

A tétova óriás



A FELESÉGEM TÖRTÉNETE CÍMŰ FILMRŐL¹

Enyedi Ildikóval, a film rendezőjével és Láng Imolával, a látványtervezővel Sággy Miklós beszélgetett.

S. M.: Szeretettel köszöntöm a Belvárosi mozi nézőit, valamint a fesztivál vendégeit, Enyedi Ildikót és Láng Imolát. Gratulálok ehhez a szép filmhez, amely Füst Milán regénye alapján készült! A könyv hangsúlyosan maszkulin alkotás szerintem abban az értelemben, hogy elbeszélője férfi, aki folyamatosan reflektál a vele történő eseményekre, és minden szereplő az ő nézőpontján keresztül jelenik meg, még a címszereplő feleség is. Mi visz rá egy rendezőnő arra, hogy egy férfi-regénnyel kezdjen foglalkozni; röviden: mi vonzott A feleségem történetéhez?

E. I.: Azt hiszem, Füst Milánnak nem az volt a szándéka, hogy egy maszkulin regényt írjon, de hát nem tudott mást írni, mint férfi. Mindazonáltal az író Störr kapitány személyiségén keresztül nemcsak a férfilétet, hanem az általános emberit is meg akarta ragadni. Viszont hogyha ehhez a regényhez 2019-ben – amikor is elkezdtük az adaptáció folyamatát – egy nő hozzányúl, akkor óhatatlanul fölerősödik az a fajta egzotikum, amit éppen ez a maszkulinitás, a férfilét jelent. A férfiak ugyanis fura, különös lények, akiket érdemes megfigyelni és megfejteni. Én valami ilyesmire vállalkoztam: megértéssel és empátiával beleképzelni magam ezeknek az egzotikus lényeknek a helyzetébe.

S. M.: A főhőst, Störr kapitányt rendezett, hajós életéből egy nő, nevezetesen Lizzy, a felesége ragadja ki. A nő viszi a szárazföldre – szó szoros és átvitt értelemben is –, ahol mindenféle váratlan és elbizonytalanító dolgok történnek vele, melyek megváltoztatják az életét. Az is fontos, hogy ez a nő meglehetősen titokzatos, részben független, gyerektelen, művelt, vagyis az 1920-as évek női emancipációjának a szülötte. Mert hisz köztudomású, hogy az 1920-as évek – amikor a regény története játszódik – a női egyenjogúsáért vívott harc fényes időszaka, ezt fejezi ki többek közt a korabeli divat, a megváltozó életforma, az úgynevezett flapper nő megjelenése és így tovább. A kérdésem tehát, hogy mennyiben érdekelt az a kor, mely a titokzatos és elérhetetlen Lizzy életmódját meghatározza? Röviden: mennyire volt fontos számodra a Lizzy által is megtestesített új nőitípus születése az 1920-as években?

E. I.: Őszintén szólva a flapperökhöz, a kor igazi lázadóihoz képest Lizzy nem egy lázadó figura. Azért abban a korban, azon túl, hogy levágták a hajukat és szoknyájuk hosszát a nők, és elkezdtek nagyon dacosan dohányozni, az anyagi függés, a kiszolgáltatottság ugyanúgy megmaradt, mint korábban. És ez a polgári rétegben nem is változott sokáig. Nyugat-Európában voltaképpen a '70-es évekig. Lizzy a regényben persze a vágy titokzatos tárgya, de amellett egy nagyon tépelődő, kereső nő, akinek megvan a maga soha el nem mondott, soha ki nem fejtett, soha meg nem értett fájdalmas sorsa, múltja, és ilyen értelemben persze vannak titkai. Füst Milán regénye nem egyszerűen a femme fatale titokzatosságára épít. A mi Lizzynk is ilyen, tehát nagyon

¹ A beszélgetés 2021. szeptember 21-én a szegedi Belvárosi moziban, a Zsigmond Vilmos Nemzetközi Filmfesztivál keretében zajló vetítés után hangzott el.

fontos volt, hogy egy igazi háromdimenziós embert, egy valóban megfejtésre méltó embert tudjunk közösen Léa Seydoux-val megalkotni. Ugyanakkor Lizzy valami elemibb dolgot tud az életről, nem azért, mert nő, de olyan értelemben igen, hogy ő kilép, ösztönösen túllép azon a fajta elvárásrendszeren, amely viszont alapvetően egy masculin elvárásrendszer, és ebben nevelődött a kapitány is, aki ezt követve sikeres a maga hajóján. Olyan ez, mint egyfajta kontrolligény, melyre a nevelés is treníroz bennünket. Most nem a bántalmazó kontrollról beszélek, hanem arról, hogy az ember ura szeretne lenni a saját életének, és ennek megfelelően próbálja kontrollálni a kapcsolatait, a környezetét, sőt, akár a természetet is maga körül. Erre van felépítve az életünk és tulajdonképpen a békés együttélés helyett a belénk nevelt kontroll-szemlélet, a részvétel helyett az irányítás akarása égeti föl éppen a bolygónkat, teszi lakhatatlanná a Földet. A férfi és női szerepek újraírásától, átalakulásától függetlenül is borzasztó nagy igény van arra, hogy gondoljuk újra az életünket, a világban való szerepünket – lehet, hogy már el is késtünk ezzel –, és ebben az értelemben Lizzynek a filmben, a mi változatunkban van egy ilyenfajta tudása, és ekörül botorkál a kapitány, akinek a fejében azért a végén mégiscsak összeáll valami. Most látták a filmet, remélem, ezt meg tudják erősíteni, mi mindenesetre nagyon kíváncsiak vagyunk a visszajelzéseikre.

S. M.: Amikor még csak a regényt ismertem, nehezen tudtam elképzelni, hogyan lehet A felségem történetét megfilmesíteni. Mert nemcsak hogy hangsúlyosan férfi az elbeszélője, hanem erősen szubjektív is a történet nézőpontja. A hosszú önelemző szövegrészek, narratori reflexiók akár a főszereplő belső monológjaiként is megjelenhettek volna a mozgóképi alkotásban. Ez persze nem így történt, szerintem nagyon helyesen, viszont két belső monológ mégiscsak van a filmben: az elején és a végén. Mind a kettő intelem, jótanács a kapitány nem létező fiának. Az elején még egy tengeri napjáról mesélne neki példázatként, arról, ahogy kontrollálni próbálják a végtelen és kiszámíthatatlan tengeren úszó kis hajójukat. A történet végén pedig már arról beszélne a fiúnak – szinte szó szerint idézve itt a regény sorait –, hogy meg kell tanulni az elengedést, a könnyű létezést, a sodródást, a kontrollvesztést, ha tetszik. A film e két keretmonológja voltaképpen Störr kapitány alakulástörténetének a kezdetét és végét is jelzi, és ezen az úton viszi, kalauzolja őt végig Lizzy. Másfelől a kapitány útja a tengerről vezet a szárazföldre, ám ezzel a határátlépéssel nemcsak hogy az utóbbi labirintusában, kiismerhetetlen világában találja magát, hanem a tenger is elveszti az otthonosságát számára. Erre utal a hajóbal eset, mely az ismerős közeg ellenségessé, idegenné válását jeleníti meg a filmben. Röviden: nagyon fontos A felségem történetének a térpoétikája, térszimbolikája. Ehhez kapcsolódik a kérdésem. A regényben ugyanis a történet két fő helyszíne Párizs és London. A filmben azonban az utóbbit Hamburg helyettesíti, vagyis egy kikötőváros, mely a tenger és a szárazföld határán áll. E határpozíció miatt volt számotokra fontos ez a város (London helyett), vagy egyszerűen csak olcsóbb volt ott forgatni?

E. I.: Amikor az ember artikulálni akarja azt az ívet, amelyet a kapitány bejár, és ennek során nagy erőfeszítéssel megteremt egy polgári várost, jelesül Párizst, azt a fajta nyüzsgő közvetlenséget, amely erős kontrasztja a tengernek (majd talán lesz rá idő, hogy beszéljünk arról, mennyire másképp dolgozott a tengeren és a szárazföldön Rév Marci), akkor egy másik hasonló nagyváros felépítése, történetbe emelése voltaképpen csak fölösleges szószátyárkodás lett volna. Ehelyett választottuk Hamburgot, a raktárvárost, a világörökség részét, mely valóban határterület, s abban az időben

még szabadkikötő volt, ahová a '80-as években is csak útlevelemmel tudtam bemenni. De szerintem Imola nagyon jól el tudja mondani, hogy mi volt a tervünk azzal a várossal.

L. I.: Köszönöm, Hamburgról szívesen beszélek. A filmben Hamburgnak a színei és a lakásnak a megformálása is a hajókhöz kötődik. Nehézkedése van a hamburgi lakásnak, ami ellenpontoszza a párizsi könnyedséget. Alaprajzi szinten is bonyolultabb, szövevényesebb a hamburgi lakás, az átlátások sem tiszták. Sok esetben ez a szövevény Marci elképzeléseit tükrözi, mert ő irányította az alaprajzi elrendezést, mégpedig úgy, hogy elmondta, vagy elmondták Ildikóval együtt miképpen szeretnék a felvételeket elkészíteni. A díszlet – mert ez a lakás díszleten épült fel – a világítást és a kamerahasználatot igyekezett mindenekelőtt segíteni és támogatni. Hamburggal szemben a főhősök párizsi otthona sokkal könnyedebb, átláthatóbb, filigránabb és kevesebb bútortal berendezett, ami inkább Lizzy személyét tükrözi. Ennél a helyszínnél a felvételek természete és a világítási koncepció is teljesen más volt, mint a hamburgi lakás esetében.

E. I.: Fontos még, hogy a katolikus Párizssal áll szemben a protestáns észak, a büszke Hanza-város. S ez két életszemléletet is tükröz, egyfelől a kemény becsületos munkának a tiszteletét, ami a kapitányt jellemzi, míg a francia Dedin számára ez egy nem létező szempont. Nem utolsó sorban például emiatt csúszik le a kapitány képzeletbeli ökle Dedinről, amikor beszélgetnek. Mert előbbi egész más értékrendet követ, mint a francia. Szóval Hamburg egy férfias, Párizs pedig egy nagyon nőies város. Ráadásul az előbbiben fájó, hogy ott van a kikötő, vagyis Störr kapitány egy lépésre él a saját elemétől. Amikor egy tényleg jelentős hajózási társaságnál azonnal hajót ajánlanak neki, akkor a kapitány szomorúan közli, hogy neki inkább valami kis aktakukac munka kell, mert már nem meri otthagyni a feleségét, nem mer visszamenni a saját elemébe. Tehát azt gondolom, ez további gyötrelmet jelent Störr számára, azon túl, hogy Hamburg és Párizs a főhősök kétféle életszemléletét fejezi ki, valamint azt, hogy hol tartanak a közös történetükben.

S. M.: *Én is úgy láttam, hogy a filmbeli helyek, szép tájak, lelki tájak is egyben. Volt már arról szó, hogy Rév Marcell, a film operatőre meghatározó módon vett részt a lakások alaprajzának kidolgozásában. És mi a szerepe ebben a rendezőnek, látványtervezőnek? Röviden: milyen együttműködésben zajlott a film térszimbolikájának kidolgozása?*

L. I.: Hárman közösen kezdtük a gondolkodást. Először Ildikó elmesélte, hogyan képzelem a filmet, körülbelül milyen jelenetek, karakterek lesznek a történetben, majd ezt követően mindannyian elkezdtünk képeket gyűjteni, melyeket megosztottunk egymással. A verbális kommunikáción túl volt tehát egy gyors és könnyen reflektálható vizuális beszéd vagy pingpong köztünk, és ebből én sokat megtudtam Ildikó és Marci szándékairól. Mivel a díszletnek az egyik fő szempontja, hogy jól lehessen forgatni benne, ezért Marci az alaprajzok kidolgozásában szervesen részt vett; mindazonáltal az elejétől fogva szoros együttműködésben haladtunk. Még az jutott eszembe a két lakással kapcsolatban, hogy a főhősök hamburgi otthonának a falai igen vastagok, tehát nehezen jön be a fény, és sokkal zártabb, sokkal kalitkább hatású, míg a párizsi lakás falai szinte papírvékonyak, és a tereket könnyen átjárja a napfény. Ezek mind operatőri és rendezői döntések, melyek az épületeken keresztül mutatkoznak meg. Mindenesetre Párizst Budapest játssza a filmben.

E. I.: Csak egy apró példa, amíg friss az emlékezetünkben: a film elején, miután éjszaka merülünk fel a tenger mélyéről, azonnal ott vagyunk a nappalban, s itt néhány erős képpel, nagyon tömören próbáltuk megfogalmazni a kapitány világát. (És valóban a film elejére megírtam a tükörverzióját a Füst Milán-szövegnek erről az életről.) Szóval az egyik képen az üres étkezőt és annak hosszú asztalát látjuk, miközben a balra sorakozó kajütblakokon besüt a nap. És finoman ing a hajó.

S. M.: *És hallani is, ahogy recseg-ropog.*

E. I.: Bizony, ez a csodálatos német sound designer érdeme, akivel sokat dolgoztunk például az ilyen kis nyikorgásokon. Szóval a hajóelsőt műteremben építettük föl Máltán, egy olyan cégnél, mely az olcsó kistestvére volt a nagy tengeri csatákra, hajó-katasztrófákra szakosodott, amerikai megrendeléseket kiszolgáló produkciós vállalatnak. Marci épített egy vázát, melyre rászerezte a lámpát, és amelyet lehetett ringatni, tehát tudtak bólogatni a lámpák, és iszonyú hosszan állítottuk be a világosítóval azt a tempót, ahogy nőnek és csökkennek a fénykörök a tölgyfa felületen (ami persze nem igazi tölgyfa, de hála Imolának, éppen úgy néz ki). Azt szerettük volna, hogy ezek a képek foglalják össze, milyen érzés négy hónapig csak menni-menni-menni, miközben az élelem egyre rosszabb és kevesebb, és akkor utána, bumm, megérkezni egy kikötőbe. Szóval az ilyen finomságokkal – még ha nem is látszik, de nem is kell, hogy látszódjon, máskülönben izzadságszagú lenne az egész – tényleg nagyon sokat foglalkoztunk hárman.

S. M.: *A feleségem története című film meglátásom szerint egy klasszikus, letisztult, hagyományosabb formanyelven fogalmazó alkotás. Mindazonáltal a regény nagyon személyes, szubjektív elbeszélésmódját akár a filmben is lehetett volna imitálni, például úgy, hogy jobban a főszereplőhöz, a kapitányhoz kapcsoljátok a kamerát. Mint amiképpen ezt például Nemes Jeles László a Napszállta vagy a Saul fia című filmjében teszi. Ti mégsem ezt az utat választottátok, hanem a hagyományosabb formavilágú, kosztümös filmekhez igazodtatok inkább. Egy rendező életében előjön az a pont, amikor a letisztultabb formák kezdik jobban érdekelni?*

E. I.: Egyszerűen az történt, hogy ez az anyag ledobott magáról – és most Marcit idézem – mindent, ami bármilyen módon szerzői lenne. Ezt már többször elmondtam, de lehet, nem érthető, hogy mi egy teherhajót szerettünk volna építeni filmnyelvileg is. Lehet egyébként, hogy túlvállaltuk magunkat, amikor sok megbeszélés után emellett tettük le a voksunkat Marcival, mert könnyen félreérthető ez a forma, és ennek vannak is jelei, úgy tűnik, a film beletévedt egy félreértéssávba, vagy legalábbis a mi számunkra ez egy félreértéssáv. Reméljük, hogy nem nagyon szívja meg. Egyszerűen csak nem akartunk a szellemességünkkel rátelepedni a kapitány egyszerű világára. Mindazonáltal sok olyan példa van a filmben, mint a lámpaállvány említett esete, ahol nagyon aprólékosan kidolgoztunk mindent. Ha valaki megáll a felszínen, és megelégszik azzal, hogy ez egy klasszikus, kosztümös film, akkor bizony sok finomságról lemarad.

S. M.: *Vizuálisan szerintem is nagyon izgalmas történetet mond el a film, és ezek a képi megoldások pótolják a regény belső monológjait. Ugyanakkor a színészi játék is sok ki nem mondott érzelmet képes közvetíteni, és egy olyan regény adaptációja során, mely az emóciókról gazdagon beszámol, ez fontos szempont lehet. Hogyan választottad ki a film főszerepére Gijs Nabert és Léa Seydoux-t?*

E. I.: Mielőtt válaszolok, egy humánológiai kísérletről kell beszámolnom, amibe óhatatlanul is belekeveredtünk. Megdöbbenve tapasztaltuk ugyanis, hogy Gijs Nabernek milyen finom dolgokat képes megmutatni az arca, és bevallom, ilyen sok mindent kifejező tekintetű színésszel még életemben nem találkoztam, pedig nagyon-nagyon jó színészekkel dolgoztam már a pályámon. A stáb is el volt képedve, hogy milyen színészi eszköztára van Gijsnek, és nagyon sokan a nézők közül is pontosan így vélekedtek. Ehhez képest vannak emberek, akiknek aránylag még a film is tetszett, ám mégis azt mondják, érdekes döntés volt ezt a fapofát választani, akinek semmi nem látszik az arcán, és így csinálja végig az egész filmet. Mi volt ezzel a szándékod Ildikó? Arra jöttem rá tehát, hogy vannak olyan jószándékú emberek, akik nem látják a főhős arcának működését. Mintha hiányozna a gesztus-azonosító szoftverük.

S. M.: *Azt olvastam egy interjúban, hogy Gijs az utolsó pillanatban került a produkcióba, és a filmet valójában egy norvég színésszel kezdtétek el előkészíteni.*

E. I.: Igen, valóban így volt. A norvég színésszel már jártunk Hamburgban, találkozott Leával, hajóztunk vele, hogy szokja a tengeri szelet, már le voltak szabva a ruhái, és mégis azt éreztem, amikor ránéztem az arcára, hogy nem látom a filmet. Gijst pedig annak köszönhetem, hogy tanítok – vagy tanítottam, már nem tudom, mindenesetre most újra tanítok –, mert az egyik diákomnak a diplomafilmjében láttam őt először – és ez egy érdekes történet. Egyfelől Ascher Irma csodálatos casting direktor találta, vadászta le Csoma Sándor *Casting* című filmjéhez, másfelől meg az nagyon sokat elárul Gijsről, hogy egy tök ismeretlen rendező vizsgafilmjéért elutazott Budapestre, ráadásul a forgatás jelentős része a hotelszobájában játszódott, szóval el lehet képzelni, mekkora buli volt ez neki. De hát ő egy nagyvonalú ember. Mindemelett nagyon más szerepet játszott abban a filmben, mint *A feleségem történetében*, hisz ott ő egy manipulátor, egy utolsó pornóproducer, és mégis azt láttam benne, hogy milyen jó kapitány lehetne. Hosszú tépelődés után végül vettem neki egy repülőjegyet. Éppen Kőbányán voltunk terepszemlén mikrobusszal, és én annyira izgultam, hogy egy hónappal későbbre foglaltam neki a jegyet, úgyhogy kellett még egy jegyet venni a telefonon. Marcival találkozóra hívtuk, és olyan csodálatosan sikerült a casting, hogy felkértem a szerepre. És akkor szegény producerek...

S. M.: *Gondolom, ők kiborultak. És Léa Seydoux hogy került a produkcióba? Azért ő már egy A-kategóriás sztár. Megnézed, mondjuk, az új James Bond filmet, melyben szerepel, és akkor azt mondod, hogy őt akarom? Hogy zajlott az ő castingja?*

E. I.: Tulajdonképpen az ő neve többször szóba került, illetve a francia producer szorgalmazta, hogy őt válasszuk, de én mégis úgy láttam, hogy nem ő a mi Lizzynek. Léa ugyanis egy nagyon határozott karakter. Valóban A-kategóriás sztár, mindazonáltal nagyon intelligens, és ügyesen építi a karrierjét, figyel arra, hogy komoly, értékes szerzői filmekben is szerepeljen, szóval ez fontos neki. Mindemellett nagyon aktív lény, és ez az attitűd áll neki igazán jól. Lizzy pedig a csöndjével kell, hogy létrehozzon egy markáns erőteret. Amikor Párizsban voltam, hogy Louis Garrellel találkozzak, akit Dedin szerepére választottunk, akkor a kettőjük közös ügynöke mondta, hogy találkozzak Léával is, mert olvasta a forgatókönyvet, és érdekli a dolog. Érdekes, hogy mi mindentől függ ez, de ahogy már mondtam, Gijs esetében is azonnal megláttam valamit. Feltételezem, minden rendező vadászkutyaállapotba kerül, amikor egy fil-

men dolgozik. Szóval találkoztam Léával egy kis kávézóban a Luxemburg-kert környéki utcácskák egyikében. Előbb értem oda, és az ablakon keresztül láttam, ahogy közeledik. És ekkor, hogy is mondjam, civilben volt. Vagyis mivel nem tudta, hogy bárki nézi őt, ezért nem volt harckészült vagy akciókész állapotban, így gyönyörű csönd és érzékenység volt benne, körülötte. Mire beért a kávézóba, én már eldöntöttem, hogy rendben, akkor Léa lesz Lizzy.

S. M.: *Szerintem nagyon titokzatos és karizmatikus a filmben Léa Seydoux, aki, ha jól értem, az élet megismerhetetlenségét, a természet kontrollálhatatlanságát is megtestesíti a történetben. Ugyanakkor Störr kapitány a regényben egy több mint száz kilós, agresszív, esetenként önpusztító dúvad, aki gyilkol is...*

E. I.: Leforgattuk.

S. M.: *Leforgattátok a gyilkosságot?*

E. I.: Igen.

S. M.: *És miért nem került be a filmbe?*

E. I.: Biztos mindenki észrevette, hogy elég sokszor van vége a filmnek. Például amikor a kapitány beugrik a vízbe, akkor azt gondolja az ember (s erre nyilván a Bachzene is rásegít), hogy akkor most mindjárt jön a vége főcím, de mégsem. Aztán amikor elbúcsúzik Lizzytől, ott is vége lehetne, vagy a betegsége után, amikor minden olyan gyönyörűen kisimul, és azt gondolja a néző, hogy hát, jó, akkor mégis összejöttek, most már minden jó lesz, kezdődik a közös életet... aztán mégsem. Nem mondom végig, a lényeg, hogy a filmben annyira róluk, kettőjükéről szólt minden, hogy nem fért be ez a határátlépést színre vivő jelenet, mert nagyon szétvitte volna a történetet. Pedig nagyon szuper jelenet volt, Marci piszok jó képeket készített, nemcsak szépeket, hanem nagyon kifejezőeket egy hamburgi mellékutcában. Ám a filmben a fókusz máshová került. Ez a jelenet kinyitott valamit, amivel kellett volna valamit kezdenünk, és a regény tud is mit kezdeni, hisz utána még jön százhusz oldal, szóval az egy más szerkezetű dolog. A filmbe nem fért be. Viszont a regényben nincs öngyilkosság, nálunk pedig van.

S. M.: *Igen, pont ezt akartam szóba hozni, mármint hogy a filmbeli Störr kapitány egy tépelődő, megfigyelő, kevésbé aktív és öngyilkosságra hajlamos karakter, szemben a regénybeli önpusztító figurával, aki lelki bajai elől nem ritkán az alkohalmámorba menekül. Ezzel szemben a filmbeli kapitány például tejet rendel, mikor egy ízben Kodorral beülnek egy étterembe.*

E. I.: Egyszer azért ő is elmegy inni.

S. M.: *Ez igaz. Mindenesetre a főszereplő puhábbá tételében, ahogy ezt megfogalmaztam magammak, befolyásolt téged, hogy már láttad magad előtt a szerepre kiválasztott színészt, vagy eredetileg is egy tépelődőbb, öngyilkosságra hajlamos figurát képzeltél el?*

E. I.: Hát, nem tudom, mit mondanak a jelenlévő férfiak, de a filmbeli Störr egy mai férfi. Persze a történet attól még a húszas években játszódik, és ez fontos is, mert más-különbben nem volna a kétely, hogy Lizzy azért marad a kapitánnyal, mert függ tőle anyagilag, vagy azért, mert tényleg őt választja. Mindazonáltal ez a történet rólunk szól, a máról szól, arról az elbizonytalanodásról, amit talán néhány jószándékú férfi

átél, egyszerűen azért, mert amiben nevelődött, amiben élt, az érvényét veszti, és nincs igazán kapaszkodója ahhoz, hogyan is kéne újragondolnia, újrakonstruálnia a saját férfiasságát.

S. M.: *Ildikó említette korábban, hogy a norvég színész jelmezei már elkészültek, mikor megváltak tőle. Ilyenkor a jelmez- és a látványtervező a producerekkel együtt a haját tépi? Tudom, hogy te nem a jelmeztervező vagy, ám feltételezem, a látványtervező a ruhatárakat is felügyeli, és hatással van a jelmezek kialakítására, megtervezésére.*

L. I.: A filmkészítés során Ildikó kezében futottak össze a szálak. Flesch Andrea készítette a kapitány ruháit. Dísplet szempontjából viszont érdekes volt a csere, mert az összes nyílászárót alacsonyabbra terveztük, az először választott színész ugyanis kisebb termetű volt, és ezzel a trükkkel nagyobbnak hatott volna. Mikor megérkezett Gijs, viccelődtünk is azon, hogy be fogja majd minduntalan verni a fejét, de végül ő is átfért alattuk.

E. I.: Érdekes volt, hogy amikor megérkezett Gijs ruhája, az a tengerészkabát, melyben a film kilencven százalékában látjuk – hangsúlyosan nem az a fancy, elegáns, melyben a Mariettán kell feszengenie, és amit ezért direkt picit szűkebbre is varrtunk –, szóval az első ruhapróbán, amikor megérkezett az egyébként világhírű szabótól, Flesch Anditól a ruha, és mindjárt több példányban elkészítve, hogy legyen váltója a főszereplőnek (például azután, hogy vízbe ugrik), akkor én azt hittem, hogy harakirit követek el. Annyira csini volt ugyanis az a ruha. Gondolom, egy jachtújságbeli modellnek tök jó lett volna Gijs. Ráadásul előtte egy kardozós, lovaglós filmet forgatott, ahol rendszeren ki is gyúrták őt, tehát nagyon modern izomzata volt. Azonnal mondtuk neki, hogy egy: abba kell hagynia az edzést, szóval semmi edzőterem; kettő: rengeteg szénhidrátot kell ennie egy ideig; három: elkezdtük átszabni a szép ruhákat úgy, hogy ne a csípőn, hanem kicsit följebb legyen a derék, mert így totyakosabb hatást kelt a fenéknél. De említhetném Gijs cipőjét is. Attól ugyanis, hogy egy vastagabb talpú cipőt adtunk rá, már az első forgatási napon úgy tudott megjelenni, mint egy kapitány, aki kamaszkora óta a tengeren él. Vékony talpú cipőben ezt nem ment neki. S mivel az utolsó pillanatban zuhant a produkcióba, erre a segítségre szüksége is volt.

S. M.: *A Füst Milán-regénynek finom humora van, ami sok esetben groteszk és szürreális jelenetek, helyzetek formájában érhető tetten. A filmnek is hasonló a humora, illetve néhány különös karakter önmagában is nagyon vicces. Ilyen bizarr figura például a pszichiáter, akihez éjszaka jár a kapitány, és aki azzal biztatja elkeseredett páciensét, hogy neki még rosszabb az élete, szóval fel a fejvel. Vagy a háziúr (akit egyébként Leopold Bloomnak hívnak!), aki a legváratlanabb és legalkalmatlanabb időpontban akar a kapitánnyal az élet értelméről diskurálni (akárcsak a regényben egyébként). A regényben ugyanakkor az elbeszélő, a kapitány gyakran cinikus, fanyar iróniával tekint önmagára és a körülötte lévőkre is. A filmbeli kapitánynak azonban, úgy tűnik, nincs iróniája, se öniróniája, vagyis mintha a filmbeli humor nem érintené őt. Jól látom ezt? És ha igen, akkor mi ennek az oka?*

E. I.: Női szemmel a kapitány egy szeretetre méltó, vonzó figura, akire azt mondani, hogy esetlen, talán túlzás volna, de az biztos, hogy ő a szárazföldön van, és nem a saját közegében, nem a saját elemében, a tengeren. És megint visszatérek erre, vagyis hogy a metoo mozgalom megindulása utáni hónapokban kezdtük a film előkészítését, és ez az alkotás tényleg egyfajta kedves kéznýtás szeretne lenni azon férfiak felé,

akik most kicsit tanácstalanok. És ebbe a tanácstalanságba, elbizonytalanodásba az önirónia azért nem fér bele. Füst Milán végig azzal játszik egyrészt, hogy egyik idősíkból a másikba ugrik, akár egy mondaton belül is, másrészt ezzel összefüggésben mutatja azt, hogy a kapitány az adott pillanatban mire látott rá, és mire nem. Eközben a főhős folyamatos önreflexióban van. De a lényeg, hogy ez az ember, nagyon tisztességesen valamit nagyon szeretne megérteni, ám ez piszok nehezen megy neki. Voltaképpen ezért szerettem volna egy megérthető, szerethető, szeretni való férfit bemutatni.

S. M.: *Most a közönséghez fordulok, hogy van-e valakinek kérdése.*

Közönség1: *Hol készültek a külső felvételek? És arra volnék még kíváncsi, hogy Budapest mely részei szolgáltak Párizsként?*

L. I.: Hosszan kerestük a megfelelő helyszíneket. Az egyik fő forgatási helyszín a Kodály körönd és környéke volt. Az Opera és a szomszédos utcák szintén fontos lokációt jelentettek a forgatáshoz. Az utóbbi esetében nehézséget okozott, hogy éppen zajlott az Operaház felújítása. A grafikusok tudtak ezen segíteni, akik megrajzolták azokat az óriásplakátokat, melyek egyfelől kitakarták az építkezést, másfelől pedig a kor hangulatát is megteremtették, hisz ezek a nagy hirdetőtáblák karakteres részei voltak az 1920-as évek Párizsának. Érdekes helyszín volt még a Róth Miksa emlékház, ahol a hamburgi kocsmát rendeztük be, és ott zajlott egy kicsi telefonos jelenet is. Illetve a Zeneakadémia volt az a helyszín, amely nagyvonalúságával és részletgazdagságával komoly szerepet játszott a történet hitelességében.

E. I.: És hát, ugye, Hamburg maga ingyen kínálja a korhű, eredeti épületek sokaságát, melyek a kapitányhoz illő környezetet biztosítottak – idézőjelben ingyen persze, hisz egy nyugat-európai város közepén forgatni elég húzós költségvetés. Hamburgot nem véletlen nevezik észak Velencéjének, mert úgy tudom, több csatorna van ott, mint a nevezett olasz városban. Fantasztikus hajómúzeum is van Hamburgban, természetesen azt forgatási szempontból kimaxoltuk. A Bruggében játszódó jelenetet pedig, mikor is munkát kap, ám majdnem elszúrja Störr azzal, hogy a feleségét is vinni akarja, érdekes módon Máltán, egy ma is ott élő brit család nemesi kastélyának egyik helyiségében vettük fel.

L. I.: Csak egy meglepő részlettel egészíteném ezt ki. A kastély ugyanis olyan régóta az ott élő arisztokrata család tulajdonában van, hogy az iratarchívumban keresgélve pont azt a dátumú naptárt is megtaláltam, melyre a forgatáshoz szükségünk volt, úgyhogy a naptár teljesen korhű kiegészítő a filmben.

E. I.: Hát igen, és Máltán rengeteg külső felvétel is készült, többek közt a kikötőről és a tengerről.

Közönség2: *Sok kulisszatitokról hallottunk már, de engem az érdekelne, hogy a cigarettának, mint kelléknek, milyen szerepe van az alkotásban? A régi amerikai filmekben dohányoztak annyit, mint ebben a filmben.*

E. I.: Meg az európai filmekben. Azokban is füstöltek, mint az állat. Még a nyolcvanas években is, de a hatvanas években egyszerűen nem volt színész cigi nélkül a kezében. Bármilyen eszköz, amivel lehet valamit matatni, nagyban segít a színésznek; egyfelől

valószínűleg ezért, másfelől meg azért, mert tényleg mindenki dohányzott, mint a képmény, úgyhogy ez a korhúségból adódik. Sok kis apró, játékos jelenetre, helyzetre ad okot a dohányzás. Ahhoz hasonlóan, mint manapság, amikor belső terekben tilos a dohányzás (nagyon helyesen), hisz azóta szerintem több házasság kötöttet *kint az esőben közösen cigizünk* helyzetből kiindulva. Imola jobban tudja, mi volt ezekben a cigikben, de nem dohány.

L. I.: Hát igazából herbál cigarettákkal kísérleteztünk, amit meg lehetett rendelni Angliából, és kezdetben azt szívták; noha Gijs végig hosszú Marlborót szívott, melynek letörtük a füstszűrőjét, mert ő azt jobban szerette.

E. I.: Gijs egy erős dohányos, de megesküdtem volna arra, hogy ő a szettben nem dohányzott, szóval ezt most tudtam meg. Abban az időben egyébként nem volt füstszűrő, Léa viszont utálta, hogy a dohányszálak belemennek a szájába, így ő mégiscsak füstszűrős cigarettát szívott. Mindebből következően a VFX-csapatunk (csodálatos emberek, szakemberek), azt hiszem, 170 retust csináltak, ahol azt az istenverte füstszűrőt kellett – azt a kicsi különbséget a füstszűrős meg a nem füstszűrős papír között – eltüntetni.

Közönség3: *A bálnás képek stock-felvételek? De elnézést, ha tévedek.*

E. I.: Nem, nem küldtük le a Marcit a víz alá. Tulajdonképpen már a vágás alatt folyamatosan azt éreztem, hogy a tenger mélyéről kéne indulnunk és nem a tenger felszínéről. A hajó ott lebeg a felszínen, és nem tudtam, hogy hogy... Marcival beszéltünk is erről, és valahogy nem találtuk a megoldást... Szalai Károlynak, a vágónknak, van egy olyan szokása, hogy 12-14 óra munka után hazamegy, és úgynevezett free diving (azt hiszem, így nevezik), palack nélkül merülő videókat néz, úgy éjjel háromig. Mert nem mered a monitorra eleget egyébként. És akkor behozta a kedvenc felvételeit, melyeket egy francia házaspár készített mindenféle tengeralatti helyeken. Döbbenetes az eleganciája és a könnyedsége annak, ahogy a feleség, akin egyébként van palack, felveszi a férjét. Gyönyörű filmjeik vannak, és az egyikben az látható, hogy bálnák közé merülnek, s ott siklik közöttük a férj. Én nem tudtam, hogy a bálnák függőlegesen lebegve alszanak. Néztem ezeket a hatalmas állatokat, és határozottan a kapitány jutott eszembe róluk, mert iszonyú ereje van egy bálnának, holott valójában növényevő.

S. M.: *A szelíd erő.*

E. I.: Igen, a szelíd erő. Most már 32 éve élek egy kétméteres észak-rajna-vesztfáliai férfival, és tudom, hogy az igazán erős emberekben mennyi szelídség van. És akkor azt mondtam, fú, ez maga a kapitány. Végül megvettük, és kiretusáltuk a férjet.

S. M.: *Korábbi filmjeid mindegyikében volt csodás elem. A Testről és lélekről-ben a közös álmom, a szarvasok, A Simon Mágusban a természetfeletti erővel, érzékenységgel rendelkező főhős, A bűvös vadászban a bűvös golyók, az ördög munkálkodása, Az én XX. századomban a beszélő számár vagy a csillag, mely vezeti az ikreket. A feleségem történetében azonban mintha háttérbe szorulna a csodás elem. Mi ennek az oka?*

E. I.: Nagyon-nagyon nehezen fogadja el vagy érti meg a kapitány, amire aztán a végén mégiscsak ráébred, és el is mond abban a kis Füst Milán-monológban – ezt persze követi még egy lecke, egy nagyon-nagyon komoly lecke, ami nélkül ez a film nem azt jelentené, amit jelent –, miszerint ez a világ, amiben élünk, elég nagy csoda ahhoz,

hogy boldogan belemerüljünk, és nincs szükség másra. Mert ez maga a titok és a csoda.

S. M.: *Igen, én is így értettem. Valamint az is csoda, hogy látja az utcán sétálni a halott feleségét, és így mintha a valóságnál több is megjelenne az életében. A záróképen pedig, amikor kinéz a hajóablakon keresztül a tengeri éjszakába (s egyben a kamerába), ott is mintha valami csodát, titkot látna, vagy akár ismét az elhunyt feleségét.*

E. I.: Ehhez hozzá tartozik, hogy azt a jelenetet, amikor kinéz a kajütblakon, azt valójában a film elejéhez vettük föl. Úgy lett volna, hogy ő magányosan dolgozik, majd kinéz az ablakon, mert hallja, hogy a matrózok táncolnak, mulatnak, aztán miután ezt konstatálja, visszafordul, és dolgozik tovább. Annak volt tehát a párja ez a jelenet, amikor könyököl és nézi a táncoló matrózokat. Aztán ez mégis odakerült a végére. Az a tekintet szerintem egy nagyon szíven ütő tekintet, és valóban ez is a funkciója. Mindazonáltal ez megint nem ment volna Klingl Béla és VFX-csapata nélkül, mert egyrészt picit belassítottuk, másrészt bizonyos kockákat oda-vissza játszottunk, hogy meglegyen ez a tekintet.

S. M.: *Azt olvastam egy interjúban, hogy Békés Itala színésznő főszereplésével készülsz egy időutazós science fiction filmet készíteni. Aztán azt is olvastam, hogy egy fáról szóló filmen is dolgozol, vagyis egy olyan alkotáson, melynek egy fa a főszereplője. Na, most akkor ebből mi igaz, vagyis min dolgozol mostanában?*

E. I.: Egy kosztümös, szürrealista filmet szeretnék. Nem, csak vicceltem. Italával a közös munka nagyon jó úton halad. Egy picike részét meg tudjuk csinálni gerillában, és akkor ahhoz hátha tudunk még pénzt szerezni. Nem tudom, ismerik-e Italát, aki 94 éves, nálam kisebb, olyan vékony, mint egy ceruza, mégis olyan elképesztően intenzív a jelenléte, hogy lerepül az ember feje. A *Testről és lélekről*-ben ő az idős takarítónő (hátha véletlenül látta valaki azt a filmet). Ő egy kis kiborg, kb. 150 évvel később találkozunk vele, tehát 2170-ben, mert ezt olcsón meg tudjuk oldani, ráadunk, mondjuk, egy zöld kesztyűt meg egy zöld sapit, aztán később, amikor lesz pénzünk, megcsináljuk ezeket az implantátumokat. A jövőben egy biodómban él, mert már minden kipusztult, azt nem tudjuk, hogy ezen a bolygón, vagy egy másikon, mindenesetre, ugyanúgy, ahogy most a Netflixre, elő lehet fizetni egy nagy audiovizuális könyvtárra, ahol valójában az emberiség összes audiovizuális emléke hozzáférhető. És neki eszébe jut az, hogy amikor ő kilencéves volt, ami történetesen a mi jelenünk, akkor ő gyerekként valamit látott, és az utcai biztonsági kamerák, a különböző telefonokon készült kis videók, fotók és egyebek segítségével nyomozásba kezd. A történet zöme tehát lényegében a mi jelenünkben játszódik, miközben mintegy melléktermékként megjelenik az egész abszurditása annak, amiben most mi élünk. A visszatekintésben ugyanis legalább olyan abszurdnak tűnik majd a jelenünk, mint ahogy mi sem értjük, hogy a középkori városokban az emberek miért az utcára öntötték az ablakból bilijeik tartalmát. A fát most nem mesélem el.

Közönség4: *Volt-e valami ismertebb színész kinézve a főbb szerepekre? Illetve volt-e valaki, aki harcolt a szerepért, de vesztett a castingon?*

E. I.: Korábban fel volt már kérve egy francia színésznő, valamint egy norvég színész – ahogy erről már volt szó –, és mindkettőjüknek elég fájdalmas volt a váltás. A norvég színésszel valóban olyan volt kicsit, mint egy szakítás. Emlékszem, nagyon-

nagyon kiborult, amikor megtudta, mégsem ő lesz a kapitány. Koppenhágában félúton találkoztunk egy esős délutánon egy borzalmas kávézóban. Megpróbáltam elmagyarázni neki, hogy miért nem ő lesz a főszereplő. És azt hiszem, hogy jól tettem, mert annyiféle rémkép élt benne, például az, hogy biztos a producerek akartak valaki híresebbet helyette. Amikor megtudta, hogy nem ez a helyzet, akkor megnyugodott, és jobban föl tudta dolgozni a csalódását. Azóta is jó barátságban vagyunk egymással.

Közönség5: Számomra érdekes kontrasztot jelentett a filmben, hogy a fajsúlyos mondanivaló mellett néha megjelenik a humor. Mulatságos például az elején, amikor a hajószakács ecseteli a házaselet előnyeit a fájó hassal összefüggésben. Szóval mi volt a rendezői elképzelés a humor megjelenésével kapcsolatban?

E. I.: Kétségtelen az volt a fő aggodalmunk, hogy a bánattal együtt a humor átjön-e, működik-e mindenhol. Mert e nélkül valami kínos konyhafilozofálás lenne ez az egész szerintem. Egyrészt. Másrészt én olyan vagyok, és ebben biztosan nem különbözöm a legtöbb embertársamtól, hogy a nevetés az össze nem illő dolgok gyors, villámszerű megértését jelenti számomra. Mondhatni turbó módra vált át ilyenkor a megértés. Az ember az egész lényével megért valamit, nemcsak az agyával. Szóval van ebben valami *aha* élmény is. Én úgy gondoltam, hogy a humor illik is a kapitányhoz, aki egyébként a bolygó hollandi, hisz abból inspirálódott Füst Milán és mi is.

Közönség6: Én a magyar szinkronról szeretnék kérdezni valamit, mert láttam, hogy Enyedi Ildikó is részt vett a szinkronrendezésben. Mi ennek az oka, és tudatos volt-e, hogy a Terápia című sorozatban szereplő színészek is részt vettek a szinkronban?

E. I.: Az utóbbi kérdésre a válaszem, hogy abszolút nem. Nagyon-nagyon fontos volt számomra, hogy legyen magyar szinkron, hisz mégiscsak egy magyar regényről van szó, és szerettük volna, hogy a magyar nézőnek meglegyen az esélye arra, hogy kényelmesen, nem a feliratokat nézegetve, az anyanyelvén találkozzon Füst Milán művének feldolgozásával. Viszont azt is tudtam, amennyiben készül szinkron, akkor én azt nem viselem el – persze soha nem lehet olyan, mint az eredeti hang –, ha nem lesz a lehető legjobb. Valamivel több, mint egy hónapig castingoltuk a hangokat, nagyon-nagyon sok színészt meghallgattunk Báthory Orsival, szinkronrendező kollégámmal. Orsival azért szerettem volna együtt dolgozni, mert ismerem a szinkronmunkáit, ismerem a személyiségét, és tudom, hogy nagyon sokszor az iszonyatos tempó és pénztelenség miatt van belehajtvva nem annyira természetesnek ható szinkronokba. Tőle tudtam meg azt a döbbenetes dolgot is, hogy az olyan nagy stúdiók filmjeinél, mint például a Disney, ott ül a hátuk mögött egy kiküldött ember, aki azt az intonációt is számonkéri, ami, ugye, a mi első szótaghangsúlyos nyelvünk esetében teljes agyrém. Ezért vinnyognak szegény színésznők ilyen furán a szinkronban, nem azért, mert megbolondultak. Emellett persze még van a voice-match, vagyis az az elvárás, hogy tők ugyanolyan legyen a hangjuk, mint az eredetiben, s azt kell leutánozniuk, mint a kismajmoknak. *A feleségem története* esetében mi nem úgy választottunk hangot, hogy hasonló legyen, hanem azt kértük – az egyébként csodálatos és vezető színészektől –, hogy formáljanak nekünk egy új magyar Stórr kapitányt, egy magyar Lizzyt, egy magyar Kodort. Az utóbbi karakter hangjaként Thuróczy Szabolcs szerintem nagyon jó. Mikor elmondtam neki, ki ez a figura, ő azt válaszolta, hogy hát, ez én vagyok. Az összes színésznek nagyon hálás vagyok, hogy komolyan vették a feladatot. Hajduk Károly soha nem szinkronizált még, teljesen rosszul is lett a feladattól, és nem is áll

szándékában beletanulni ebbe a szakmába, ám a kedvünkért mégiscsak elvállata, és keményen meg is küzdött a feladattal. Kurta Niké fantasztikusan ráhangolódott Lizzyre, hangsúlyozom: nem Léára, hanem a történetbeli karakterre. Én úgy éreztem, ezek teljes értékű színészi alakítások lettek, még akkor is, ha csak hanggal.

S. M.: Ha nincs több kérdés a nézőtérrel, akkor köszönjük a közönség türelmét és figyelmét, nagyon-nagyon köszönjük a rendezőnek, Enyedi Ildikónak, a látványtervezőnek, Láng Imolának, hogy eljöttek közénk, és még egyszer nagyon gratulálok a filmhez!