

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«.¹

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« (kezdve a brit Grierson-csoporttól a Drew Associates direct cinemás alkotóiig vagy a Newreal ellenkulturális radikálisaiig) minden esetben mélyen át voltak politizálva...”², 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 muzsikus 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

¹ Bill Nichols: A dokumentumfilm típusai. Czifra Réka fordítása. In: *Metropolis*, 2009/4.

² Michael Renov: A dokumentumfilm poétikájának megelőlegezése. Buglya Zsófia és Czifra 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 filmvászonon”. 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 ggettósnak 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 járkal, 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”. Csabrilo 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 közülnök 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 normálisnál 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 kuplójának 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 választható kérdés avagy sorsszerű adottság a „zenével élés”, az elemi kifejezési vágy, mely fájdalomból 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 fontoskodók 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. Kezdvé 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, részéről 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 legszellemebb 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 fajta 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 összehozták volna magukat, mert tíz nap alatt kellett létrehozni egy egész estés

filmet, kevés pénzből. Nem lehetett jeleneteket újraismételni, egyrésről 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. Másrésről szeretnénk majd feltenni az internetre is, hogy akit érdekel, az nyugodtan letölthesse, hogy elérhető legyen.¹

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

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