

Filmművészet

Néma arcok között: Antigoné ma

Beszélgetés Dettre Gábor filmművésszel¹



Indítsuk egy picit általánosabban ezt a beszélgetést,² de azzal a szándékkal, hogy eljussunk Antigoné³ című filmedhez, és megvizsgáljuk annak aspektusait. Mesélj filmjeid két nagy csoportjáról, azaz azokról, melyeket itthon forgattál, és azokról, melyeket más országokban, amelyek közül némelyik átmenetileg otthonod is volt.

New Yorkban lettem filmes. A New York University éveim alatt – tanultam, aztán tanítottam is az egyetemen – két sikeres, nemzetközi díjakat nyert rövidfilmet forgattam. Első játékfilmemet is akkor – sőt az egyetemről kilopott, aztán oda visszalopott vágóasztalon –

¹ Dettre Gábor filmművésszel Ilyés Borbála, Mag Eszter, Mészáros Édua és Virágos Anna Flóra, a KRE színháztudomány szakos egyetemi hallgatói beszélgettek Domokos Johanna docens vezetésével 2025 tavaszi félévében.

² A 2023. novemberi beszélgetést, mely szintén a Károli Gáspár Egyetemen történt, 2024 májusában itt közzeltük: [»Antigonéről másképpen« – Dettre Gábor filmrendezővel Domokos Johanna beszélget | Napút Online](#)

³ Rendező: Dettre Gábor, bemutatás éve: 2011, hossz: 152 perc, főbb szereplők: Fátyol Kamilla (Antigoné), Fátyol Hermina (Isméné), Mucsi Zoltán (Kreón), Kovács Krisztián, Keres Emil, Nyakó Júlia, Szarvas József, Csujja Imre, Ujlaki Dénes, Moldvai-Kiss Andrea és mások.

készítettem, *Black Lights, White Shadows* címmel. A filmhez Yo-Yo Ma ingyen adta világhírű Bach-interpretációit, sőt azt is elintézte, hogy a kiadónak se kelljen értük fizetni. Ősbemutatónk a Montreal World Film fesztiválon volt. Emlékszem, a miniszteri fogadás miatt hirtelen öltönyt kellett vásárolnom... addig azt hittem, hogy a tornacsuka-farmer szett elegendő egy művészeknek.

Ezt a munkát az *Anna* követte, egy játékfilm, melyet Agnieszka Holland írt, Yurek Bogayewicz rendezett, és az egészen különleges tehetségű Bobby Bukowski fényképezett. Én egyike voltam a producereknek. A film címszereplőjét, a napokban elhunyt barátot, a flúgos-tehetséges Sally Kirklandet munkájáért Oscar-díjra jelölték. Ez a tény mindannyiunk karrierjét – ha nem is nagyon – megsegítette.

Ezután több CBS-produkciónak voltam producere, majd megírtam és leforgattam következő játékfilmemet, a *Diary of the Hurdy-Gurdy Man*, az Oscarra jelölt Brad Dourif és William Hickey, valamint más ismert színészek – köztük Wallace Shawn, Kathleen Gati, Meat Loaf – közreműködésével. Ez a film hozott vissza Európába, miután – bár történetünk New York Cityben játszódott – producereink a belső jeleneteket egy olcsóbb európai országban akarták felvetetni velem. Több mint tíz év után ezért jöttem vissza először. A pasaréti stúdióban forgattunk, többnyire magyar stábbal. Néhány magyar szereplő is bekerült a filmbe, például Sebestyén Márta, ifj. Csoóri Sándor és Fábry Sándor is.

Azután egy ideig Magyarországon éltem és dolgoztam. Sok hosszabb-rövidebb dokumentumfilmet és művészportrét készítettem Pap Ferenc és Markert Károly operatőrökkel (egyebek mellett Kovács András rendezőről, Varga Imre szobrászról, Váli Dezső festőről, Juhász Ferenc költőről), majd a *Közjáték* sorozat számára forgattam hét rövid Kahlil Gibran-etűdöt, illetve egy 70 perces televíziós játékfilmet Kölcsey *Parainesis* című irásának felhasználásával.

Ebben az időben készítettem Kathleen Gati-val a *Színésznő és a halált*, sokszoros díjnyertes dokumentumfilmünket, mely arról a nyolc hónapról szól, amelyet Kati – félbeszakítva akkor induló hollywoodi karrierjét – terminálisan beteg édesanyja ápolásával töltött.

Szintén a haldoklásról és a halálról szól a *Halott lepke száll tova* című, ötórás dokumentumfilmem, melyet mintegy a *Színésznő és a halál* párdarabjaként készítettem el. Az előzőben az elment asszony szeretett lánya beszél a halálba kísérés nehéz, mégis felemelő hónapjairól, az utóbbiban magát a haldokló öregurat látjuk; ő személyesen osztja meg velünk búcsúját.

Ezután Fekete Ibolya rendező producereként a *Chico* című játékfilmet forgattam a Hunnia Stúdió számára, a meglehetősen zavaros életű, mindenféle politikai irányban tevékenykedő, fél hős / fél kókler, fél áldozat / fél gyilkos és persze fél indián / fél zsidó, de mindenképpen igen szórakoztató és nagyszerű barát, Rózsa Eduardo életéről, aki egyébként önmagát alakította a filmben. Magyarország mellett Horvátországban, Chilében, Izraelben és Albániában forgattunk, filmünk operatőrei Erdély Mátyás és Jancsó Nyika voltak. A film sok jelentős nemzetközi díjat nyert. Ami már nem kerülhetett a filmbe, az az volt, hogy Eduardót később Bolíviában, egy kisvárosban – mint a Morales elnök meggyilkolására szervezett, és így módon meghiúsult összeesküvés vezetőjét – agyonlőtték.

Ezután jött első magyar játékfilmed, a Felhő a Gangesz felett, Ternyák Zoltánnal és Tóth Ildikóval a főszerepekben. A további szereplők között ott volt Kovács Lajos, Monori Lili, Székely B. Laca,

Rajhona Ádám, Borbiczki Ferenc, Badár Sándor, Müller Júlia és Sáfár Anikó is, a film operatőre Pap Ferenc volt. Milyen fogadtatásban részesült?

A *Gangesz* igen komoly port vert fel, egyrészt naturalista stílusa, másrészt amiatt, hogy a Magyar Filmszemlén nem kapott díjat, amit – okkal vagy anélkül – igen sokan, köztük mi is, vártunk. Ennek eredménye az lett, hogy Grunwalsky Ferenc és Jancsó Miklós az időközben balesetet szenvedett és kómában lévő Ternyák megsegítésére tartott vetítésen bejelentette, hogy külön díjat hoznak létre filmünk érdemeinek elismerésére. A díjból semmi nem lett, Ternyák egy másfél évig tartó kóma után meghalt, a *Gangeszt*... viszont Szabó István rendező javaslatára Európa-díjra jelölték több kategóriában is. Később Ternyák is – posztumusz –, és Tóth Ildikó is megkapta a Kritikusok Díját.

A *Gangeszt* – mivel játékfilmre vagy nyolc évig nem kaptam pénzt – követte egy tévéfilm, a Duna TV számára rendezett *Labirintus*, ismét Pap Ferenc operatőrrel, Györgyi Annával, Moldvai Kiss Andreával, Mucsi Zoltánnal, Tóth Evelinnel. A filmet az egykori „sziklakórházban” forgattuk, egy berendezett, de évtizedek óta elhagyatott, lidércnyomásos helyen, ami tökéletesen megfelelt témánknak és vizuális elképzeléseimnek. Történetem egy súlyos járvány elől a föld alá menekülő, ott ki tudja meddig elzártan élő és fokozatosan elpusztuló közösségről szól... sok-sok évvel a Covid megjelenése előtt.

A Gangesz... után forgattad a Tablót, Mucsi Zoltánnal, Györgyi Annával, Fátyol Kamillával, Scherer Péterrel, Csuja Imrével, Tordy Gézával, Molnár Piroskával és Szirtes Ágival. Az operatőr Tóth Zsolt, a zeneszerző Alexander Balanescu volt.

A film életem eddigi legnagyobb magyarországi bukása volt, itt egy ismert újságíró csak mint a „tehetségtelenség filmjét” aposztrofálta személyesen rosszindulatú írásában. A *Tabló* később nemzetközi díjakat is nyert, a világ nem egy jelentős fesztiválján.

Ezután készítettem az *Antigonét*, amit alább részletesen tárgyalunk.⁴

Nem sokkal később – még az utómunkálatok alatt – Brüsszelbe költöttünk feleségemmel, ott öt évet töltöttünk, majd két évet Tallinnban, amit tíz év berlini élet követett. Brüsszelt és különösen Tallinnt nagyon szerettük, Berlint kifejezetten utáltuk. Forgattam még dokumentumfilmeket Jemenben és Hollandiában, ez utóbbit gróf Festetics Dénes, haarlemi magyar konzul baráti segítségével és anyagi támogatásával, egy Amszterdamban élő, százéves magyar származású festőnőről.

Észtországban – miközben az egyetemen filmrendezést tanítottam – készítettem egy háromórás, 33 epizódból álló, poétikus kísérleti filmet az észti klasszikus, Bernard Kangro verseinek ihletésére, *Midsummer Night's Dance* címmel, valamint akkor forgattam a *Hét zsidó gyermek – Workshop Gázáért* című filmemet, amely egy – szintén meglehetősen kísérleti – Caryl Churchill-dráma feldolgozása volt. Ez később Szentpéterváron Legjobb Európai Kísérleti Film Díjat kapott.

Fekete Ibolya *Anyám és más futóbolondok a családból* című játékfilmjének produceri munkáit Garami Gábor barátommal láttuk el. A film főszereplői Ónodi Eszter, Gáspár Tibor és Básti Juli voltak, operatőre Gózon Francisco volt.

⁴ ANTIGONÉ 1. felvonás: <https://youtu.be/peKXpOGHDI8>, valamint https://youtu.be/fH_jviJ1YJg

ANTIGONÉ 2. felvonás: <https://youtu.be/iml3bgcr9-w>, valamint <https://youtu.be/5026WLJZdfM> (Letöltés: 2025. 05. 05.)

Néhány kisebb munkámat kihagyva ekkor következett a *Csendes éj*, tavalyi játékfilmem, Molnár Piroskával és Vilmányi Benettel.

Egy korábbi interjúd során a Csendes éj kapcsán beszéltél a társadalmi elszigeteltségről, a bezártságról, a tudatos vagy nem tudatos bezárkózottságról, a magányról, arról, hogy mennyire elmegyünk egymás mellett, hogy mennyire érzéketlenné váltunk, mennyire nem figyelünk egymásra, hogy mennyire saját gondjaink örületes tébolydájában, börtönében élünk.⁵ Ez ott – nyilvánvaló jelképes volta mellett – a Covid, illetve a közelben folyó háború miatt valós, realiztikusan felrajzolt háttérként is felfogható.

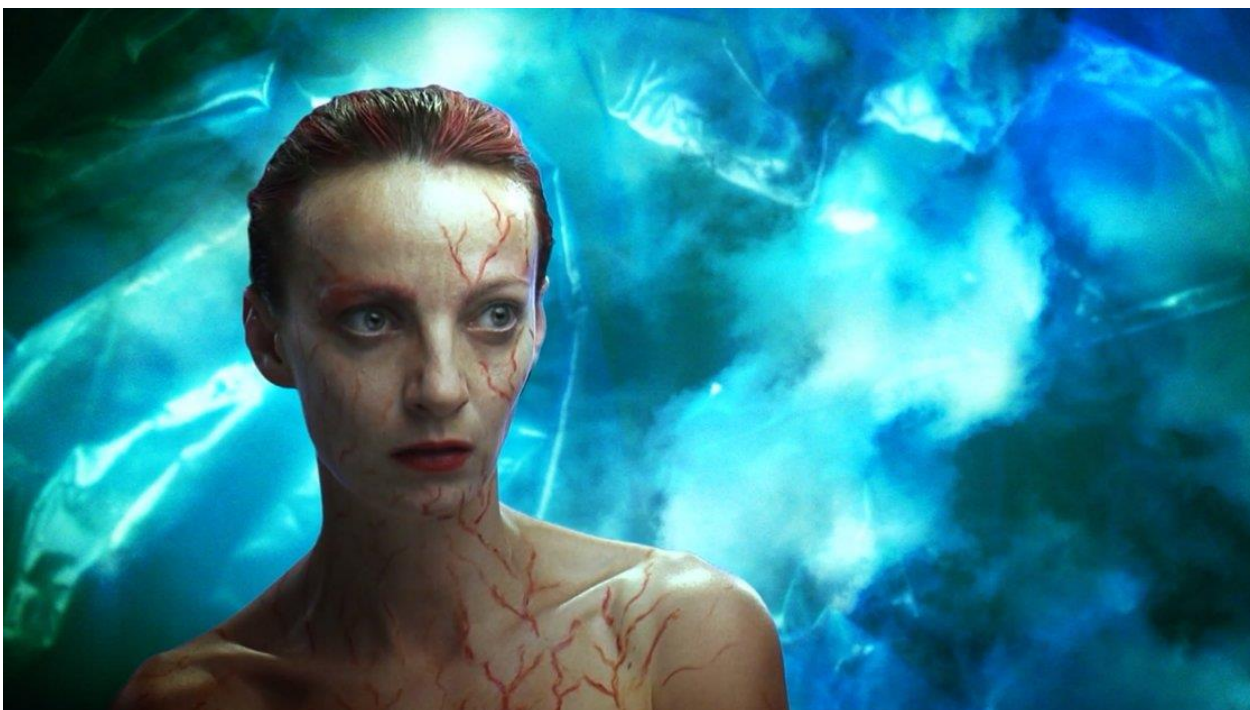
De ahogy néztük az Antigonét, valahogy mindannyiunknak hasonló érzése támadt. Minden szereplő mintha a saját cellájában ülne, és onnan kerülne nagyon is erős, dramaturgiai értelemben szoros, de sosem fizikai, nem közös helyszínen kialakuló kapcsolatba a többiekkel. Tereik mintha nem is léteznének, mintha mindannyian nem várt, de bizonyosan bekövetkező tragédiák nyomásában, korlátai között, személyes bunkereikben vergődnének.

Azt különösen érdekesnek találtuk, hogy ezzel a vizuális megoldással nemcsak a világ állapotát, személyes kapcsolataink, kommunikációnk alakulását vizionáltad ily módon, és emelted szimbólummá, de mintha a film közvetlen jövőjét is, az akkor még nem is sejthető, jövőbeni Covid-időszak redukált filmes/mozgóképes alakulását is megjósoltad, felrajzoltad volna. Szereplőid – mintha Zoomon beszélgetnének – gyakorlatilag mindig egyedül vannak zárt, szűkös tereikben, csak fejük és meztelen felsőtestük látszik. Tényleg megjósoltad volna azt a fajta kommunikációt, amit a járvány később kialakított?

Ez nyilván nem egy tudatos döntés volt. Vagyis az volt, persze, de nem azért, mert úgy éreztem volna, hogy ez bármilyen módon is a jövő kommunikációját vetíti előre, hanem mert már akkor is így láttam az embert, mint ahogy ma már nyilván legtöbbször látja, és aminek nagyszerű példája – jórészt okozója – valóban az internetes „chatek” számos formája. Óriás közösségekben vergődő, mégis magányban, elszigetelten élők, olyannak, aki a körötte lévő szűkebb világot és a Föld mindenféle, lényeges és lényegtelen, nevetséges, humoros vagy éppen elrettentő és tragikus, valós vagy hamis eseményeit félelemmel, csodálkozással, sok értetlenséggel és egyre kevesebb örömmel, teljesen összezavarodva figyeli. Bebeszólása nemigen van. Egyrészt felelőtlenül sodródva „tudatosan” zárja ki magát, másrészt manipuláltan, elkábítva vagy szociális helyzete miatt marad ki a történésekből. Csak származásának, anyagi helyzetének vagy – ritkábban – különleges lélektani vagy szellemi képességeinek köszönhetően kerülhet az események fő sodrába.

Egyébként többnyire csak szótlánul bámul, egy-egy félénk és bizonytalan grimaszt engedve meg csupán magának. Mint az *Antigonéban*, némán és több értelemben is „mezítelenül”. A lecsupaszítást – nem mint a *Csendes éjben* – itt ad absurdum vittem. Karaktereimet abban az állapotban szerettem volna láttatni, ahogy Isten megteremtette őket, ahogy megszülettek. Ez – egyebek mellett – az egyenlőség látszatát is kelti, ami persze pillanatok alatt eltűnik a dráma során kibontakozó szociális helyzetük miatt.

⁵ „Ahol Tarr abbahagyja, ott kezdem én” – Csendről, *Csendes éj* c. filmjéről, filmművészetéről Dettre Gáborral beszélget Domokos Johanna. naputonline.hu (Letöltés: 2025. 12. 02.)



Szalay Marianna – Kórus

Ruhát nem viselnek, csak némi organikus, ágas-bogas, indás-virágos test- és arcfestést, mely természeti voltuk kifejezése. Született lényegük, legősibb formájuk, állapotuk képzete volt, amit rekreálni és a darabnak megfelelő helyzetekbe hozni szerettem volna. Istenre utalok, a Teremtőre, aki létrehozta a világot, s annak részeként benne minket. Erre utalnak a gyökérszerű leveles-indás testfestések.

Egyenlőnek tűnnek – hisz annak születtek –, de nem azok. És ahogy mondod, egyedül vannak. Majdnem mindig. Egy-két kivételes és rövid helyzetet leszámítva, mikor a többes – soha nem több, mint kettős – jelenlét valami nagyon fontos mondandóval bír. Mikor a mások feletti hatalmat, vagy a hatalommal szembeni harc két különböző módját, a testvéri szeretetet, a szerelmet, a gyászt vagy a vak embert vezető ősi-égi tudást jelképezi.

Szerettem a Dogma „mozgalmat”, mely – nagy buzgalommal indulva, de hamar megszűnve, viccé silányulva – egy őszintébb, lényegibb, igazabb film megteremtése érdekében próbált – amennyire ez lehetséges pont a mi, technológiai, technikai vívmányok sokaságával dolgozó művészetünkben – megszabadulni az összes szokványosan használt civilizációs manipulációtól. Én még tovább mentem az *Antigonéban*. Ez a kísérletezés nyilván egy zsákutca – de egy zsákutca is ajánlhat izgalmakat –, nem segíti a film széles körű elfogadtatását, sikerét, nekem mégis fontos, mert örök mániám a lényegre törés, a minden feleslegesről való lemondás. Az életben általában is és filmjeimben is. Mindig más, különböző módokon persze.

Pontosan miért döntöttél úgy a filmedben, hogy a szereplők mozgását és jelenlétét ennyire minimalizáld, és milyen koncepció áll a néma, civil megfigyelők szerepeltetése mögött?

Természetesnek fogadjuk el, de ha belegondolunk, nevetséges, hogy a legtisztábban művészi alkotásokban is megmutatják nekünk, hogy mennek az emberek ide-oda, gyalog vagy autóval, esetleg más járművel, pusztán azért, hogy valahol máshol legyenek, ahol aztán történnek az események. Nyilván, ha a mozgásban történik valami lényeges, ha az maga tartalmaz valami relevánsat, az más. De azt megmutatni, hogy a karakterek hogyan jutnak el egyik helyről a másikra, csak hogy elkerüljük a macskák koncentrációképességével bíró átlag néző unalmát, hogy stimuláljuk agyát valamivel, aminek egyébként semmi köze a mondandónkhoz, nevetséges és primitív.

Én ezeket az irreleváns mozgásokat szinte a nullára redukáltam, karaktereim akkor és azért vannak valahol, mert közölni szeretnének valamit, vagy mert jelenlétük szavak nélkül is jelent valamit. Mikor pedig egyáltalán megmozgatom a szereplőket – képen kívüli asszisztenseink tolták guruló kocsikon a jelenetbe, vagy húzták ki őket onnan –, az sem azért történik, mert ők maguk, saját akaratból mozognak, hanem mert Isten, mint feljebbvaló „bábjátékos” irányítja őket, elképzelése szerint „játszik” velük.

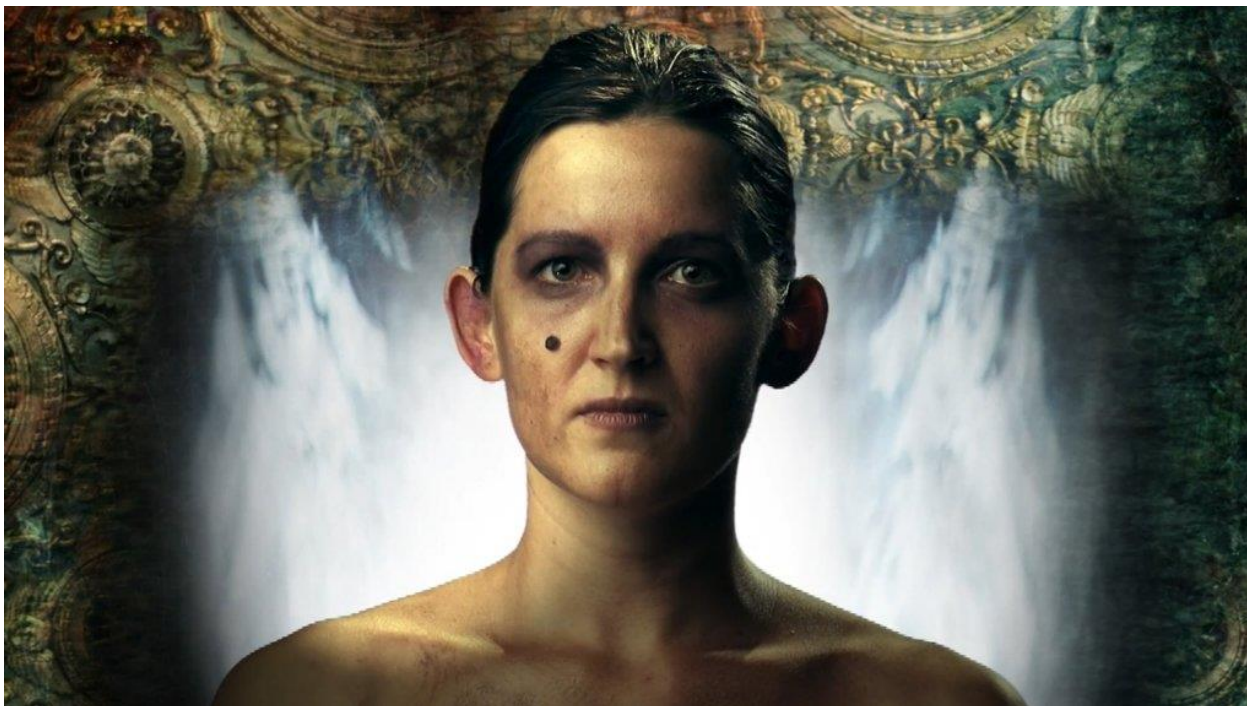
Itt utalnék ismét a figyelő, sosem beszélő, csupán néma grimaszokkal, bátortalan vagy gúnyos mosollyal, rosszállással összeráncolt homlokkal vagy csodálkozásban tágra nyitott szemekkel a történethez kapcsolódó arcokra. Sokan kritizálták ezeknek a figuráknak a „civil” voltát. Igen, én tudatosan nem még szótlán jelenlétükkel is „játszó” színészeket választottam ezekre a szerepekre. Szeparálni kívántam őket az életünket tevőlegesen vezető, befolyásoló rétegeket megjelenítőktől. Ezek a karakterek sodródnak, ők pusztán tanúi, elszenvetői és – jóval ritkábban – élvezői világunk változásainak. Ők jelentik azt a 90 vagy még nagyobb százalékát a populációnak, mely mellékszereplője saját életének.

Ugyanakkor ezek a sodródó tanúkat megjelenítő néma arcok az életben számomra – különböző okokból – igen fontos emberek. Barátok, barátnők, van köztük Alternatív Nobel-díjas, Oscar-díjas, de van jeles pszichológus, újságíró, ismert svájci baloldali aktivista, Kossuth-díjas szobrász, fotós, légikísérő a Ryanairnél, üzletasszony, könyvesbolt-tulajdonos, methodista lelkész és zsidó kulturális szervezetek vezetője.



*Marokkói gyökerek, muszlin sál Brüsszelben, zürichi, éjszakai autóút
(a film háttér-kollázsában felhasznált képek)*

Hogy instruáltad ezeket a kórustagokat, „néző” arcokat? Milyen gondolatokat „helyeztél” el azokban a pillanatokban, azokban a csendekben, amikor őket látjuk? Miért nem adtál a szájukba szöveget? Miért nem engedted meg, hogy verbálisan reagáljanak? És használtál-e kapcsolódó, az instruálást elősegítő vendégszövegeket, vagy adtál-e ilyeneket a szereplőknek?



Zalka Szilvi – Szolgálólány

Természetesen az volt a cél, hogy ugyanúgy megjelenjenek az arcokon azok a kifejezések, melyeket az oxitocin vagy a stresszhormonok és a tesztoszteron idéznek elő egy-egy szituációban, mikor pozitív vagy negatív élményben van részünk, vagy mikor örömteli vagy visszataszító helyzetben találjuk magunkat, hisz ezek a pusztán néző arcok pont ilyenekre reagálnak. Személyek közötti szituációkban, különösen gyakorlott színészekkel egyszerűbben előidézhetőek ezek a reakciók. „Amatőrökkel”, kontextuson kívül, mikor nem is kronológiában vesszük fel ezeket a felvételeket, nyilván nehezebb dolgunk volt. Ezért minden esetben elmondtam, hogy a kért gesztusok, kifejezések vagy a megfelelő irányú tekintet hova lesz majd bevágva, melyik jelenet melyik részének lesz majd kiegészítője, és a legtöbb esetben felolvastattam számukra a megfelelő szövegeket. Dialógus nélküli, magányos jelenetében ugyanígy dolgoztam a remek tehetségű Lukács Andorral is, aki Oidipuszt jelenítette meg. Tőle azt kértem, hogy gondolatban menjen végig mindazon, amit – ha végtelenül, ha akaratlanul is – ő maga okozott. Legyen a folyamat akármilyen hosszú is, menjen végig rajta, elejétől a végéig. A történetet – amit persze ismert – foglaltam össze néhány rövid mondatban, kiemelve a tragikus, lényegi pontokat.

Semmilyen vendégszöveget nem használtam. Nyilván elképzelhető egy feldolgozás, melyben a „néző arcok” is bele-beleszólnak a drámába, hangoztatják véleményüket, reagálnak, akár improvizatív, akár Szophoklész kórusának szavaival, de számomra ezek a csendes tekintetek, ezek a finom arckifejezések ebben az összefüggésben – ha nem is jelentettek többet minden lehetséges verbális reakciónál – olyasmit hordoztak, aminek verbalizálását szerencsétlen ötletnek tartottam volna. Szeretem a jókor és pontosan kimondott szót, de a feleslegeseket nem állhatom.



Ujlaki Dénes – Kórus

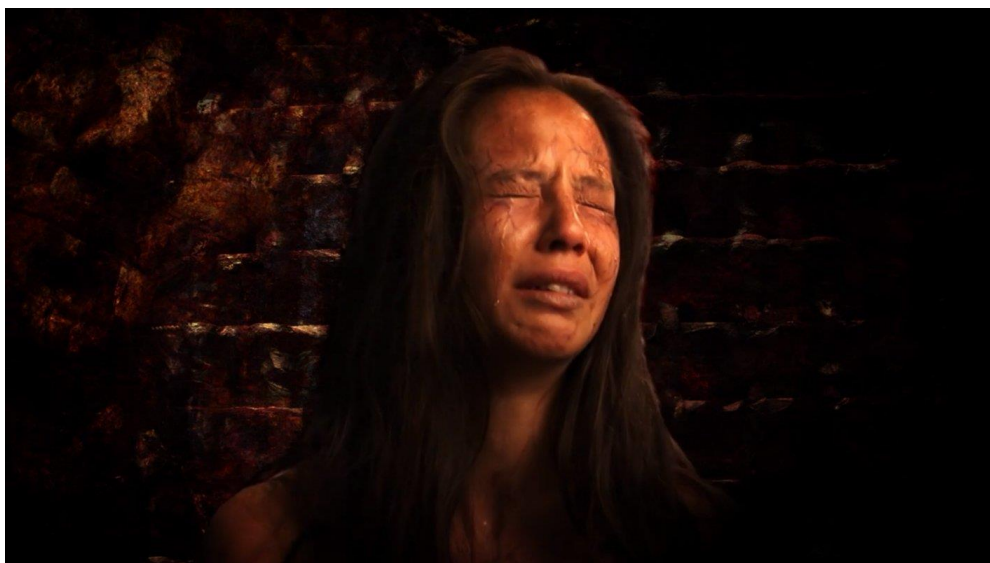
Az világos, hogy a film egyfelől minden sallangtól mentes, puritánra csupaszított eszköztárral hűen követi a szophoklészi drámát, s használ – nagyon kis változtatással – egy nemes stílusú, klasszikus fordítást, másfelől úgy tűnik, hogy interpretációd bizonyos vonatkozásai nagyon maiak, modernek, túlmutatnak Szophoklészen. Például két kiválasztott jelenetben is – és csak ott – két színésznél is szembeötlő egy különleges, szaggatott légzéssel meg-megszakított, fulladozó, igen nehezen nézhető, nagyon hatásos, modern módon elemelt játéktípus. Úgy tűnik, mintha ezekben a jelenetekben a hangsúly nem is a szövegen, hanem az azon túli „csendeken”, valami más, a karakterek gondolataiban zajló történésen lenne. Mi volt a szándék ezek mögött, és mennyire volt mindez tudatosan instruált a részedről?

Ez a két – egymástól teljesen függetlenül és időben távol rögzített – furcsa, kapkodó lélegzetvétellel, fulladozva előadott monológ nagy öröömre és bizonyára magyarázatom, de nem konkrét instrukcióim hatására jött létre.

Több okból és számtalanszor hangsúlyoztam minden szereplőnek, hogy fontos lenne, hogy úgy próbálják elképzelni, megragadni, megérteni és létrehozni karakterüket, ahogy azok kétezer évvel korábban lehettek. Hogy úgy beszéljenek, úgy engedjék szabadon érzelmeiket, úgy mosolyogjanak vagy sírjanak, ahogy az antik kor emberei azt tehették. Ez egyrészt nyilván nevetségesen hangzik, másrészt lehetetlennek tűnik. Bár egyik sem. Pszichiáterek állandóan hangsúlyozzák, hogy az emberi lélek nem változott az évezredek során. Pont ez a tragédiánk. Hisz ősz-eredeti, változatlan lelkünknek egy állandó turbulenciában lévő világban, állandóan alakuló életkörülmények között, egy állandóan nyugtalankodó, ráadásul fejlődő intellektus segítségével kell megküzdenie életéért. Mondhatnák erre, hogy akkor nyilván érzelmeink és azok megnyilatkoztatása is változatlan. De ez nem igaz. Azért nem, mert az évezredek során megélt mindenféle érzéseink-érzelmeink őszinte kinyilatkoztatásának lelki szándékát felülírta az intellektusunkba egyre mélyebben beívódott önvédelmi reflex és a társadalmi konvenciók sokasága. Ez, az elsősorban fejlett országokban tetten érhető civilizációs „betegség” félelmeinkből, szégyenérzetünkéből táplálkozik, és abból a társadalmi túlélési igényből, hogy minden helyzetben erősnek, szépnek, boldognak és egészségesnek tünjünk. Hogy egyszerű példát hozzak: nézzünk meg egy utcai veszekedést, egy házasságkötési ceremóniát vagy egy

temetést Amerikában, aztán mondjuk egy afrikai vagy egy ázsiai országban. Nagyon hamar megértjük akkor, hogy ma is különböző módokon veszekednek, örülnek, ünnepelnek, gyászolnak, sírnak és nevetnek az emberek a különböző kultúrákban.

A máig „harmadiknak” vagy kevesebb lenézéssel „fejlődő” világnak nevezett országok nem-fehér lakosságát évszázadokig kizsákmányolták, megnyomorították és megalázták a „fejlett” országok alapvetően fehér hódítói, akik ugyan képesek voltak mérhetetlen sok kárt okozni a leigázott népek vallási és világi kultúrájában, de egyrészt erőszakkal sem tudták sajátjukat igazán elfogadtatni és elsajátíttatni velük, másrészt képtelenek voltak megváltoztatni, „civilizálttá tenni” azok lélektani habitusát. Könnyen tetten érhető ez ma is, mikor milliószámra jönnek a fejlődő országokból a menekültek a „gazdag nyugatra”. Asszimilációjuk két generáció alatt szinte teljessé válik, de az őket ma is – bár kevésbé nyíltan – lenéző, megkülönböztető egykori hódítók kultúráját, kommunikációs és érintkezési formáit, viselkedési stílusát ma sem fogadják el. Több generációra lesz ehhez szükség, és arra, hogy a még Európában és Észak-Amerikában ma is többségi fehér társadalmak egy több szempontból is teljesen megváltozott magatartást sajátítsanak el. Sok évet éltem New Yorkban, Berlinben és Brüsszelben – hogy csak a kozmopolita voltukról ismert lakhelyeimet említsem –, és elszomorít, hogy az összpopulációhoz képest mennyire kevés nem-fehér bevándorlóval találkozik az ember az operákban, a színházakban vagy a múzeumokban. Elszomorít, hogy mennyire nem érdekli a bevándorlókat a többségi – mert fehér és mert hódító, leigázó – kultúra. Ugyanakkor én szenvedélyesen szeretem ezeket az „idegen populációkat” éppen másságuk, sallangmentes őszinteségük, álságosság, sznobság nélküli, vad és nyílt kultúrájukért. De hogy visszatérjek mondandóm lényegéhez, szeretem őket, egyszerűen mert még ma is – részben – máshogy viselkednek, mint „mi”. Na, ez az a másság, ha úgy tetszik afrikai-ázsiai típusú – azokban az etnikai csoportokban legalábbis jóval gyakoribb – viselkedési forma, amit a „stick-up-in-their-tight-ass” fehér kultúrákban már nem talál az ember. Ez az, amit – bár nem így, nem ezekkel a szavakkal és nem a fentihez hasonló fejtegetéssel kértem – nagy örömmel fedeztem fel Fátyol Kamilla búcsújában, Szalay Marianna zseniálisan felrajzolt, megfélemlített istennőjében, vagy a *Csendes éjben*, Vilmányi Benett fulladozó-kapkodó furcsa zokogásában.



Fátyol Kamilla – Antigoné

Arra kértem Kamillát (Antigonét), hogy mikor életétől búcsúzik, próbálja lelke legmélyéről felhozni és minden intellektuális megfontolás nélkül, ősi, „állati módon” „kiokádni” érzelmeit. Volt néző, aki kritizálta, túlzásnak érezte szaggatottan zokogó, az ájulás szélén életétől elköszönő monológját... engem viszont – és felvételekor a stáb szinte minden tagját – megsiratott az alakítása. Nekem ez elegendő is volt ahhoz, hogy ne akarjam ismét vagy máshogy felvenni a jelenetét.

Szalay Mariannánál (aki az eredeti mű kórusából istennővé emelt karakterek egyikét alakította) összetettebb volt a helyzet. Az ő monológjának előadását pont ősi, zabolátlan, korlátok, határok és hamisságok nélküli, őszinte, „isteni” lelke tiszta szövetébe beszivárgó evilági, „emberi” félelmek, számítások, bizonytalanságok és megfontolások tették akadozottá, légszomjasan el-elhalóvá. Azt kértem tőle, hogy legyen végtelenül elveszett, ne értse pontosan, hogy mi is történik odalenn a világban az általa figyelt és szeretett szereplőkkel, ez töltse el ijedtséggel és aggódással, értük is és önmagáért, de ne akadályozza meg abban, hogy megfogalmazza és elmondja féltéssel és félelemmel teli véleményét.

Van a filmben még egy számomra nagyon fontos – általunk behozott – jelzése a halandó ember teremtett, vagyis isteneinek..., Istenének alárendelt, neki – végső soron – kiszolgáltatott voltának. Miután a dráma az isteni és az Isten által szabad akarattal felruházott ember világi akarata összecsapásáról szól, szükségesnek éreztem valami – karakterről karakterre bizonyos fokig változó, ugyanakkor némi lényegi azonosságot mindig felmutató – speciális mozdulatot, egy-egy gesztust találni szereplőink számára, amivel a szövegek vagy helyzetek megfelelő pillanataiban kifejezhetik isteneik iránt érzett tiszteletüket vagy tőlük való rettegésüket.

Ahogy a hívő katolikus keresztvetése, a muszlim napi ötszöri imája, meghajlása, földre bukása, vagy a Mevlevi rend szúfi dervisének az eget a földdel összekapcsoló, tárt karú keringése, ahogy a kapedlis zsidók siratófal előtti hajlongása kifejezése a hívő és Istene speciális, vallásról vallásra változó kapcsolatának úgy jelzik filmünkben bizonyos mozdulatok, gesztusok karaktereink isteneikhez, hitükhöz való tartozását.

Mindezt elmondva szereplőinknek, javaslatokat kértem és hamarosan kaptam is tőlük. Közösén alakítottuk ki velük ezt a mozdulatrendszer, úgy, hogy alapvetően az általuk adekvátnak és hozzájuk közel állónak érzett jelzések kerüljenek a filmbe.



Várkonyi Tímea – Szolgálólány

Egyedül a Kreónt alakító Kapának (Mucsi Zoltán) volt gondja a mozdulat kiválasztásával. Először nevetett az egész ötleten, aztán lassan elfogadta magyarázatomat. Kapa egyébként sem a „legkönnyebb” színész. Nem egyszerűen mert ő a „gondolkodó”, a tépelődő típus, akinek ösztönei, lenyűgöző született képességei mozgásba hozásához komoly intellektuális elemzésre és meggyőzésre van szüksége, hanem mert mindebből szokatlanul nagy mennyiséget igényel a szereppel – tulajdonképpen azt hiszem, bármely szereppel – kapcsolatos bizonytalanságai legyőzéséhez. Ő ebből a sokszor gigászi küzdelemből bontja ki figuráit, hozza létre fantasztikus alakításait. Már négy filmben dolgoztunk együtt, ő az egyik legközelebbi barátom, jól ismerjük egymást. Ami Antigónéval kapcsolatos munkánkat illeti például, csupán egyetlen igazán komoly, hangos veszekedésbe és közel egynapos mosolyszünetbe torkolló vitánk volt. Ő azt állította, hogy Kreón nem tanult az eseményekből, személyes tragédiájából, én meg olyan szellemben akartam – és végül ez így is történt – megrendezni a filmet, miszerint nagyon is tanult belőle. Ennek a döntésnek komoly súlya volt a film vége megrendezését illetően.

Általában is igaz, hogy a megfelelő biztonságérzet és magabiztosság kialakításához, a bizalom megteremtéséhez a legfontosabb, hogy a színész érezze, hogy a rendező lélektanilag és művészileg egyaránt hisz a művében, vagyis, hogy nem csupán pénzért, nem „viccből” vagy unalomból rendez. Szilárd bizalom alapján pedig minden lehetséges. Ha ez megvan, akkor egy tehetséges színész mindenre képessé válik, a rendező meg ledobva gátlásait, zavarát, mer kérni, bátran és bármit, amiről úgy érzi, hogy szerves része lehet a műnek.

Ezért nem volt gond például sem Ternyák Zolival, sem Tóth Ildikóval mikor ruhátlan, intim jeleneteket vettünk fel velük a *Felhő a Gangesz felett*ben, vagy amikor Györgyi Nusi arra kértem, hogy szerepét gyakorlatilag végig meztelenül játssza el a *Tabló*ban, vagy mikor Kapát kértem ugyanabban a filmben meztelenségre, vagy mikor Kovács Krisztiánt vagy Fátyol Kamillát forgattuk be szintén ruhátlanul az *Antigóné*ba. De Vilmányi Benett sem kérdőjelezte meg meztelen jelenetének fontosságát a *Csendes éj*ben, és Molnár Piroska sem kérdezett semmit, pedig szokásos, tiszteletet parancsoló királynői megjelenése helyett egy ledurrant, ápolatlan, előnytelen külsejű és trágár proli öregasszonyt alakított ugyanott.

A filmes meztelenség egyébként különösen érdekes téma. Romantikusan, vagy brutálisan – szexualitásunk két alapvető irányának megfelelően – felvett nevetséges és hamis szeretkezési jelenetekkel lejárattott már évtizedek óta, másrészt gyakorlatilag semmi másra nem használt. Holott igazából a szeretkezésnél van legkisebb szerepe, és az aktust magát gazdagító, speciális mondandója a csupasz testnek, míg a lemeztelenített ember képe – kontextustól függően – igen sokat és mást jelenthet.

Általában igaz – kevés kivétel van ez alól, az is csak azért és akkor, ha valamivel kapcsolatban nagyon erős, leküzdhetetlenül érzéseim vannak –, hogy próbálok nem kérni olyasmit a színészekről, amivel nagyon nem értenek egyet.

Van a filmben egy idős, imádkozónak tűnő, teljesen meztelen asszony, aki egy számomra ismeretlen nyelvet, talán ó-görögöt használ. Ki ő, milyen nyelven beszél és mi a szerepe a filmben?

Ő a mindenkori Ős-anya és egy személyben a mai Anyja mindannyiunknak, aki közelebb lévén a teremtéshez, mint mi többiek, érti, hogy mi történik a drámában, birtokában van az igazságnak, és értünk imádkozik. Azért, hogy egyik kultúrához se köthessük közvetlenül, egy általunk kitalált halandzsa nyelven beszél. Meg azért is, hogy részleteiben ne értsük meg, ne

tőle tudjuk meg a Kreón–Antigoné összecsapás igazságát, amit – a szophoklészi szándékot tisztelve és meghagyva – nekünk, magunknak kell megfejteni.

Bakos Éva, a Fodor Tamás-féle Studio K egykori nagyszerű színésze gyönyörűen megteremtette ezt az Ember sorsáért aggódó, dühödten könyörgő, kétségbeesetten imádkozó asszony figuráját.

Ez a jelenet végül is egy szöveg nélküli vendégszöveg a részemről, külső anyag, amivel univerzálissá szerettem volna tenni az eredeti mű és a művet feldolgozó film mondandóját, érthetlenségében, rejtélyes voltában, de emocionális jelzésszerűségében is univerzálissá, mindannyiunk számára – különböző szinteken – felfoghatóvá.

Bennem halotti siratóasszonyok képét, zokogását idézte a jelenet.

Mert az is. Hisz mindennek vége. Van ok a siratásra. Kéri az Isten közbenjárását a viláért. Felold és továbblök a jelenet.

Szintén kívülről, általam behozott vendéganyag a film záró-kórusának jelenete. Ha a kreóni tragédiát a végső kataklizma – nem egyszerűen szimbólumának, de – előérzetének, jóslatának tekintjük, könnyen érthetővé válik ez a jelenet. A kórus fiataljai – egy színiiskola növendékei voltak – hangeffektusaikkal a mindent elborító tengerek vizéből, a „semmiből” újraterektik a világot. Isten szándékának megfelelően a pusztulás után újra létrehozzák a napot, a levegőt, a szeleket, a növényeket és az állatokat. Feltámadás ez, vagyis „the show must go on!”.



Törött kirakatüveg (Brüsszel, a film háttér-kollázsában felhasznált kép)

A sminkről kérdeznénk Téged. Miért a sok sérülés, seb, vér és a kosz a testeken?

A történet közvetlenül a háború után indul. A háború után, ami az alapkonfliktus oka. A testvérharc után. Ezért a sár, a vér, a sebek, és ezért (is) a ruhátlanság. Lehetnének ugyanis legalább fájdalmukban tényleg egyenlők – bár arany-ezüst testfestésük, ha kopottan, szutykosan is, még jelzi hierarchiában elfoglalt rangjukat –, gyászolhatnának együtt is, de nem

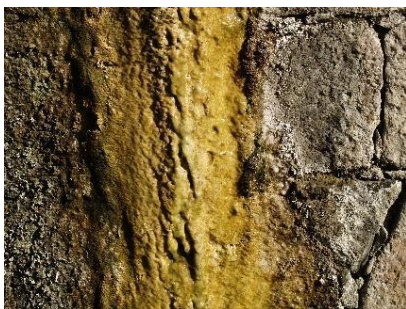
teszik. A gőg, a hatalmi részegség megakadályozza ezt. Helyét átveszi a bosszú, a gyűlölet, az önzés.

Pusztulás és halál után bár, de teremtés és újrakezdés közeli állapotot sejtetnek, olyat, mikor az alapvető kérdések felvetődnek. Csakhogy itt és most is – ahogy oly sokszor –, a rájuk adott válasz süket fülekre talál.



Fátyol Kamilla – Antigoné

A film elején némelyikünknek az volt a benyomása, hogy a festőien stilizált, elemelt hátterekből később egyértelműen összeállnak a helyszínek, hogy lesz belőlük egy épület, egy palota, egy park, egy barlang stb. Bizonyos értelemben így is történt, ha nem is formálódta realiztikusan kreált, konkrét helyszínekké. Aztán arra is gondoltunk, hogy minden karakternek – jellemzői szerint – lesz saját háttere, de később észrevettük, hogy időnként színről színre változott a „helyszínük”. Végül úgy tűnt, hogy az igazság valahol félúton van. Továbbá, mintha Kreón lenne az egyetlen, aki mögött virágmotívumok jelennek meg, vagyis a gyengédség, a burjánzó élet, a nőiség jelzései – pont nála, az erő és agresszivitás, a szinte közhelyesen „machó” módra vágyott és gyakorolt hatalom képviselőjénél. Nála, aki üvöltve hangsúlyozza, hogy ha „valaki egyáltalán legyőzheti őt, az nő sosem lehet”, vagy hogy „nőnek behódolni nem fog”!



Belgiumi tengerpart, barcelonai fal az Olimpiai Bizottság épülete közelében és a Bodeni-tó (a film háttér-kollázsában felhasznált képek)



Mucsi Zoltán – Kreón

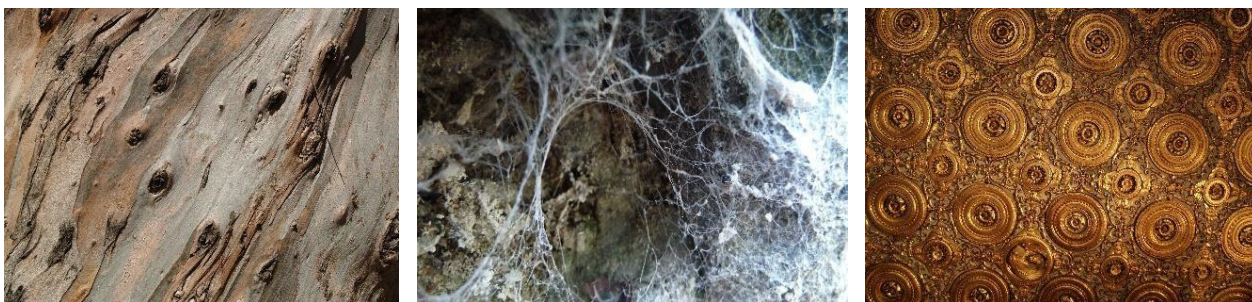
A saját, absztrakt fotóim ezreiből válogatott, és digitális áttűnésekkel, montázszerűen összeállított hátterek mögött nagyon tudatos tervezés és Kutas Diána látványtervező, valamint Mráz István és Vásárhelyi Gabriella fantasztikus kreatív munkatársak rengeteg munkája van. Használtunk görögországi antik falrészleteket, velencei és marokkói palotákban fotózott mennyezetmotívumokat, dél-amerikai sivatagi képeket, sok erdei, mezei növényzetrészletet, fakérget, stockholmi pocsolyaképeket, fodrozódó vizek felvételeit, rengeteg sziklát, követ, homokot, vályogtégla-felületet, sok felhőt, lobogó gáztűzhely-láng közelit, árnyékokat, fénybeveréseket, reflexiókat, és – például az istennők, Moldvai Kiss Andrea, Szalay Marianna és Kopeczny Kata háttéréhez – néhány, brüsszeli konyhánkban egy éjjel fotózott kék szemeteszacskó részleteit.



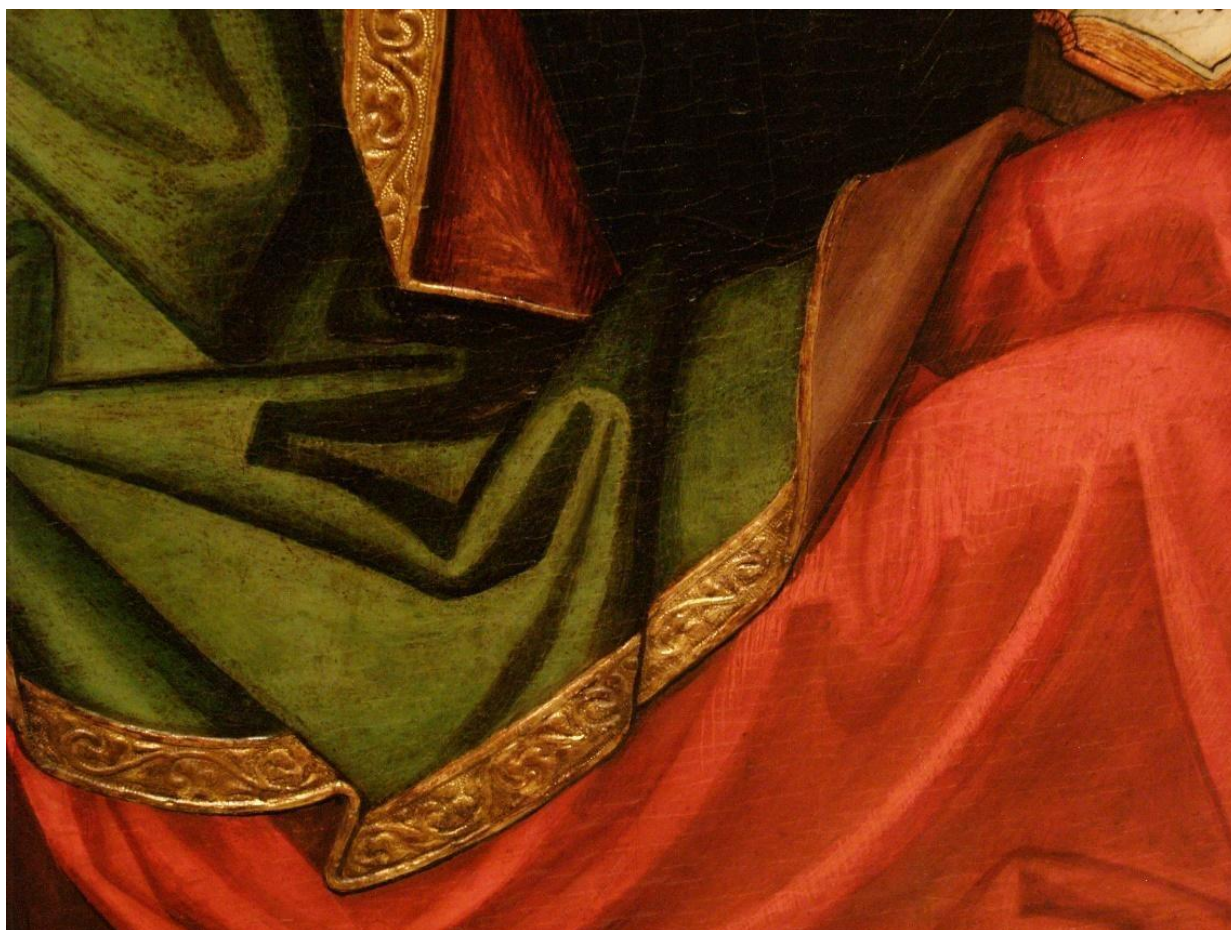
Moldvai Kiss Andrea – Kórus

De visszatérve a „helyszíneimhez”: a már eleve gazdag információval bíró részletfotókból kreált háttereink új, addig nem létező valósággá állnak össze, új kérdésekkel, új megfejtésre hívva a nézőt, ezzel biztosítva számukra az értelmezés bizonyos szabadságát.

Egyrészt igenis a szereplők karaktere határozta meg „helyszíneiket”, másrészt az, hogy mely jelenetekben vettek részt. Vagyis egyéniségükre szabott, személyes háttérük valóban változik, amikor például Kreón palotájában jelennek meg.



Fatörzs Argentínában, pókháló-szötte bokor Budán és a velencei Palazzo Ducale mennyezetének részlete (a film háttér-kollázsában felhasznált képek)



Jaume Huguet festményének részlete a barcelonai múzeumból (a film háttér-kollázsában felhasznált kép)

A kompozíciók általában nagyon sok – ha nem is virágmintát, de – organikus motívumot és ágas-bogas fa- és bokorrészletet, illetve köves-sziklás vagy tükrözéses víz-ég felületet, felhőket, napot tartalmaznak. Ami a király „trónterem-tanácskozójának” montázsát illeti: az az egyetlen, amelyben nem organikus, hanem geometrikus – egyébként valóban „virágszerű” – motívumok jelennek meg. Jelzik, ahogy az ember „belerondít” az Isten alkotta természetbe. Ugyanakkor azt is, hogy az ember „vandalizmusa” gyönyörű produktumokat is képes létrehozni. Ezek a geometrikus formák egy gyönyörű marokkói palota falainak, illetve a velencei Palazzo Ducale mennyezetének részletei.



Marokkói barlang részlete és a velencei Palazzo Ducale mennyezete
(a film háttér-kollázsának részlete)

Ha bárki – a virágmintás palotafal miatt – egy feminin minőségre való célzást vél felfedezni, az nem baj, ha ez nem is volt szándékom. A prezentált tényeknek mindenféle – a prezentáció korlátai közötti – magyarázata elképzelhető, akkor is, ha nem mind harmonizál az alkotók eredeti elképzelésével. Kreón alkatában – éppen mert tanul a történelemből, még ha ezt nem is egyértelműen, nem is expressis verbis vallja be – radikális változás zajlik le. A szeretet – valahonnan a lelke legmélyebben fekvő rejtekéből – elővarázsol egy érzést, ami nagyon is feminin, és amit szégyen nélkül, büszkeségét levetkőzve megoszt velünk.

Magányosan, meztelenül ül szobájában és zokog. Kesergését elejétől végéig felvettük egy tízperces, vágás nélküli snittben, ahogy szerettei tragédiáján megtörve bámul maga elé,

majd ahogy rátör a felismerés, kirobban belőle egy atavisztikus zokogás; folyik a taknya, csorog a nyála feltartóztathatatlanul; és végül, ahogy – bizonyos fokig – megnyugszik, beletörődve az isteni akaratba, elfogadja büntetését.

Mikor elindítottuk a kamerát, mindenki kiment a stúdióból, csak én maradtam ott. Álltam a gép mellett, néztem Kapa-Kreónt mozdulatlanul, és vele sírtam.



Mucci Zoltán – Kreón

Némelyikünk végigszorogta a filmet. A tág terek hiánya, a bezártság, a félközeli és közeli, az eseménytelenség, a szövegek súlyos költőisége és drámaisága miatt.

Az volt a szándék, hogy az erő, a hatalom és a rend érzelmekkel, szeretettel, a Feljebbvalóba vetett igaz hittel folytatott örök harcának súlyát a néző vállára tegyék. Hogy korhoz, kultúrához nem kötődő módon, szinte zavarba ejtő hitellel fogalmazzuk meg a minden korra, minden gondolkodó emberre nehezedő nyomasztó terhet: a hitetlenség és a hit dilemmáját, melynek – végső soron – ilyen vagy olyan megválaszolása ad valamilyen értelmet és irányt létünknek.

Ezzel a szorongást, feszültséget okozó, nyomasztó vizuális megközelítéssel szándékoztuk „mindenkori és mindenhol” mindannyiunk számára ismerőssé, megközelíthetővé, érthetővé tenni a tragédiát. Pénz és hatalom az egyik oldalon, empátia és szeretet a másikon zárja a börtönt, melynek szűk terében Isten bábuként mozgat valamennyiünket, figyelve, hogy mit teszünk korlátok közé szorított szabad akaratunkkal. Hogy neki milyen érzés mindez, azt nem tudom. De nekünk – a létezés fel-fellobbanó öröme mellett is – kényelmetlen, nyomasztó, az bizonyos. Vigyorgunk és sikongatunk az élet elvarázsolt kastélyának labirintusában!



Fátol Hermina – Iszméné

Többünknek az volt a benyomása, hogy nagyon is női film az Antigoné. Címének egyértelműsége ellenére, és bár többször láttuk is színházban, ez csak filmed láttán, most tudatosult bennünk.

Nekem ez fontos volt interpretációm kialakításában. Szophoklész állíthatott volna egy férfit is a hatalom és rend gőgjét képviselő despotával szembe, de nem tette. Antigonét helyezte szembe Kreóonnal. Értelmezésemben: egy törekeny, csendes nőt az erőszakosan ordító királlyal szemben, akit végül le is győz szelíd elszántságával – erkölcsi értelemben. Antigoné fellépésével nemcsak bizonyítja, hogy amit képvisel – a mindenk felett álló szeretet és az isteni teremtés rendjének tisztelete – a fő pillérei világunknak, hanem azt is demonstrálja, hogy pontosan ez az a világnézet, amely miatt a női erő vereséget szenved az isteni rendet felrúgó, azt embertelenné váló emberivel helyettesítő agresszív férfiakarattal szemben. Eltolódott az egyensúly, és tisztán látjuk ma már, mi az eredménye. És a harmónia sosem fog helyreállni addig, amíg nem az antigonéi, a „női” igazságot próbáljuk érvényre juttatni, hanem a nőt magát, pusztán mert nő – és pont azokkal a pusztító minőségekkel, amelyekkel a férfi hatalom tönkretette a világot.

Hajlamos vagyok azt gondolni – mert tapasztalatom azt súgja –, hogy míg a férfiak csak tudják, hogy kell élni, addig a nők azt is, hogy miért úgy kell.



Fátol Hermina – Iszméné és Fátol Kamilla – Antigoné

Antigoné nincs egyedül. Testvére, Iszméné – bár az erővel szemben egy másik, türelmesebb, kevésbé harcos utat választ – vele van végig, de amikor látja, hogy az ügy, amelyben ő maga is hitt, elbukik és magával rántja testvérét is, akkor kész vállalni vele a mártíromságot. Nem „gyenge nő” ő, de ahogy az erőszakot, úgy az önpusztítást sem tartja a társadalom ősi egyensúlya fenntartásának eszközének. Mégis – az erkölcsi felmagasztosulás és fizikai bukás elviselhetetlenül nehéz pillanatában – kész sorsközösséget vállalni Antigonéval, remélve, hogy azzal enyhíti testvére halálközeli magányát, rettegését, lelkének maró fájdalmát. Antigoné – tudva, hogy Iszméné felajánlása nemcsak családjuk kihalását jelentené, de az általa (általuk, és csak általuk, hisz harcukban magukra maradtak) képviselt isteni rend (legalábbis látszólagos és átmeneti) pusztulását, az ősi erkölcs követelményrendszerének háttérbe szorulását is eredményezné – elutasítja Iszméné gesztusát.

Antigoné a teremtett, az embernek átadott, az emberre bízott isteni rend ellenérvet nem ismerő, minden más követelményt és kötelmet elutasító, makacs képviselője, míg Iszménében megjelenik a józan, ember teremtette társadalmi rendet is – hisz végső soron az is isteni, mi más lenne – tisztelő felfogás. Míg Antigoné a felhők fölött lebeg, Iszméné a földön áll.



Fátyol Kamilla – Antigoné és Szarvas József – Ör

Mikor filmjeid szövegét írod, vagy mikor – mint az Antigoné esetében is – más által írt szöveget értelmezel, esetleg átírsz vagy abba beleírsz, és viszel nyilvánosság elé, mennyire gyúrod bele magad az egyes karakterekbe?

Gyakorlatilag minden karakter mindig én vagyok. A férfi is, a nő is, a rossz is, a jó is, a fiatal is és az öreg is. Az, hogy „igazából mi vagyok”, csak bizonyos praktikus vonatkozásokban segít. De ha akar és mer az ember, mindent megtalál magában. A jót is és a nagyon rosszat is. Határozottan – és nem feltétlenül büszkén – merem állítani, hogy mind megfér az ember lelkében. Mint cseppben az óceán, minden egyes lélekben ott van a teremtés és a teremtett ember lényege.

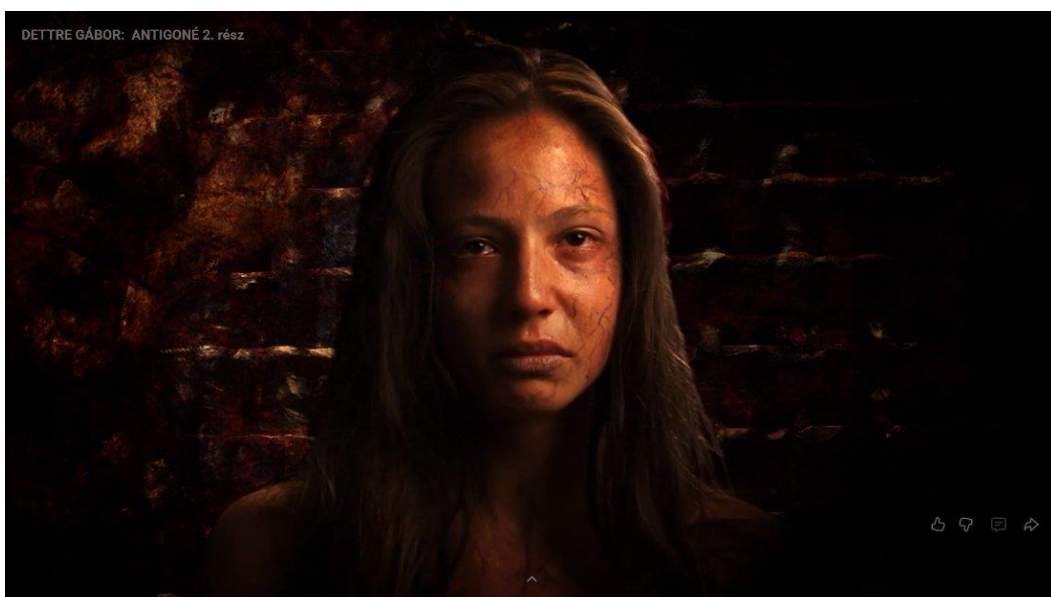
Az *Antigoné* eredeti szövegein nem sokat változtattam. Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása kongeniális, de a mai – az antik kultúrában már járatlan – néző számára megterhelő lett volna jó néhány mitológiai, történelmi referencia. Pontosabban: nem is megterhelő, az

engem sosem érdekelt volna, hanem érthetetlen. Így azokat kihagytam. És mert bizonyos átkötések így hiányoztak, kénytelen voltam néhány mondatot beleírni a szövegbe – hiteles stílusban, amennyire tudtam.

Minden egyéb változtatásom kicsi volt, szinte észrevehetetlen, és abból a szándékból fakadt, hogy a szöveg pontosabban szolgálja értelmezési, interpretálási elképzeléseimet. Így mikor Iszménét „erősítettem” néhány apró jelző vagy ige cseréjével, pusztán csak alátámasztottam azt a kettősséget, amely a dráma elején Antigonét visszautasító, majd a végén érte a halált is felvállalni kész testvér két megnyilatkozása között feszül. Hozzátenném még, hogy meggyőződésem: felfogásom találkozik Szophoklészével, aki nem véletlenül érezte annak szükségességét, hogy nők képviseljék súlyos mondandóját.

Arra lennék kíváncsi, hogy ha valamiért kellene, át tudnád-e tenni ezt a te nagyon is sajátos, filmes Antigonédat színpadra?

Gondoltam arra, hogy szívesen megcsinálnám színházban is, de meg sem kíséreltem soha. Nyilván az élő performance sok egyéb lehetőséget adna, míg jó néhány megoldás az óhatatlanul korlátolt körülmények miatt lehetetlenné válna, vagy csak máshogyan lenne megvalósítható. Az egészen biztos, hogy minden szereplőt tökéletesen lemeztelenítenék, ahogy ez elvileg történt a filmen is, ha – néhány fontos kivételtől eltekintve – nem is mutattunk teljes testeket. Azt tapasztalom, hogy színházban a meztelenséget valahogy könnyebben, gyorsabban és másképpen fogadja el a néző, és az esetleges szexuális konnotáció zavaró érzésén igen hamar túl tudja tenni magát. A testfestést a teljes testre kiterjeszteném; a korlátozott mozgásokat – ahol vannak egyáltalán – megtartanám; és valószínűleg a „néma néző” figurákat használnám a szereplők ki- és bemozgatására. El tudnék képzelni bizonyos videós megoldásokat, a hátttereket színpadon is absztrakt, digitálisan egymásba olvadó-áttűnő, lassan mozgó, kavargó színfoltokból teremteném meg – a színváltások így még jóval egyértelműbbek és hatásosabbak is lehetnének –, és valószínűleg használnék egy csomó vetített közelit és szuperközelit az arcokról.



Fátym Kamilla – Antigoné

Kiterjedt dialógusaim és a közelik, szuperközelik gyakori használata miatt munkáimat olykor „lefényképezett színháznak” tartják. Pedig az intim közelségbe hozott arc teljesen idegen – mert lehetetlen – a színháztól. Az a behatolás a karakterek/színészek lelkébe, a dikciónak az a hipnotikus ereje, a szövegértelmezésnek az a soha nem látott lehetősége, amit a filmes közelnép megad, nem reprodukálható színházban. A hús-vér szereplők éppen fizikai jelenlétük miatt egy egészen más jellegű – bár nem kisebb művészi értékű – élményt nyújtanak, amely azonban minden pillanatban tartalmazza a valóságosság hiányát, hisz a néző szelleme-lelke hosszú távon képtelen elvonatkoztatni a nyilvánvaló ténytől: nevezetesen, hogy egy színész, egy „igazi” ember közvetít számára egy gondolatot, amelyhez nagy valószínűséggel nincs sok köze.



Kovács Krisztián – Haimón

Ezzel szemben a filmes közelnép akár szavak nélkül is – mert mégiscsak van valamely igazsága a kép és az írott vagy kimondott szó hatáskülönbségére utaló közhelynek –, de mondandóval párosulva különösen, és persze kiegészülve a film valóságérzetet teremtő képességének egyéb elemeivel, olyan mélyen vésődik lelkünk legmélyebb receptoraiba, olyan erővel dobbantja meg szívünket, szólítja meg intellektusunkat, és olyan varázslatos módon képes azonosítani nézőt és nézett karaktert, amire a színház soha nem képes. Más, irigylésre méltó csodákra igen, de erre nem. És persze míg mindkét fajta csoda létrehozásához színész és rendező – elsősorban, de persze sokan mások is – egyaránt szükséges, addig úgy hiszem, hogy a film inkább a rendező, a színház pedig inkább a színész művészete.

Én mindenekelőtt és -felett a beszélő, gondolkodó, csendben maradó ember arcára figyelek. Nekem ott válik fontossá egy gondolat, és én onnan viszem azt tovább, ha az megfelelő hitellel van prezentálva és felvéve.



Fátyol Kamilla – Antigoné és Kovács Krisztián – Haimón

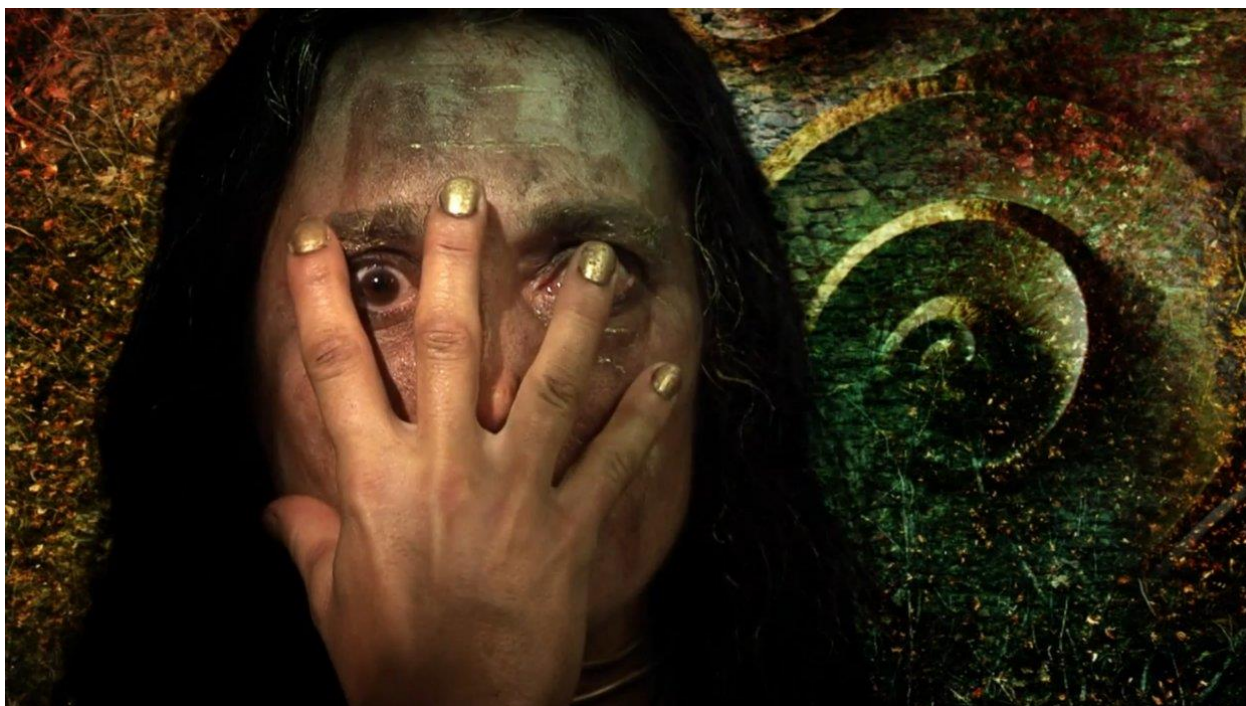
A filmnek – általában – van egy nagyon sajátos testi, anyagi realitása, valóságillúziója. Mikor pedig többnyire csak arcokat látunk, olyan érzésünk támad, mint amikor az életben egymáshoz beszélünk. Körülbelül annyit és úgy látunk a beszélő emberből. Így van ez akkor is, amikor laptopon beszélgetünk valakivel. Vagyis ez a kompozicionális leképezése egy jelenetnek azt a benyomást kelti a nézőben, mintha tényleg ott ülne a szereplő mellett. Ettől még filmed nem „teátrális” élmény, hisz az embernek az az érzése, mintha tényleg ott ülne a szereplők mellett, mintha részt venne a jelenetben, ami persze egyik esetben sem lehetséges, de színházban kevésbé tűnik lehetetlennek.

Igen, ez pontos. És én ezért szeretem ezt a megközelítést. Számomra ez hozza létre azt a hitelességet, amire mondandóm átviteléhez szükségem van, és ez kényszeríti a nézőt arra a figyelemre, amire viszont neki van szüksége a megértéshez.

Én a világ mai állapotában ezt tartom az egyik fontos – talán legfontosabb – modern filmes attitűdnek. Ezért dobtam ki minden fölöslegeset az itt említett filmekből. Minden nélkülözhetőt elvettem, ami a filmek jó részét élvezetessé, könnyen követhetővé, és így óhatatlanul felszínesebbé – és persze sikeresebbé – teszi. Irodalmi hasonlattal élve ezek a munkáim filmes „haikuk”. Megkíséreltem mindent kihagyni belőlük, amit lehetett a mondandó csorbítása nélkül.

Ezek a gondolatok visszavezetnek ismét az értő és elfogadó szorongáshoz, amelynek felkeltése – ezt örömmel halljuk – volt a célod. Hozzátenném még, hogy a szokásos, bizonyos esztétikai megfontolások alapján kialakult korlátok, filmes tabuk áthágása is hozzájárulhatott ehhez az érzéshez. Lásd a véres, sáros arcokat, a nem szokványosan „szép” szereplőket vagy Kreón hosszasan folyó taknyát például.

Mindez a hitelesség megteremtése miatt volt fontos. A konvencionális filmes értelemben vett „ideális” semmiképpen nem használt volna az *Antigonénak*.



Nyakó Juli – Eurüdiké

Olykor az az érzés is feltámadt bennünk, mintha a tudatalattiból, rémálmokból, valahonnan a Föld mélyéből kúsztak volna felszínre bizonyos jelenetek, bizonyos arcok. Sokszor visszanyomtuk volna őket, leráztuk volna a rettenetes érzést, amit keltettek, de nem ment; s ahogy az egyik tragédia hatása csökkent, már zuhant is ránk a másik.

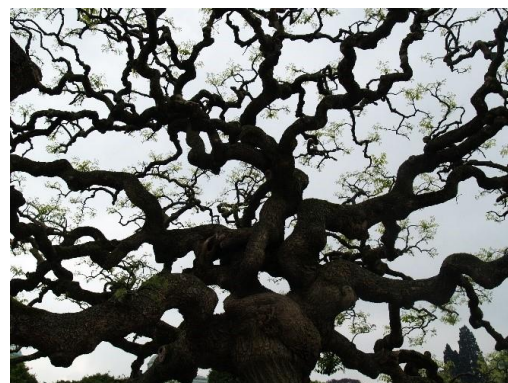
Meglehetősen magas hőfokon indul a film. Rémálomszerűségét, tudatalattiból felszínre törő voltát már az első képsorok sejtetik. Kavargó, fekete, vörös, zöldbe-narancsba áttűnő felhőket látunk, és egy nem létező nyelven imádkozó – feltehetően öreg – asszony imáját halljuk. Azután megjelenik Oidipusz (Lukáts Andor) könnyes, néma tűnődése a sors szívtelen és ember által megmagyarázhatatlan játékán egy aranszínben csillogó kőfal előtt (valójában a kedvenc brüsszeli bárunk előtti vizes, éjszakai járda egy részlete), majd az istennők a vakító kékben sugárzó „műanyag égen”; őket Kreón követi, a despota, aki talpnyaló udvaroncai zavart gyűrűjében kihirdeti tilalmát. Végül – az előző napon befejeződött háború néhány szűk, véres, kardcsörgetéssel, lónyérítéssel, emberhörgéssel, üvöltéssel teli képe után – megjelenik Antigoné és Iszméné a csendes, édenkerti bujaságú park lugasában. Itt közli Antigoné testvérével, hogy megszegi a király parancsát, és akárhogy is, de eltemeti halott bátyjukat. Iszméné elutasító, nem tart vele, s félelemből, szeretetből, óvásból próbálja lebeszélni testvérét tervéről.



Lukás Andor – Oidipusz

Így kezdődik a film, és ekkor találkozunk először a két testvér által alakított Antigonéval és Iszménével. Fátyol Kamilla és Hermina nyilván nem a filmtörténet egyedüli testvérpárja ezekben a szerepekben, de én sem professzionális, sem egyáltalán nézhető minőségű filmes produkciót, sem pedig ilyen tehetségű alakításokat, mint az övéké a mi *Antigonénk*ben, nem láttam még. A testvérek fizikai hasonlósága és szoros lelki-emocionális kapcsolata értékes és ritkán tapasztalható autenticitást kölcsönzött unikális tehetségű játéknak. Megható volt látni, ahogy forgatás közben figyelték egymás munkáját, ahogy a nem közös jelenetekben is együtt szenvedtek, sírtak. Én – mert komoly lelki támaszai voltak egymásnak – szokásom ellenére örömmel engedtem, hogy „nézőként” figyelhessék egymás munkáját a kamera mellől olyankor is, amikor csak egyikük szerepelt.

Nyilván nem egymás iránti szeretetük minden pillanatban érezhető mélysége tette játéukat szívbemarkolóan hatásossá, de hogy színezte, az valószínű. Ahogy cigányságuk is, hisz bármennyire is értelmiségi családból származnak, óhatatlanul többet tudnak a megkülönböztetésről, az elutasításról, a kisebbségi létről, és így a hatalom – tényleges és mondvacsinált – óvásban, védekezésben és elnyomásban álló működéséről, mint legtöbbszörünk.

Szemeteszacskó brüsszeli konyhánkban észtországi felhőkkel és téli, brüsszeli faágak
(a film háttér-kollázsának részletei)

Milyen fogadtatásban részesült az Antigoné?

Kapott egy különdíjat a Magyar Filmszemlén, egy nagyszerű kritikát a legértőbb magyar filmesztéták egyikétől, meghívták több helyre külföldre, egy művészettörténész Hollandiában írt róla doktori disszertációjában... és mindennekfelett és -előtt én szeretem a filmet, meg vagyok elégedve azzal, ahogy sikerült. Bízom abban, hogy túlél engem, és értékkel, nemesen viszi tovább egyrészt a szophoklészi filozófiát és költői zsenialitást, másrészt azokat a gondolatokat és vizuális megoldásokat, amikért én megcsináltam, nem beszélve a magas rangú színészi alakítások soráról, ami – ha ezt szerénytelenül mondhatom – ritkán látható magyar filmben.

Egyébként egy ilyen művészfilm esetében, ami ráadásul nem nélkülöz bizonyos experimentális minőséget sem, viszont – az ismert és népszerű színészeket leszámítva – gyakorlatilag semmilyen kommersz elemet nem tartalmaz, nem kell csodálkoznunk a moziforgalmazás elmaradásán. Értékvesztett korban élünk, ahol az oktatás, a magas művészetek megismertetése rövid távon csak pénzt emésztő, improduktív tevékenységnek „tűnik”, hosszú távon pedig nem gondolkodunk, míg a szórakoztatás – különösen az üres, nemtelen, alpári és ostoba – nemcsak politikai hatalmat jelent a félrevezetett és elaltatott tömegek felett, de komoly mennyiségű tőkét is teremt.

Mindennek ellenére és mellett azt, hogy a televízió nem mutatta be az *Antigonét*, tarthatnánk felettébb furcsának is, ha nem tudnánk, hogy a szophoklészi mű milyen erőteljes kritikája a mindenkori hatalomnak, ami szerencsétlen helyzetekben uralja a közszolgálati médiát is.

Ugyanakkor az *Antigoné* esetében is adott a sors jóvátételt is. A Nemzeti Filmintézet felvette a filmet – egy segédanyag kíséretében – az oktatási célokból kiválogatott művek közé, így 2025 elejétől kezdve elérhetővé vált az ország közép- és felsőoktatási intézményei számára.



Jan Fabre szoborrészletének bogarai (a film háttér-kollázsában felhasznált kép)



Tavon tükröződő víz Luxemburgban (a film háttér-kollázsában felhasznált kép)