

# Gróf Leiter Jakab és társai

SNEÉ PÉTER

*A reflexiókon túl mintha a reflektált tárgy sem lenne ugyanaz többé, holott léte folytonosságához felettebb ragaszkodik, a múltra: az elődökre és a tradícióra hivatkozik, amikor helyet és támogatást kér magának, s a jövőre apellál számbavételekor, úgymond felmérhetetlen, mivel a hiteles mértékek eztán rögzülnek majd. A kívülről és belülről korlátlan szabadság ex lex állapotában lubickolna tehát, s meg is magyarázza, miért: ez a természetes közege, s nem az, amiben korábban tengődhetett.*

Talán illendő volna azzal kezdenem, hogy a szerző, a filmre alkalmazó és közönségük egyaránt félreértés áldozatai lettek, a fordítás következményeit szenvedik, s csupán sznobizmusnak, valamint a szégyenkezés, hogy nem értjük, aminek tetszenie kellene, késztet mindönket arra, hogy udvariasan tapsoljunk és elviseljük egymást ebben a Babelben, öt perccel Isten beavatkozását követően; jól hangoznék ez, csakhat félrevinne ismét. Csúfos felsülés a remek találat helyett, mivel nincsen mit érteni. Más történt, mint szokásos, nem csak egy meggyökeresedett kifejezési mód, egy beszédhagyomány múlt ki hirtelen, hanem a szólásformához eladdig társult elképzelés is. Nem tudjuk, mi célja, feladata lehet még a megnyilatkozásnak, indokait alig keressük, ami nagyobb váltást mutat egy értelmezésbeni eltérésnél.

A magyar film rendszeres évi seregszemléje (1) jó alkalom arra, hogy illuzionista próbálkozásainak mélyére nézzünk, s konzervatívan ragaszkodván az értelmezés-vágyhoz megkíséreljük fölvezetni, miként és hová jutott. Bizonyítékként olyan alkotást választunk, amelyik látszólag mentes a vázolt tendenciáktól, a divatos világ antipódusán helyezkedik el, mert vele igazolható leginkább, hogy mekkorát változott beállítódásunk és gondokodásunk, s mennyire nem függetlenedhet senki és semmi a kor áramlataitól, hacsak nem szegül szembe szándékosan a sodrásukkal.

*Molnár György: Anna filmje* látszatra csorbítatlanul szuverén alkotás, amit éppen adaptációs volta emel ki az igazságkeresés kötelmeitől eloldódottak közül, szépirodalmi részletekből konstruálták történetét. (2) Amennyiben megelégedünk egyszerű formai kritériumokkal, bátran állíthatjuk, új mű született a régi kánon jegyében, mihelyst viszont nem érjük be a mozgókép és a hang 85 percnyi együttesével, s pusztán kíváncsiságnál többel fordulunk felé, azaz elemző vizsgálatnak vetjük alá, nem csupán apróbb-nagyobb hibáit észleljük, hanem kétségeink támadnak a film egyéniségét illetően is: vajon mennyiben különül el a mozgóképek és a hang effektusok áradatától. A kérdés mögül pedig ismét egy kérdés sejlik elő: mitől tekintünk művészi alkotásnak ma egy filmet, s miként fejlődött idáig ítélezésünk?

Amikor a honi filmtörténet elmúlt évtizedeit faggatjuk válaszáért, a politikai helyzet változásaihoz igazodhatunk, mivel a magyar film fő tehertétele és egyben legnagyobb erénye hosszú ideig politikai-társadalmi szerepvállalása volt. Noha az 1945-ös fordulatot megelőzően is történtek kísérletek propagandisztikus felhasználására, a filmgyár-

tás egésze megőrizte önállóságát, jobbára a tömegszórakoztatással törődött. 1945 után viszont erősen agitatívá tették, s kivételnek számított a nem közvetlen politikai indíttatású alkotás. A hatvanas évektől váltak lassan megszokottá a "kivételek", az ellenőrzött előkészítés és gyártás úgy látszik kellő biztosítékkal szolgált a hatalom számára. Az államrezont a tréfánál, sértődésnél és dacnál inkább fenyegette az ellenkező előjelű nyílt politikai szerepvállalás réme. Már 1956 előtt, az "oldódás éveiben" született néhány szatíra az uralmon lévőkről, később pedig a hivatalos értékektől eltérőek előnyben részesítésével riogattak az alkotók. Törekvéseiket hatalmi manipulációkkal igyekeztek elfojtani, mivel az ellenkezés szellemét sejdítették bennük, s nemcsak a pozíciókra paranoiásan vigyázók, alárendeltjeik is. A honi filmművészet a politikai szerepek rabja lett: vagy a fennállót igazolhatta történelmi érvekkel és egy megálmodott jövő biztató előképeivel, vagy mind társadalmi, mind művészi értelemben a szabadságért küzdhetett, mivel e kettő egybeesett. Ritkán adatott meg a kitekintés esélye még a legnagyobbaknak is, a csatamezőnél tágabb horizontú világ képe nem túlságosan sűrűn villant elbőnk. Másként aligha lehetett volna, hiszen e tusa döntött mindenben, az eredményétől függött a film sorsa csakúgy, miként készítőié.

A nyolcvanas évek elejére azután a felek beásták magukat és a frontok megmerevedtek, nem nyílt mozgás- és játéktér többé. Összeomlásának kockázatát nélkül a hatalom sem engedhetett tovább, és az ellen sem veszélyeztethette tartalékait, úgy hitte legalábbis. Lehetőségeik határáig jutottak el mindketten, ha a segédcsapatok kincstári optimizmusukban átállapítják azt, silány mozivá süllyednek, ha pedig a társadalomkritika erősödik, halomra dönti a tabukat, s nyíltan szembeszegül; taktikázgatásra immár nem volt mód. A "felpuhult", vagyis kimerült és külső támaszát veszített diktatúra látványos összeomlása megtévesztett majd mindenkit. Historikus igényű, valójában ízig-vérig publicisztikus művek készítésére sarkallt, ekként úgy látszott, mintha az egyik fél diadalmaskodásával a politikai szerepvállalás kényszere változatlan maradt volna, miközben elveszett a megszokott feladat: ahogyan azt megelőzően évszázadokon keresztül az irodalomban, úgy a filmen szegülni szembe a hatalommal.

Amint lehetővé válik a tényleges politizálás, főleg a művészet átpolitizálása, márpedig a magyar film legfontosabb hatáseleme évtizedek óta az összekacsintás volt. Annak révén kötődött közönségéhez, abban nyilatkozhatott meg eszmeisége és még formateremtő elvként is működött; mennyi tetszetős, ötletes megoldást köszönhetünk neki! A korlát ugyanis leleményességre késztet, legyen bár külső vagy belső eredetű. Hosszú távon persze mégsem egészen mindegy, melyikük állítja próbatétel elé az alkotókat, ami kívülről jön, az akadály inkább. Behatárolja a teret, a választható témák körét, s kirekeszti a fontosabbakat, rögzít egy eszményképet is ahelyett, hogy ezerféléét kínálna. Azokra szűkíti le a művek közönségét, akik képesek a kódok megfejtésére, ismerik a jelrendszert, mivel szintén azzal élnek, következésképp a mű provinciális lesz, vékony réteg számára élvezetes. Tartós hatása a művészi megújulási képesség elhalásában mutatkozik meg, elvégre nem a formára irányítja a figyelmet, hanem szinte csak és kizárólag a mondandó sifírozási eljárására.

A diktatúrát követő esztendő átmenetiségét már nem álcázza semmivé vált hagyomány és a pénzhiány okozta dokumentálási láz sem. Aki játékfilmet óhajt, annak szembe kell néznie a megvalósítás nehézségeivel, egy némileg átrendeződött, ám keveset változott gyártási struktúrában, gyorsan romló anyagi feltételek közepette ugyanazokkal munkálkodhat célja elérésén, akikkel korábban. A régi polarizáló erő, a politika takarásba húzódott, nyíltan nem mutatkozik, új szerepekre kellene lépni tehát, még hozzá a lehető legrosszabb pillanatban, amikor a film világméretű válságát a remekművek hiánya jelzi. Lassan lelép a színről a hatvanas évek nagy generációja, a helyébe tolakvók meg legalább annyira bizonytalanok saját teendőjüket illetően mindenütt, miként honi társaik. Máshol talán nem a társadalmi-politikai változások közvet-

len hatására kerültek hullámvölgybe, hanem közvetett hatásokra és műfaji gondok miatt. A videózás megszüntette a mozgófényképezés privilégizáltságát, átformálta a mozival szemben támasztott igényeket és új helyzetet teremtett, a régi értelemben vett hitelességnek vége, s úgy tűnik: "paradigmaváltásra" szorulunk ezen a téren is, azaz gyökeresen át kell alakulniuk várakozásainknak, követelményeinknek, nézeteinknek.

Nézzük, mit jelent ez a gyakorlatban. Nem azt, amire számítanánk talán, ti. hogy elszaporodnak a kísérletezések és ki-ki a maga sajátos módján keres választ olyan alapvető kérdésekre, mint teszem azt kinek, miről és hogyan készítsen filmet, s mire szolgál egész ténykedése. Az avantgardizmus és az experimentalizmus akkor virágozik igazán, amikor még van mitől elrugaszkodnia, amikor tehát még szilárd a tradíció, legfőlegb kisebb repedések mutatkoznak rajta. Mihelyst azonban megrendül, s csupán üzemszerű termelés folyik a műhelyekben, a készülő alkotásoknál fontosabbnak látszanak a nagyobb összefüggések, a kor- vagy a nemzedéki stílus kimunkálása, az egyedi művek helyett az alkotás maga, azon rítus tehát, mely a megrendült pozíciójú és tisztázatlan szerepű művészeket bevezeti a kasztba. Valamint tenni kell, hogy az odatartozás és az ottlét folytonossága meglegyen, ám a miről és a mit mellékes, egyedül a miként a fontos: sok-sok hasonló hitelesítse egymást – ez művészet. Ez a művészet. Az egyes darabok koherenciáját a tömegnyomás, együttlétük tehetetlensége pótolja, nem saját törvényeikre, hanem a többiekére hivatkoznak, tőlük idéznek, belőlük merítenek hitet és erőt. Ha ott elfogadható volt valami, miért ne lehetne itt is az?

Molnár György nem apellál más filmekre, az irodalomra hagyatkozik. Amit Esterházy Péter létrehozott, azt ültetné át a maga műfajába. Egy sztorit sem egyszerű adaptálni viszont, a média ellentétes természetű, míg az irodalmi hőst elképzeljük, a filmest látjuk is, s ez a történetmondás különbözőségét feltételezi, mást és mást kell kiemelni, összekapcsolni, hogy némileg rokon hatást remélhessünk. Vaskos kötet sem volna elegendő ahhoz, hogy mind elősoroljuk a feldolgozás nehézségeit. Olyannyira súlyosak a gondok, hogy máig bizonytalanság uralkodik a szakmában, érdemes-e ilyesféle vállalkozni egyáltalán, vagy helyesebb eleve filmnovellákra korlátozni tevékenységünket. Utóbbi felé hajlik a közvélemény, mivel a jó irodalmi mű élettelségének megidézése igencsak ritkán sikerül, különösképpen akkor, amikor nem egy tradícionális regényt választunk, hanem szemléletében is újat, frisset. Az Esterházy-próza számos jellegzetessége közül csupán egyet emelek ki példa gyanánt, az alanyiságát. Az ilyen, belülről mondott és sokak szerint még alig észrevehetően alanyt is váltogató elbeszélés ugyancsak kényes helyzetbe hozza a filmváltozat készítőit. Részint azért, mert a mozgókép nehezen tűri a narrátort, az elbeszélő alakja és hangja nem túlságosan gyakori tünemény, jobb híján való félmegoldásnak látszik a szerzői szócső szerepeltetése. Cselekvő énünk szubjektív pillantásával követhetők az események, ám ezen eljárás éppen az alapszöveg jellegzetességeinek kidomborítására képtelen. Leginkább ugyanis az keserítheti meg az adaptálók életét, hogy az irodalmi és a filmes alanyiság nem esik egybe.

Amit olvasok, az én lehetek, tapasztalataimat kölcsönzöm a figuráknak és helyzeteknek, s akként jelenítem meg őket lelkem színpadán, ahogyan hasonlót átéltem már, vagy átélni szerettem volna. Ha tetszik, ha nem, a belső monológok az enyéimék, legalábbis egy lehetséges énem megnyilatkozásai. A filmhőssel is azonosulhatok persze, de az már egy valakivel való azonosulás. Könyvem fölött ülve bizvást összemoshatom saját vonásaimat a feltételezhető narrátoréval, így alkotva egy új, és mindenki másétől különböző kreatúrát, ki egyszeri és megismételhetetlen, a filmen viszont látok egy alakot, s hozzá kell idomítsam képzeletemet, amit ő kiemel, ahhoz emelkedhetem magam is. Ki az imént félig-meddig teremtő lehettem, szelíd alkalmazóvá csúszom vissza. Képpalkotó helyett képrabló leszek. Énem övé válik, tárgyiasul, elide-

genedik, szubjektív megjegyzései objektív tényekként tűnnek elibém: ez van. Átértelmeződik minden megnyilatkozás, s az ironia elvész.

A látásmód hasonló lehet, ám az ábrázolás eszközei mások, ezért amennyiben az adaptáció hajazni szeretne az eredetire, arra kényszerül, hogy teljesen elszakadjon tőle, s képben, valamint hangban kísérelje meg reprodukálni a szöveg jellegzetességeit. Az *Anna filmjének* alkotógárdája erre nem vállalkozott, görcsösen ragaszkodott irodalmi alapjához, nem mert eltávolodni attól, ugyanis az átültetés nem benső igényként, saját műfaji fejlődéséből következően lépett fel, hanem külsőként, mímelés gyanánt. (Esterházy írásait nyilván az lesz képes filmre vinni, aki hasonló utat járt be, annak viszont aligha támad készítése az ilyen feldolgozásra.)

Néhány Esterházy-kötetből összeollózott, tényként kezelt fiktív önéletrajzot látunk és nyomát sem leljük az író távolító gesztusainak, sehol az ironikus hangütés, hasztalan keresnénk az alkotás játékait, a műveltséganyag ravasz elkeverését, az átutalásokat és a bújtatott idézeteket, ami maradt, az adomák sorbafűzése is elveszítette magyarázó, értelmező funkcióját. Itt a tréfa halálosan komoly, groteszk születik, bizarr és zavaróan merev látomás, az abszurdítások halmaza. Holott Molnár György törekednék a sémák oldására, szorgalmasan átemeli az isteni személyeket is irodalmi környezetükből, találkozhatunk angyallal, szaxofonozó Úrral, bár a mi tévés látványtechnikánk nem annyira fejlett, mint a világ nagyüzemeiben, hogy köznapiságukból kiragadtassanak. Stilizált égi lények ők, akárha színapdon állanának, elvontak, jelzésszerűek, sugárzásuk nincsen.

Több ez annál, amit a szociális vagy tárgyi hiteltelenség jelent, az alakok sápadtságért nem a sminkes és nem a dramaturg felelős. Közös szemléletmódjuk a hibás, ami figyelmen kívül hagyja a világot és csak a hősök közvetlen viszonyaira összpontosít, minden egyéb kihullik érzékeiből. Szinte észrevétlen marad a háttér, ami van, az arra szolgál, hogy ne borzongjunk az ürességtől. A társadalomkép persze nem sikk, a történelem is csak poéntirozottságában bukkanhat elő, azon képi telítettségnek, mely annyira jellemzője volt például a cseh új hullámnak, az arcok és sorsok bőségének itt nincsen nyoma, s a hiányt nem tölti be a művészi gazdagság, a fényképezés, a kopírozás, a látványalakítás barokkos műgondja sem. Csupán tolmácsolni óhajt az adaptáló, különösebb mondandója nem akadt, amivel a nálunk lassanként meghonosodó új paradigma méltó képviselőjeként mutatkozik be.

Miként a későn eszmélő, a magyar film álmittasan csatlakoznék a hullámvölgyben kínlódókhoz és új azonosságot keres magának ott, hol éppen az vált kérdésessé. Felhajtó ágban könnyebb volna az ilyesmi, típusok és megoldási módozatok kópiái árasztanak ama kevés mozit, ahol még vetítenek a hazai produkciók közül, s feltehetően gyorsan kimunkálódna egy sajátos honi változat. Pillanatnyilag viszont csak a bizonytalanságot lehet átvenni, s legfőlőbb a tájékozódás iránya adott, valamint a negációk szilárdak: mit nem akarunk. "Egyszer s mindenkorra" visszautasítanánk például a politikai szerepeket, hiszen – úgy látjuk – csődbe vittek, amikor az egymással csatázó erők játékszerévé tették a filmet. (A jelen szituáció is józan távolságtartásra int; ami korábban még egy szabadságharc jelentőségével hitegetett, az mára kis pártcsatározássá silányult.) Szűkös kínálatból választhatunk: vagy szórákoztató műveket gyártunk szériában, vagy az öntörvényűséget demonstráljuk, s megkíséreljük másként folytatni a művészeti tradíciót, mint az egyetlen, noha örökösen "félrecsúszó" igazi filmes hagyományt.

Többnyire a kettő keverékével kísérleteznek, mivel nagy a nyomás arra, hogy a tömegszórákoztatás mellett voksoljanak. Ez anyagilag is hasznos tevékenység és általa kézzelfogható közelségbe kerül végre a hön áhított siker, létfeltételei viszont hiányoznak: sem kellő gyártási ismeret, sem megfelelő technológia nincsen, a szűkös tőkét nélkülözzük. Ragaszkodnunk kell tehát a művészeti örökséghez, de úgy,

hogy azt megtisztítsuk a feladattevő kényszerek emlékeitől. A film legyen film és ne más – halljuk naponta a sürgetést, melyhez ideológiát abból az antiheideggeriánus felfogásból merítenek, ami jókora késéssel érkezett el hozzánk. (3)

Ha évtizedeken át struktúrákkal bajmóldtak és rejtve-rejtetten igyekeztek föltárni az elnyomás rejtőzködő mechanizmusait, akkor most örömmel felednék a létet (Heideggeri értelemben is). Sutba vágnának minden céltételezést, hogy egyetlen lendülettel a vágyott jövőbe ugorjanak, ahol – Richard Rorty megfogalmazásában (4) -:"a demokratikus utópia közösségében a türelem és a kíváncsiság a legfőbb szellemi erény, nem pedig az igazság keresése". Messzemenően óvakodnának attól, hogy az élet értelméről, jelentéséről, illetve az emberi természetről tegyenek föl maguknak kérdéseket. Lélekben, szellemben a tömeges létezésre készülnek, melynek legfőbb értéke éppen a sokaság, s nem ismer – mert nem viselhetne el – különb erényt a toleranciánál. Semmi sem kitüntetett, következésként bármi megteszi, válogatás nélkül. Nincsen jobb eme nivellálódásnál, ami igazolhatná roncsfilmjeinket.

A hallgatóságos közmegegyezés szerint ítélet sincsen, esztétikai kivált nem (5). Ezzel ugyanis fölszámolható a határ termék és alkotás, mozidarab és művészfilm között, a korábbi kategorizáló szemléletmódot a tiszta rácsudálkozás váltja föl, mely nem mérlegel és nem címkéz, csupán csak elfogad és helyesel, legföljebb ha furcsálkodik. A mércék elvesztek, nem tudni, mit lehet, mi az elfogadható. Az új tőkefelhalmozódás korában bármi elismerhetőnek látszik, amire merszünkéből és tehetségünkéből futja – erkölcsi fenntartások, skrupulusok nélkül.

Az ilyesféle nézetek terjedésében nemcsak gyakorlati hasznosságuk a ludas, hanem a sajtó vágy is: tiszta lappal kezdeni újra. Illúzió a tabula rasaban bizakodni, úgy teszünk mégis, mintha szabadon választhatnánk, mit emelünk magunkhoz és mit ejtünk el használhatatlanként. Szemléletünk történelmietlensége azonban bosszút áll rajtunk és éppen ott, ahol a tagadás látványosan mutatkozik, az előtörténet, a história felvonultatásakor. Esterházy Péter soha, egyetlen gesztusával sem tagadta meg származását, ellenkezőleg, művei egyik vezérmotívumává tette. Gyakorta hivatkozik, utal rá, s iróniájának egyik erőforrása az a feszültség, ami az általa képviselt tradíciók és a mindenkori jelen, illetve a hagyományok feudális volta és önnön demokratizmusa között érzékelhető. E kettősségek rendkívül árnyalatos megfogalmazást követelnek, s aligha fordíthatóak le a maguk esetlen tárgyszerűségében látványos jelenetekké. Márpedig ez történik, amikor realitásként tünteti föl Molnár György az írói példázatot, s a mitikus családképet megeleveníti. Író és narrátor nem ugyanaz a regényben, tudjuk, a filmen viszont a hős és az elbeszélő azonossá válik, elszakíthatatlanul egybekapcsolódik, ezért a távolítás finom játékainak nem marad helyük. Az életajánlás megtestesült valóság, már csak a tábla hiányzik mintacsaládunk nyakából: "Tökéletesek vagyunk, ti is legyetek ilyenek, ha bírtok!", holott az izléstelenség távol áll az írótól. Hatásában és értelmében az ellenkezőjébe fordul tehát minden, s minél jobban ragaszkodik forrásához a rendező, annál inkább. Irodalmias szerkezetre, egy regény vázára erőltetné filmjét és még hatáselemeit is attól kölcsönöznél. A forgatókönyv, a kommentárok, valamint a gyakori inzertek egyaránt az ottani poénokat sütögetnék el ismét, csakhogy ami a könyvben olvasva remek móka, látványként már nem az.

Esterházy ír, Molnár pedig filmre veszi. Amit ott elképzelünk, itt megbámuljuk, micsoda különbség! Nincsen keservesebb dolog a moziban annál, mint amikor egy anekdotát kell követnünk a csattanóig, ahol a szereplők zavartan, tétován a kamera felé pislantanak, dolgunkat elvégeztük, fölmondtuk a textust, mihez kezdjünk? Kép kimerevül, váltás. Jöhet a következő tréfa, noha nem oly mulattató viccek azok még olvasva sem, hát még látványnak. A poén persze olcsó, hiszen se történelem, se ítélet, csupán játék minden mennyiségben, mert az élet színes kalandok sora, s egyik sem megy vérre. Mintha még a közelítő halál sem szolgálna másra, mint virtusunk kipróbá-

lására, lássuk, mennyire helyén a szívünk és eszünk. Rettenet, félelem, megaláztatás? Ugyan, egyik sem tombol. Az író valóban a szeretet vitézkedését tárta elénk, mivel joggal feltételezhető, hogy a sötét háttér fölösleges, azt úgyis hozzáképzeljük a jelenetnek. A rendező viszont szó szerint követte a leírást, elhelyezvén az élettől búcsúzó egy steril kórházi környezetben, mintha csak egymaga volna a pusztulás fenségében, miként azt bizonyos esetekben a Rilkei nagyhalál megköveteli. Másról szól immár a mese. Ráadásul a filmi ábrázolásnak kevés köze van mindehhez, feltételezhetően a meghökkentés szándéka motiválta. Azért veszik föl a kórházi WC-jelenet egy részét, a haldokló anya keserves szolgálatát felső gépállásból, hogy a szokatlan szemszög izgalmas képet produkáljon. Igaz, hogy ezzel nevetségesen groteszkké válnak az alatt piruettező figurák, holott meghatóan esendőeknek kellene látszaniuk legalább, de az őket szorosra fűző szeretetnél fontosabbnak látszik idétlen balettjük koreográfiája.

A történet fonákján haladunk, s nem jutunk sehová, hiszen mindössze egy eldöntendő kérdésre kellene megtalálnunk a helyes feleletet: érdemes-e a világra segíteni valakit ma, vagy sem, s úgy a kérdés, mint a felelet már az expozícióban benne foglaltatik. Feltételének körülményeit retrospektív képsorok magyarázzák, s új szempontokat nem lelvén végülis a múlt példája segít a válaszhoz, ami tantörténetszerűen sovány, lecsupaszított a filmen, mivel hiányzik mögüle a regény világának gazdagsága, a teljes múlt, a jelen és a jövő. Akárha egy albumban lapozgatnánk, ismeretlen műtermi (mozgó) fényképek között és találgatnánk, valójában kicsodák ők, miért olyanok, amilyenek és mennyit kellett izzadniuk, ameddig ennyire tökéletesnek nem látszottak. Aligha véletlen, hogy a film legnagyobb képi leleménye egy korabeli fotó, ahol a család tagjai egy lépcsőn sorakoznak egymás alatt, emblematikusan és huncutul. Az ismeretlen fényképészben rejlett némi ötletesség és ironia.

Vannak dolgok, melyeket program-szerűen előidézni lehetetlen, a görcsös akarat sem segít és a divat sem ad tanácsot. Amennyiben erőltetik, filmes óság lesz az irodalmi újításból, a civil kurázi mindannyiunknak kedves hőseiből pedig ikon, és az Esterházy Péter névvel fémjelzett szerteindázó történet gróf Leiter Jakab szikár életrajzává szárad. Lehet, hogy azt a fránya igazságkeresést mégsem pótolja teljes egészében a pusztá leírás, és ha a film szerencsésen eltávolodott is a politikától, az igazságkeresésben kiütköző társadalmi szerep- és felelősségvállalása sehogyan sem mellőzhető?

## JEGYZET

- (1) A XXIV. Magyar Filmszemlén február 5. és 9. között 44 játékfilmet mutattak be.
- (2) A forgatókönyv a *Termelési-regényen*, a *Bevezetés a szépirodalomba* című kötetben és a *Hrabal könyvének* alapul
- (3) Lásd a Derrida-divat jelenségeit – mindenütt.
- (4) Richard Rorty: Heidegger, Kundera és Dickens (In. *Essays On Heidegger and Others*) Holmi, 1993/2. sz. 238-250. p.
- (5) A filmszemle *"Fiatal magyar film"* címmel rendezett szakmai vitáján a díjnyertes Szabó Ildikó például kétségbe vonta a kritika kompetenciáját.

### Filmográfia

Molnár György művei: Vigyázat! Mélyföld! 1986, Örökkön örökké 1987, A varázsló álma 1988, Alapképlet 1989, Bekerítve 1990, Vörös Vurstli 1991.

Anna filmje 1992. Írta: Esterházy Péter műveiből Molnár György, kép: Kardos Sándor, zene: Dész László, szereplők: Cserhalmi György, Ráczkevei Anna, Végvári Tamás, Tímár Éva, Haumann Péter, Csomós Éva, Bodnár Erika, Papp Zoltán, Lázár Kati.