

Forgách András

Adzsami – antropológia vagy művészet?

Nem tudom eldönteni, mi köt le jobban ebben a filmben: az, hogy beleláthatok olyan életekbe, amelyekbe különben nem lenne módom belelát-
ni (mert ha eljutnék is az Adzsami-negyedbe Jaffában, biztos, hogy nem tartózkodnék ott sokáig); az, hogy egyetlen filmbe zárva láthatom két nép tükörcsükeit (a létezés hatalmas paradoxona, hogy mennyi átjárás van itt, elég csak a nyelvek vándorszavaira gondolni, izraeli ismerőseim csodálkoztak rajta, hogy a jaffai arabok mennyi héber szót és kifejezést használnak a legnagyobb magátólértékdéssel: ilyen a *manimá* – mi a helyzet? Hogy vagy? – a *mainjanim* – ami kábé ugyanazt jelenti – a *beszéder* – rendben van – a *sztam* – csak – és a *loichpatli* – nem érdekel); hogy a kétféle rendetlenség különbségét tanulmányozhatom; hogy megismerhetek olyan szokásokat, olyan gesztusokat, amelyekről eddig azt hittem, az újságokat olvasva, a híradókat nézve, vagy éppen izraeli látogatások után, hogy mindent tudok már (mint olyan könyvekről, amelyek a polcunkon állnak húsz éve, és azt hisszük, kiolvastuk őket); vagy tényleg maga a történet köt le, amely a film előrehaladtával egy kicsit összekuszálódik, de nem nagyon, és annyira sohasem, hogy ne érzékeljem, miféle sémák mentén szerveződik. Maga a történet nem ás mélyre, arra alkalmas, hogy figurákat ábrázoljon, akiket a két rendező, mindkettő a maga pályáján, elgúrít valamilyen irányba.

Az *Adzsami* sikere nyilvánvalóan két okra vezethető vissza. A két fiatal filmrendező, az arab és a zsidó, *Scandar Copti* és *Yaron Shani* együttműködése egy filmen belül már önmagában esemény, hát még az – mint a DVD-kiadás extráiból kiderül –, hogy mennyire hasonló módszereket dolgoztak ki a színészek kiválasztására, a jelenetek megírására, hogy mennyire össze tudták hangolni filmkészítési stratégiájukat, pedig egészen más típusú feladataik voltak saját népükkel. Az még elég érdekes lett volna, ha az arab epizódokat a zsidó, a zsidó epizódokat pedig az arab rendező rendezzi, de ez egyrészt nyelvi akadályokba is ütközött volna (az arab rendező ki-

válóan tudott héberül, a haifai Technionban szerzett mérnökdiplomát, a zsidó rendező – aki diplomája szerint is filmrendező – viszont csak a forgatás közben tanult meg valamelyest arabul), másrészt viszont – úgy tűnik – szellemi és fizikai képtelenség lett volna. A kamera teljesen más-ként mozog az egyik szférában, mint a másikban (pedig látszólag mindkét terepen ugyanúgy kézen tartják, folyton mozog a kép, sok a közeli, sok a részlet, sok a szuperközele), az érzelmeknek teljesen más színháza látható az egyik világban, mint a másikban. Pedig a füvező arab fiúk és a rendőrsőrsön anekdotázó rendőrök nem is különböznek annyira alap-attitűdjükben: mindkét oldalon sodródó figurákat látunk, életük tartalmát folyamatosan kitöltik a mindennapi kis cselekvések, gyermekfürdetés a kádban, vagy nagypapafürdetés a fürdőszobában. Ez utóbbit a film narrátora, az érzékeny arcú, 13 éves *Nazri* – *Fouad Habash* – végzi, akinek rajzain egyben a film fontosabb epizódjai is megjelennek, ő az egyetlen költő a történetben, aki egyben dokumentálja is azt – ez is egy látens antropológiai állítás: ezt a történetet egy fiatal arab fiú meséli el, a művészet ezen az oldalon keletkezik, a másik oldalon a technológia fölénye érvényesül. Ez abból is fakadhat, hogy *Scandar Copti* az erősebb, az eredetibb egyéniség a két rendező közül – viszont nyilvánvalóan *Yaron Shani* adja a film legitimációját, az ő részvétele tette lehetővé az Izraeli Film Alapítvány hozzájárulását a filmhez (amelyhez egyébként német pénz is társult).

Mindenesetre a hatalmi helyzet a filmben is leképeződik: a zsidó oldalon rendőröket látunk a munkahelyükön és akció közben, illetve az egyik rendőr (a *Dando* nevű szereplő – *Eran Naim* játssza, meggyőzően) családját, amelynek fel kell dolgoznia, hogy fiúk, testvérük brutális körülmények között meghalt (az arab jelenetekben túl sok a nevetés, a zsidó jelenetekben túl sok a sírás – valamint megjegyezni kívánom, hogy sikerült olyan színészeket összeválogatni az izraeli családhoz, akik, hiába volt az összeszoktatás, nem tűnnek igazi családnak; *Dando* nagyon kilóg kö-



Yaron Shani és Scandar Copti rendezők

zülük, az anya és apa túl sematikusak, túl könnyen sírnak, mint mondtam, sokat sóhajtoznak, és behozzák az izraeli filmiparnak a melodramára és önsajnálatra való hajlandóságát – a humor, ha a derb humor is, az arab epizódokba szorul inkább, bár az egyik kivágott rendőrőrsbeli jelenetben az egyik rendőr igencsak komisz viccet mesél a késő éjszakában kókadozó társainak). Az arab oldalon szintén látunk két családot, egy keresztényt és egy muszlimot, de ezen az oldalon mégis főleg fiúkat látunk, éretlen fiatalokat, az ő ténfergésüket, tévelygésüket követjük – a zsidó oldalon viszont férfiakat és apákat, törvényadókat és a törvény érvényesítőit –, látjuk ahogyan becsempészik az illegális munkásokat Tel-Avivba (napi gyakorlat, nyilván, mint Mexikó és az Egyesült Államok közötti embercsempésznél, kell hozzá egy kis szemhunyas is), vagy ahogyan, ugyanazzal a kisbusszal, öccseiket, húgait szállítják iskolába a fiúk; látjuk az arab családok közötti maffia-szerű zsarolásokat, a gyilkosságokat, látjuk, ahogyan a betonfalba fúrt parányi lyukon keresztül pénzért pisztolyt dugnak át, míg a taxi a senkiföldjén várakozik; látjuk a fiatal életek kilátástalanságát, a vének tanácskozását, a magát jószágosnak tettető, valójában a feketemunkát brutálisan kizsákmányoló keresztény arab étteremtulajdonost (egy gyermekét féltő anya és a ravasz vendéglős, a felnőttek az arab oldalon – egyetlen értelmiségi sem bukkan föl –: az anya a tehetetlenségével, az apa a kétszínűségével és bigottságával tűnik ki), érzékeljük a kábítószerkereskedelmet, amelynek révén a film végül visszacsatolódik a zsidó történetbe. A másik ilyen visszacsatolódás egy utcai késelés által történik, amikor egy zsidó szomszéd provokál három békésen az utcán vízzipázó arab fiút, verekedés kezdődik és egy kicsit túl di-

rekt, ügyetlenül megrendezett késeléssel végződik: a rendőröknek ezek után természetesen be kell hatolniuk Jaffa arab negyedébe, ahol forró lesz helyzet, egy szűk utcán csetepaté támad, de a gyanúsított megszökik: látjuk tehát a rendőrök kudarcát, ők se mindenhatók, de látjuk azt is, ahogyan kihallgatják *Bindzs*-et, ahogyan felforgatják a lakását, ahogyan tárgyának tekintik egymást, ahogyan teljesen értelmetlenül, el kell pusztulnia, nem tudjuk, ez nem az ő függetlenségének szól-e – *Jack Nicholson* sejlik föl *Bindzs* alakja mögött, az ügyvéd, akit agyonvernek, az *Easy Rider*-ben, ő volt ilyen bohókás, külön, szabad figura, mint amilyent *Scandar Copti* játszik. Az arab epizód végül az egyik fiatal főhős *Malek* értelmetlen halálával végződik, egy mélygarázsban: őt a jószágos és eddig kiegyensúlyozottnak mutató *Dando* kivégzi. A *Közöny* gyilkossága ködlik föl. A film, a két szál összekapcsolódását csupán egy ilyen *action gratuite*-tel tudja megoldani, a véletlenek sorsszerű egymásbaláncolódásával, amely a tragédiát lehetővé teszi, vagyis azt, hogy a pusztá brutalitáson és megoldhatatlanságon túl egy kis metafizika is szivároгjon a történetbe.

Ez a gyilkosság sokszorosan értelmetlen. Miközben a film poénja akar lenni. *Dando* tehát, a rendőr, *Malek*-nél, a feketemunkásnál, egy mélygarázsban, egy meghíúsult, de inkább elpancserkodott kábítószerügylet közben (ez egyébként a film legszellemesebb pillanata, amely csak időugrással és flashbackkel létrehozható – a kábítószert a mindenre gondoló *Bindzs* megsemmisíti, és cukor kerül a gázkonvektorba, a rejtkehelyen a helyébe, és a mélygarázsban, a két naiv fiú, akik *Bindzs* halála után a nagy üzlet reményében visszalopóznak *Bindzs* lakására, ezt a cukrot viszi „kristály” helyett eladni, de nem tudjuk, hogy a magukat vevőnek álcázó izraeli rendőrök éppen lelepleznek, vagy maguk is korruptak) meglátja azt a zsebórát, amelyhez *Malek (Ibrahim Frege, az egyik túl sokat mosolygó fiatal színész)* véletlenül jutott hozzá, egy piacon Nabluszban, és amely viszont – mit tesz isten – *Dando* öccsége volt, a kiskatonáé, akit – amikor szabadságra hazaindult a családjához – vélhetőleg arab terroristák megölték. A szemet-szemért dramaturgiai elv, mely a film elejétől fogva – amikor motorke-rekpárról tévedésből végeznek a ház előtt autót szerelő unokatestvérrel – meghatározza a film logikáját. *Omar* – aki legidősebb fiúként család-főnek számít – kénytelen felkészülni arra, hogy őt is meg fogják ölni, viszont közvetítő révén ki-

derül, hogy pénzzel is megválthatja magát, ez óhatatlanul a kábítószerkereskedelem felé tereli – más munkával nemigen tud összeszedni akkora összeget. *Malek* is pénzt gyűjt – a mamája kórházban fekszik, csontvelő-átültetésre kellene összeszednie egy irtatlan dollármennyiséget: az, hogy feketén mosogat a vendéglőben, és napi tizenhat-tizenennyolc órát dolgozik, ezzel a rabszolgamunkával aligha gyűjtheti össze az összeg töredékét sem. *Omar* is, *Malek* is helyzetük foglyai – *Dando* voltaképpen szabadon dönthet: őt az indulatai ragadják el a legrosszabb pillanatban, és félreértésből öl, de egy olyan közegben, ahol a gyilkolás voltaképpen részben nem más, mint érzelmek kifejezése.

Látunk ezenkívül a filmbe applikálva két Rómeó és Júlia történetet is – mindkettőt az arab oldal felől nézve –, egy keresztény arab lány, *Hadir* (*Ranin Karim*) és egy muszlim arab fiú *Omar* (*Shahir Kabaha*, a film egyik legtöbbet mutatott arca) közötti szemérmesebb változatot, illetve egy izraeli zsidó lány és egy izraeli arab fiú (*Bindzs*) közötti hedonista, epikureus változatot: mindkét szerelmi szál filmbeli funkciója elég hamar lelepleződik ahhoz, hogy ne annyira a szerelmi ügyek végkimenetelén csodálkozzunk, mint inkább bólintással nyugtázzuk, hogy ez nem is lehetett volna másként, borítékolva van a tragédia.

A filmbeli epizódok afféle kvintesszenciális helyzetgyakorlatok, mindegyik szelíden indul és vadul fejeződik be, ami egy ilyen történetben úgy látszik szükségszerű. A fiatal rendezők közül *Scandar Copti*, aki a filmben is szerepel, egész jó színésznek bizonyul: egy életélvező kábítószer-csempész szakácsot játszik (a helyszín részben éppen az a vendéglő, ahol az igazi életben a pénzt kereste, amíg a film – elég hosszasan és körülményes – előkészületei folytak) ez egy rendkívül alacsony költségvetésű film, de a mostoha körülmények inkább használtak, mint ártottak neki – kevesebb, mint egymillió dollárba került, ami egy ilyen sokszereplős és sokhelyszínes filmnél valószínű csoda), és személyében (filmbeli neve *Bindzs* – megjegyzem, nem érhető számomra, hogy a reklámokban a film címét és ennek a szereplőnek a nevét is miért j-vel írják dzs helyett), tehát *Scandar Copti*, azaz *Bindzs* figurájában jelenik meg egyedül az a kettős identitás, ami nélkül ez a film nem készülhetett volna el, nem lehetett volna összeilleszteni a két felét. A fiatal rendezők lényegében *Mike Leigh* (vagy *Ken Loach*), a két angol filmrendezőitán patentjét hozták működésbe:

kvázi dokumentarista módszerekkel, amatőr szereplőkkel dolgoztak, akiket workshopokon toboroztak, és a forgatókönyv részben a szereplők és színészek improvizációira épült. Az ilyen pszichodramák és workshopok egyik titka – az ügyességet és az egymásra figyelést, az egymás megismerését elősegítő gyakorlatokon túl – mindig az erőszak eszkálozódása. A workshop-jelenetek gyakran végződnek fizikai vagy verbális inzultusokkal (és itt most nem a két nép közötti konfliktusról beszélek – az egyik kihagyott jelenetben egy fegyverével hadonászó arab srác terrorizál három, csacsifogatot hajtó arab kisfiút, még a számárba is belerúg idegességében). Nem is lehet másként befejezni őket: az egyik szereplő alulmarad, vagy elmenekül, de az, aki ottmarad sem érezhet semmilyen győzelemittas kielégülést, legfeljebb frusztrációt.

Úgy látszik, a *Valcer Bashirral* óta elindult az izraeli filmművészetben a nagykorúsodás. Ennek egyértelmű feltétele az, hogy az izraeli társadalom képes-e visszanézni önmagára, kilépni a sztereotípiákból, képes-e a művészetben olyan határátlépésekre – és ez egy hosszú folyamat, amelynek az *Adzsami* és a *Valcer Bashirral* kétségtelenül első kiemelkedő epizódjai –, ahol a túlcsoorduló érzelmek helyett, vagy a szimpla brutalitás helyett magát a létezését érzékeljük; hogy képes-e filmművészet olyan határátlépésekre, ahol a két geográfiailag és geopolitikailag is egymásra utalt nép a másikkra való mutogatás helyett elindul a kölcsönös analízis útján. A lakáson való kihallgatási jelenet mintaszerű egyszerűséggel van leforgatva. Mindenütt érzékeljük, ahogyan a két nép tárgyiasítja egymást – ez a tárgyiasítás csupán a kisfiú, *Nawzri* rajzain oldódik föl, de az is csak az egyik oldal számára. A rajzok a képregények sematizmusát követik – néha filmjelenetek egyenes visszakopírozásai a grafit fekete-fehér világába. Nincs tanulság. Nehéz folyamat ez az önanalízis, fogalmam sincs, hogy ma hol tart, mert akkora kilengéseket mutat, hogy az eredmények egyik napról a másikra megsemmisülni látszanak, miközben főnixként az *Adzsami*hoz hasonló alkotások tűnnek elő, közös terápia gyanánt. A beépített sztereotípiákat végül azért tudja megbocsátani az ember, mert megkönnyítik az anyag érzékenységének kibontakozását: és itt az érzékenységet nem a történet rejti, hanem a közeg, a házak, a lakásbelső, a világ spontán létezésének érzékelése – az, hogy érzékeljük a közeg, és pedig éppen azokon a kihorzsolt, fölsebesedett pontokon, ahol a résztvevők felszisszennek, ha csak

hozzáér valaki. Ha csak említi őket valaki. Ha csak gondol rájuk valaki.

Az *Adzsami*nak talán ezért volt akkora sikere Izraelben, nyilván ezért jelölték Oscarra is, és kapott díjat számos fesztiválon, mert: nem vándorkál cáfolhatatlan igazságokat, csak, a maga szerény eszközeivel, felmutat egy helyzetet.

AJAMI (ADZSAMI)

Írta és rendezte: Scandar Copti, Yaron Shani

Szereplők: Fouad Habash (Naszri), Nisrine Rihan (Ilham), Elias Saba (Shata), Youssef Sahwan (Abu-Liasz), Abu George Shibli (Szido), Ibrahim Frege (Malek), Scandar Copti (Bindzs), Shahir Kabaha (Omar), Hilal Kabob (Anan), Ranin Karim (Hadir), Eran Naim (Dando), Sigal Harel (Dando huga), Tamar Yerushalmi (Dando anyja), Moshe Yerushalmi (Dando apja)

OSCAR-DÍJ 2010 LEGJOBB SZOCIÁLIS FILM JELESLÉS

ARANY KAMERA DÍJ Cannes 2009

SUTHERLAND-DÍJ Londoni Filmfesztivál 2009

LEGJOBB FILM Terveletlen Nemzetközi Filmfesztivál 2009

LEGJOBB FILM Izraeli Filmfesztivál 2009

A J A M I

ÁPRILIS 1-TŐL A KINO MŰSORÁN IZRAELI FILM

A FILM BY SCANDAR COPTI AND YARON SHANI

AN INDSAN AND TWENTY TWENTY VISION PRODUCTION. CAST: SHAHIR KABAHA, FOUAD HABASH, IBRAHIM FREGE, SCANDAR COPTI, ERAN NAIM. PRODUCERS: MOSH DANDON, THANASSIS KARATHANDIS. CO-PRODUCER: TALIA KLEINHENDLER. COMMISSIONING EDITORS: BURNHARD ALTHOFF, DORIS HEPP. EXECUTIVE PRODUCERS: RUPERT PRESTON, ALLAN NIBLO, JAMES RICHARDSON. DOP: BOAZ YEHONATAN YACOV. LINE PRODUCER: ZEHAVA SHEKEL. SOUND DESIGN: KAI TEBBEL. RERECORDING MIXER: MATTHIAS SCHWAB. SOUND RECORDER: ITAY ELDHAV. ART DIRECTOR: YOAV SINAI. SECOND CAMERA: RAN AVIAD. ORIGINAL MUSIC: RABIAH BUCHARI. PRODUCED WITH THE SUPPORT OF: THE ISRAEL FILM FUND, MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG, WORLD CINEMA FUND. CO-PRODUCTION WITH: ZDF – DAS KLEINE FERNSEHSPIEL/ARTE. WRITTEN, DIRECTED AND EDITED BY: SCANDAR COPTI AND YARON SHANI

medienboard
arte
inosan
TUW
VERTIGO
THE WAVE FACTORY

KINO
www.kino.hu

nka
SOKM
MEDIA
EUROPA CINEMAS

10
Tartalék minden alkalommal
szükség esetén szünet