

Győri Zsolt

„Nem érti meg, de érzékel dolgokat” [] Beszélgetés Nagy Dénessel a *Természetes fény*ről

Szerző

Nagy Dénes filmrendező, forgatókönyvíró, vágó, számos nemzetközi filmfesztiválon vetített rövidfilm készítője. 2021-ben a *Természetes fény* című első nagyjátékfilmje elnyerte a Berliini Nemzetközi Filmfesztivál legjobb rendezőnek járó Ezüst Medve díját.

Győri Zsolt a Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézetének adjunktusa, fontos kutatási területe a mozi társadalomképének politikája és poétikája, a történelem és az emlékezet filmes ábrázolása a brit és a magyar filmtörténet múltjában és jelenében.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.8>

Győri Zsolt

„Nem érti meg, de érzel dolgokat” [] Beszélgetés Nagy Dénessel a *Természetes fény*ről

Győri Zsolt: A *Természetes fény* (Nagy Dénes, 2021) a Campfilm főleg dokumentumfilmekben érdekelt produkciós cégnél készült (*Visszatérés Epipóba* [Oláh Judit, 2020], *A létezés eufóriája* [Szabó Réka, 2019], *Csak családról ne* [Kis Anna, 2019]). A kevés játékfilm közül a tiéd a legsikeresebb. Hogyan alakult ki ez a kapcsolat?

Nagy Dénes: A stáb egy része együtt járt a Színház és Filmművészeti Főiskolára 2002 és 2007 között, amely egy nagyon kicsi, eredetileg tévérendező/operatőr osztálynak indult. Fehér György indította, ő felvételiztetett minket, ám még azon a nyáron meghalt, így Szász János vett át minket. A hét hallgatóból négyen operatőrnek készültünk, hárman rendezőnek. Az osztály tagjaival öt évet töltöttem el a főiskolán, ahol kialakult egy kölcsönös bizalom közöttünk, ami a filmes szakmában, különösen a producer-rendező viszonyban nagy előnynek számít, szinte nélkülözhetetlen. Évfolyamtársaim László Sára és Gerő Marcell voltak, a Campfilm alapítói és producerei, és számukra fontos volt kezdettől fogva, hogy a főiskolás osztályunk számára egyfajta közös műhelyt építsenek. Kisfilmekkel, rövid dokumentumfilmekkel kezdtünk, és tíz év kellett ahhoz, hogy játékfilmet is tudjunk készíteni.

A rendezők, akiket a főiskola révén megismertem jellemzően nagyon jól tudtak beszélni, domináns szereplői voltak a forgatásoknak, pontos instrukciókat adtak, akárcsak egy színházi rendező. Ez a szerep nekem mindig nehezen ment. A dokumentumfilm meghatározó része volt a főiskolai képzésünknek, és ez nagyon sokat segített nekem abban, hogy egy másfajta rendezői attitűdöt is megismerjek. Egy dokumentumfilm nem pszichologizálva közelíti meg a témát, hanem a megfigyelésről szól, ahol a rendező a háttérbe húzódva is megfigyelheti a valóságot. Számomra felszabadító volt, amikor hosszú idő után rájöttem, hogy ezt játékfilmen is lehet alkalmazni, és nem kell feltétlen megfelelnem annak a rendezői képnek, amelyet a magyar filmes hagyomány képvisel.

GYZS: Erős dokumentarista vonásai ellenére a *Természetes fény* játékfilm, ráadásul történelmi/háborús film, ami az egyik leginkább forrásigényes műfaj. Nem voltak kételyeitek, nem éreztétek a szokásosnál magasabb költségek vagy az amatőr szereplők miatt, hogy túl nagy terhet vettetek a hátatokra?

ND: Bennem ez a kérdés nem merült fel. Én egyfajta filmnek látom értelmét, annak, amiben valakik teljesen hisznek, és mindenüket belerakják. Ez nem könnyű, mert amikor az ember belevág egy filmbe, nem tudhatja, hogy az elkészülés öt-nyolc éve alatt végig megmarad-e az

eredeti elszántság. Egy hosszú önismereti munka volt számomra, míg ráéreztem, mibe kell minden energiámat beletenni. Az esetemben ez a *Természetes fény* lett. Valószínűleg még ez sem lett volna elég, de szerencsére és számos elbizonytalanító tényező ellenére – amatőr szereplők, külföldi forgatási helyszínek – mások is maximálisan hittek a projektben. Nagy szerencse, hogy a producerek, László Sára és Gerő Marcell, az operatőr, Dobos Tamás, valamint a látványtervező Ágh Márton, végig kiálltak a film mellett.

GYZS: A legtöbben háborús filmnek nevezik a *Természetes fényt*, bár hiányzik belőle az akciójelenetek mentén épülő cselekmény, a hagyományos látványesztétika, a karakterek hősiességét magyarázó pszichológiai realizmus és a kulturális nacionalizmus. Én leginkább posztheroikus történelmi filmnek nevezném, te milyen címké(ke)t használnál?

ND: Én alapvetően filmet akartam készíteni, és nem háborús filmet. Az igazat megvallva, szinte alig láttam eddigi életem során háborús filmeket. Az előkészítés során néhányat megnéztem, de nem igazán inspiráltak. Mivel ez nem egy fronton vagy a front közelében játszódó történet, ezért ilyen módon valóban nem is igazi háborús film.

Ami a háborús film kategóriájába tartozik, és amit jól ismerek, ráadásul hatással is volt rám, az az *Apokalipszis most* (Apocalypse Now. Francis Ford Coppola, 1979). Ennek a filmnek a főszereplője is az ismeretlenbe indul, egy olyan ismeretlenbe, ahol az ellenség alapvetően rejtve van.

Ugyanakkor, ha direktebb inspirációt kellene mondanom, akkor Tarkovszkij *Sztalkerét* (Stalker. Andrej Tarkovszkij, 1979) említeném. Itt a főszereplő szintén egy teljesen kiszámíthatatlan és ismeretlen világba lép be, ahol folyamatosan láthatatlan veszélyek rejtőznek, és semmi sem az, mint aminek látszik. A főszereplőt alakító Kajdanovszkij hosszan mutatott arca sokszor megjelent előttem, amikor Semetkára gondoltam, ahogy a film elején a hajtányon ülve behatol a zónába.

GYZS: A filmed történetének alapjául szolgáló Závada-regény mellett milyen más hatásokat említenél?

ND: A *Természetes fényt* Závada Pál azonos című regénye mellett elsősorban magyar honvédek háborús naplói inspiráltak. Ezek olyan egyszerű közlegények által írt naplók, amelyeket a Hadtörténelmi Levéltárban őriznek, ott kikérheted és elolvashatod őket. Ezek a helyben, orosz vagy ukrán területen ceruzával, kis füzetekbe írt napi feljegyzések a háború mindennapjaiba, a mindennapok jelenébe vezetnek be. Hihetetlen olvasmányok, mert nincs bennük ítéletalkotás, hanem egyszerűen a napi események többnyire száraz rögzítése történik. Egy katona leírja, mondjuk, hogy hány tojást evett meg reggelire, aztán elsétált a városka főterére, ahol kivégeztek három partizánöt, később írt egy képeslapot a családjának, majd éjszakai bevetésre indultak, és felgyújtottak két falut, ahol a partizánokat sejtették. A naplók tehát nemcsak hétköznapi dolgokat írnak le, és azért is döbbenetesek, mert az erőszakra mindig van egyszerű magyarázat. A partizánok iránti erős bosszúérzés indokolja a civilek elleni fellépést, és a filmben látható megoldás is elfogadott volt.

GYZS: A pajta filmbeli felgyújtása ösztönszerű bosszú vagy felsőbb parancs következménye? Az biztos, hogy nem Semetka döntése, egyáltalán fontos-e ki hozta meg a parancsot?

ND: Számomra nem volt fontos, hogy ez kiderüljön, mert ő sem tudja, a céloim pedig az volt, hogy annyit tudhatunk, amit Semetka tud. Koleszár és a film végén megjelenő parancsnok valószínűleg tudja, sőt ő valószínűleg számos hasonló bevetésen lehet túl, de a néző szempontjából ez lényegtelen. A filmben látható pajtaégetés nem egyéni bírászkodás, hanem egy bevett módszer következménye.

GYZS: Imént a naplóbejegyzések kapcsán a banális és a drámai egyidejű jelenlétéről beszéltél. Ez fejezi ki leginkább a háborús tapasztalat disszonanciáját?

ND: Ez a tudomásul vétele annak, ami van, a valóság elfogadása. Engem nagyon érdekelt az a helyzet, amikor egy ember belekerül a háborúba, aminek a stratégiai, politikai vonzatait nem érti, a folyamatos veszélyt viszont érzi, és a megölt, sérült bajtársait is látja. Gondolkodása az új helyzethez idomul. Az is érdekelt, amikor megjelenik az önreflexió. Mivel Semetka nem közkatonára, társainál nagyobb a felelőssége, ugyanakkor nem egy tanult ember. Az is érdekelt, hogyan kezd el reflektálni arra, ami velük történik. Például, amikor fülön csípi a krumplitolvaj fiút, azt egyértelműen jogosnak értékeli. Semetkában mégis elkezd valami derengeni, amikor lefotózza a fiút. Mi sok mindent tudunk a háborúról, tudjuk kik voltak a rosszak és a jók, ám ő abban a pillanatban semmit nem tud, és mégis elkezd derengeni neki valami.

Egyidejűségről beszéltél a háborús tapasztalat kapcsán, ami egy ehhez hasonló, mellérendelő viszonyként válik átadhatóvá. A megfigyelő maga a főszereplő, mindent (a film bevezető képeit leszámítva) rajta keresztül látunk. Vele együtt mozgunk, vele együtt hatolunk be a „zónába”. Nem tudunk se kevesebbet, se többet nála. A film esztétikáját is a főszereplő arca határozza meg, minden ehhez viszonyul.

A főszereplő arca mögött azonban egy olyan ember húzódik meg, aki nincs összhangban, nem azonos a cselekedeteivel, egyfajta disszonanciában él. Egy embert látunk, aki folyamatosan hezitál, bizonytalan, és ezáltal a fejébe látunk, a fejébe kerülünk, a gondolatait fürkésszük, de ez a tekintet valamilyen módon mindig titokzatos marad, nem válik feltárhatóvá, megfejthetővé. A film szándékom szerint szól egy személyiség kiismerhetetlenségéről és megfoghatatlanságáról, még önmaga számára is. Ez a fajta távolság, illetve kétely alapvetően kizárja a háborús filmekre jellemző heroikus világképet, amely jókra és gonoszokra osztja az embereket.

GYZS: Semetka bizonytalanságát, kiszolgáltatottságát jól érzékelteti, ahogy felettesei egyoldalúan letegezik. A csendőrpertu az írásos dokumentumok szerint is ennyire elterjedt volt?

ND: Erről nem olvastam, de nekem egy ilyen kép állt össze, ami persze lehet, hogy csak a magyar hadseregre jellemző mentalitás volt. Koleszár sem nemes, egyszerűen csak eltanulta ezt az arisztokratikus viselkedési formát. Az is célunk volt, hogy érzékeltessük a magasabb rangú tisztek fizikai távolságtartását. Talán az egyik Ungvári könyvben olvastam arról, hogy hány tábornok halt

meg a magyar és hány a német hadseregben. Az arány szembetűnő: a német tisztek sokkal nagyobb számban estek el a magyarhoz képest, mert ők a harctéren voltak, míg a magyarok inkább a háttérből irányítottak. Volt egy állandó késedelem is a reakcióban emiatt, ami a németeknél nem volt jellemző, ahogy a fosztogatás sem.



Természetes fény (Nagy Dénes, 2021)

GYZS: A posztheroikus megközelítésmód miatt is fontos kérdés, hogy milyen történettudományi forrásokat használtál a II. magyar hadsereggel történt események rekonstruálásakor?

ND: Ez a film nem a Don-kanyarba eljutott magyar hadtestekről, hanem a megszálló magyar hadtestekről szól. Ehhez Ungváry Krisztián két alapkönyvét használtam [*A magyar honvédség a második világháborúban* és a *Magyar megszálló csapatok a Szovjetunióban, 1941-1944 – Esemény – Elbeszélés – Utóélet*]. Legfontosabb forrásaim mégis a már említett eredeti naplók voltak, különösen a partizánvadász akciókról szóló bejegyzések. Ezek azért voltak hihetetlenül izgalmasak számomra, mert a legtöbb háborús visszaemlékezést írói képességekkel rendelkező vagy legalábbis intellektuális tevékenységet végző egyének készítették, ezeket viszont parasztemberek írták. Ezek nagy része csak a levéltárban lelhető fel.

GYZS: A történelmi és emlékezetpolitikai felelősség kérdését egyaránt felveti a film. Leegyszerűsítve, a kettő különbsége számomra abban rejlik, hogy, egyfelől nézzünk szembe a múltunkkal, másfelől, nézzünk szembe azzal, mennyire elcseszetten nézzünk szembe a múlttal. A külföldi közönségtalálkozókön felmerültek-e ilyen jellegű kérdések?

ND: Azt hiszem mindkettő fontos, de az emlékezetpolitikai felelősség hozzám közelebb áll. Az emlékezetpolitika sokkal inkább rólunk, és rólam szól, míg a történelmi felelősség kérdésének a felvetése sokkal inkább másokra mutat.

A külföldi vetítésekkor az volt a benyomásom, hogy akik ilyen jellegű kérdéseket vetettek fel, azok nem a filmre voltak igazán kíváncsiak. A nézők többsége szerencsére azt tartotta fontosnak, amiről a film szól, amiről az egyes nézőnek szólni tud. Az emlékezetpolitikát a film sok rétege közül egy területnek tartom, de a film egésze inkább azt kérdezi, hogy van-e ma közünk Semetka figurájához. Rendezőként fontosnak tartom, hogy olyan történeteket keressek, amihez közöm van, magyar emberekről, magyar történeteket meséljek. Ez az attitűd nagyon jellemző a kelet-európai filmre, de a francia, vagy skandináv mozi esetében már nem mindig igaz, az amerikai filmre pedig

még kevésbé. Az ilyen nemzetileg beágyazott témákon keresztül olyan dolgokról is beszélni tudok, amit egyébként más témákról is gondolok, ami benne van a mában.

GYZS: Ha jól tudom a filmhez sok korabeli fényképet néztél meg.

ND: A Nemzeti Múzeumnak a Fényképgyűjteményében, illetve a Fortepánon is sok releváns fénykép található. Ugyanakkor nehéz volt valóban jó háborús tematikájú fényképet találni. A legtöbb kép a köztes időt mutatja, ártatlan jeleneteket örökít meg: mókázó, jó kedélyű katonákat látunk helyi lakosokat átölelve vagy tankok és repülőgépek előtt díszelve. Az embernek olyan érzése támad, mintha egy vidám osztálykirándulás képeit nézegetné.

Semetka kétszer fényképez, mindkétszer felszólításra, és mindkét jelenet látszólag ártatlan pillanatot rögzít. Ha csupán ennek a két fényképnek az alapján kellene az utókornak véleményt formálnia, hogy mi történt Semetkákék egységével, teljesen téves következtetésekre jutnánk. Ugyanakkor nagyon fontos, hogy Semetka egy amatőr fotós. A kezében a kamerának semmilyen morális ítéletalkotó szerepe nincsen, mégis, rejtett módon talán hat rá, és ahogy a szeme elé veszi a fényképezőgépet, a világot egy picit más szűrőn keresztül kezdi nézni.



Természetes fény (Nagy Dénes, 2021)

GYZS: Ha jól emlékszem, Sára Sándor *Krónikájának* (1982) visszatérő stratégiája, hogy a harci események felidézésekor egymást követik a beszélő fejek, vagyis egyik veterán elkezd valamiről mesélni, a másik, a harmadik folytatja, akár egy mondaton belül is. Létrejön egy megélt tapasztalat nyugvó közös elbeszélés olyan emberek között, akik soha nem találkoztak, beszéltek egymással. A kollektív tapasztalat és trauma megélését hivatott ábrázolni a jelenet, amelyben Semetka alakulata visszatér a járőrözésből, és csak állnak a lángoló pajta előtt, a kamera pedig egymás után veszi az arcokat?

ND: Ez egy kulcsjelenet számomra, és igen, ez egyfajta kollektív tapasztalatnak a rögzítése. A nagyapám, aki falusi tanító volt, és akit én egy nagyon jó embernek ismertem meg, járt kinn az orosz fronton, és harcolt partizánok ellen. Nem valószínű, hogy ő részt vett a filmben megjelenő atrocitásokban, mégis eljátszottam a gondolattal, hogy ha részt kellett volna vennie ilyen eseményekben, akkor én hogyan képzelném el az ő arcát a lángoló pajta előtt. Ez a gondolat egy fontos képi referencia volt számomra, és ennek a jelenetnek a készítésekor is ez járt a fejemben. Ezek az arcok, akik nézik a lángoló pajtát, a mi nagyapáink, az általuk átélt borzalmak valamilyen módon a mi örökségünk is.

GYZS: A kollektív trauma képének tartom a kórházban imádkozó asszonyokat is. A főszereplő mindkét jelenetben ott van, de az első képmontázsban nem látjuk az arcát, a másodikban is kívülálló. Mennyire fontos, hogy a karakter mintha képtelen lenne (láthatóan?) megélni érzelmeket?

Szerintem nem arról van szó, hogy képtelen megélni az érzelmeket, hanem, hogy képtelen felfogni, értelmezni, befogadni, hogy ez mit jelent számára, milyen hatással lesz az ő életére. Ő folyamatosan azt érzi, hogy ez nem az ő háborúja, ez nem az ő élete, az ő élete otthon van, és bízik benne, hogy csakhamar tényleg hazajut, és tudja folytatni az „igazi” életét. Egy folyamatos késés, és időbeli elcsúszás van benne az események és az értelmezésük között.

GYZS: Számomra a film egy 102 perces mozgóképként és több éves projektként egyaránt fontos. A film elkészültében, abban, ahogy nyolcvan évvel a javarészt vidéki parasztemberekből álló második magyar hadsereg frontszolgálata után falusi munkásembereket válogatsz amatőr színészeknek, majd belevetitek magatokat a kietlen lettországi vadonba két hónapra forgatni szerintem több van, mint történetmesélési vágy. Mi az, ami miatt megéri a mérhetetlen fizikai és lelki fáradtsággal járó visszatérés és az újraélés?

ND: Bennem nem a történetmesélési vágy az első. Hanem valamit megfejtteni abból a titokból, hogy kik vagyunk, miért vagyunk itt, és mi a teendőnk. Ki vagyok én? Mi közünk egymáshoz? Mi közünk a nagyszüleinkhez, az őseinkhez, a történetükhöz, az általuk átélt élményekhez, mi közünk van a saját történelmünkhöz?

A film által megmutathatok, megfigyelhetek egy embert térben és időben, a teljes valóságában, konkrétságában. A történetmesélés a filmnek egy fontos része, mert nélküle nem lenne film, de valójában csak egy szükséges velejárója. A legfontosabb része a filmnek számomra az időben és a térben való elmélyedés. A kép és a kép mögé látás. A pillanatba kerülés. Annak átélése, hogy egy adott pillanatban minden lehetséges.

A történetmesélésre fókuszáló filmek egy adott ember cselekvését, gondolkodását karakterfejlődésekben tervezik meg, azokat sokszor kizárólag ok-okozati összefüggésekre fejtik vissza, és ezeket a sokszor ellentétpárokban működő karakterjegyeket konkrét jelenetekben, konfliktusokban mutatják be. Például valaki jóképű, humoros, de ravasz és számító. Vagy valaki műveletlen, buta, de nagyszívű és önfeláldozó.

Engem ezek a megépített, megtervezett karakterek korlátoznak. Azt elfogadom, hogy egy embert a múltja, a kultúrája, a környezete erősen meghatároz, de emellett szeretném megmutatni, hogy egy adott pillanatban felsejlhet bennünk valami ennél tágabb dolognak az érzete. Valami megnyílhat előttünk, ami korábban el volt takarva, és ami adott esetben felkavaró erővel bír, megkérdőjelezve mindazt, amit eddig gondoltunk, tettünk. Kissé leegyszerűsítve azt mondanám, hogy engem a karakterek helyett az arcok érdekelnek jobban.

GYZS: Ezért ragaszkodtál ahhoz, hogy amatőr szereplők szerepeljenek a filmben?

ND: Az amatőr szereplők, akik rendszerint önmagukat alakítják, lehetőséget adnak számomra a zárt, eljátszott karakterektől való megszabadulásra. Olyan embereket keresek, akik nem önmagukat figyelik a szereplés során, akik képesek önmaguk lenni egy konkrét szituációban. Egyfajta reflektálatlanság érdekel, amiben a térben és időben egy ponton megjelenik a kétely, és ez a kétely egyre jobban utat tör magának. Ezt a kételyt és hezitálást keresem a tekintetekben. Egy arcot akarok megmutatni, aki szembetalálja magát az ismeretlennel. Az arc volt a fő indok az amatőr szereplők választására. Arcokról szól a film, melyek mögött életek vannak, és ezek ott vannak valahol a képen is.

GYZS: Az arcok mögötti életekről beszélsz, aminek megmutatása nélkül ez nem az a film lenne, ami.

ND: Igen. Amatőr színészek nélkül nem tudtam volna elképzelni a filmet, a történet ugyanis eléggé banális. A banalitástól az amatőr szereplők mentik meg, az olyan szituációk, mint amikor valaki levest eszik egy sötét szobában, kenyeret szel, fölrak egy kapcát. Ezek nem szólnak másról csak a mozdulatokról, amit, ha színészekkel kellene megteremteni, akkor közel jutnánk a közhelyhez vagy banalitáshoz. Engem az érdekel, hogy egy ilyen kenyérvágás, leves evés, stb. közben mi az, amit nem látunk, ami ugyanakkor mégiscsak egy világot teremt. A láthatatlan dolog érdekel, amit valódi emberek, az ő életük kifejez. Ha ezt nekem kellene instrukciókat adva megvalósítanom, akkor sokkal kevesebb dologról szólna a film.

GYZS: Nem érezted, hogy a szereplőválogatás többéves folyamatának a rögzítése, az ennek során létrejövő találkozás a városi és vidéki világ között önálló dokumentumfilmként is érdekes lenne?

ND: Bizonyára érdekes lett volna, de érzésem szerint nem volt lehetséges. Egy ilyen szereplőkeresés során belekerülsz mások életébe, bizalmi viszonyba kerülsz teljesen ismeretlen emberekkel, megismered az életüket, a családjukat, a nehézségeiket. Ezekben a találkozásokban én

is teljes énemmel kell hogy részt vegyek, a kölcsönös bizalmon van a hangsúly, és ebbe úgy éreztem nem fér bele, hogy közben erről a helyzetről egy másik filmet is forgassak.

GYZS: Megzavarta volna a személyes pillanatok a kamera...

ND: Ezt gondolom. A két évig tartó szereplőkeresés során egyébként számtalan, az ország teljesen különböző részeiben élő vidéki magyar családot ismertem meg, és ez önmagában egy meghatározó és csodálatos élmény volt.

GYZS: Mi volt a legfontosabb az amatőr színekkel való munkában?

ND: Bizalmi kapcsolatba kellett kerülni az emberekkel, mert csak így jöttek el két hónapra egy idegen országba, és így tudták önmagukat adni. Ennek a bizalmi kapcsolatnak nem csak a rendezővel, hanem a producerrel, a rendezőasszisztenssel, az operatőrrel is létre kell jönnie.

A próbák minimálisak voltak a forgatás előtt, csak az ő otthonaikban forgattunk, mindenkivel külön-külön. Egymással nem lehetett volna összehozni őket Pesten a távolságok miatt. Én mentem hozzájuk Hajdúszoboszlóra, Kaposvárra, ki hol lakott, de csak minimálisan próbáltunk: a főszereplővel sem volt háromnál-négyenél több ilyen alkalom, mivel többen az állattenyésztésben dolgoztak, ahol a hétvége sem szabad.

GYZS: Ezek szerint a forgatási helyszínen, Lettországból találkoztak és ismerték meg egymást a szereplők?

ND: Fontosnak tartottuk, hogy Lettországból legyen egy táborszerű együttléte a szereplőknek – két hét a főszereplőknek, egy hét a mellékszereplőknek –, amikor megismerhetik egymást, és ahol beszélgetünk a filmről. Mindenkinek volt saját egyenruhája, amire ő ügyelt, mindenki kapott hatástalanítót, de egykoron működő, valódi fegyvert. Fontos volt, hogy a fegyvereket egész nap magukkal tarthassák, amit Magyarországon nem tudtunk volna megvalósítani [] olyan szigorú fegyverviselési szabályok vannak. Lettországból reggel megkapták, és csak este kellett leadni.

A szereplőket beosztottuk egy egységbe, aminek fontos része volt, hogy egy valódi katonai kiképzésben is részesültek. Két orosz származású lett katona elég kemény kiképzést tartott számukra, megtanították őket formációban mozogni, parancsot követni. Minden nap komoly fizikai kiképzés volt, reggeltől estig, sárban és esőben. Megtanultak elfoglalni egy falut, vagy hogy hogyan kell egymást fedezni. Emberpróbáló volt, de egyúttal össze is rántotta a húsz embert, akik a filmben is egy szakaszt alkotnak. Az egység tagjainak beosztásai és rangjelzései megegyeztek a filmbeli szerepük rangjelzéseivel. Ennek érdekes hozadéka lett, hogy például a parancsnok egy kicsit a forgatások után is parancsnokként kezdett viselkedni az esti nagy közös vacsorák és közös éneklések során.

GYZS: Ez szinte úgy hangzik mint egy közösségi filmkészítési projekt...

ND: Ami ott kialakult kulcsa volt az egész filmnek. Már az is feszültséget okozott, amikor a magyar szereplőknek a lett falusiakkal kellett kapcsolatba kerülniük, akiknek a nyelvét nem beszélték. A

magyar csapat tagjai a film egyes jeleneteiben a valódi orosz származású, lett parasztemberek közül castingolt szereplőkkel kerültek különböző helyzetekbe, amelyekben az egymással való kommunikáció egyáltalán nem volt egyszerű. Akárcsak anno a második világháborúban.

GYZS: Mennyire beszéltek át a film történelmi háttérét a szereplőkkel?

ND: Egyáltalán nem beszéltek át. Ennek nem éreztem a szükségét, mert a történet szereplői sincsenek valójában tisztában a történelmi háttérrel, környezettel, amiben élnek. Ők parancsokat követnek, miközben éhesek, fáznak, kimerültek, és hazavágynak. Ezek határozzák meg a filmbeli viselkedésüket. Ami kevés instrukciót adtam a szereplőknek a forgatás során, azok nagyon tényszerűek voltak – jellemzése egy adott helyzetnek, ki hova álljon, mit csináljon –, de azt nem, hogy mit érezzen, hogy miről szól egy háború vagy maga a film.

GYZS: Említetted, hogy az ország különböző szegleteiben találtál rá a szereplőkre, ami a filmben megjelenő nyelvjárásbeli sokszínűsége is magyarázatot ad. Jól gondolom, hogy határon túli magyarokat is castingoltál? Mindez a történelmi hitelesség kérdését is érinti, lévén a II. magyar hadseregben szolgáló katonák javarészt magyarok, de a mai országhatáron túli régiókból lettek besorozva.

ND: A sereg egy jelentős része mai szemmel tényleg a határon túlról verbuválódott, ami azt is jelentette, hogy abban nem kizárólag magyarok, hanem kárpátaljai ruténok és erdélyi románok is szolgáltak. A frontheaderegben 30% alatt kellett tartani a nem magyar közkatonák arányát, de a megszálló hadtesteknél az 50%-ot is megengedték. Léteztek olyan csapatok, ahol a társaság fele nem beszélt magyarul. Sokáig gondolkoztam azon, hogy milyen fantasztikus lenne a nyelvi sokszínűséget még inkább érvényesíteni a filmben, de végül lemondtam róla, mert nagyon bonyolult lett volna megvalósítani. A vágyamból végül annyi maradt meg, hogy a kárpátaljai casting során találtunk oroszul vagy ukránul beszélő kárpátaljai magyarokat. A második világháború során is ezekből az emberekből lettek az egységek tolmácsai, ezt szerencsére meg is tudta mutatni a film.

GYZS: Volt lehetőségek közös vetítést szervezni a szereplőknek? Milyen visszajelzést kaptál tőlük a filmről?

ND: A film szereplőit a budapesti díszbemutatóra hívtuk el, családtagjaikkal együtt. Nagy élmény volt számukra, büszkék voltak magukra a vetítés után. Ugyanakkor hiányoltak sok kimaradt jelenetet, ami számukra fontos volt, de a filmben végül sajnos nem kapott helyet. Amúgy szinte mindenki úgy tekintett erre a filmre, hogy ez egy egyszeri és fontos élmény volt számukra, de nem szeretnének további filmekben szerepelni. A forgatás során mindenkinek erős honvágya volt, és nagyon örültek, amikor végre befejeződött, és hazautazhattak.



Természetes fény (Nagy Dénes, 2021)

GYZS: Térjünk kicsit vissza Semetka hezitáló figurájára, visszahúzódottságára, elveszettségre. Több jelenetben is azt érezzük, mintha ott is lenne, meg nem is. Az ukrán falu lakóinak arcában mintha otthonmaradt szerettei arcát, bajtársainak arcában a sajátját fürkészné. Nem hős, de nem is szolgálalkú. Így lehet túlélni a földi poklot? De mit is jelent az így?

ND: Egy embert látunk a film során, aki egy teljesen ismeretlen világban találja magát. Egy országban, ahol soha sem járt, ahol nem tájékozódik, nem ismeri a helyi nyelvet, nem érti, mi a dolga, nem érti a háborúnak a pontos célját, és ahol állandóan veszélynek van kitéve az élete, mégis nap mint nap helyt kell állnia, teljesítenie kell a parancsokat. Semetka egy dolgot tud: haza akar jutni, vissza a családjához, vissza a paraszti életmódjához, és mindent ott folytatni, ahol abbahagyta. Azt gondolja, hogy majd csak valahogy túl lesz ezen a nehéz időszakon. Nem szereti az erőszakot, sőt kerüli, ahol tudja. Érzékeli, hogy egyfajta sötétség veszi körül, és hogy ez a sötétség egyre közelebb húzódik hozzá, de nem tudja, hogy ezzel a sötéttséggel szemben neki az adott pillanatban mi a feladata. Nem tudja, nem veszi észre, mert túl akar élni, túl akar jutni a dolgokon. Egyszerre lát, de közben mégsem lát. Lát bizonyos dolgokat, és talán egyre többet, de folyamatosan késve fogja fel, késve érti meg, amit látott. Ez a tragédiája. Talán ez mindannyiunk tragédiája: mire megértjük, már késő.

Sokszor a világot úgy próbáljuk értelmezni, mint egy CV-t, ahol világos támpontok vannak, ahol az egyik pont a másik ponthoz vezet. Mintha egy hegycsúcsról néznénk szét, amit megmáztunk, és visszatekintve tisztán látjuk a dombokat és völgyeket, amelyeken az utunk vezetett. Ezzel szemben Semetka nem lát semmit. Ő a teljes ismeretlenben van. Ez a valóságérzékelés sokkal jobban hasonlít egy magát egy barlangban találó emberéhez, ahol állandó félhomály uralkodik, és ahol az ide-oda tapogatódzás nem segíti a tájékozódásunkat. Ebben a sötéttségben minden lépésünk egy kiszámíthatatlan világba vezet. Ebben a világban az egyetlen közös bennünk az az elveszettségünk, a gyengeségünk.

Ebben a világban vannak ugyan hősies és vannak alávaló cselekedetek, de nem tudhatjuk, hogy mikor melyikben lesz részünk, és előfordulhat, hogy ugyanaz az ember, aki az egyik pillanatban még egy háborús hős, a következő pillanatban már háborús bűnös.

GYZS: Semetka nem leplezi le a mocsárban a fa gyökerei között rejtőző lányt. Az empátia pillanata ez, vagy egy furcsa pragmatizmusa, a megszállók és megszállottak között létrejövő íratlan szerződés, mondván, ha neked sikerül túlélni ezt az egészet, akkor talán nekem is?

ND: Én ezt nem szeretném megfejteni. Számomra bizonyos szempontból az a gyönyörű ebben a pillanatban, hogy figyeljük Semetka arcát, akin látjuk, hogy gondolatokat pörget a fejében. Azt nem gondolnám, hogy ami benne születik, az egy racionális döntés. Ez egy ösztönös döntés, ami a pillanatban születik, ugyanakkor benne van az ő egész lénye és egész tragédiája is.

GYZS: Ez a jelenet a film cselekményvezetésének, szerkesztésmódjának az egyediségére is rámutat. A Természetes fénynek alapvonása, hogy, úgymond eldönthetetlen helyzetek elé állítja a nézőt, az értelmezőt.

ND: Kétségtelen, hogy hiányoznak belőle az egyértelmű és könnyű üzenetek, azok a fordulatok, amit egy szinopszistól elvárunk. Ezt különben megtapasztaltuk, amikor támogatásokra pályáztunk. Nagyjából a film közepén található a történet szempontjából fontos fordulópontra, amikor az éjszakai lövöldözés után Semetka válik az egység parancsnokává. A szinopszisok iránt támasztott elvárások szerint a film első 45 percét egyszerűen lehetetlen volt összefoglalni. Így hát azt írtuk le, hogy milyen egy folyó, egy erdő, stb.

Visszaulva a beszélgetés egy korábbi pontjára, amikor a banalitásról volt szó, mi a banálist szerettük volna nem banálishan megmutatni, és ezt akár alkotói attitűdként is vállaljuk. Célunk volt a filmben a dolgok lebegtetése és a sarkos, egyértelmű ábrázolás elkerülése. Szerintem az életünk nagyrészt ilyen, az élet legbanálisabb történéseit, mondjuk egy buszon hallott beszélgetést is sokféleképpen tudunk értelmezni. Én az a fajta rendező vagyok, aki nem konkrét jelentéseket hangsúlyoz. Persze arra vigyáztunk, hogy a többértelműség ne okozzon olyasfajta kuszaságot, ami miatt a film elmegy mellettünk, mégis egyértelműség helyett a lazaság érdekelt, a képlékenységek...

GYZS: ...akár nevezhetjük ezt nyitottságnak is...

ND: A lényeg, hogy nem szerettük volna az egyes jelenetek pontosan meghatározható dramaturgiai szerepét túlhangsúlyozni, meg akartuk tartani többértelműségüket. Például arra a jelenetre gondolok, amikor az első éjszaka a falusiaknál vacsoráznak, és Semetka legénye megkérdezi, hogy kiküldje-e a családot, amire azt a választ kapja, hogy maradjanak. Ez humánus gesztusnak tűnik, pozitív fényt vet a főszereplőre, ugyanakkor mégis csak az orruk előtt eszi meg az ételüket.

GYZS: A nyitott fogalmazásmód másik példája lehetne az a jelenet, amelyben Semetka kiönti a helyiektől kapott, számukra komoly értékkel bíró erdei bogycsücsöket...

ND: Többféle értelmezésre ad lehetőséget ez a jelenet, melyek közül kettőt említenék. Egyrészt Semetka azt érzi a falusiak részéről, hogy megpróbálják lekenyerezni, mert a kis erdei kunyhóban lakók valami illegális dolgot csinálnak, és a bogycsücsökkel akarják hallgatásra bírni. Megbántottságból

önti ki az ajándékot, így fejezve ki azt, hogy nem akar cinkosukká válni. Másfelől Semetka nem kizárólag a helyiek iránti bizalmatlanságból követi a lányt a kunyhóba, hanem mert tetszik neki, hónapok óta először érez vágyat a testi közelségre. Emiatt a vágy miatt követi, de mivel házas ember, és otthon várja a család, vonzalma miatt lelkiismeret-furdalása is van. A bogyók kiöntésével ettől a veszélyes gondolattól akar megszabadulni. A két értelmezésben az a közös, hogy Semetka szétszakadtság-tapasztalatára utal.



Természetes fény (Nagy Dénes, 2021)

GYZS: Koleszárnak van egy emlékezetes jelenete, amikor egy medvetámadás eseményeit meséli maga elé nézve, összetörten. Ebben a képsorban is megjelenik a többértelműség. Lehet, hogy itt a színész saját történetet mesél, ezért képes ennyire intenzíven azonosulni vele?

ND: Ez pontosan így van, ez a történet az ő saját története, amit úgy éreztünk, hogy stimmelhet a film történetének a világában is. Fontos volt számomra, hogy itt valami olyat meséljen el, ami a sajátja, és amiben valami megrendítő dolgot élt át, de ami nem kapcsolódik a filmben zajló eseményekhez. A néző, de maga Semetka is azt érzi, hogy a földije elvesztette a kapcsolatát a valósággal, valahol máshol van, valami nagyon nem stimmel vele. Érzékeli társában a talajvesztettséget, távolságát az általa ismert valóságtól, de nem látja tisztán ennek okait. Nem érti meg, de érzékel dolgokat, és igazából engem mindvégig ez az állapot érdekel.

Koleszár bűnről való rövid eszmefuttatása ugyancsak egy zavaros gondolkodás lenyomata, ő ott rosszul idéz a Bibliából, ami részünkről tudatos gesztus volt, és amivel azt akartuk érzékeltetni, hogy ez a talajvesztett ember valamibe nagyon kapaszkodni akar, de nem tud.

GYZS: Koleszár alakja az, aki érzelmeket mutat, aki emberi melegségre, baráti ölelésre vágyik. De mintha pont emiatt a film elveszett emberként ábrázolná, olyanként, ahogy az imént jellemezted.

ND: Koleszár egyik kulcsmomentuma, hogy elküldi Semetkát a falu lakosságának a megölése előtt az erdő átfésülésére, hogy ne legyen jelen, mert valószínűleg sejti, hogy ezt a barátja nem viselné el. Valahogy megmenti a földijét attól, hogy ennek a szörnyűségnek a cselekvő részese legyen. Ő ellenben valószínűleg már több ilyen helyzetet levezényelt, ebben a folyamatban talajvesztetté, emberi ronccsá vált, és ezzel ő tisztában van.

GYZS: Néhány lírai képpel a film elemelkedik az alapvetően realista fogalmazásmódtól, gondolkodok itt az asztalon heverő térképet lassan átítató folyadékra, a vizes hordóban lebegő, majd lesüllyedő bögrére, vagy a partizánok rajtaütése után a földön fekvő Semetka szubjektívjére a csupasz fakoronáról. Miért voltak fontosak számodra ezek a képek?

ND: Ezek olyan pillanatok, amikor hirtelen kiszakadunk az időből, megáll az idő. A főszereplő számára ezekben az apró megfigyelésekben egy másik valóság tör be a dolgok megszokott rendjébe. Egy olyan valóság, ami átértelmezi a dolgokat. Mintha egy pillanatra külső szemlélőjévé válna a saját életének, mintha egy pillanatra egy tágabb összefüggésből tudná látni az eseményeket, amelyekből kiszakadni viszont nem tud.

GYZS: A *Természetes fény* visszatérő stilisztikai megoldásai a kis mélységélességű beállítások és az erdei félhomályban fényképezett nagytotálók. Számomra az első az arcból kivesző érzelmeket hangsúlyozza...

ND: A film alapvetően arcokból és tájakból, illetve ezek egymáshoz való viszonyából áll. Egy arc találkozik egy másik, ismeretlen arccal. Vagy egy arc találkozik az ismeretlen tájjal. Egy hosszan megfigyelt arc, ami egyszerre személyes, nagyon konkrét és egyedi, de amelyben egyúttal tükröződik az általánosan emberi is, és ezáltal személytelen, ami ez esetben inkább az ösztönös, a tudattalan, mindaz, ami közös bennünk.

GYZS: Mi a helyzet a természeti tájat keretező beállításoknak, melyeken az emberi alakok szinte elvesznek a vadonban?

ND: A táj nem az a fajta táj, ami magához öleli az embert. Ez a táj idegen, kiismerhetetlen és veszélyeket rejt. Közömbös számára a benne közlekedő ember. Ez a táj ott volt az ember előtt, és ott lesz az ember után is. Ebben a viszonyban benne van az az ellentmondás, hogy miközben hatással próbálunk lenni a környezetünkre, valójában ki is vagyunk szolgáltatva neki.

GYZS: Jól gondolom, hogy a külső felvételek természetes fényben forogtak, és hogy ez nem véletlen?

A filmet nagyrészt természetes fényben forgattuk, de a „természetes fény” mint cím jelentése számomra elsősorban a természetes fény ellentéte, a műfény jelentésével egybevetve nyeri el értelmét. Míg a műfény egy olyan fény, amit kontrollálunk, amiben úgy láttatjuk magunkat, ahogy mi szeretnénk, addig a természetes fény egy olyan fény, amelyben teljes egészében láthatóvá válunk, és amelyben nem tudunk hazudni önmagunkról.

GYZS: A paraszti kultúra külső jegyeinek (kicszerzett bőr, barázdált arc), nyelvjárásoknak, beszédtempónak, az ösztönös viselkedésének (ahogy a szereplők cigarettáznak), szaktudásainak (a szarvas feldolgozása) megmutatása fontos a filmben. Ez a kultúra a mai világban izolált, lenézett, negatív sztereotípiákkal terhelt. Ezen sztereotípiák ellen is harcol a film?

ND: Fontos volt számomra, hogy a paraszti világ ne eljátszva legyen, hanem megjelenítve, olyan

emberek által, akik a mai napig így élnek a mindennapjaikat, fizikai munkát végeznek, szabad ég alatt, és akiknek a fáradtság ott van az arcukon és a testükön. Egy élet apró gesztusokból összeálló részletei érdekelték, valaki hogyan vág le egy szelet kenyeret, hogyan mosakszik, eszik, gyújt rá, vagy éppen hogyan alszik. És hogy ezt úgy tegyék, ahogy mindig is teszik. Ezeknek a megmutatása sokkal többet elárul egy emberről, az ő világáról és világlátásáról, mintha ezeket dialógusban jeleznénk. Innentől kezdve nem kell elmondani, hogy ki honnan jött, mit csinált, mit élt át korábban. A jávorszarvast például egy olyan szereplő darabolja fel, aki egyébként is vadászik, és rendszeresen darabol fel szarvasokat az erdő közepén. Vagy például fontos volt, hogy azok a katonák, akik a filmben beszélnek valamit oroszul vagy ukránul, és adott helyzetben az egység tolmácsaiként is funkcionálnak, azok valóban törjék ezeket a nyelveket. Éppen ezért ezeket a szereplőket kárpátaljai falvakban találtuk meg, ahol a magyar lakosság nagy része a magyar nyelv mellett az ukrán és még a szovjet időkből eredendően az orosz nyelvet is beszéli. De ugyanígy fontos volt, hogy amíg a magyar szereplőket magyar parasztemberek közül választottuk ki, addig a film orosz szereplőit a kelet-lettországi orosz lakosság körében kerestük, azon a környéken, ahol a filmet leforgattuk. Egy teljesen más filmet látnánk, ha például az orosz lakosságot magyar szereplőkkel kellett volna eljátszatni.

A film készítése közben kulcs volt számomra, hogy a szereplők valóságába helyezkedjünk bele, velük együtt haladjunk, egy embert teljes egészében megismerjünk, lebontani őt az elemeire, az arcával, a testével, beszédmódjával és a gesztusaival együtt: levetkőzik, védtelenné válik a kamera előtt, de a kamera nem ítélkezik felette. Bizonyos szempontból az embernek a megismerése, a mindennapi rutin közbeni letapogatása teremti meg a szereplők emberségét ebben a kegyetlen valóságban. Ennek a gesztusrendszernek a textúrája, sűrűsége a fontos. A textúrának, az anyagszerűségnek szoros köze van a valóságunk érzékeléséhez, ahhoz, hogy azt érezzük, hogy részei vagyunk, benne vagyunk, belőle jövünk. Érdekes, hogy *anyag* szó valószínűleg az *anya* szóból ered, csakúgy mint latinul a *materia* a *materből*.

GYZS: A kiszolgáltatottság meghatározó emberi állapotként jelenik meg a filmben. Vannak hasonlóságok Tarr Béla munkáival (a kietlen tájjal, kevés párbeszéddel, hosszú beállításokkal megragadott apátia, lassú tempó), de rosszul gondoljuk-e, hogy mégis más fénytörésben, kevésbé pesszimistán ábrázolod a kiszolgáltatottságot?

ND: Érzésem szerint a különbség Tarr Béla munkáival való látszólagos hasonlósággal szemben pont az imént említett földközelsége, nyersessége, anyagszerűsége a *Természetes fény* világának. Tarr Béla nagyszerű munkáinak a filmnyelve, és végső soron a magyar filmes hagyomány általánosan, egy sokkal stilizáltabb valósággal dolgozik, és ez a stilizáltság, elvontság teszi bizonyos szempontból távolivá, pesszimistábbá. A konkrétság mindig a jelenléttel párosul, és ezáltal önmagában reményteli.

GYZS: Egy másik stilisztikailag koherens filmes világ, ami eszünkbe juthat a *Saul fia* (Nemes-Jeles László, 2015), a vállfölköti beállítások, a kézikamera, de akár a fényképezés motívuma miatt is.

Míg a *Saul fiában* a fényképezés morális jelentőséggel bír, egy morális tett, hiszen bizonyítékként szolgál, addig a *Természetes fényben* a fényképezésnek látszólag semmilyen morális tartalma nincsen. Más szempontból is különbséget érzek a két film között. Semetka hezitáló alak; ő és a tettei között nem harmónia, hanem távolság van. Ezzel szemben Saul tudatosan cselekszik, érzései összhangban vannak tetteivel.



Természetes fény (Nagy Dénes, 2021)

GYZS: A *Természetes fénynek* sajnálatos aktualitást a szomszédunkban zajló orosz–ukrán konfliktus ad, melynek végtelen képfolyama nyilván teljesen más valóságreferenciával beszél a háborúról, mint te. A hadszíntérről szinte élőben közvetített felvételeket nézve mégis gyakran érzem azt, hogy médialátványosságot nézek, a felvételek nem a valóságról szólnak, hanem inkább magáról a képről, azok manipulatív képességéről. A háború emberi valóságáról inkább a te filmed beszél.

ND: A *Természetes fény* az ismeretlen katonáról szól. Egy emberről, akit akaratán kívül besoroztak egy hadseregbe, és a háború közepén találja magát, lassan és rosszul tájékozódik, és nincs tisztában azzal, hogy a történelem rossz oldalán áll. Számomra ez a perspektíva hihetetlenül érdekes. Azt a pillanatot mutatni, amikor az ember még nem támaszkodhat a társadalom utólagos morális ítéletalkotására, azt a pillanatot mutatni, amikor egyedül van azzal, amit átél. És közben szorosan figyeljük minden rezdülését, ahogy a történések hatása megjelenik az arcán. A film alapja az volt, hogy nem ítélezünk a szereplők fölött, csak nézzük őket.

A moralizálás és ítélezés helyett az önmagunkkal való szembenézést kínálja a film. Az ítélezésmentesség ugyanakkor nem mindennek az elfogadását jelenti. Szerintem valami olyasmit jelent, hogy látni a másik embert, és embert, sorsot látni benne akkor is, amikor elfogadhatatlan dolgokat cselekszik. És ez a látásmód alapvetően nem a háborús helyzetekre vonatkozik, hanem általános emberi helyzetekre.

GYZS: Zárásként mondanál pár szót aktuális filmtervedről, a *Nyaralásról*, ami a Berlinálén elnyerte a forgatókönyv-fejlesztési Baumi-díjat?

A *Nyaralás* egy mában játszódó film lesz, vidéki amatőr szereplőkkel. A történet egy tehenészetben

dolgozó házaspárról szól, akik életükben először lépik át az országhatárt, hogy egy EU-s továbbképzésen vegyenek részt Franciaországban. A film a nyelveket nem beszélő szereplők egyhetes útjáról mesél, ahogy felfedezik a világot maguk körül. A *Természetes fény*hez képest ezt egy napfényes, világos és könnyedebb filmnek tervezzük, miközben vannak hasonlóságok is, mert végső soron ez is az ismeretlenről szól.

(Az interjú a Magyar Egyetemi Filmdíj programhoz kapcsolódva készült, melynek során a díjra jelölt filmek alkotóival a programban résztvevő oktatók és hallgatók beszélgettek.)

© Apertúra, 2023. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2023/tel/gyori-nem-erti-meg-de-erzekel-dolgokat-%e2%80%92-beszalgetes-nagy-denessel-a-termeszetes-fenyrol/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.8>

