Szabadság, szerelem

**Az 1956-os forradalom ötvenedik évfordulójának tiszteletére (illetve alkalmából) született számos film közül már erőteljes reklámkampánya által is kivált *Szabadság, Szerelem* első pillanattól kezdve világosan jelezte, hogy olyan alkotás kíván lenni, amely az ’56-os eseményekről – korosztály illetve országhatárok tekintetében egyaránt – a lehető legszélesebb közönségnek szól.**

Ez a törekvés, hogy a történelmi interpretációk tekintetében konszenzuális alkotás jöjjön létre, egy amolyan „emlékezethely”, ahol nem oszlik meg a nézők tábora, legalább annyira meghatározta a dramaturgiát illető döntéseket, mint a film stílusát. Ezt az elvet nehéz leválasztani a marketingstratégiáról. Meglehet, nem is kell, legalábbis amíg Goda Krisztina filmje iránt egy hónap alatt 350 ezer néző érdeklődött, s csak **az általam látott vetítésen a közönség olyannyira magáénak érezte a történetet, hogy feszülten tisztelgő figyelemmel, néma csendben ülte végig a stáblistát és megtapsolta a színészeket, akár egy színházi előadás végén**. Nyilván föl lehetne vetni azt a kérdést, hogy vajon az erős (nemzeti) érzelmeket indukáló alkotások esetében mennyire és hogyan válik szét az esztétikai és ideológiai alapon történő befogadás, magyarán nem eshetünk-e abba a csapdába, hogy egy ilyen műről szóló beszéd mintegy mást tart a szeme elé, mint amit lát.



A film alkotói markáns döntéseket hoztak arról, **miként is kéne ’56 történelmi témáját feldolgozó reprezentatív, ugyanakkor a piedesztál ünnepi távolságát felszámolva átélhető, megrázó filmet létrehozni.** Értelmezésem szerint **sikerrel járt ez a vállalkozás,** annak ellenére, hogy a film rétegeit szétszálazva ez a siker(ültség) nem egyenlően oszlik meg az egyes részek közt, s paradox módon éppen a konkrét forradalmi események regiszterének esztétikai megformálásában ügyetlenebb.



A *Szabadság, Szerelem* ’56-értelmezése a lehető legáltalánosabb felszínen mozog: története arra épít, ami tényszerűen mindannyiunk fejében ott van, s azzal szinte mágikusan gyors kapcsolatot létesít olyan (inger)szavak és képek fölemlítésével, mint Széna tér, Corvin köz, Kossuth tér, ÁVÓ, Szabad Európa, ruszkik, amerikaiak, tankok, szétvert bérházak, fiatal molotov-koktélt dobáló srácok vagy lyukas zászlót lengető tüntetők. A film erre a köztudásra, a közösen osztott felszínre alapoz, miközben legnagyobb csele, ahogyan **a „száraz” történelmi akciót kikerülendő egy szerelmi történettel s *főként* a magyar nemzeti pólóválogatottnak a szovjet csapat elleni, Melbourne-i olimpiai mérkőzésével teszi érzékletessé a forradalom napjainak feszültségét.** Ez olyannyira sikerül, hogy a magyar és a szovjet válogatott két mérkőzésén folyó, szimbolikus téttel bíró küzdelmek, rúgások, igazságtalanságok, megaláztatások, vereségek és győzelmek elevenebb indulatot, felháborodást váltanak ki, mint a dokumentarizmusból kiinduló, látványosan megkoreografált forradalmi harcok. Ráadásul a pólós jelenetek a sportesemények intenzitását úgy teremtik meg, hogy közben nemzeti jellegének ellentmondásosságára is utalnak: a sportolók közül csupán Fenyő Iván karaktere az, aki elvi meggyőződésből és szerelme folytán kötődik az otthoni eseményekhez; a csapat többi tagja az olimpiát az emigráció lehetőségeként fogja fel.

Az utcai harcok jelenetei talán épp a tényszerűséghez, a forradalmi eseményekről kialakult köztudáshoz, a korhangulat történetileg hű tükrözéséhez való ragaszkodásuk miatt válnak didaktikussá, kevésbé megrázóvá vagy éppen hiteltelenné. S ehhez nem csak a magyar filmkultúrában szokatlan – ezért ellentétes hatást kiváltó – effektezések járulnak hozzá (ahogyan Budapestet akciófilmbe illő digitális bombázások által látjuk szétomolni – talán itt kéne elgondolkodni a mintanyelv reflektálatlan követésének következményeiről, hogy abból mi és hogyan tud a többnyire eszköztelen honi filmnyelvbe integrálódni, a nevetségesség kockázata nélkül), hanem azok a részek, amelyek megbontva a belső, a történet kontextusából adódó perspektívát, a néző felé szólnak ki, történelmi köztudásra erősítve rá:



például az ÁVH sötét vallatókomplexumának folyosóin bolyongva Szabó Karcsi előtt egyre-másra tárulnak fel változatos kínzás-jeleneteket rejtő ajtók, az utcákon gyerekeket látunk harcolni és meghalni, forradalmárokat molotov-koktélt gyártani stb. A tragikumot kidomborító jelenetek egyike-másika egyszerűen lélektanilag indokolatlan: Viki terhes barátnője úgy hal meg, hogy az anyai ösztönnek ellentmondva, reménytelen vállalkozásként egy benzinnel teli lakásba ugrik vissza kimenekíteni valakit, mikor már minden lángol körülöttük.



A direkt dramaturgia nem sokat bíz az elrejtés, a sejtetés, az árnyalás erejére s Falk Viki karakteréről is ez olvasható le – Dobó Kata színészként nem sokat tesz annak érdekében, hogy ne csak egy mozdulataiban, de lelkesedésében, harciasságában is merev (bár tagadhatatlanul dekoratív) egyetemista lányt lássunk minden jelentős megmozdulás középpontjában. A kidolgozottságnak volna tétje, hogy Viki karaktere és személyéhez fűződő történetek tartják össze a cselekményszálakat: a forradalmi történések rendjét, a szerelmi drámáét és a magyar nemzeti pólóválogatott két mérkőzését. A sodró erejű történések közt nem igazán jut idő a szereplők világának, személyiségének részletes megrajzolására, így a tipizálás, a skicc elkerülhetetlen, de ezt Fenyő Iván, Csányi Sándor vagy Gesztesi Károly bravúrosabban használják ki.



**Goda Krisztina filmje Hollywood – fiatal közönsége számára otthonos – nyelvén beszél. Ennek során a különbségek is eléggé kidomborodnak ahhoz, hogy a *Szabadság, Szerelem* ne válhasson elsőre heroikus majmolási gesztusként leinthető alkotássá.** Ami egyáltalán nem mellékes, ha arra gondolunk, hogy kötelező módon válhat majd tananyaggá.