

Tönkrement életek indulója

Gothár Péter

Egyidősek vagyunk a rendszerrel – mondta egy beszélgetés során az 1947-ben született Gothár Péter. Amikor ez a kijelentés elhangzott, jellemző módon fel sem merült a kérdés, vajon miféle rendszerrel vagyunk is egyidősek – mint ahogy a rendszerváltozás után sem merül fel ennek a kérdésnek a hiánya. Gothár, miközben egy nagyon is konkrét rendszerre gondol, s művészte közvetlenül e rendszerből táplálkozik, nem politikus alkatú művész. Az állam ügyei helyett az emberek ügyei érdeklik – s hogy ez ne legyen ilyen bántóan általános és emelkedett, az emberek ügyeit az adott politikai feltételek présében-szorításában vizsgálja. A hetvenes évek közepén induló életmű erre nemcsak lehetőséget, hanem egyenesen felszólítást kap, hiszen az a bizonyos rendszer 1968-cal addigra immár másodszer is túljutott a politikailag bármilyen módon értékelhető mélypontján, immár nem süllyedt és nem emelkedett, csak állandóan és megkerülhetetlenül, éjjel és nappal, a bölcsőtől a koporsóig jelen volt. Ez az átható, ugyanakkor jelentéktelen, börtönnek lakályos, szabadságnak szűkös, ellenfélnek is ócska, nívótlan és kisszerű politikai lét határozta meg a tudatot – a marxista ideológia a saját romjain végül is kínosan és röhejesen igaznak bizonyult. Gothár ebben a közegben veszi számba, méghozzá a kérdés súlyához illő komolysággal, a szabadság esélyeit. A lefokozott körülmények és a cél nagysága közötti feszültség azonban nem a tragikumot, hanem a groteszk iróniát jelöli ki számára poétikai játéktérként.

A rendszerhez való poétikai – és nem politikai – kötődést a groteszk-ironikus stílusjáték mellett az a kortárs magyar film történetében kivételes fejlemény is bizonyítja, hogy Gothár Péter művészte az 1989-es politikai rendszerváltozás után, legalábbis rendezőtársaihoz képest, lényegében nem változott. Érdemes egy pillanatra szemügyre venni azokat az alkotókat, akiknek a nevéhez 1989 előtt és után egyaránt jelentős művek, életművükön belül meghatározó korszakok, filmtörténetileg pedig új irányzatok kötődnek. Kéves olyan rendezőt találunk, akinek művészetében a fenti szempontokkal összefüggésben nem következett be változás, rosszabb esetben törés. Jeles András filmrendezői pályafutása – reméljük, csak átmenetileg – megszakadt.

Jancsó Miklós, Szabó István és Tarr Béla művészete a nyolcvanas évek folyamán különböző filmtörténeti irányultságú, de egyként radikális átalakuláson ment keresztül. Grunwalsky Ferenc eltérő karakterű filmek után a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulójától épít formailag és szellemileg rendkívül koherens életművet. Egyedül Szomjas Györgyről mondható el, hogy jelentősebb átalakítás nélkül folytatja a nyolcvanas évtized elején megkezdett stílusát. Ebben a filmtörténeti környezetben tehát még inkább feltűnő a Gothár-életmű immár jó negyedszázados egységessége és folyamatossága a hetvenes évek közepétől egészen napjainkig.

Az egységesség és folyamatosság azonban paradox módon mintha a forma változatosságának volna köszönhető. Ezek szerint Gothár esetében azért nem olyan látványos a stílusváltás, mint Jancsónál, Szabónál vagy Tarrnál, mert az ő stílusa állandóan változik; stílusa: a váltás, a csúszkálás a stílusok, a formai konvenciók között, gyakran egyetlen filmen belül megvalósítva az átlépéseket.¹ A gyors és sűrű stílusváltások akár a stáblistákon is nyomon követhetők. Ha csak a meghatározó alkotótársakat, a forgatókönyvírókat, az operatőrt és a színészeket vesszük sorra, azt látjuk, hogy Gothár két filmnél többet egyikükkel sem forgatott. Az *Ajándék ez a napot* a rendező Zimre Péterrel, a *Megáll az időt* Bereményi Gézával írta. Ezután következett az Esterházy Péter posztmodern prózáját adaptáló két film (*Idő van, Tiszta Amerika*), majd egy íróként egyedül jegyzett próbálkozás (*Melodráma*). Ezt két igen eltérő karakterű írás megfilmesítése követte, *A részleg*, Bodor Ádám novellájából és a „halmozottan áttételes” szövegghátterű *Haggyállóva Vászka*, amely Lev Gordon gyűjtésének Marjana Kozirjeva által lejegyzett, majd Bratka László által „magyarított” szövege nyomán készült. A *Paszport* egy forgatókönyvírói pályázaton feltűnt szerző, Litvai Nelli munkájából született, míg a legutóbbi filmjét, a *Magyar szépséget* Gothár ezúttal Závada Pállal írta. S a nagyjátékfilmek forgatókönyvíroinak sorát kiegészíthetjük még a tévéfilmek, illetve a színházi rendezések televíziós változatainak klasszikus és kortárs íróival, továbbá eszünkbe juthatnak az olyan különleges műfajú darabok, mint az Örkeny-egypercesekből összeállított *Közjáték*-sorozat, vagy a Böröcz András szobraira és Dész László zenéjére forgatott *Akasztottak*. Az első két játékfilmet Magyarországon ekkor már védjegyévé vált stílusában Koltai Lajos fényképezte, a második kettőt ellenben egy pályakezdő fiatal, Dávid Zoltán. A *Melodráma* a „rendszer” képi lebontásán (*Álombrigád*) és mitizálásán (*Eldorádó*) egyaránt munkálkodó, e filmben inkább a Jelesnél szerzett tapasztalatait kamatoztató Kardos Sándor nevéhez fűződik, *A részlegben* viszont már nyilván a helyismeret okán is egy román operatőr, Vivi Dragan Vasile volt a rendező al-

¹ Kovács András Bálint e tekintetben Makk Károlyéhoz hasonlítja Gothár művészetét (Kovács András Bálint: *Nyolcvanas évek: a romlás virágai*. In uő.: *A film szerint a világ*. Palatinus, Budapest, 2002, 268.). Gothár egyébként Makk Károly osztályába járt a főiskolán.

kotótársa. A *Haggyállógva Vászka*ban ismét egy fiatal tehetség, Gózon Francisco tűnt fel, de a *Paszport*ot megint más, Babos Tamás fényképezte, a *Magyar szépség* pedig egyelőre nyitva hagyja a folytatást, hiszen a filmet operatorként Gózon és Babos közösen jegyzi. Ugyanez elmondható a színészekről is: főszerepet kétszer még senki sem játszott Gothárnál, noha nem akárkikkel dolgozott együtt (a teljesség igénye nélkül: Esztergályos Cecília, Zala Márk – neki ez volt az utolsó filmszerepe –, Lukács Andor, Nagy Mari, Börcsök Enikő, vagy legutóbb Udvaros Dorottya és Máté Gábor), legfeljebb mellékszerepekben bukkannak fel újra a korábbi protagonisták (az említettek közül például Nagy Mari, majd Börcsök Enikő). S ha végül mindehhez hozzátesszük még azt is, hogy Gothár gyakran forgatott igen különböző helyszíneken, ahol a környezet nem egyszerűen a történet közegét, hanem a film stílusvilágát is meghatározta (Amerikában, Erdélyben, Pétervárott vagy éppen a kelet-magyarországi tanyavilágban), akkor már pusztán e leíró szempont is bizonyítja az életmű sokszínűségét.²

Stílus és tematika változatossága ellenére felfedhetők az életműben távoli rímek is. A *Megáll az idő* epikus kiegyensúlyozottsága *A részleg*ben jelenik meg újra, míg az utóbbi film főhősének, Weisz Gizella sorsának bölcs belátása az *Ajándék ez a nap* megcsalt asszonyainak apatikus zárójelenetére utal vissza, illetve a *Paszport*ban a lányával a Duna felett lebegő Jelizaveta helyzetét vetíti előre, mindhárom esetben a köztes (női) lét, a politikai, az érzelmi és a társadalmi hálón történő kivetettség állapotát megfogalmazva. A *Megáll az idő* hatvanas évekbeli kamaszait az *Idő van* és a *Tiszta Amerika* bizonytalan, felnőni nem tudó, saját történetüket kereső negyveneseként látjuk viszont; a *Melodráma* Csehszlovákiába vonuló „megszálló” katonáiban, méghozzá a két barát közül inkább a bizonytalanabb Tomkában pedig mintha a *Megáll az idő* epilógusában, 1967 szilveszterén, a falnak dőlve részegen vizelő Köves honvéd története folytatódna. A képi játékosság és kísérletezőkedv szempontjából az *Idő van* és a *Haggyállógva Vászka*, míg az artikulálatlanság határait feszegető dramaturgia és szövegvilág tekintetében a *Melodráma* és a *Magyar szépség* állítható párhuzamba. A *Tiszta Amerika* variáció az *Idő van* című filmben „az élet útjának felén...” jelentkező értelmiségiközérzet-válságra, a narráció szintjén pedig a történetmondásnak a korábbi filmben felvetett nehézségeit a második Esterházy-adaptáció műfajjátéka oldja meg. (Az *Idő van*ban szó szerint megidézett Wenders-opus, *A dolgok állása* feladványát – történetek csak történetekben vannak – Gothár ily módon két filmben abszolválja.) De mind ezeknél áthatóbb közös vonásokat is találhatunk az életműben. Ilyen például

² Meg kell azonban azt is jegyezni, hogy a gyakran cserélődő alkotótársakkal szemben a rendező a zeneszerzőihez ragaszkodott: *A részleg*ig Selmeczi György, illetve ugyanettől a filmtől, amelyen tehát mindkettőjük neve szerepel, Orbán György a Gothár-filmek komponistája.

a legkülönbözőbb szélsőségek karneváli egymásra dobálása, a szellemi és a testi ütköztetése (már a rendező egyik vizsgafilmjében feltűnik ez az eljárás: az *Örömhöz* című etűd az *Örömóda* „modernizált” diszkómotívumait társítja az evés, a hús, a mézsárszék képeivel), vagy az abszurd iránti vonzódás (erre is igen korai példát találunk: az *Ajándék ez a nap* évében, Bereményi Géza írásából készült *Imre* című tévéfilm apafigurája a saját ravataláról lelépve emlékszik vissza az előző családi temetésre). A stilizálás és az ütköztetés alakzataiból jön létre a szinte valamennyi Gothár-filmet jellemző lenyűgöző – alkalmanként túlhabzó – intenzitás (s talán ezen a ponton kell utalni a filmrendezés mellett végzett, annál jóval folyamatosabb színházi munkásságra, amely tehát nem valamiféle „pótcselekvés” vagy „melléktermék”, hanem a filmkészítéssel egyenrangú, s azzal valószínűleg éppen a formai intenzitás tekintetében rokon alkotómunka – mindennek megítélése azonban meghaladja jelen írás lehetőségeit³). S végül említsük meg a filmekben legtöbbször megjelenő apamotívumot, amely az értéket, mintát, szabadságot, illetve szabadulást kereső hősök történetét kijelöli – vagy éppen groteszk, abszurd, ironikus módon nem jelöli ki, nem nyújt értékelvet, mintát; nem hívja elő az elszakadás, a szabadulás katarziszt, csak mindezek hiányával szembesít.

Az életművön végighúzódnó közös formajegyeket, a szabadságukat elszántan kereső – és csak a legnagyobb elveszettségben meglelő – hősök kitartó jelenlétét figyelembe véve, továbbá a folyamatos, művek közötti és művön belüli stílusváltásokat tekintve Gothár művészetének tükrében igen radikálisan értelmeződik annak a bizonyos rendszernek – amellyel tehát egyidősek vagyunk – az átalakulása. Amíg a rendezőtársak mégoly sokirányú, de igen markáns, töréspontszerű stílusváltásai egy szellemi-társadalmi változás megsejtésére, szükségességére vagy értelmezésére utalnak, addig Gothár művészete a maga „változatos változatlanságával” tagadja ezt a törést, nem jelez művészi vagy társadalmi paradigmaváltást. Gothár nyolcvanas évekbeli filmjei készülhetnének most is, a kilencvenes években forgatottak pedig megszülethettek volna már a nyolcvanas években (mint ahogy az 1994-ben megvalósult *A részleg* megfilmesítésének terve tizenkét évvel korábban felmerült). A rendszer nem enged el minket? Vagy inkább mi nem engedjük el a rendszert? Gothár Péter filmjei, készüljenek akár a hetvenes-nyolcvanas években, akár 1989 után vagy az ezredfordulón, újra és újra ezzel a dilemmával szembesítenek bennünket.

³ Gothár színházi rendezéseiről lásd: Sándor L. István: Kelet-európai marionett. *Metropolis*, 1997/tavaszi.

A *Melodráma* egyik abszurd-szürrealisztikus jelenetében a váratlanul előkerült második számú apa a Szabadság-szobor előterében lebeg ég és föld között. A lebegő helyzet és a „szabadság” árnya pontosan fejezi ki a Gothár-filmek apamotívumának karakterét. Az apák nemzedéke bizonytalan, kompromittált, félig megvalósuló, kompromisszumos szabadságélménye a fiúk generációja számára nem nyújthat követhető mintát. A *Melodráma* szinte pontról pontra levezeti ezt a képletet: amikor Valcsics húsz év börtön után felbukkan, a csehszlovákiai portyán fogant fiúnak hirtelen két apja is lesz, ám egyikkel sem tud/akar azonosulni. „Addigi” apját lelövi, az „újat” faképnél hagyja: neki 1988-ban már sikerül Nyugatra mennie, szemben Valcsicsék 1968-as abszurd tankos próbálkozásával. A magára maradt apa – a szabadság-szobros motívumot lezárva – hátralévő életét a Szabadság bárban tölti italozással. A *Melodráma* hisztérikussá fokozott keresése – a pikareszk történetben apa és fiú egymásra találását valójában a hiány, az elveszett múlt, az elveszett történelem, az elveszett szerelem (nő) hiánya motíválja – a rendszerváltozás kellős közepén zajlik; némi távlatból visszatekintve az embernek olyan érzése támad, mintha a rendező a békés társadalmi átmenet inverzeként a békétlen magánéleti átmenet krónikáját mondaná el. Ezt igazolják a *Melodráma* előtt készült filmek jóval rezignáltabb apakomplexusai, amelyek itt érik el forrponjtjukat, hogy aztán a következő filmmel, *A részleggel* más szinten egészen a végső elfogadásig, megnyugvásig jussanak.

A korai tévéfilmek mellett a *Megáll az idő* jeleníti meg először az apahiányos nemzedék értékválságát. A Köves Dini környezetében megjelenő felnőttek a vállalhatatlan életminták katalógusát nyújtják. Az apa 1956-ban lelépett, az anya a józan kiegyezés híve, amelyet pontosan jelez beszélgetése az új osztályfőnökkel és házassága a konszolidáció „nyertesével”, az 56 után bebörtönzött Bodorral, akinek immár „pótapaként” fojtott hangon eluttogott „nem ugrálni” életfilozófiája szintén nem lehet vonzó. Követhetetlen a régi osztályfőnök úr vallásos etikája és az új ofő, Lovas tanárnő idejétmúlt baloldalisága is, ahogy a fényes szelek idealizmusát próbálja folytatni a cinikus elvtelenség korában – nem beszélve az ötvenes években lecsukott férjéről, akit a fiúk egyszerűen „tönkrement paliként” aposztrofálnak. Természetesen elutasítandó az igazgató joviális és a helyettes fasisztoid fellépése, de a báty érzelemmentes csajozásai és karrierizmusa szintúgy. Az egyetlen vonzó életstratégiát Pierre képviseli, ő viszont nem lehet valószínű példakép, legfeljebb mitikus, aki a hétköznapi életben nem követhető.⁴ Pierre alakja egyszerre valószínűtlen, hatása környezetére ugyanakkor nagyon is valóságos (ugyanaz mondható el egyébként a film egyfelől pon-

⁴ A *Megáll az idő* nemzedéki tablójának és mitizálásának elemzését lásd: Almási Miklós: *Megáll a gyorsuló idő... Filmkultúra*, 1983/1.; Bikácsy Gergely: A zárójel felbontása. *Filmvilág*, 1982/9.; Alexa Károly: Iskola a határon belül. *Filmkultúra*, 1982/4.

tos és részletgazdag, másfelől nagyvonalúan stilizált környezetábrázolásáról is), s talán ebben a vonzó és kijózanító kettősségben rejlik a *Megáll az idő* mára kultikussá nőtt hatásának titka. Gothárék Pierre alakjával tudniillik vonzó legendát teremtenek, a legenda elutasításával – jobban mondva „elengedésével”, vállalhatatlanságával – viszont pontosan írják le a hatvanas éveket, méghozzá a 68 utáni, „el-forradalmi” hangulat kiábrándult pozíciójából. Köves Dini a szó szoros és átvitt értelmében csak a *határig* tart/tarthat Pierre-rel. Ennek az utazásnak egyszerre eredménye a megszenvedett és végre beteljesülő kamaszszerelem és a sorompón innen megélt, egy önfeledt balatoni hajnal erejéig tartó belső szabadság. A létező minták azonban vállalhatatlanok, a vállalható minta pedig nem létezik. Félig szabadság, félig szerelem: a nosztalgikus hatvanas évek-mítoszról kíméletlenül kijózanító, fájdalmasan ironikus epilógusban Szukics Magda már másik férfi oldalán tolja a babakocsit.

Ez a „félig megnyert élet” folytatódik a felnőttkor filmjeiben, amelyekből szintén nem hiányoznak a generációs viszonyokat megfogalmazó jelenetek (az *Idő van* című filmben az anyánál tett látogatás, illetve a beszélgetés az anya második férjével; a *Tiszta Amerikában* pedig az após látogatása), sőt a generációs értékválság az *Idő van* esetében már „lefelé” is megfogalmazódik. Halassi gyerekeinek sajnálkozó, mondhatni érett (a nagylány, Jitka esetében túlérrett) belátása, amellyel nyugtázzák, hogy ezektől a szülőktől semmit sem várhatnak, mintegy új nézőpontból veti fel a minta, a példakép hiányát: ha nem kaptam semmit, adni sem tudok semmit. Ez ellen a generáció ellen lázadni sem érdemes, hiszen nincsenek állításaik sem, saját bizonytalanságuknak kiszolgáltatva szűkölnék a klozeton (*Idő van*), ugornak ki a világukból (*Tiszta Amerika*) vagy éppen mennek neki a világnak (*Melodráma*).⁵ Az Esterházy-adaptációk azonban a generációs motívumok mellett szerkezeti motívummá is emelik a választható minták elutasítását. A kulcsszó a hiány, illetve az ebből fakadó rendnélküliség, zűrzavar, szétesettség, amelyet ezek a filmek a narratív szerkezet lerombolásával próbálnak érzékeltetni. Vagy más megközelítésben: az értelmes élet keresése (az élet értelmének kérdését már posztmodern ironiával sem lehet feltenni) az értelmes történet keresésében nyer formát. Mert formát kell találni a formátlanságnak – ez talán az egész Gothár-életmű legnagyobb kihívása, és megelőlegezhetjük, sikere: a szétesettség, a zűrzavar, a tönkremenés megformálása.

Esterházy posztmodern regényei a „nagy narratívák” elmúltával kis formákból építkeznek: a *Termelési-regény* „kissregény”, a grandiózus *Bevezetés a szépirodalomba* inkább szövegekből, mint történetekből áll, s a *Harmonia Caestis*ben is meghatározó az anekdotikus forma. A Gothárnak írt forgató-

⁵ Ugyanez az alaphelyzet variálódik újabb évtizednyi eltolással a *Magyar szépségben*, ahol a zűrés szülőket egyszerűen ejti a huszonéves generáció. Egyre világosabbnak tetszik egyébként, hogy Gothár filmes életművének egyik ága összefüggő családregegy, amelynek még koránt sincs vége.

könyvek ráadásul nemcsak a hagyományos történetmondást nélkülözik, hanem minduntalan reflektálnak is az éppen íródó szövegre (játszódo jelenetre), szinte megoldhatatlan kihívás elé állítva ezzel a rendezőt. (A kihívás elől egyébként találó „esterházys” gesztussal tér ki Gothár: az *Idő van* elején moziban ülünk, szovjet partizánfilm-paródia pereg a vásznon, s ahogy felgyuladnak a fények, a rendezőt vesszük észre a zsöllyében, átlótt fejjel. Ő tehát úgy „filmezi bele magát a filmbe”, hogy „kifilmezi magát”: nincs, aki reflektáljon – miközben ez persze reflexió a saját helyzetére.) Ezúttal azonban nem Gothár adaptációs küzdelméről szeretnék beszélni,⁶ hanem a történet-, illetve a történetmondás dekonstrukciójának szellemi hátteréről.

Mindkét film úgy szól a történetmondás nehézségeiről, hogy az a főhős történetnélküliségét, történethiányát vagy éppen történetvágyát fogalmazza meg. Gothár nem filmnyelvi problémaként veti fel a történetek lehetőségének kérdését, hanem életproblémaként, ahogy egész életművében sem nyelvi-stiláris kérdések izgatják, csupán az adott szellemi és lelkiállapotok megfogalmazása céljából fordul bizonyos stiláris eljárásokhoz.⁷ A történethiány az apahiány metaforájává magasodik, illetve újabb árnyalatokkal gazdagodik: a felnőttkorban immár nem a minták, a tradíciók tarthatatlansága nyomasztó elsősorban (azért ezeket most is élénk állítják a filmek az *Idő van* ÁVH-s üdülőgondnokának és a *Tiszta Amerika* jég hátán is megélő kádárista kispolgár apósának az alakjában). Valójában azonban nem a múlt nyomasztó, hanem a jelen, pontosabban a 68 után kilátástalanná vált jövő, amely, íme, bekövetkezett. És nincs semmi. Nincsenek *igazi* nők, nincs *igazi* család, nincsenek *igazi* gyerekek – nincs *igazi* történet. A hangsúly az igazin van – bármit is értsünk ez alatt. Merthogy ott vannak a nők (igaz, szomorúan lógáló, sokceruzás mellel), ott a család (a maga áttekinthetetlen és permanens zűrósságében), ott vannak a gyerekek (példát kéne nekik mutatni, miközben nálunk is többet tudnak arról, amiről nekünk sejtésünk sincs). Szóval minden megvan, és valami mégis hiányzik. „Mintha”-érzés – fogalmazhatnánk reklámyelven, az ironikus reklámidézetekkel zsúfolt film szellemétől egyáltalán nem idegen módon. A jó és rossz dolgok az életben – egy leltár tételei, amelyet férj és feleség egymásra utalt szolidaritása, a tételek jelentéktelenségével együtt (vagy éppen jelentéktelenségük miatt) meghitté, igazzá tud tenni. Az *Idő van* című filmnek ez az érzelmes iróniával kezelt jele nete pontosan fogalmazza meg a rendszerrel egyidős nemzedék helyzetét: bárhogyan alakul a jó és a rossz dolgok egyenlege, maga a lista deficitese. A beszélgetés a Balaton felé „szárguldo” Trabantban hangzik el, amikor a feleség arcából

⁶ Gothár Esterházy-adaptációihoz lásd Varga Balázs tanulmányát: Történetesen...? Esterházy-adaptációk a kortárs magyar filmben. In: Gács Anna–Gelencsér Gábor (szerk.): *Adaptációk. Film és irodalom egymásra hatása.* József Attila Kör – Kijárat Kiadó, Budapest, 2000, 134–150.

⁷ Vö. Kovács András Bálint, i. m. 267–268.

újra és újra kinövő szőrszál epizódja végképp megakasztja a zűrösen kezdődő vakációt, és epizodikussá tördeli magát a történetet is. A családi nyaralás ígéretével együtt a történet „kikerekedésének” reménye is lassan szertefoszlik, hiszen a film, csakúgy, mint az élet – ahogy a filmben idézetként elhangzik –, anélkül múlik el, hogy történetté kerekedne.

Az *Idő van* második felének disznarrációja figyelemre méltó kísérlet egyfajta posztmodern tudatfilm megvalósítására. Halassi egyre jobban eltávolodva a történet nyújtotta realiztikus motivációktól, mind abszurdabb, szürrealisztikusabb helyzetekbe kerül, lényegében múltjának, jelenének és jövőjének kaleidoszkópszerű összefoglalását éli át. Mindennek megformálásához Gothárt az író anekdotikus szerkesztésmódja vezette – és paradox módon ezen a ponton épp az anekdotikus forma tartja vissza attól, hogy valóban elszakadjon a történetmondás logikájától. Halassi története így nem szűnik meg, nem lényegül át, csupán – a film második felével együtt – „szétesik”.

A *Tiszta Amerika* a történet-, minta-, érték-, sőt életkeresés szempontjából az *Idő van* párdarabja, narrációs szempontból viszont ellenpontnak tekinthető. Az *Idő van* a történetvesztés filmje, a *Tiszta Amerika* a történetnyerésé. Tölgyesi Frigyes úgy dönt, kilép a Halassiéhoz kísértetesen hasonló családi zűrzavarból – a film indítása a teljes összeomlással meg a budapesti és a New York-i hídjelenetek párhuzamával kifejezetten erős –, s a tengerentúlon új életet kezd. Itt sem lehet azonban ura a saját történetének: az érte küldött apósnak még nemet mond, az őt üldöző ismeretlenekkel szemben azonban már tehetetlen. Mondhatni olyan történetelem, elbeszélési konvenció vet véget az életének, amelyhez semmi köze sincs. Gothár tehát a történethiány motívumát ezúttal nem az európai művészfilmes közegekben, a történetmondás nehézségeként jeleníti meg, hanem ő is végrehajtja a „történetek csak történetekben vannak” lépését, és – több európai rendezőtársához hasonlóan – Amerikába igyekszik, hogy archetipikus, műfaji történetet rendelhessen kelet-európai, történet nélküli hőséhez. Amerika mégsem kizárólag a mozi végzetes mítoszaként van jelen a filmben, hiszen legalább akkora erővel alakítják Tölgyesi kalandzásait az ismeretlenség, az idegenség, a nyelvtudás hiányának groteszk motívumai, mint az ismerős mozifordulatok. Ebből a szempontból pontos választás New York, úgy is, mint a sokféleség szabad városállama, és úgy is, mint a Hollywooddal, azaz a műfaji sémákkal szemben álló filmművészeti tradíció fellegetyará. A főhős saját alkatából következő helyzetek lényegében hasonló sors- és történetvesztők társaságába sodorják, ezért aztán „igazi” történetté bizonyára köztünk sem formálódna élete; a valódi történet, az üldözés-menekülés archetipikus sémája mintegy rajta kívül esik meg vele, talán félreértés az egész, talán ez nem is az ő története – mindenesetre ő hal bele. Gothár tehát miközben a hely szelleméből következő mitikus történetet vázol fel, ugyanúgy hősének történethiányáról beszél. A korábbi, konvenciósertő disznarrációs technikával szemben viszont most konvencionális narratív megoldással zárja filmjét, így míg az előbbiben hőse elveszti történetét, az utóbbiban a történet veszejt el a hőst.

Figyelemre méltó a rendező pályáján az a törekvés, ahogy megpróbálja a metaforikussá növelt apahiányból következő értékválságot, belső bizonytalanságot nyugvóponttra hozni, sőt esetleg győzelemre vinni. Ez az állapot azonban Gothár filmjeiben csak egy téren-időn kívüli mitikus (a *Megáll az idő* Pierre figurája és a *Tiszta Amerika* archetipikus „mozi”-fordulatai), metafizikus (*A részleg*) vagy egyszerűen (láger)mesei szinten valósulhat meg (*Haggyállógva Vászka*). Mindez igen kétségbeesett bíráló a rendszerről és a mindennapok esélyeiről, ugyanakkor bizakodó is, hiszen mégiscsak létezik olyan nézőpont, ahonnan megoldhatónak – jobban mondva feloldhatónak, beláthatónak, elfogadhatónak – tűnik a társadalom és az egyén között állandósult válság. A *Tiszta Amerikában* még ironikusan kezelt (hősről ugyanis belehal vágyva vágyott történetébe), a *Vászkában* pedig már a fantasztikumba átemelt szemléletváltást a két film között készült *A részleg* fogalmazza meg legtisztább formában. Az 1994-ben forgatott film ily módon akár korszakhatárnak is tekinthető, ha Gothár ezt követően a *Paszporttal* és a *Magyar szépséggel* (de a stílus tekintetében már a *Vászkával* is) nem térne vissza korábbi groteszk-ironikus stílusához és orientációjukat vesztett hőseihez, mindezzel a rendszer mindennapokat érintő, „alsó gépállású” változatlanságát jelezve. *A részleg* az örvénylő, kavargó, sehova sem vezető, mégis mozgalmas útkeresésekkel szemben a megérkezés, a megbékélés filmje. Ilyesmit eddig csak az *Ajándék ez a nap* zárójelenetében, a két megcsalt, fáradt asszony hosszú, felszabadító beszélgetésében láttunk, s ez a fajta tartás, a valós politikai körülmények semmibevétele érzékelhető majd később *Vászka* és *Ványka* „zsarnoklő” meséjében.

A részleg legnagyobb tétje az, hogy Gothárnak sikerül-e megőriznie a történet anyagszerű konkrétságának és metaforikus jelentéstöbbletének egységét, amikor is pontosan felismerjük, miféle diktatúráról van szó, mégsem pusztán egy politikai rendszer bírálatát látjuk a filmben. A pontosság, a részletgazdagság a realizmus értelmezési stratégiáit hívja elő, a helyzet motiválatlansága, az abszurd szituációk kezelése pedig inkább parabolikus értelemkeresésre szólít. Bodor Ádám novellája a nyelvi absztrakció felől közelít a tárgyszerű pontosság felé, míg Gothár adaptációja a konkrét filmképeken keresi az elvonatkoztatás lehetőségeit. Mindkét szerző tehát saját médiuma ellenében dolgozik, s ez a paradox mozgás hívja elő *A részleg* sajátos hatását: zsigerileg hatoló földközelségét és az ebből táplálkozó, nem pusztán az értelmezést, hanem a hősnő helyzetét is kijelölő emelkedettséget.⁸ Gothár tehát nem csupán a történetet adaptálja, hanem az írói eljárásnak megfelelő filmnyelvi eljárást keres Bodor szemléletmódjának közvetítéséhez.

⁸ Érdemes itt emlékeztetni a paradoxonnak ható alkotómódszer kezdeményezőjére, Mészöly Miklósról, aki éppen az adaptáció, nevezetesen a *Magasiskola* megfilmesítése kapcsán fejtette ki gondolatait „a realizmus paraboláiról” (Zs.[ugán] I.[stván]: A realizmus parabolái irodalomban és filmben. Beszélgetés Gaál Istvánnal és Mészöly Miklóssal. *Filmkultúra*, 1970/4.).

Különösen szembevetendő a módszer sajátossága, ha *A részleg*et összevetjük az Esterházy-filmekkel. Esterházy esetében a leírt események mellett egyenrangú formaalkotó elvként van jelen a megírás aktusa, illetve reflexiója, ezért az ő szövege nyomán készült adaptációban a történetmondás elsősorban mint nyelvi tevékenység jelenik meg. Ezzel szemben Bodor prózájában a leírt világ kerül előtérbe, míg a szerzői pozíció jóval rejtettebben van jelen, amelyet a filmi történetmondás ábrázolóeszközei hangsúlyozhatnak. Mindennek megfelelően Gothár Esterházy esetében az elbeszélés diegetikus (nyelvi-elmondó), míg Bodornál az elbeszélés mimetikus (utánzó-megmutató) aspektusát emeli ki. Az *Idő van* és – az „importált” történet miatt kisebb mértékben – a *Tiszta Amerika* radikális képi effektusokkal jelzi az elbeszélő „nyelvi jelenlétét”, míg *A részleg* esetében nyomát sem látjuk efféle stilizációknak. Gothár mintegy „leköveti” Weisz Gizella útját, és mindent a filmkép „lexikájára”, a gondosan kiválasztott helyszínekre, tájakra, arcokra bíz. Az eredeti mű mimetikus megjelenítését hangsúlyozza az elbeszélés szempontjából éppenséggel diegetikus megoldás is: a novella egyes részleteit külső narrátor mondja el. Sajátos „utánzó” pozíciót teremt ugyanis e nyelvi közlésnek, hogy tökéletes fedésbe kerül a képpel, vagyis a narrátor nem közöl új információkat, hanem elmondja mindazt, amit a képen is látunk. Gothár e második narratív elemmel nem juttat többletinformációhoz, hanem az utánzás-megmutatás gesztusát erősíti fel – nem utolsósorban közvetlenül is megidézve ezzel az eredeti művet.

A részleg adaptációs technikája azonban, mint Gothárnál minden esetben, nem filmnyelvi szempontból fontos. Weisz Gizella a korábbi kereső-elutasító, kétségbeesetten kapkodó Gothár-hősökkel ellentétben a belső nyugalom, az elcsendesülés, a társadalmi-politikai személyiség feladásának és a spirituális én megtalálásának az útját járja végig: valóban eljut a szabadságig – a teljes elveszettségben. Ennek az útnak és ennek a belső megbékélésnek a folyamatát hangsúlyozza szerkezeti szinten az elbeszélés nyelvi eszközeinek az elrejtése, a megmutatás, az utánzás poétikai eljárásainak felerősítése, az utazás folyamatának reális tér-idejű nyomon követése. A film önmagában való és az életművön belüli értelmezése szempontjából egyaránt fontos, hogy Gothár ezúttal is ugyanazt a „rendszert” írja le, csak most más nézőpontból. Korábbi hősei belülről rázták a rácsokat, Weisz Gizella végül kívülről (a részleg világvégi, *ugyanakkor* világ feletti magasáról) tekint ugyanezekre a rácsokra. Csak az abszurd növelt, irracionális és megmagyarázhatatlan kiszolgáltatottság abszurd, irracionális és megmagyarázhatatlan elfogadása teremti meg a belső szabadság elnyerésének a lehetőségét;⁹ ha megérteni, mi több, megváltoztatni próbáljuk a kö-

⁹ „Amilyen abszurd a világ, olyan abszurd módon viselkedik Weisz Gizella” – írja *A részleg* káfkai jellegét kiemelve Györfly Miklós (Györfly Miklós: Világunk abszurd részlege: Kelet-Európa. In uő: *A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*. Palatinus, Budapest, 2001, 299.).

rülöttünk lévő zűrzavart, az bennünk is zűrzavart szül. Weisz Gizella a személytelen rendszer utasításának elfogadásával feladja korábbi „társadalmi” személyiségét: másképp fog öltözni, más ételeket fog szeretni, dohányozni fog, megváltozik a viszonya a hideghez, a meleghez, az idő múlásához, sőt az arcát és a nevét is el fogja veszíteni (ahogy felismerhetetlenné vált számára a részlegről visszatérő egykori tanára, Potra doktor, illetve ahogy nem tudja, Öcsinek vagy Petyának hívják a kalyibában talált férfit). Ez volna tehát végre az igazi, saját történet? Mindez ugyanis kétségtelenül elvezet a belső, spirituális szabadság elnyeréséhez – Gothárt azonban nem önmagában véve a személy transzcendenciája érdekli; nem a személy átlépése, hanem a társadalmiból való kilépés, az ily módon megnyert társadalmon túli vagy felüli szabadság lehetősége és mi-benléte foglalkoztatja. Amíg a *Megáll az idő* vagy a *Melodráma* testközelen élő felnőtteivel, apáival vitatkozni lehetett, semmibe venni őket, vagy akár lázadni ellenük, addig *A részlegben* arctalanná, megfoghatatlanná válik a sorsunkat irányító, személyiségünket meghatározó rendszer; metafizikai mozgatóként, egyfajta mindenható apaként/atyaként, magában a személytelen mechanizmusban magasodik fölénk. Ez már nem a félig nyert szabadság világa, hanem a teljes, abszurd, irracionális kiszolgáltatottságé – és éppen ebben a helyzetben van esély az igazi szabadság elnyerésére. Gothár azzal, hogy metafizikussá növeli a létező politikai tapasztalatokon nyugvó, szinte fizikailag tapintható környezetben zajló, lélektanilag is pontosan motivált passiótörténetet, a megváltást is metafizikussá teszi. Ahogy a valóban létező pétervári párttitkárt, Zinovjevet a sztálinista vörösterror idején csak egy *fantasztikus mesében* győzheti le Vászka és Ványka, a pityeri és a falusi rabló, úgy Weisz Gizella is csak egy metafizikai léptékű történetben, a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt a *végeken* gondolhat valami biztosat a jövőjéről: „ez most már így lesz egy darabig”. Egészen a végidőig. Az apokalipszis, íme, bekövetkezett...

E formailag kiegyensúlyozott, gondolatilag ugyanakkor végletes nézőpontból is jól érzékelhető a Gothár-filmek többségét robbanásig feszítő el-lentmondás, amely szerint a szabadság csak a rendszeren kívül vagy azon túl, csupán poétikai eszközökkel láthatóvá tett tartományokban érhető el; amennyiben ez a fajta elvonatkoztatás nem segít, úgy egy „formátlan” rendszer tehetetlenül vergődő, szárnalmas és nevetséges – igaz, nem „spirituális”, hanem nagyon is eleven, valóságos – foglyai maradunk.

Káoszkeringő

Szabadság, igazi történet a mesék, mítoszok vagy a mégoly anyagszerűvé tett metafizikai létezés közegében – avagy félig szabadság, történettöredékek a mindennapok groteszk sűrűjében; a sors reflektálatlan elfogadása – avagy az esetlegesen sorjázó pillanatnyi élethelyzetek szüntelen és kényszeres reflexi-

ója. Gothár életművében e két, látszólag egymásnak ellentmondó stratégia fogalmazódik meg, csakhogy ugyanabból a világlátásból fakadó alternatívákról van szó, így aztán nem a vagy-vagy kérdése, hanem a felállított képletek logikája fontos. Vagyis hogy mit nyerünk, és mit veszünk. A végeredmény ugyanis egyforma: mindenképpen elveszítünk valamit. Az életmű arányait vizsgálva nem kétséges, hogy a rendezőhöz az utóbbi alternatíva, tehát a félig szabadság, a keresés, a reménytelen kiegyensúlyozatlanság, a tönkremenés folyamatának megragadása áll közelebb, hiszen ez a mi *igazi* életünk (ha igazi történetek nincsenek is benne), amely – ne feledjük – egyidős a rendszerrel.

Gothár a „rendszerfüggő” élethelyzetet, mint láttuk, a konkrét és metaforikus apahiány által motivált értékválságos állapotnak írja le, amelynek egyfajta végpontja a történet (és a történetmondás) elbizonytalanítása, kibillentése a megszokott konvenciókból, illetve zárt, külső elbeszélőformák közé szorítása. A narratív keret tehát mintegy összefogja a szétcsúszó életek szétcsúszó történeteit; e konstruktív formaalkotás mellett ugyanakkor jóval nagyobb erővel van jelen Gothár művészetében a dekonstruktív formaalkotás szándéka, azaz a szétesett keretek között zajló folyamatok rekonstrukciója: a formátlanság megformálása. A disznarrációs törekvések mellett az életmű védjegyévé vált hatás a képi világ szélsőséges stilizációjának köszönhető. Bizonyos filmeknél az előbbi, míg másoknál az utóbbi válik meghatározó poétikai elvvé, legtöbbször azonban egymást erősítő, egymásba oldódó művészi eljárásról van szó.

A Gothár-filmek képi világát már csak azért sem lehet önmagában vizsgálni, mivel az egész életmű logikáját meghatározó „cseppben a tenger” helyzettel találkozunk. Az oeuvre korábban jelzett stílusváltozatossága, stílusváltásai ugyanis az egyes filmek képi stilizációján is tetten érhetők: a különféle szín-, forma- és mozgáselemek összeütköztetésén, az átmenet nélküli éles váltásokon, a szinte állandósult, torzító közelikkel kiemelt mozgásokon, statikus és dinamikus folytonos pulzálásán. Mindennek nincs más célja, mint a kereső, bizonytalan, káoszról káoszba forduló életek közvetlen és expresszív, vagyis a dokumentarista formát nagyfokú stilizációval ötvöző megjelenítése. Újabb és újabb meglepő nézőpontok, ugyanannak az arcnak, helyzetnek természetes és torz, változó karakterű ismétlődései – mozgás és állandóság: az egyes filmek mozgalmassága és az életmű állandósága. Ezzel visszatértünk a kiindulópontához – (ha nem is az Esterházy-féle posztmodern) a „kelgyó enfarkába harap” –, de talán nem vagyunk következtelnek, hiszen Gothár életműve, az egyes filmeket és a filmek összességét tekintve egyaránt, önmaga körül forog, állandóan ismétlődik, emelkedik, zuhan. Egyfajta körtánc, kaotikus keringő, amelynek egyes lépései még felismerhetők, az egész azonban áttekinthetetlen (vagy fordítva).

Ha már visszatérünk a kiindulópontához, térjünk vissza az első filmhez, hiszen az *Ajándék ez a nap* máig lenyűgöző stíluserejét éppen az éles, gyakran dramaturgiaiailag is kiemelt váltások teremtik meg. A film a hetvenes évek jellegzetes szociológiai motivációjával dolgozik: a lakáshiányt helyezi a konfliktus-

tus középpontjába. Gothár miközben akkurátusan bemutatja a motívum szociológiai hátterét, pillanatnyi kétséget sem hagy afelől, hogy filmje nem pusztán a működésképtelen társadalmi és gazdasági mechanizmusról szól. A film groteszk-abszurd helyzetait éppen az szüli, hogy a szereplők már el sem tudják képzelni, máshogyan is mehetnének a dolgaik. Nem anyagi vagy társadalmi alapszükségletek körül kavarnak az események; nem forradalmi a helyzet, „legfeljebb” méltatlan. Vagy ahogy a *Tiszta Amerikában* az após és a vej dialógusa pontosan megfogalmazza: „Nekem te ne mondd, hogy otthon nem lehet élni! – Lehet! De nagyon nehéz!” Az *Ajándék ez a napban* már rég nem az a kérdés, a szereplők vajon felülemelkednek a körülményeken vagy legyőzik őket, nem próbálják értelmezni sanyarú sorsukat (a változtatásra is csak a budai „kéjlek” megszerzésébe belevágó Irén gondol, valószínűleg életében utoljára). A film azt a folyamatot mutatja be, ahogy a boldogulásunkért tett erőfeszítések közepette úgy veszítjük el önmagunkat, hogy észre sem vesszük. Jobban mondva – s ez Gothárék legfontosabb állítása így, a hetvenes évek végén – még csak nem is folyamatról, hanem rendkívül intenzív, mozgalmas, feszült, pulzáló, kiszámíthatatlan, s a dinamikára utaló jelzőket még hosszan sorolhatnánk, ám valójában sehova sem vezető *állapotról* van szó. Nem tudjuk kezelni, megoldani a helyzetünket – ez a filmet, így vagy úgy, a társadalombírálat irányába mozdítaná el –, viszont függetleníteni sem tudjuk magunkat a körülményektől. Foglyok vagyunk – a saját magunk által fölépíteni vélt világban.

Ezt a kettősséget fogalmazza meg a történet társadalmi-gazdasági háttér előtt kibontakozó magánéleti konfliktusa, de jóval erőteljesebben exponálja az ebből fakadó feszültséget a film képi világa. Gothár esetében kétségtelenül nem beszélhetünk abban az értelemben a dokumentarista forma stilizációjáról, ahogy ez ugyanebben az időszakban Jelesnél *A kis Valentinóban* végbemegy.¹⁰ A törekvésük azonban egy szempontból mégiscsak rokon: mindketten a forma fikcionalizálását, stilizálását helyezik előtérbe, méghozzá egy dokumentarista, illetve realista anyagon, megteremtve ezzel a hetvenes évek két meghatározó irányzatának, a dokumentarizmusnak és a stilizációnak a szintézisét. A hatvanas évek illúziórealizmusának elutasítása után a hetvenes évek végére, úgy tűnik, már a „realizmus illúziója” sem tartható...

Az *Ajándék ez a nap* formavilágát a realista alapszöveget állandó, erőteljes és sokrétű stilizálása határozza meg. Gothár nem egyszerűen átalakít egy formai konvenciót, hanem épít és rombol, megakaszt, majd tovább folytat. Ez utóbbi gesztust emeli ki a szereplők többször visszatérő „színpadi” gesztusa, ahogy egy-egy jelenet végén – sőt néha jelenet között, vagyis folyamatos tér-időben

¹⁰ Vö. Kovács András Bálint a dokumentarista ábrázolásmód önmaga ellentétébe fordulásáról, illetve Jeles abszurd dokumentarizmusáról kifejtett gondolataival (Kovács András Bálint: „Öntudatlan rétegek”. *Ábrázolási konvenciók átalakulása a hetvenes évek magyar filmjeiben*. In uő: *A film szerint a világ*, i. m. 208–210.).

visszalépve az eredeti szituációba – megállnak egy pillanatra, s belemerednek a kamerába, vagy ilyen a pomázi dalárda jó ideig motiválatlan applikálása a történetbe. A következő stilizációs szint a különféle műfajok és stílusok imitálása, önálló betétként (például a különféle dalokban, slágerekben), vagy a jelenetek folyamatában. Különösen ez utóbbi figyelemre méltó megoldás, hiszen az egyetlen beállításon belüli váltásoknak még erőteljesebb a dinamikája. S végül a stilizáció a képek elemi szintjén is létrejön: kompozíciókban, képsíkokban, tónusokban. A szinte folyamatosan kézben tartott kamera behatol a szereplők közé, együtt mozog velük, kíséri őket, s mivel mindenki állandó, kényszeres mozgásban van, a kép pillanatonként változik: hol egy arc már-már torz közelijét, hol az események háttérét, hol egy csupasz izzó meleg sárgáját, hol a derengő hajnal vagy éppen a neon hideg kékjét látjuk, gyakran a kettőt együtt, ugyanabban a keretben. Koltai Lajos kamerája egyszerre tudósít realista közvetlenséggel az eseményekről, és stilizálja a látványvilágot, mintegy operatőrileg is „leképezve” dokumentarizmus és stilizáció szintézisét.¹¹

Sehová sem vezető állapotok – hacsak egymás felé nem. A nemzedékek süket párbeszéde, az acsarkodások, félreértések, aszinkron közeledések ellenére Gothárnál fel-felsejlik az egymás felé fordulás, a kölcsönös megértés, megbékélés gesztusa. Igaz, legtöbbször rögtön groteszk idézőjelbe téve vagy elemelve a hétköznapoktól. A tönkrement életek „communiója” mégis a rendező művészetének fontos eleme; olyan viszonyítási pont, ahonnan a teljes zűrzavar belátható és értelmet nyer. Befejezésképpen érdemes tehát akár lel-társzerűen is sorra venni őket.

Az *Ajándék ez a nap* színészi, operatőri, írói és természetesen rendezői bravúrral megoldott zárószekvenciája, a megcsalt feleség és a szerető alkoholmámoros „utazása az éjszaka mélyére”, mindjárt az életmű elején hangsúlyozza a szeretetközösség feszítő igényét és abszurd reménytelenségét, méghozzá páratlanul gazdag tragikomikus, groteszk hangfekvésben. A *Megáll az idő* epilógusa keserű iróniával fejezi be a filmet, ez azonban csak a keret, mintegy a hatvanas évek folytatásából visszavetített felnőtt tudásunk következménye. Diniék kamasztörténetének nyugvópontja – és a film emblemikus képe – hármójuk nap felé fordított arca a Balaton-parti hajnalon. Az *Idő van* a generációk egymásra találásának költői képével fejeződik be: a nagypapakorúvá öregedett Halassi felnőtt fiával eteti az Erzsébet hídon a sirályokat, miközben bölcs párbeszédet folytatnak arról, hogy a madarak vajon miért nem ejtik le soha a kenyérdarabot. („Lehet, hogy nekik lassabban esik, apa” – mondja a fiú.) A *Tiszta Amerika* csak rövid, ám annál fontosabb jelenetben villantja fel a

¹¹ A Maár Gyula vagy Szász Péter filmjeinek fényképezésével „a fény festője” minősítést kiérdemlő operatőr korábban jó néhány dokumentumfilmet és fikciós dokumentumfilmet is forgatott. (Vö.: Csala Károly–Fazekas Eszter: *A fény festője*. Koltai Lajos operatőr. Osiris, Budapest, 2001.)

sorssal való megbékélés pillanatát, amikor a Brooklyn-híd korlátjába kapaszkodva, a zuhanás előtt Tölgyesi Frigyes egyenesen ránk néz, s mintha valami megállapodottság vagy megértésféle jelenne meg a korábban oly űzött és zavart arcon. A *Melodráma* – nos, ez a film ebből a szempontból a mélypont, Gothár dühösen kiábrándult (és kiábrándító) filmje, mely lélekállapot nyomot hagyott a művészi megformáltságon is. *A részleg* viszont hatalmas ellenpont, az elfogadás és a megbékélés folyamatának téren és időn túli kiterjesztése – az ezzel járó gazdagodással és lemondással együtt. A *Haggyállógva Vászka* meseivé stilizált története sok szempontból a korábbi Gothár-filmek sodró erejű, kaotikus világát idézi, miközben az egész film egy önzetlen barátság és a zsarnok legyőzésének idealisztikus története. A *Paszport* még egy lépéssel közelebb visz a társadalmi-gazdasági kiszolgáltatottságban vergődő sorsok jellegzetes Gothár-stílusú (újra)feldolgozásához. Mindezt az sem hátráltatja, hogy ezúttal számára látszólag idegen, kisvárosi és tanyasi környezetben forgat, sőt mintha a határtalan pusztá vagy éppen a szanaszét rohangáló állatok friss impulzusokkal szolgálnának az animális leépülés és kiszolgáltatottság ábrázolásához – nem beszélve a nyelvben megragadható korlát(oltság)ok egész életművön végigvonuló, külön tanulmányt igénylő motívumának gazdagodásáról. S a *Paszport* zárata szintén *A részleg* előtti filmek pillanatnyi nyugvópontját idézi – igaz, bizarrul ironikus szituációban: a létező világok legjobbjából elmene-kült, majd elüldözött Jelizaveta hazátlan lányával összekapaszkodva himbálódzik egy gumikötélen az Erzsébet híd és a Duna között, a gellérthegyi Szabadság-szoborral a háttérben.¹² S végül a legutóbbi film szintén e változatos életmű állandó vonásait, belső rímeit emeli ki. A *Tiszta Amerika* jellegzetesen magyar (kelet-európai) sorsképletet helyez át Amerikába, míg a *Magyar szépség* egy címevel, utalásaival és motívumaival egyaránt ismerőssé tett amerikai történetet ültet a magyar körülmények közé. A filmbeli ötvenesek válsága a korábbi negyvenesek és harmincasok válságtörténetét folytatja, ahogy a generációs ellentétek is hasonló módon, csak más korosztályi relációban kapnak helyet az újabb családtörténetben. A kilencvenes évek filmjeiből a széteső birodalommal kapcsolatos, elsősorban a nyelvi-kulturális káoszban lecsapódó motívumok lehetnek ismerősek. S végül a film különféle hangulatú, intenzitású, stílusú, sőt különböző „hordozón” rögzített jelenetei (gondoljunk az ipari kamera képeinek beépítésére), illetve ezek kaotikus egymásra dobálása ezúttal is a formátlan életek megformálásának jegyében áll.

Egyidősek vagyunk a rendszerrel – és azok is maradunk.

(In: Zalán Vince [szerk.]: *Magyar filmrendezőportrék*. Osiris, Budapest, 2004, 180–200.)

¹² Nem utolsósorban felidézve és egymáshoz kapcsolva ezzel az *Idő van* és a *Melodráma* ugyanezen a „metaforikus tájékon” játszódó jeleneteit.