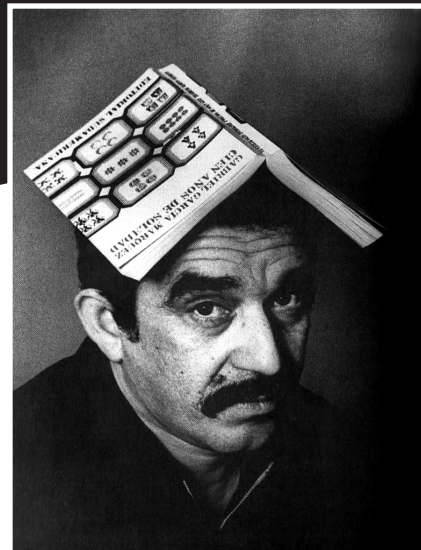


García Márquez és a film

# A mozgóképipró

Bácsvári Kornélia

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ NEM CSAK MÁGIKUS REALISTA PRÓZÁJÁVAL HATOTT A KORTÁRS LATIN-AMERIKAI FILMRE, FORGATÓKÖNYVÍRŐKÉNT, ISKOLA-ALAPÍTÓKÉNT ÉS TANÁRKÉNT IS ALAKÍTÓJA VOLT.



**A** képeinek zabolátlan áradását feszes nagyszerkezetté formáló, a XX. századi világirodalom egyik markáns fordulatát meghatározó író szoros, de ambivalens viszony fűzte a filmművészethez. Születésének 90. évfordulóján e kapcsolat hatásait követve emlékezünk a három éve elhunyt mesterre, egy kontinens létezmódját „varázslatosan valós”, univerzális vízióvá tágító alkotóra.

## GENERÁCIÓK A FILM VONZÁSÁBAN

A Nobel-díjas kolumbiai szerző film iránti szenvedélyével korántsem áll egyedül kortársai, s különösképpen a latin-amerikai BOOM képviselői között. (Gondoljunk csak a filmkritika- és forgatókönyvíró J. L. Borgesre, a saját művét filmre adaptáló, majd egy másik írásából készült filmben cameo-szerepet játszó M. Vargas Llosára és a forgatókönyvíró Carlos Fuentesre, aki saját állítása szerint egyenesen Orson Welles *Aranypolgárának* hatására döntötte el, hogy író lesz.) De már a BOOM-ot megelőző, mexikói Contemporáneo (= Kortárs) nemzedék tagjai sem tudták kivonni magukat a korszakukra – a XX. század első évtizedeire – beérett új művészeti ág vonzása alól.

## MÉDIUMOK KÖZÖTT

A műveiből – részben személyes közreműködése nélkül – készült filmes adaptációk (Vajda Judit: *Márquez-para-doxon*, Filmvilág 2011/1.) csak egyetlen szintjét jelenti az író a filmhez fűző sokrétű viszonyának. Vagy a filmet az irodalomhoz fűző viszonyának.

Nem egykönnyen eldönthető. Hisz a joghallgató-újságíró korától rendszeresen filmkritikákat ír állandó rovataiban, Rómában forgatókönyvírást tanul, Mexikóban forgatókönyvírőként dolgozik (saját és mások irodalmi műveit filmre alkalmazva), Kubában – társival – független filmművészeti főiskolát alapít, ahol forgatókönyvíró-kurzusokat vezet, és egy alapítványon keresztül – melynek létrehozásában szintén közreműködik – lehetővé teszi, hogy a főiskolán az ötlettől a megvalósulásig végigkísért alkotások forgalmazókon keresztül még bemutatásra is kerüljenek, az kétségtelenül: filmes. Még ha időközben Nobel-díjas író is. Az életmű e két ágát – számtalan ponton – lehetetlen szétválasztani. E szoros együttélés – és egymásra hatás – okait és példáit érdemes végigkövetni.

## FORMÁK HÍVÁSÁBAN

Márquez egy 1982-ben megjelent esszéjében az első mozilátogatás érzéki élményét gondolatilag rögtön összekapcsolja egy – kezdő író korában még – megkerülhetetlennek tűnő problémával.

„Nálam is úgy kezdődött, ahogy a többi gyereknél: mindenáron a vászon mögé akartam menni, hogy ott a film veséjébe lássak, tetten érjem magát az alkotást, hogy megtudjam, hogyan születik a film. Nagyon elkésérített, hogy ott semmi mást nem találtam, csak az előlről látott képek hátoldalát. Ez aztán olyan ördögi kört indított el bennem, amiből csak nagy sokára tudtam ki-gyógyulni. Amikor végre felfedezhet-

tem a titkot, hosszasan gyötört, hogy a film kifejezőeszközei sokkal gazdagabbak az irodalom jóval szerényebb eszközeinél, és ez a bizonyosság sok álmatlan éjszakamba került.”

A görög klasszikusoktól a kortársakig az irodalom őt izgató darabjait is hasonló szenvedéllyel szeretné „szétszerelni”, mint hajdanán a filmet: a szerkezetek izgatják, az irodalom működési elve, meg az elbeszélés minden lehetséges eszköze. És miután már Kafka *Átváltozásának* hatására (is) – melynek első mondatát látva felkiált: „Ezt így lehet? A nagymamám is így mesélt!” – áradni kezd a színpompás, kiapadhatatlan történetfolyam: továbbra is annak a médiumnak tartós kísértésében dolgozik, mely formanyelvében látszólag közelebb áll kialakuló elbeszélői hangjához, több érzékre hat, közvetlenebb módon jut el közönségéhez, mint az irodalom.

## MŰFAJTEREMTÉS

Amikor 1948 és 1955 között, egymást követően több napilapban ír, legváltozatosabb tematikájú saját rovataiban megjelennek filmkritikái is, melyek a filmet elsősorban elbeszélő műfajként értelmező írói attitűdről árulkodnak, s az évek során irodalom-felfogása változását is tükrözik. Ez idő alatt García Márquez komoly lépést tesz az érdemi filmkritika-írás felé, szakítva az addig kizárólag a filmforgalmazói érdekeket szolgáló, kötelező „dicsérő kritika” gyakorlatával, dacára annak, hogy az egész kolumbiai sajtó a forgalmazók hirdetéseiből tartja

fenn magát. Az El Espectador szerkesztőségének kockázatvállalásával megszületik – az író nevéhez kötődő – független, a közönségnevelést is célul tűző filmkritika a latin-amerikai országban. Ám ez csak „melléktermék”. Egy európai filmirányzat – és néhány filmje – az irodalmi életművön is átható nyomot hagy.

### A „KÉSZEN KAPOTT” ARS POETICA

Csak mert az '50-es évek elejétől a forgalmazói akarat az olasz neorealizmus filmjeit sodorja Kolumbiába, a mindenben inspirációt kereső elbeszélő döbbenetesen ismerhet rá szinte összes írói törekvéseire, a csodás elemet sem nélkülöző realista ábrázolásmódra, a véletlen dramaturgiai szerepére, a mindennapi valóság közvetlen beemelésére és a társadalmi érzékenységre.

Vittorio de Sica egyik varázslatos filmjéről írt kritikájában kiemeli:

„A *Csoda Milánóban* tündérmese, csakhogy szokatlan környezetben játszódó tündérmese, amelyben valóság és fantasztikum olyan zseniálisan ötvöződik, hogy vannak pillanatok, amikor nem is tudjuk, hol kezdődik az egyik, és hol ér véget a másik.” Képzeljük el ezt a találkozást útban a mágikus realizmus felé. Az olasz rendező másik legendás opusza, a *Biciklitolvajok* pedig egyenesen Márquez morális – művészi – társadalmi krédója lesz.

### KAMERA ÁLTAL

Az itáliai irányzattól kapott alapélmény és megerősítés hatása szinte azonnali: filmes eszközökkel él – Faulkner hatására és meghaladására írt – ko-

rai prózájában. (*Söpredék, Baljós óra, Az ezredes úrnak nincs, aki írjon.*) Erre a korszakára így reflektál egy '60-as évek végén készült interjújában:

„Abban az időszakban jelent meg *Az ezredes úr...* Mai szemmel olvasva, úgy látom, nem is irodalom. Inkább film... A regény szerkezete teljesen filmnyelvi, elbeszélő – stílusa meg a montázsra hasonlít leginkább. A szereplők alig beszélnek, nagyon takarékosan bántik a regény a szavakkal, a mű a szereplők mozdulatainak leírásával halad előre, mintha kamerával követnék őket... Ha beleolvasok, szinte látom magam előtt

a kamerát. Akkoriban ahhoz, hogy bármit le tudjak írni, még a „helyszínt” is aprólékosan el kellett képelnem; például, egy szoba pontos

### „Útban a mágikus realizmus felé”

(Roberto Gavaldon: *Aranykakas - López Tarso*)



méreteit, és – ha a szereplőnek mozognia kellett – még azt is, hány lépést tudott benne megtenni. Vagyis úgy dolgoztam, mint egy filmes. Ma már ezt világosan látom, mert különbséget tudok tenni irodalmi és vizuális, azaz filmes megoldások között. Így aztán be kell látnom, hogy minden *Száz év magány* előtti munkám: film.” (Kérdés, hány hasonló filmnyelvi példát lehetne legnépszerűbb regényéből felidézni.)

**CSAK KÖVETKEZETESEN**

Ilyen elbeszélői rajt után logikusnak tűnő elképzelés, hogy írói kiteljesedésének kulcsa a forgatókönyvírás. 1955-ben Márquezt is ott találjuk a latin-amerikai értelmiség csoportjait a neorealizmus központjába, Rómába vonzó filmfőiskolán (Centro Sperimentale di Cinematografia). A nagy idol, Cesare Zavattini előtti ájult csodálat mellett, a képzési rendszer tényei (esetenkénti hiányosságai) és saját illuzórikus elvárásai közötti feszültségben kénytelen átélni első, filmmel kapcsolatos szakmai csalódását. Az addig a műfajok és művészeti ágak között kereső és e kölcsönhatások szabadon alkalmazó művész – saját írói hangja kitartó keresésében – nem hajlandó elfogadni az írott szó filmkészítésben elfoglalt valós helyét.

**TALÁN A GYAKORLATBAN**

A külföldi tudósítói munkája során Európa több országába és az USA-ba is eljutó író útkeresését a két művészeti ág között – római tapasztalatai ellenére – egyre inkább a filmhez közeledve folytatja, célja az Egyesült Államok. Az időközben kitört kubai forradalom támogatása miatt azonban ottani helyzete lehetetlenné válik, így Mexikóban kényszerül letelepedni.

A gyarmati sorból felszabadult, lassan öntudatra ébredő latin-amerikai társadalmak szellemi elitjére nagy hatást tévő neorealizmus először az olasz fővárosba gyűjti az e stílusra és szociális érzékenységre fogékony alkotókat, majd azok hazatérésével, az '50-es-'60-as években alapvető hatással van a közép-és dél-amerikai spanyol nyelvű filmművészet megújítására. Ebben a forrongó, újrakezdő folyamatban vesz részt egyrészt Rómában megismert ba-



rátaival, másrészt neves írókkal együtt a mexikói új, független film több alkotásának létrehozásában Márquez is. Első jelentősebb forgatókönyvírói munkájával – 1964-ben – Juan Rulfo

egyik művét alkalmazza filmre, Carlos Fuentes-szel közösen. A három író hatkezését, *Az aranykakast* Roberto Gavaldón rendezi, kultúrtörténeti extrákkal: nem csak Luis Buñuel, de Juan Rulfót és García Márquezt is láthatjuk a szereplők között. Bár ugyanebben az évben elkészül egy saját novellájából általa adaptált forgatókönyv (*Ebben a faluban nincsenek tolvajok*, Alberto Isaac rendezésében) első – egy novellaötletéből – kifejezetten forgatókönyvnek írt filmes munkája az Arturo Ripstein rendezte *És ideje van a halálnak*, melynek dialógusait Carlos Fuentes írja. Köztes műfajú, egyszerre western – és szerzői film, mely a zsáner kereteit szétfeszítve beszél a dermedt, élettelen, kegyetlen és élhetetlen mexikói vidékről. A kiúttalan latin-amerikai viszonyok szülte végeérhetetlen erőszakról. Bár az elsőfilmes Ripsteinnel együttműködése ideális, később számtalan mexikói munkájában folyamatos összetűzésbe kerül rendezőkkel, producerekkel, aminek következtében – közreműködése el-

**„Az emberek nem fogják megérteni”**

(Ruy Guerra: Erendira - Irene Papas)

lenére – több film stáblis-tájáról hiányzik a neve, e korszakának filmográfiája ezért bizonytalan, nem teljes. (A későbbi, nem a részvételével történt adaptációk listája pedig több apokrif feldolgozás miatt hiányos.)

A Rómában még nem tudatosított különbség írás és filmírás között a mexikói filmipar szorításában kijózanító erejű. Az autonóm író állandó törekvése arra, hogy saját képeit, elképzeléseit – azok teljességében – egyenrangú alkotótársak párbeszéde során vihesse vászonra, a filmgyártás számtalan ellentmondástól feszített ipari struktúrájában – amelyek közt a forgatókönyv presztízse, funkciója, a produceri és rendezői érdekek ütközése, a pénzhiány csak néhány elem – teljességgel ellehetetlenül. García Márquezt elképzelései a forgatókönyv minél hitelesebb megvalósításáról tulajdonképpen a rendezői film irányába viszik, ám a film ipari dimenzióit látva letesz rendezői terveiről, az alkotók közötti együttműködés hiányából fakadó frusztrációja állandósul.

**A FILM ELLENÉBEN**

„A filmkészítés vágya vitt Mexikóba. Még azt követően is, hogy több olyan forgatókönyvet megírtam, amelyeknek

később a nyomára sem sikerült bukkanom a belőlük készült filmekben, szentül hittem abban, hogy számomra a film lesz az a jól működő biztonsági szelep, amelyen át fantazmagóriáimat szabadon engedhetem. Hosszan eltartott, amíg rájöttem, hogy mégsem. Aztán '65-ben, egy októberi reggelen, mikor már nagyon elegendem volt abból, hogy mindig csak nézzem, de soha meg ne találjam magam, leültem az írógép elé, mint addig minden reggel. Ám ezúttal csak 18 hónap múlva álltam fel onnan, kezemben a *Száz év magány* befejezett kéziratával. És ezalatt a sivatagi átkelés alatt megértettem, hogy az ember személyes szabadságának nem létezik annál teljesebb pillanata, mint amikor leül a gép elé, hogy kitaláljon egy világot.” – fogalmaz '82-es eszszéjében, de számtalan interjújában erősíti meg, hogy főművét csalódásai hatására, kifejezetten a film ellenében írja, bebizonyítandó, hogy az irodalom – a belső képek erejénél fogva – a film túlságosan konkrét, külső képeinél nagyobb és közvetlenebb hatást képes gyakorolni, még széles közönségrétegekre is. Csakhogy ez a regénye és érett elbeszélői stílusa sem születhetne meg a – saját kifejezé-

sével – „a film árnyékában” eltöltött évei nélkül. Konkrét példája ennek egy meg nem valósult film forgatókönyvének fejlesztése a '60-as évek elején, melynek során témérek izgalmas karaktert dolgoz ki, amelyek később, a forgatókönyvből kihullva, megjelennek nagyregényében. (Miközben már forgatókönyvébe is korábbi novellái karaktereinek továbbfejlesztéseként kerülnek.) Hasonló folyamatra utal egy interjúrészlet is: „El kell, hogy mondjam, hogy majdnem minden, a *Száz év magányban* felbukkanó történet előzőleg megfordult már az ottani producerek asztalán, de mindet elutasították, mondván, hogy valószínűtlenek, és az emberek nem fogják megérteni őket.” *Eréndira* című, eredetileg forgatókönyvnek írt, később hosszú címmel novellává – G.G.M. szerint irodalmiasított (sic!) forgatókönyvvé – átdolgozott, majd másfél évtized múlva az eredeti, elveszett forgatókönyv hiányában e novellából „visszaírt” (és végre megvalósult) film forgatókönyvének alakváltásai is – annyi más, korábban látott példával együtt – jelzik művei sokrétűségét, a sajátos műfaj- és művészetközi stációkat, melyekkel kiforrott stílusát kimunkálta.

**„Az emberek nem fogják megérteni őket”**

(Francesco Rosi: Egy előre bejelentett gyilkosság krónikája - Rupert Everett és Ornella Muti)

**A FILM SZABAD!**

A Kubában 1986-ban alapított – főként a harmadik világ filmeseinek képzésére koncentráló – Három Világ Főiskola filmírói kurzusain, amíg az író dolgozni tud, García Márquez-művek adaptálásán keresztül folyik a képzés, a szerző vezetésével, fiatalkori elképzeléseinek megfelelően a diákokkal kreatív együttműködésben. A közös ötletek és viták során alakuló forgatókönyveket Latin-Amerika kiemelkedő rendezői viszik filmre, növendékeikre nyitottan. (Először hat egészestés nagyjáték készült el nemzetközi koprodukcióban, *Nehéz szerelmek* sorozattal, melyeket a televízióban is bemutatnak – majd Márquez életében is újdonságként tévésorozatok rövidvideó epizódjait hozták létre.) A filmen világsikerű regényével kreatív „irodalmi revansot” vevő író így új képzési modellel vág vissza szelíden a filmiparban elszenvedett nehézségeiért, a filmkészítésről saját, eltérő koncepcióját kínálva tanítványainak. Kurzusain – párhuzamosan azzal, ahogy írói munkáiról alkotott elképzelései felszabadulnak a film köztettsége alól – megengedő gondolatokat fogalmaz meg a film lehetséges útjairól, elfogadva a „filmírás”, a tisztán kamerával, filmnyelvi eszközökkel létrehozott spontán alkotás lehetőségét, s ez esetben a forgatókönyv szükségességét.

A film saját nyelvének szabadságát elismerve azonban a maga részéről továbbra is a gazdag, színes elbeszélést tekinti mind az irodalom, mind a film alapjának.

**AZ UTOLSÓ FORGATÓKÖNYV**

A két művészeti ággal már megbékélve, 1996-ban fontosnak tartja részvételét egy – régen elhagyott hazája ijesztő társadalmi viszonyait bemutató – mexikói-kolumbiai-spanyol koprodukcióban készülő – film forgatókönyvének megírásában, amellyel fiatalkorának meghatározó, betéve tudott művét, Szophoklész *Oidipusz királyát* adaptálhatja a polgárháború sújtotta Kolumbia fatális helyzetének – a teljes társadalmi szétesés, az erőszak, a gyűlölködés – abszurditásának kifejezésére, *Oidipusz-polgármester* címmel. Kontinense állandósult jövőtlenségéről is képet rajzolva első és utolsó forgatókönyve témájának azonosságával. •

