

Korok és sorsok labirintusában

Tolnai Szabolcs *Fövenyóra* című filmjéről



„... Itt fekszik valahol, alig néhány száz méter mélyen a Pannon-tenger teteme, amely még nem halt meg egészen, csak le van fojtva, az állati és emberi tetemek, a halott emberek és halott műveik tetemei alatt, csak le van szorítva, mert évezredek óta, lám, még mindig lélegzik...”

Danilo Kiš írta ezt *Fövenyóra* című művében, amelyet az irodalomkritikusok a múlt évszázad egyik legkülönösebb regényének minősítettek. Ennek alap gondolatára épült Tolnai Szabolcs azonos című filmje, a júliusban Újvidéken megrendezett országos filmszemle egyik legkellemesebb színfoltja.

A szerb–magyar–szlovén koprodukcióban készült alkotás – a rendező és egyben forgatókönyvíró fiatal művész szerint – tulajdonképpen Kiš önéletrajzi családi trilógiájának, a *Korai bánat*, a *Kert és hamu*, valamint a már említett *Fövenyóra* című regényének a motívumait gyúrja egybe, hőseinek sorsát vázolja vagy esetenként villantja fel. Danilo Kiš említett műveit felületes rendszerezési szándékkal a holokauszt irodalomba lehetne besorolni, így nem csoda, hogy az utóbbi években néhányan megpróbálták párhuzamot vonni az 1935-ben Szabadkán született és 1989-ben Párizsban elhunyt Kiš, valamint az első magyar irodalmi Nobel-díjas Kertész Imre opusa között. Az érintkezési pontok ellenére azonban az alapvető különbség az, hogy Danilo Kiš műveiben a zsidóság XX. századi meghurcoltatása sokkal áttételesebb formában: inkább az életérzésbe átörököltetett genetikai kódként, mintsem történelmi tények sorozataként van jelen. Kiš esetében a zsidósághoz való vérbeli kötődése mellett (édesapja magyar zsidó, édesanyja nemesi származású montenegrói lány volt) a másik meghatározó alapélmény abból a tényből származik, hogy „...különböző civilizációk, népek közt élt, ami folyamatos ön- és eredetkere-

sésre készítette”. Ennek köszönhetően a közép-európai, nemzetileg be nem határolható ember létélményét volt képes megfogalmazni, *aki* „meg akarja őrizni egyéniségének ismertetőjegyeit, hogy egy antiindividualista korszakban elkülönülhessen az egygondolkodásúak végeláthatatlan tömegétől”.

Tolnai Szabolcs filmjének egyszeri megnézése után (ami alaposabb kritikához mindenképpen kevés) úgy tűnik, hogy éppen a filmből idézett előbbi mondat által megfogalmazott életérzésnek köszönhetően lehettünk szemtanúi két művész korokat áthidaló sikeres egymásra találásának. A vizuális eszközökkel újfogalmazott Kiš-mű ugyanis teljes időszerűségében szólal meg, amikor a Tolnai-filmben az újraéledő nacionalizmusok paranoiájával és az ideológiai elvakultság következményeivel (Ez nekem nagyon Európára szaglik, nekünk pedig Európa nem kell...) szembesít minket.

A film cselekményének középpontjában a második világháború forgatagában eltűnt apa emlékét és egyúttal saját életérzésének gyökerét kutató fiatal író, Andreas Sam áll, akiben könnyű felismerni magának Danilo Kiš-nek a művészileg átformált mását. A történet azonban korántsem ilyen egyszerű: az eseményszál folyamatosan két idősíkon fut: a negyvenes években és harminc évvel később, a hatvanas-hetvenes években. Az állandó flashbackekkel darabokra tördelt jelen csak lassan, mozaikszerűen rajzolódik ki, miközben a túlérzékeny, a realitás talajától gyakran elrugaszkodó művész furcsa múltkutatása során előbb a háttér, az ősök sorsa kezd összefüggő történetté válni.

Andreas Sam keserű Szindbád-utazásának állandó csomópontja, mondhatni kulcsfigurája az apa, Eduard Sam, a Monarchia egykori vasúti főfelügyelője, majd a Monarchia romjain létrejövő Jugoszlávia állami vasutainak tisztviselője, aki életműveként elkészítette az ország összes szállítóeszközének a menetrendjét, A jugoszláv belföldi és nemzetközi közúti, tengeri, vasúti és légiforgalmi *kalauzt*. Ez a könyv, mint a közelgő, majd mindinkább eluralkodó káosz ellenpontja, a nagybetűs *Rend* jelképe, amely a családi polcon *A Pál utcai fiúk*, a *Kis iskolai Biblia* és a *Kis Katekizmus* mellett foglalt helyet, az egyetlen biztos fogódzó, amely alapján a fiú megpróbálja ön maga számára rekonstruálni a koncentrációs táborban eltűnt édesapa emlékét. A múlt labirintusában bolyongva azonban a válaszok helyett csak újabbnál újabb kérdésekkel találja magát szemben. Így válik ez az *önmagából kiinduló és önmagához visszatérő* múltbéli utazása a különböző civilizációk és vallások közepette élő közép-kelet-európai, gyakran kisebbségi léthelyzetbe kényszerített ember életérzésének, kételyeinek, tanácstalanságának, gyökerkeresésének, hontalanságérzésének és állandó hazavágyásának, valakihez és valahova tartozni akarásának megrázó katalógusává.

A cím, a *Fővenyóra*, vagyis homokóra részint erre, az idősíkok említett keveredésére, részint viszont arra a Danilo Kiš regényéből már idézett tényre

utal, mely szerint a vajdasági, a Pannon-alföldi ember tulajdonképpen egy kiszáradt tengerfenéken él, lelkén viselve a múlt rozsdafoltjait, s önmagán a finom port, a homokot, amely lassan mindent és mindenkit elfed, eltakar, betemet. Tolnai Szabolcs filmjében képileg is nyomatékosan megfogalmazódik ez az életérzés, a víz és a sár, a sárból előkapart csigatetek, de mindennek előtt a tenger állandóan visszatérő, halálélménytől terhes motívuma által.

S ha már a film képi nyelvénél tartunk, nem mulaszthatjuk el megemlíteni az operatőr, a magyarországi Pohárnok Gergely kiváló munkáját. Pohárnok az elmúlt években a magyar filmgyártás egyik leggyakrabban díjazott operatőre volt, és hírnevét ez a munkája is csak öregbítheti. Sokak szerint a valódi művészfilm csak fekete-fehérben képzelhető el, nos, a *Fővenyóra* ilyen szempontból aligha hagyhat kívánnivalót maga után. A fekete-fehér filmanyag lehetőséget teremtett a fény-árny játék kihasználására, és a Tolnai–Pohárnok alkotópáros hatványozottan élt is ezzel a lehetőséggel. Pohárnok kamerája a film hangulatához illően nem a fényt, hanem az árnyat keresi. A félhomályt, amelyben minden olyan definiálatlan, bizonytalan, képlékeny, mint a hősök életérzése. Ha még szabadabban akarnék fogalmazni, talán azt is mondhatnám, hogy a fény itt nem azért van jelen, hogy tolatkodóan uralkodjék, hanem, hogy sorozatos elhalványulása, eltűnése még érzékletesebbé tegye az emberekre, a tájra telepedő vaskos sötétséget. Maga a film indítómondata is mintha erre utalna: Uramisten, milyen gyorsan sötétedik itt – mondja a főhős édesanyja. Érdekességként hadd említsük meg, hogy az eredeti forgatókönyvben ez a film zárómondata lett volna, de – a jelekből ítélve – maga a mű kényszerítette alkotóit erre az inverzióra.

Az alkotók hibátlanul összehangolt tevékenységét dicséri Szőke Szabolcs filmzenéje is, amely szintén jelentősen hozzájárult a *Fővenyóra* kedvező összehatásához. A visszafogott, inkább elmélyülten asszociatív, mintsem felületesen illusztratív zenéje néha csikorog, néha emberi jajszóként nyöszörög, néha pedig szinte a kép sarkából szivárog elő, s telepszik ránk, akárcsak közvetlen forrása, a csontunkig hatoló félhomály. A film kapcsán az egyetlen kívánnivaló a hang utómunkálataihoz (esetleg a vetítés körülményeihez) fűződhet, az újvidéki Aréna moziban ugyanis alig lehetett hallani a szereplők párbeszédét, a háttérzajok, a zörejek és a zene szinte teljesen elnyomták a színészek hangját.

Végül természetesen el kell mondani, hogy a *Fővenyóra* elkészítésében eminens nemzetközi színészgárda vállalt szerepet. Az apát és a fiút alakító belgrádi Nebojša Dugalić és Slobodan Čustić mellett a szarajevói Jasna Žalica, a németországi Lars Rudolph, a magyarországi Rajhona Ádám, Lázár Kati, Nagy Mari és Derzsi János, valamint néhány vajdasági magyar színész, közöttük Kovács Frigyes, Szilágyi Nándor, Csernik Árpád és még sok kollégájuk járult hozzá ahhoz, hogy Tolnai Szabolcs *Fővenyórát* bátran ajánlhassuk a művészfilmek kedvelőinek figyelmébe.