. Mit csinálnak a papírral, papírból ilyen helyeken? Betéglapot. Miért van belőle sok? Mert nagy, egész alakos női test alapminta van rajta, amire lemérik a betegek eltéréseit az átlagostól. Ehhez egész szettük van! A pincében hatalmas tekercesekben áll a szűz papíradatlap. Amikor Gizella nem kap papírt, Brenner oda viszi le, és méteres darabokra ír tovább. A végén persze ebből sem látszik minden, de ott volt, bár a forgatókönyvben nem. Így volt ez a „vízbemártó” géppel, a zootrópokkal, a rengeteg frenológiai gyűjteménnyel stb. A környezetben szereplő tárgyak mind Moravcsik valóságát tágították ki, ő egy 19. századi ember, aki bár jóhiszemű, de egy letűnt pozitivista tudós (a 20. századból nézve prenáci), aki kétségbeesetten próbálja a tapasztalati tudomány által megoldani a másik síkon jelentkező problémákat. Szempontomból nézve

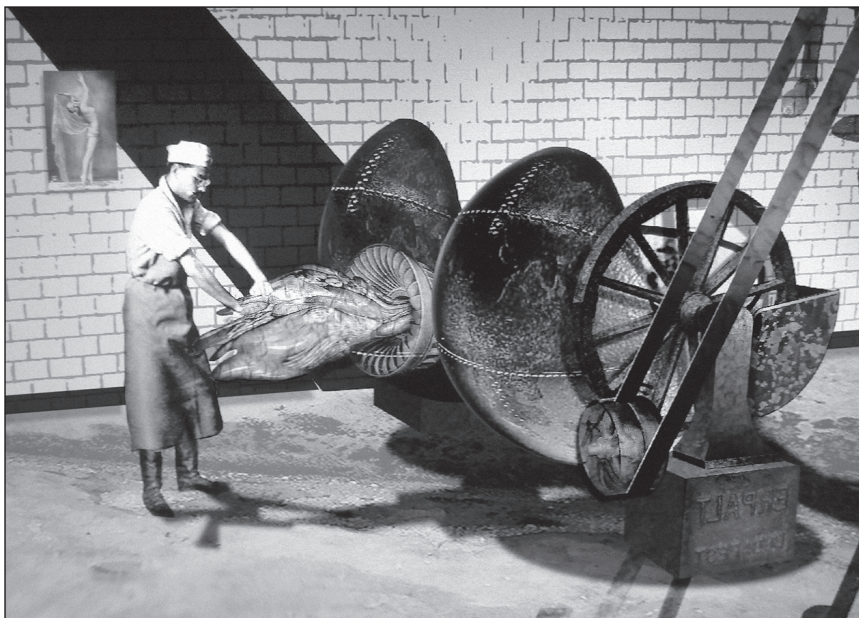
egy nagy performance-akcionista művész, akinek az intézete a porond, és a benne lévő emberek a játékosai. Szóval ez nem díszlettervezés, hanem visual concept volt.

*Általában egy-egy helyi szinten provokatívnak tartott műalkotás-sorozat, egy-egy provokatívnak kikiáltott alkotó, ha nemzetközi hírnévre tesz szert, akkor annak köszönhetően szinte egy szempillantás alatt szalonképessé válik. Mit gondolsz erről?*

– Röviden, a Limes 2000 éve áll, és csak nem akar keletebbre menni.

*Mi a kedvenc tárgyad?*

– Most ellentmondásba keveredem magammal, de az emberek jobban érdekelnek.



## Medusa-metszetek

Ha ne adj' isten valaki felmérést végezne kis pátriánkban, mondjuk csak a Vajdaság északi részén abból a célból, hogy választ kapjon arra a kérdésre: létezik-e vajdasági – pláne magyar – film, gondolom, elég lehangoló eredményt kapna kézhez a vállalkozó. Elképzelhető ugyan, hogy egyesekben itt-ott még felmerülne Lifka vagy épp Bosnyák, esetleg Vicsék neve, de a vajdasági magyar film jelenéről vagy közelmúltjáról biztos nem rajzolódna ki éles kép. Természetesen a fikcionált negatív eredménynek sok-sok politikai, anyagi vetületű és más egyéb háttere van. Ez tény.

Pedig a vajdasági magyar filmnek, ha nem is intenzív kontúrokkal, de körvonalazódik egyfajta kvázi jelene. Sőt, az elmúlt hónapokban Szabadkán egyre inkább a figyelem középpontjába került a vajdasági magyar film mint olyan. Egyrészt a tekintetben, hogy a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem film- és médiaszakos tanárai, hallgatói jártak Szabadkán a vajdasági magyar mozgóképek napja alkalmából, ráadásul saját készítésű filmekkel érkeztek. Másrészt múlt év novembere és decembere között a Medusa Filmnapok repertoárja is ráirányította a figyelmet a vajdasági filmzés élénk megnyilvánulásaira, pillanataira.

Személy szerint a filmnapok első napján értesültem az eseményről, amelyről alig esett szó a helyi médiában, pedig – és ez még véletlenül sem elhanyagolható körülmény – a rendezvényen olyan filmnek is szemtanúja lehettem, amit korábban Szerbiában sohasem mutattak be.

Az első napon csak páran jelentek meg az Art Moziban Tolnai Szabolcs *Arccal a földnek* című filmjén, másnap azonban már szinte telt házzal ment a *Nyári mozi* című alkotás. A többi vetítés is az első napihoz hasonló gyér számú embert ültetett a vászon elé, pedig egy igen jelentős vállalkozásba fogott a Vajdasági Magyar Film- és Mozgóképparchívum: a fent említett műveken kívül még több mint tíz kisjátékfilm, dokumentumfilm, táncfilm, szójáték-videogyakorlat, műtéti szimuláció stb. válogatását él-

vezhettük. Fontos megjegyezni, hogy a repertoár közel húsz évet fogott át, hisz a *Kanyaró* 1992-ben született, a legfrissebb alkotások, a *MŰtét* és az *Ilan Eldad* 2010-ből valók.

A fenti műfajokat tematikus horizontok fogták egybe, így reprezentálva a vajdasági filmgyártás tendenciáit. És ami még ennél is fontosabb, az egyes tematikus egységek utáni beszélgetések során sikerült egyfajta koherenciát kialakítani a művek együttlát(tat)ásában. Végre tehát szó esett a vajdasági filmről: az alkotójáról, a szereplőjéről, a megvalósításáról és megvalósíthatóságáról. Nem árt tehát részletesen beszámolnunk a Medusáról, és felvázolnunk néhány „tematikus egységét”.

(*Hazatérés-problémák*) A filmválogatás egyik tematikus metszete egyértelműen a hazatérés, a jelen-létbe való megérkezés köré csoportosuló gondolatkör volt. Ezen a gondolati síkon „imbolyog” a Tolnai Szabolcs rendezte *Arccal a földnek* (2001) és a *Nyári mozi* (1998). Utóbbi alkotással kapcsolatban nem szabad nem megemlíteni azt, hogy Szerbiában először került a nagyközönség elé! Ha úgy tetszik, a film elkészülése után tizenkét évvel premiernek lehettünk tanúi... A *Nyári mozi* tere tulajdonképpen a Kapitány-tó környéke, Palics, a tó, de a konkrét térkoordináták behatárolása lényegtelen: valahol itt. Ugyanez a megállapítás vonatkozik az *Arccal a földnek* helyszíneire is: vagy az egykori Népszínház lerobbant(ott) udvarán, díszlettárában, a romokban heverő egykori nagyteremben, vagy épp az ócskapiacon folyik a cselekmény. Egy a lényeg: itt, itt és itt. Ide, ebbe a jelen-létbe, ebbe az élettérbe kerül vissza Kornél (Nyitrai Illés), az *Arccal a földnek* és Ernő (Sagmeister Ernő), a *Nyári mozi* főhőse. Ernő filmet szeretne csinálni, össze is fut haverjával, és úgy tűnik, hozzáfognak a nagy projekthez. Induláskor mindent felkapnak, van náluk fénymérő, fényképezőgép. Egy félig működőképes kombiszerű tragaccsal és persze Gombóc kutyával indulnak el ihletet, témát meríteni. A kamerára nincs szükség. Otthon is marad. Ernő komikus monológgal adja elő barátjának nagy tervét, a tulajdonképpeni forgatókönyvet, amelynek szüzséje a realitásból szép lassan az irreális világába csap át: a nagyvilágba kikerülő fiatal barátok hazatérnek, bejárják a korábban megismert közös helyeket, s végül szirénekkal kerülnek mítikus kapcsolatba. A fokozatosan beinduló cselekmény aztán megragad egy szinten, és visszafogott tempóban épül tovább, mígnem a kronotoposz passzivitásba nem torkollik. Ez a passzivitás pedig nagyon is az itt-lét reprezentánsa. Ezt még intenzívebben fokozza a szereplők nyelvi úzusa, mondhatni couleur locale – nyelvjárásféle – jellege.

A kis tragaccsal állandóan úton vannak valahol a *tengerpuszta semmi*-ben, az ötvenfokos melegben – készül a road movie... (Valahol biztos.)

Összefutnak Lajkó Félixszel, többször is lubickolnak egy hűsítő vályúban, bumerángoznak a kietlen mezőn egy félhülye fickóval, majd a bumerángot görögdinnyére cseréli Ernő. Újra a vályú, újra a mitikusnak ható csobbanás, a megtisztulás. Végezetül aztán a nagy terv háttérbe szorul, csak a jelen marad meg, csak a haverok. Addig furikáznak, míg végül egy tóhoz érnek, ahol szirének hangjára lesznek figyelmesek. Nem is kell több, beugranak a vízbe, és a hang után kapva örömmámorban mintegy kiúsznak a vászonból... A szirének énekét persze mi is halljuk...

Úgy gondolom, hogy a bumeráng, a tikkasztó hőségben mindig friss, hideg vízzel csobogó vályú vagy a tolatásképtelen tragacs a film nagyon masszív motívumai. Nem árt hozzátenni, hogy ez utóbbi – a tragacs – egyfajta odüsszeuzsi „járműként” is értelmezhető, felfogható – erre a rendező is figyelmeztet bennünket. Egy ironizált eposznak lehetünk tehát tanúi, az evickélés azonban az itt-lét „homoktengerében” zajlik, sőt a jelenetek sorrendje is teljesen irreleváns. Egyszerűen elvannak. A végki-fejlet váratlan, és ebben a pillanatban a korábban még a tervként „lebegő” forgatókönyv összerosódik a jelennel, Rezsőék világával. Végül is azonosulnak saját „forgatókönyvükkel”. Ez a mozzanat mintha azt sugallná, hogy ebben a passzív nagy semmiben azért megbújik valahol a csoda, a „helyi” csoda, a mesei, a mitikus lehetősége. Csak meg kell találni a hozzá vezető utat.

Az *Arccal a földnek* főhősének azonban már közel sem ilyen „könnyű” a helyzete. Ő is hazatér, úgy tűnik, a háborúból, mégpedig *vonattal*. Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy mindkét Tolnai-alkotás az idegen-ségérzet megtestesítője, kulcskérdésük: vajon hogyan kerül vissza a főhős természetes állapotába? Míg Rezső feloldódik, azonosul szerepével, a színházi kellékes Kornéllal már más a helyzet. Mindenesetre megérkezik valahová: a képekből egyértelműen kiderül, hogy Szabadkára, de itt sem lényeges a pontos helymeghatározás.

Noha nem pufognak a fegyverek, valami mégis azt sugallja, hogy nincs vége a háborúnak. Nyomasztóan él tovább az emléke az épületekben, az arcokban, a környezetben. Kornél családtagjai, de színházi kollégái is – úgy tűnik – mind valamilyen pszichés zavarral küzdenek, de hogy ez a háború egyenes következménye lenne, az egyáltalán nem biztos. Erre a film végén sem adható egyértelmű válasz, mert Tolnainak most sem elég a „vászon zártsága”, kerete. Mint ahogy Rezsőék, Kornél is áthágja ezt a „gátat”. A sínbusz egyszerűen kifut vele az itt is statikus látóterünkéből. Valami olyan imaginárius utat folytat tovább, ami a „vászonon kívüli” létbe vezet. A vászonon kívüliség pedig már se a reális, se az irreális, sem pedig a fikció számára nem ragadható meg.



A Kornélt körülvevő emberek két csoportra oszthatók: az egykori kolégákra és a családtagokra. A színházi alkalmazottak egyértelmű „attribútuma” a szereplés, a szerep-kényszer. A családtagok esetében markánsabban körvonalazódnak a pszichés zavarok: a nagynéni szentképpel rohangál a városban, a nagymama korábbi színházi szerepeit hallgatja felvételről, és időnként az ablakon beszűrődő fénysugarak között egy kínai táncosnő alakja jelenik meg előtte, az apa Kornél, a fia előtt öngyilkosságot kísérel meg... Vagyis ők is szerep-kényszerben szenvednek, de ennek oka egyértelműen valamilyen pszichés *kisiklás*. Kétfajta szkizoid tömeg között imbolyog tehát Kornél, de így is egyszerűen csak zajlanak az események. Még egy egykori szerelem is képbe kerül, ám ez is csak balul sülni lehet el, mivel Zsuzsát, a kellékes lányt Tibi – Kornél legjobb barátja – hódította meg. Szóval azt mondhatjuk, hogy zajlik az élet, szinte semmi nem történik, a nyomasztó itt-lét azonban minden egyes filmkockából sugárzik. Aztán egyik pillanatban bekövetkezik a már említett „elhagyás” aktusa, a vászonáttörés...

(13 + 6 percnyi *obductio materialis*) Egy teljesen más dimenziót nyit meg a Kozma Andrea és Takács Borza Ákos által rendezett *Műtét* (2010) – ahol a „mű” nagybetűs – és az Antal Szilárd rendezte *Life* (2008). Noha „kényszerből”, a helyesírási szabályoknak „engedelmeskedve” kellett nagy kezdőbetűvel írnom a címet, azt mindenképp hozzá kell tennem, hogy a filmcím az alkotás végén jelenik meg, mintegy summázva a tartalmat, s végig kisbetűs, a végén ponttal. Valahogy így: l i f e. Ez utóbbi filmre egy felhívás vonatkozik – a *Műtét*re ugyanis nem hinném –, amely a programajánlót idézve így szól: „a filmeket 18 év alattiaknak nem ajánljuk, felnőttek is csak saját felelősségre tekinthetik meg!”. Számomra azonban nem világos, hogy az előző napi telt ház után a „kötelező” közönségen kívül most e miatt a felhívás miatt vagy más miatt, de csak öten-hatan voltunk jelen, vagyis mi „fizetősök” jóval kevesebben. A létszám az Antal-film harmadik percében ráadásul két fővel csökkent.

Antal Szilárd műve – a Tolnai-filmekhez képest – keretes, jól körülhatárolt alkotás. A keretet sírköveken szereplő arcképsorozatok alkotják, mind tehát a film elején, mind pedig a végén. A keret által körbefogott pár perc színhelye a boncterem. És itt el is kezdődik a vizualizált csáthiság, de ennél még nyersebben, „tizennyolcaskarikás” tálalásban. A kezdő képekből már sejthető a színhely: fogók, szikék, csontvágó körfűrész stb. Egy fiatal, szőke, fonott hajú lány kerül a boncaszatra. Előbb fonott haját vágják szét, helyet csinálva a koponya körbefürészeléséhez, hogy hozzáférheszenek az agyához. (Ebben a pillanatban csökkent a nézőszám...) Ezután

a nyaktól lefelé következik a „feltárás”, majd a bordákat körbefűrészelve kiemelik a szegycsontot, a szívet, a tüdőt, ezután a monumentális májat, merőkanállal nemsokára ki is kerül a mellkasban felgyülemlett alvadt vér. Egy pillanatra a kifestett körmöket látjuk, de a következő képsoron már valamilyen szervdarab csúszik szép lassan a boncasztaletjtőjén egészen a véres lefolyóig. Amikor minden megvan, ügyes keresztöltésekkel összevarrják a hatalmas vágást, a fej vattatömést kap, és néhány jól sikerült öltéssel az is „egybeáll”. Majd a mosás következik, aztán pár egymásra vetett hulla képe, és újra a keret: a temetői arcképek. Egyiken kisgyerek, a másikon egy fiatal, a harmadikon egy idősebb arc, valamelyik jól kivehető képet ábrázol, a másik viszont törött. Végül egy szó: life.

Az Antal Szilárddal folytatott beszélgetés közben felmerült a kérdés, hogy vajon miért pont angol a felirat. Antal azt a választ adta, hogy az internacionalitás miatt. Bennem azonban más asszociáció körvonalazódott: én elsősorban a szó szemantikai horizontjának egyetemes jellegét éreztem adekvátnak. A szó szerinti fordítás ’élet’-et „jelent”, és az ehhez fűződő egyetemesség már mindenképp afelé tereli a percepciót, hogy esetleg ne ocsmány brutalitásként fogja fel a pár percnyi látottakat, hanem nagyon is az élet természetes velejárójaként építse magába. Az „internationalitás” szerintem nem képes lefedni ezt a jelentésmezőt. Természetesen a keret-képek is likvidálják tudatunkból azt, hogy amit a vásznon láttunk, sértő, durva volna. Persze ez csak a film megtekintése után adódik, mert azért mégiscsak megdöbbenve ülünk a filmkockák előtt. A katarzis jócskán később következik be, és talán az sem kizárt, hogy élethossznyi élményt jelent...

A megjelenő sírkőportrék a tizenhárom percnyi rövidfilmet a boncolásjelenettel együtt totalizálják: emberek képeit látjuk tehát, amelyek egy-egy élettörténetnek a vizuális manifesztációi, mindannyian valahová, valakihez tartoztak, valaki várt rájuk, valakit szerettek vagy gyűöltek, éltek valamikor. Így, az élet és a halál egyetemességének ütköztetésével együtt pedig olyan dimenziókat tárnak fel tudatunkban, amelyekre korábban gondolni sem mertünk, vagy ha igen, biztos nem ilyen tartalommal. Jó „lecke” tehát ezen „anatómiai mozi” ebben a korban, amikor a halállal alig találkozunk, amikor a halál folyamatosan a tabu ködfátylába lép át. Pedig nem biztos, hogy a haláltudattal való azonosulás a kárunkra van. Mindenesetre legalább egyszer el kell rajta gondolkodnunk.

Antal szerint alkotása dokumentumfilm. És ez a fentiek tudatában igaz is. Hozzátette, hogy minden egyes pillanatát konstruáltnak tartja, és igyekezett arra, hogy a boncasztaletn látottak még véletlenül se csapjanak át pszichopatológiába. A fiatal test látványa azonban talán pont a „pszichopatologikusság” határait feszegeti, ugyanis nem „várjuk

el” a halál tényét és elfogadását egy fiatal test láttán, hisz a halál valami miatt mindig az öregség attribútuma. Ez talán egy természetes énvédő mechanizmus következménye, amelynek a rendező általi „kikezdése” a normális és az abnormális hajszálvékony határvonalán még éppen a normális keretén belül képes maradni. Ebben is rejlik a film zsenialitása, valamint azokban a kérdésekben, amelyeket Antal fel is tesz: hogy lehet, hogy ott van a boncasztalon egy teljes test, és nem él? Hogyhogy az élet nem állítható elő laborokban? Hol van az élet és a halál közti határ? És a többi...

Szép lassan körvonalazódik tehát bennünk, hogy a film még véletlenül sem provokáció, szó sincs szó szoros értelemben vett boncolásról: a problémafelvetés is egyszerű, mégis nagyon mély tartalmú az anyagjáték. *Élet Ennyi Pont*

A Takács Borza–Kozma-produkció, a *MŰtét* hat perce is anyagjáték, az anyaggal való foglalkozás. Szikék, fogók, csipeszek működnek az asztalon, és babrálnak valamilyen ételnek tűnő anyaggal. Egy műtéti szimulációnak lehetünk tehát tanúi, ahol az anyagmanipuláció mint műalkotás van jelen, amely valamiféle körülhatárolatlan színmámorba torkollik. A cél a színek megragadása recsegő-ropogó háttérzajjal ötvözve. Aszalt meggy, spagetti vagy ehhez hasonló ételek válnak az elemzés tárgyává.

(*Helyzetközzvetítés, dokumentarizmus, portré*) A Csubrilo Zoltán rendezte két alkotás a *Getto sor* (2009) és a „*Még oda nem ér az idő*” (2008) közös vonása, hogy a filmek hétköznapi emberekről szólnak, és mindennapjaik ábrázolásán keresztül szép lassan kirajzolódik gondolkodásmódjuk, gondolati horizontjuk. Így az előző alkotásokhoz képest egy újabb dimenzió feltárói. A főszereplők kezdetben szűknek percepiált személyisége, de egyben személyes léttére, olyan mély életfilozófiákat rejtenek magukban, hogy az ebből építkező folyamatos kontraszthatás olykor megdöbbentő. Magyarán: a jól behatárolt, szűk „tériség”, amelyet olykor a tanya mellett elrobogó sínbusz képe tágít egy pillanatra „fizikailag” is nagygyá, tulajdonképpen „nagy” embereket ábrázol. Hozzájuk, a „*Még oda nem ér az idő*” Ilonka néniéhez (Bellér Ilona) és a *Getto sor* Lukácsához (Dimović Lukács) és családjához mert odamenni Csubrilo. Róluk szólnak a rövidfilmek.

Ilonka néni élettere a tanyai kisház, társai az állatok, de olykor megjelenik az unoka, vagy épp egy ismerős. Minden napnak meghatározott menete van, minden szép lassan zajlik. De éppen elég lassúsággal, hogy a külvilágot kizárhassa magából olyan szinten, hogy a *Magyar Szó* is csak gyűjtősnak jó. Ha rádión keresztül beszüremlik is valami, akkor az fel-

tehetőleg csak a Jász-Nagykun-Szolnok megyei útinform hírei lehetnek, vagy épp a Fogj egy sétapálcát gyúrásra kiválóan alkalmas dala. Így él hát Ilonka néni: tesz-vesz, kukoricát morzsol, kalácsot süt, s közben életbölcsesek sorozatait „mondja bele” a kamerába. Ennek a steril autonóm tartománynak az integritását csak valamilyen magasabb szintű „probléma” sértheti meg, például a betegsegélyző iránti váratlan 50 000 dinár feletti tartozás... Ilonka néni „kivonul”, a hivatalban aztán sikerül mindent elrendezni, s ha már a kisvárosban van, ellátogat a piacra.

A kompozíció egyáltalán nem érezhető azonban lassúnak, vontatottnak, nincs olyan asszociációnk, hogy nem történik semmi. Igenis halad minden a maga útján. Az élet napi ritmusa, a bölcsességek, az őszinteség igazi egyéniséggé formálják a végtelen semmi egy pontját, az agyondolgozott kezek tulajdonosát: Ilonka nénit, aki jól tudja, az a dinamika, amelyben ő él, elvezet Valahová. Csak ki kell várni, „még oda nem ér az idő”.

Önvallomások teljes repertoárja a *Getto sor*, ahol már generációs különbségek is egymásnak feszülnek, de még véletlenül sem írják felül egymást, nincs is erre szükség. Míg Lukács, az öreg zenész cigány, aki akár egy szerb asztaltársaságnak is eljátssza az Aranyesőt – kizárólag ének nélkül – önvallomásában fájdalmasan kijelenti: megöregedett, és ez számára egyértelműen nyomasztó, addig az unoka – a rapzene világának él. Egy cigány napon látjuk őket közösen, ahol az unoka rapszerelésben lép fel és „alkot”, nagyapja pedig kóvályog a sorok között, s lesi az új „tendenciát”. De mielőtt azt hinnénk, hogy „cigány-zenéjének” hagyományozódása ebben a pillanatban megfeneklik, felmerülnek az unoka emóció: ő ugyanis ebbe a zenébe és szövegbe tudja beleírni magát. Életbölcsesek egész sorát hallhatjuk a fiútól (is), aki például 50 Cent egyértelmű sikerét abban látja, zenéjét azért tartja jónak, mert az életből merít, az általa átélteket viszi bele a rapzenébe. Itt egy pillanatra az az érzésünk támad, hogy míg Lukács művészete egyfajta továbbhagyományozódott automatizmus, addig az unoka már érzelmi komponensek „felhasználásával” maga is képes az alkotásra. Azaz, a már jól berögződött, a kívülről tudott cigányzenében, a mulatókban nem képes önmaga megtalálására. Csak hát valamiből meg kell élnie a családnak, és ez úgymond Lukács malmára hajtja a vizet.

A film emlékezetes pillanata Lukács és unokája horgászjelenete. Olyanfajta keveréknyelven beszélnek egymással, amely egészében jellemzi a vajdasági nyelvhasználatot, pláne egy olyan multikulturális térben, amelyben ők élnek (Magyarkanizsa és környéke). A pár perces jelenet ismét egy zseniális nyelvi vonatkozású couleur locale...

Viszont jó kérdés, hogy a film milyen kérdésre keres választ? Talán arra, hogy a kétfajta tendencia, az outsider-létű Lukács – aki egyébként pont úgy illik bele a városképbe, mint Koncz István és Dobó Tihamér szobra – és az emóciókkal teli unoka generációs különfejlődéséből végül is ki kerül ki „győztesként”? Vagy esetleg teljesen más a problematikája? Sőt, az is elképzelhető, hogy semmilyen kérdés nem merül fel, hanem pusztán egy helyzetközvetítésnek lehetünk szemtanúi. Ha így percepiáljuk a filmet, akkor borzasztó erővel tör ki belőle a „valahol itt”-ség...

\*

Mint az a fentiekből többször kiderült, az egyes „tematikus egységek” után beszélgetésekre került sor. Az általam elemzett első témafeldolgozás a *Generációs ténférégek* címet kapta, az alkotókkal pedig Bencsik Orsolya beszélgetett. Orcsik Roland *Valóságoperáció – egy kis boncolás* címmel diskurált Antal Szilárddal és Takács Borza Ákossal. A Csubrilo Zoltánnal készült „beszélgetés” pedig *A kisvilág filmjei* témamegjelölést kapta. Ez utóbbi interakciót a közönségben ülők tették izgalmassá. Több kérdést is kapott a rendező, például olyanokat, hogy: te vajdasági filmeket csinálsz?, te vajdasági magyar filmes vagy?, miért nem jelenik meg a te alkotásod, vagy akármelyik itt látott produkció a vajdasági televíziók műsorán?, érdekel-e itt valakit a vajdasági magyar film? – hogy csak párat említek. Mondanom sem kell, hogy igazából sem a rendező, de még a közönség sem tudott kielégítő, sőt, megnyugtató választ adni a röpké vitapillanatok alatt. Persze ezek a kérdések olyan problémaköröket is indukáltak, hogy mi tesz egy filmet vajdaságivá? Az, hogy itt készült?, hogy magyarul beszélnek benne?, hogy itt élő emberek mindennapjait tárja elénk?, egyáltalán, a külföldi – még akár braziliai – bemutatókon, fesztiválokon felfogják, hogy mit jelent az, hogy a Vajdaság vagy vajdasági?, hogy az sem véletlen, hogy itt is beszélnek (még) magyarul? és még sorolhatnánk. (Mindenesetre olyan *típusú* kérdések ezek, amelyekre az itteni irodalom már nagyjából megtalálta a választ...) A kérdések egyben a „medúzaságot” is körvonalazzák: nem valamilyen mitológiai többletjelentést hordoz ez a fogalom, hanem pusztán az állapot életterére vonatkozik. Ha ebből a térből kikerül, abban a pillanatban megszűnik létezni...

Mindenképp lényeges, hogy a fent említett diskurzusok olyanok, amelyek egyedülállóak és határozottan kellenek. Olyanok, amelyek eddig hiányoztak. Úgy gondolom, hogy ez a fajta aktivizmus határozottan jót tesz a vajdasági filmnek. Már csak azért is, mert nem árt tisztában lennünk helyzetünkkel, mivel remélhetőleg mihamarabb centenáriumi ünnepségnek nézünk elébe: Lifka Szabadkán száz évvel ezelőtt adott otthont az első

állandó mozinak. Így a Medusa Filmnapok ennek a kiváló alkalomnak egyértelműen – és tegyük hozzá: méltán – egyfajta pozitív „előszövegként” is felfogható. Az oly sokszor hallható „nemzeti filmgyártás” nüansznyi pillanatai voltak a látott produkciók. Bízom benne, hogy – a megfelelő anyagi háttérrel is társulva – megindítanak egy olyan folyamatot, amelyre sokan régóta várakozunk itt, a Vajdaságban.



# Higgy a szemednek!

Taxidermia - a társadalom színei

Ha egy filmről olyannyira eltérő véleményeket hallunk, mint a *Taxidermiáról*, akkor joggal gondolhatjuk, hogy figyelmünkre érdemes. Igaz, ez esetben pont az a szerencsés, ha felkészületlenül ér a meglepetés: ilyen képi merészséget, ennyire egyértelmű megvilágításban ugyanis magyar filmben ritkán tapasztalhattunk. Hétköznapi, ugyanakkor visszataaszító dolgaink lehengerlően szép látványok formájában tárulnak elénk. A filmnézők reakcióit talán épp ez a forma és tartalom közötti ambivalens kapcsolat magyarázza: nem az, hogy a vásznon látott dolgok ízléstelenek, hanem, hogy az egyértelműen undorító dolgok ízléses képi tálalásban részesülnek. Az a nem sokkal a felszín alatt rejtőző halvány, de mégis határozott érzet, hogy a vásznon valami olyasmi történik, aminek nem volna szabad történnie, ami bár nem tiltott, de mégis jobb nem odanézni, ha egyáltalán tudunk nem odanézni.

Nehéz megmondani, mi a furcsább, az események vagy a képek, amibe becsomagolták őket. Talán a történet hökkent meg először, és ezt fokozza a fantasztikus, de mégis realista látvány, ami még egy gyakorlatlan nézőnek is rögtön szemet szúr, oly nagy mértékben tér el az átlagostól. Az egyik ilyen jelenet például Morosgoványi (nagyapa) álma a gyufaárus kislánnyal, ami egy mesekönyv lapjain elevenedik meg. A *Taxidermia* ugyanis egyenesen az arcunkba vágja átlagos hétköznapijaink szürreális voltát. Ez a történet csak ebben a formában nyer értelmet, enélkül öncélú lenne, így viszont meghökkent, ütköztet, értelmezésre és végignézésre kényszerít. Merthogy bármennyire is nem tűnik nézőbarátnak, tulajdonképpen ugyanannyira taszít, mint amennyire vonz és kíváncsivá tesz, ráadásul épp azzal, hogy taszít.

Ha el is tudjuk fogadni a film képi játékszabályait, a szereplőkkel szinte lehetetlen azonosulni, ennek ellenére a képi fogalmazásmód miatt újra és

újra megpróbálunk. A színészek inkább csak egy modellszerepet töltenek be a történetben, személyiségük tökéletesen tükröződik tetteikben, mintha végletes belső kényszert éreznének arra, hogy minden rejtett gondolatukat tettelesen véghezvigyék. És hogy mi az, ami miatt a lehetetlen azonosulási vágyunk időnként felébred bennünk? A kosztümök, a díszlet és a felvétel – realista módon való megmutatása, amely közel hozza hozzánk a fényéves messzeségben lakozó világ embertelenségét – a páratlan operatőri és látványtervezői munkát dicsérik, amely minden bizonnyal tökéletes egyetértésben fogant a rendezői koncepcióval.

Vajon meg kell-e ily módon ismernünk az emberi test határait? A film válasza kétségkívül igen. Az első részben tűzzel és jeges vízzel van dolgunk (nagyapa), a másodikban tengernyi étellel (fiú), a harmadikban a kínzás és fájdalom legdurvább eszközeivel találkozik az emberi fizikum (unoka). Mennyit bír ki a test? Mennyit bír magába fogadni, hogy aztán a legnagyobb részét kiadja magából, hogy ezután újra telítődjön? S ezzel együtt mennyit bír ki a lélek? Például a menyasszony lelke, aki odaadja magát esküvője napján leendő férje „legjobb barátjának”, és mindeközben csillogó boldogsággal szemléli a homályos üvegablakon át vőlegénye káprázatosan hamis énekét. Pálfi filmje minden egyes részletében esztétikusan gusztustalan, páratlanul rendezett. A magát félholtra zabált versenyző kórházi ágyában pihen, ott van vele Gizi, későbbi felesége, egy pillanatra áthajol karjával felette, ekkor egy csöpp verejték esik Kálmán (a fiú) arcára a szőrös hónaljából. A szuperközeli képkivágatban hirtelen nem is tudjuk, mi az, amit látunk, de aztán eszünkbe jut. Ha valamit ilyen közletről szemlélünk, elveszti formáját, nonfiguratívvá válik, és már-már jelentés nélkülivé lesz. Amit látunk, azt inkább csak sejtjük. Nem egyértelmű, mint ahogy az sem, vajon bűnös dolog vagy csak kissé furcsa vágyálom az, hogy valaki egy kibelezett disznótetemen tegyen nőket magáévá (nagyapa). Tehát nem csak a történet feszegeti a határainkat, a vizualitás ugyanúgy szélsőséges, ezért nem akarunk hinni a szemünknek, de nem tudunk nem hinni neki.

A test határainak feszegetése a *Taxidermiától* eltérő műfajokhoz köthető (horror, háborús filmek), ahol az ember amúgy is kikerül a hétköznapijaiból egy teljesen felborult, embertelen szabályokat követő világba. Csakhogy a mi világunk is (amit a filmben a harmadik rész prezentál), a *Taxidermia* világa, illetve a mi korunk és a két másik korszak, tehát az elmúlt fél évszázad is egy megborult világ. Vajon ki a felelős ezért a felfordulásért? Az emberi természet alapvetően hajlamos a bizarrságokra (meggyújtani a péniszét, evőversenyekre járni, saját magát kipreparálni), vagy a társadalom teszi azzá? Mert a félresiklott, groteszk képű társadalom olyan dolgokra kényszerít, amit amúgy nem tennék meg, vagy ez csak ürügy és így is,



úgy is megtennénk? Vajon lehet-e a filmet csak az emberi oldalról nézve értelmeznünk, eltekintve a társadalmi koroktól, amelyekben játszódik?

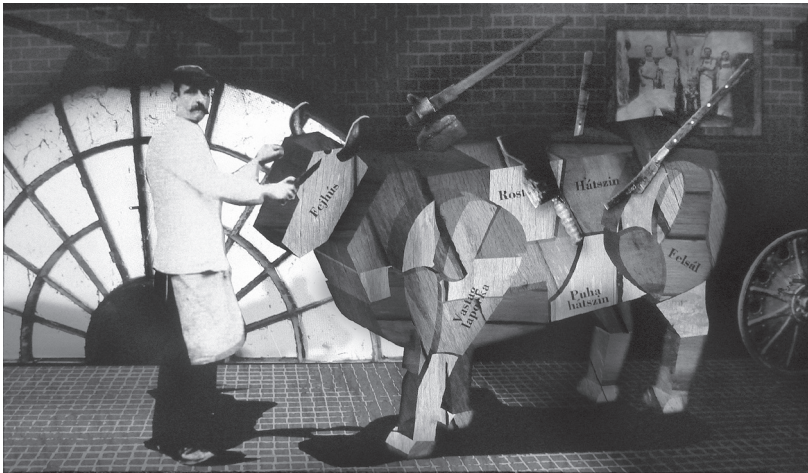
A középső epizód az, ahol a túlzások (túl sokat esznek, túl sokat hányanak, túl sokat követelnek és túl sokat akarnak) megfeleltethetőek a szocializmus túlkapásainak. Vagyis a szereplők furcsaságai mögött fellelhetjük a közeget, amelyben élnek. Mégis, ez a legemberibb epizód, mind gyarlóságait (mármint az emberét), mind szépségeit nézve. Ezalatt a már említett esküvőt vagy kórházi szekvenciákat kell érteni, vagy a legkedélyesebb jelenetsort, a nászutat. Bár ekkor a szereplők mintha az előző generáció esélytelen boldogságkeresését és abnormalitását hordoznák magukban, a fiúnak, Kálmánnak mégis, mintha lenne esélye a rendes életre. Hiszen gyönyörű, élsportoló fiatal felesége van, akiről adott ponton kiderül, hogy terhes. Az orvosi rendelőben játszódó jelenet után egy kis balatoni nyaralás kellős közepében találjuk magunkat, az egész szekvencia mintha világosabb, kivirult hangvétellel élne, a házaspár strandol, önfeledten lubicokol a fűben, vattacukrot eszik, egymást eteti, mintha csak könnyedséget, szabadságot ennének, a leendő apuka időközönként meg-megsimogatja felesége pocakját, evés közben táncol, körhintázás közben nyalókázik, vízibiciklizik és majszol, nézi a lemenő napot és gyerekneveken gondolkodik, közben peracet eszeget. A három közül ez a rész a legszínesebb, erős pirosak vannak a nő ruháján, megnyugtató kék a Balaton és vibráló vidám zöld a természet színe.

Ezzel szemben az első rész inkább a kontrasztokra koncentrál, a zöldek és kékek is a domináló barnás fény felé terelődnek. Ilyen barna a szereplők öltözéke, az őszből télbe hajló, pusztuló természet, a házak és a teknő. A nagypapa pedig gyökere az utána következő generációknak, erőszakos katonai modora és bizarr természete fiában és unokájában él tovább. Ennek ellenére talán még ebben az epizódban érzékelhető leginkább valamiféle szabadság, ami valójában nincs is ott.

Lajos, az unoka esetében már nehezebb rátalálni a háttérben meghúzódó társadalomra, hiszen a modern hétköznapi viszonylag nagy szabadsággal telnek, mindenkit az önmegvalósításra ösztönöznek, így könnyen előfordulhat az is, hogy a nagy én-keresésben kicsúszik a lábunk alól a talaj, és elvesztjük realitásérzékünket a szentté vált cél érdekében. Mi mással magyarázható az, ha valaki először apját, majd saját magát preparálja ki? Lajos, a tökéletességre törekvő művészcsoport vezetője, aki fő művének témáját saját magában találta meg. Hiszen ha alkotunk valamit, akkor az elsősorban és csaknem kikerülhetetlenül saját magunkról fog szólni. Csakhogy a legtöbb alkotó emberben még ott lapul a sunyi exhibicionizmus. Vajon mennyire található meg a magamutogatási vágy Lajosban? Nos, amennyi-

ben számolt azzal, hogy önmaga kipreparálása egyben saját halálát okozza, akkor valószínűnek tartjuk, hogy ennek a vágynak parányi szikrája sem volt meg benne, mégsem tudta kikerülni, hogy mutogassák, sőt, művészi rangra emeljék. Hiszen a dadaisták óta tudjuk, hogy amit kiállítanak, az csak művészet lehet. Az utolsó rész a vizualitás tekintetében sokkal letisztultabb, de egyben sivárabb is, mint az előző kettő. Nincsenek túlburjánzó színek, nincsenek erős fény-árnyék kontrasztok. A három történet közül a legkevésbé kidolgozott, a legkevésbé sikerült párosul a legkevésbé izgalmas látványvilággal. De azt hiszem, az előző kettőt már nem lehetett volna tovább fokozni. A már említett első rész szabadsága ennél a résznél már teljesen eltűnik. Annak ellenére, hogy ez napjaink demokratikus, háború nélküli világában játszódik, a belső terekben felvett epizód látványosan érzékelteti, ahogy érzékelhetően láttatja a saját agya által csapdába ejtett és oda bezárt főszereplő lelkivilágát. A lakása pedig tökéletes jellemzése karakterének.

Tudjuk, a jó film sok kérdést tesz fel, és hagyja, hogy elgondolkodjunk rajtuk, ugyanakkor mégsem érezzük túlságosan megválaszolhatatlannak és elvarratlannak a felvetett problémákat (még ha azok is). De a jó film másik ismerve, hogy a nézőknek teszi fel ezeket a kérdéseket. Szélsőséges kérdések esetében azonban nem kérdőjelezhető meg az ilyen szélsőséges tálalás. Így hát ne fordítsuk el tekintetünket azoknál a gusztustalan részeknél, hiszen azok is szépek, és azokból is okulhatunk, csak másképp.



# Milyen fából faragták Otesáneket?

Vázlat a cseh animációról

A cseh animációs filmkészítés nemzetközi ismertsége nem áll arányban teljesítményének erényeivel, és az egyetemes filmtörténeti kánonban való jelenlétét tekintve is – könnyen belátható okokból – inkább csak az utóbbi évtizedben, a „bársonyos forradalom” óta következett be pozitív irányú elmozdulás. A közismertség és az érték közötti diszkrepancia okán nagyon erős nyomatékkal kell hangsúlyozni, hogy a cseh animáció világviszonylatban is igen jelentős eredményeket könyvelhet el. Ha a szélesebb publikum előtt jobbra ismeretlen is maradt, szakmai berkekben már születése idején tekintélyt harcolt ki magának, melyet a filmfesztiválokon rendszeresen elnyert díjak is fémjeleznek.

A cseh animációs film formai jegyei széles skálán mozognak, mégis jól felismerhető, viszonylag egységes profillal rendelkeznek, amelynek általános ismérvei közé sorolható az akár egyszerre több művészeti ágban alkotó művészek szoros kooperációja, a nemzeti bábművészeti hagyományok autentikus és szerves folytatása, a különböző animációs technikák egyedülállóan ötletes kombinációja, az eredeti vizuális stílus és a klasszikus népmesék és urbánus legendák filozófiai kérdésekké mélyített adaptációja. Mindezek a tipikus vonások a cseh animációt önálló rangra emelik, és – nem túlzás – a Disney-örökségre épülő amerikai *cartoon*, illetve a japán *anime* egyenrangú társaként tüntetik fel.

A hatvanas években, a cseh animáció aranykorában, a csehek számítottak a legjobb animátoroknak a világon, olyannyira, hogy az amerikai rendezők tapasztalatszerzésre rendszeresen Csehszlovákiába utaztak, és számos amerikai rajzfilm, például a *Tom és Jerry* és a *Popeye* epizódjai prágai stúdiókban készültek. Később pedig a japán rajzfilm majdani fejedelmei zarándokoltak Prágába, és az animálási eljárások fortélyait részben szintén a csehektől sajátították el, sőt – mint Kihachiro Kawamoto – rendeztek

is cseh népmeséket. Napjainkban olyan, mára nemzetközi klasszikussá vált filmrendezők tekintik a cseh animátorokat mesterüknek, mint Tim Burton, Terry Gilliam vagy a Quay-fivérek, míg nálunk a magyar bábfilm egyik megteremtőjének, Foky Ottónak a filmjei, a *Mirr-Murr, A legkisebb ugrifüles*, a *Misi Mókus kalandjai* vagy a *Tévé Maci* adóznak a cseheknek. E néhány kiragadott példa talán világossá teszi, hogy a cseh animációs film egyáltalán nem a „futottak még” kategóriájába tartozik.

Különösnek tetszhet, hogy az amerikai filmkészítők a hatvanas években a csehektől tanultak, nemcsak azért, mert úgy tűnhet, hogy a hegy ment Mohamedhez, hanem azért is, mert a cseh animáció megszületését a második világháború idején éppen az amerikai rajzfilm tanulmányozása segítette elő. Miután ugyanis a náciok saját territóriumnak tekintették a Cseh-Morva Protektorátust, Goebbels propagandaminiszter a prágai Barrandov filmstúdiót szemelte ki a Reich első számú filmgyártási centrumának, amit még Miloš Havel (Václav Havel író és egykori köztársasági elnök nagybátyja) alapított 1933-ban. A németeknek fondorlatos úton sikerült elcsenniük a *Hőféherke és a hét törpe* című Walt Disney-produkció egyik kópiáját az amerikaiaktól, amelyet a Barrandovba szállítottak, ahol a rendezők a filmet képkockáról képkockára megvizsgálva sajátították el az animációs filmkészítés technikáját.<sup>1</sup> Korábban ugyanis Csehszlovákiában az animációt önállóan alig, csupán a reklámfilmek kiegészítőjeként aknázták ki. Ilyen reklámfilmes volt a „cseh animáció ősanijának” titulált Hermína Týrlová (1900–1993), aki utóbb fontos bábtervezővé és animátorrá nőtte ki magát. Főleg Tomáš Baťa forradalmi munkaszervezési módszereket alkalmazó cipómágnás használta a filmet marketingfogásként, aminek köszönhetően a cseh animáció egyik fellegvára éppen a morvaországi Zlínben jött létre. Az említett Disney-film nyomán több propagandisztikus náci rajzfilm is készült, mint például a Horst von Möllendorff rendezte és a Jiří Brdečka animálta 1945-ös *Hochzeit im Korallenmeer* (csehül: *Svatba v korálovém moři – Esküvő a koralltengerben*).<sup>2</sup>

A második világháború után, még 1945-ben Eduard Beneš köztársasági elnök – az ún. „februári fordulat,” vagyis az 1948-as kommunista hatalomátvétel előtt három évvel – államosította a csehszlovák filmgyártást, és dekrétumában a Barrandov játékfilmes gyakorlatát kiegészítendő elrendelte egy rövidfilm stúdió megalapítását. Ennek egyik leányvállalata

---

<sup>1</sup> Vö. David Welch: *Propaganda and the German Cinema, 1933–1945*, Clarendon Press, 1983. 33–39. William Moritz: *Resistance and Subversion in Animated Films of the Nazi Era: The Case of Hans Fischerkoesen*. Animation Journal, Vol. 1. No 1. (Fall, 1992), 4–33.

<sup>2</sup> Moritz, 1992. 20. jegyz.

a rajzfilmekre specializálódott *Bratři v triku* (szójáték: *Testvérek a trükkben/Testvérek trikóban*) volt, míg a *Studio Loutkový Film* (*Bábfilm Stúdió*), a későbbi *Studio Jiřího Trnky* (*Jiří Trnka Stúdió*), elsősorban bábfilmekre szakosodott. 1957-ben az egész cseh animációfilm-gyártást központosították, mely a keresztségben a *Krátký Film* (*Rövidfilm*) nevet kapta.

A *Hóféherke és a hét törpe* tanulmányozásával szerzett tapasztalatokat kiaknázva 1945 után született meg az önálló cseh animáció, melynek első alkotása – egyúttal Jiří Trnka első filmje – szintén a náci megszálláshoz kapcsolódik. A városi legendán<sup>3</sup> alapuló *Pérák a SS* (*Pérák és az SS*; 1946) című, a fotót és a rajzot vegyítő filmben ugyanis Pérákot, a kéményseprőt Trnka a Gestapóval való szembenállás hőseként interpretálta (a film animálásában részt vett a korábban Möllendorffal együttműködő Jiří Brdečka is).

A Disney-stílus tanulmányozása azonban csak a technikai alapot jelentette, a filmrendezők saját kútfőből, a cseh kulturális tradícióból merítettek. A cseh animáció jelentősége elsősorban a bábfilmes gyakorlatban rejlik, amely tematikájában rendkívül erősen kötődik a klasszikus cseh *pohádka* (mese) világához, másrészt pedig a megelőző évszázadok vásári bábszínházával folytat szüntelen párbeszédet. Jan Brát a 19. század elején Csehországban elsőként alkalmazott marionettfigurákat, síkbábokat és ún. metamorfózisos bábokat, mindemellett 1804-ben bábszínpadra vitte a később Jan Švankmajer által is megfilmesített *Doktor Faustot*. A 19. században azonban Matěj Kopecký számított legeredetibb cseh vásári bábjátékosának.<sup>4</sup> Josef Skupa 1930-ben alapította a pilzeni *Divadlo Spejbla a Hurvínekát* (*Spejbl és Hurvínek Színház*), az első modern professzionális marionettszínházat, amelynek két főszereplője, apa és fia, a cseh bábfilm közvetlen hazai előzményének tekinthető, és amelynek zsinóron mozgatott bábfigurái a cseh bábművészet emblémáivá váltak. Egyébként Spejbl és Hurvínek (az utóbbi nevét valamilyen okból Magyarországon *Hurvinyekre* „túlcehesítették”) humoros történeteiből Jiří Trnka is készített rövidfilmet 1959-ben. Erik Kolár az *Umělecká výchova* (*Művészeti Nevelés*) bábszekciójának keretén belül expresszionista technikáival az egyik megteremtője lett a modern bábművészetnek<sup>5</sup>, amely elsősorban Švankmajernél és követőinél hagyományozódik tovább. Erik Kolár forgatókönyvíróként is tevékenykedett, Alfréd Radokkal dolgozott a *Daleká cesta* (*Távoli út*; 1949) című, a

<sup>3</sup> Callum McDonald – Jan Kaplan: *Prague in the Shadow of the Swastika: a History of the German Occupation. 1939–1945*. London, 1945. 137.

<sup>4</sup> Alice Dubska: *A 19. századi bábjáték történetének elfeledett fejezete*. Ford. Hamberger Judit, Limes, 2006. 2–3. 19.

<sup>5</sup> Balogh Géza: „Szép volt az életem...” *A százéves Erik Kolár*. Limes, 2006. 2–3. 127–133.

holokausztot játékfilmes módszerekkel a világon elsőként feldolgozó mozin, amely a Soát expresszionista megoldásaival horrorként reprezentálta.<sup>6</sup>

Az, hogy a cseh animáció védjegye a bábjáték, és hogy a bábfilm nemzetközi viszonylatban is gyakorlatilag cseh hitbizománynak számít, nagymértékben Jiří Trnka (1912–1969) életművének köszönhető. Gyakran „keleti Walt Disney-nek” aposztrofálják<sup>7</sup>, ez azonban több szempontból is félrevezető. Egyrészt a cseh animációnak az amerikai *cartoon*nal szemben sohasem kellett emancipációs küzdelmet folytatnia azért, hogy e médiumot esztétikai szempontból egyenrangúnak tekintsék a játékfilmmel. Másrészt, amíg a Disney-produkciók elsősorban a gyermekközönséget célozzák meg, addig Trnka filmjei – a japán *manga* és *anime* tradíciójához hasonlóan – éppúgy számot tartanak a felnőtt nézők figyelmére is. Harmadrészt pedig Trnka műveiben az esztétikai funkció dominál a szórakoztatás helyett, sűrűn alkalmaz alternatív narratívát és experimentális formákat, amely eltávolítja őt az amerikai rajzfilmguru felfogásától.

Jiří Trnka pályafutását a két világháború között könyvillusztrátorként kezdte, pilzeni születésűként dolgozott Josef Skupa színházában, majd 1936-ban saját bábszínházat alapított *Dřevěné divadlo* (*Fabábszínház*) néven. Csak 1945 után fordult a film felé, ám mindjárt második, *Zvířátka a Petrovští* (*Az állatok és a petroviak*) című filmjével 1946-ban fesztiváldíjat nyert Cannes-ban, és többek között éppen Walt Disney-t utasította maga mögé. A kilencperces – Trnka oeuvre-jéhez képest rendhagyó módon rajzfilmes technikával készült – műben együttműködött a pályafutását korábban kezdő Hermína Týrlová, Eduard Hofman és Břetislav Pojar, akik önálló rendezéseikkel is rangot szereztek maguknak. A népmesén alapuló film megkérdőjelezte a Disney-stílus monopóliumát, és elindította az emancipáció útján az európai animációt.

Trnka a továbbiakban is hű maradt a *pohádka* hagyományához, 1947-ben elkészítette első egész estés, *Špalíček* című, hat önálló részből álló, a cseh szokásokat és ünnepeket bemutató filmjét, melyben elsőként animált bábfigurákat, és innentől fogva a báb nemcsak Trnka, de az egész cseh animációs film megkülönböztető jellegzetességévé vált. Ahogyan a festő Mikoláš Aleš a népdalokat, vagy a szecessziós festészet egyetemes mestereként tisztelt Alfonz Mucha spirituális korszakában a szláv mitológiát illusztrálta a vásznon, úgy teremtette újjá Trnka a cseh legendákat a filmen.

---

<sup>6</sup> Jiří Cieslar: *Living with the Long Journey. Alfréd Radok's Daleká cesta*. In: Toby Haggith–Joanna Newmann (eds.): *Holocaust and the Moving Image: Representation in Film and Television Since 1933*. Wallflower, 2005. 217–224.

<sup>7</sup> Edgar Dutka: *Jiří Trnka – Walt Disney of the East!* Animation World Magazin, Issue 5. (July, 2000) 4, illetve [www.awn.com](http://www.awn.com).

Ezt a megközelítésmódot, nevezetesen a cseh hagyományokba való mély beágyazottságot folytatta 1950-ben a Božena Němcová (a 19. század egyik legünnepeltebb regényírónője) művéből készült *Bajaja* című tündérmese-jével, melyben a címszereplő három hercegnőt ment ki a sárkány torkából, és a mese természetesen a legfiatalabbal kötött házassággal végződik. Alois Jirásek, a „cseh Jókai” könyvgyűjteményének 1952-es adaptációja a *Staré pověsti české (Régi cseh mondák)*, amelyben a csehek félig történelmi, félig mitológiai hősei, Čech vezér, Libuše és társaik elevenednek meg.<sup>8</sup>

Jiří Trnka külföldön érthető módon a nemzetközileg is ismert történetekkel aratta legnagyobb sikereit, így például a *Císařuv slavík (A császár csalogánya; 1948)* című hetvenhárom perces Andersen-adaptációval, amely a kínai császárnak a fülemüle éneke iránti bűvöletét írja le Václav Trojan zseniális zenei megoldásai kíséretében. Másik ilyen feldolgozását, az 1959-es *Sen noci svatojánskét (Szentivánéji álom)* a recepció az ortodox narráció elutasítása és az experimentális formák miatt kezdetben kedvezőtlenül fogadta, miközben adekvát változata Shakespeare írott szövegének, a szereplők gyakori metamorfózisánál a stop motion animáció felkínálta trükköket maximálisan kiaknázza. A film nemcsak az aprólékosan kidolgozott bábfiguráknak, illetve festői gazdagságú vizuális stílusának a varázslatot eredeti módon reprezentáló módja miatt számít mérföldkönek, hanem azért is, mert ez az első szélesvásznú bábfilm a filmtörténetben.

Trnka animációi azonban nem korlátozódnak pusztán a klasszikus történetek és mesék adaptációjára, illetve a bábfilm technikájára. A *Kybernetická babička (A kibernetikus nagymama; 1962)* című futurisztikus sci-fi látomásában a kisunoka számára a robotok helyettesítik az emberi kapcsolatokat, a játékot és a mesemondást, a fantasztikus űrutazás és a hideg fémek helyét azonban sikerül újból betöltenie a nagymamának. A rendező ebben a művében az űrverseny keltette utópisztikus hisztériákra reflektál, és a film roppant eredeti vizuális stílusának egyenrangú párja Trojan elektronikus, szakrális dallamokat is idéző zenéje. A *Dva mrazíci (Két hóember; 1954)* című dolgozatában Trnka hozzá képest szokatlan módon dialógusokat alkalmaz<sup>9</sup>, a két szellemszerű hóember a harmincas évek két jeles színházi figurája, Vlasta Burian és Jan Werich hangján szólal meg. A *Dumbo* című Disney-produkció tematikájához illeszkedik a *Veselý cirkus (Vidám cirkusz; 1951)* című, az állatok és a bohócok zsonglőrmutatványait

<sup>8</sup> Magyarul: Alois Jirásek: *Régi cseh mondák*. Ford. Zádor András. Európa, Budapest, 1984

<sup>9</sup> Vö. Andrea Novobilská: *Funkce dialogu ve filmech Jiřího Trnky*. Acta Universitatis Palackianae Olomouensis, Facultas Philosophica, 22. 2000. 135–139.

humoros módon bemutató film, mely ragyogó mesterségbeli fogásain túl technikai téren is újdonságot jelent, mivel ez az első papírkivágásos cseh animáció.

Jiří Trnka díszlet- és jelmeztervezőként játékfilmekben is közreműködött, így például Martin Frič *Císařuv pekař, pekařuv císař* (*A császár pékje, a pék császára*; 1951) és Bořivoj Zeman *Byl jednou jeden král* (*Volt egyszer egy király*; 1954) című mesejátékaiban, vagy az ötvenes évek nagyszabású kosztümös filmjében, az Otakar Vávra rendezte *Jan Husban* (*Husz János*; 1954), amely a középkori eretneket plebejus, tehát kommunista hősként igyekszik láttatni. A rendező politikai okokból az ötvenes években rövid időre ki is lépett az animációs stúdióból, és visszatért a gyermekkönyvek illusztrálásához. A *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (*Limonádé Joe, avagy lóopera*) című 1964-es nagy sikerű westernparódia animációs betéteit is Trnka készítette (Trnka korábban dolgozott már western tematikával az *Arie prérie – Préri-ária* – című 1949-es filmjében.) Mindezek világosan tükrözik Trnka katalizátori szerepét a cseh és az egyetemes animációt illetően.

Mindazonáltal egyik legnagyobb hatású filmje utolsó műve, a tizenhét perces *Ruka* (*A kéz*; 1965), Karel Kachyňa *Ucho* (*Fül*; 1973) című játékfilmjének méltó párja, amely váratlan fordulat életművében. Tartalmát tekintve a sztálinista rezsim kíméletlen politikai allegóriája, formáját illetően pedig mellőzi a megszokott líraiságot. A *Ruka* koncepciójában hasonlít a 2007-es magyar Oscar-jelölt *Maestro* című filmre, benne a mindenható Kéz (amely valóságos kéz, így a film a bábtechnika és a live action kombinációja) despotikus módon, bábszerűen irányítja a művészt, és arra kötelezi, hogy neki tetsző szobrokat faragjon. Egyik legemlékezetesebb jelenete, amikor a művész börtönbe – egy kalitkába – kerül, és a Kéz zsinóron marionettként mozgatja az alkotó művész bábfiguráját, aki így akarátán kívül kénytelen kifaragni a hatalmat dicsőítő szobrot: egy kezet. A megalománia és öntömjenézés nyílt utalás Sztálin mutatóujjára azon a hatalmas Sztálin-szobron, amely a hatvanas évekig figyelmeztető felkiáltójelként ágaskodott az egyik prágai hegyen, de a film nem pusztán a totalitarizmus kritikájának kódolt parabolája, hanem metanyelvi módszerével egyúttal Trnka művészi végrendelete is. Ahogyan a filmbeli művésznek a Kéz, 1969-ben Trnkának is állami temetést rendezett a rezsim, hogy aztán filmjét még abban az évben – a korabeli megfogalmazás szerint – „örökre betiltsák”.

Jiří Trnka bábfilmes örökségét folytatja Břetislav Pojar (1923–), aki már *Az állatok és a petroviak*ban is közreműködött. Az *O skleničku víc* (*Egy pohárral több*; 1953) tematikája rendkívül banális: egy motoros egy kocsi-



mába téved, ahol éppen esküvőt tartanak, felönt a garatra, és amikor útnak indul, balesetet szenved. Az iszik vagy vezet klasszikus dilemmáját illusztráló oktatófilm vizuális megoldásai azonban egyedülálló darabbá teszik Pojar opusát: a részegséget és az esküvői táncot egyaránt reprezentáló imbolygó kameramozgások, a körsvenkek, az *Aranypolgárt* megszegyénítő termélység a kocsmában, a fény-árnyék játékok az éjszakai úttesten, a gyorsuló montázsok, majd a líraian felröppenő fénykép a végén, mind olyan értékek, amelyet 1954-ben Cannes-ban méltán jutalmaztak fődíjjal. Pojar 1965-től készítette a *Pojd'te pane, budeme si brát* (*Jöjjön, uram, játszassunk!*) című bábsorozatát, amelyen nemzedékek sora nőtt fel (*Az én kis falum* című Menzel-filmben is ezt nézi a moziban a lüke Otíkot alakító Bán János). A rendező a hatvanas évek végén Kanadába költözött, és ott a *National Film Board*nál elhelyezkedve hozzájárult a kanadai animáció világhírűvé válásához, és olyan neves filmeket készített, mint az *E* (1981), amely egy szoboravatás könyörtelen szatírája. 2006-ban Jan Balej, Vlasta Pospíšilová, Aurel Klimt mellett Jan Werich *Fimfárumjának* második változatát rendezte, amely távol áll a klasszikus gyermekmesék sémáitól, szereplői egyszerre jók és rosszak.

A kevésbé ismert Vlasta Pospíšilovát (1935–) külön ki kell emelni, mert a filmtörténeti kánon általában csak a rendezők nevére szokott emlékezni, ő azonban hosszú évtizedekig nem rendezett önállóan filmet. Más alkotók mellett bábtervezőként dolgozott, noha jelentősége semmiben sem marad el mögöttük. Elsősorban a Trnka-hagyományt követi, bábfilmes technikával tündérmeséket, illetve állatmeséket – különösen kedvelt témája a mezei rovarvilág – dolgoz fel. Lubomír Beneš (1935–1995) legismertebb bábsorozata a *Jája a Pája* mellett az *A je to!* (*Kétbalkezesek*), epizódjait 1976-tól kezdte forgatni, amelyben a két ügyetlen, kétbalkezes „szaki” a *Mekk mester* cseh változatát képviseli. 1989-től a két szerencsétlen figura nevet is kapott, így változott a cím *Pat a Matra* (*Patt és Matt*), változatlanul megmaradt viszont Petr Skoumal nemzedékek fülében ismerősen csengő zenéje. Stanislav Látal pedig azzal a Josef Ladával dolgozta fel a *Švejk* egyes epizódjait, aki Hašek népszerű könyvének is illusztrátora volt, és aki az ötvenes években Jiří Trnkával közösen készített már Švejk-animációkat, de akinek Josef Kluge papírkivágásos technikával készült *Mikeš*-sorozatán is felismerhető jellegzetes stílusa. Beneš és Látal filmjei a Trnka-hagyomány populárisabb formákban való folytathatóságát mutatják.

A hagyományos rajzfilmkészítés egyik cseh úttörőjének számító Eduard Hofman (1914–1987) a *Bratři v triku* stúdiónál főleg a Hašek melletti másik közkezdelt szerző, Josef Čapek történeteit adaptálta rövidfilmjeiben, amelyek a gyermekfilm csehszlovákiai megalapozásának tekinthetők, és a

pedagógiai szándék már az *Andělský kabát* (*Angyali kabát*) című 1948-as rajzfilmjében is tetten érhető.

Az egyik legnépszerűbb cseh *Večerníček* (*Esti Mese*) a Zdeněk Miler (1921–) rendezte *O krtekovi* (*A kisvakond*) című rajzfilmsorozat, melyet 1957-es születésétől kezdve három évtizeden keresztül, 1988-ig gyártottak, a '90-es évektől pedig német koprodukcióban ismét vadonatúj részeket állítanak elő. Első darabja, a *Jak Krtek ke kalhotkám přišel* (*A kisvakond nadrágja*) a velencei filmfesztiválon mindjárt el is hozta a legjobb animációs filmnek járó pálmát, amelyet gyermeki szemléletének köszönhetett. A tizennégy perces alkotásban a Kisvakond egy bő nadrágot kap hatalmas zsebekkel, nem tudja viselni, és a mező állatai segítenek neki méretre szabni (a béka a vízben megpuhítja, a gólya az anyagot tilolja, a sün gerebenezi, a pók megszövi, a rák méretre vágja, míg a madárka megvarrja neki). A Krteček-történetek folytatják a cseh animáció némafilmes hagyományát, hiszen a Kisvakond önfeledt kacagásán túl legfeljebb annyiban szólal meg, hogy *ahoj*, mindazonáltal a segítőkészséget és a barátság fontosságát hangsúlyozó banális, ártatlan és kedves meséivel vigaszt nyújtottak mind a sztálinizmus, mind pedig a husáki „normalizáció” közepette a mindennapi életben kölcsönös gyanakvást tapasztaló felnőtt nézők számára is. A *Krtek a buldozer* (*A kisvakond és a buldózer*) című 1975-ös epizód pedig egyszerre reflektál az urbanizációs fejlődésnek az erdők és mezők romlatlan világától való elidegenítő hatására, illetve a *chalupa* (vidéki nyaraló) kultúrára. Utóbbi a *čecháckovství* (*csehákság*) ellentmondásos jelenségére utal, amely szerint a csehek struccpolitikát folytatva – megalkuvó vagy/és saját, zárt életszférát teremtő módon – a „normalizációnak” ellen nem szegülve hétvége kis vidéki kunyhóik menedékében húzták meg magukat a világ gondjai elől.<sup>10</sup> Hasonlóképpen önmagán túlmutató funkciót töltött be a Václav Čtvrtek írásaiból Radek Pilář tervezésében és Ladislav Čapek rendezésében 1967-től készült *O loupežníku Rumcajsovi* (*Rumcájsz*) című rajzfilmsorozat, amely a jičíni erdőben élő, a királyi hatalmat minduntalan kijátszó furfangos zsványok alakját a husáki rezsimmel való szembenállás kódolt allegóriájaként értelmezte át.

Szintén Radek Pilář tervezte az 1965-től rendszeressé váló cseh *Večerníček* logóját is, amelynek műsorán *A kisvakond*hoz és a *Rumcájsz*hoz hasonló népszerűsége tette szert 1979-től a *Bob a Bobek, králíci z klobouku* (*Bob és Bobek*) című rajzfilmsorozat, amelynek tervezése ahhoz a Vladimír Jiránekhez (1938–) köthető, aki az *A je to!* című szériában is szerepet vállalt.

<sup>10</sup> Vö. Berkes Tamás: *A cseh eszmetörténet antinómiái*. Balassi, Budapest, 2003. 21. és Barbara Day: *Bársonyos filozófusok*. Ford. Kepes János, Typotex, 2004. 20–21.

A *Večerníček*-típusú gyermekfilmekkel szemben a felnőtt mesékből kiemelkedik a csak Jiří Trnkához mérhető Karel Zeman (1910–1989), a „cseh Méliès” teljesítménye, akit nyugodt szívvel nevezhetnénk Jules Verne 20. századi reinkarnációjának, de ráaggatták már „a fantasztikum és a Monty Python kevercse” címkét is. Zeman fél-animációs filmjei ugyanis a civilizációs kihívások, a technikai találmányok és a fantázia keresztmetszetében állnak, csak rá jellemző formanyelvével újjáteremti a 19. századi könyvillusztrációk világát, amelyet Georges Méliès trükkjeivel kombinál. Vernéhez való vonzódását az is magyarázza, hogy Franciaországban tanult, majd reklámfilmeket készített a Bat’a és a Tátra cégeknek. Már az 1953-as *Poklad ptačích ostrova (A madársziget kincse)* című önállóan készített filmjében kísérletezett a különböző technikák kombinációjával, a perzsa mesét a báb és a rajz módszereinek ötvözetével filmesítette meg. A *Cesta do pravěku (Utazás a távoli múltba; 1955)* című időutazásos *fantasy* filmjében jelentkezett először a rá olyannyira jellemző technikai eljárással, nevezetesen az élőszereplőknek rajzolt háttér elé helyezésével, amellyel az animáció újfajta lehetőségeit tárta fel a képzelet jegyében. Éppen ezt, az imaginárius világot ünnepli a *Baron Prášil (Münchhausen báró kalandjai)* című 1961-es opusában, melyben a nagyzó, minduntalan lódító főhőst a képzelet kifogyhatatlan mesélőjeként pozitív hősként tünteti föl, aki földi kalandjai után fantasztikus módon még holdutazásra is képes.

A zemani esztétika a *Vynález zkázy (Örögi találmány)* című 1958-ban forgatott művében jelenik meg teljes fegyverzetében, amely roppant eredetiséggel idéz fel egy Verne inspirálta varázslatos világot. Ezt a művét tartják életműve egyik legértékesebb darabjának. A sci-fi és a fantasztikus kaland világát hatásosan párosítja a technikai találmányok valós korával, formailag pedig a viktoriánus kort megelevenítő, rajzolt díszlet előtt játszó élő szereplőket gumibábokból készült tengeri szörnyekkel vegyíti. Karel Zeman filmjeinek általános ismérve a Méliès-től és a korai filmtől örökölt színpadias beállítottság és a kamerának ezzel összefüggő mozdulatlansága, illetve a szintén Méliès virazsírozási eljárásaira hajazó egynemű színészség. Mindezzel Zeman médiumtudatos módon teremti újjá a korai film archaikus formanyelvét, és ezt kiegészítik kedvelt nagytotáljai, amelyben a szereplők csak egy távoli pontként tűnnek fel.

Karel Zeman a játékfilm és az animáció hibrid alkotásai mellett sikert könyvelhetett el a klasszikus rajzfilm-animáció alkalmazásával és a közismert mesék horrorisztikus adaptációjával is. A *Krabat, čarodějův učeň (Krabat, a boszorkányinas; 1975)* című rémmeséje 1977-ben a teheráni filmfesztiválon aranyzobrocskát nyert, míg egyik utolsó műve, az *O Honzíkovi a Mařence (Honzík és Mařenka; 1980)* a Grimm testvérek elbeszélése alapján született.

Sok tekintetben kapcsolódik Zemanhoz Josef Kábrt (1920–), aki-  
nek legismertebb műve, a cseh–francia koprodukcióban született *Planète  
Sauvage* (*Vad bolygó*; 1973) elődjéhez hasonlóan a hibrid látásmódhoz von-  
zódik, illetve a fantasztikum világát részesíti előnyben. A sci-fi történet  
cselekménye, mely egy idegen bolygón élő nép leigázását tárja fel, a Cseh-  
szlovákia elleni szovjet invázió politikai parabolája.

Trnka és Zeman mellett a cseh animáció legmagasabbra taksált szer-  
zője kétségtelenül Jan Švankmajer (1934–), akinek művei „egyfajta bru-  
tális, morbid humort árasztanak, az iszonyat és az elidegenedés érzését  
keltve, meséinek metafizikus dimenziót kölcsönözve”.<sup>11</sup> Miloš Forman  
szerint „Disney + Buñuel = Švankmajer”, amellyel arra utal, hogy az ani-  
máció Jirí Trnka-féle lírai felfogásával szemben Švankmajer a mese sötét,  
groteszk oldalát testesíti meg, amelyet a cseh szürrealista csoporthoz való  
tartozás is jelez. Švankmajer a hatvanas évektől kezdve rendez filmeket,  
korábban az Alfréd Radok alapította *Laterna magika* színházban műkö-  
dött. Švankmajer filmes alkotásai is a színház, a festészet, a szobrászat és a  
film medium határain mozognak. A szerző ugyanis nemcsak filmrende-  
ző, hanem egyúttal szobrász, festőművész, könyvillusztrátor és animációs  
tervező is. Közreműködött például a Jan Werich elképzelése alapján ké-  
szült *Tři veterány* (*A három obsitos*; 1984) című Oldřich Lipský-film bizarr  
animációjában is. Ún. taktilis kísérletei pedig a médiumok és a különböző  
észlelési formák közötti határterületeket kutatják. Ilyenformán, akárcsak  
Derek Jarman, Peter Greenaway vagy Pier Paolo Pasolini, több művészeti  
ágban is letette névjegyét, filmjei is emlékeztetnek az angol filmbarokkra.  
Felesége, a keramikus, szürrealista festő, költő és könyvillusztrátor Eva  
Švankmajerová (1940–2005) több filmjében alkotótársa volt, míg fiuk,  
Václav Švankmajer szintén animációs rendező.

Jan Švankmajer szervesen folytatja a Trnka-féle bábfilmes hagyományt,  
amelyet elődjéhez hasonlóan némafilm módon közelít meg, és a zene  
éppúgy egyenrangú része műveinek, mint a vizuális megjelenítés. Trnka  
szinte állandó zenei munkatársa Václav Trojan volt, míg Švankmajer szá-  
mára ezt Zdeněk Liška képviselte. Trnka és Zeman költői megközelí-  
tásmódjával szemben az ő látványvilága horrorisztikus, nyugtalanító és  
diszperz, gyakran tematizálja az abnormalitást, az elfojtott szexualitást, a  
szadizmust és a freudi *unheimlich* világát. Zemanhoz hasonlóan különbö-  
ző pixillációs technikákat használ, a *stop motiont* (főleg a bábót, illetve az  
agyagot) a *live actionnel* vegyíti. Zeman kedvelt megoldásával, a nagyotál-

---

<sup>11</sup> Bíró Yvette: *Tájkép csata után. „A másik Európa filmjei”*. In uő: *A rendtelenség rendje.  
Film/Kép/Esemény. Válogatott tanulmányok*. Filum, Budapest, 1997. 47.

lal szemben az extrém közelképeket, a gyorsmontázst és a kollázstechnika diverzionális eljárását részesíti előnyben.

Švankmajer – Peter Hames szavaival szólva a „szürrealizmus alkímistája”<sup>12</sup> – gyakorta fordul legendák felé, és dolgozza át azokat szürrealista történetekké. A *Možnosti dialogu (A párbeszéd lehetőségei; 1982)*, illetve a *Flora (1989)* című filmjeivel félreérthetetlenül kapcsolódik az alkímiához vonzó II. Rudolf prágai udvarához és a manierista festő, Giuseppe Arcimboldo gyümölcsökből és zöldségekből alkotott híres *Tavas (1563)* című festményéhez. Az étel és az evés aktusa egyébként Švankmajer valamennyi művében hangsúlyos tényező. Másfelől a „mágikus Prága” gótikus és szürrealista tradícióját idézi meg. Jól mutatja utóbbit a prágai környezetbe helyezett *Lekce Faust (Faust, 1994)* című dolgozata, amely szemléletében Robert Wiene *Dr. Caligari* és Paul Wegener *A prágai diák* című expresszionista remekműveihez kapcsolódik. Az *Otesánek (Ottóka; 2000)* című filmje Karel Jaromír Erben 19. századi mesegyűjteménye nyomán klasszikus cseh mesét dolgoz fel egy gyermektelen házaspárról, akik fából egy fiút faragnak maguknak, aki aztán csillapíthatatlan éhségében mindent felfalva torz szörnyeteggé, kannibállá változik. A film címe gyakorlatilag lefordíthatatlan szójáték, ugyanis a kis Otík nevében rejlik *otesávat* szó a 'faragni' ige cseh megfelelője, míg az *-ánek* végződéssel a gyermekeket szokás jellemezni, és a cím így az olyan gyermeket karakterizálja, aki mindent felfal. A cseh nemzeti, népi legendákból való meritkezés, az irodalmi, képzőművészeti, bábművészeti és filmes tradícióra való folyamatos reflektálás jelzi, hogy Švankmajer olyan családfából faragta *Otesánek*et, amely organikusan sarjadt ki az egész cseh kultúrából.

Švankmajer rendkívül gazdag értelmezési hagyományából Jan Uhde *Jan Švankmajer: Egy rendkívüli animátor Prágából* című, általános áttekintést nyújtó írásában a pályát a szürrealista poétika kontextusában tárgyalja.<sup>13</sup> Brigid Cherry *Sötét látomások és a gótikus érzékenység* című dolgozatában Švankmajer egyetlen filmjét, a *Něco z Alenkyt (Alice; 1987)* emeli ki, mely elindította a filmkészítőt a nemzetközi hírnév felé, és ennek a műnek az alapján a horrorfilmes örökség és a gótikus stílus jelenlétét igyekszik igazolni.<sup>14</sup> David Sorfa pedig a cseh rendező legutóbbi filmjére, a *Šileníre*

<sup>12</sup> Vö. Peter Hames (Ed.): *Dark Alchemy: The Cinema of Jan Švankmajer*. Praeger Paperback, 1995

<sup>13</sup> Jan Uhde: *Jan Švankmajer: The Prodigious Animator from Prague*. Kinema, 1994, Spring, <http://www.kinema.uwaterloo.ca/jusva941.htm>.

<sup>14</sup> Brigid Cherry: *Dark Wonders and the Gothic Sensibility: Jan Švankmajer's Něco z Alenky (Alice; 1987)*. Kinoeye, Vol 2, Issue 1, 7. Jan. 2002, <http://www.kinoeye.org/02/01/cherry01.php>.

(*Őrületség*, 2005) koncentrálván Roland Barthes *Sade – Fourier – Loyola* című könyvének összefüggésében a szexualitás, a szadizmus és a libertinizmus filozófiai problémáit fogja vallatóra.<sup>15</sup>

Švankmajer szürrealista örökségéhez kapcsolódik a cseh animáció fiatalabb generációjához tartozó Jiří Barta (1948–), aki a *Balada o zeleném dřevu* (*Ballada a zöld fáról*; 1983) című tizenegy percesében a hagyományokhoz híven a fatechnikához fordul. A film a tavasz pogány rítusok szerinti ünneplése a fahasábok bábszerű animálásának és a valós környezetnek a kombinációjával, miközben az élettelen anyagok antropomorfiákkal megközelítése élő emberi karaktert kölcsönöz a természetnek.

Barta legsikeresebb műve a Švankmajer horrorisztikus felfogását követő és tulajdonképpen túlszárnyaló *Krysař* (*A patkányölő*; 1985) című rendkívüli precizitással és fölényes mesterségbeli erudícióval kidolgozott ötvenöt perces alkotása, amely egészen elképesztően egyedi vizuális stílust tudhat magáénak. A történet, melyet a cseheknél Viktor Dyk dolgozott fel regényében, a hamelni patkányfogóról szóló, német földről származó legenda adaptációja. A patkányinváziótól szenvedő Hameln város lakói felfogadnak egy patkányirtót, aki bűvös furulyájával a folyóba csalja az állatokat, és mivel a kapzsi városiak nem fizetik ki az érte járó díjat, a patkányfogó bosszúból hangszerével maga után csalja a hamelni gyerekeket. Barta középkori látomásában a legendát a romlott modern társadalom lidércnyomásos és apokaliptikus metaforájává dolgozza át. Švankmajerhez hasonlóan többféle technikát ötvöz, fabábokat olajfestményekkel, domborművekkel és valódi gyümölcsökkel, míg az élő szereplőket a valódi patkányok képviselik. Lenyűgöző vizuális stílusa a német expresszionista film nyelvén adózik (Wegener is feldolgozta a hamelni patkányfogó legendáját 1917-ben). A *Dr. Caligari*-ből is ismert sejtelmes képek, ferde térszerkezet, misztikus, katedráliszerű belső terek alkalmazását a szinte kubista bábfigurákkal és a patkányok véres, naturalisztikus képével kombinálja, melyet párhuzamos montázsokkal, extrém kameraszögekkel és kameramozgással, illetve torzított felvételekkel tesz horrorisztikussá. A patkányokat a városlakók allegóriájaként alkalmazza, az emberek érthetetlen dialógusai a dehumanizált társadalmat hivatottak jelölni, és a baljós atmoszférába tökéletesen belesimul Michael Kocáb hátborzongató zenéje.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> David Sorfa: *The Object of Film in Jan Švankmajer*. KinoKultura [cseh film – különszám], Special Issue 4, Nov. 2006, <http://www.kinokultura.com/specials/4/sorfa.shtml>.

<sup>16</sup> Vö. Ivana Košuličová: *The morality of horror: Jiří Barta: Krysař (The Pied Piper, 1985)*. Kinoeye, Vol 2, Issue 1, 7. Jan. 2002, [http://www.kinoeye.org/02/01/kosulicova01\\_no2.php](http://www.kinoeye.org/02/01/kosulicova01_no2.php).

A *Krysař* világviszonylatban is roppant kivételes animációnak számít, és Barta ezt a fajta szemléletmódot – a technikák kombinációját, a horrorisztikus formanyelvet, a történet parabolává növesztését, a borzalom és a humor ötvözetét – örökíti tovább a *Poslední lup* (*Az utolsó rablás*; 1987) című filmjében, mely egy kriptát feltörő kincsrabló története, aki mohó pénzsóvárságában a sírkamra vámpírjaival kockajátékba fog, akik aztán végül kiszívják a véréit. Jiří Barta a horrorfilm, a legendák és a „mágikus Prága” tradícióján haladva jelenleg a *Golem* megfilmesítésén fáradozik, amelyet azonban Frič *A császár pékje, a pék császára* című filmjének meseszerű Gólem-sztorijával szemben a civilizációs apóriák filozófiai kérdésévé növeszt.

Barta *Golem* című tervének megfilmesítési nehézségei (német, japán és francia produkciós cégekkel is szerződésben állt, ám azok a mű világát túl sötétnek találva visszaléptek a finanszírozástól) jelzik, hogy a rendszerváltást követően a cseh animáció legnagyobb nehézsége a pénzügyi támogatás kérdése. A nagy stúdiók privatizálásával, illetve az állami támogatás szűkülésével a rendezők filmjeik kivitelezésénél folyamatosan a kereskedelmi és a művészeti célok közötti kényes egyensúlyon lavíroznak. Ennek ellenére a „bársonyos forradalom” után a kapott örökséget megújítva a cseh animáció új nemzedéket termelt ki, akik közül számos rendező nemzetközi sikerrel büszkélkedhet.

Közéjük tartozik Michaela Pavlátová (1961–), aki a patriarchális társadalom kritikájával a Věra Chytilová elindította feminista tradícióba íródik bele. *Az Etuda z alba* (*Etűd az albumból*; 1987) című rövidfilmje a házasságon belüli, a férfi és felesége közötti hatalmi párharc ironikus jelenete, melyben végül is a nő győz, mert tudja, hogy a férfi szívéhez a gyomrán keresztül vezet az út. A film szimbolikus konfliktusa az „A” és a „B” hangok körüli versengésből származik, és ebben Břetislav Pojar *E* című filmjének hatását tükrözi. Feminista megközelítést alkalmaz a maskulin és feminin sztereotípiákat filozófiai szinten vizsgáló *Repete* (*Ismétlés*; 1994) című műve is, míg az Oscar-jelölt *Řeči, řeči, řeči* (*Szavak, szavak, szavak*; 1991) egy kávéházi csevegés ürügyén a szimbólumokkal és képekkel való kommunikációt állítja homlokterébe. Pavlátovához hasonlóan Miroslava Humplíková is a női és férfi szerephez fűződő kliséket fürkészi *Versus* című 1992-es rajzfilmjében, melyben a női szerepeket a férfiak képviselik, a nők pedig a férfiakat helyettesítik (a rögbijátékos nő, a rock sztár pedig sissy férfi). A klasszikus rajzfilmes technika számítógépes animációval való megújításában többek között Jakub Horák jeleskedett, akinek *Pakárna* (2006) című sorozata a *South Park* cseh kiadásának tekinthető.

A bábfilmlet igyekszik életben tartani a kezdetben videoművészetet művelő Aurel Klimt (1972–), aki Pojar irányítása alatt sajátította el a bábtechnikát, dolgozott mind Pospíšilovával, mind Bartával, mind pe-

dig Švankmajerrel. Egyik rendezője volt a Jan Werich meséinek figuráit groteszk módon megközelítő *Fimfárum* mindkét részének 2002-ben és 2006-ban, amely négy különböző generációhoz tartozó bábanimátor közös együttműködése. A *Fimfárumban* is szerepet vállalt a több területen egyszerre munkálkodó Martin Velíšek (1963–), aki dokumentum- és bábfilmes tevékenységén túl fotóművész, szobrász is, az *Už Jsme Doma (Már otthon vagyunk)* című punkbanda tagja, elsősorban azonban groteszk és abszurd stílust kedvelő könyvillusztrátorként ismert, fedőlapterveivel főleg a rendszerváltás utáni legrangosabb cseh író, Miloš Urban könyvkiadójának, az *Argónak* dolgozik.

Az új eljárások, a digitális filmkészítési módszerek iránti fogékonyság elsősorban a legfiatalabb generáció tagjaira érvényes. Jan Pinkava (1963–) a Pixar stúdiónál készítette a számítógépes technológia alkalmazásában nemzetközi mércével mérve is úttörőnek számító *Geri's Game (Geri játszomája; 1997)* című Oscar-díjas filmet, amely a *Toy Story* című Lasseter-filmet követő első digitális film az amerikai cég történetében. 2007 nyarára készült el a Pinkava ötlete nyomán forgatott *Ratatouille (Lecsó)* című komputer-animáció, amelynek rendezését Pinkava Pixartól való távozása után Brad Bird vállalta át. Az alkotás egy Rémy nevű patkány humoros sztorija, aki mindenáron szakács akar lenni Párizsban. Ugyan mind Švankmajer, mind pedig Barta előszeretettel alkalmaz – élő szereplős – patkányokat filmjeiben, a *Ratatouille* azonban nem az ő horrorisztikus felfogásuk nyomdokain halad, hanem azt fogyasztathatóbb, kereskedelmileg megfontoltabb módon tárja a néző elé.

A horrorfilmes tradícióhoz kapcsolódik viszont Jan Tománek (1978–), akinek 2008-ban befejezett *Kozí příběh – pověsti staré Prahy (Kecsketörténet – Régi prágai mondák)* című számítógépes animációja a középkori, „mágikus Prága” kép fausti történetét *Shrek* típusú humorral ötvözi (amerikai társához hasonlóan itt is neves színészek kölcsönzik a szereplők hangjait). Hasonlóképpen horrorisztikus látásmódot tükröz Jan Balej (1958–), a *Fimfárum* egyik rendezőjének a *Jedné noci v jednom městě (Egy éjszaka egy városban)* című 2007-es filmje, amely a bábtechnikát a számítógépes animációval, vagyis a cseh hagyományokat az új módszerekkel próbálja ötvözni. Szintén a stop motion és a digitális technológia vegyítése jellemzi Jan Bubeníček (1976–) műveit, aki fiatal kora ellenére már jelentős nemzetközi sikereket aratott. Legigényesebbnek tartott munkája a *Pirát (A kalóz; 2002)*, amelynek premierje a győri Mediawave fesztiválon volt 2003-ban.

Pinkava, Tománek, Balej és Bubeníček filmjei egyszerre merítenek a hazai hagyatékából és a nemzetközi trendekből, és újfajta formanyelvükkel a cseh animáció történetében is új fejezetet nyitnak.



# Felébresztett arcképek

*„A portré az elmúlás műfaja. Ilyen volt szokása, tudom már!  
(Hát... tudom is meg nem is.)”  
(Esterházy Péter)*

Ez a kiállítás valószínűleg annak is köszönhető, hogy a szabadkai Városi Múzeum néhány évvel ezelőtt új otthont kapott, miután már rég kinőtte a Városháza szép, ámde alkalmatlanná vált terét. A költözködés végeérhetetlen folyamatát, a dobozást, aki egyszer is költözött életében, vissza nem kívánja. Még ha haszon is van belőle. Mert varázslatos, elfelejtett, esetleg addig levegőhöz nem jutó dolgok kerülhetnek elő. Ez utóbbi történt a Városi Múzeumban is, amely mióta új épületbe költözött, határozott koncepcióval, korszerű módon alakítja programját, mutatja be addig ha nem is elfeledett, de kényszerűségből rejtve maradt kincseit.

Ez a történet jóval több egy pusztá kiállításnál. Lehetett volna amolyan „háztájiból” összehozott produkció, az „ez van, többre nem telik” mérsékelt panaszos felhangjaival, ehelyett az elmúlt évek legjobb, legdinamikusabb, sőt, legkorszerűbben kommunikáló kiállítása jött létre. Lám, „mindössze” ki kell a képeket emelni a raktári tárlókból, így-úgy csoportosítani, felfüggeszteni, és kész a kiállítás.

Komoly kutatás eredménye azonban ez a tárlat, amely során nyilvánvalóvá válik, hogy a nemszeretem korszakok is eliminálhatatlanul múltunk részei, lásd a szabadkai polgármesterek portréit vagy a szocreál szellemében készült „hazafias” alkotásokat. S ha már letagadhatatlan, vizsgálándó és differenciálendő.

Első ízben készült ilyen átfogó és átgondolt válogatás a művészeti osztály gyűjteményében található portrékból, mintegy két évszázadot, a stílusok és technikák tárházát bemutatva. Ismerős portrék visszaköszönnek ugyan, de alapjában véve egy alig ismert gyűjteménnyel szembesülhetünk, ahol megannyi formai és szemléleti változat érvényesül. Szimbolikus és realisztikus, romantikus és expresszív, a megrendelés „letudása” és az alkotás

öröme, összeszedettség és választékosság. Szerencsés együttlétek meglétének eredménye ez a tárlat, ugyanakkor szokatlan, szuggesztív energiákkal is bír, amelyek létrejöttéhez a portrék autentikus, izgalmas elrendezése is jótékony támpontokat kínál.

Éppen a fentebb említett izgalmas elrendezéssel szinte megoldhatatlannak látszó feladatot oldott meg a tárlat kurátora a maga teljességre törekvésével. Kitartó, szívós, hasznos és fontos kutatómunka eredménye áll a látogatók előtt.

A tárlat e jól tagolt, mégis tágas teret nyújtó birodalmában jól megfér egymással, vagy még inkább, kiegészíti egymást a kisember-romantika, a társadalmi felemelkedés különféle vetülete, az asszonyok olimposzi minőségű imádata, pátosz és játékosság, háború és béke, de még a szocializmus illúziója is.

Van ebben a képzőművészeti időutazásban valami meghökkentő, ugyanakkor nagyon magával ragadó. Nevezetesen az, hogy egészen váratlan módon, teret és lehetőséget kínál egy majd két évszázadot felölelő időszak megismerésére, megszeretésére, egybenlátására és egyben-igénlésére, s a gyűjteményben szerencsére szerepelnek olyan alkotók is, akik képesek voltak, tudták-akarták látni és láttatni a teljességet. Nagyon tanulmányos játék/szórakozás egyszer úgy végigmenni a kiállított képek előtt, hogy, mondjuk, csak a ruha- és hajviseleteket nézzük, aztán egyszer úgy, hogy csak az arckifejezéseket figyeljük. Konvenciók és tradíciók vizsgálata. Kiról, miért és mikor készült portré? A társadalmi helyzet szülte megfelelő kényszeréből, amikor általában a festő is lélektől és lelkesedéstől gondosan elkülönített rutinmunkákat adott ki a keze alól (a szabadkai polgármestereket megörökítő festmények sorozata, a polgári szalonokba, esetleg tisztaszobákba készült konzolidált és meglehetősen unalmas portrék családfőkről és nejekről, a múlt század negyvenes-ötvenes éveinek a szocreál jegyében készült képei – noha ez, elsősorban alkotóik személyét tekintve, kínál néhány csemegét), vagy éppenséggel a stílusharcoknak fitytyet hanyó, érzelem inspirálta művek, olyan festmények, amelyekről egész történetek köszönnek ránk, könnyed, nagyvilági asszonyokról, akik szabályos, elefántcsontszínű nyakán, vállán, karján már helyenként ott lebeg a szecesszió füledt erotikája és kétségbevonhatatlan eleganciája, ünnepi ruhába öltöztetett, amúgy láthatóan égetnivalóan eleven kisfiúkról, illatos cigarettát szívó, magabiztos férfiokról, nyakkendőt viselő, ám darabos mozdulatú, a szokatlan öltözékben feszengő kolosszusokról, komolyan és felelősségteljesen a világba tekintő házaspárokról; könnyű, habos nyári ruhába öltözött, még álmodozó, finoman félrebillentett fejű fiatal lányokról és komoly, gazdag érzelmi életet élő, a nagypolgári réteghez tartozó

asszonyokról, akik a festő előtt ülve talán azon mészároltak, jól döntöttek-e, amikor lemondtak álmaikról; szenvedő, mondén fiatalemberekről, akik betegesen, bódítószerek mámorában vágyakoztak el Sárszegről és környékéről... És történeteket mesélnek a festők gyermekeiről, feleségeiről, barátairól készült portrék is, nemcsak a megfestettéről, de legtöbbször magáról a festőről (hiszen egy portré mindig kettős portré); mi tudható meg egy emberről, mi látszik ki belőle, mint egy nyomozás... De olyan ez, mint egy álom, az álom pedig Heller Ágnes szerint olyan, mint egy jó portré: tükröződik benne maga az ember.

Mindenképpen tanulságos megfigyelni a portréfestést aktualitás szempontjából is. Míg egykoron népszerű, meghatározott társadalmi rétegeknél szinte megkerülhetetlen velejárá volt a portré jelenléte, később, nyilván a társadalmi, de művészetszemléleti változásoknak betudhatóan, csökkent az irántuk való érdeklődés. Egy nemrégiben még az érdeklődés homlokterében szereplő műfaj, melynek lehetőségei, művészi eredményei semmiképpen sem igazolják ezt a kiábrándulást, s melynek értékei sem válhattak alsóbbrendűvé, legfeljebb csak időszerűtlenné, a beköszöntő kor által meghaladottá, egyszeriben lekerül „napirendről”, nincs közönsége és nincs művésze sem. Persze, Bárdos Artúr már 1914-ben megállapította éppen a portréfestészet kapcsán, hogy „a műfajoknak is megvan az ő időszerűségük, hogy ne mondjuk: divatjuk, amely őket a különböző korok művészetében nagyon változóan szerepelteti”.

A portré szerepe és jelentősége a képzőművészetben az egyéb reprodukciós eljárások fejlődésével alapvetően megváltozik, a felhozatal jelentősen csökken, talán némi visszafejlődést is mutat, és két alapvető jellemzője van: az egyik az, hogy csökken ugyan a festett portrék iránti igény, ám továbbra is vannak festők, akik a tehetősebb réteg tagjainak hűségesebb lefestéséből élnek, ahol is az egyetlen követelmény az, hogy hasonlítson, mi több, jóindulatúan hasonlítson, s léteznek azok a reprezentatív szükségletek is, amelyeket csak pompás keretektől övezett hatalmas vásznanak, fényes olajfestékkel és minél realistább módon lehet kielégíteni, miközben azzal, hogy a megrendelő ragaszkodik az „olyan, hogy majd’ megszólal” ábrázoláshoz, a portré mindinkább eltávolodik az aktuális törekvésektől, s a kispolgári réteg, vagy éppenséggel a „rohamléptekkel fejlődő szocializmus” kívánalmainak felel meg; a másik jellemző viszont az, hogy a portréfestészetrel is foglalkozó művészek megpróbálják a festészet aktuális izgalmait belevinni ebbe a műfajba, olyan portrékat festeni, amely a művész számára szükséglet, hiszen az őt érdeklő problémát csakis ezen belül tudja kibontani. A kiállításon jó példa erre az a kis terem, ahová többek között Sáfrány és Vinkler egymásról, Sáfrány Konjovicsról, Radmila Radojević

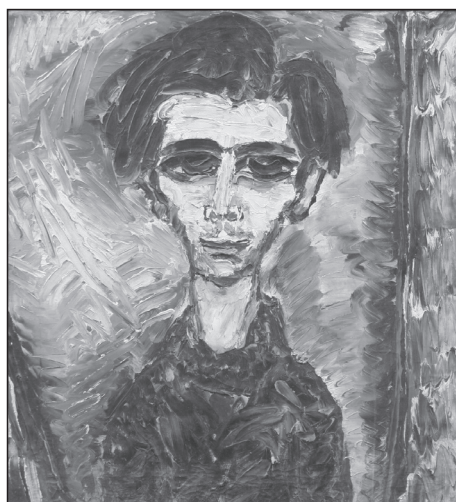


*Oláh Sándor: Feleségem arcképe (1920)*

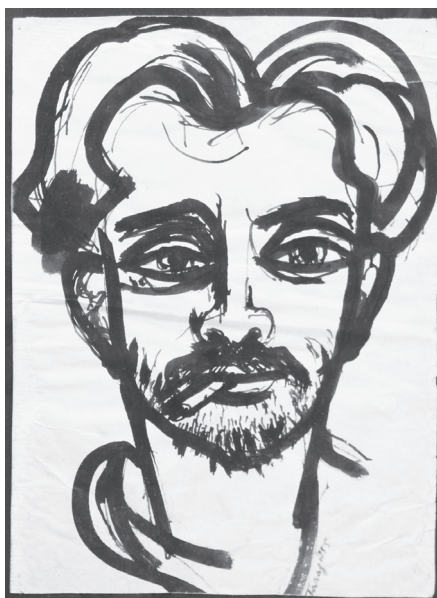
*Hangya András: Kislány (1964)*

Florika Štefanról festett portréi kerültek, s amelyek jórészt tükrözik az 50-es, 60-as évek vajdasági művésztelepi hangulatát, de ez már egy másik kiállítás témája kellene, hogy legyen. Ezek az alkotások jól szemléltetik a portréfestészet új útjait, amely már elfordul a lefestés és a puszta konstatálás módszerétől, s egészen más értékeket hangsúlyoz. Mondanivalója ott kezdődik, ahol a fényképszerűen festett portréé véget ér, mélyebbre hatol, hogy azokat a dimenziókat is rögzíthesse. Természetesen, ha a képzőművészet történetének nagy portréfestőire gondolunk, akkor nyilvánvaló, hogy sem az intim, sem a lélektani portré nem új találmány, csak talán a közvetlen elődökkel szemben kell ezt hangsúlyozottabbá tenni. Persze, a festészet különböző irányai eltérő módon foghatják fel a portrét, magának a műfajnak a lényege azonban változatlan marad: az ember egyéniségének tükröződése a festői világszemléletben.

A nagyjából két évszázadot felölelő anyag alapján véve a helyi – magyar/szerb/horvát/német, közép-, kelet-, illetve kelet-közép-európai – kontextusból táplálkozik, metaforái innen származnak, s mondánivalójukat is az itt élők értik meg gyorsabban és pontosabban. Aki most látja először az itt felvonultatott portrékat, valószínűleg az is felismeri az elrendezés természetességét. Így együtt és utólag szinte minden ötlet és forma kézenfekvőnek és logikusnak tűnik, de szól ez a kiállítás az átmenetek és a köztes, eltűnt idő



Sáfrány Imre: *Vinkler* (1953)



Faragó Endre: *Önarckép* (1955)

iránti vonzódásról is, pontosabban: megszólítja az erre fogékony és érzékeny szemlélőt. Identitáskeresés, idegen arcok fürkészésével.

Az állami támogatás hiánya által ellehetetlenített kultúra lenyomata is ez a tárlat, hiszen ami kíséri, ami a kísérőanyag, az a viszonylag kis pénzből kihozható, színes reprodukciót tartalmazó belépőjegy, a gyermekek számára készült memóriajáték, az ugyancsak az ő részükre „kitalált” folyamatos múzeumpedagógiai foglalkozások, játszóházak, előadások, a nagyon hatékony Facebook-jelenlét (meg tudja szólítani azokat is, akik nem a lelkük vagy ízlésük miatt mennek el egy kiállításra) stb. olyan többletet kínálnak, amelyeket a világ nagy kiállítótermei, múzeumai nyilván a szabadkai Városi Múzeum többéves költségvetését kitevő summáért hoznak tető alá. De azok egy ilyen kiállításához pazar, reprodukciókat felsorakoztató, a bemutatott anyagot feldolgozó tanulmányt tartalmazó katalógussal is előrukkolnak. A Városi Múzeum ezt ez idáig nem tehette meg. És ez nagy kár.

A hazai kultúra hierarchijában a képzőművészet rettentő rossz helyen áll. Elég megnézni a televízióban sugárzott bármelyik „kulturális” műsort, elég belepillantani nyomtatott sajtótermékeink kulturális rovataiba, és meg lehet nézni, össze lehet hasonlítani, mennyi helyet kap egy-egy kiállítás a kultúra más szegmenseihez képest (nem azt akarom ezzel mondani, hogy a kultúra bármely szegmense is elegendő helyet kapna). Persze, ezen egy kiállítás, ha megfeszül, sem tud változtatni, mert itt a képzőművészet so-

kek számára befogadhatatlan, ismeretlen, rejtélyes dolog. Errefelé nem presztízs, ha otthon kép lóg a falon.

Mint ahogyan az is nyilvánvaló, hogy addig, míg sokak számára az is felfoghatatlan, hogy egy jó kiállítás megrendezéséhez legalább annyi pénz kellene, mint egy közepes vagy rossz filmhez, mint egy jól-rosszul működő művelődési egyesület éves fenntartásához, addig nincs is miről beszélni. Ez az oka annak is, hogy késik a monográfia. Talán majd ha leszdedik a tárlat anyagát, s az anyag visszakerül oda, ahol eddig volt, újabb alkalomra várva. De az akkor már nem lesz ugyanaz.

A tárlat kurátora s a múzeum munkatársai populáris eszközökkel próbálják meg eljuttatni az emberekhez ezeket az eddig tárlókban porosodó munkákat. A példás munkát példás szerkesztés, egységes kurátori koncepció kíséri. Mesél és felidéz. Ezek a népszerűsítő formák járható utat jelentenek. Van is igény, hogy popularizálni kell a képzőművészetet. Talán nem szándékos, hogy ilyen hosszan tart nyitva a kiállítás, mégis jó, mert mire felelmélnék az emberek, hogy meg kellene valamit nézni, mire más városokból eljutnak, addigra vége.

A legszárazabb tárgyszerűségre törekedve is meg kell állapítanom, hogy a kiállítás látogatása tömeges, és az érdeklődés folyamatos. Minden korosztály részéről.

És végén jöjjön az ajánló. Ha úgy érzi, a nehezére esik a világ manapság, mindenképpen keresse fel ezt a kiállítást: nem tudok most jobb terápiát az elhúzódtó télre.

*Az idő arcai – Portrék a szabadkai Városi Múzeum Művészeti Osztályának gyűjteményéből. Megtekinthető 2010. 05. 15. – 2011. 04. 15. között a Városi Múzeum földszinti kiállítótermeiben. A tárlat kurátora: Ninkov K. Olga, restaurátor: Korbecz Papp Zsuzsanna.*

## A lapockán baktató árnyékai

Baráth Ferenc: *Plakati – Plakátok*. 2011. március 19. – április 16.,  
Rajko Mamuzić Képtár, Újvidék

Plakátkiállításokra jó magunkkal vinni „egy” Lennert Gézát. Még jobb, ha magától jön. Ugyanis a *Jó Pajtás* fotóművész-szerkesztője a 80-as és 90-es évek szinte valahány Újvidéken rendezett színházi előadásra emlékszik, s ezen emlékeit szívesen megosztja másokkal. Így akár velem is, miközben Baráth Ferenc plakátjai előtt állunk az újvidéki Rajko Mamuzić Képtárban.

Nem számoltam össze a március 19-i megnyitó alkalmával, hogy az emeleti öt kiállítóteremben hány plakát található. A tolongásban – hiszen rengetegen kívántak kezét szorítani a magyarkanizsai születésű, de a 90-es években Budapestre költöző grafikusművésszel – ezt nem is igen lehetett. Szerencsés voltam, ha hosszasan szemügyre vehettem egy-egy alkotást, nem sodort odébb az emberáradat, a Baráth barátaiból, újságírókból, közéleti személyiségekből és művészberekből álló sokaság. S még Lennert Gézára is ügyelnem kellett. A színház világában (is) járatos ismerősöm ugyanis kitűnő forrásként szolgált. Lopva fel is jegyzek pár elkapott szót a jegyzetfüzetembe. „Ennek meg ennek a távol-keleti színműnek a rendezése feledhetetlen volt, a Buszmegálló zseniális!, ez meg ez a dráma az Újvidéki Színházban, a 90-es évek elején a boszniai háború teljességét bemutatta.”

Vélhetőleg vajmi kevés tényyszerűség marad meg bennem (csupán e néhány kósza feljegyzés s az est fényei, pár plakát emléke), ha csupán a megnyitó alkalmával keresem fel a plakátokat az emeleten, s ha nem lapozhatnék bele a képtárban – mosolyokkal együtt – osztogatott katalógusba. Hiszen a megnyitó mindig harsány. Számos beszéd hangzik el, a művész televíziós és rádiós újságírók szólítják meg, fényképezik a másnapi lapok művelődési oldalára; mindenki egyszerre szeretné megosztani élményeit a kiállított művekkel kapcsolatban, mindenki mindent szeretne látni, a figyelem pedig hajlamos épp emiatt elkalandozni.

A kiállítások, a plakátárlatok élete a megnyitót követő napokban kezdődik. Amikor visszazáll az alkotásokra a csend, s csak néhány lépés csatog végig a termék padlóján. Csak egy-két ember szuszogása a plakátok előtt állva.

Jobb szerettem volna azt írni, hogy Baráth Ferenc alkotásai nyomban elnyerték a tetszésemet. Ez nem így van. De az ok, ami miatt nem találunk egymásra (én és a falon függő művek), az elsősorban az idő kárára írható, az időére, mely folytonos haladásával elválaszt a lehetőségtől, hogy a 80-as évekbe térjek vissza. Számomra (ez esetben) „csak” ezek a plakátok maradtak, mindaz, melyre utalnak, a belgrádi Atelje 212 és az Újvidéki Színház előadásai például, hiányoznak az életemből. S e színházi élményekkel együtt a 70-es, 80-as évek társadalmi, politikai és kulturális történései sem ivódhattak belém, tehát ezek a plakátok egy nem létező jeltárgyra (eseményre, érzületre) mutatnak bennem.

Nem úgy azon személyeknél, akik ugyancsak ott voltak a kiállítás megnyitóján, s hosszasan elmerengtek az alkotások előtt, s még a lépcsőn lefelé ballagva, majd az épületből kilépve is. Ők ott ültek az *Übü király*, a *Jövőre, veled, ugyanitt*, a *Paripacitrom* vagy a *Bayer Aspirin* előadásain. Ők szippanthattak azoknak az éveknek a levegőjéből, élhettek abban a korban. S számomra az, hogy ezen nálam éltesebb személyek megtorpantak egy-egy plakát előtt, azt bizonyítja, hogy Baráth művei ma is megállják a helyüket, betöltik feladatukat. Amik húsz-harminc éve még hirdetések voltak, mára már emlékeztetők. Valami ablakok (mint a fényképek), melyek a múltba nyílnak, de amelyen nem mindenki számára adatott meg a kilátás lehetősége.

Olvasom egy, a *Népszabadságban* megjelent, a plakátművészettel foglalkozó cikkben, hogy bár egy plakát elkészíttetésével jóval nagyobb anyagi terhet ró magára színház vagy valamely művelődési esemény szervezője, a befektetés mégis megtérül. A plakát ezek szerint ma is „rentábilis üzlet”, hiszen egy kitűnően megtervezett hirdetésménnyel számos nézőt lehet becsalogatni a színházba, vagy a kulturális esemény felkeresésére bírni. S bár a plakátok és az anyagiasság, a kultúrpolitika nem tárgya írásomnak, meg kell állapítanom gyorsan, hogy Baráth művei ezt a próbát is kiállják. Mi más magyarázná ugyanis, hogy mind a mai napig számos pályázat győzteseként kerül ki, hogy például az Alfons Mucha prágai plakáttervező születésének 150. évfordulóját egy Baráth-plakát hirdette, csakúgy, mint a Chopin (2010) és Liszt Évet (2011), továbbá a szegedi *Thealter International* című Szabad színházak nemzetközi találkozóit minden évben?

S itt torpanjunk meg mi is egy kicsit, hiszen végre sikerült visszakanyarodnunk az újvidéki kiállítás plakátjaihoz.



Gerold Lászlónak a tárlatot bemutató katalógusban olvasható írásában a Baráth Ferenc alkotásainak jellemző motívumaira hívja fel a figyelmet. Elsősorban „a veszélyre utaló” tigris, „a vágyat és a tehetetlenséget együtt szimbolizáló” madárszárnyat, a tilosban járó lábakat, „az egykor dicsőséget hirdető, mára megbélyegzettséget kifejező ironikus” ötágú csillagot például, vagy (és legfőképp) a kezét, mely Gerold számára egy több jelentést hordozó motívummá válik. Jómaga természetesen a színház felől közelíti meg a plakátokat, s azonosítja ezen kezeket a különböző shakespeare-i szereplőkkel.

Számomra viszont az alkotásokon vissza-visszatérő növényi és állati figurák lettek roppant érdekesek, miközben éppen a 2008-as *Thealter methamorphosis*-ra készült plakátot méregettem tekintetemmel. Ugyanis egy hölgynek a lapockáján baktató gyík árnyékában hirtelen egy stilizált emberi arcot láttam megjelenni! Ekkor állt csak össze a „kép”. Ekkor értettem csak meg, hogy mi módon működhet (vagy működik bennem!) egy Baráth-plakát. Ezekre a finom játékosságokra aztán más helyütt is rábukantam. A kék delfinek a 17. századi művészre emlékeztető személy kézfején akár a 2007-es szegedi Thealteren kiállító Maurits Ferenc képeire és verseire is utalhatnak. Ám ritka az a műalkotás, melyen ne tűnne fel egy színpompás virág (Nagy József színházának plakátjain), vagy ne sétálna be egy-egy oroszlán vagy macska. Újra és újra visszatérő szereplő a patkány is, olykor mint a szemre kúszó, a nyakat is szorító vendéghaj, máskor pedig mint egy ugrásra kész vadállat. De látni a képzelet szülte rágcásolókat is, melyek egérben kezdődnek, hosszú farkokkal, de emberi ujjakban végződnek. S igen gyakran rebbennek be a plakátokra madarak is, vagy gyalogolnak be kutyák kényelmesen (esetleg fülüket hegyező árnyékaikkal).

Ám mindezen állatfigurák emberi tulajdonságokat hivatottak bemutatni, az emberi arcok mögött működő (olykor) vérszomjas gondolatokat. S itt újból találkozok a plakát és a színház. Hiszen ami megtörténik a színpadon – az emberek átvedlenek állatokká, s akkor ebből születik a tragédia, vagy éppen nem vedlenek át semmivé, hisz már olyannyira kiüresedettek, hogy nincs mit feltárniuk, ezáltal képtelenek az átvedlésre, s akkor pedig éppen ebből, e végső ürességből lesz dráma –, tehát ami megtörténik a színpadon, az játszódik le a plakátokon is. Amikor Sava Stepanov esztéta „poétikusságról, szenzibilitásról és diszkrét expresszivitásról” beszél a Baráth-alkotások kapcsán, meglehet, ő is erre gondol: a plakátok köznapi használhatóságán túl mutató értékükről.

Mert nem egyszerűen jól megtervezettek e plakátok, nem csak kiválóan kifejezik egy-egy színházi alkotás mondanivalóját, de még bizonyos többletet is tartalmaznak. Élettapasztalatot. Finom iróniát. Szellemességet.

...És sok-sok „állatfigurát”.

# A Kammerspiel angyalai

„...s majd jön egy angyal, a kaput kinyitja,  
s a párás tükröt, elhalt lobogást  
hű kézzel és ragyogva megújítja.”  
(Charles Baudelaire)

Ősbemutatót láthattunk az Újvidéki Színházban. Szegedi-Szabó Béla *Kammerspiel* című darabjával február 25-én első ízben találkozhatott a publikum. Az ősbemutató ténye egyébként is hordoz magában különlegességet, de ebben az esetben ezt a színház még fokozta is. A *Kammerspiel* szereplői együtt birkóztak meg a rendezés nehézségeivel, ezért a darab színpadra alkalmazásának minden jó és kevésbé előnyös szegmensét az ő nevük fémjelzi. A kollektív rendezés minden bizonnyal szokatlan problémákat hozott magával, ezért a munkát mint próbálkozást is, dicséret illeti. Ebben az esetben az alkotófolyamat összességében szép eredményt hozott, ezért a megelégedett bizalmunkat kiérdemelték az alkotók. A rendezői problémákat Pongó Gábor, Ferenc Ágota, Magyar Attila, Szilágyi Ágota, Német Attila és Huszta Dániel együttesen oldották meg.

Szegedi-Szabó Béla darabja a kicsinyes, szájalmas falusi emberek ki-figurázása, begyöpesedett gondolkodásmódjuk bemutatása, egyéni problémáik megvilágítása. Ezeket az aspektusokat a szerző gyengéd misztikummal szövi át, létrehozva a könnyen emészthető történetet, amely akár a közönség kedvence is lehet. Szegedi-Szabó túlnyomórészt komikus elemeket vonultat fel, csak a mézesmázos felszín eltávolítása után juthatunk el a lényegi kérdésekhez. A darab társadalomkritikája, a változás lehetőségének latolgatása a háttérben rejtőzik. A *Kammerspiel* cím voltaképp zenei témákra emlékeztet, talán nem véletlen, a történetben nagy hatása van a zenének, a kamarazene fogalma pedig szubjektív értelmezést nyer a dialógusokban: „A kamarazenélés végül is a többihez képest, a Mindenséghez képest végtelenül magányos dolog.” A muzsika töri meg a kicsinyes lét csendjét, monotonitását, és a zeneművészek változást hoznak a kispolgári lét hétköznapijaiba. Az elmaradottság és a finom műveltség kontrasztja

jelenik meg a játéktéren. A címre azonban nem csak zenei vonatkozásban kell tekintenünk, a gondolkodási iránynak, a műfajmeghatározásnak is helye lehet a szó értelemtartományában.

Több olyan elem is van, amely köré a történet szerveződik. A szálnalmas és együgyű lét problémája, az új betörése a zárt (kocsmái) atmoszférába átszővi a cselekményt. A darab gondolatmenetéhez a jelképek nyújtanak alapot.

Megjelenik a kócsag motívuma, amely megképzí az eseménysor kerekeit. Már az előadás legelején találkozhatunk a madár preparált, eltorzított másával, a végén pedig újra előtérbe kerül, a fények a középpontba állítják, és így kitüntetett szerepet kap mozdulatlan, önmagában jelentéktelen alakjával. A preparátum szokatlan ékessége lesz a berendezésnek, az elhasználdott bútortárgyak között ízléstelen díszként funkcionál, és mint a később megérkező vándorzenészek, a kócsag is megzavarja a kocsmái légkör monotoniját. Magán viseli a szereplők ízlésficamának ismertetőjegyeit, a szárnyas fehér tollának tündöklése már a múlté, mert a különös emberek sajátos belső világa azt követelte, hogy rózsaszínre fessék. Megrontva saját valójában, flamingószerű külsőt nyert a kocsmái törzsvendégek beszűkült fantáziája által. A darabhoz kötődik egy, az író által választott idézet, Vajda János *Tünemények* című versének soraival ajánlja ugyanis a közönség figyelmébe a művét: „Puszták örök lakója néha lát / Feje fölött, tündöklő légen át, / Vonulni egy különös madarat / Minőt nem látott még ez ég alatt.”

A madár átváltoztatása talán mégse véletlen, hanem a darabba kódolt üzenetként funkcionál, és óhatatlanul felidézi a vajdasági magyar irodalomban honos motívikát, Tolnai Ottó rózsaszín flamingóit. A mű záró eseményei rejtik a misztikát. A flamingó tájkunkon és az alföldi kis kocsmák környékén – a történet valahol az Alföld vidékén játszódik – nem honos. A dialógusokban azonban elhangzik egy különös felfedezés ecsetelése: „Olykor látni errefelé flamingót is. A nagy pusztaságban. A kiegészített földön, a sóvirágok között. Ötvenévente egy-egy leszáll a kiszáradt tömenderhez. Keres valamit. Lehet, hogy csak eltéved. De soha senki nem tudta még lefényképezni. Szóval nincs bizonyíték. Azt mondják, ha szemébe nézel, akkor megvakulsz.” A flamingó olyan váratlanul és megmagyarázhatatlanul téved e tájra, mint a vendéglő különös hangulatának megzavarói. Nem tudható pontosan, miért érkeztek, és távozásuk is meglehetősen titokzatos. A flamingó és a kócsag (íbisz) motívuma párhuzamot képező jelképek a darabban. Az íbisz mint eredeti, a flamingó mint másolat jut szerephez. Azt még érdemes megemlíteni az íbisz motívuma kapcsán, hogy a legősibb mitológia szimbolikájában ez az írás óegyiptomi istené-

nek, Thotnak a szent állata. Ez az isten jegyzi fel az emberekről haláluk után a jó és rossz cselekedeteiket, és ő alkotja a naptárt, lévén ő az Idő istene is. Mint később majd tapasztalhatjuk, a jó és rossz cselekedetek és a helyes magatartásforma kitüntetett helyen áll a darabban. Valami ismeretlen erő éket ver az események láncolatába, és előhívja a változást, amely végigpásztázza az eseményeket. Valami új irányt szab a cselekménynek, és minden radikálisan módosul.

A történet legelején szembetűnik a szereplők – diszkrétén fogalmazva – egyszerűsége. Ebben a szűkre szabott világban tengetik életüket a darab férfiszereplői. Az életbe belefáradt, pillanatnyi élvezeteket hajhászó figurákat a közömbösség, a beletörődés, a kicsinyesség jellemzi. A mindennapi problémákkal már nincs erejük szembeszállni, ehelyett egy álmvilágba burkolóznak, feledve a mindennapi gondokat. A focimeccs jelenti az igényes szórakozást, ezen egyetlen dolog köré összpontosulnak a gondolataik. Az öreg tranzisztoros rádió recsegése számukra az elemi kapcsolat a külvilággal. A rádió tökéletlensége (bár bosszantja őket), hamar megmutatja igénytelenségüket: ha jó az ember füle, akkor csak a szövegre figyel, a zajokat kiszűri. (Hasonló dolgokra mutat rá az a megnyilatkozás is, miszerint éppen kellemesen olthatja az étvágyat a tegnapi vacsora is, felesleges munkát áldozni a mai elkészítésére.) A történet legradikálisabb gondolata mégis az, hogy az asszony addig nem hagyja el a férjét, amíg van csirke a hűtőszekrényben... Ezek a problémák és ezek a rendhagyó válaszok szolgáltatják a komikumot az előadás folyamán. Ebben a társaságban mindenkinek majdnem minden mindegy.

A háziasszony szerepében „tündöklő” Mariska (Szilágyi Ágota) megnyilatkozásai képviselik olykor a racionalitást. Próbát tesz társa jobb belátásra bírására, de természetesen eredménytelen marad minden próbálkozása. Unszolja Józsikát (Magyar Attila), hogy kéne valami komolyat csinálni, amire azt a választ kapja, hogy nem lehet mindenki tudós... A nő gúnyt űz a férfiak megnyilvánulásaiból, de ők nem veszik észre, vagy nem akarják észrevenni az iróniát. Olykor konfliktust érezhetünk Mariska és Józsika jelleme között. Kapcsolatuk bemutatása kísérletet tesz a ma széleskörűen megnyilvánuló nő-férfi viszony jellemzőinek felmutatására. A nő a párjára hárítja a feladatok elvégzését, aki felületesen áll hozzá a munkához, csak a konfliktusok elkerülése érdekében próbál úgy tenni, mintha minden nehézséget elhárított volna. Az eredményesség mellékes dolog számára, csak egy újabb csetepaté elkerülése a cél. A két fél elvei, elképzelései ellentétesek, a problémák leplezése, illetve szőnyeg alá söprése jelenti a megoldást a veszekedések elkerülésére. A történet egészét átítatja a kapcsolatokra jellemző leegyszerűsített problémamegoldás.

Megjelenik a műben a Godot-ra várás effektusa is. A nehézségek ki-  
küszöbölése, a gondok elhárítása Ödön feladata lenne, aki természetesen  
várat magára, és sohase érkezik meg. Nem tudjuk meg, hogy egyáltalán  
„valóságos-e”, amennyiben lehet ilyenről beszélni a színdarab kapcsán.  
Valószínűleg ő is csak egy álomkép, aki ha meglevnedne, megoldást  
nyújtana a kocsmá társaságának nehézségeire. Legfőképpen Mariska és  
Józsika várják oly bizakodva, a kocsmá tetőszerkezetének javítása ezen az  
egy emberen múlik, aki nem is biztos, hogy létezik. A házaspárnak köny-  
nyebb várni a bizonytalant, mint saját munkájukat rááldozni.

A váratlanul támadt égzörgés, eső és villámok kíséretében érkezik meg  
a vendéglő egyhangúságának változása. Két titokzatos alak jelenik meg a  
semmiből, és a csend elborítja a játékteret. Mariska és Józsika szégyenlős  
pillantásokkal figyelik a valószínűtlen eseményeket. A meglepetésszerű-  
en betoppant vendégek nem kezdeményeznek diskurzust, de az gesztusok  
nélkül is látszik, hogy ők a vendéglátók ellentétei. Finom léptekkel ünne-  
pélyesen érintik a kopott padlózatot. Mindketten frakkban, de mezítláb  
díszelnek, ami furcsán hat ugyan, de még így is a másik pár elnyűtt öl-  
tözékének ellentéte a ruházatukban megnyilvánuló elegancia. Beszédük  
is kiművelt, és kontrasztot mutat a kocsmá emberek igénytelen szóhasznála-  
tával szemben. A feje tetejére állítanak mindent. Mariska és Józsika előbb  
tartózkodóan, csodálkozva tekintenek a különös vendégekre, majd mintha  
megbabonázták volna őket, feszülten szolgálják a jövevényeket, bármit is  
kérnek (Józsika az alkohol kábulatában tisztogatja Angéla [Ferenc Ágo-  
ta] „angyali lábait”). Fény derül arra, hogy vándorzenészek érkeztek. Ugy  
döntöttek, egy ideig itt állomásoznak, és zenéjükkel életet lehelnek a sivár  
falak közé. Egoizmusuk érezhető, a rendetlen kocsmá nem hozzájuk illő,  
és elégedetlenségüknek hangot is adnak, mégis meglátják a hely és a kör-  
nyezet pozitívumait, amit nem érzékelhetnek azok, akik számára megszo-  
kott az elmaradott, korszerűtlen vidék. Carlo (Pongó Gábor) latin kifeje-  
zésekkel ékesítve mondatait a mennyországhoz hasonlítja a kocsmát, és azt  
vallja, hogy a hely „telis-tele van illatokkal és eltitkolt szenedélyekkel”. A  
két titokzatos alak, Angéla és Carlo fokozatosan varázsolja el a vendéglő  
tulajdonosait. Az érkezésükkor még antipatikusak voltak, aztán egy idő  
múlva változni kezdtek Józsika és Mariska érzései. A szerelem fogalmát  
már mindketten rég elfelejtették, és Józsika Angéla iránt, Mariska Carlo  
iránt érez egyre erősebb vonzalmat. Angéla és Carlo nem utasítják visz-  
sza közeledésüket, de tartózkodóak maradnak. A négy szemközt folytatott  
dialógusok (Angéla és Józsika, valamint Mariska és Carlo között) alkot-  
ják a mű „középpontját”. A titokzatos utazók, a változás metaforáiként,  
„felébresztik a kimondhatatlant” a szenedélyben kiüresedett emberek

ben. Angéla ezeket a szavakat intézi Józsikához: „Tanulja meg szeretni a szerelmet úgy, ahogy én a zenét. A szenvedély mindig ott vonul fölöttünk, akár egy nagy *madár*, vagy mint egy vissza-visszatérő *viharfelleg*, amelyet már messziről is felismerni! Kijár neki az isteni tisztelet!”

Később így folytatja: „*Sose felejtse el!* Ennyi épp elég! Józsika! Látja? Ez is azért történhetett, mert egyszer nagyon régen megfeledkezett rólam! *Most már talán sejtí, ki vagyok! Próbáljon meg visszaemlékezni! Látja? Én és Carlo felébresztjük önökben a kimondhatatlant!* És adjon hálát az Úrnak, hogy a szikra lánggra lobbant!” Angéla és Carlo végül sietősen csomagolni kezdenek, mert „várják már őket máshol”, de mielőtt útnak indulnak, fénykép készül négyükről, és Angéla hegedűjátékára egymás karjaiba borul Mariska és Józsika. Váratlan állapotváltozással közeledik a darab vége, majd mint ahogyan érkeztek is, hirtelen támadt égi jelek kíséretében távozik a két utas. Nyugalmat és harmóniát hagynak maguk után, valamint fizetetlen számlát, kételyeket, megválaszolatlan kérdéseket. A mű misztikumának egyik hordozója, hogy a négyükről készült fényképfelvétel a látogatók nem rögzültek, csak egy ajándékot felejtettek a kocsmában: a *kimondhatatlant*. A produkció idilli csendben, mozdulatlanságban, a rózsaszín kócsag képeinek és a pár harmóniájának már-már giccsesre sikeredt kiemelésével ér véget.

Az Újvidéki Színház *Változz, hogy változtathass!* programjának részét képezi a szóban forgó darab. A személyiségfejlődés és a változás mozzanata mindenképpen kulcspontként épül a darabba. A rendezés kihívása megduplázta a színészek feladatát – kivételes és szokatlan ilyen tekintetben az előadás –, de nem nyomta rá érzékelhetően a bélyegét a produkcióra. Gördülékeny játékot láthatott a közönség, a darab üzenetét jól prezentálták az alkotók, habár Józsika „akrobatikusnak” tetsző mutatványai és a Mariskára rápakolt székek és sámlik furcsa és szokatlan „ékkövei” a produkciónak. Az Angéla és Carlo által szorgalmazott „rendbontások”-at teherként viselte és tűrte a pár. A tárgyak, mint a konfliktusok súlya, a már elviselhetetlennek tűnő nehézségek – az élet velejárói – a szereplőkre nehezednek. A díszlet kivitelezése kreatív és harmonikus, a cselekményeknek autentikus háttérképet szolgáltat, de kocsmára emlékeztető elemek ritkán fordulnak elő benne. A színészek kis játéktérbe szorultak, de ettől még csorbítatlan maradt az előadás.

A Józsika szerepében játszó Magyar Attila és a Carlót megformáló Pongó Gábor meggyőző alakítást nyújtottak, amit nem túlzott, elnagyított érzelemábrázolással értek el, hanem mérsékelt játékkal, de mégis érzékelhetővé tették az általuk bemutatott személyiségeket. Mariskát Szilágyi Ágota, az Újvidéki Színház társulatának nemrégiben szerződöttagja



*Mikus Csaba fotója*

személyesíti meg. Néha ugyan diszkrétnek, tapintatosnak a gesztusai, visszafogott és széles mosolyok váltakoznak arcán, és bár fokozott erélyt, szigorúságot ritkán prezentál, nem veszik el a díszletek között. Angélat Ferenc Ágota játssza, aki szerepe révén egy ideig szótlán marad. Kiegyensúlyozottsággal, nyugalommal tölti be a színpadot, színészi teljesítménye mellett a várva várt hegedűjátékával is kellemes hatást kelt. Bagó Eleket Német Attila, Róth Ferit Huszta Dániel formálja meg. Kevésbé visszafogottak, de az általuk megformált alakok jó kidolgozottsággal illeszkednek az előadás szerkezetébe.

A megszokottságba belefásult ember, aki elfelejti mi az értékes, aki megelégszik a maga kicsinyes létével, egyszer csak rátalál valamire, ami változásra készíti, majd átéli a kimondhatatlant, mert valami emlékezteti a régi szépre, figyelmezteti arra, hogy lehet máshogy élni. Az íbisz röpte megbabonázza a teret, még mielőtt késő lenne. A fény, a mélyről áthatoló, a már kihalt csillag fénye nem idegen többé, mintha újra ragyogni kezdene. Ez a *Kammerspiel* rejtelve. Ez a *Kammerspiel* gyengéd misztikumának titka.



# Visszatérések

Ninkov K. Olga *Farkasok és angyalok* című könyvének apropóján

A szakma közhelyszerű, konzervatív, s talán túlhaladott leosztása szerint a művészettörténész feladata elsősorban az, hogy lezárt képzőművészeti opusokat kutasson, tanulmányozzon, hogy aztán, mintegy „végtermékként”, kimondja a szentenciát, vagyis elhelyezze a művészt a szerinte őt megillető ranglétrán. Ez önmagában is rengeteg buktatót rejt, hiszen akár a történész, a művészettörténész is „konstruál”, s konstrukciójára kihat korának közfelfogása, közízlése, szemlélete. Bizony, a fősodorból nehéz kivonni magunkat, mert a békaperspektívából, illetve madártávlatból való szemlélődés, amely a kellő objektivitást garantálná, szinte lehetetlennek tűnik, hiszen földhözragadt egzisztenciánk megvalósításának helyszíne a kettő között van, s eme közeg nemigen tűri a béka ugrálását, a madár szárnyalását.

Előny volt-e vagy hátrány, még nem dőlt el: ti., hogy Ninkov Olgának a zentai múzeumban eltöltött évei mennyire hatottak megtermékenyítőleg a művészettörténészre, hiszen Zentán a kurátor szerepköre mellett a helybeli művésztelepet is újra kellett szerveznie. Azért újra, mert a múlt század nyolcvanas éveinek végén egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy az 1945 után Jugoszláviában megalakult művésztelepek klasszikus tevékenységi formái elavulttá váltak, az ezt követő háború, valamint a gazdasági-társadalmi változások (meg a pénztelenség) pedig megadták a kegyelemdőfést. Több helyütt ez a haldoklás még tart, de mindenütt látható a kiút keresés. Persze az sem véletlen, hogy az első erre irányuló kezdeményezés éppen Zentán történt, az első háború utáni művésztelep szülővárosában. S éppen Ninkov Olgának jutott az a feladat, hogy a nagy múltú telep jövőképét vázolja. Pályakezdőként ez a feladat különösen hálátlannak bizonyult, hiszen a művésztelep általa meghívott résztvevők többsége is értetlenül állt a szándék előtt. Így utólag, higgadt fejjel megítélve, nem hibáztathatjuk őket emi-

att, hiszen a kilencvenes években nemcsak művészek menekültek elefántcsonttornyaikba, hanem elmondható, hogy az itteni értelmiség többsége ezt tette, eléggé el nem ítéhető módon. E sorok írója tanúja volt az újrászülési „fájdalmaknak”, s Olga távoztával mint botcsinálta telepszervező és kiállításrendező több elemét magáévá tette az akkor kibontakozó, de a körülmények folytán csak körvonalazódó, s nem befejezett koncepcióból, ennek következtében – több érdekes és tanulságos tárlatmegnyitó között – létrejött a Grafikai Műhely 1999-ben, a bombázások követte eufóriában, a teljes napfogyatkozás idején.

Ezért aztán a kötetben szereplő művészek többsége nem ismeretlen számomra. Akik talán nem haragszanak meg, ha találtam közöttük egyenlőbbet; akivel pedig nem rémlik, hogy többet találkoztam volna másoknál, de aki mind emberileg, mind pedig képeivel annyira őszinte volt, hogy kitárulkozása nemritkán a szemérem határait súrolta; aki egész életében azt a tiszta, megalkuvások nélküli művészi törekvést testesítette meg, ami végigkísérte a történelmünket, kezdve az altamirai sziklarajzoktól a 21. századba betántorgó, (ki)útkereső, az idő által el- és legázolt, emiatt letisztulatlan, ezért pedig számunkra többnyire érthetetlen, de ettől még nem értéktelen megnyilvánulásokig. Ami azonban rettentően magányossá teszi az alkotót, anakronisztikus, meg nem értett szélmalomharcossá, nem véletlen tehát, hogy három projekt-tárlata közül (irodalmi művek képzőművészeti adaptációjáról van szó) az első a *Don Quijote* volt. Mint ahogyan az sem, hogy a következő pedig a *Kis herceg*, aki, míg tartott a kiállítás, „újra a Földön”, közöttünk járt. S az utolsó, az Orwellt megidéző *Big Brother visszatér* sem a teljes reménytelenség, csupán tragikus helyzetképet felvázoló-konstatáló tárlat volt, amelynek végkicsengésében érezzük: az alkotó nagyon fáradt már, de nincs még veszve minden remény. A zentai képtárban e kiállítások fordított sorrendben kerültek bemutatásra. Éppen egy, az állandó kiállítást filmező forgatócsoport vezetőjét beszéltem rá sikerrel, hogy a képtárban is érdemes „szétnézni”, mert a *Kis herceg* éppen Zentán jár, amikor csörgött a mobil (azóta számomra minden rossz hír megtestesítője), s megtudtam, hogy a szintén tervbe vett *Don Quijote*-kiállítás most már soha nem kerül bemutatásra nálunk. Legalábbis megalkotója – és bácskai-földi megtestesülése – Szalma Laci életében nem. Addig is, a következő *avatar*árára várva, felnézhetünk az égre, találgatva, vajon ő melyik csillagot választotta.

Hogy miért róla, nem pedig Eisenhut *Zentai csatá*járól írtam, mint ahogyan az egy történéstől inkább elvárható? Nem azért, mert Eisenhut lerágott csontnak számít, hiszen – ha e közhely-hasonlatnál maradunk – Ninkov Olgának a kötetben közölt tanulmánya nemcsak hogy eme csont

veleje, a már megjelent monográfia esszenciája, hanem újabb adalékokkal kibővített írás, ami arról tanúskodik, hogy a szerző nem elégedett meg az önelégült kutató-szerző idővel elszáradó babérjaival, hanem kellő alázattal hagyja, hogy a téma is foglalkozzon vele, ne csak ő a témával, hiszen ez ad értelmet minden kutatásnak. És mégis... Ninkov Olgától soha nem tanultam meg kiállítás rendezni (a távozásakor támadt úrt ideiglenesnek tartottam, s ezért nem is erőlködtem), ellenben segített annak az akkor még homályosan alakuló szemléletnek az elsajátításában, amely a történelem kutatásában soha nem téveszti szem elől az embert; nem a közösséget, hanem az egyént, amely sajnálatos módon legtöbbször statisztikai adatokká változva „eltárgyasul”. Ő ugyanis szemlélődése „tárgyát”: a kortárs vagy már száz éve halott művészt egyformán emberközébe tartotta-tartja, nem is igen tudja másképp.

S hogy ne csak a szerző eme humánus hozzáállásáról szóljak, hanem szakmai „szolgálatáról” is, mindenekelőtt fontosnak tartom minél többször elmondani és leírni: a képzőművészeti-művészettörténeti írásokból (legyenek azok megnyitászövegek, recenziók vagy kritikák) soha sincs elég, a vajdasági magyar nyelvű publicisztika talán legelhanyagoltabb műfajának tekinthető. Ez a kijelentés talán nem tűnik helytállónak, hiszen nemrégiben jelent meg Balázs-Arth Valéria lexikona, s a Forum Könyvkiadó is „beköszön” olykor egy-egy monográfiával. Én azonban olyan cikkekre gondolok, amelyek napilapokban, folyóiratokban szoktak megjelenni, s folyamatosan tanúsítják, hogy itt nálunk igenis még mindig élénk képzőművészeti élet folyik; talán nem olyan látványosan, mint korábban, de amiért többek között éppen az ilyen írások hiánya okolható, nem pedig maguk a művészek.

Tény és való, hogy a második világháború utáni kortárs művészetet a vele kortárs társadalom nagyobb figyelemmel követte (persze nem minden politikai szándékosság, illetve hátsó szándék nélkül) s támogatta. Ez a figyelem (és támogatás) az utóbbi tizenöt-husz évben elmaradozni látszik, s bár nem lehet figyelmen kívül hagyni az erre az időszakra jellemző kedvezőtlen politikai-társadalmi mozgásokat (háború, mély depresszió, elvándorlás), nem feltétlenül írható minden ennek a számlájára. Ninkov Olga azok közé a tiszteletre méltó kivételek közé tartozik, akik rendületlenül felvállalták-felvállalják ezt az olykor hálátlannak tűnő munkát, megpróbálják ébren tartani, netalán (ami még nehezebb) felkelteni a figyelmet egyre jobban kiüresedő kultúránk egy fontos alkotói szegmensére, a képzőművészetre, hiszen időközben újabb és újabb generációk nőnek fel, tele alkotói kedvvel, s legalább akkora tehetséggel; látszólag közönség nélkül, de a közönséget – jól tudjuk mindannyian, akik művelődésszervezőként

is működünk – mindig meg kell teremteni, szervezni, nevelni, s ezt a célt szolgálhatja a jó tollú publicisztika is. Ninkov Olga muzeológusként maga is számtalan kiállítást rendezett, tárlatokat nyitott, tehát írásaiban eleve több oldalról képes megközelíteni egy-egy kortárs képzőművész munkásságának egészét, közvetlenül kommunikálhat velük, olykor bepillanthat az alkotás folyamatába is. Sőt, nem egy fiatal kiállítóban ő maga fedezte fel azt az alkotói potenciált, ami, ha a tehetség kísérletező kedvvel és szárnyaló munkával párosul, csodákra képes, s az egykori nagy „öregekhez” (Nagyapáti, Ács, Konjović) méltó műveket produkál.

S ha már a múltba ásunk: a száz évvel ezelőtt vidékünkön alkotó művészek felfedezése, újrafelfedezése, avagy alkotói munkásságuk eddig ismeretlen részének feltárása nagyban hozzásegíthet ugyanennek a vidéknek egyfajta rehabilitálására, egy olyan sztereotípiát eloszlatására, amely még ma is makacsul tartja magát: ti. itt, Észak-Bácskában száz évvel ezelőtt csak dolgozni és mulatozni tudtak, s az egyetlen értékes dolog, ami itt fellelhető, a zsíros bácskai föld volt. Ebben persze sok igazság van, ez vitathatatlan, de a jelenség okainak széles körű feltárásával mind a mai napig adósak vagyunk (leszámítva néhány ugyancsak sztereotíp megállapítást), s ami külön fájó: folyamatosan elmulasztjuk, hogy igazságot szolgáltatassunk azoknak az alkotóknak (legyen az író vagy képzőművész, és ne csak a legnagyobb nevek!), akik az alkotómunkának nem kedvező társadalmi miliő ellenére rövidebb-hosszabb ideig itt tudtak maradni, alkotni, s a maguk módján hozzájárultak ahhoz, hogy a társadalmi-művelődési élet ne csak a kocsmázásra, a kávéházakban vagy esetleg a kaszinói időmúlattatásra szorítkozzék, hanem aki igényesebb, az itt helyben is meglegelje azokat az értékeket, amiket egyébként csak „jobb helyeken” tudott volna „műélvezni”.

Ninkov Olga mind a kortárs művészetben, mind pedig a korábbi időszak képzőművészeti életében igen otthonosan mozog. Ezért is sajnálom, hogy nem valósulhatott meg az eredeti elképzelés, amely szerint a kötetbe válogatott írások a maguk módján Észak-Bácska egy évszázados képzőművészeti keresztmetszetét nyújtották volna, persze akkor sem a teljesség igényével, hanem inkább felvillantva vagy élesebbre állítva egy-egy arcot, részletet, ami eddig talán elkerülte a figyelmünket, de egy valódi időbeli retrospektívát nyújtva. Remélem azonban, egyszer ez is megvalósul majd. Általában nem szoktam örülni annak, ha újraközlések jelennek meg kötetbe fűzve, ám indokolt kivételek mindig vannak, különösen, ha ezeket a régi szövegeket új adalékokkal bővítik, s úgy gondolom, hogy az előzőekben kifejtett gondolatok különben is elég indokot szolgáltatnak ahhoz, hogy eloszlansanak minden kételyt: ez a könyv éppen ilyen kivétel, annál is inkább, mert egyes írások most először jelennek meg magyarul.

# Egy művészettörténeti szempontból fontos tanulmánykötet

Ninkov K. Olga: *Farkasok és angyalok. Képzőművészeti tanulmányok és esszék.* Életjel Könyvek 134. Életjel, Szabadka, 2009

Ninkov Kovačev Olga művészettörténész tevékenységére kénytelenek vagyunk felfigyelni, nemcsak az évről évre megrendezett tematikus tárlatai – melyek képzőművészeti életünk fontos eseményeinek számítanak – hanem azon monográfiái és tanulmányai okán is, melyek az utóbbi években jelentek meg: Eisenhut Ferencről, Nagypáti Kukac Péterről, vagy gondoljunk a szabadkai Városi Könyvtár Csáth-mappájára. Már a felsorolt három cím is jelzi, milyen széles körű a szabadkai művészettörténész érdeklődési köre. A muzeológust, ha jó a gyűjteménye, akkor a művekkel történő naponkénti kapcsolat akarva-akaratlanul arra sarkallja, hogy kezdjen is valamit a rábizott hagyatékkal. Ninkov Kovačev Olgának ebből a szempontból szerencséje volt, a zentai múzeumban félállású muzeológusként kezdte pályafutását, a maga akaratából, mert ifjonti hévvel nagy kihívásnak tartotta, hogy a szabadkai gimnáziumban képzőművészetet is taníthat, mert így kénytelen volt napi kapcsolatban lenni a világ képzőművészetével, melyet a szabadkai diákokkal kellett megismertetni, hívei szerint nem középiskolás fokon. Zentán a kortárs vajdasági képzőművészet jelentős alkotásait őrzik, ott azokat rendezte. A kilencvenes években került a szabadkai Városi Múzeumba, melynek képzőművészeti gyűjteményében országosan kiemelt alkotásokat őriznek. Az Életjel által kiadott könyv utószavában a szerző ugyan arra panaszkodik, hogy a vidéki múzeumokban tevékenykedő művészettörténészeknek több korszakot kell tanulmányozniuk, emiatt tágabb tartalmi keretek között kell tevékenykedniük, s ezt nem tartja szerencsésnek, mert nem mélyülhetnek el alaposabban egy-egy témában, következik ez a mindennapi munkájuk természetéből.

Mi mégis azt állítjuk, hogy a *Farkasok és angyalok* szerzője szemmel láthatóan jól érzi magát ebben a közegben. Magabiztosan mozog a barokk, a klasszicista, az akadémista festészet vidéki útvesztőjében. Pontos ismeretei vannak Eisenhut orientalista festészetéről, ismeri annak közép- és nyugat-európai párhuzamait, de tájékozott a két világháború közötti aktivista festők munkáit illetően is, ezekkel elsősorban Balázs G. Árpád és Miloš Babić festészete kapcsán kerül kapcsolatba. Nem mellékesek azon meglátásai sem, melyeket Jelena Čović és Zenta meg Topolya képzőművészeti élete kapcsán publikált. Emellett amolyan melléktermékként, meg hogy gyarapítsa a múzeum képzőművészeti osztályának anyagát, képzőművészeti kritikával is foglalkozik. Meglátásaira kíváncsiak korunk művészei, nem véletlen, hogy arra kéri, rövidebb-hosszabb esszéiben fejtsse ki egy-egy kiállítás katalógusában gondolatait. Ez utóbbi munkálkodásának tapasztalatait összegezte azon topolyai kiállításon, melyet a kortárs vajdasági festők műveiből válogatott, ez alkalomból 2008-ban Nagyapáti Kukac Péter-díjban részesült. A nevezetes tárlaton fedezte fel, hogy a huszadik század utolsó évtizedének jellegzetes szimbóluma a farkas és az angyal volt, ez a két jelkép, ikon fedezhető fel a vajdasági festők alkotásaiban, az ezredfordulón, annak ellenére, hogy festészetükben, grafikáiban más-más stílusirányzatot, iskolát követtek.

Térségünk festészetének sokszínűségében kell tehát eligazodnia a művészettörténésznek, ha történetesen a szabadkai Városi Múzeum képzőművészeti osztályának a vezetője, a meglévő anyagot kell rendeznie, a lehetőségekhez mérten gyarapítania, izgalmas kiállításokat rendeznie. Ebben kétségkívül nagy hagyománya van az említett intézménynek. Ennek a sokféleségnek jó ismerője Ninkov Kovačev Olga, ezt igazolja az *Életjel* 134. kötete is.

A könyv két tanulmányt és tizenkét esszét tartalmaz. Az elsőben a szerző vidékünk mitikussá nőtt festményét, a *Zentai csatát* elemzi nagy körültekintéssel. A legtöbbet reprodukált festményről mifelénk alig írtak, pedig egy palánkai születésű, európai műkereskedők által is számon tartott művész alkotásáról van szó. Az is Ninkov Olgának köszönhető, hogy a Matica srpska Képtárának raktárából előkerültek Eisenhutnak a *Zentai csatánál* jelentősebb alkotásai is. Logikus volt, hogy amikor elkészítette az Eisenhut-monográfiát és -kiállítást, alaposan áttanulmányozza a *Zentai csata* című történelmi táblaképet. Tanulmányában minden részletre kiterjedt a figyelme, nemcsak művészettörténeti, hanem művelődéstörténeti kérdéseket is taglalt, többek között azt, hogy milyen szempontok alapján választották ki a megrendelők, esetünkben az egykori Bács-Bodrog vármegye előjárói, hogy mi reprezentálja térségünket az 1869-os millenni-

umi ünnepségen. A szerző számba veszi azokat a festőket (Than Mórt, Szirmai Antalt és másokat), akik megkaphatták volna ezt a megbízást, végül összegezi azt is, milyen szempontok alapján döntött mégis a tudós testület a bácskai származású festő mellett. A korszak művészei közül kétségkívül a legismertebb alkotót bízták meg a munkával, aki abban az időben Münchenben élt. A megrendelés nagyságának horderejét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az egykori sajtótudósításokból pontosan tudható, a művész Zentán is megfordult az országos hadgyakorlaton, hogy előtanulmányokat végezzen. Ami ennél is fontosabb: Ninkov Olga a képhez készült vázlatokat és előtanulmányokat is ismerteti, melyek alapján végül összeállt az alkotás.

A tanulmány kétségkívül legértékesebb része a festmény elemzése, előképeinek, a téma korábbi barokk ábrázolásának az ismertetése, azok összehasonlítása a kultuszképpel. Sorra veszi a korszak kritikáit, melyekből kitűnik, hogy a nagyszabású vállalkozás nem aratott osztatlan sikert, sem akkor, amikor elkészült, sem a későbbi monografikus feldolgozásokban. Mifelénk leginkább témájáról és méreteiről ismerik. A művészettörténészek egy része már meghaladottnak látta az ilyen típusú képi alkotást a XIX. század végén. Bellák Gábor viszont arra is rámutat, hogy Eisenhut a háttér kidolgozásában már új utakon járt, ebben véli felfedezni a festő megújulásának lehetőségeit, az új alkotások viszont elmaradtak a festő korai halála miatt. Ninkov Kovačev Olga az életmű ismeretében úgy summáz, hogy a *Zentai csata* a millenniumi ünnepségek tiszteletére készült, és a vármegye által támasztott feltételeknek akart maradéktalanul eleget tenni a művész, ilyen szempontok szerint kell azt vizsgálni az eisenhuti életműben.

A nyolcvanas évek két meghatározó kiállítása Miloš Babić, illetve Balázs G. Árpád nevéhez fűződik a szabadkai múzeumban. Az előbbi Branka Šadi és Irina Subotić munkája volt 1980-ban, az utóbbit viszont Baranyi Anna válogatta a Balázs-életműből 1987-ben. A két tárlat azért volt jelentős esemény, mert mindkét festő munkásságának aktivista korszakát emelte ki, olyan munkák kerültek bemutatásra, amelyek ismeretlenek voltak mifelénk, új szempontok merültek fel az életművek tanulmányozásában. Az elmúlt három évtizedben bebizonyosodott, hogy Miloš Babić nagyméretű festményei a modern szerb festészet megkerülhetetlen alkotásai, ebből logikusan következik, hogy jó lenne, ha azok folyamatosan láthatóak lennének. Erre nincs lehetőség Szabadkán, évekig nem volt a múzeumnak képtára, emiatt időnként előkerülnek a raktárból új installációban. Ezek az alkalmak viszont lehetőséget nyújtanak a gyűjtemény kezelőjének arra, hogy a képek ismételt kiállítása kapcsán új szempontokat

is figyelembe vegyen azok ismertetésekor. Ez is közrejátszhatott abban, amikor Baranyi Anna mutatta be a Babić-hagyatékot, vagy amikor 2008-ban Ninkov Kovačev Olga az új múzeumban ismételt kiállította a festő hagyatékának egy részét. A nagyméretű festmények szimbólumrendszerét ismerhetjük meg az újabb tanulmányból, a szerző elsősorban az ikonográfiai gyökereket keresi, rámutat annak európai párhuzamaira, felfedezi Fritz Lang expresszionista filmjének, a *Metropolis*nak a hatását Babits és Balázs G. Árpád művészetére; új szempontokra is felhívja a kutatók figyelmét, meg arra is, hogy hasonló ikonográfiával kell számolnunk a harmincas években mindkét művész esetében, s többek között kitér azokra a társadalmi feszültségekre, elsősorban a fasizmus térhódítására, amikor az említett alkotások készültek. Természetesen Balázs G. Árpád aktivista korszakának nemcsak ezt a szegmensét értelmezi, hanem a futurizmus, az expresszionizmus megjelenítését a húszas-harmincas években keletkezett műveiben, kitér a prágai tanulóévekre, a cseh szimbolistákra, a nagybányai művésztelepen szerzett tapasztalokra és arra, azok miként hatottak munkásságára, hogyan vált a művész Belgrádban a korszak elismert alkotójává. Külön fejezetben foglalkozik Balázs illusztratori tevékenységével, azon belül az Ady-mappával. A művészettörténeti szempontok mellett fontos művelődéstörténeti, kapcsolattörténeti vonatkozásokat is feltár, a nevezetes mappa legfontosabb litográfiáit is elemzi.

A könyv második fejezetében rövidebb esszét találhatunk az ezredforduló kortárs vajdasági művészeinek alkotásairól. Az illúzióvesztés, a félelem korszaka volt ez, és mindez megjelenik a korszak festményeinek szimbólumrendszerében, ikonográfiájában is, más és más technikákban, más stílusirányzat elkötelezettjeiként valamennyien arra a kérdésre keresik a választ, hova jutottunk. A kötet zárótanulmányában Ács József festészetét vizsgálja a szerző annak kapcsán, hogy a művész hagyatékának egy része a Topolyai Múzeum gyűjteményébe került. Egy majdani nagytanulmány szempontjait vetíti elénk, ahogyan a különböző korszakokban készült alkotások kompozíciójának motívumait ismerteti, hogy megállapítsa, a gyűjtemény a vajdasági festészet továbbgondolásának megkerülhetetlen forrása lesz.

Ninkov Kovačev Olga képelemzéseivel az olvasót látni tanítja, a könyv reprodukciói ezt a látást segítik, ezért érdemes olvasni és nézni is ezt a könyvet.