

A HOLD KEGYELTJEI*

1982



Ha a francia felhőrpint egy pohár sűrű, illatos grúz bort, ínyén sokáig ott marad jellegzetes aromája. Ha a grúz Otar Joszeliანი vendégművészként filmet készít Párizsban, nyilván nem szabadulhat az olvasmányok, moziélmények, útiemlékek Párizs-mítoszának izgató, fűszeres íztől; a képzelet városát rá vetíti a mai metropolisz valóságosnak tetsző képeire. Tündérburleszkje a húszas-harmincas évek filmvásznon-Párizsának, a francia sanzon, a grúz fantázia, a mai kellékek modern mesevilággá stilizált környezetében játszódik. Nem a műemléképületek képeslap-univerzumában, nem az előkelő művészettörténeti albumok megelevenített fotográfiái között, hanem az élő, nyüzsgő, gyanús Párizsban, valahol a Porte Saint-Denis mögötti embertenyészetben.

* Az írás Otar Joszeliანი, Párizsban élő grúz rendező 1982-ben forgatott *Les favoris de la Lune* című filmjének elemzése, mely a magyar bemutatót követően a Filmvilág 1986.10. számában látott napvilágot.



Hősei „a Hold kedvencei”. Falstaff nevezi így Shakespeare IV. Henrikjében a tolvajokat (Vas István fordításában), „hiszen akárcsak a tengernek, nekünk is nemes és szűzies úrnők nyújt példát: a Hold, mivelhogy az ő pártfogásával lopunk.” Nincs új a Hold alatt. Az enyves kéz, az állandóság rebellis ellensége, átörökítődik a századokon. A filmen mindenféle rendű és rangú kétes egzisztencia: tolvajok kicsiben és nagyban, öntudatos hivatásosak és amatőr, vendégségi ezüstkanál-lopók, terroristák korszerű turbánban és anarchisták ódivatú pelerinben, fegyverkereskedők, közvetítők, bérgyilkosok, rendőrök, rosszlányok, orgazda boltosnak, popsztárok, szemetesek és rendőrfőnökök. Egy régi sèvres-i porcelánkészlet, egy női aktot ábrázoló festmény indul útjára több évszázados múltból a jelen felé, kering körbe-körbe gyűjtők, eladók, tolvajok kezén, miként a szerelem is tárgyként forog az egymást nem ismerő ember-gyűrűk láncolatában. A körkörös szerkesztés – az idő mélységében és a jelenidő szélességében – először szédítőnek és léhának tetszik, akár a valcer, csak lassacskán ébredünk rá, hogy e vidáman pergő-forgó, mesterien kidolgozott, szigorú, matematikai kompozícióban az emberi kapcsolatok kicsinyített világmodelljét, filozofikus játékszerkezetét állítja elénk Jozseliani. Afféle bölcseleti bábszínház ez, a távolság megrövidült perspektívájából ábrázolva, a szereplők részletező jellemvonásai kivehetetlenek; egy-egy jellegzetes típus, egy-egy foglalkozás, a társadalmi hierarchiában elfoglalt hely, egy-egy mánia, jelkép-figurák, a külső hitelesség mulatságos varázsával felruházva. A lényeg azonban maga a mozgás, a szerkezet működése, mint a kínai zsonglőrök pálcái hegyén forgó ördögös tányérok egyensúlymutatványa.



Joszeliani filmjében mindenki fontoskodó arccal siet valahová, mindenkit halaszthatatlan intéznivalók várnak, az emberek keresztül-kasul rohannak egymás életén; taxin, buszon, motoron száguldanak céljaik felé, feszült komolysággal törik magukat a tárgyak, a pénz, a szerelem, elsősorban a testi szerelem után. A távolság látószöge azonban óhatatlanul komikus színbe vonja ezt a nagy sürgést-forgást, s akár a középkori haláltáncok filozófiája, az idő múlásának árnyékát vetíti az ágáló világszínházra. Az igazság fényéről szokás beszélni, itt inkább az igazság árnyékáról van szó, amelyben az emberi célok értelmessége megmérgetik. Ugyanakkor ennek semmi köze sincs a savanyú morálfilozófiák életidegenségéhez, a mű minden molekulája humortól, életnedvektől duzzad. A film valamennyi kockájából árad a dolgok megfigyeléséből származó öröm, a kicsinyesség láttán érzett csúfondáros fölény, valami megmagyarázhatatlan belső jókedv, amely mégiscsak szembeszegülés a halál nagyképű magabiztosságával. Jól van, tudjuk, hogy mindenütt jelen vagy, tudjuk, hogy mindenhol leselkedsz, de azért vidd innen azt a kiállhatatlan, megnyúlt lóporfádat.



Joszelianinak nincs valami nagy véleménye a filmjében megjelenített emberekről, idegen tőle a mindent cukormázként bevonó, általános szeretet, de távol áll tőle a mizantrópia is, mint ahogy a bábos sem gyűlöli rosszcsont figuráit. Talán ez összefügg a műből kiolvasható meggyőződésével is: nem az egyes embert hibáztatja elsősorban a kisszerű életcélokért, az egyes ember csak áldozata a kor téveszméjének, amely az anyagi javak megszerzését tekinti a világ mozgató erejének, s az ideálok leépülését természetesnek

fogadja el. A múlt és a jelen képeinek szembeállításával világosan beszél erről a degradációs folyamatról. A sèvres-i porcelán tányérokat festő, hajdani, csipkezsabós kéz még a szépség és a célszerűség egységének tudatában dolgozott. A tizennyolcadik századi festő portréja a szeretett nőről még valódi érzelmet, a művészet valódi örömét fejezte ki. Az ecsetvonások magukba zárták a két személy közötti feszültséget, a gyertyafényes szerelmes éjszakák titkát, a nagyon is eleven lényegét, ami túléli a biológiai esendőséget. Napjainkra ugyanez a kép dermedt műtárggyá, ésszerű pénzbefektetéssé változott. A popénekesnő a televízió pénztárából még azon melegében viszi a bankóköteget a régiségkereskedőhöz; lakása falain úgy függenek az értékesebből értékesebb képek, mint hullák az akasztófán. Az ember és alkotása közötti harmónia széttört, akár a tulajdonostól tulajdonosig vándorló, árverési objektummá, státuszszimbólummá lett sèvres-i készlet. És mégis: a szemézből összeszedett finom cserepekből a hozzá nem értő, tétova ujjakkal összeragasztott tányér ismét összeenyvezni látszik a széthullott világot. A viharvert arcú prostituáltként, a kamasz tolvajnak az értékét vesztett porcelán ismét érdek nélkül tetszik. A női aktot ábrázoló festmény egyre kisebb és kisebb lesz, amint a betörések során a tolvajok kivágják keretéből, de végül, portrévá csonkítva, rajzszöggel felerősítve újjászületik a valódi érzelem és érdeklődés mágikus tekintetétől. Vajon hihetünk-e az eljövendő feltámadásban, amikor a művészet hullaháza meglelevenedik a felharsanó trombitaszóra?



A film allegorikus ábrázolásmódja a középkori moralitások vidám és tanulságos világát idézi, a hely és az idő konkrétsága csak anyagszerű kellék az általános érvényű belső téma kifejtéséhez. Ezért is nevetséges, hogy a sértett nemzeti önérték a mű franciaországi bemutatásakor a

francia fogyasztói társadalom elleni támadást látta *A Hold kegyeltjeiben*. „A filmet Tbilisziben, Grúziában készítettem elő, nem Franciaországban” – válaszolta erre Jozseliani. – „Nem Franciaországot, nem is a Nyugatot támadja, hanem az egész Földön elterjedőben lévő életmódot, a magányos élet tendenciáját, amelynek morális ürességét a tárgyak felhalmozásával kárpótolják. Amikor lehet, vásárolunk, amikor nem lehet, lopunk. Tragikus tévedés ez: meztelenül érkezünk a földre, és meztelenül távozzunk.”

Minden mozog, gyűrűzik, változik Jozseliani körtáncában, az emberi sorsok a véletlen komikus szervezettségében keresztezik egymást, a szerelmesek elhagyják szeretőjüket, helyükbe másvalaki lép, a gazdag elszegényedik, a szegény meggazdagodik, a nyertesből vesztes lesz, a vesztesből nyerő, a teli kiürül, az üres megtelik, a régi helyébe új lép. A változékonyságnak ez az állandó lüktetése a beállítások egymásba kapcsolódásában is megmutatkozik: látjuk az éppen soron lévő cselekményepizódot, majd a kamera, mintha csak véletlenül, szórakozottságból tenné, rajta ragad valami mellékes motívumon, tovább követi, s azután ez lép elő főtémmá, és a dolog megint és megint megismétlődik. A véletlen, a véletlen... – hajtogatjuk, s nem véletlenül. A Rodolfók Rodolfója, a világmozgató Véletlen bűvészkedik itt egymásba illesztett, boszorkányos karikáival.



Első felületes pillantásra a film össze nem tartozó, szeszélyesen változtatott jelenetek atomjaira hullik szét, az elidőző, figyelmesebb tekintet azonban elámul a kompozíció aprólékos pontosságán, a legkisebb részletet is magába foglaló, bravúros tervezőmérnöki munkán. Jozseliani, akár a *Lombhullás*, az *Élt egyszer egy énekes rigó*, vagy a *Pasztorál* című filmjeiben, itt sem tagadja meg zenei és

matematikai tanulmányait. De nem tagadja meg az életszeretet, a földközelség, az örömeire való képesség jellegzetesen grúz adományát sem. Noha a hangsúly mindvégig az emberi kapcsolatok mozgásának egymásba fonódó láncolatán, az esetlegesség törvényszerűségén van, s a szereplők belső élete nemhogy feltáratlan, de szűziesen érintetlen marad, mindez mégsem jelent szárazságot, vértelen absztrakciót. Világa nedvdús és színekben pompázó, miként a sok zöltség és gyümölcs, amit az árusok kirakataiban megmutat.

Figuráit kívülről ábrázolja, mondhatni szenvtelenül, de azért itt is vannak egyenlőbbek az egyenlők között. Plebejus bajtársiasság fűzi az olcsó, utcai pillangókhoz, szakadt, bölcs clochard-okhoz, bolondos, vén anarchistákhoz, tolvaj trubadúrokhoz és szinte gyermeki kárörömmel figyel, hogyan járnak pórul a pénzéhes bajkeverők, felfuvalkodott rendőrfőnökök, a tárgyak és javak gyűjtésének erkölcsi koldusai.



Szavakra alig van szükség a némafilmek képi magabiztosságát sugárzó játékban. A beszéd csak fecsegés – mondja a múlt nosztalgikus fekete-fehér képeibe süllyesztett hajdani gavallér. Az egykor belső érzelemmel, a gondolat meggyőző erejével telített mondatok éppúgy szétkorhadnak, kiürülnek, elvesztik személyes hitelüket, mint az idő folyóján napjainkig leúszó gazdátlan tárgyak. A régi házakat lebontják, a porcelánok összetörnek, a pénzt, amihez annyi vér, erőlködés tapad, megtalálja a kukában a szemetes. Csak ami több, mint ami anyag voltában birtokolható, kézzel markolható, képes kifogni a ravasz időn.



In Filmvilág, 1986.10. szám, 22-23.l.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=5695