

NAGY IMRE



# A LUMIÈRE-ÖRÖKSÉG

FILMEK AZ EZREDFORDULÓN

1990–2006

KRONOSZ KIADÓ

NAGY IMRE  
A LUMIÈRE-ÖRÖKSÉG

*Alexnek, Benedeknek és Marcellnak*

NAGY IMRE

# A LUMIÈRE-ÖRÖKSÉG

FILMEK AZ EZREDFORDULÓN

(1990–2006)



KRONOSZ KIADÓ

PÉCS, 2015



Jelen elektronikus kiadvány a Kronosz Kiadó gondozásában  
2015-ben megjelent nyomtatott kötet változatlan kiadása

pdf ISBN 978-615-6027-18-4

Második, javított és bővített kiadás

© Nagy Imre  
© Kronosz Kiadó

## ELŐSZÓ AZ ELSŐ KIADÁSHOZ

Ennek a könyvnek a története kétszer kezdődött. Először több mint negyedszázada, amikor a *Dunántúli Napló* szerkesztői felkértek filmkritikák készítésére. Így jött létre a „Futnak a képek” című rovat, amelynek darabjait, afféle filmes naplóként, hétről hétre írtam. Néhány hónapra terveztem ezt a munkát, legfeljebb egy-két évre, de végül tizenöt esztendő lett belőle. Mi tagadás, magával ragadott a kifejezésnek ez a formája. Soha nem volt, és talán nem is lesz annyi olvasóm, mint akkor. Számtalan visszajelzés, telefon, levél, később e-mail igazolja ezt. Jóleső érzéssel gondolok minderre vissza. Meg aztán, mivel irodalmárként könyvek között élek, szerettem csütörtök esténként moziba menni, képeket nézni, kikapcsolódni, feltöltődni. És kihívást jelentett számomra azon melegében, de legkésőbb másnap reggel megírni a szöveget. És a filmek egyre inkább hozzákötődtek az életemhez. Több ez számomra, mint kedvtelés vagy hobby. Inkább ezt a szót használnám: szenvedély. De 2006-ban úgy gondoltam, e téren mindent megírtam, kiírtam magamból, amit tudok, s befejeztem. Másba fogtam. Ennyi volt, gondoltam.

De a történet máshol, máshogyan, még egyszer elkezdődött. A pécsi bölcsészkar Film- és Médiatudományi Tanszékének vezetője, Tarnay László átjött hozzám az Irodalomtörténeti Tanszékre, és rábeszélte arra, hogy tanítsak náluk filmkritika-írást. És én ismét csapdába estem. Ennek következményeként a D épület 004-es termében létre jött az a szeminárium, amely stílusgyakorlatokkal, kreatív íráspróbákkal indult, majd a képek és a toll együttes vonzása jócskán kiszélesítette a tematikát. Néhány irodalom szakos hallgatóm is átjött ezekre az órákra. Tudtam, hogy képekről szavakkal beszélni, írni kicsit olyan, mintha (Weöres Sándort idézve) zongorán akarnánk hegedülni. De mégis meg kell próbálni. Azt mondtam, hogy a filmkritika szubjektív természetű, mert egyéni ízlésen alapul, éppen ezért csak egy lehetséges vélemény a sok közül. Megalapozottá, érvényessé akkor lehet tenni, ha hűségesek vagyunk önmagunkhoz. Legyen a lelketekben egy ideális film, mondtam hallgatóimnak, és mellette egy üres hely. Ha véleményt mondotok, az a bennetek pergő eszményi filmmel összevethető legyen. Az üres helyre pedig azért van szükség, hogy állandóan felkészültek legyetek az új, a korábbiakra rácáfoló tapasztalat befogadására, addigi elvárásaitok átírására. Saját filmes szövegeimről jó ideig nem ejtettem szót. De a hallgatók, akik valahonnan tudtak ezekről a dolgaimról, kértek, mutatnám meg őket. A személyes érintettség felrémelő lehetősége zavarba hozott. De végül felnyitottam néhány dobozomat, s taláalomra elővettem

egy-két szöveget. Az órán elhagytam a katedraként szolgáló helyet, és leültem az egyik hallgatói asztalhoz. Mert most már nem tanár vagyok, csupán egy tapasztaltabb társ, mondtam. Beszélgettünk. Mivel ezekhez az elsárgult újságlapokhoz nehéz hozzáférni, hallgatóim javaslatára és ösztönzésére született meg ennek a filmkritikai válogatásnak a terve. E sorok írása közben rájuk gondolok, és azokra a régi középiskolai tanítványaimra, akikkel egykor, tanári pályám kezdetén, filmklubokat szerveztünk, ahol tartalmas beszélgetéseket, olykor parázs vitákat folytattunk. Szeretném, ha e könyv eljutna hozzájuk is. Itt mondok köszönetet feleségemnek, Mathia Gyöngyinek, aki mindig első olvasója volt írásaimnak, és a szövegek könyvvé formálása során is bátorítást és hasznos tanácsokat kaptam tőle.

Néhány szó a válogatás szempontjairól. Az egykor elkészült írásoknak csak mintegy a fele került bele ebbe a könyvbe. Azokat részesítettem előnyben, amelyek, így visszapillantva is, valamilyen esztétikai, tematikai szempontból, vagy a közlés alakulására nézve fontos filmekről szólnak. Magyar filmek esetében kevésbé voltam szigorú, mert úgy gondoltam, ezekről részletesebb tájékoztatást kell adnom, s erre nézve a problematikusabb munkák is tanulságosak lehetnek. Az eredeti arányok óhatatlanul megváltoztak, a bírálóból hangú írásokat többnyire mellőztem, nem a hangvételük, hanem a ma már kevésbé fontosnak tűnő tárgyak alapján. A kilencvenes évek szövegeiből kevesebbet válogattam, a későbbiekből aránylag többet. Ennek két oka van. Egyrészt úgy 2001-től a szerkesztőség – talán a pozitív olvasói visszajelzések hatására – kedvezőbb lehetőségeket biztosított számomra azzal, hogy valamivel nagyobb teret kaptam, 40 gépelt sor helyett kb. 50-55-öt (akkor még mechanikus írógéppel dolgoztam), s az első változat leadása után a szöveg csiszolásának számomra mindig is fontos műveletét a korábbiaknál könnyebben végezhettem el az egyik szerkesztőségi szobában. Másrészt ekkor váltak számomra elemi élménnyé az iráni filmekkel való találkozások, és a keleti, ázsiai filmek tapasztalatai, az ír filmek és a dán Dogma-mozgalom. Talán a posztmodern kor egyik jellemzője, hogy a filmművészet múzsája a hagyományos művészeti centrumok helyett a perifériára költözött. Ekkoriban fedeztem fel a magam számára a fiatal magyar rendezői gárda, Szász János, Hajdu Szabolcs, Mundruczó Kornél, Fliegauf Benedek és társaik munkáit. Az adott keretek között létrejött írásaim egységes könyvvé gyúrva reményeim szerint olyan camera obscuraként működnek, amelyek változatos látványban igyekeznek felidézni a kor mozgóképi világát. Így együtt, egymás után ezek a szövegek többletjelentést kapnak, másfél évtizeden keresztül vezetett filmes naplóként olvashatók. A befogadói élmény hevében – ezt általános összefüggésben értem – a kritikus, pláne, ha naplóról szerepbe helyezkedik, persze, tévedhet. Kisebb baj, ha valamit túlértékel, nagyobb, ha lefelé téved. Ez utóbbi hibát igyekeztem elkerülni, de lehet, hogy nem mindig sikerült, például Pedro Almodóvar esetében, aki talán jobb rendező, mint ahogy én vélem. Woody Allen kései műveiért sem rajongok, éppen azért, mert korai filmjeit viszont nagyon szerettem. Thomas Vinterberg jelentőségét, ma

már látom, alábecsültem, de, mint említettem, ez a könyv az én kritikusi utamat is dokumentálja. Ám elég nyitott voltam ahhoz, hogy követőinek fontosságát már világosan felismerhessem. Ízlésem és értékrendem valószínűleg kissé konzervatív. De nem bújhatok ki a bőrömből, és mivel hajdan az olasz neorealizmus és a francia új hullám alkotásain nőttem fel, ezek a filmek ma is benne vannak a szememben. Formai szempontból ezért rokonszenvesebbek számomra a levegős, szabadabban alakuló hosszú beállítások (a magyar mesterek közül ezért áll hozzám közel Jancsó Miklós és Tarr Béla), mint a gyors tempó (kivételesen Tom Tykwer, akit nagyra tartok) és a gyakran manipulatívnek vélt éles vágásos technika. Filmes kánonom (Jean Renoir, François Truffaut, Robert Bresson, Eric Rohmer, Jacques Tati, Michelangelo Antonioni, John Cassavetes, Luis Buñuel, Andrej Tarkovszkij, Jaszudzsiro Ozu, Akira Kurosawa, az újabbak közül mindenekelőtt Wim Wenders és Jim Jarmusch, továbbá Lars von Trier és Aki Kaurismäki) alapvetően meghatározza a filmekről való gondolkodásomat. Ám úgy érzem, hogy nem csupán a kánonoknak megfelelő műveket tudtam értékelni, néhány filmet az elvárásaim ellenére is sikerült megkedvelnem. És ez vigasztaló. Megjegyzem még, hogy e könyv alapanyagául szolgáló írásaim még az adott film hatása alatt, az első élmény hevében születtek, ez magyarázza, hogy magukon viselik a személyes érintettség jeleit. Meg aztán úgy vélem, a kritikusnak, ha úgy ítéli meg, hogy a mű méltó erre, a film követeként, híveként kell dolgoznia. Mint ahogy ez a könyv is erre törekszik. Ezért, bár a könyvvé formálás során a nyersanyagként szolgáló szövegeket helyell-közzel átírtam, de az értékelésen és a művel való közvetlen kapcsolatba kerülésből fakadó megragadottság jelein nem változtattam.

Valamit még el kell mondanom tárgyamról, s a tárgyamhoz való viszonyomról. Irodalomtörténész vagyok, efféle könyvek, monográfiák szerzője. Óráimon (a most szóban forgó egyetlen kivételtől eltekintve) irodalomról beszélek. Ezt most csak azért említem, hogy tisztázzam: nem vagyok filmesztéta, filmes szakember, nem veszek részt a mozgóképpel kapcsolatos közéletben. Csak éppen ismerem a filmtörténetet, és elolvastam, megnéztem mindent, amit ezzel kapcsolatban kellett s lehetett. De az irodalom felől nézem a filmet. Miközben jól tudom, hogy a mozgóképi műalkotás más természetű. Lehetséges, hogy nézőpontom sajátosságából következik e könyv (talán feltételezhető) érdekessége. Onnan nézve, ahol én állok, alkalmasint olyant is mondanak ezek a filmek, amit másoknak talán nem. Az egykori rovat címe: „Futnak a képek” erre a különös kettősségre utalt. A *mozgókép* kifejezés nyelvi változatával az írások tárgyára mutat, ám ritmikai tekintetben ez a szapphói strófából ismert adoniszai sor, ami annak jele, hogy e szövegeket egy irodalmár írta. Aki a filmet végtelenül egyszerű, szegény művészetnek tekinti. A képeken fényt visszaverni képes tárgyakat látunk, mi sem hétköznapibb ennél. Csakhogy ez az egyszerűség Szent Ferenc-i szegénység. Hihetetlen benső gazdagság titkát hordozza. Ha a film jól ábrázolja a tárgyakat, azoknak mélységük támad, a képeknek pedig lelke lesz, szelleme. És akkor már azt látjuk, amit a képek nem



is mutattak. „Nem az a fontos, amit megmutatnak nekem, hanem amit elrejtenek előlem. Legfőképpen pedig az, ami öntudatlanul rejtőzik bennük” – írta a nagy francia mester, Robert Bresson. A képeken hullámzó vizet látok, és én a láthatatlan szélre gondolok. Ezt jelenti számomra a film. Remélem, e könyv írásai méltóak lehetnek e gondolathoz.

A rovat egykori címe a szóhasználat jelen idejével mindig egy éppen akkor bemutatott filmre utalt. Így visszatekintve azonban ebben a könyvben, úgy vélem, sajátos rálátás keletkezik arra az itt bemutatott, elemzett és értelmezett több mint négyszáz filmből álló halmazra, amely az ezredforduló másfél évtizedében jött létre, és amelynek itt most kirajzolódnak jellemző törekvései, tendenciái, és megmutatkoznak – egyéni ízlés tükrében – sajátos értékei. Arról kap képet az olvasó, hogy a ma és a közelmúlt filmalkotói mit tettek hozzá a művészet immár százéves hagyományaihoz, miben követték elődeiket, és miben hoztak újat. Miként alakultak, változtak a mozik műsorrétegei. E távlat és rálátás, hagyományörzés és újítás alapján lett a könyv címe: *A Lumière-örökség*. Azt vizsgálja, hogy az ezredforduló filmalkotói hogyan sáfárgodtak ezzel az örökséggel, s miként hagyományozzák át az utánuk jövőknek. Mivel az egyes írások megszületésük kronológiai rendjében követik egymást, a másfél évtizedes időmetszetben két történet is kirajzolódik. Az ezredfordulóhoz ért filmművészeté, ez a fontosabb, és a szerző ízlésének, érdeklődésének alakulása is megfigyelhető. A kettő, persze, összefügg egymással, így e könyv olvasóinak is azt tanácsolom, mint a hallgatóimnak: az elemzéseket és értékeléseket csupán egy lehetséges véleménynek tekintsék, és bátran vitatkozzanak velem. De ha lehet, nézzék meg ezeket a filmeket. Ez könnyen megvalósítható, mert műsoron vannak egy-két tévécsatornán, beszerezhetőek DVD-n és ma már az internet segítségével is elérhetőek. A korábbi írásokból összegyűrt, a sokszínűséget megőrizve egységes hangvételű szöveggé formált könyvből a mozgóképi művészet ezredfordulós panorámája bontakozik ki, a film történeti múltjára vonatkozó visszapillantásokkal. Az elemzett, bemutatott filmek mennyisége alapján talán nem túlzás azt mondanom, hogy könyvem akár e művészeti ág enciklopédiájaként is felfogható, amely személyes hangon íródott, olvasmányos stílusban. Tartalmazza a legfontosabb információkat az egyes filmekről (az alkotók neve mellett a filmek eredeti címét is, mert ennek jelentéshordozó szerepe van), de az adatok minden esetben az elemzés és értelmezés céljait szolgálják.

És végül: ezek a szövegek nem szakmai természetűek. Nincsenek lábjegyzetek, és csak ritkán tartalmaznak tudományos hivatkozásokat. Pedig a filmtudomány és az esztétika, sőt az irodalomelmélet általam felhasznált anyaga és főként szelleme ott rejlik ezeknek az írásoknak a háttérben, de a műfajból adódóan beértem egy-egy utalással. A könyv publicisztikai írásokat tartalmaz (és nálunk e műfajnak Kosztolányi és Márai után talán még mindig rangja lenne), töprengő jegyzeteket, kisesszéket, irodalmi igénnyel írt szövegeket. Olvasásra születtek. De, ezt ismét hangsúlyozom, szándékuk szerint filmnézésre inspirálnak. Ahogy ez egy másfél

■ ELŐSZÓ AZ ELSŐ KIADÁSHOZ ■

évtizeden át, hétről hétre vezetett filmes naplótól elvárható. A könyv a mozgóképi művészet híveinek szól, és azoknak, akik szeretnének megismerkedni korunk e nagyszerű művészetének újabb alkotásaival. Ezért hát: Lectori salutem!

Pécs, 2013. október 4.

*A szerző*



## ELŐSZÓ A MÁSODIK KIADÁSHOZ

Az olvasók megtisztelő érdeklődésének és a Kronosz Kiadó töretlen bizalmának eredményeképpen második kiadásban jelenik meg *A Lumière-örökség*. Mivel bővített kiadást szándékoztunk az olvasók kezébe adni, egyszerű megoldásként kínálkozott volna korábbi, a könyvből kihagyott írásaimból való újabb merítés, hiszen ezeknek alig több mint fele került bele a könyvembe. De nem kívántam korábbi válogatásomat felülbírálni, és semmiképpen sem szerettem volna a könyv szerkezetét megbontani, belső arányain módosítani. Ezért a Kiadóval egyetértve inkább úgy döntöttem, hogy az első kiadásban 2006-ban lezárt horizontot meghosszabbítom a század második évtizedéig. Vagyis megírom filmes naplóm folytatását. Ebben az immár megvalósult szándékomban szerepet játszott könyvem kritikusaiknak, mindenekelőtt Kelecsényi Lászlónak és Gelencsér Gábornak bátorító figyelme, alapos, tanulságos elemzése, további munkára ösztönző bírálata.

De a folytatás kicsit más lett, s ez talán nem válik a könyv hátrányára. Mivel az újonnan született írások a korábbiaktól eltérően nem napilap számára készültek, itt jelennek meg először, tehát nem kötött a lapzártá fegyelme és a rovat terjedelmi korlátja. Ezért ezek az új szövegek (összesen tizennyolc elemzés) hosszabbak a korábbiaknál, aminek következtében rétegzettebben szólnak az egyes filmekről, s hangvételük az esszéhez közelít. A filmek kiválasztása szubjektív. Azokat a műveket választottam, amelyek megszólítottak, amelyeket szeretek. Különösen ilyenek Aki Kaurismäki munkái, valamint azok az iráni filmek, amelyeket 2015 telén láthattam. Fontos megjegyezni, hogy alkalmazkodtam a filmforgalmazás területén bekövetkezett – szerintem igen öröndetes – változáshoz. A DVD megjelenéséhez. Ennek következtében nemcsak a kortárs filmek, hanem a klasszikus alkotások is befogadói jelenünk részévé válhatnak. Élve ezzel a lehetőséggel a tizenöt újdonság mellett három olyan műről is írhattam – Olmi *A facipő fája*, Antonioni *Kaland* és Tarkovszkij *Nosztalgia* című művéről – amelyeknek rendezőit különösen nagyra tartom. Ezek a filmek régóta életem részei, most boldogan tettem be korongjukat a lejátszóba. Ennek révén a fentebb említett időhorizont visszafelé is kitágul.

Remélem, az olvasók és filmnézők kedvüket lelik ebben az új, bővített kiadásban is.

Lectori, Spectatori salutem!

Pécsett, 2015. február 14-én

A szerző



# 1990–1991

## VISSZA A MESÉHEZ!

Hát kellett ez nekem? Ahelyett, hogy békés könyvtárszobámban élvezném a holt költők társaságát, ismét behódolok a mozgóképnek, boldogult úrfi korom szenvedélyének, s felcsapok filmkritikusnak. Ami, tudvalévő, nem tartozik az ártalmatlan kedvtelések sorába. Most itt ülök a pécsi Uránia moziban, s hogy a baj ne járjon egyedül, a *Dick Tracy* című amerikai film pereg a vásznon, melyről a plakáton is azt olvastam, hogy afféle megelevenedett képregény.

Futnak hát a képek, néha fölényesen elmosolyodom, s aztán, szinte magam sem értem, valahogy mégis rabul ejt a látvány. Gyanút fogok: bizonyára a remek technika, a „profi” szakértelem, a kiszámítottan adagolt sokféle hatáselem, a felesleges csábítás csapdája. Persze, gondolom magamban, amerikai film esetében mindez alapkövetelmény. De mintha itt többről lenne szó! Való igaz, a történet nem éppen eredeti, de olyan játékos könnyedséggel vegyíti az angolszász elbeszélő hagyomány ismert motívumait Dickenstől Hitchcockig, illetve Poe-tól a húszas–harmincas évek gengszterfilmjeiig, s a közhelyeket is olyan ironikus felhanggal látja el, hogy a néző végül is kénytelen kiszolgáltatnia magát a rendező, Warren Beatty arcátlanul megnyerő stílusának. A sablonos és valószínűtlen fordulatokat pedig már csak azért sem vethetjük a szemére, mert Vittorio Storaro képi világa, a hatásosan stilizáló zenével társítva, annyira erőteljes, hogy elfogadjuk még a „képtelenségeket” is.

Úgy vélem, hogy a színészek merész túlzásaiból szintén jókedv és derű árad. Al Pacino „Big Boy Caprice” alakítójaként harsány gesztusokkal ijesztget bennünket, mintha a Notre Dame-i toronyőr mostohatestvére lenne, a híres, vagy inkább hírhedt énekesnő, Madonna pedig úgy kedvelteti meg velünk (a főhőssel, sajnos, nem) a maga végzetes asszonyát, hogy bizonyára Marlene Dietrich szelleme súg neki, bár nem mindig érti, mit. A címszereplő viszont, a rettenthetetlen rendőr, akit maga a rendező játszik, olyan vakmerő, ám a szerelemben olyan hűséges, sőt félszeg, hogy rokonszenvünket nem tagadhatjuk meg tőle. S ami a legfőbb: mindig makulátlanul tiszta, hófehér ingben jelenik meg! S annyi léha és rosszul öltözött detektív után ezt nem hagyhatjuk figyelmen kívül.

Képregény? Az is. De a film, alapélménye, a látvány, az expresszív világitással, a meseszerű díszletekkel, az égen lebegő hatalmas teliholddal s az ötletesen torzító, bábfigurákra emlékeztető maszkokkal, mégis inkább a varázsmese hangulatát idézi, s ez, mint tudjuk, amúgy is közel áll a bűnügyi históriákhoz. Igen, most már sejtem, hogy engem a film mesélőkedve fogott meg. Ezért ajánlom mindazok figyelmébe, akiktől e törekvés nem idegen, Babits Mihály szavaival: „Olcsó s remek élvezet összecsdálni e gyors jelenéseket itt...”



## HRABAL FILMJE

Jiří Menzel alkotása, a filmművészet elárvult strázsája a téli moziműsorban, valójában Hrabal filmje. Nem a kézenfekvő tényekre gondolok. Nem arra, hogy a rendező a kortárs próza élő klasszikusának, Bohumil Hrabalnak elbeszéléseit vette alapul. Inkább azt jelezném, hogy a legutóbbi könyvével szintén Hrabalt idéző Esterházy Péterhez hasonlóan, Menzel is azzal az ironikus villódzással és tört varázssal itatja át művét, esendőségébe rejtve fanyar öntudatát, melyet a nagy cseh írótól ismerünk. Ezért Hrabal filmje a *Pacsirták cérnaszálon* (Skrivánci na niti) – a szó minőségi értelmében. Ami annyit tesz: eredeti látásmódú, európai film.

Ha elmondom, hogy az ötvenes években vagyunk, a kladnói vasműben, ahol „burzsoá egyedek” átnevelése folyik, ne legyintsünk, mert csak a téma ismerős. S bizonyára a rozsdatemetőnek, a mindent elborító lomnak és az értelmetlenül ideoda szállított vashulladéknak a látványa sem idegen nekünk. Tán még azt is megértjük, miként kerültek a szemébe a roncsolt írógépek és feszületek. Menzel azonban arra kér bennünket, hogy a nézőpontjára és az előadásmódjára figyeljünk, mégpedig feszülten, ha lehet. Kedélyesen kisszerű világ ez, gondolnánk például, afféle Svejkre szabott Gulag, hiszen a szomszédban nők átnevelése folyik, s lelkesedni, sőt még barátkozni is lehet. De hová lesznek az emberek? Akik kíváncsiak, s kérdezősködni mernek. Lám, az egyik munkás, egyébként filozófus, előbb csupán egy gödörben tűnik el néhány másodpercre, miközben Kantot idézve a csillagos égről és az erkölcsi törvényről elmélkedik, ám később mintha egy rejtelmes bugyor nyelné magába, amelyből bizonyára sokkal nehezebb kievickélni.

És lassan a nézőt is szinte rabul ejti egy áthatolhatatlanul zártnak tűnő s az enyészet színeit hordozó képi világ, melyben egy ketrecbe zárt állat csökönyösségével vonul, pásztáz, kereng a felvevőgép, majd tétován szemlélődik és ácsorog. S közben mindent belep a piszok és a rozsdá. A korrózió látomása ez!

A nyelv is kopott, a dialógusok is töredezettek. Aztán az egyik jelenetben a film ifjú, naiv tisztaságból és szomorúságból gyúrt hőse néhány szót vált az anyjával. Párbeszédük lényegében két mondatot variál: Jól van, kisfiam. Jól van, anyukám. De annyit elmondanak az erkölcsről és az emberi sorsról, mint egy ősi balladában!

Akkor már tudjuk, hogy a rontásnak ezt az elátkozott földjét mégis meg fogja tisztítani egy titokzatos erő, melyet ez az eszköztelenül dolgozó, szegényen gazdag film a tűz és a fény ősi jelképével érzékeltet. Felesleges lenne értelmezni a látványt. Ám a fény újra és újra felragyog a tükörben, megcsillan a nők arcán és tekintetében, a tüzet pedig előrenyújtott és össze-összeérő kezekkel körülállják az emberek.

A film utolsó képén a szereplőkkel együtt egy tárnában süllyedünk egyre lejjebb, miközben a filozófus arról beszél, hogy végre meglelte önmagát. A kamera pedig fölfelé tekint, az akna egyre távolodó, mégis dacosan sugárzó nyílása felé.



## MARTIN LUTHER HANGJA

Bruce Beresford filmjét megelőzte a híre. Méltán, hiszen négy Oscar-díjat kapni manapság – nem akármilyen megtiszteltetés. Most, hogy végignéztem a pécsi Apolló mozi esti előadásán (úgy látszik, mifelénk csupán napi egy vetítésre jogosítja a nemzetközi elismerés), eljátszom egy gondolattal, s a *Miss Daisy sofőrje* (*Driving Miss Daisy*) sikerét próbálom a magam számára megindokolni.

Van egy kézenfekvő, bár kissé rosszmájú magyarázatom. Lehet, hogy a díjat odaítélő bizottság jeles tagjai még gimnazista korukban megszokták, hogy a remekművek bizony, gyakran próbára teszik az olvasók türelmét, s így később is mindig különleges értékre gyanakodtak, ha egy művet unalmasnak találtak. Ezért aztán ezúttal is, látván, hogy meglehetősen vontatottan csordogál a film cselekménye, feltételezték – ezúttal nagyon is helyesen –, hogy nem akármilyen alkotásról lehet szó.

Valóban, e két évtizedet felölelő történetben nincsenek látványos fordulatok vagy váratlan események, még csak drámai helyzetekről sem beszélhetünk, mert azt a tényt bizonyára nem minősíthetjük meglepőnek, hogy a szereplők annak rendje és módja szerint lassan megvénülnek, hiszen *Miss Daisy* és a sofőr már a mese kezdetekor sem volt éppen fiatal. Vagy, talán éppen ez a visszafogottság nyerte meg a bírálók rokonszenvét, akiknek nagyon is elégük lehetett az eseménydús szuperprodukciókból? Bátor fickó ez a rendező, gondolták magukban, akinek manapság van mersze két öreg hétköznapijairól csevegni. Ráadásul ilyen furcsa párról! Egy nyugdíjas tanárnő meg egy gépkocsivezető, az egyik jómódú, a másik viszont örül, hogy megkeresheti a kenyerét. Mi is történhet velük? Legfeljebb annyi, hogy a bizalmatlan és rigolyás öreg hölgy egyszerűen megszorítja a türelmes és önrzertes Hoke kezét, mintha barátok lennének.

Ez az eszköztelen egyszerűség aztán, furcsa módon, szinte észrevétlenül hatalmába keríti a nézőt. A lassan pergő képek érezhető súlyt kapnak. Egy gyertya lobbogó fénye, egy havas faág, mezők közt kanyargó országút, s a kitűnő Jessica Tandy, aki Tolnay Klári hangjával elmeséli egy kislánykori élményét, amikor meglátta a tengert: egy pillanatra lehunyja a szemét s alig észrevehetően megérinti nyelvvel



az ajkát, hogy szinte mi is érezzük a sós víz keserű ízét. A korfestés – néhány jelzés csupán: Martin Luther Kingnek például csak a hangját halljuk, amint arról beszél, hogy az erőszak világában a jók, a fény fiai sem hallatják a szavukat. De a jogfosztottságot is mindössze két rendőr képviseli egy villanásnyi jelenetben.

Mert Hoke néger (és keresztény), Miss Daisy pedig zsidó. Annak a kézfogásnak ezért nő meg a jelentősége. Hiszen nemcsak ők tartoznak egy-egy kisebbséghez, hanem, mondjuk, a bulgáriai török, a törökországi kurd vagy a kolozsvári magyar is, sőt mi mind, valamennyien, ha másként nem, hát a foglalkozásunk, a kedvtelésünk vagy az álmaink alapján, így hát ez a keresetlenül egyszerű film valójában rólunk szól. Szeretném hinni, hogy az „Oscarok” hullásában ez a körülmény is szerepet játszott.



## RESZKETŐ TÜKÖR

„Kézze! Írt könyv nyílik ottan, / Világ terhe, minden, ott van, / ítéletre felrovottan. – Bíró majd, ha széket ül ott, / Minden rejtek földerül ott, / Zsoldot bűn el nem kerül ott.” A gyászmise sequentiájának szavai számvetésről és ítélkezéstről zengenek, s ezzel az igénnyel szólal meg új filmjében, a *Magyar rekviem*-ben Makk Károly is.

A komor 1958-as évben vagyunk, a helyszín egy börtön, sőt többnyire egyetlen cella, amelyben a film hősei, az elfogott forradalmárok készülnek a halálra. Zárt világ, hidegen kék színek, statikus felvételek, feszült közelképek. A látvány szinte bennünket is gúzsba köt. A hatást fokozza, hogy Kornis Mihály forgatókönyve a szereplőket határozott vonásokkal különíti el, s ezáltal mintegy keresztmetszetet rajzol a legázolt küzdelemről, a hősök emlékképeinek megjelenítése által pedig a lelkiállapot kivetítésén túl, vizuális ellenpontokkal erősíti a fojtott hangulatot. Főként a Kölyök álmának bemutatására gondolunk, a tiszta szívnek és a rettegő tudatnak erre az egyszerű lélekrajzzal elkészített képsorára, de sajnos, nem mindegyik látomás ilyen biztos rajzú, a képzeletbeli cigányvajda avatásának harsány képsorát pedig legszívesebben mellőztük volna.

A film alkotói nyilván kerülni akarták az eszményítéssel járó veszélyeket, ezért nem riadtak vissza a rabsággal, a testi-lelki kiszolgáltatottsággal járó nyersebb tónusok alkalmazásától sem, s bátran vállalták a halálfélelem és a kivégzések kegyetlen, sőt néha megalázó megfigyelését is. A különféle stílusárnyalatok, a fenséges és a groteszk megfelelő arányának biztosítása azonban nem mindig sikerül. Míg például Kő János és Kismacska történetében harmonikusan egyesül a magasztos és a profán, s elhisszük, hogy szerelmük által csakugyan megfogant a „szabadság kölyke”, a Cigány történetéből hiányoljuk a mértéktartást.

A színészek is túlságosan erős hatáselemekkel dolgoznak, mint magyar filmekben mostanában oly gyakran. Feltűnő, hogy a két külföldi vendégszereplő visz-

szafogottabb játéka mennyivel meggyőzőbbnek tűnik. Alkalmasint ezért is véljük úgy, hogy Mathieu Carrier Őrnagya és Hans Christian Blech Tanár Úra a film két legkidolgozottabb figurája. Az azonban bizonyára a forgatókönyv és a rendezés hibája, hogy a forradalom eszméit a bemutatott sorsok csak kevéssé érzékeltetik, így a személyiségrajz óhatatlanul csorbát szenved, a másik oldalt képviselő börtönőrök pedig arctalanul gonosz sémákká egyszerűsödnek.

E kiegyensúlyozatlan, ám hiteles indulatoktól feszített filmnek van egy fájdalmasan szép motívuma: az egyik rab a zárka ablakába tartott kézitükör segítségével figyelő társa kivégzését. A tükörkép reszket, mert a kéz remeg, talán a hirtelen feltoluló érzelmek, talán a nagyon is közeli, gyötrelmes látvány következtében. Ez a képsor akár az egész film jelképe is lehetne. A szándék tiszta, a szemlélet háttározott, de a kép még bizonytalan, körvonalai néha elmosódnak. Az elmúlással perlő könyörgés azonban megszólalt: „Uram, nekik adj jó véget, / Add meg nekik békességed.”



## PÁN HALÁLA

Már az Evangéliumok is tanúsítják, hogy Jézus történetének elmondásában meghatározó, az elbeszélőt magát is minősítő szerepet játszik a nézőpont. A tanítósokra figyelő, a szinte „előadásokat jegyzetelő” Máté, az életrajz iránt érdeklődő Márk, a költői lelkületű Lukács, a filozofikus szellemű János ugyanazt mondják el, ugyanarról az örömhírről szólnak, de a maguk szempontját is érvényesítve, ezért más módon.

Nem véletlen, hogy bár a filmművészet úgyszólván megszámlálhatatlanul sok Jézus-ábrázolást hozott létre, a „bibliai képeskönyvek” sorából csupán azok az alkotások emelkednek ki, melyek egy-egy jellegzetes látószöveget is felmutatnak. Mint Zeffirelli, a megrendült szemtanú (*A názáreti Jézus*), a radikális gondolkodású Pasolini (*Máté evangéliuma*), vagy akár a vitára készítő, provokálóan profán Scorsese (*Krisztus utolsó megkísértése*). Tapasztalhattuk, hogy hitelesen felidézhető az Emberfia még egy mellékszereplő, mondjuk az egyik lator szemével is.

Damiano Damiani olasz filmje, a *Nyomozás Krisztus holtteste után* (L'inchiesta, 1986), puritán stílusán és feszes dramaturgiáján túl, elsősorban azért figyelemre méltó mű, mert a rendező egy szkeptikus római hivatalnokot választ főhőséül, úgy is mondhatnám, hogy egy birodalmi nézőpontot alkalmaz. A művelt és elkötelezett Titus Valerius, Tiberius császár kegyence tehát egyenesen Rómából érkezik Jeruzsálembe, a provinciába, vidékre, az Isten háta mögé, hogy leszámoljon egy képtelen és fura legendával, mely azonban mégis „politikai kérdéssé” vált. Évekkel az események után vagyunk, Pontius Pilatus törli a fejét: Jézus? Gyakori név erefele. Igen, valami rémlik... Nem tud, vagy nem akar emlékezni. Ám a felesége,

Claudia nagyon is a lelkébe véste annak az „igaz embernek” arcmását. Mennyit szenvedett!

A sírban még ott a kőlap, melyen a holttest feküdt, a Getszemáni-kertben még állnak az olajfák, melyek alatt a halállal viaskodott, a Genezáreti-tó fölött szinte még ugyanaz a köd szállong, melyből előtűnt egykor. S megszólalnak a szemtanúk. Néhány villanásban néhány sors: a százados, aki dárdájával átdöfte az oldalát, az emmauszi szemtanú, aki beszélt vele, Mária Magdolna, a megtért bűnös.

Titus Valerius küszködik a legendával, s már tudja, hogy élete a tét. Fokról fokra azonosul szerepével, míg aztán ez a hűvös és fegyelmezett polgár feladata megszállottja lesz. Levetve római öltözékét a názáreti nyomába ered. Van a filmnek egy egészen nagy pillanata: a csodára szomjas emberek őt vélik a Mesternek, körülveszik, ő menekülne, de mikor egy kétségbeesett asszony megérinti, ő szinte akaratlanul beszélni kezd hozzá, s Jézust idézi... Aztán ismét menekülne, de már nincs hová. Amikor katonái beérik, a megvillanó kardban hirtelen Róma jelképét pillantja meg: éles, mint a logika, kemény, mint a büszke római erkölcs, de mindez mit sem ér a legendával szemben. Hívó nem lett, de Róma ledőlt a szívében. Meg kell halnia.

Damiano Damiani filmje tehát azt a lelki fordulatot ábrázolja, melyet a magyar néző Reviczky Gyula szép verséből ismer: „Pán és családja meghalt. Él az Isten: Nem fűben, fában, kőben, de a szívben...”



## FALRA FESTETT ÖRDÖG

Ünnepel a stáb. A szereplők és barátok körében feltűnik a hetvenéves Mester, oldalán a hűséges pályatárssal, az Íróval. Mosolyognak („Be van fejezve a nagy mű, igen...”), de örömük mintha nem lenne felhőtlen („Méltó-e ilyen aggastyánhoz ilyen játék...?”). Rosszat sejtenek tán? S ekkor lövések csattannak. A Mester hófehér ingén két vörös folt jelenik meg, egy pillanatig tétován áll, majd összerogy. De halálosan megsebesült az Író is, aki szintén leroskad. Most egy dobos tűnik fel, szorongató és fenyegető dobszólo hangzik. Aztán elsötétül a kép.

Ezzel a provokatív dobolással végződik a film, de ezzel is kezdődött. Mintha egyetlen körforgást végzett volna a bolyongó felvevőgép egy titokzatosan bezárt térben. De ki lőtte le a Mestert? A történet logikája szerint a visszatérő oroszok, akik leszámolnak mindenkivel, demokratákkal és kommunistákkal, ellenségeikkel és barátaikkal, résztvevőkkel és szemlélőkkel egyaránt. Ám a történet elmondásának zavarba ejtő ironiája rejtetten azt is üzeni, hogy itt maga a film, illetve alkotója vált feleslegessé, aki íme, falra festette az ördögöt.

Ha nem tévedek, az *Isten hátrafele megy* Jancsó Miklós huszonegyedik filmje. Pécssett, a Kossuth mozi kicsiny Apolló termében vetítették, maroknyi érdeklődő jelenlétében. Összesen talán annyian láthatták, mint egy divatos amerikai akció-

filmet egyetlen vetítésen. Minek farkasról beszélni, gondolhatták sokan, hátha csakugyan kedve támad a kertünk alatt kullogni. Meg aztán, mondják, Jancsó régóta csak ismétli magát a látomásaival.

Kétségtelen, hogy a filmben sorra megjelennek a jól ismert motívumok, egy sajátosan egyéni képnelv beszédes jelei. A sétáló-vonuló szereplők (köztük jellegzetes arcok: Eperjes Károly, Kozák András, Dörner György), a mezítelen leány, a magányos hegedűs, meg a hosszú beállítások, az elforduló tekintetek, melyek a szemléltőt folytonosan helyzete átértékelésére kényszerítik, a képeken belül megjelenő, s az alapjelentést állandóan kiegészítő és cáfoló, újabb és újabb képek áradása. S persze, a megigéző látványban feltárulkozó, ám ugyanakkor jelképes is fátyolozódó világ: a helikopter légcsavar-örvényétől felkavart fű rettegése, a kavargó papírlapok gúnyos villódzása.

De ez a film mégis más, mint a korábbiak. Úgy hordozza azok erényeit (sőt még hibáit is, melyek megítélésem szerint forgatókönyvi problémákra vezethetők vissza), hogy – a mozgóképi látomás eddig rejtettebb motívumait felerősítve – Jancsó világának új távlatait villantja fel.

Talán a korai remekművek óta nem volt nála ennyire fenyegető a lét, s ilyen kiszolgáltatottak és felkészületlenek a szereplők a leselkedő végzettel szemben, s korábban keserű-játékos iróniájának ostora sem suhogott ilyen félelmesen. Ahogy teleszórja jeleneteit a moszkvai televízió baljós képeivel, ahogy elővarázsolja kamerájából a filmtörténet ismét jelentéstelivé tett fordulatait – Eisenstein lehulló szemüvegétől Wim Wenders pisztolyként előre szegezett felvevőgépig – azzal önmagáról, művészetéről épp úgy vall, mint átalakuló koráról. Ítélete játékosan komoly, vagy inkább komolyan játékos. S amikor ő maga is megjelenik a filmben, csupán néhány nagyon is hétköznapi és semmitmondó szót fogalmaz meg, de azután, újabb meglepetésként, Kállai Ferenc bölcs hangján a továbbpergő látvány ironikus értelmezésébe fog.

Egészen a dobpergésig!



## MIÉRT LEJT A VÖRÖS-TÉR?

A Vezér képmása ott meredezik a terem kellős közepén. Primitív ábrázolás, a könnyörtelen terror s az együgyű hódolat hivalkodóan bárgyú találkozási pontja. Ám egy fondorlatosan bonyolult elnyomó rendszert testesít meg, melynek mérgé a lelkek mélyéig szivárog. Ahogy azt Szolzsenyicin bemutatta, aki *A pokol tornácá*-ban megírta Gleb és Nagy szomorú méltóságú „beszélőjét”, vagy Ribakov, mikor az *Arbat gyermekei*-ben elmesélte Sztálin fogfájásának abszurd, de lélektanilag hajszálpontos történetét. Ezek után már nem lehet a sztálinizmusról a hajdani vezérportrék leegyszerűsítő módszerével szólni. Mert a sematikus kép negatív lenyomata is sematikus!

Hogy Tyendrjakov elbeszélése – érdekes témája ellenére – milyen felületes, azt a nyomában haladó Bacsó Péter *Sztálin menyasszonya* című filmje szemlélteti igazán. Ízelítőül vegyünk egyetlen példát! A tragikus sorsú Oszip Mandelstam ezt írta *Az ajkam még mozog* című versében: „A Vörös tér kerek, mindennél kerekebb, magától önként lejt s fordul keményre. Hanyatt zuhanva dől, a rizsföldig terül, míg a föld háta hord utolsó rabot élve.” Bacsó Péter filmjében is beszélnek a Vörös tér lejtéséről, de ebből csupán azt a következtetést szűrjük le, hogy ott bizonyára nem lehet futballozni. Mandelstam félelmesen összetett jelentésű szavai által a megjelenített tér a kivégzések végtelenné tágitott, egyetemes színterévé válik. Ezzel szemben Bacsó megleégszik egy olcsó kabarétréfával. Bizony, ha ketten mondják ugyanazt, az nem ugyanaz!

Pedig a falu bolondjának története filmen is hálás téma lehetne. A balga lány, Paranya, aki a megalázó heccelődések elől a „szeretve tisztelt Nagy Vezér” képmásához menekül, s ezért aztán előbb megkínzott áldozattá, majd a gondos agymosás következtében „spion”-t kiáldozó torz végzetangyallá válik, sokrétűen és hitelesen megrajzolható figura. Básti Juli mindent el is követ, hogy plasztikussá tegye a bonyolult, tragikomikus sorsot. Hatásos szerepformálása egyszerre villantja fel hőse veszedelmes voltát és esendőségét, félelmet és viszolygást vált ki belőlünk, de ugyanakkor szánalmat is érzünk a szerencsétlen eszelős iránt.

Sajnos, Paranya a következtelen és elnagyolt ábrázolás légüres terében lebeg. Egysíkú környezet övezi, s leegyszerűsített, karikatúrára emlékeztető mellékszereplők állják körül. A történet helyszíne, rendőröstől, tornatanárostól és boltostól, leginkább egy operettfalu díszletére emlékeztet, a lassan kocogó cselekmény pedig széteső, s gyakran nem is eredeti jelenetekből szövődik. Bacsó szemlátomást vonzódik a groteszkhez, ám ez jó esetben mindig egységes élményben ötvözi az ellentétes minőségeket, míg itt – Básti Juli játékától eltekintve – többnyire különválnak a komolyabb szólam és az alpári hang.

Így hát a Vörös tér lejtéséről sok újat nem tudtunk meg. Mivelhogy Sztálin nem nézett futballmeccset (nem futballmeccset nézett!) a Kreml ablakából.



## CSILLAGPORBAN ÁLLÓ LEÁNY

Nézegetem az új moziplakátokat, s megállapítom, hogy beköszöntött a nyár. Mert bár a makacsul kitartó hűvös idő inkább még márciust idéz, a filmkínálat már is „kánikulai”. Csupa pehelykönnyű butaság: krimi, fantasztikum, kaland, mese habbal. Mozgóképi rágógumik délelőtt, délután, este, minden időben. Gyanítom, hogy egy önmagát rendkívül bölcsnek képzelő ember, s mint tudjuk, efféléből nálunk nincs hiány, kitalálta, hogy melegben a magyar néző, sajátos lelkialkata következtében, képtelen igényesebb filmet megtekinteni. Így aztán a nyár hazánkban a mozibóvlik évszaka lett – a szellemi nudizmus jegyében.

Am amikor végképp elkedvetlenednék, Ollókezű Edward és Oké-Néro kétes társaságában hirtelen megpillantom Sally Bowles-t. Lám csak, újra itt van, megeshetett a szíve rajtunk, nagy inségünkben. Igen, Bob Fosse méltán világhírű musicaljének, a *Kabaré*-nak (Cabaret, 1972) a hősnőjéről beszélek. Elindulok, hogy ismét megnézzem a húsz éve készült filmet. S amint elkezdődik a vetítés, fellélegzem, mint a kábult, aki éltető levegőhöz jut.

Dicsérhetném a film alapjául szolgáló regény szerzőjét, Christopher Isherwoodot, akit a harmincas években a weimari korszak Berlinjébe vetett a sors, ahol, mint egy eleven kamera, érzékenyen és hitelesen rögzítette egy enervált világ haldoklását és a diktatúra sírvermébe hanyatlását. Áradozhatnék Ralph Burns és Joseph Kander gazdag szövése, fülbemászó zenéjéről. S példálózhatnék a rendezővel: mert Bob Fosse úgy tudja a lebilincselően érdekes mesét előadni zenés, látványos filmben, hogy közben metszően éles korrajzot ad, hús-vér figurákat varázsol elénk, bonyolult lelki folyamatokat ábrázol, s megéreztetni velünk a témául választott válságos időszak fojtogató hangulatát.

De én most csak Sally Bowles-ra szeretnék figyelni. Erre az adakozó, romlottan naiv, csacsi kaméliás hölgyre, erre az elbűvölő lányra, akit Liza Minnelli formál meg nekünk. Róla szólva azonban hadd idézzem az egyébként mindig tárgyilagos Thurzó Gábor ezúttal érthetően elfogult szavait: „Nagyszerű színésznő. Úgy énekel – ha nem jobban! –, olyan ellágyuló lírával és agresszivitással, mint Barbara Streisand. Úgy táncol, mint hajdan »a géppuska lábú« Eleanor Powell. Csupa líra, csupa rafinált esetlenség. Óriási, csodálatos szeme van, csúf kis orra, fülig érő szája, – és van, amikor szebb, mint »a szépek szépe«. Talán azt lehetne rá mondani – zseniális.”

Liza játékát látva az anyja, a tragikus sorsú Judy Garland, az *Óz, a csodák csodája* egykori sztárja, meghiábotan mondta: „Csillagporban állsz, meglátod, majd minden szereplésed után csillagok hullanak rád.” Jövendölése igaznak bizonyult. Lányának Oscar-díjat hozott a *Kabaré* (a film összesen hetet kapott), de talán még ennél is fontosabb, hogy Liza, miként a legnagyobbak, típust teremtett. Egy fekete, bubifrizurás leányt, hosszú, sötétzöldre lakkozott körmökkel, hatalmas műszempillákkal, neccharisnyában. Akit nem lehet elfelejteni.



## EGY VÖRÖSESSZŐKE HAJFONAT

Maupassant egyik novellájának hőse egyszer megvásárol egy ódon bútordarabot, melynek rejtett fiókjában női hajfonatra bukkan. „Megdöbbenve, remegve, zavartan álltam ott! Gyöngéden, szinte vallásos áhítattal nyúltam érte, és kiemeltem rejték helyéből. Abban a pillanatban szétbomlott, szétárasztotta aranyhullámain, sűrűn és könnyedén, ragyogóan omlott a földre, mint az üstökös uszálya” – jegyzi fel naplójában.

E részlet idézésére két magyarázattal is szolgálhatok. Az egyik tárgyszerű: ez az elbeszélés, megannyi más irodalmi szöveggel együtt, elhangzik Michel Deville *Ártatlan gyönyör* (La lectrice, 1988 [A felolvasónő]) című filmjében. Képtelenség, gondolhatnánk, hogy lehet ennyire filmszerűtlen ötlettel előhozakodni? A kérdésre válaszolva a Maupassant-citátum személyes indokát is megadhatom. Csak műgyűjtő hőse izgalmához és áhítatához tudom ugyanis hasonlítani azt az örömteli érzést, mellyel e filmet felfedeztem magamnak a nyári moziműsor sivatagának váratlan oázisaként. Úgy látszik, miután a mozgóképi ábrázolás hagyományos kellettárát elorozta a szórakoztató film, a hetedik múzsa szentélyébe csak a meglepetések titkos kapuján át lehet bejutni.

Michel Deville, a francia újhullám szabadszívú, titkos útítársa kétségkívül ismeri a jelszót. Sejtettük róla eddig is, bár *A kékruhás nő* című filmjét, mely egy zenésről szól, aki nem szabadulhat egy villanásnyi találkozás emlékeitől, nálunk csak kevesen láthatták, de a rejtelmes hangulatú *Bye bye Barbará*-t már többen megkedvelhették. S most itt a végső bizonyíték!

Egy fiatal nő, Constance, elalvás előtt *A felolvasónő* című regényt olvassa fel élettársának, ám a kimondott szavak megelevenednek, képeket bűvölnek elénk, s az asszony a könyv hősnőjévé, Marie-vá lényegül át, akinek a történetét a sajátjaként éli meg. Mint ahogy Marie is magáévá formálja a felidézett sorsokat (Miou-Miou érett játékával és Kútvolgyi Erzsébet hajlékony szinkronhangján). Tehát Deville olvassa Raymond Jean-t, ő a regény szerzője, aki Constance-ról beszél nekünk, aki Marie-ről olvas, miközben ez felolvassa Maupassant-t, aki viszont a műgyűjtőről szól... S az egymásra vetített tükörképeknek ebben a sejtelmes villódzásában, mintegy idézőjelek közt és feltételes módban, feldereng előttünk az élet, mint olvasat, s az olvasás, mint életadó gesztus. Mert a felolvasónő egyik hallgatóját, a félszeg és hiú férfit előadás közben megtanítja a szerelem művészetére, a béna kamaszt pedig azzal ajándékozza meg, hogy szinte észrevétlenül szétnyílik a szoknyája (midőn épp az aranygapjúról mesél).

A mozgóképek pergését mindvégig a szavak zenéje kíséri. Ahogy Marie cipője könnyed zongorafutamok csengése mellett kopog végig Arles évszázados utcáin. Deville jellegzetes montázstechnikája, játékosan feszes képkötései, merész asszociációi, könnyed időpergetései és síkváltásai éppen azáltal kínálnak eredeti filmélményt, hogy igazi franciaként, nem mond le az árnyalt beszédről.

Mert a rendező úgy beszél, hogy közben látni tanít! Mint Marie egyik legszebb történetében az inaszakadt fiú, akit vak testvére a hátára vett, kivitte a tengerpart-ra, ő pedig viszonzásul elmondta neki, hogy milyen a tenger.

