

# Kis, szomorú stílromantika

## Hótreál

**E**nek a filmnek a legőszintébb és talán legnyíltabb vonása a címe: *Hótreál*. Meg kell mondanom, hogy a mű egésze egyébként szomorúsággal töltött el, illetve rosszkedvre hangolt a „komor, evilági telek” idején.

A cím ugyanis telitalálat. Erős és létező fordulat, jó szlogen, amely nem a „magas” kultúrából hanem épp a beszélt pesti nyelvből való idézet. Talán még helyesfrási kétségeink sem lehetnek, hiszen az ilyesfajta kategóriákat nem szoktuk leírni, csak helybenhagyóan, szinte ki sem mondva bölintünk rá egy-egy eseményre: kifejezésre juttatva értésünk, azt, hogy nyomon vagyunk. *Hótreál*. Én így fordítanám: totális, igazi realitás, hazugság nélküli, markirozatlan, már-már fenyegetően őszinte. Nincs mellesbeszélés és nincs udvariasság, csak a lényeg van, amit nem lehet elkerülni, és amit tudomásul kell venni a maga kendőzetlen, pokrócgoromba mivoltában, még ha artikulálatlan is. *Hótreál*.

Jelen esetben mindez ezt ígéri: kezdődik az utazás az éjszaka mélyére, az aláereszkedés a pokolba. Szándékai szerint e cím figyelmeztetné nézőjét, vigyázat, itt ugyan nevetgetünk, de nem viccelhetünk; szórakozhatunk, mégsem engedhetjük el magunkat. Az életet fogjuk látni magát, bármilyen legyen is az egyébként.

Am ezzel szemben én stílromantikát, idézetekből összevarrt és csak ennyiben korszerű, posztmodern művet látok, amelyben nem sors és jellem, a világgal való összeütközés kalandja villan fel, hanem alkotójának szándéka szerint maga az életstílus lesz a vizsgálat tárgyává. Dehát miféle modor és miféle stílus az, melyet e film hősei megidéznek vagy megélnék, hisz a film világában e kétféle kategória között nincs eltérés? Az élmény és idézet folyamatosan

„Ez volna hát az új élet nyitánya?”  
R. M. Rilke: *A tékozló fiú kivonulása*

egymásra rímel, a mesterséges és természetes, a gerjesztett és való, az érzelgős és értelmes széjjelválaszthatatlan.

E film hősei, úgy vélem, magukra maradt, pesti „rettenetes gyerekek”, akik épp megpróbálnának túljutni életük egy zűrzavaros korszakán, hogy azonnal egy újabbba érkezzenek. Nem sokat árulunk el erről a filmről, ha megemlíjtjük, hogy kik és mivel foglalkoznak a film hősei, mert ők sem azonosak önmagukkal, sem tetteikkel, sem szavaikkal, amint azok következményeivel sem. Am maga a pusztá történet mégis csak az, hogy az árva, s a társadalom peremén élő leányka bátyja kijön a börtönből (miért volt ott és meddig?), vele szinte egyidőben jön ki barátja, börtönbéli szerelme, és idekint várná őt húga mellett annak káderyerek-bölcsész fiúja, valamint egy kiismerhetetlen foglalkozású nevelőnő, ki egy gőzmozdonyoszerű kupleráj leginkább kacagó alkalmazottja-tulajdonosa. Hőseink itt e világon addig ténferegnek a vásznon, addig beszélnek, lődörögnek, csókolóznak és kiabálnak, míg végül aztán egyikük disszidál második útlevelel, s a szomorú homokos, kit itthagynának, végül az ablakon ugrik ki.

Mindezt így leírni bizonyos, hogy méltánytalan eljárás a filmmel szemben, ugyanis e kevéssé illuminált leírás tényeihez a filmbeli álomvilágnak és művésztörténeti stúdiumsorozatnak semmi köze. Ez a keménynek szánt hótrealista történet voltaképpen egy modor álarca, felszíne csupán, és az igazi kérdés az, hogy mi is ez a modor. Én úgy hiszem, hogy nem más, mint a „veszélyesen élni” jelszava mögé rejtőzés, a kommunikációképtelen világ indulatokkal teli légkörének modora. Azoké, akiknek nincsen apjuk-anyjuk, akik nem hallottak a józan ész közvetítő lehetőségéről, terápiájáról, akik nem ingerül-

tek és nem ellenségesek, hanem elsősorban idegenek ezen a világon, akik számára az otthonosság élménye soha nem adatott meg, a múlt és jövő nélküli üres jelenben mindennapi életük romokban hever. Ők azok, akik számára a város nem a múlt és jövő szerződésének színtere, nem egymásra rétegzett, bonyolult történetek szövődése, hanem ellenséges és lepusztult közeg mindössze. Ez az életstílus az apokalipszis várása, ezeknek az embereknek a számára a világban élni azonos a félelemmel. Ezt a stílust ismerjük a művésztörténetből, ismerjük többek között a berlini újvadászt festészetéből, abból a világból, ahol az avantgard már nem ellenkultúra, hanem épp az odáig kultúra alatti, értéktelennek minősített gesztusok legitimálása. Ismerjük azokat a mitologikus figurákat, akik úgy élnek a metróban, a föld alatt, ahogyan ebben az istentelen világban csak lehet: rosszul és gonoszul. Mindenekelőtt Fassbinder idéződik fel, amikor erre a világra utalunk, amelyben semmi sem természetes, amelyben a jó már nem érzelkelhető, s nem lelhetünk rá az emberek között szövetséget teremtő, megfajtásra váró üzenetre. Ebben az állapotban már csak életstílus van, pillanatnyi helytállás fölismerhetetlen szituációkban, amelyek úgy zuhannak az emberre, mint megannyi ütés, szabályok nélkül, állandóan és követhetetlenül. Jól itt az vizsgáljuk, aki nevet és üt, aki mindig érti az ad hoc kommunikációját, azt, hogy mikor lehet és kell ütni, illetve búcsú nélkül távozni. Ebben a világban a feloldó nevetés és a közlésértékű agresszió folyamatosan áthatják egymást, miközben állandóan szeretetről esik szó. A beszédképtelenség mögött előtér a gyermekesség, és ez az, amiért ezt a filmet szomorúan kellett nézni, nem ingerülten.

A beszédképtelenség e világban nem szűgyen, hiszen abban nincs mit közölni, épp ezért az egyetlen feltehető kérdés a „hogyan” marad. Az indulatoknak, a félelemnek, az elhagyatottságnak, a kivertségnek, a kálódástól érzett rettegésnek kirobbánásait követhetjük nyomon, és kiszámíthatatlan, hogy az irodalmias fordulatokkal teli dialógusok mikor folytatódnak verekedésben, illetve mikor érnek csókból véget. Am a szomorú az, hogy mindez nem tétre megy, az impresszió befogadása után egyként következmény nélkül a pofon és a szerelem. Ezért mondják már-már megható gyakorisággal a film hősei: szeretlek. Talán ők maguk sem tudják már, hogy miféle hagyomány rettenetes súlyaként maradt rájuk ez a szó, ez az örökség, amely ugyan már semmire sem kötelez, de amelynek hiánya átjárja a „megaláztatottakat és megszorítottakat”.

Szabó Ildikó egzisztencialista kihívást látott egzisztencia nélkül. Drámaian felhangolt eseményeket dráma nélkül. Résztétet érez a résztétel és a

szolidaritás gesztusa nélkül. (Végső soron hihetetlen, hogy milyen önsajnálatot éreznek maguk iránt a film szereplői.) Itt minden félbemarad, az egyes szituációk közötti összefüggések esetlegesek. A hiteltelenség akkor is hiteltelenség marad, ha szándékolt volt. Hiszen az elhallgatások már nem rejtenek el semmit. A titok, amit a csendnek óvnia kéne, már nincs jelen. A szándék sajnos irodalmi, bármennyire is érthető: lennének mi veszélyesek és elszántak, Bonnie és Clyde a közértben.

Épp ezért, ami vélhetően nyomasztónak tűnt a film alkotói számára, a külső terektől való megfosztottság, a folyamatos félhomályos belsőben zajló események — mégsem hat szorongatóan. Ezek a hősök nem saját-életük, sorstörténetük összefüggésrendszerébe zárultak, hanem egyszerűen kicsúsztak a világból, amely közben megy tovább anélkül, hogy tudomást venne erről a történetről. Úgy hiszem, tudomásul kell vennünk azt a tényt, hogy bármily szomorú legyen is e történet, a film végén csak a hősök állanak dermedten, mindenki más siet tovább vélhető dolga felé, ugyanis az a dologtalanság, ami e fiataloké, nem általános, bármily kegyetlen is ezt kimondani.

Talán mindezért olyan kétélű és olyan kínosan szorongató az operatőri munka, ezért olyan lehetetlen az amatőr és profi színészek stílusának összehangolása. Ezért marad pusztán kellék és díszlet a film szubkultúrát pontosan jellemző képi világa. A divatosnak szánt és korszerűnek hitt emblémaként előadott képek sorozata így hullik szét alkotóelemeire. A kamera ugyan szorgalmasan követi az „à la Jarmusch” felvonásonkénti szerkesztést, ám a filmvászon kis kamaraszínpadán hiába kezdődik el újra és újra az esemény, sem a néző, sem az operatőr nem találja helyét, nem tudja a dolgát. Az egyes beállításoknak pusztán irodalmi kimódoltsága hat, ám ez a hatás is ismétlődés mértékének megfelelően rohamosan veszít erejéből. A szövegek tanultsága és hangsúlyozott álirodalmiassága is nagymértékben növeli a film hiteltelenségét. Az a tény, hogy a főhős nő hangja azonos a film rendezőjével, meglehet, hogy szándékos gesztus, de ez sem változtat azon, hogy az csak egy gesztus. A jelmez- és díszletfilmek, a design-filmek korában szinte a korszerűség minimális feltételeként kezelhetjük az up to date-séget, a látólelet percre pontos hitelességét. Ezen a ponton fogadható el talán egyedül a film, s azonosíthatóak a szereplők a város valódi lakóival. Igen, ma Pestben így is öltöznek, illetve így öltöznek azok, akiket Szabó Ildikó kamerája követ. Csakhogy ennek a ténynek sincsen önmagában túlmutató jelentősége. A divat követése öröm, ám arról lemaradni önmagában nem halálos véték.

Különösen fontos szerephez jut e

filmbe a zene. Másik János munkája. E fiatal zeneszerzőnek, a magyar „tartalékavantgard” végtelenül tehetséges, s immár ki tudja hány éve háttérben álló alakjának műve volt számomra a legrelevatívabb. Másik ugyanis nyilvánvalóan szándékosan distanciát teremt a film „avantgard”-ja és a zenei szövet között, s ez a distanciateremtés a józanság erejével hat. Eltekintve ugyanis a szintén igen szomorú, Kecskés Krisztával

„Lennénk mi veszélyesek és elszántak, Bonnie és Clyde a Közértben” (Czakó Ildikó)

Pándi Títusz felvétele



közösen elénekelt számtól, Másik hangsúlyozottan személytelen és végtelenül profi szalonzenét írt. Akár Herb Alpert és zenekara is játszhatott volna a filmbe.

Szabó Ildikónak és néhány barátjának végtelenül rossz kedve volt idén és tavaly télen. A rosszkedv önmagában véve nem eredmény, a kérdés, hogy a klasszikus fordulattal éljünk, az, hogy ki a beteg, s kérdés, hogy kinek és milyen rosszkedve van. A *Hótreál* rosszkedve bennem szomorúságot keltett, és sajnálatot ennyi eltékozolt fiatal év és élet iránt. S épp ezért hadd fogalmazzak meg egy óvatos figyelmeztetést. Ha mindössze ez maradt egy valaha avantgard életformából, ez a szomorú és avvittas alkoholizálás, a hiteltelen házibulik lepusztult láncreakcióinak sora, akkor jobban tesszük, ha az új nemzedék divatja szerint túléljük az apokalipszist, melyet talán mi ma-

gunk idéztünk elő. Maga a film erre a vonatkozásra Cserhalmi szerepeltetésével utal, hiszen nem véletlen, hogy a magyar színházi élet eme „rettenetes felnöttje” épp e mű keretei között jelenti be megtérését a józanság társadalmába, illetve kivonulását az illuminációból. Rádásul a valódi válság, amely e filmnek a háttérben érzékelhető, nem elmúlt, hanem most érte el a magyar társadalmat. Az új élet nyitánya csak most közeledik, és igencsak igyekeznie kell mindenkinek, aki egészségesen akarja túlélni ezeket az éveket. Ehhez valószínűleg meg kell tanulni beszélni, és le kell mondani a Winnetou-t idéző, elfojtott gesztusok álne mességéről. A receptivitás, a nagy érzékenység ma, úgy hiszem, hogy a józanságban áll.

A film végén a hősök a városból kimenekülnek a természetbe, s ott

mintegy ráébrednek az elemi és ősi összefüggésekre; e jelenet kapcsán két dolgot kell regisztrálnunk. Az egyik az, hogy a jelenet olymértékig komikus, hogy az szinte megszünteti a film egész súlyát. A másik, hogy sajnos mindez nincsen így. A természet nem dől rá a bűnösökre, a természet nem törődik ezekkel az eseményekkel. A bűnhöz és a bűnhődéshez, a vétkekhez és a feloldozáshoz, az értelmes emberi cselekvéshez vissza kell menni a városba, és ha tetszik, ha nem, végre el kell kezdeni élni.

GYÖRGY PÉTER

*Hótreál* — magyar, 1987. Rendezte: Szabó Ildikó. Írta: Szabó Ildikó és Tóth Zsuzsa. Kép: Dávid Zoltán. Zene: Másik János. Szereplők: Beri Ary (Dávid), Zsótér Sándor (Ádám), Czakó Ildikó (Lili), Vinoze Géza (Gyuri). Gyártó: Hunnia Stúdió.