

## MÁRIÁSSY FÉLIX STÍLUSVÁLTÁSAI

## Hosszú út

GELENCSÉR GÁBOR

## MÁRIÁSSY FÉLIX (1919-1975) HOSSZÚ FILMTÖRTÉNETI UTAT JÁRT BE A SZOCIALISTA REALIZMUSTÓL A NEOREALIZMUSON ÁT A (PRE)MODERNIZMUSIG.

Az 1975-ben, 56 évesen elhunyt Máriássy Félix pályafutása még 1945 előtt indul rendezőasszisztensként és vágóként, a háború után továbbra is vágóként folytatódik, s dokumentumfilmek forgatását követően jut el 1949-ben az első egészestés játékfilmig. A *Szabóné* egyúttal a termelési filmek sorozatának is az első darabja, amit a rendezőtől még két, hasonló jellegű követ: 1950-ben a *Kis Katalin házassága* és 1951-ben a *Teljes gőzzel*. Máriássy szakmai fejlődése tehát szerencsétlen időszakban juttatja el őt a rendezői székbe; ha korai „termelési trilógiájának” van szerepe az életműben, akkor az a határozott eltávolodás ígénye a szocialista realizmustól valami másfajta realizmusba.

Máriássy számára mindehhez a korabeli neorealizmus nyújt mintát: e stílus jegyében születnek legelismertebb filmjei, s ezek alkotják életművének legegységesebb szakaszát. A stílus mellett a neorealizmus két nagy témája is felismerhető bennük: a *Budapesti tavasz* (1955), az *Álmatlan évek* (1959) és a *Hosszú az út hazáig* (1960) címűekben a háború, az *Egy pikoló világosban* (1955) és a *Külvárosi legendában* (1957) pedig a város peremén élők kisvilága. Az ötvenes-hatvanas évek fordulójától stílusának modernizálódásával mind jobban elszakad a politikai témától (*Fapados szerelem*, 1959; *Próbaút*, 1960; *Pirosbetűs hétköznapiak*, 1962; *Karambol*, 1964; *Kötél*, 1967), hogy aztán élete végén ismét visszatérjen hozzá, de immár kritikus hangon, szatirikus élel, groteszk stílusban (*Fügefalevél*, 1966; *Imposztorok*, 1969). A szocialista realizmusból a neorealizmusba, majd onnan a modernizmusba átkötő filmek kivételes pillanatok ezen a filmtörténeti úton. Kivételességüket

az is jelzi, hogy a döntően Máriássy Judit forgatókönyvéből születő filmek sorában ezek adaptációk: a *Rokonok* 1954-ben Móricz Zsigmond azonos című regényéből készül, míg az 1958-as *Csempészek* három Szabó Pál-elbeszélés nyomán. Ezekon kívül csak a *Budapesti tavasz* mögött áll irodalmi mű (Karinthy Ferenc azonos című regénye), a többi esetben vagy jelentéktelen az irodalmi előzmény (*Szabóné* – Nagy István *Kacsó Gábor és az elmélet* című novellája), vagy nem szépirodalmi munka a forrás (*Imposztorok* – Prónay Pál *A határban a Halál kaszál...* címen közreadott naplója).

A rendező tizenhét mozifilmre számítható életművébe (ezen kívül még tucatnyi tévé-, rövid- és dokumentumfilm fűződik a nevéhez) alapos bevezetést nyújt Varga Balázs a *Filmspirál* 31. füzetében megjelent *Kötélékek* című 2003-as tanulmánya, ezért az alábbiakban elsősorban Máriássy stílusának változását tekintem át, különös tekintettel a modernizmus felé mutató törekvéseire, s ezek magyar filmtörténeti helyére.

## A SZOCIALISTA REALIZMUS ZSÁKUTCÁJA

A nehezen visszautasítható megbízatásból és a rendezői karrier elindítása érdekében vállalt *Szabónéban*, majd az ezt követő *Kis Katalin házasságában* Máriássy művészetének egyik legfőbb értéke a visszájára fordul. Filmjeinek ideológiai, társadalmi vagy történelmi motivációjú konfliktusait a rendező legtöbbször személyes drámákban ragadja meg. Hősei nem csupán egy közéleti szerep hordozói, hanem összetett személyiséggel rendelkező, egyénített figurák, akiknek privát sorsába szóbelezés végzetesen a kívülvilág, s akiknek

közéleti cselekvése belülről vezérelt. A *Szabóné* és a *Kis Katalin házassága* termelési konfliktusában a korszak hasonló filmjeihez képest jóval erőteljesebben van jelen a szereplők magánélete. Az első film címszereplőjének nemcsak brigádvezetőként, hanem nőként is meg kell vívnia az ideológiai harcot, utóbbit a reakcióshoz húzó csapodár férfival szemben. Hasonló a helyzet, csak fordított felállásban *Kis Katalin* esetében: itt ő kerül, ha nem is a politikai reakció, de a kispolgári közönyösség uszályába, s emiatt öntudatos férjével súlyos házassági konfliktusba keveredik. A propagandisztikus ideológia azonban olyan erős mindkét filmben, hogy a magánéleti szál nem képes drámai módon hitelesíteni a közéleti konfliktust, jóval inkább az utóbbi „kebelezi be” az előbbit. „A jó népművelő otthon is népművelő” – hangzik el a párttitkártól a háttorzongató szentencia.

A termelési filmek többségéből vagy teljes mértékben kiszorul a magán-szféra, vagy csupán anekdotikus háttérelmeként jut szóhoz, mindenesetre ideológiai konfliktus közegeként nem szerepel. Így ezek a filmek bizonyos szempontból „megnyugtató módon” zárják ki az emberi drámát az ember-telen ideológiából – szemben Máriássy két első termelési filmjével, amely azal szembesít, hogy a párt még a személyes szférára is kiterjeszti hatalmát. A *Kis Katalin...* egyik emblemikus jelenetével megvilágítva a helyzet súlyosságát: az üzemi környezetben elhelyezett portrék a „bölcs vezérekről” még felfoghatók az ideológia útmutató jelzéseiként, de amikor az ifjú házaspár új lakásában utolsó aktusként végre helyére kerül a falon Sztálin és Rákosi képe, akkor ez a rezsim legféltettebb „eredményéről” vall. A fiatalok üdvözült mosollyal nézik a két portrét: „Így jó lesz?” – kérdi a feleség. „Nagyon jó” – válaszolja a férj. „Ugye mi itt mindig boldogok leszünk?” – hangzik a következő kérdés az ifjú asszonytól. „Mindig” – nyugtatja meg párja. A párbeszéd kauzális logikája, csak hogy félreértés ne essék, szóban is elmondja mindazt, amit a képek közvetítenek.

A *Teljes gőzzel* című filmből aztán már teljességgel kiszorul a magánélet, s a korábban még csak epizodikususan megjelenő szabatázmotívum lép előtérbe – s ez lesz a film legfigyelemre

méltóbb sajátossága. A szabotázs ugyanis ezúttal emberéletet követel, így a történet a bűnügyi film műfajvonzásába kerül. A termelési filmektől ideológiailag idegen, ám azokat formailag mégis alakító hollywoodi műfajlogika – a vígjátékok mellett – legjobban Máriaassy filmjén vizsgálható. Nem túl dicső szerep, mindenesetre film-történeti értelemben paradigmatiszává avatja a rendező utolsó termelési filmjét.

### A NEOREALISTA ÚTIRÁNY

Ahogy paradigmatiszava a politikai olvadás hatására születő, a szocialista realizmust követő korszak egyik nyitányának tekinthető *Rokonok* is. Máriaassy sokakhoz hasonlóan tekintélyes irodalmi előzményhez fordul, ám nem azért, hogy teljesen kizárja filmjéből a politikát (mint Makk Károly a *Rokonok*-kal egyidőben készült *Liliomfjából*), hanem azzal a céllal, hogy immár nem propagandisztikusan ha-

mis, hanem politikailag hiteles társadalomkritikát fogalmazzon meg. S ez lesz az 1954-től újjászülető magyar filmművészet legfontosabb hagyománya egészen a Kádár-korszak végéig (vagy tán még azon is túl). A harmincas évek panamázó hatalmasságairól szóló regény témájánál és súlyánál fogva erre egyaránt kiválóan alkalmas. Máriaassy csak annyiban értelmezi tovább Móricz bírálatát, hogy nagyobb hangsúlyt helyez a korszak vesztesei-re, a kisémmizett, adókkal sújtott bér-  
lőkre és parasztokra, akik – az írótól egyáltalán nem idegen módon – vádló tanúként keretezik Kopjáss István bu-  
kástörténetét.

A *Rokonok* stílusa még a klasszikus formaeszmény szellemében fogant, s elsősorban tárgyi motívumaival, színészi játékával fejezi ki a korszak szellemiségét. A sáros utcákon közlekedő, kalapemelgető talmi urizálás, a szegényes környezetben pöffeszkedő városháza, az esti összejövetelek erőltetett mondénsága azonban már egy-

értelműen Máriaassy atmoszférateremtő képességét dicséri.

Tematikus és stiláris értelemben egyaránt az átmeneti korszak „kétarcúságát” hordozzák magukon az 1955-ben bemutatott *Budapesti tavasz* és az *Egy pikoló világos*. A *Budapesti tavasz* a fel-szabadulás 10. évfordulójára rendelt film, benne az antifasiszta ellenállás mítoszával, ám a történet főhőse apolitikus civil karakter, aki magánéleti tragédiája nyomán végül aktivizálódik, s beáll az ellenállók közé. De épp ebben rejlik a film szemléleti fordulata: nem az ideológia lép be a magánéletbe, mint az első két termelési film esetében, hanem a magánéleti konfliktusból lép ki a főhős a közélet színterére. A személyes tragédia ráadásul az emlékezetpolitika tekintetében máig fontos témát érint, méghozzá máig érvényes módon: a zsidóüldözést, a holokausztot. A film Duna-parti jelene-te nemcsak a történet drámai csúcspontja, hanem a holokauszt filmes ábrázolá-sa terén is figyelemre méltó megoldás, amennyiben a hiánnyal ábrázolja az ábrázolhatatlan botrányt.

### „A hiány idézi meg a botrányt”

(Budapesti tavasz – Mezey Mária és Gordon Zsuzsa)



A termelési filmek jellegzetes karaktersémája, a reakciósook, haladóok és ingadozók hármasa, a *Budapesti tavaszban* már csak nyomokban felismerhető csoportja jóval erősebb vonásokkal rajzolódik elénk az *Egy pikoló világosban*. A hebrencs Csére Juli beszélő nevű, öntudatos udvarlója, Kincse Marci és jampec haverjai között öröklődik. A szereplők viselkedése azonban inkább erkölcsileg, semmint politikailag motivált, ráadásul Máriássy Judit eredeti filmnovellájának tanúsága szerint (*Egy pohár sör*) a szerelmesek egymásra találása jóval kiábrándítóbb lett volna. A történet tehát még kényszerűen a múltat idézi, a film stílusa viszont már egyértelműen a jövőbe tekint: ez Máriássy első neorealista stílusban fogant munkája.

E stílus legfőbb megjelenítője itt és az ehhez szorosan kapcsolódó *Külvárosi legendában* egyaránt Budapest: a főváros emblematisz főttereinek és hasonlóan jellegzetes hátsódudvarainak költői bemutatása, valamint – és ez legalább annyira fontos, ha nem fontosabb körülmény – dramaturgiai „felléptetése”. A városi helyszínnek mindkét filmben nem egyszerűen a történet hátterét nyújtják, hanem értelmezik is a jeleneteket, sőt egyfajta szerkezetet is előírnak. Az *Egy pikoló...-ban* még inkább „eszmei jelentést” hordoz a Hősök terével szembeállított

**„Magyarország anno zéró”**

(Hosszú az út hazáig – Bara Margit, Sebők Misi, Bulla Elma)

kerthelyiség, Juliék kicsapongásainak színtere, a gangos bérház szűkösségét pedig a Római-part „mozgalmi” tágasága ellenpontozza. Hasonlót látunk a cenzúra miatt a harmincas évekbe áthelyezett *Külvárosi legendában*, amikor a titkos szerelmesek a nyomasztó bérházból kivillamosoznak a Hűvösvölgybe. Ám ebben a filmben maga a soklakásos épület már egyfajta narratív szervezőelvvé is válik, ahogy a számos szereplőt felvonultató mellérendelő epizódok előterében bonyolódik a főszereplők története, s amelynek modernizmus felé mutató, kiábrándítóan illúzióromboló zárata is ebből fakad, hiszen a megejtően szép szerelmi kaland csak rövid epizódként fog helyet kapni a külváros sivár legendájában.

Az *Egy pikoló világos* és a *Külvárosi legenda* stílusa tehát egyformán neorealista tekinthető, történetük szemléletmódja azonban élesen elüt egymástól: a korábbi film még a termelési filmek világát idézi, a későbbi viszont már a modernizmus felé mutat.

**UTAK A MODERNIZMUS FELÉ**

Ezt a vonalat folytatja, méghozzá elsősorban a narráció révén a *Csempészek*, az *Álmatlan évek* és a *Hosszú az út hazáig*. Mivel a *Csempészek* nélküli a legnagyobb mértékben az ideológiai jelentést – hiszen az legfeljebb a szegénység, számkivettség, nyomorúság ál-

talános létállapotaként fogalmazódik meg –, ez a film tekinthető Máriássy legmodernistább filmjének, ideértve későbbi moralizáló társadalmi melodramáit is. A *Csempészek* a véletlent történetsszervező elvvé emelő, epizodikus szerkezetű, nyitott befejezésű elbeszélés módja tökéletesen szinkronban van a modernizmus kortársi, elsősorban olasz fejleményeivel, mindekenélőtt a Máriássy számára oly fontos Antonioni modern melodramáival – sőt, megelőzi az olasz mester 1960-ban a *Kalanddal* induló „elidegenedés tetralógiáját”. A *Csempészekkel* távolodik el Máriássy a legjobban a neorealizmustól, méghozzá oly módon, hogy közben megőrzi a neorealizmus szemléleti és stiláris jegyeit – e tekintetben is az olaszok példáját, Antonioni mellett a korai Fellini és Pasolini útját követi. A folytatás azonban nála elmarad: művészete nem lép át a modernizmusba; középpontjában a neorealizmus, illetve az abból kiinduló premodern törekvések maradnak. A *Csempészekhez*, továbbá az *Álmatlan évek* és a *Hosszú az út hazáig* című filmekhez fogható modernista stílusjegyek Máriássy hatvanas években, vagyis a magyar új hullám idején születő munkáiban nem lelhetők fel. Ezért életműve elsősorban a szocialista realizmus és a modernizmus közötti hosszú átmeneti korszak reprezentánsa.

Mielőtt a modernizmus korában készülő, ám modernista jegyeket kevésbé felmutató filmjeire rátérnék, hadd emeljem ki a *Csempészek* melletti két másikat, alapvetően neorealista stílusú, ám premodern jegyeket is mutató munkáját! Az *Álmatlan évek* és a *Hosszú az út hazáig* hangsúlyozása azért is indokolt, mert e Csepelen játszódó filmek direkt ideológikus tartalma könnyen elfedi a bennük rejlő korszerű stíluselemeket, amelyek a *Csempészekhez* hasonlóan ezúttal is elsősorban a narrációban lelhetők fel. Az *Álmatlan évek* öt epizódból és egy epilógusból összeállított szkeccsfilm. Az egyes történeteket a helyszín, a Weiss Acél- és Fémművek, valamint az ott élő munkáskolónia kapcsolja össze, az események időpontja azonban eltérő: 1916, 1919, 1932, 1942, 1944. Csupa, a munkásmozgalom tekintetében fontos évszám: első világháború, Tanácsköztársaság, gazdasági világválság, második világháború, vészkorszak.



Az epizódokból valóban a munkásmozgalom története rajzolódik elénk, méghozzá akkora léptékben, amelyre egyetlen film általában nem változik, miközben az egyes évszámokkal jelzett időszakokat számos magyar film feldolgozza. Márpedig a film narratíváját épp a nagyívű elbeszélésmód teszi különössé: klasszikus értelemben az, ahogy a kritikai realista nagyregények mintájára rengeteg szereplőt mozgat; a modernizmus jegyében pedig az, ahogy az egyes szereplőket epizódonként előtérbe, illetve háttérbe sorolja, majd forradalmi gesztusként – amely ezúttal nemcsak politikai, hanem formai értelemben is igaz – a történetet az első jelenet megismétlésével zárja le, csakhogy ekkor már a jelenben vagyunk, s a háttérben a Csepel Művek vöröscsillagos cégére látható. Az irodalom terén a film mintájának Déry Tibor harmincas években írt, de csak a világháború után megjelent (s majd 1974-ben megfilmesített) regénye, *A befejezetlen mondat* tekinthető – filmes példát vagy követőt azonban nem találunk az *Álmatlan évek* közvetlen környezetében. S nemcsak a narratív makroszerkezet, hanem az egyes epizódok mikrovilága is igen kifejező. Rögtön az első epizódban megdöbbenően erős a szép munkáslány és az őt körülrajongó fiúk vidámságának szétporladása, miután a lányt egy tüntetésen elfogják, börtönbe vetik, ahonnan kopaszra nyírt fejjel szabadul. Szintén az öntudatra ébredés történetét mondja el a gorkiji ihletésű utolsó epizód a katonafia halálát a náci tisztet megbosszuló anyáról. De az egyik epizód maga is ihletforrás lett: a Máriaassy-tanítvány Szabó István minden bizonnyal az 1942-ben játszódó epizódból merítette *Bizalom* című filmjének alaphelyzetét.

Az *Álmatlan évek* nagyformájával szemben áll a *Hosszú az út hazáig* történetének minimalizmusa. Különösen a film első harmadában figyelemre méltó a neorealista stílus absztrakciója: a visszavonuló németek által felrobbantott híd szomszédságában összedőlő ház romjai alól előkászálódó kisfiú bolyongása a háborút követő új világban voltaképpen nélkülöz mindenféle narrációt. Magyarország anno zéró – stilisztikai értelemben is. Aztán a film elindul egy hagyományosabb történet és egy hagyományosabb ide-



ológiai jelentés felé, a stílus mindvégig kitartó fegyelme mégis Máriaassy egyik legszemélyesebb, leginkább szerzői filmjévé avatja e méltatlanul elfeledett munkáját.

### A MODERNIZMUS TÉVÚTJAI

Máriaassy hatvanas években készült filmjei viszont sajnos méltán esnek ki a filmtörténeti emlékezetből. Látható az igyekezet a politikai motivációt levető, a társadalmi körülményektől megfosztott egzisztencia válságának modernista bemutatására, ám ez – különös az új hullám teljesítményeinek fényében – erőtlen próbálkozás marad.

Amíg a sematizmustól megtisztított baloldali elkötelezettség a neorealista stílussal társulva értékes filmeket eredményez, addig mindez akár könnyed, akár komorabb kortársi környezetben hamisan cseng (nem véletlen, hogy Máriaassy premodern stílusjegyeket mutató filmjei történelmi témájúak). A két Csepel-film között forgatott *Fapados szerelem* idézi a legközvetlenebbül a szocreál karakterisémeit, persze jóval könnyedebb hangvételben, egy romantikus szerelmi történet keretében. Az 1956 után tovább kísértő múlt fontos gondolatának bagatellizálására, különösen a Kádár-korszak vérgőzös hajnalán (a film 1959-ben ké-

### „Szegénység, számkivetettség”

(Csempészek – Bara Margit és Agárdy Gábor)

szült), nehéz felmentést találni, már ha komolyan vesszük a filmet. Márpedig Máriaassy komoly hangú alkotó. (Egyetlen kivétel a cseh-magyar koprodukcióban születő, elegánsan könnyed, a

„modern” témát nagyvonalúan elengedő *Pirosbetűs hétköznapiak*, amelyben egy szerelmi kapcsolat még azelőtt befejeződik, mielőtt elindult volna – no nem az elidegenedés antionionis, jóval inkább a házassági hűség morális gondolatának jegyében.) Ez a komolyság a hatvanas évek filmjeiben egyedül a *Próbaút* házassági drámájában válik súlyossá – az alkoholizmus meglepően nyílt ábrázolása, a gyereket ért durva sérelmek és a történet illúziótlan befejezése ma is megrendítő –, Máriaassy további egzisztenciális válság-filmjei inkább nehézkesek, kimódoltak. A *Karambol* lélektanilag hiteltelen emberi kapcsolatrendszerén a kihagyásos, epizodikus, flashbackre épülő narratív szerkezet sem segít, a *Kötélék* pedig a rendező saját bevallása szerint is elkésett film. Az 1967-es opus Máriaassy „megszállottakja”: 1961-ben betegsége miatt kellett lemondania a filmről, ami így Makk Károlyhoz került, de Makk 1963-as *Utolsó előtti emberének* repülő metaforája is felismerhető a *Kötélék*ben.

A *Kötélék* megkérdőjelezhetőségét életműbeli helye is jelzi, hiszen a film beéke-

lódik a rendező újabb stílusváltását jelező *Fügefalevél* és *Imposztorok* közé. A szatirikus és groteszk hang megjelenésével mit sem változik Máriássy művészetének komolysága: a két film visszatérést jelent a politikai témához és az elkötelezett, kritikai szemléletmódhoz, csak immár másfajta stílusban, ám ismét filmtörténeti súllyal, korszakalakító módon. A *Fügefalevél* kíméletlen társadalmi szatírája az elvtelen szervilizmusról különösen annak továbbélése miatt üt nagyot. Igaz, a kisvárost a bornírt ostobaságtól egy bölcsebb politikai vezető deus ex machinája szabadítja meg, s az ideáljában csalódott szerelmes káderlány vélhetően nem adja fel tiszta eszméit, de a szélkakas fiatal (!) főhős biztosan ugyanúgy folytatja fővárosi hírlapíróként, ahogy addig tette, hiszen karrierje így vezethet mind magasabbra az elvtelenség társadalmában. Az *Imposztorok* tragikus groteszkje pedig a Horthy-korszak jobboldali terrorja, személyi kultusza, majd konszolidációja mellett más korszakok ha-

sonló vonásait is eszünkbe juttathatja, amelyeket Máriássy szintén igen jól ismert...

A két film nemcsak a rendező művészetébe hoz új hangot, hanem a hatvanas-hetvenes évek magyar filmtörténetébe is, olyan alkotások társágában, mint Kardos Ferenc szatirikus parabolája, az *Egy örült éjszaka*, illetve Örkény és Fábri ugyancsak tragikus groteszkje, az *Isten hozta, őrnagy úr!* Ez az irányzat azonban a pályakezdők (Gyarmathy Livia, Böszörményi Géza, Gazdag Gyula) biztató folytatása elenére megszakad – nem kis részben Máriássy Félix örökre megszakadó újabb stílusváltásának betöltetlen hiánya miatt.

**„A modernizmus felé mutat”**

(Külvárosi legenda – Törőcsik Mari és TorDY Géza)

Az életmű közepén elhelyezkedő *Hosszú az út hazáig* Máriássy személyes vallomásaként is értelmezhető. A háború legvégén árván maradt kisfiú sokgyermekes munkáscsaláddal kerül. Szűkös anyagi helyzetük miatt kénytelenek lemondani róla, ám amikor a saját gyerekeit elvesztő gazdag örökbefogadótól a fiú visszazökik hozzájuk,

immár nem engedik el többé maguktól. Hasonlóan alakul Máriássy művészi pályafutása. Az elszegényedett arisztokrata családból származó, Németországban gyerekeskedő, Olaszországban tanuló fiatalember a második világháború éveit alatt eszmélődik és az ötvenes években válik filmrendezővé. Baloldali elkötelezettségét az első filmek tehertétele mellett is megőrzi; erről életművének legelismertebb, neorealista stílusú darabjai, valamint a (jobboldali) terror természetrajzáról szóló *Imposztorok* tanúskodnak. Hosszú utat tesz meg tehát ő is a diktatórikus rezsimektől a szellemi, morális és művészi értelemben vállalt baloldalságig, ahogy hosszú az útja a szocialista realizmustól a neorealizmuson át a (pre)modernizmusig. S a *Hosszú az út hazáig* szimbolikus önéletrajzisa mellett a neorealizmusból a modernizmusba átvezető formavilága miatt is vallomásnak tekinthető. Olyan ars poeticának, amely Máriássy Félix életművének talán legizgalmasabb területébe, a neorealizmusból a modernizmusba hajló átmenet szürke zónájába enged bepillantást. •



BESZÉLGETÉS DOBAI PÉTERREL

# Voltam élni

MORSÁNYI BERNADETT

**MEPHISTO, REDL EZREDES, BÜNTETŐEXPEDÍCIÓ... KEVÉS KORTÁRS ÍRÓ FEKTETETT BE ANNYI MUNKÁT ÉS INVENCIÓT A MAGYAR FILMBE, MINT DOBAI PÉTER.**



**D**obai Péter az eddigi leg-eredményesebb magyar filmforgatókönyv-író. 1981-ben Cannes-ban Az év legjobb forgatókönyve díjat kapta meg, '82-ben Agrigentóban Cinema Narrativa díjjal jutalmazták. 2014-ben Kossuth- és A Nemzet Művésze-díjjal tüntették ki, s bár verseskötete két évente jelenik meg, a filmográfia szerint 2002 óta nem írt forgatókönyvet.

• *Nem hiányzik a forgatókönyvírás?*  
Nem.

• *A forgatás hangulata sem?*

Az hiányzik. Szerettem sok operatőrt, világosítót, egyszerű filmeseket, bonyolult filmeseket. Az a világ évtizedekig hozzátartozott az életemhez. De nem az a jó szó, hogy hiányzik, mert akkor még most is ott lennék.

• *Régebben színészként is közreműködél filmekben. Említetted, hogy Mészáros Márta megkért, hogy szerepelj a most*

Huszárik Zoltán: *készülő filmjében, mi lenne a feladatod?*

**Csontváry**

(Ichak Finci)

Csak az, hogy üljek ott. Sok filmben szerepeltem, például

Bódy Gábor és Tarr Béla filmjeiben. A *torinói lóban* is szerepelhettem volna. Szardíniában játszódik az a rész, amit nekem kellett volna csinálni, nem lett volna bonyolult, de utána még jött volna a szinkron, és nem vagyok színművész...

• *Mióta nem írsz forgatókönyvet?*

A Sára Sándornak írt *Amrita Sher-Gil* volt az utolsó komolyabb feladatomban, és sikerült is Amritát életre keltenem, azzá tenni, aki volt. Ebben a filmben bíztam, ahogy korábban az ugyancsak Sárának írt *Budavár visszavívásában* is. Hittem benne, hogy győzni fogunk, hogy film lesz belőle. Amit mostanában komolyan vettem félig-meddig, az Szabó István felkérése volt a Bethlen István-féle történet megírására. Nem vállaltam el, bár tisztán van előttem Bethlen igazi magyar sorsa.

• *Tudod, hogy összesen hány forgatókönyvet írtál?*

Rengeteg filmnovellát írtam, aminek masszív, zárt története volt, és lehetett volna belőle film. Némelyik filmforgatókönyvem már akkor elfogadták forgatókönyvnek, amikor még filmnovella, vagy csupán a szinopszis fázisban volt. Ha pénz kellett, az autóba benzin, akkor elvállaltam egy forgatókönyvet, és meg is írtam. Megkaptam a pénzem, és ment is az autó. Minden forgatókönyvet pénzért írtam, mikor az anyagi helyzetem jobbra fordult, már nem volt szükségem rá.

• *Az utóbbi években megjelent köteteid végén a fontosabb forgatókönyveid is feltüntetted. 19 filmforgatókönyv szerepel a felsorolásban, az ismertebbek között olyanok is, melyekből végül nem készült film. Vannak olyanok, amikről a veled készült interjúban lehetett olvasni (Radetzky-induló, 1976; Budavár visszavívása, 1986; Rembrandt, 1992; Károly és Zita, 1993), de olyanok is, amiket interjúban sem említesz. A vadász (1980) például miről szól?*

Ez egy szerelmi háromszög története.

• *Mint a Háromszög tan (1983) című kisregényed?*

Igen. Nehéz volt írni, két férfi és egy nő története. Mel Ferrer szerepelt volna benne. Makk Károly találta ki, én pedig kiegészítettem.

• *És A gyanú (Der Verdacht, 1985)?*

Ez egy Dürrenmatt-adaptáció, ezt is Makk Karcinak írtam, de nem lett belőle film.

• *Úgy tűnik, hogy Makk Károllyal nem volt olyan gyümölcsöző a kapcsolatot, bár a Radetzky-indulóról több helyen is azt nyilatkoztad, hogy a legjobb forgatókönyved.*

Karcsi mindig átvágott, de jó humora volt és szerette a nőket. A *Radetzky* miatt viszont majdnem ő kapott agyvérzést, ment Prágába és Moszkvába is pénzért. Az oroszok azt kérdezték, maguknak pénzgondjuk van? Hát, mi megcsináljuk, de csak akkor, ha a *Radetzky* főhőse, Trotta hadnagy eljut '17-ig a forradalomig, különben sajnáljuk. Karcinak írtam a *Kutyaszív*et is, ez egy Bulgakov-adaptáció, könnyű volt megírni. Bulgakovtól lehet tanulni. A *Turbin család napjai* megírására például senki sem kért fel, de Bulgakov remekművének tartom, ezért megírtam.

• *A Guantanameráról (1995) és a Magyar keresztről (2002) sem szoktál beszélni.*

A *Guantanamo* az egy kubai történet. Kabai Barna kért fel rá. Kuba akkor már kezdett összeomlani, és közeledni az Egyesült Államokhoz, az oroszok kivonultak. Akkor volt a nagy exodus, mentek a gumicsónakok, rengeteg halott volt, mint most a tengerekben. A *Magyar keresztet* András Ferinek írtam, az egy jó film lett volna. Nem adtak rá pénzt, arról szólt, hogy létezik egy munkásosztály, ami halálra dolgozhatja magát. A rendszerváltás előtt és után sem kellett a történet. Az akkori Magyarországról mutat képet.

• *A kilencvenes évek közepétől többször nyilatkoztad, hogy „tékozlás” volt részedről, hogy regényterveid kidolgozása helyett forgatókönyveket írtál. 1982-ben, amikor a Filmvilágban vita zajlott a forgatókönyvíró szerepéről, a hozzászólók téged hoztak fel példának arra az esetre, amikor egy film sikerében a forgatókönyvírónak is szerepe van. Mégis, mintha ambivalens érzéseid lennének a forgatókönyvírással kapcsolatban.*

Nem minden esetben. A világ minden táján vetítik a *Mephistót*, a *Redl ezredest* vagy a *Hanusstent*. Mindhárom film megnyerte a *Brit Filmakadémia Díját*. S bár több mint harminc éve született a *Mephisto*, még mindig van üzenete a fiatalok számára, ma is aktuális kérdés, hogy meddig mehet el a művész karöltve a hatalommal.

• *Igen, de például a Csontváry kapcsán többször nyilatkoztad, hogy nagyon sok időt vett el tőled, s a film miatt nem írtad meg a Túlélő című regényed. A Csontváry stáblistáján Császár Istvánt jelölik forgatókönyvírónak, téged társírónak, de köztudott, hogy neked köszönhető, hogy elkészült a film.*

Huszárikot lepte meg a legjobban, hogy a Császár eltűnt. Pedig Császár István gyönyörűen indított, az elején tökéletesen hangot talált. Az a monológ a film elején, hogy „ki vagyok én?...” nem Csontváryról szól, hanem a Kádár-rendszerben élő és alkotó művészek tragikus életéről, arról hogy a művészet miért hal meg. Ez tart vagy hét-nyolc percig, nagyon erős szöveg. Az a vicc, hogy eredetileg azt hittem, hogy Csontváry írta, neki sok írása van. Tudom egyébként, hogy Császár, miért menekült ki a filmből...

• *Miért?*

Mert gyengének érezte Huszárik Zoltánt a *Csontváryhoz*... Visszatérve Császár, egyszer csak eltűnt. Erre megkeresett

a Filmgyár igazgatója, Föld Ottó, aztán Aczél György is, hogy vállaljam el.

• *Miért téged kerestek meg?*

Mert tudták, hogy én meg tudom oldani. Én nagyon háritottam, de állásom volt a Filmgyárban, nem ordíthattam azt, hogy én ezt nem csinálom meg. A film méltatlan volt Csontváry életművéhez. Ott van egy rossz sík, a civil ruhás Ilich Finci, aki a Latinovits vonalat viszi (fölsőlegesen) végig a filmen. Egy fehér galamb elég lett volna Latinovits emlékének, „Búcsúzunk tőled Latinovits Zoltán” felirattal. Aztán ott van kosztümben is Csontváry, ez a második sík. Igazi szellemidézés volt a halott festő és a halott színész „megjelenítése”, s ez a konfúzió, zavaró kettősség „végigvonul” a filmen. De van egy harmadik vonal is, a Zoli bohóc, azzal a hosszú ebéddel a Dayka Margittal. Ez egy átvétel a *Szindbádból*. (Bódy Gábor mondta szellemesen, amikor a *Szindbád* ment a mozikban, hogy Magyarország végre megtalálta a címerét. Rákerült a magyar trikolorra, a fehér mezőbe a velőscsont.) A színész úgy lép be ebbe az ebédbe, mint Zoli bohóc. Huszárik Zoltán nem jól sikerült öniróniája, arról nem is beszélve, hogy Csontváry vegetáriánus volt. Ezt a három idősíkot Huszárik találta ki. Az én ötletem volt a soproni elmegyógyintézet a Drahota Andreával, ott is civil ruhában jelenik meg a színész, s azt mondja, hogy én nem tudok önéletrajtot írni. Ezeket a részeket azért írtam, hogy mentsem, ami menthető, de éreztem azt,

Szabó István:

**Mephisto**

(Klaus-Maria Brandauer)

hogy baj van. Az egész Gellért-jelenetet is én írtam meg, próbáltam visszahozni az esélyeket. Sajnálatos módon Dósai István, a filmfőigazgató, letiltotta azt a részt, amiben a Móger Ildikó, aki Huszárik elvált felesége volt, katonaruhában és harisnyanadrágban vonult, mint egy katona. Ő eredetileg balerina volt és gyönyörű. Csontváry jött vele szembe a fürdőből vizesen, arcát fekete lepedővel takarta le. Dósai, a filmfőigazgató felordított, hogy ez '56, ahogy Csontváry fekete lepellel takarja az arcát. Én azt mondtam Huszáriknak, jobban jársz, ha betiltják ezt a filmet, s őt, tíz év múlva vetítik, de ő beleegyezett, hogy kivájják ezt a részt.

• *Huszáriknak miért volt fontos, hogy Csontváryról filmet készítsen?*

Neki nem volt fontos, mindig azt mondta, soha nem akar olyan filmet csinálni, mint a Modiglianiról szóló *Montparnasse szerelmesei*, vagy mint *A nap szerelmese*, ami Van Goghról szól. Olyan filmet akart csinálni, mint a Füst Milán könyve, *A feleségem története*, és az *Ez mind én voltam egykor*. Ő nem akarta a *Csontváryt*, de akkor azt mondták neki, hogy akarsz 15 évet várni egy újabb filmre? Aztán Zoli azt gondolta, hátha sikerülhet, de nem sikerült. Zoli utazni és utazni akart, és nem befejezni a filmet.

• *A Csontváryval szinte egy időben írtad a Mephistót.*

A *Csontváry* két és fél évig készült, a *Mephistót* egy hónap alatt írtam, ez Szabó Istvánon is múlt, az ő fegyelmettségén, koncepcióján. Nem is



olvastam a Klaus Mann-regényt, beleegyeztem abba, ahogy ezt a Szabó elképzelte. Csak megírtam azt, amit egy írónak teljesítenie kell. Szabó több helyen rövid betoldásokat épített be a szövegembe, nem annyira dialógusokat, mint rövid, villanásszerű jeleneteket, illetve húzott ki egyes, „túlírt” szövegrészeket. Valamennyi kellett, hogy szerepeljen a regényből is, mivel a producerek megvették a jogot. A három film megírása és forgatása során sokat tanultam Szabó István fegyelmességéből, munkabírásából és egyáltalán abból, ahogy „ledirigálta” ezeket a nem éppen könnyű témájú filmeket.

• *Kivel volt a legjobb együtt dolgozni?*

Jó volt Szabó Istvánnal a három film. Magyar Dezsővel pedig nagyon jó volt a *Büntetőexpedíció*. A *Büntetőexpedíció* a *Hat brandenburgi verseny* című forgatókönyvem egyik része volt, amire Magyar Dezső kapott pénzt. Ez az első forgatókönyvem, a nagyapám visszaemlékezései alapján írtam végzős egyetemistaként. Oberhausenben kitaláltak egy különdíjat (*Sonderpreis*) a filmnek, mert a fesztiválon kizárólag maximum 30 perces dokumentumfilmet lehetett jutalmazni, de a *Büntetőexpedíció* hosszabb, ráadásul nem dokumentumfilm. A film '56-ra is utalt, Prágára is, és a guevaraizmus mitológiáját is képviselte. A Balázs Béla Stúdió nagy oppozíciót jelentett a rendszerrel. Emlékszem a BBS heti vetítéseire, ahogy sorban álltak a Filmművészeti Szövetség épülete előtt, olyan diákok is, akik Műegyetemre, Közgazra jártak és látszólag semmi közük sem volt a filmhez. A Balázs Bélában ugyanis lehetett látni olyan filmeket, amiket Magyarország nem vett meg, de szinkrontolmáccsal egyszer-egyszer le lehetett vetíteni. Sokan voltak kíváncsiak, és nemcsak a filmmel foglalkozó diákság, az idősebbek is, például Pécsi Sándor, a ritka, nagy nyugati játékfilmekre, vagy akár Tarkovszkij filmjeire, és magára a Balázs Bélás filmekre is. Ezeket a filmeket, még ha be is tiltották, egyszer vagy kétszer engedélyezte vetítését a Filmfőosztály. A hetvenes években egyébként minden filmemet betiltották, az *Archaikus torzót*, az *Együtthatókat* is, s az anyámról készült filmet, az *Anyámat*. Mindegyikre azt mondták, hogy rendszerellenes, individualista, kártékony.

• *Az Anyám (1975) című filmet Grunwalsky Ferencsel készítetted, s az ő segít-*

*ségével forgathattad le az Együtthatókat (1972).*

Feri, mint a BBS akkori vezetője sok plusz pénzt folyósított a filmhez. Az *Együtthatókban* szerepelt Erdély Miklós, Pauer Gyula és más avangárd barátaim is. Közreműködött a Ganz-Mávag Acélhang Kórusa, forgattunk Halász Péter Lakásszínházában is. Az első nagy, nyilvános gellérthegyi popkoncertet is felvehettük, és forgattunk bent a május elsejei tömegben a Dózsa György úton. A pártvezetés a tribünön volt, ahogy guggoltunk két kamerával a tömegben (Lugossy István volt az operatőr), lehetett látni, hogy a transzparenszeket és a plakátokat vivő munkások zsebében ott a pálinkásüveg, holott a felvonulás végén ingyen sör és virsli volt. A munkások dülöngéltek, nem integettek, s kiderült, hogy valójában nem ők énekeltek, hogy „Éljen a párt, Éljen a párt!”, hanem egy géphang énekelte. Nem a poén kedvéért csináltuk a filmet, hanem mert akkor még azt hittem, létezik egy öntudatos munkásság. De a kizsákmányolt munkásságot nem lehetett megmutatni. A Ganz-Mávag Acélhang Kórusa munkásmozgalmi dalokat énekel nekünk (*Ma verd le magadról a munka porát*), de végül operettekkel folytatták, együtt létezhet bennük a kétféle világ. A film címe nem matematikai jelentésű, arra utal, hogy ezek együtt hatnak. A Balázs Béla Stúdió tetszett, de a Filmfőosztály nem fogadta el vetítésre, sőt sztenderdizálásra sem. A film betiltása után mentem el írószövetségi ösztöndíjjal két évre Kubába. Ez alatt betörtök a Pasaréti filmgyár raktárába, és a film nagy részét megsemmisítették, feltételezhetően a BM megbízásából. A Halász Péter-felvétel teljes anyaga megmaradt, az Erdély Miklós, Pauer-részből is maradt meg részlet, de a hangját eltüntették.

• *Említetted, hogy Magyar Dezső nemrég felvetette, hogy készítetek együtt filmet. Milyen ötlettel kerestet meg?*

Dezső tavaly kerestet meg azzal, hogy szeretne filmet csinálni, az *Agitátorok* folytatásán gondolkozott. Az *Agitátorok* egy enigmatikus, erőteljes film, amit annak idején Dezső félelmetesen jól megrendezett, de mondtam, hogy ezen az ötleten még Bódy is nevetne.

• *Tengerészmultra visszaemlékezve azt szokatlan mondani, hogy a hajózás a legdemokratikusabb szakma.*

Igen, mert bármilyen munkát adnak (például rozsdaverés), az is csinálta már, aki a feladatot rád osztotta.

• *Mi a helyzet a forgatókönyvírással? '82-ben, a Filmvilágban írtál egy esszét a forgatókönyvről és a forgatókönyvíró szerepéről.*

Igen, *Elnémul a szó, megszólal a kép* címmel. Pasolinivel szólva a forgatókönyv egy átmeneti struktúra, azért jön létre, hogy a filmben megszűnjön. Ezt tudomásul kell venni. A forgatókönyvet nem hasonlítanám a regényhez, bár van epikai erőtere (dialógus, jelenet), de még Michel Butornak és más strukturalistáknak is muszáj, hogy leírjanak dolgokat, hogy a szem, az agyvelő tudja követni. A forgatókönyvnl viszont néhol elegendőek a jelzések, mert ott van a rendező, az operatőr és a színész, mint végrehajtó. Ahol egy forgatókönyvírónak élesen, jól jelen kell lennie, az a dialógus és a jelenet. Én például mindig megírtam a jeleneteket is, és egy csomó instrukcióval láttam el a rendezőt, legtöbbször fölöslegesen, mert úgyis kialakult elképzelései voltak. Még olyan filmek esetében is éles különbséget tennék forgatókönyv és regény között, amelyek regényből készült adaptációk. A forgatókönyvírás leginkább a drámaíráshoz hasonlít, a dialógus és a monológ miatt, s mert a cselekménynek korlátozottnak kell lennie. Egyébként a legnagyobb különbség a forgatókönyvírás és a regényírás között, hogy a forgatókönyvírásért jobban fizetnek.

• *A Csontváryban a színész a soproni jelenetben azt mondja, hogy „önéletrajzt kell írnom”. Te hogy állsz az önéletrajzi regényeddel?*

Írom az önéletrajzomat, de nagyon nehezen megy, visszatértem a kézírás-hoz, blokkokban, vázlatokban írok. Volt olyan elképzelésem, hogy publikálok részleteket, de ha részletekben közlök egy életrajzt – akár kronológiailag, akár nem –, nem biztos, hogy azt a hatásfokot éri el, mintha bombaszerűen robban az egész.

• *Az új versesköteted viszont már tavaszra várható.*

A *Ma könnyebb. Holnap messzebb* című kötetem annak idején sajtóhibával jelent meg, ez azóta is zavar. A tavasszal megjelenő könyvben hibátlanul szerepelnek majd a kötet versei, de lesznek új versek is. A könyv tervezett címe: *Voltam élni*. •



BESZÉLGETÉS HARTAI LÁSZLÓVAL



# „180 fokos fordulatra lenne szükség”

SOÓS TAMÁS DÉNES

**A MÉDIAISMERET TANÍTÁSÁBAN HÚSZ ÉVEL ELŐTT MÉG LÉPÉSELŐNYBEN VOLTUNK, MÁRA SEREGHAJTÓK LETTÜNK EURÓPÁBAN.**

**A** média elképesztően gyorsan változik. Új korszakot kell nyitni a médiaoktatásban is, vallja Hartai László, Balázs Béla-díjas rendező-operatőr, az ELTE BTK tanára, a hazai médiaismeret-oktatás vezető személyisége.

• *A magyar médiaoktatás előnyös pozícióban volt a 2000-es évek elején, de mára elveszítette ezt a főrját a többi európai országgal szemben – mondatá legutóbb egy konferencián.*

Fontos leszögezni az elején, hogy én a médiaoktatáson – ebben a kontextusban legalábbis – az általános iskolai és gimnáziumi médiaoktatást értem. Ezen a területen az előnyt az jelentette, hogy 1996-ban bekerült a Nemzeti alaptantervbe a *Mozgóképkultúra és médiaismeret* tantárgy. Ehhez mindössze három hónap kellett és néhány személyes kapcsolat, ami teljesen abszurd. Egy ilyen lépés hosszú és alapos előkészítést igényel, a tanterv részletes kidolgozásától a tankönyvek megírásán keresztül a tanárok továbbképzéséig. Magyarországon viszont ezt a hosszú távban gondolkodó, sok szakmai vitával és aprómunkával járó, de cserébe stabilizáló fejlesztést nem ismerjük. Ha valaki az elmúlt ötven évben pozícióba került, akkor gyorsan át akarta nyomni a számára fontos dolgokat, mert így volt esélye bárminek is, ugyanakkor ez a módszer semmiféle garanciát nem adott a jövőre nézve.

Ennek ellenére a 90-es években még előnyt jelentett a jogszabály, ami garantálta, hogy legyen médiaoktatás Magyarországon. Hogy milyen óraszámú és milyen életkorban, az másodlagos volt. Az egyezség úgy szólt,

hogy ha bizonyít a tantárgy az iskolában, akkor megszeresheti a szükséges óraszámokat. Elkezdődött a tanárképzés is, és némi állami pénz is befolyt a területre: két alkalommal 30 millió forintos nagyságrendben támogatta az oktatási minisztérium, hogy a tanárok elmenjenek az egy- vagy a kétéves posztgraduális képzésekre. 2004-ben a magyar iskolarendszer átállt a kétszintű érettségire – kezdetben emelt szinten is lehetett érettségizni médiából, ma már nem –, ami kedvet csinált a gyerekeknek ahhoz, hogy ilyen területen tanuljanak tovább a felsőoktatásban. Ez így együtt olyan csomagot alkotott, ami máshol nem létezett Európában. De közben eltelt 8-10 év, és 2005 és 2009 között számos európai országban bekerült a média a közoktatásba, ráadásul sokkal átgondoltabban és stabilabban, mert ott nem spórolhatták meg az előkészítést. Ehhez hozzájön még az is, hogy a 2000-es évek közepére az egész médiatér radikálisan megváltozott. A technológiai robbanás ugyan megoldotta az eszközhianyral kapcsolatos problémákat, hiszen ma már a gyerekek okostelefonja elegendő a legtöbb médiaórai feladathoz, viszont átalakultak a gyerekek médiafogyasztási szokásai. Bizonyos életkor fölött kevesen néznek tévét, helyette a számítógép előtt ülnek, és fogyasztóként, aktív felhasználóként viselkednek. Emiatt a tanárképzésben is szükség lenne egy második hullámra, mert a 90-es évek végén még nem lehetett kiképezni a tanárokat arra, hogyan tanítsák a mai médiakörnyezetet a gyerekeknek.

• *Ma milyen problémákkal kell szembenézni a hazai médiaoktatásban?*

Tantárgyfejlesztőként többet kéne foglalkoznunk azzal, hogy aktuális, az internettel kapcsolatos példákon keresztül tanítsuk a gyerekeket. De közben nem lehet kihagyni a televíziós korszakot sem, mert a családban még mindig a tévé a legfontosabb tömegkommunikációs eszköz – és a gyerekek is néznek tévét, csak éppen az interneten. Figyelni kell arra is, hogy a digitális kompetenciafejlesztést ne mossuk össze a médiaoktatással, amire a médiaoktatás „új iskolája” hajlamos. De a legfontosabb talán az lenne, hogy felméréseket végezzünk az iskolákban. Ugyanis senki nem vizsgálta meg, mi zajlik valójában a médiaórákon. A szakértők kérdőíveket küldözgetnek egymásnak, és abból próbálják felfejteni, mi van a valóságban, ahelyett, hogy elmennének az iskolába és beülnének egy órára. Azt is hiába kérem az illetékesektől már tíz éve, hogy megnézhesük a diákok médiaérettségi feladatait. Tíz év alatt több mint tízezer gyerek érettségizett ebből a tantárgyból Magyarországon, tehát több mint tízezer projekt munka és teszt alapján lehetne kutatni, hogyan fejlődött a szövegértési vagy épp a filmalkotási képességük. De ha nincs rá pénz, akkor ezt sem lehet megvalósítani, a médiaoktatásra, a kutatásra és fejlesztésre pedig semmilyen forrás nem áll rendelkezésre 2006 óta. Tíz év alatt pedig elment mellettünk a világ.

• *Miben maradtunk le ez alatt a többi európai országtól?*

Hollandiától Németországig, Svédországtól Belgiumig sok országban léteznek ún. tartalomfejlesztő és médiaoktatási központok, ahol azt kutatják, hogyan lehet innovatív módon tanítani a médiát. A tankönyv csak egy lehetőség a sok közül, és nem is feltétlenül a legjobb – Magyarországon például sok diák nem tudja megvenni, mert drága. A tehetséggondozást is lehetne szabadabban folytatni, nálunk ugyanis az OKTV túlságosan be van építve az iskolai rendszerbe, az eredmény is beszámítható az egyetemi felvételibé. Máshol az OKTV-nél sokkal izgalmasabb versenyek vannak. Soha nem tudtunk még pályázni például az Evens Alapítványnál, ami a leginnovatívabb médiaoktatási formákat díjazza, annak ellenére, hogy Magyarországon már húsz éve oktatjuk a médiát az iskolákban.



• A médiaoktatáson belül a filmtanításra is lehetne nagyobb hangsúlyt fektetni.

A Mozgóképkultúra és médiaismeret tantárgy magyar specialitás, mi találtuk ki – és ebben nekem is nagy szerepem volt –, hogy összekötjük a film- és a médiaoktatást. De általános jelenség, hogy kezdik újra felfedezni és a médiától függetlenül hangsúlyozni a tantervből az elmúlt évtizedekben kikopott filmoktatást. A legutóbbi sikersztori az észak-ireké, akiknél évente kétmillió euróval támogatják a filmoktatást, mert elmagyarázták a kormánynak, milyen fontos a film a lokális hagyományok átörökítése, a személyiségfejlesztés és a munkahelyteremtés szempontjából.

• Bár globális trend, hogy egyre kevesebben járnak moziba, de lehet összefüggés a magyar filmoktatás elhanyagolt helyzete és a magyar filmek nézőszámának radikális csökkenése között?

Én próbálom meggyőzni a Filmalapot, illetve a vezérigazgatót, Havas Ágnest, hogy mekkora potenciál van a filmoktatásban. A Filmalap is kihasználhatná az iskolarendszert, hiszen moziba a 12 és 30 év közöttiek járnak tömegesen, akiknek többsége a gimnáziumban és az egyetemen ül az iskolapadban. A hazai publikum ötven éve arra szocializálódik, hogy a magyar film rossz. A Filmalap még nem jött rá – vagy rájött, de nemigen kezdeményezett ebben az ügyben –, hogy amíg ez nem változik meg, addig hiába fektet akármennyi pénzt a marketingbe, nem fognak nőni a nézőszámok. Ahhoz 180 fokos fordulatra lenne szükség, hogy az emberek azt gondolják, a magyar film érdekes. Ha a mostani kormányzat úgyis a nemzeti öntudatot hangsúlyozza, akkor a magyar film területén is ki lehetne használni ezt – ugyanúgy, ahogy a magyar termék fogyasztására buzdítanak. Egyél magyar paprikát, nézzél magyar filmet. Ennek megvalósításához persze rengeteg ötlet és erő kéne. Nekem van is hozzá egy nagyon egyszerű szlogenem. Nevezetesen, hogy a magyar film jó. Erre is sok példát lehet hozni – még akkor is, ha évente csak egy-két jó magyar film készül. •

Az egyetlen szegmens, ahol kitart még az előnyünk, az az érettség. Annak idején még 1998-ban tettem

egy körutat az angliai iskolákban, hogy megnézzem, hogyan zajlik ott a médiaoktatás. A tanulság az volt, hogy nem feleltetnek, hanem több hétre szóló kutatási feladatokat adnak a gyerekeknek, amelyek teljesítéséhez a környezetükben kell mozogni és tapasztalatokat gyűjteni, és strukturáltan megfogalmazni azokat. Ennek megfelelően a magyar médiaérettségét is úgy építettük fel, hogy legyen egy projektrésze. Az érettségi azért is jelent sokat, mert kevés országban mérik strukturált mediavizsgán azt, hogy mit tudnak a gyerekek és mennyit fejlődtek a készségeik.

• Ideális esetben hogyan nézne ki a magyarországi médiaoktatás?

Az iskolákat is partnerként kezelő előkészítés után ajánlatot kéne tenni, hogy heti 2-3 tanórán tanítsák a médiát 13 és 18 éves kor között. Ez az óraszám a mostaninak a sokszorosa, de szükség lenne rá, mert a gyerekek ma már sokkal inkább a médiából tanulják a valóságot, mint az iskolában a tanároktól. Muszáj lenne az iskolának is megértenie ezt a mediatizált világot. A képességfejlesztés ma Magyarországon a nyelvoktatást, a természettudományos tantárgyakat, valamint a magyar és történelem órákat takarja, mintha csak ennyiből állna az emberi

Szimler Bálint:  
**Felelés (Nekem Budapest)**

kultúra. Pedig azt is figyelembe kéne venni, merre halad a világ és milyen képességeket igazol vissza a munkaerőpiac. Kritikus

állampolgárokat kéne nevelni, akik kételkedve olvassák a média híreit és tudnak szelektálni, hogy mi tartozik rájuk, és mire nem kell vesztegetni az idejüket. Fontos, hogy a gyerekek megtanulják: a média minden eseményt történetté alakít, és a különböző médiaszervezetek különböző narratívákat javasolnak, amiket megpróbálnak eladni nekik. Erről írtam részletesebben az NMHH-nál megjelent könyvemben, a *Médiaeseményesettanulmányokban*.

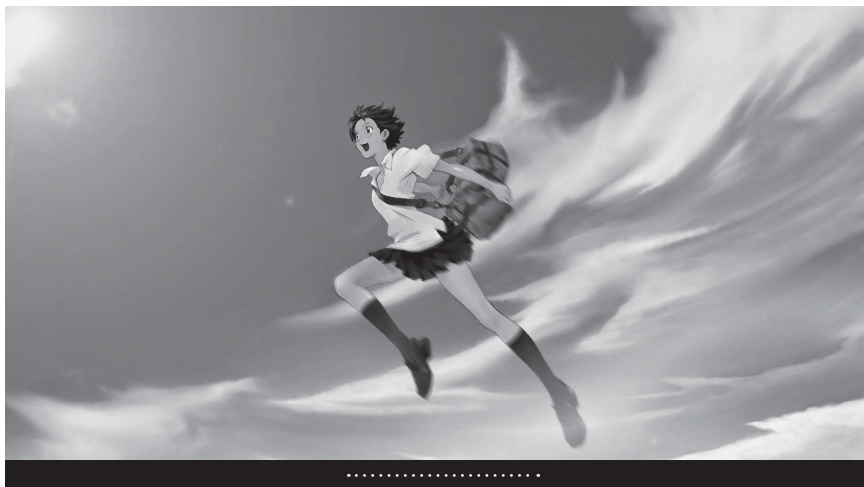
Emellett fontos lenne az is, hogy felálljanak az említett innovatív tartalomfejlesztő intézetek. Finnországban például folyamatos tantervfejlesztés folyik egy erre szakosodott intézetben, ahol azt kutatják, hogyan kéne átalakítani a tantervet 7-8 év múlva – függetlenül attól, milyen kormány lesz akkor hatalmon. A média nagyon gyorsan változik, ezért szinte lényegtelen, mi volt a tanterv 2000-ben, amikor például még a Facebook sem létezett. És persze a tanárképzést is támogatni kéne, megtanítani őket a kreatív médiahasználatra. Nekik sem előadást kell tartani, hanem feladatokat adni, azokat kiértékelni és elemezni, esetleg újra elvégeztetni velük, ez pedig szintén idő- és erőigényesebb munka.

MAMORU HOSODA

# Hazatérés Álomországából

DOBAY ÁDÁM

MAMORU HOSODA A FANTÁZIAVILÁGBÓL VISSZAVEZETI HŐSEIT A VALÓ VILÁGBA.



A japán animációs filmek férfitörténeteinek alkotói gyakran helyezik hőseiket olyan álmvilágokba, amikben távol kerülhetnek a modern élet gondjaitól. Ezek a világháború utáni évtizedekben kialakuló férfi menekülővilágok zsigeri reakciót jelentenek a *shōjo* történetek modern női hőseinek megjelenésére, legyenek azok kortárs mitikus varázslányok, vagy egyszerűen emancipált nők, a korábbinál tágabb társadalmi mozgástérrel (*Hercegnő fehér lovon*, Filmvilág, 2014/06).

Ezzel szemben azok a klasszikus hőstörténetek, amelyekben a férfihősök fegyvereikkel vagy speciális képességeikkel győzedelmeskednek az ellenfélen, nehezen vernek gyökeret a társadalmi berendezkedésben folyamatosan modernizálódó és nyugatosodó közegben, ami a háború tanulságaként alkotmányos szinten tagad meg az élet minden területén bármilyen, agresszióra alapuló megoldást. A fiúknak-férfiaknak készülő történetek szerzői ezért két dolgot tehetnek: vagy maguk is modernizálnak (a harci történeteket versenysport-, vagy rendőr-

**„A jelenben maradásra biztatja szereplőit”**  
(Az idő felett járó lány)

történetekké áthangolva), vagy olyan történetvilágokat keresnek maguknak, ahol a világ működése a régi, egyértelműbb leosztást követi – attól függetlenül, hogy ezeknek a világoknak a működése vagy tanulságai bármilyen módon alkalmazhatóak-e a valódi világban.

A menekülővilágok három markáns alaptípusa a miszticizált múlt, ahova még nem tette be a lábát a modernitás; a távoli jövő, ahol a demokrácia romjai között újra a férfierő nagysága határozza meg a túlélés esélyét (mint a *Mad Max*-ihlette *Hokuto no Ken*); valamint az eldönthetetlen időbe kiszervezett párhuzamos világ (mint a lebegtetett korban játszódó *Naruto*, a kalóz-kalandvilágba helyezett *One Piece*, vagy a technológiai és mágikus elemeket egyaránt felvonultató *Dragon Ball*).

Ezeknek a világtípusoknak a szten-derdizálódásával, a nyolcvanas évektől elindul egy ellentétes folyamat, ami ugyanezeket az ismert világokat és műfajokat már önvizsgálatra és a modern férfi identitásválság megjelenítésére használja. Ez igaz Katsuhiro

Otomo Akirájára éppúgy, mint Hideaki Anno *Evangelion*jára, vagy Shinichiro Watanabe sorozataira, a *Cowboy Bebop* és a *Space Dandy* úrben tengődő léhűtőitől a *Samurai Champloo* Edo-kori semmirekellőig.

A negyedik önálló filmjével jelentkező Mamoru Hosoda sajátos helyet foglal el a fenti spektrumon azzal, hogy tudatosan felforgatja az évtizedek alatt rögzült konvenciókat. Hosoda a hagyományosan fiú-közönségnek készített műfajokat a jelenben tartja, sőt, női szemponttal lágyítja. Párhuzamos világait pedig az eszképzizmus helyett a kortárs világgal való ütköztetésre használja – néha szó szerint.

## „TIME WAITS FOR NO ONE”

Hosoda pályafutásának elején népszerű franchise-sorozatokhoz, a *Digimon*hoz és a *One Piece*-hez készített egész estés filmeket. Utolsó ilyen rendezése után azonban a mások mellett Satoshi Kon filmjeit is gyártó Madhouse produkciós házhoz igazolt, hogy óvatos lépésekkel elinduljon a teljesen saját történeteinek irányába.

Az első önálló Hosoda-film, *Az idő felett járó lány* (*Toki o Kakeru Shōjo*, 2006) egy adaptáció, egy folytatás és egy remake egyedi ötvözete. Az alapmű a *Paprikát* is szerző Yasutaka Tsutsui azonos címen megjelent 1967-es regénye, Japán legnépszerűbb romantikus-időutazós hibrid sztorija, aminek Hosoda rendezése sorrendben a kilencedik adaptációja. Ami új, a kortárs közeghez illesztett új szereplők – ami marad, az a negyven év után is változatlan kamaszalapkérdés: mit kezdek a gyerekség és a felnőttég között félúton hirtelen rám szakadt erővel, amihez senki nem adott értelmes használati utasítást?

Az iskolai szertárban véletlenül időugró képességet szerző középiskolás lány, Makoto kalandja fogja az időutazós sci-fi alaphelyzetét, és azt a japán történetmesélés klasszikus és modern konvencióinak ötvözésére használja. A klasszikus: az időben való létezés fájdalmas, és szükségszerű (ez a *mono no aware* esztétikai kategóriája, ami az ezeréves *Genji szerelmei* óta része a japán irodalomnak). A modern: a felnövés ott kezdődik, amikor elengedjük a felnőtt mindenhatóság illúzióját.

Ezért is tér vissza a film során újra meg újra egy angol mondat, a „time waits for no one” – az idő senkire sem

vár. Makoto képessége az első pillanattól véges, a keserűes befejezés abból fakad, hogy a lány túl későn ismeri fel a határok mibenlétét. Az időbeli ugrádozás okozta kilengéseket így még épp sikerül helyrehozni a film végére, a romantikus szálnak (ami bizonyos szempontból el sem kezdődött) azonban vége szakad, és mindenki saját idejében kénytelen folytatni az életét.

Itt kapcsolódik be az idealizált férfi-menekülővilágok sablonjához ez az alapvetően női célközönségű, *shōjo* történet. A film második, fiú időutazója, Chiaki ugyanis egy ilyen menekülővilágból érkezik. Ő azonban nem a klasszikus férfiértékek, a becsület és az igazságtevő férfiher reneszánszáról számol be: az általa félmondatokkal felvázolt jövőben a ma ismert világ összes pozitívuma hiányzik. Chiaki időutazásának célja pedig nem a világ megmentése vagy a múlt megváltoztatása. Azért van itt, hogy megvárja, amíg restaurálják egy ismeretlen festő háború és éhínség sújtotta korban készült alkotását egy virágokkal körülvett női arcról.

Hosoda ezzel, az eredeti regénybeli motivációt jócskán megbontó változtatással kezdi el kibontani a későbbi filmjeiben egyre nagyobb teret kapó ars poeticáját: a múltba és a jövőbe vágyakozás egyaránt hamis, a kortárs jelenben maradásra biztatja szereplőit. Hosoda utalásaiban a férfias erőfantáziaként felskiccelt világok valójában élehetetlenek, és bármilyen illúzióknak a film végeztével jön el a befejezése.

## A FÉRFIGYILÁG NEM VÉSZ EL, CSAK ÁTALAKUL

A 2009-os *Nyári háborúk* (*Sama uozu*), Hosoda külföldön is legismertebb filmje, használja először azt a magára maradt fiúszereplő-típust, akit a film végére valamilyen módon hozzáköt egy közösséghez. Az 1983-as *Háborús játékokból* kölcsönzi a kiindulópontot: egy matekzseni középiskolás srác, Kenji a nyári szünetben megfejt egy neten kapott kódtörő feladványt, szabadjárá engedve egy amerikai mesterséges intelligencia-szoftvert, ami egy atomerőműbe vezérelt műholddal akarja kirobbantani a harmadik világháborút.

Innentől szólhatna a film arról is, ahogy Kenji az életéből hiányzó apafigura pótlásával felnő a feladathoz, és hőssé avasztatva megmenti a világot, azonban Hosoda a homlokegyenest el-

lenkező utat választja. Kenji a katasztrófát egyedül soha nem tudná elhárítani. Bár az egész világot behálózó, a Facebooktól kezdve a mobiltelefon-hálózatot át az államigazgatási és tőzsde-rendszer lefedő online közösségi oldal, az OZ rész munkaidős programozója, a film huszadik percében kizárják a saját felhasználói fiókjából, így a virtuális kapcsolati háló helyett kénytelen a való világbeli szociális kapcsolataira támaszkodni. Ilyen azonban nincs neki, Kenji egyedül van – családját nem ismerjük. Nem úgy a felsőbbéves Natsukiét, akinél Kenji a nyáron vendégeskedik, és akinek évszázados történetre visszatekintő szamurájszaládja épp a mátriárka, a 89 éves dédnagymama közelgő születésnapjára gyülekezik a vidéki családi birtokon.

A *Nyári háborúk* ezzel a felütéssel könnyedén csatlakozhatna a régi jó dolgok elmúlásán kesergő és a modern világ komplexitását elvető menekült-történetek sorába. De Hosoda hamar csavar a formátumon. Fogja az összes szereplőjét, és a párhuzamos univerzum műfaji megoldását az OZ virtuális valóságára alkalmazva a két világ között osztja szét őket, aszerint, kinek a képességei hol hasznosulnak a legjobban.

Ilyen módon a két hálózat – az internetes és a családi – soha nem kerül egymással ellentétbe, mindig az kerül előtérbe, amelyik éppen jobban hasznosítható. A film egyik csúcspontjában, az internetes kommunikációs rendszer teljes használhatatlanná válásakor dédnagymama analóg szociális hálóján, az egy évszázad alatt felhalmozott emberi kapcsolatain keresztül mozgósítja gyakorlatilag egész Japánt.

A film végére mindent elnyelő sötét virtuális istenséggé fejlődő mesterséges intelligencia legyőzéséhez minden generáció és minden társadalmi csoport tudására szükség van – még a család majdnem mindenki által megvetett fekete bárnyát is vissza kell fogadni a közösségbe. A *Nyári háborúk* így az ideális kortárs Japán fantáziavilága, amiben mindenki elhelyezhető, mindenki hasznosíthatja a saját különleges képességét, és kivétel nélkül mindenki a család tagja. Azok a férfiszerepek, amelyek már nem kompatibilisek a kortárs világgal, a virtuális világban lennek táptalajra, így oldva a társadalomban megerősödő női szerepek okozta frusztrációt.

## GENERÁCIÓS TÖRÉS

A 2012-es *Farkasgyermek* (*Ōkami Kodomo no Ame to Yuki* – szó szerint *Ame és Yuki, a farkasember-gyerekek*) mintha a *Nyári háborúk* happy endjét ütköztetné a nyers társadalmi valósággal. Az erős hangulatváltással Hosoda visszatér a *Toki o Kakeru Shōjo* melankolikus befejezéséhez, miközben megtartja a *Nyári háborúk* alaptémáit. A családi egység itt a lehető legszűkebb, egy anya és két gyermeke történetét követjük az anya, Hana szemszögén keresztül (annak ellenére, hogy a kislány, Yuki a narrátor). A párhuzamos világ pedig az a japán folklór, ami a *Nyári háborúk*-ban még csak a virtuális avatárok képében jelent meg.

A kihalt klasszikus férfivilág képviselője az apa, az utolsó farkasember. A hivatalos angol fordítás werewolfja félrevezető: az *ōkami* nem a nyugati szörny értelmében farkasember, hanem a sintó farkasszellemek és farkasistenségek összefoglaló neve. Az *ōkami* igazi klasszikus totemállat, félelmetes ereje Japánban hagyományosan a törzs védőszellemeként funkcionál, az imádságok és szentélyek ehhez a minőségéhez szólnak.

A farkasistenség szakralitását azonban hiába keresnénk a kortárs metropoliszban. A farkas-ferfi és embernő szerelme már a világok totális összeférhetetlenségéről tanúskodik: az apa inkognitóban, költözött kamionosként leélt éveit után a pár félvér gyermekeit az anya otthon, orvosi közbeavatkozás nélkül kénytelen megszülni, a második gyerek születésének napján pedig a vadászat közben lelőtt apa holttestét jelöletlen szürke zsákban szállítja el a kukásautó. Ahogy a japán hegyi farkas a huszadik század elején, úgy hal ki a szemünk láttára a mitológiai japán farkas.

Az asszimiláció egyik irányba sem lehetséges. A városi lét szociális hálózata nem inkluzív, az anya így falura költözik, ahol a nulláról kell új életet felépítenie. Az idealizált japán vidék *Totoró*ból ismert fantáziavilágát itt azonban hiába keressük, a 2010-es évek valósága a városiasodás hatására elnéptelenedő falusi közeg, az izoláció, a generációs szakadék, és a kemény fizikai munka a földeken. A közösségbe tartozás elérhető cél, de kökeményen meg kell érte dolgozni.

Hana saját beilleszkedési gondjával még épp, hogy megbirkózik, a gyerekeken egy ponton túl már hiába próbál segíteni. A *Farkasgyermek* tragédiája, hogy a farkaslét is igaz, és az emberlét is igaz,

de a kettő között választani kell. A film végén az anya egyszerre siratja fiúgyermekét, aki a hagyomány útját választva a természetvilág és a farkaslét mellett dönt, és lánygyermekét, aki a városban él tovább emberként. Bár a narrációs keret optimista zárást ad és arra utal, hogy a kezdeti nehézségek ellenére mindenki megtalálta a helyét a maga által választott világban, a történet felett mégis ott lebeg az érzés, hogy a múlt természetközeli Japánja és az ettől elszakadt modern Japán nem fér meg egy emberben; vagy a farkas, vagy az ember sérül.

### A FIÚ ÉS A SZÖRNYETEG

A *fiú és a szörnyeteg* (*Bakemono no Ko*, 2015) mintha a *Farkasgyerek* feloldatlan konfliktusát próbálná megoldani. Hosoda itt már az egész filmet a fiú kivülállóságának, hagyomány- és apahiányának szenteli, hogy olyan megoldást találjon, amibe mindkét világ belefér. Ehhez viszont újra távolabb tolja egymástól a párhuzamos világokat, hogy mindegyiket a másik szemszögéből tudja megvizsgálni. Hosoda ezzel egyszerre reflektál a férfi-menekülővilágok hagyományára, és saját eddigi filmjeire. Amíg a *Nyári háborúk* ideáltipikussá változtatta a kortárs Japánt, a *Farkasgyerek* pedig rádöntötte a nyersvalóságot, *A fiú és a szörnyeteg* a kettő közötti arany középutat keresi.

A *Bakemono* alapkonfliktusát nem csak az mozgatja, hogy az apja válásával, majd az anyja halálával a főszereplő Ren magára marad.

Ennél erősebb a film eleji visszaemlékezés-jelenetben az anya temetése után elhangzó parancs: „te vagy az egyetlen fiúgyermek, jönnöd kell”. Elsősülött fiúnak lenni a japán családokban még ma is hatalmas felelősség, mert egyszemélyben kell továbbvinni a családi egység becsületét és hírnevét. Ez Renre kilenc évesen hárulna, így nagyon hamar elhatározza, hogy kivonul a világból.

A film által választott fantasztikus világ az anime tipikus férfi menekülővilágára emlékeztet: színes kalandbirodalom, ahol mindig nyár van, ahol a sintó folklór és a buddhista mitológia keveredéséből létrejött lények járnak-kelnek, és ahol a férfi előremenetel útja a küzdősporttá finomított harcművészet.

A misztikus világ problémái kényelmesebbek és egyszerűbben megoldhatóak. A *Ren* kénytelen-kelletlen tanítványává fogadó mester, a medveszörny Kumatetsu trehány, lusta és iszákos, de ezen segít a mindennapokba vitt rendszer és az edzés. A hősök mókás csatolósaikkal még egy Nyugati utazás-szerű vizitre is elindulnak a környék misztikus nagymestereihez, de hamarosan rájönnek, hogy azoktól a lényektől semmi hasznosat nem fognak tanulni.

Hosoda ugyanis nem hagyja filmjét ebbe a klasszikus eszképipista irányba elmenni, a film felénél szokatlan módon visszakapcsol a valódi világba, ahol megint a társadalmi beilleszkedési problémák kerülnek előtérbe. Az időközben 17 évesé cseperedett Ren ugyanis tanulni, egyetemre menni szeretne. A való életbeli Tokióban egészen más kihívá-

sok jelentkeznek: a bürokrácia bonyolult, a tanulás lassú és nehéz, a való életbeli apán pedig nem lehet népmesei megoldásokkal segíteni.

Misztikus kaland és veszedelem is akad persze a filmben, de ezekkel mintha csak a műfaj kötelező elemeit tudta volna le. Hosoda inkább abban érdekelt, hogy hogyan konvertálja a modern világban használható értékekre a mesevilág tanulságait. És megoldja: Ren a misztikus világban tanult felnőtt férfi önállóságot és felelősségvállalást arra használja, hogy döntson: visszatér apjához a való világba; a harcművészeti edzésben szerzett kitartást és állóképességet pedig a tanulásba viszi át.

Ren a misztikus világ minden egyértelmű pozitívuma ellenére visszatér a bonyolult kortárs Tokió világába, ráadásul saját elhatározásából. *A fiú és a szörnyeteg* történetében nem azért kell a valódit választani, mert az a jobb, hanem mert az a valódi. Abban kell megtanulni élni, ami van, mert a fiktív sors nem létezik. Hosoda megint csak befejezhette volna úgy a filmjét, hogy a főszereplő kilép a világból – és teljesen jogosan tette volna –, az eszképipizmusba menekülő fiataloknak mégis azt a hozzáállást ajánlja fel, hogy „menj el, tapasztald meg az álmokat, de aztán gyere vissza, nézd meg, mit tudsz a valósággal kezdeni”.

•  
**A FIÚ ÉS A SZÖRNYETEG** (*Bakemono no ko*) japán, 2015. Rendezte és írta: Mamoru Hosoda. Zene: Takagaki Masakatsu. Gyártó: Dentsu / CTV / Kadokawa / Toho. Forgalmazó: Mozinet Kft. Feliratos. 119 perc.

„Visszakapcsol a valódi világba”

(A fiú és a szörnyeteg)



SNOOPY ÉS CHARLIE BROWN – A PEANUTS-FILM

# Kutya világ ez, Snoopy

KRÁNICZ BENCE

**A FÉLSZEG CHARLIE BROWN ÉS KALANDVÁGYÓ KISKUTYÁJA TÍPUSFIGURÁK, MÁS MÁS VÁLASZT ADNAK A HÉTKÖZNAPOK KIHÍVÁSIRA.**

Valami baj lehet velem, Linus. Jön a karácsony, de egyáltalán nem vagyok boldog.” Charlie Brown, a *Peanuts*-sorozat hőse tépelődik így az első rajzfilmben, amely az akkor már Amerikaszerzte népes rajongótáborral bíró *comic stripek* alapján készült. A mondat pontosan tükrözi Charlie Brown jellemét, így akár meglepőnek is tűnhet, hogy világszerzte népszerűvé, valódi popkulturális jelenséggé válhatott egy képregényszéria a főszerepben egy félszeg, neurotikus és balszerencsés kisfiúval, a meg az ő kiskutyájával.

A szereplők kisudvari baseball-csapatáról elnevezett *Peanuts* a leghosszabb ideig futó képregénysorozat, amelyet egyetlen szerző írt és rajzolt. 1950 októberében jelent meg az első képsor, az utolsó pedig 2000 februárjában, egy nappal az alkotó, Charles Schulz halála után. Schulz mintegy 18000 stripet rajzolt, valamint részt vett négy egészestés és 45 rövid *Peanuts*-rajzfilm elkészítésében. Hasonlóan a *Kázmér és Hubát* jegyző Bill Wattersonhoz, Schulz is kikötötte, hogy a képregényekhez senki más nem nyúlhat rajta kívül, a filmváltozatokkal és merchandise-termékekkel szemben azonban nem volt ellenvetése. Ezért készülhetett el csak idén a *Snoopy és Charlie Brown – A Peanuts-film*, 35 évvel az utolsó mozi adaptáció után.

A *Peanuts* karakterei a '60-as évek elejére nyerték el végleges formájukat, a későbbiekben már nem változott a kiforrott vizuális világ. A jól beazonosítható figurák nyilvánvalóan kulcsfontosságúak egy olyan sorozatban,



„Képzletének nincsenek határai”

amely öt-hat szereplő viszonyaira, interakcióira épít. Ekkorra nemcsak a gombszemű, fejnehéz kisgyerekek – Charlie mellett az undok Lucy, Schroeder, a zongorista, vagy a folyton takaróját szorongató Linus – csapata rázódott össze, hanem a kezdetben hosszúkásabb testű Snoopy is tíz év után kapott végleges külsőt. Az első rajzfilmváltozatban, az 1965-ös *A Charlie Brown Christmas*ben egy az egyben a képsorok vizuális világa köszönt vissza, az újdonságot a színek jelentették a fekete-fehérben terjesztett stripekhez képest.

De Schulz jellegzetes vonalain kívül a stripek minimáltörténetét is gond nélkül át lehetett ültetni mozgókép-re. Ezekben a rajzfilmekben nincsenek súlyos konfliktusok, az epizódyszerű jelenetekben a gyerekek találkoznak valamilyen kisebb hétköznapi problémával, amelynek megoldásában egyszerre segítik és hátráltatják egymást. Mindnyájan másként próbálnak választ adni ugyanazokra a felmerülő kérdésekre – mi a hálaadás lényege? ha a Mikulás hoz ajándékot, a Halloween szelleme miért nem? –, előszeretettel bocsátkoznak hosszas filozofálgatásba, mintha terápiára szoruló alsó tagozatosok tar-

tanának önszegélyező foglalkozást.

Kalandos vagy fantasztikus eseményekkel legfeljebb Snoopy fantáziájában találkozhatunk, az írói ambíciókat tápláló kiskutya képzletének ugyanis nincsenek határai: első világháborús pilótaként vagy a függetlenségi háborúban harcoló államalapítóként is remekül helytáll. A rajzfilmekben a második tévés különkiadás, az *It's the Great Pumpkin, Charlie Brown* hozott fordulópontot, a film közepén ugyanis több percen át Snoopy elképzelt világháborús küldetését figyelhetjük. Ettől kezdve minden *Peanuts*-animációnak részévé váltak Snoopy saját, esetenként kismadár-barátjával, Woodstockkal közös kalandjai, amelyekről Charlie Brown és a többiek mit sem tudnak. A *Peanuts*-képregények és rajzfilmek a hétköznapi problémákra adott kétféle reakció modelljét nyújtják: Charlie a közösségen belül, gondoljái kibeszélése révén

próbál boldogulni, míg kutyája az általa teremtett fantáziavilágba menekül minden sötét, viharos éjszakán.

Noha a karácsonyi szezonban bemutatott, legfrissebb Snoopy-film már CGI-technikával készült, nem távolodik el a korábbi mozgóképes adaptációk világától. A számítógépes effektek valójában csak Snoopy repülő kalandjaiban bontakozhatnak ki, egyébiránt az alkotók – köztük Schulz fia és unokája – a síkszerű ábrázolással is a rajzfilmes mintát követik. Szentségtörésnek tűnhet, hogy színre lép Charlie Brown plátói szerelme, a főhős bizonyítványgyára épülő, és a *Peanuts*-mániára vonatkozó önrreflexív gegektől sem mentes történet azonban méltó Schulz szellemiségéhez. Ahogy ő fogalmazott, Charlie, Lucy és a többi kisiskolás szinte maguk írják a saját történeteiket – szerencsére az új film készítői is hagyták, hadd vezessék Snoopy-ék a kezüket.

**SNOOPY ÉS CHARLIE BROWN – A PEANUTS FILM (The Peanuts Movie)** – amerikai, 2015. Rendezte: Steve Martino. Írta: Bryan Schulz, Craig Schulz és Cornelius Uliano. Kép: Renata Falcao. Zene: Christophe Beck. Gyártó: Blue Sky. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált: 92 perc.

# Két világ közt

SEPSI LÁSZLÓ

## A XIII. ANILOGUE ALAPKÉRDÉSE VOLT, HOGYAN VISZONYUL EGYMÁSHOZ AZ ANIMÁCIÓS FILM SZABADSÁGA ÉS A GYERMEKI SZEMLÉLETMÓD.

Az animáció nem gyerekfilm, hangzik a reflexszerű előítéletek ellenében megfogalmazott alapszabály, amit valahol a „fantasy nem mese” és az „amit a vásznon látunk, az nem valóság” között találunk az elosztott tévhitek nagykönyvében. Bár a XIII. Anilogue Nemzetközi Animációs Filmfesztivál egyik fő témája az interaktivitás volt – amit a vonatkozó kerekasztal-beszélgetésen túl a nézőtér zajongására reagáló spot is hangsúlyozott –, játszható videójáték-adaptációk és választható filmbefejezések híján a program filmjeinek igen nagy része inkább mintha arra kérdezett volna rá, miképp viszonyul egymáshoz az animációs film szabadsága és a gyermeki – de nem szükségképpen gyerekeket megszólító – szemléletmód. Ennek köszönhetően a gyereknézők számára áthangszerelt zsánerek (*April és az Ál-világ*) mellett sorra bukkantak fel a (kis)kamasz főhőst szerepeltető, de nagykorú közönséget célzó történetvariációk (*Amada, A Próféta*) vagy a kísérteties tételek a felnőtté válás és a kamaszkor egyéb traumáiról (*A szatellitlány és a tehén, Fantomfiú, Amikor Marnie ott volt*).

Míg az Anilogue idej felhozatalának egyik végpontjában a szexualitás (*A zongora, Anomalisa*) és a politikum (*A varázshegy*) jelölte ki az életközépi válságtól és történelmi traumáktól szenvedő felnőttek birodalmát, a másik oldalon a fantasztikum különböző formái alkottak sajátos skálát. Az *April és ál-világ* steampunk matinéfilmjében beszélő macskák és testpáncélba bújt gyíkemberek gazdagítják a vernei ihletésű pikareszket, aminek gőz alapú huszadik századában még mindig a Napóleon-dinasztia uralja Franciaországot. Célközönségüknek megfe-

lelően Christian Desmares és Franck Ekinci rajzfilmjét kevésbé izgatják a szigorúan vett alternatív történelmi vízió következményei, a világ megmentésébe torkolló cselekményben a századfordulós kalandregények és életteli sci-fi ponyvák zabolátlansága talál egymásra a grafikus leképezés nyújtotta szabadsággal.

Az *April és ál-világ* gyerekhős híján a filmbeli világ megalkotásán keresztül szakadt el a rigorózus realizmustól és érvényesített egy meglehetősen játékos szemléletmódot – legyen szó akár történelemtől, akár a sci-fi eszköztáráról. Vele szemben a Paulo Coelho egyik előfutárának és példaképének tartott Kahlil Gibran azonos című regényét adaptáló *A próféta* épp egy némasági fogadalmat tett rendetlen kislány alakján keresztül igyekszik lebontani a befogadói védvonalakat az alibinarratívába illesztett bölcsességekkel szemben. A címbéli próféta – egy Mustafa nevű, politikai okokból elítélt költő – útja a házi őrizetből vezet a vélt szabadsáig, miközben sétájának minden állomásán megoszt egy költeménybe oltott példabeszédet a szavain ámulattal csüngő helyiekkel. Mivel az egyes versekből ismert animátorok (többek között Bill Plympton, Joann Sfar és Nina Paley) készítettek önálló, többnyire absztrakt etűdöt, az önmagában igencsak formulaszerű kerettörténet és a benne szereplő rakoncátlan kislány a befogadó pozícionálásának eszköze is lesz: csendes ámulatba átforduló lázadásával mintha a magas életigazságok hallatán fészkelődő nézőknek mutatna jó példát.

Egy gyerekszereplő és a hozzá társított antropomorf kabalasírály cselekménybe illesztésével *A próféta* könnyedén az egész család számára él-

vezhetővé tette a tragikus alaptörténetet. Az Edgar Allan Poe novellái alapján készült *Rendkívüli mesék* szintén egy emberi tulajdonságokkal ellátott madáron keresztül teremt kohéziót kisfilmjei között: a holt költő holló alakjában társalkodik egy sírkertben a halál anyagával, miközben *Az Usher-ház végétől A vörös halál álarcáig* megelevenednek animált rémmeséi. Raul Garcia – aki véletlen egybeesésként éppúgy dolgozott a Disney *Oroszlánkirálynán*, mint *A prófétát* jegyző Roger Allers – mozija jellegzetes Tim Burton-i ihletésű munka, amiben a klasszikus horror iránti rajongás némiképp együtt jár annak megszelídítésével, különös kontrasztot hozva létre a depressziós holló dialógusai és a mikrotörténetek vérbő gótikája között. Ugyancsak ezt a rajongói szemléletmódot erősíti, hogy a kisfilmeket a zsáner ikonikus alakjai narrálják: Lugosi Bélától Roger Cormanon át Guillermo del Toróig mondják fel Poe delíriumos mondatait, sokszor azzal a következménnyel, hogy az egyébként hangulatos animáció merő illusztrációvá degradálódik az önmagukban is kuriózumértékű szavakat mellett.

De a gótikus ihletettség a *Rendkívüli mesék* adaptációján túl is rendre felütötte fejét az Anilogue programjában, hol a szubjektivitás hangsúlyozásán keresztül teremtve nyugtalanító tudatfolyamokat (*Disszonancia, 8 golyó, Anomalisa*), hol pedig konkrét motívumokat áttemelve a XIX. század rémtörténeteiből, különös hangsúllyal a kísértetek és egyéb látomásszerű jelenéseken fantasztikum és valószerűség határán (*Amikor Marnie ott volt, Hokusai kisasszony, A fantomfiú*). Utóbbiak közül a Ghibli stúdió talán utolsó produkciója, az *Amikor Marnie ott volt* mozgósítja leginkább a gótikus hagyományokat: az érzelmileg zavart kamaszlány találkozása egy vidéki kúria gyanús lakóival – köztük a címszereplő Marnievel – egyszerre kínál bakfishőre hangolt doppelgänger-sztorit és csavaros kísértettörténetet, amiben a természetfeletti egyaránt értelmezhető egy érzékeny tini víziójaként vagy valóban megelevenedett múltbéli traumaként.

Az *Amikor Marnie ott volt* tudattartam és fantasztikum közti elegáns billegésével és a *Hokusai kisasszony* művészletrajzába éppúgy beszivárgó természetfeletti szemben a fesztivál fődíjával jutalmazott *Fan-*

tomfiú jóval direkter mutatja fel a fantasztikus elemeket. Alain Gagnol és Jean-Loup Felicioli rajzfilmje műfajparódiába és szuperhős-sztoriba hajló thriller egy egész várost fenyegető arctalan mastermindeddel, aminek látszólagos könnyedségét markánsan ellenpontozza, hogy a hősszerepet itt egy rákos kisfiú és annak folyton eltekerő asztrálteste tölti be. A játékos pastiche és a betegség borzalma közti feszültség tette a *Fantomfiút* egyszerű ifjúsági misztikus thrillerből meghökentető műfajkeverccsé, ami csak az erős mezőnynek köszönhetően nem vált egyúttal a fesztivál legbizarrabb filmjévé is.

Szorongós kísértetsztorik helyett ugyanis *A szatellitlány és a tehén* bámulatosan szurreális magánmitológiájával ragadja meg a kamaszlét groteszk átmeneti állapotait: egy olyan világban, ahol a szerelmi bánat következményeképp a tinik állattá változnak és a kitépett szívükre ácsingózó gátlástalan szervkereskedők mellett egy hatalmas robotkóhó is vadászik rájuk, a frissen kikoszorozott tehénfiú és az űrbéli androidlány között bizonytalan szerelem szövődik. A dél-koreai Chang Hyung-yun animációjának hirtelen stílus-, műfaj- és hangulatváltásaival együtt elbűvölő vízió született arról,

**„Megelevenedett múltbéli traumaként”**  
(Alain Gagnol és Jean-Loup Felicioli: *Fantomfiú*)

hogy gondolható egy esetlen gesztusokból kibontakozó kamaszszerelm mögé valami – godzillai értelemben is – monumentális világmagyarázat ideg robotokról és egy minden érzelmet elégető robottánról.

Ennél jóval politikusabb irányból közelít a kamaszkori beavatástörténet felé Simon Rouby *Adamája*. Katonának állt fivérének és egy baljós madarat követve a tizenkét éves Adama nyugat-afrikai törzsének biztonságos falujából jut el az első világháború európai frontvonalára, hogy végül a mustárgáztól ködlő senkiföldjén szembesüljön a felnőttvilág poklával. Az *Adama* az érintetlen, talán túlságosan is idealizált törzsi társadalmak és a gyermekkor ártatlansága közt vont párhuzamra húzza fel posztkoloniális lelkiismeretfurdalástól fűtött példabeszédét, amibe a fantasztikum sejtelve már csak a törzsi varázsló rendre kinevetett, de mégis valóra váló jóslatainak képes beszivárogni. A gyermekkor elhagyása után a varázslat ígérete rituálék és véletlen egybeesések szövedékében él tovább.

Animációs dokumentumfilmként Anca Damian különdíjas *A varázshegy* című munkája értelemszerűen kevés kapcsolatot ápol a fikciós munkákból kirajzolódó csapásirányokkal, ugyanakkor a történelmi valóság elemelése és átlényegítése – ha nem is fan-

tasztikumba fordítása – mégis fontos szervezőelve lesz a vegyes technikával életrajzi animációnak. A második világháborús lengyel menekültből előbb ellenzéki aktivistává, majd a nyolcvanas évekre afganisztáni partizánná vált Jacek Winker a katyni mézszárlástól 9/11-ig ívelő élet- és családtörténetének ijesztő sorszerűségét, vele együtt a privát és kollektív történelmi összefonódását az avantgárd ihletésű barkácsanimáció mint médium, csak kevésbé képes megragadni. A személyes elbeszélés árnyékában a gyűrt papírdarabok és felskiccelt emberalakok másodlagos illusztrációvá válnak, amik legjobb esetben is csupán a szubjektív emlékezet hiteles vizuális reprezentációjának lehetetlenségéről árulkodnak.

A 2015-ös Anilogue filmjeit számos esetben a radikálisan különböző minőségek vegyítése tette izgalmassá, legyen szó a történetmesélés és a lírai absztrakció egymásnak feszüléséről (*A próféta*), valószínűtlen műfajparódiákról (*A szatellitlány és a tehén*, *Fantomfiú*) vagy egyszerűen csak olyan egzisztenciális határpozíciók megragadásáról, mint a kamaszkor éveit. Ez az egyes filmekben belül is érvényesülő műfaji és formai hibriditás változatos és legjobb pillanataiban igazán kiszámíthatatlan látélelet eredményezett az elmúlt év animációs felhozatalából. •





RÉBER LÁSZLÓ ANIMÁCIÓI

# Kollázs és karikatúra

VARGA ZOLTÁN

RÉBER A MAGYAR ANIMÁCIÓ NAGYKÖNYVÉBE IS BERAJZOLTA MAGÁT.



**K**evéssé ismert fejezet Réber László (1920–2001) életművében az animációs film területére tett „kírándulás”, amely alig néhány esztendőttől föl és mindössze három önálló filmet eredményezett – ám az alkotó így is beírta-berajzolta magát a magyar animáció kiválóságai közé. Az elsősorban könyvillusztrátorként ismert Réber László nevéhez nemcsak Janikovszky Éva vagy Lázár Ervin – és még megannyi meseszerző – könyvei fűződnek, de olyan írók kötetei is, akik inkább a felnőtt közönséget célozták, s különösen a groteszkre, az abszurdra és a paradoxonokra bizonyultak fogékonynak, mint Vonnegut vagy Örkény István (az *Egyperces novellák* 1968-as kiadását Réber illusztrálta). A Réber-karikatúrákban és -grafikákban is az említett szemléletmód dominál, sőt a művészi eszközkészlet is tökéletesen illik hozzá: a Réber-féle rajzvilágot jóformán védjegyszerűen a végletekig leegyszerűsített vonalak uralják, ám a vizuális lecsupaszítotttság csupán az érme egyik oldala. A sallangmentes vonalak ugyanis többértelmű kompozíciókba rendeződnek, provokálva a

befogadókat a jelentéslehetőségek keresésére és az értelmezés kalandjára. A székesfehérvári Hetedhét Játékmúzeum – melynek Réber Gyűjteménye a művész karikatúráiból, grafikáiból és illusztrációiból egyaránt állandó kiállítást tart fent – 2015 októberében immár negyedik alkalommal szervezett konferenciát Réber László munkásságáról, melynek során először kerültek terítékre az alkotó animációs filmjei. Az immár fél évszázados Réber-filmek nem csupán a magyar animáció egyik fénykorának emlékei, de – határozottan indokolt élni a sokszor használt frázissal – aktuálisabbak, mint valaha.

Réber László két kulcsfontosságú évtizedben kapcsolódott be a hazai animációsfilm-készítésbe; először az 1950-es évek elején, amikor a filmgyártás államosítását követően a Híradó- és Dokumentum Filmgyárban Macskássy Gyula vezényletével egy maroknyi művész azon igyekezett, hogy a hazai filmiparban megszilárdítsa az animációs filmkészítés helyzetét. Ez ekkor születő rövid terjedelmű rajzfilmek stáblistáján találjuk Réber László nevét is: A *kiskakas gyémánt félkrajcárján* (1951)

még rajzolóként tűnik föl, a következő mesefilmek elkészítésében (*Erdei sportverseny*, 1952; *Kutyakötelesség*, 1953) már tervezőként vesz részt. Az évtized további rajzfilmjeiben azonban sok kollégájához hasonlóan Réber már nem működhet közre: a felsőbb utasításra végrehajtott „racionalizálás” szélnek eresztette Macskássy csapatának zömét. Egy évtized telik el, mire Réber visszatér az animációhoz – ezúttal a Pannónia Filmstúdió dramaturgia, Görgey Gábor invitálására. Az 1960-as évek kétségkívül az animációs rövidfilm

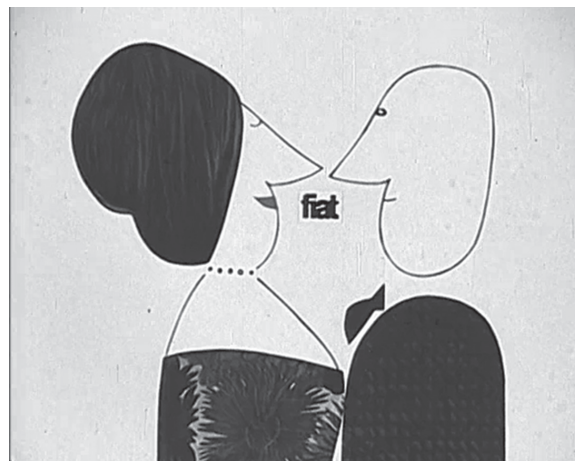
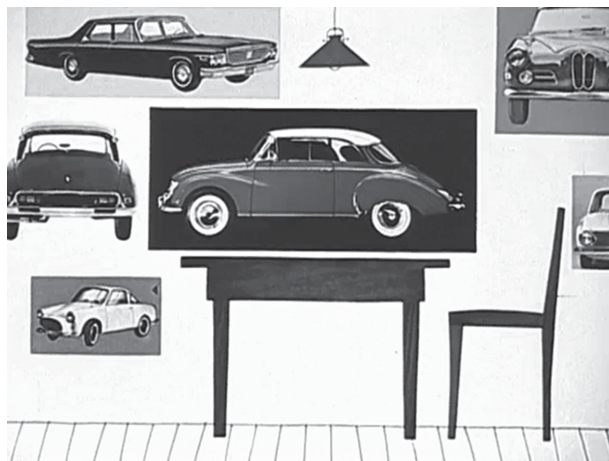
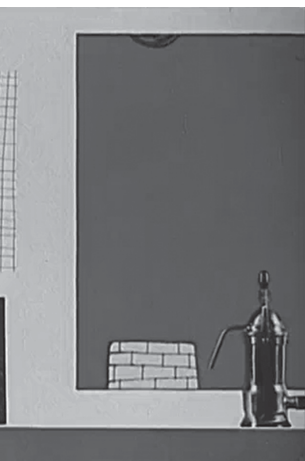
aranykora a Pannóniában, ekkor bontakozik ki a magyar animációs új hullám: részben a pályakezdő fiatalok debütálásával, részben pedig az animációval már korábban is kapcsolatba került alkotók újszerű munkáival. Az utóbbiak közé sorolható Réber is, aki 1964–67 között három filmet jegyzett (publikusan nem ismeretes, hogy pontosan milyen tényezők szabták ilyen szűkre a Pannóniában töltött idejét). Ebből a három opusból az utolsó, a mindössze 50 másodperces *Az ember, a Föld és az űr* (1967) a montreali világművészeti delegált Pannóniás „mini-animációk” sajátos filmsokrájának tételeként látott napvilágot. Bár a vonalak jellegzetesen réberi többértelmű játéka ebben a miniatúrban is fellelhető, valójában a megelőző két mű tükrözi igazán a szerző gondolatvilágát és mutatja művészi eszköztárát a maga teljességében. Noha a tízperces *Autókör* (1964) és a nyolcperces *Eldorádó* (1965) nem tartoznak a különösebben gyakran emlegetett magyar animációs rövidfilmek közé (üditő kivétel *Réber antológiában*), mégis a korszak kiemelkedő műveiként jegyezhetők – főként az *Autókör* –, s több

szempontból is kuriózumot jelentenek. A rajzfilmes múlt és a karikatúra-alkotói gyakorlat alapján kézenfekvő volna azt feltételezni, hogy az animációhoz visszatérve Réber László *karikaturisztikus rajzfilmet* készít – annál is inkább, mert a rajzfilmek ez az irányzata éppen a 60-as évek első felében bontakozott ki (*A ceruza és a radír, Párbaj, Szenvedély, Romantikus történet, Mese a bogárról*). Mégsem ez történt: Réber a karikatúrát a kollázsanimáció nyelvére „fordította le”.

Kovácsnai György indította útjára a magyar kollázsanimációt az 1963-as

elképzelhetetlen lenne; Rébernél azonban minden képelem átlátható rendbe szerveződik, letisztult kompozíciót hozva létre. Ezt a minimalista stílust különösen a *rész az egész helyett*-típusú megoldások (az amúgy is szikár figurák redukálása a fejükre vagy a kezükre) szolgálják frappáns ötletekkel. Réber a karikaturisztikus rajzfilmek számos elemét is átveszi: vizuális szójátékaival képletes kifejezéseket értelmez szó szerint (az *Autókórban* például a Föld körüli út során valóban a glóbusz körvonalain suhan

autók körül forgó gondolatok, de már álmaiban is csak a száguldozáson jár az esze, sőt házasságkötését is az autó iránti szenvedély megosztása motiválja. Jóllehet a kollázs alapelveiből általában az elbeszélő jelleg elutasítása következik, az *Autókór* abban is kuriózumot jelent, hogy hősközpontúsága és az ok-okozati logika alapján összekapcsolódó jelenetsorai hagyományosabb elbeszélő jelleget eredményeznek a filmben. Sőt, a kétértelmű végkifejlet még azt az olvasatot is lebegteti, hogy a látottak egy részét – talán a nagyját – a főhős



*Monológ*gal: a forma fölavatása az animációs új hullám egyik leglátványosabb hozzájárulása a hazai animációs paletta bővítéséhez. A kollázsanimáció – a papírkivágásos animáció speciális változata – „hozott anyaggal”, „talált tárgyak” sokaságával dolgozik: főleg fotó- és újságkivágásokat mozgatnak a képsorokban. Ez a típusú képalkotás egyfelől a vizuális sokféleség és összetettség fokozásához vezet – sokszor akár örvénylésszerű túlzásfoltosságig. Másfelől pedig elősegíti a jelentéslehetőségek bővülését is, mert az egymásra halmozódó fotók között olyan elvont kapcsolatok létesülnek, amelyek alaposan igénybe veszik a befogadó intellektuális aktivitását. A Réber-féle kollázsanimáció annyiban szakít ezzel a mintával, hogy – híven az alkotói *ars poeticához* – a vizualitást egészen lecsupaszítja, s ezáltal a *minimalista kollázs* paradoxnak hat, ámde nagyon is működőképes változatát hozza létre. Az *Autókór* és az *Eldorádó* olyan alapvető szerepet tulajdonít az üres felületeknek és a fotókivágások mellett feltűnő vonalrajzos figuráknak, amely más kollázsanimációkban alighanem

a kocsi), egyes beállításaiban filmes kifejezőeszközöket tesz idézőjelbe (az *Autókórban* az osztott vásznas képalkotást, az *Eldorádóban* az áttolást), s következetesen tartózkodik a beszéd alkalmazásától – az *Autókór* és az *Eldorádó* hangsávját egyaránt zenével vegyülő zörejek szervezik.

Nemcsak a kollázsban különlegesen számító stílus teszi ikerfilmekké az *Autókórt* és az *Eldorádót*, de az is, hogy mindkettő ironikusan közelít témájához, a modern világhoz – pontosabban ezen belül is ahhoz a konstrukcióhoz, amit leginkább fogyasztói civilizációnak nevezhetünk. Az alaphangról sokat elárul a bábanimációban jeleskedő Imre István társrendezésével készült *Autókórnak* már a címe is (ami több adatbázisban helytelenül olvasható): ékes példa arra, hogy egyetlen apró vonal – jelen esetben egy ékezet – milyen érdemi módosítást eredményezhet a jelentésben, hiszen nem mindegy, hogy korról vagy kórról van szó, márpedig az *Autókór* a kocsi iránti vágy rögeszméssé fajlását fűrkézi. Az autómárkák bűvöletében élő névtelen főhősnek nemcsak a mindennapjain urolkodnak el az

képzeletében lejátszódott esemény-sorként értelmezhezzük. Az *Autókórhoz* képest egyenetlenebb *Eldorádó* jobban harmonizál a kollázsanimációs normákkal. A film lemond a központi főhősről, s különálló epizódokra tagolódó szerkezetével azt a tételt kísérli meg igazolni, hogy a modern fogyasztói civilizáció „aranyvárosának” ragyogása hamis káprázat: az elkényelmesedő ember könnyen a saját tárgyai foglyává válhat. A technikai és kommunikációs eszközök – ismét az autó, továbbá a televízió, a rádió, a telefon és a képes magazinok – karikírozása olyan világot mutat be, amelyben az ember éppúgy elveszítheti önmagát, mint embertársaival a valódi kapcsolattartás lehetőségét. A kommunikáció roncsolódásának motívuma már az *Autókórban* is megjelent, s az *Eldorádóban* ért be. Nem kétséges ekként, hogy az *Autókór* és az *Eldorádó* egyaránt szorosan kötődik a 60-as éveket módfelett foglalkoztató *elidegenedés* problematikájához – de azt is nehéz volna tagadni, hogy fél évszázados „intellemeik” az okostelefonok, a közösségi oldalak és pláne a bulvármédia kor-, vagyis hogy korszakában új életre keltek. •