

# Mindez már megtörtént velünk

Beszélgetés Gothár Péterrel



— Új filmed, a Tiszta Amerika elkészültének története van. Elmondanád?

— 1985-ben rendezték meg az első tokiói filmfesztivált. Nagy gondot fordítottak arra, hogy jól vezessék be, főleg üzleti szempontból. Létrehozta egy másfél millió dolláros díjat, aminek hosszú kiírása van, de a lényeg, hogy ötvenegyszázalékkal beszállnak egy játékfilm finanszírozásába. A film anyagi sikerét a maguk részére előre biztosítandó, olyan, a háború után született rendezőket hívtak meg, akik legföljebb három filmet csináltak, és legalább az egyik valamilyen szinten ismert és sikeres lett a világban. Ezzel a filmmel kellett pályázni, plusz egy forgatókönyvvel, egy új filmterv könyvével. Az első menetben mintegy száz filmből kiválasztottak tizenhatot. Én a *Megáll az idővel* kerültem be a mezőnybe. Magát a fesztivált nagyon jól szervezték; a meghívottak állandóan együtt voltak. Először nyílt módomban megismerkedni korosztályombeli rendezőkkel a világ más országaiból. Néztük egymás filmjeit, vagy a legjobb kocsmákban ültünk, és vártuk, mi történik. Nem éreztük, hogy rendezőverseny van. Pedig „egyegyszöt”, millióban, az sok. Jó nemzetközi zsűri volt, Kurosava, Bertolucci, Szabó István és David Puttnam, an-

gol filmrendező-producer alkotta a gerincét.

A bajok akkor kezdődtek, amikor kiderült, hogy a díjat háromfelé osztják, még hozzá — nem minden európai agyafúrtság nélkül — olyan arányban, hogy napi áron megfelelőjenek egy-egy, az adott országban leforgatható film költségeinek. Kiszámították, hogy Magyarországon ez körülbelül huszonöt millió forint, azaz ötszázezer dollár; a *Megáll* tehát ennyit kapott.

— Ezek szerint egyike lettél a három díjnyertesnek.

— Egy japán és egy török fiúval együtt. Nekem akkor az mindent jelentett. Egy független filmet képzeltem, egy olyat, amelyet akarok.

— Volt valamilyen kikötés a filmet illetően?

— Csak annyi, hogy egy éven belül le kell forgatni. Akkor én előálltam ezzel az amerikai történettel. Még nem volt megírva, de amikor meghallották a témát, kizárták tartották, hogy Amerikában ötszázezer dollárból meg lehet csinálni.

— Egy átlagos amerikai film költségvetéséhez viszonyítva ez mennyi pénz?

— Durván egy százaléka, bár New Yorkban készültek filmek már ennél kevesebből is. Két-három évvel ez-

előtt egy fekete-fehér filmet independens módon még össze lehetett hozni háromszázezer dollárból. Én mindenestre kisírtam, hogy három hónapra elmehessek New Yorkba föltérképezni a terepet, megnézni, hogy amit előre kitaláltam, igaz-e, lehet-e folytatni. A szó szoros értelmében az utcán kezdtem, az ott élő magyaroknak, newyorker filmes barátainknak *mondogattam*, mit akarok csinálni. Szerencsém is volt, és eléggé ismerték is a *Megáll az időt*. Ez az „ismerték” itt nagyképűségnek ítéltetik, ott a munka alapja. Három hónap alatt találkoztam egy sereg lelkes, kispenzű filmes emberrel, mindegyikük azt állította, hogy amit én mesélek, azt le lehet gyártani ötszázezer dollárból. Akkor még nem tudtam, hogy ezt nem szabad komolyan venni.

Interurbán sikerült bevonnom Köllő Miklóst, a Hunnia Filmstúdiót, ahol az előző filmünk készült. Jelentős összeggel beszálltak a vállalkozásba, magukkal hozva a Hungarofilm és a Mokepet. Mindent, amit forintért meg lehetett szervezni, tehát bizonyos színészgázsikat, kamerát, a felszerelést ők biztosították, és vállalták, hogy az utómunkálatokat Magyarországon csinálhatjuk meg. A történet utolsó harmada nem végleges forrásban ugyan, de kész volt,

mire sikerült behalóznom Esterházy Pétert. Hosszú séták, rugdosás és vízumkényszer után hamar elkészült a könyv. Változatlan menü, tengerentúli ízek, írtunk, aláírtunk. „Miklós áll, míg Feri olvas”. Pecsét. '86 augusztusában forgatni utaztam az Egyesült Államokba! Dávid Zoltán operatőr később érkezett, a stáb és a színészek szeptemberben jöttek utánunk. Nekiláttunk legyőzni egy várost. December végére forgattuk le a filmet.

— Minden simán ment?

— Nem egészen. Szeptember első napjaiban kiderült, hogy nincs meg az ötszázezer dollár. Nincs, és nem is létezett. Amikor átadták Tokióban a díjat, mindenki azt hitte, hogy mindjárt kiállítanak egy csekket, vagy zacskóban adnak egy csomó dohányt. Ezzel szemben — mint később kiderült — az történt, hogy *anno* a fesztivál egyik menedzserét bízták meg a másfél millió összeszedésével. Tehát ez a pénz elvi összeg volt, tulajdonképpen nem létezett, annak ellenére, hogy az illető korábban Budapesten aláírt velünk egy szerződést, amely szerint szeptember 1-jén Amerikában átvehető az egész összeg. Mi szeptember 1-jén ott álltunk a stábbal a New York-i utcán, pénz meg sehol. Az ottani producer, egy huszonvalahány éves rendes izraeli ember, egy ideig úgy szerzett pénzt, ahogy tudott, eladta az autóját, a lakását — ez ott egyszerűbb dolog, mint nálunk. A Hungarofilm, a Hunnia Filmstú-

dió ötszázezer dollár erejéig garanciát vállalt a Nemzeti Banknál. Magyarul: ha a film nem készül el, az MNB-nek fizetnie kell. Dollárban. Amikor ez az eshetőség még otthon szóba került, „halkan rám néztek” és azt kérdezték: „Jó, hát ha vállaltad, akkor meg is csinálod, nem, Petikém?... Mi mindig bíztunk, nem? Neked fontos, nem?” Úgyhogy becsszóra vállaltunk mindent, én újra kisdobos lettem. „Persze, hogy befejezem, István, Feri...” A „nincs pénz” hallatán lebénult a magyar gépezet, nem mindig tudta „állni a szavát”. Nem voltam képes elérni New Yorkból, hogy valaki, aki ezért kapja itthon a százalékát, fölszálljon egy gépre, elrepüljön Tokióba, és ott megverjen egy embert. Azóta persze a kész filmmel is vannak gondok. Egy filmnek nálunk, azon kívül, hogy film, nagyon sokat kell tudnia ahhoz, hogy megóvja magát a hivataloktól, sorsát, utóéletét ne hagyja nyomorult magyar történetté válni.

Gothár Péter munka közben  
(balról Lukács Andor,  
jobbról Trula Hoosier)



Végig úgy forgattunk, hogy nem tudtuk: másnap tudunk-e dolgozni. A producer, az operatőr, az író és jómagam betettük a gázsinkat a filmbe, hogy elkészüljön. Egyébként ezek a kis költségvetésű filmek Amerikában gyakran hasonló sorsúak: állítólag ötven-hatvan szokott beindulni egy évben, és három ha befejeződik. Olyan forgatási nehézségek adódnak például, hogy a stáb odamegy valahova, ahol ki van alkudva az ingyen helyszín, aztán fél kettőkor megérkezik egy pofa, és közli velük, hogy ha nem tesznek le iksz ezer dollárt, nem engedni elvinni a felszerelést. Akkor leteszik, és ezzel szépen elmegy a pénzük. Nekünk is volt ilyen esetünk.

Itthon majdnem mindenki segített. Egyszer például Makk Károly, aki épp forgatott, elindult Vácraótól Pestre, hogy Bodnár Erika vízumát elintézzék. Ő volt az illetékes. Látom magam előtt, ahogy megy át a réten — maga mögött hagyva Déry Tibort —, kezében egy vízumkérő lappal a Bp. US embasszi felé. Közben már valaki elindult a Kennedyre Erikáért, mert forgattunk este.

— Látható a filmen, hogy az utcai jelenetek nagy részét nem megrendezett szituációban, hanem direkt kamerával forgattátok. Nem akarok elébe vágni a tartalmi elemzésnek, de nekem úgy tűnt, hogy ennek nem kizárólag anyagi okai voltak.

— Ez furcsa dolog, mert Amerikában, ahol tombol a demokrácia és a bürokrácia, százszor nehezebb megszerezni egy forgatási engedélyt, mint Budapesten. Vannak olyan helyek, ahová egyáltalán nem lehet forgatási engedélyt kapni. Például ahol Lukács Andor Drakulaként dolgozik, az a háztömb a Rockefeller-cég tulajdona, és a járdán ki van jelölve egy keskeny sáv, körülbelül a faltól másfél méterre: ha azon átlépsz, fizetni kell, ha innen maradsz, nem kell fizetni. Nem tréfa, mert vannak sötétbarna emberek, akik ezt figyelik. Vagy például, ha valaki a járókelők közül bekerül a felvevőgép elé, azzal gyorsan aláíratnak egy papírt, miszerint tudomása van arról, hogy egy filmben szerepelt, és ezt önként tette. Ellenkező esetben az illető pert indíthat. Ez állandó gondot jelentett nekünk, és költséget is, mert azon túl, hogy töltelék alakokat, statisztákat kellett magunkkal hurcolnunk — akik elvegyültek a járókelők között —, fizetni kellett az aláírásokért. A produkciós asszisztensünk ingerlő köteg pénzzel a kezében futkosott, osztogatva, mint egy Dacia-szervizben. A film szempontjából erre azért volt szükség, mert a történetnek alapvetően ez a város, New York a háttére.

— Mégpedig egy egészen speciális New York, nem a Woody Allen-filmek Manhattanja, nem is egyfajta turista anizs, hanem egy szinte szürrealisztikus, rémálomszerű, fantasztikus és félelmetesen idegen város, amivel nézőként





éppúgy nehéz kontaktust találunk, mint a film főszereplőjének. Úgy érezzük, mintha a főszereplővel együtt mi is egy ámokfutás részesei volnánk. Ha szabad vulgáris esztétikai teóriákat gyártanom: a forgatási viszonyok áttekinthetelensége a filmben tartalmi momentummá, a „rémálom” részévé vált.

— Kerüljük azt a szót, hogy „rémálom”, mert nem pontos, és megfogalmaz valamit, amit nem kellene kimondani. A helyzet az, hogy nem volt lehetőség más forgatási módszerrel feldolgozni ezt az anyagot. Tehát, hogy úgy mondjam, ez az egész felállítás ennek a történetnek a kedvezményezettje, és megfordítva. Természetesen sokat próbáltunk a színészekkel; mielőtt elkezdtünk dolgozni, mindent előre megbeszélünk. A legtöbb beállítás vagy jelenet egyedi, úgyhogy semmit sem lehetett volna külön fölvenni, és utólag összeoperálni.

— Az amerikai főszereplők profi színészek?

— Nem, egyik sem az a dolog eredeti értelmében. A film szakszervezeti kereteken kívül készült, hivatalos gázsik nem voltak, az illetőtől függött, hogy mennyire kevésért vállalja. Amerikában szakszervezeten kívüli filmesnek vagy színházi embernek lenni gazdaságilag körülbelül annyit jelent, mint Magyarországon amatőrnek. Azzal a különbséggel, hogy ott, ha egy szakszervezeti tagról kiderül, hogy részt vesz egy ilyen vállalkozásban, akkor kirúgják, mert a szakszervezet biztosítja a tagoknak, hogy bizonyos összegnél alacsonyabb gázsíért nem alkalmazhatják, illetve adott esetben munkanélküli segélyt folyósítanak a számára. A szakszervezeten kívüliek többnyire önjelölt színészek — minimális előképzettséggel, olykor annyival se. Persze New-Yorkban ennek hagyományai vannak; mindenki önéletrajzzal, fényképekkel felkészülve várja a hirdetéseket, amelyekben meghatározott karaktereket keresnek egy-egy independens filmhez. Részben hozzánk is így kerültek, és amikor eljöttek beszélgetni, rettentően meglepődtek, hogy itt próba van, és dolgozni kell. Mindenféle gyakorlatokat találtam ki nekik, hogy valamennyire megismerjem őket, mert szinte az utcáról szerződtettünk. A főszereplő lány felszolgálónő egy közepes étteremben. Amatőr társulatban játszik, de formálisan az ut-

A New York-i utcán —  
Lukács Andor

cán szólítottuk le. A dologhoz tudni kell, hogy ha Manhattanben bemegy az ember egy jobb kocsmába, a személyzet fele biztosan színész, táncos vagy énekes. Valamilyen színész-szervezet egyszer régen kivívta a jogot, hogy az állatalan vagy szakszervezetten kívüli színészeket előnyben kell részesíteni a felszolgálói állásoknál — mint nálunk a csökkentlátókat a telefonközpontban.

— *Paradoxonnak látszik, de megint azt kell mondanom: miközben a „félíg natúr” szereplők tökéletesen professzionalista teljesítményt nyújtanak, a film fikciója szempontjából kifejezetten előnyös, hogy a saját személyiségüket képviselik.*

— Ezt én eddig sem csináltam másképp, még a színházban sem. Vannak karakterek, amelyeket nekem meg kell találnom. Ha az illetőnek jó a viszonya a játékhoz, és sikerül vele sokat dolgozni, próbálni, akkor könnyű belevinni valamibe, ami lényegében nem más, mint ő maga. Például a banda, amelyik a filmen mindig körülveszi az utcai kártyázókat, valóban ott lakott, abban a házban, ahol forgattunk. Egyszerűen kerestünk egy alkalmas házat, kerestük, hogy melyik az a környék, ahol ilyenek vannak, és így találtunk rá a szereplőkre is. Az emberek közvetlenek, könnyen ismerkednek, imádnak beszélgetni, majdnem úgy, mint Olaszországban.

— *Azt hiszem, most már ideje elmondani, hogy a film egy férfiről szól, aki elvész Amerikában. Ez a férfi magyar, de tulajdonképpen nincs életrajza, nem tudunk meg róla sokkal többet annál, hogy a feleségével és a kisfiával IBUSZ-társasutazásra megy New Yorkba, ott lemarad a csoporttól, furcsa kapcsolatokba és megmagyarázhatatlan kalandokba keveredik, üldözik és menekül, egészen addig, amíg...* Az ember szinte restelli elmondani a végét, mintha egy valódi kalandfilmet látna, holott a látszólag tökéletesen reális történetnek mindvégig van egy irrealis, irracionális, abszurd hangulata. Nem hinném például, hogy IBUSZ-csoportok ilyen lerobbant, sárga iskolabusszal indulnak New Yorkban várost nézni...

— Pedig ez rendben van. Azt mondták, olyan BUSZ-t bérelsz, amilyet akarsz. Mint az IBUSZ. Sárgát.

— *No de magyar IBUSZ-csoportok New Yorkban, ottani idegvezetővel?*...

— Vannak, hihetetlenül iksz forintba kerülnek, a dolog legfőbb annyival súlyosabb, hogy Pestről megy velük az idegvezető, aki esetleg szintén először van New Yorkban, és körülbelül annyira tud angolul, mint én, tehát alig. A mi embereink — a stáb — is egy külön erre a célra szervezett IBUSZ-csoporttal mentek volna ki, amit a Mafilm fizetett volna forintban, mint a mesében. De nem kaptak amerikai vízumot.



Középen: Lukács Andor

— *Akkor úgy fogalmazom át az előző mondatot, hogy a reális dolgok a filmben torz optikát kapnak, idegenszerűek, groteszkek, szorongást keltezők lesznek.*

— Amikor azt mondtad, hogy a film főszereplője olyan ember, akinek nincs életrajza, igazad volt. De sorsa van. Másrészt viszont olyan ember, akiről rögtön tudod, kiesoda. New Yorkban, ahol minimum hatvanféle náció él együtt, már az utcán azonnal kiugrik, ki az, aki mégsem tartozik oda. Akkor is, ha történetesen ott veszi a ruháját aznap. Mert úgy áll rajta. Vagy mert olyan a bőre, a haja, a viselkedése. A hősnek ebben a történetében dramaturgiaiilag csakugyan nincs előléte (csak „szeret tilosban parkolni, hogy rátermettségét bizonyítsa”), de ránézel, és — ez a film lényege —, azonnal látnod rajta, honnan jön. A helyet könnyen amúgy Kelet-Európának hívják.

— *A hős tehát hozza magával személyiségét. Mintha tudatosan hátrahagyott volna valamit, és most kísérlet tárgyává tenné, hogy „felfedezze Amerikát”, kontaktust teremtsen egy olyan élettel, amely föltehetően egészen más, mint az az élet, amelyet eddig élt. Számomra már ebből is világos, hogy a Tiszta Amerika nem egy magyar film Amerikáról, még csak nem is egy Amerikában játszódó film Magyarországról, hanem egy film arról, hogy az em-*

*ber képes-e valahol létezni, kapcsolatot teremteni, irányíthatja-e a sorsát, és egyáltalán, meg tud-e kapaszkodni valamiben. Kiderül ugyanis, hogy az idegenkedettség-érzés oka nem az idegen ország vagy az idegen nyelvi közeg. Tölgyesi Frigyes — így hívják a főszereplőt — nemcsak angolul képtelen megszólalni, amikor az utcáról telefonál a New York-i szállodába, hanem magyarul is, amikor később hazatelefonál Pestre a feleségének. Igazából nem tud neki mit mondani.*

— Ez az egész történet egy elszakadási kísérlet attól, ami eddig nem sikerült. Az elszalasztott lehetőségekről van szó, és arról, hogy hiába kerülsz egy másik közegbe, ahol esetleg könnyebben kialakulnak a kapcsolatok, ezek amilyen könnyen létrejönnek, olyan könnyen el is vesznek. Mert ott más a kapcsolatteremtés minősége és igénye, vagy egyszerűen más szinten élnek az emberek. Elmegy Pestről New Yorkba egy negyvenvalahány éves pali. Lehet, hogy huszonkét éves korában kellett volna elmennie, de mivel negyvenvalahány évesen megy el, vagyis késon felel meg saját álmainak, hihetetlen nagy árat fizet. Az egész életét. Mindent. Vagy mert túl sokáig kerülgette a pontos kifejezést, mint itt, most én: disszidálni. Ezért van az, hogy nincs mit üzenni haza. Ha az utcáról telefonálsz Pestre, és egy perced van, nem kérdezheted meg őket, hogy vannak, mert egyrészt te elvileg jól vagy, hiszen Amerikában vagy, neked jól kell lenned, másrészt szemét vagy, mert meg merted tenni, hogy lelépsz.

— *Hősünket azonban egyszercsak üldözni kezdik. Nem lehet pontosan tudni, miért, csak annyit derül ki, hogy az utcai hamiskártyásokat, akikhez hozzácsapódott, megtámadja egy banda,*



és tanúja lesz egy gyilkosságnak. Az üldözők egyikének diplomata aktatásakája van, ettől furcsa átmenetet képez egy amerikai gengszter és egy káfkai vagy inkább pinteri figura között. A főszereplő apósát játszó Szirtes Ádám, aki veje után utazik Amerikába, nagyon jellegzetes „káder” aktatásakát cipel végig New Yorkon — ennek a figurának is egyszerre van konkrét és jelképes jelentése. A részint társadalmilag meghatározható, részint elvont fenyegetések légköre, ami körülveszi Tölgyesi Frigyes, a félinformációk, illetve az információk hiánya keltette bizonytalanságérzés a nézőre is átragad. Például a fekete lányról, akivel szorosabb kapcsolatba kerül, sem tudjuk, hol áll; néha úgy tetszik, ő is üldözött, a végén pedig mintha belekerülne az üldözők csapatába...

— Ami az aktatásák üldözöt leti, szerintem a gyilkosok nem úgy néznek ki, ahogy sokan elképzelik. Ez nem kalandfilm, illetve az, csak nem olyan, amelyben mondjuk ellopnak egy bélyeget, aztán jön tíz ki-sportholt alak, és úgyessen agyonlővi a tetteseket. Ez egy olyan kalandfilm, ahol nem a gyilkosság a lényeges, hanem az agyonlövés vagy a leszúrás megalázó gesztusa; itt a dolgot elintézik az elintéző emberek, akiknek ez a feladatuk. Ők a munkájukat végzik; egyébként olyanok, mint akárki más. Hétköznapi horrorfigurák — hivatalnokaink.

— De nem tudjuk, miért csinálják...

— Valamiért keresik azt a fekete fiút, aki ott a kártyatrükk közben valamilyen pénzt mutatott föl, az Andor játszotta pasas pedig éppen ott áll, és egyszerűen belekeveredik, mert a fiú és a lány vonzásába került. Róluk szintén nem tudunk semmit, még azt sem, hogy testvérek vagy szeretőik. Lehet persze emögött egy nagyon bonyolult hamiskártyás vagy kábítószeres ügy, de végül is az ember esetleg annyit lát New Yorkban az utcán, hogy jön egy autó, valaki kiugrik belőle, egy palit agyonszúrnak, az autó pedig megy tovább. Nincs idő megfigyelni, hogy kik csinálták, mert magát az eseményt nézed, az pedig nem úgy történik, mint a filmekben szokás. Gyorsabban. Egyszerűen. Az utcán a lövés nem szól akkorát, mint egy filmben. Látasz egy embert összeesni, ennyi az egész. Én láttam embert igaziból meghalni, többféle módon, és nem emlékszem semmire, csak a végére, vagy arra se. Ott feküdt, vagy vitték. Ez maradt meg. Persze dramaturgiailag végig lehet futtatni egy mesét, mondjuk, ez a srác nem fizetett ki valamit, ezért a többi kártyás kimondja, hogy meg kell halnia, a lány pedig vagy elárulta, vagy elvitték, megfenyegették, esetleg átállt egy másik bandába. De még ennyi se kell. Elég az, ami, mondjuk, egy nővel mindennap megtörténik: néz rád kedvesen, miközben már elárult. Attól még képviseli az

összes szépet és jót, ami hozzátartozik jól megőrzött emlékéhez.

— Erről eszembe jut a meghitt szerelmi jelenet éjszaka, egy felhőkarcolóban, amiről a lány azt mondja, hogy a világ legnagyobb telefonközpontjának a tetején vannak. Nem is akármilyen telefonközpontban, hanem egy olyanban, ahonnan az Istennel lehet telefonozni. Talán arról van szó, hogy ha már nem lehetséges semmiféle kommunikáció, akkor az Istennel kell megpróbálni beszélgetni? A néző bizonyára meg fogja kérdezni, mit jelent ez a jelenet.

— Ez a felhőkarcoló nem telefonközpont, hanem egy üres iroda, ahová a portás iksz dollárért fölengedte őket, és ott egyszerűen megszólal a telefon. Mondjuk, ez egy téves kapcsolás, ami Amerikában elég ritka, de most mégis megtörténik. Ezután elkezdődik egy játék, hiszen a férfi és a lány nem tud beszélgetni egymással, de a hangulat, a kapcsolat már létrejött közöttük. Talán mégis lehetne beszélgetni, és talán nagyon szép lehetne ez a beszélgetés. És akkor a játék arról szól, hogy beszélj az Úristennel, mert aki itt fölív bennünket éjszaka, „miközben alattam egy magyar van”, az már nem lehet más, mint az Úristen. A lánynak itt módja van magába szállni, belegondolni dolgokba. Amikor olyanokat mond, hogy „még nem”, ... „már igen”, ... „te mindenható vagy, intézd el”, akkor lehetőség van arra, hogy a nézők közül az, aki bele tud kerülni ebbe a beszélgetésbe, megpróbálja magában fölteni a válaszokat követő kérdéseket. Ha ez jól működik, akkor a pillanat hasonlít a gyónáshoz, mert aki gyóntat, annak elvileg ki kell szednie belőlem azt, amit egyáltalán mondani lehet. Az Istennel való beszélgetés — az ima — nem más, mint a belső őszinteség állapota. Az ember, sajnós, akkor fordul az Istenhez, ha bajban van. Lehet, hogy ez nem old meg mindent, de megkönnyebbül tőle. A gyónás, vagy szélebb értelemben maga a hit arra van kitalálva, hogy ezeket a beszélgetéseket le tud magaddal folytatni. Esetleg megkésvé hozzá a férfias döntéseket, bár a férfiaságnak mostanában az idő sem kedvező.

— Egyetlen jelenetet szeretnék még megemlíteni, a film befejezését, amikor a főszereplő harapófogóba kerül és nemcsak a hídron, ahol beírak az üldözők, hanem metaforikusan is, tudniillik utána nyúl a régi élete, az „újban” pedig nem tud megkapaszkodni. Végül is, az a pillanat, amikor a hídról ledobják a vízbe, a megvilágosodás pillanata. Jól láttam, hogy az arcán szinte euforikus öröm látszik ebben a halál előtti pillanatban? Ha igen, akkor ez valami rettentően groteszk, keserű és kétségbeesett megbizonyosodás arról, hogy nincs megoldás.

— Ha megfigyelted, senki nem fut „el”. Például a fekete fiú sem az üldözők elől. A dráma az, hogy ma be-mehetünk egy kapu alá, és egerutat

nyerhetünk a másik oldalon, de egyszer úgyis elkapnak. A világ másik végén is elkapnak... A lány sem fut el, a gyilkosok sem futnak a tanú után, mert tudják, hogy úgyis beleütköznek. A feleséged arcát pedig úgysem felejtheted el. Arra a pasasra, akit Lukáts Andor játszik, elég rá-nézni, hogy a két gyilkos tudja, milyen környéken fog fölbukkanni egy óra múlva. Biztosak benne, hogy elkapják. Ha nem most, majd egy héttel később. Ezért van az az utolsó kis mosoly Lukáts arcán. Mert hiszen el lehetne futni, de minek, az már megtörtént: ez az egész egy futás, attól a perctől fogva, hogy lelépett. Egyébként megkérdezni, hogy „miért”, a néző dolga. Választ adni a megoldásra — megnézni „hátral”, a megfejtéseknél — szintén.

— Az eddigiekből kiderült, hogy a filmnek több stílusrétege van, amibe még annak az ősi favicnek a képi megjelenítése is belefér, hogy „Apa, messze van még Amerika? — Maradj csöndben, kisfiam, és ússzül tovább!” Tudatosan vállaltad az eklektikát?

— Szerintem egy filmben döntő a stílus, mert ez az egyetlen dolog, amit előre meg kell választani. A Tiszta Amerika stílusát nem volt nehéz kitalálni. Racionálisan össze lehetett rakni, hiszen a történet visszafelé építi magát. Egy ember, aki negyven-nyolc vagy hetvenkét órát nem alszik, hogy egy nagyon sokszor vágyott helyet és helyzetet teljesen kiélvezzen, annyira elfárad ettől, hogy úgy tetszik, elkábul, és mindenre nyitott lesz. Egyszerűen beszívja bármelyik utca és ettől kezdve mindenről eszébe jut valami, mindenre van ideje „rácsodálkozni”, akár arra is, hogyan fűrják az úttestet ugyanolyan munkások, mint bárhol másutt a világon. Csak a fúró más. Ennek a váagnak, ennek az álomnak és ennek a szabadságérzésnek a keverése — ez (lesz) a stílus. És ebbe beleférnek a legkülönb-félebb filmesinálási stílusok is. Egyáltalán nem baj, hogy ez néha olyan, mintha már láttuk volna, mert ennek bizony olyannak is kell lennie. Nem véletlen, hogy azt a nyolc házat, amelyet képekről ismerünk New Yorkból, körülbelül mindig ugyanabban a napszakban fényképezik: mert akkor mutat, tehát akkorra kell odaérni, és úgy kell megcsinálni, mert akkor jelenti azt, amit jelent, egyébként csak nyolc magas ház. Ugyanez vonatkozik a „szakmai” fogásokra is. Ha valakinek a szemébe akarsz nézni, és ezt már tudod, akkor azt közeliben kell fölvenni, tehát ez is adja magát, és így tovább... A film harmadik része, a Szirtes Ádám-féle rész például nem hasonlít az előző kettőre, mert Szirtes a szerepénél és egyéniségénél fogva nem tűri meg azt a stílust; a történet arról is szól, hogy ő mindenhol a saját stílusát éli. A stílust előre elhatároznai persze könnyebb, mint csinálni, mert az ember lazán azt mondhatja az operatőrnek



Az operatőr: Dávid Zoltán



Szirtes Ádám; Judy Todd  
Jávor István felvételei

vagy a színészek, hogy „mindent a saját stílusában kell hagyni”, és akkor majd összeáll az egész. De ezután elkezd „rendezni”, azaz tökölni azon, hogy mit hogyan, és közben kerülni akarja az olyan kifejezéseket, mint „rémálom”, „dokumentum” vagy az újságírói szóhasználatból ismert „valóságfeltárás”. Mire idáig ér, már in-terjúalany.

— *Az effajta direktség valóban idegen a Tiszta Amerikától. Hacsak nem számítom azt az ironikus önreflexiót, amikor Tölgyesi Frigyes valami effélel mond: „Olyan mondat egyetlen filmben sem hangozhat el, hogy valakit a rendszer kényszerített erre vagy arra.”*

— Hát igen, ez lehet rendezői szemétség, de vállalható. Úgy van az, hogy „kell egy történet” — ennyit már megtanultunk —, ami önmagát viszi előre. Lehessen a hősökért izgulni. Aztán kell bele humor, egyszerűen azért, mert az van nekünk, és itt

nem a pesti viccre gondolok, hanem a magunk — Lukáts Andor, Esterházy — humorára, nem beszélve Szirtes Adáméről, ami számomra csak most derült ki. A szemétség pedig az, hogy miközben ez a film íródik, megcsinálódik, és állandóan van vele valami gond, röhögünk, hogy leszakad az ágy a halott alatt. Ott állsz New York állam szélén a tengerparton, azzal az emberrel, akivel Magyarországon egy mondatot nem tudtál beszélni, és itt csak löki a magáét, és be is van rúgva — és akkor egyszer csak bejönnek az álmok, az élmények és mindaz, ami ezzel az egészszel kapcsolatos. Tehát a filmek is. . .

— *Most a filmről beszélsz vagy önmagadról?*

— Mind a kettőről, vagyis ugyanarról. . . És akkor megint ott tartunk, hogy mindez egyszer már így vagy úgy megtörtént velünk, tehát már el akartál szakadni, már voltál berúgva,

már jártál fantasztikus helyeken — és mégsem hiszed el, hogy ez most megtörténik.

— *Attól tartok, hogy a Tiszta Amerika duplafenekű film, amit lehet nézni kalandfilmnek meg művészfilmnek is. . .*

— Persze, hogy lehet kalandfilmnek nézni, de akárhogy nézi is a kalandfilmnéző, a kelet-európai nézőpontot, amit alapvetően tükröz, nem tudja kihagyni belőle.

— *Akkor fölteszek egy „szemét” kérdést. Nem ezt a — talán amerikai — kalandfilmnézőt céloztad meg azzal, hogy bár a külalakjában csupán, de mégiscsak egy „amerikai” filmet csináltál? Különösen élesnek tűnik föl a kontraszt a kissé ezoterikus, keveseknek szóló Idő van után. Hozzáteszem, hogy az én izlésemhez a Tiszta Amerika nemcsak közelebb áll, hanem egyenesen elbűvölt.*

— Akkor hadd mondjam el, hogy a *Tiszta Amerika* nem jöhetett volna létre az *Idő van* nélkül. A saját szempontomból az *Idő vant* tartom a legjobb filmemnek. Rengeteg tapasztalatot adott. Nyilván vannak hibái, talán túlságosan bonyolult, túl eklektikus. Mindegy. Egyébként tiltakozom az ellen, hogy keveseknek készült, ugyanis mint minden rendes, belehalós nekifutás, az is „világsikernek” készült. Aki úgy kezd hozzá, hogy egy szűk rétegnek csinál filmet, az biztosan elszúrja. Az *Idő van* sikeréről amúgy annyit, hogy a nézőszáma annyi százezernél tart, amennyi egy egészséges magyar „sikerfilmé” — és vannak, akik hisznek a számokban. Ebből most az a lényeges, hogy a szerkezet és a realitás-irrealitás keverése már ott megvalósult, tehát nagyon komoly iskola volt a *Tiszta Amerikához*. Erről a filmről különben egyáltalán nem az volt eldöntve, hogy ez most egy amerikai film lesz. Nem, ez egy kis magyar hímezés. Persze, ha észnél vagyunk és egy picit is tehetségesek — most megint szemétség, amit mondok, de vállalható —, akkor nem lehetünk rosszak, mert adva volt egy olyan háttér, mint New York, és a történet ki volt dolgozva annyira, hogy *kevesebbet* is elbírn. De a lényeg, hogy mi Kelet-Európában nagyon sokat tudunk arról a lelkiállapotról, amely itt megjelenik. És ezt tulajdonképpen mindenki tudja. Úgyhogy lesznek, akik majd azt mondják, hogy ők már látták ezt a filmet. Még egyszer hangsúlyozni szeretném, hogy pontosan erről van szó. És hogyha ezt a filmet esetleg elvállalják az amerikai nézők is, akkor *nem* azért fogják elvállalni, mert amerikai. Ezt nem lehet becélolni. Aki megpróbál rájátszani arra, hogy innen egy amerikai filmet csinál, az hazug vagy csaló. Vagy amerikai.

