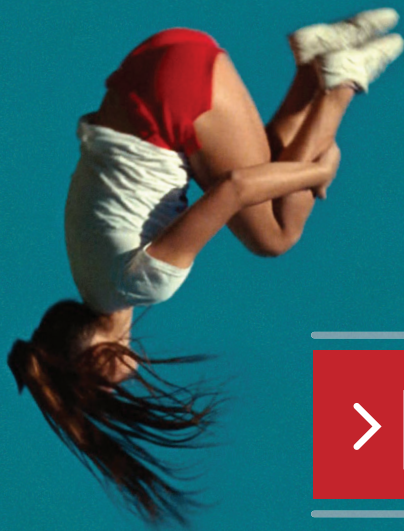


FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LIX. ÉVFOLYAM, 03. SZÁM • 2016. március • 490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu



> ROCK-LEGENDÁK

- > BOWIE ÉS JOPLIN
- > MARVEL-HŐSÖK
- > TŐZSDE-RULETT



16003

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Joachim Trier: Hétköznapi titkaink // Vertigo Média

CIRKO
MOZI-JEGY

50%



ROCK-LEGENDÁK

Keveredett benne a filmsztár és a rock sztár vonzereje, és mindezt négyzetre emelte kreativitása. David Bowie az elmúlt négy évtized legendáriumának egyik főszereplője volt. Elapadhatatlan alkotóerejének csupán töredékét áldozta a mozgókép művészetére, de munkássága lépten-nyomon összefonódott a filmmel.

D.A. Pennebaker: Ziggy Stardust and the Spiders from Mars, 4. oldal



HILDEBRAND

Hildebrand István, a nagy költségvetésű magyar történelmi filmek (*A kőszívű ember fiai*, *Egy magyar nábob*, *Kárpáthy Zoltán*) bravúros operatőre újító szellemét csak Bódy Gábor *Psyché*-jében tudta igazán megmutatni. Közös volt bennük a filmezés szabadsága, ahogy megállás nélkül lázadtak a korszak konvencionális képkultúrája ellen.

Bódy Gábor: Psyche, 12. oldal

TŐZSDE-RULETT

A nagy dobás, *a Krizispont*, *A Wall Street farkasa* sok mindent feltár a jelenkori bankrendszer és a kapitalizmus hibáiból, valójában azonban jóval nagyobb baj van jelenkori gazdasági rendszerünkkel. A filmek mélyén vonuló sötét áramlat rejtve marad a banki szakzsargon zubogása alatt. Nem látszik, hogy a tőzsdetrükkök, az ingatlankrach milliók életét tette tönkre, a világgazdasági válság miatt kis híján egész országok mentek csődbe.

Adam McKay: A nagy dobás, 24. oldal



2016 március

FILMVILÁG

LIX. ÉVFOLYAM 03. SZÁM

ROCK-LEGENDÁK

Géczi Zoltán: Az ember, aki nem volt hajlandó megöregedni (<i>David Bowie 1947-2016</i>)	4
Jankovics Márton: A sérülékenységek krónikája (<i>Amy Berg: Janis – A Janis Joplin-sztori</i>)	8
Pernecker Dávid: Hozzáállás kérdése (<i>Don Letts és a punkzene</i>)	10

MAGYAR MŰHELY

Fazekas Eszter: Egy fényt, egy sugárt (Magyar képmesterek: Hildebrand István)	12
Soós Tamás Dénes: Feketen fénylett (<i>Beszélgetés Lugossy Lászlóval</i>)	17
Kővári Orsolya: „Mindenki a maga szintjén nyomorog” (<i>Beszélgetés Thuróczy Szabolccsal</i>)	20
Bilsiczky Balázs: Darázsésztek (<i>Beszélgetés Nemes Gyulával</i>)	22

TŐZSDE-RULETT

Kolozsi László: A kijózanodás kora (<i>Anti-kapitalista filmek</i>)	24
Teszár Dávid: A piac törvénye (<i>Stéphane Brizé: Mennyit ér egy ember?</i>)	27

BETILTOTT VÁGYAK

Kis Katalin: Hideg/meleg (<i>LMBTQ körkép: Délszláv filmek</i>)	28
Huber Zoltán: Magukra találnak (<i>Budapest Pride LMBTQ Filmfesztivál</i>)	32

FRTZ LANG

Várkonyi Benedek: Különös pár (<i>Fritz Lang és Thea von Harbou útjai</i>)	34
Martin Ferenc: A háború árnyai (<i>Fritz Lang antifasiszta propaganda filmjei</i>)	37

FESZTIVÁL

Orosz Annaida: Elsőfilmesek és veteránok harca (<i>Oscar-jelölt animációs rövidfilmek</i>)	40
Mátyás Győző: A keresés filmjei (<i>Torinó</i>)	42

KÍSÉRLETI MOZI

Nagy V. Gergő: A nagyság domborzata (<i>Philippe Grandrieux és a spirituális testiség</i>)	44
--	----

TELEVÍZIÓ

Baski Sándor: Az ördög és Miss Jones (<i>Marvel-sorozatok</i>)	46
---	----

FILM/REGÉNY

Sepsi László: Kutyából szalonna (<i>Joe Kelly: Deadpool-képregények</i>)	48
Kovács Marcell: Mese felnőtteknek (<i>Tim Miller: Deadpool</i>)	49

KRITIKA

Pályi András: A test esete a szellemmel (<i>Malgorzata Szumowska: A test</i>)	50
Varró Attila: Temetni jöttek (<i>Joel és Ethan Coen: Ave, Cézár!</i>)	52
Baski Sándor: Köszölgélat (<i>Tom McCarthy: Spotlight – Egy nyomozás részletei</i>)	53
Pápai Zsolt: Dohos exteriőrök (<i>Simonyi Balázs: Indián</i>)	54

MOZI

DVD	61
PAPÍRMOZI	64

A címlapon: Joachim Trier: *Hétköznapi titkaink* –
A Vertigo Média márciusi bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

SZERKESZTŐSÉG
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.
Telefon: 06-1-350-0344
Telefax: 06-1-350-0344
E-mail: filmvilag@chello.hu
www.filmvilag.hu
filmvilag.blog.hu

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

TERJESZTI
A Magyar Lapterjesztő Rt.
és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
1089 Budapest, Orczy tér 1.

ELŐFIZETHETŐ
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu
faxon: 06-1-303-3440
További információ: 06-80-444-444
Reklamáció: 06-40-56-56-56
Pénzforgalmi jelzőszám:
18203332-06000412-40010084
Csekk a szerkesztőségben is beszerezhető.

ELŐFIZETÉSI DÍJ
¼ évre 1.185.- Ft
½ évre 2.370.- Ft
1 évre 4.740.- Ft

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlap/elofizetes

KÜLFÖLDÖN TERJESZTI
Batthyány Kultur Press Kft.
1014 Budapest, Díz tér 3.
Tel./fax: +36-1-201-8891, +36-1-212-5303
batthyany@kultur-press.hu

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós ügyvezető igazgató
Megrendelésszám:
TPR16-0020

MAGYAR OPERATŐRÖK TÁRSASÁGA TILTAKOZÁSA A MaNDA MEGSZÜNTETÉSE ELLEN

A Magyar Operatőrök Társasága felhívja a figyelmet arra, hogy a Filmarchívum elengedhetetlen fontosságú mind a magyar, mind az egyetemes filmművészet, de elsősorban nemzeti kultúránk értékeinek megőrzése érdekében.

A globalizáció körülményei között egy nemzet identitását az anyanyelve, a történelme és kultúrája, művészete őrzi. Közös érdekünk, hogy ezt a kincset hiánytalanul megőrizzük. Ennek az értéknek szerves része a magyar filmörökség, amely az egyetemes filmművészetben belül is óriási elismertséget szerzett országunknak. Ezt a filmörökséget most veszélyben látjuk.

Fontos szakmai szempont, hogy ezt a közgyűjteményt csak a megfelelő technikai és személyi feltételekkel lehet megőrizni! Talán meghökkentő, de ha a helytelen kezelés miatt egy-egy filmkópia képei elhalványulnak, lévén, hogy ezeknek a filmalkotásoknak nagyrészt egyetlen kópiája van, az ahhoz lenne hasonlatos, mintha Arany János balladáiból eltűnnének a szavak vagy mondatok, de nem egy könyvből, hanem az összesből egyszerre!

Feltétlenül fontosnak tartjuk, hogy a filmarchívum a nemzetközi gyakorlatban kialakult nemzeti filmintézetek, illetve a Nyugat-Európában meghonosodott Cinemathèque rendszerhez hasonlóan őrizhesse meg a magyar filmkincset. A megőrzésen felül az intézetnek fontos feladata a gyűjtemény folyamatos gyarapítása és a beérkező anyagok feldolgozása. Egy ilyen intézményben biztosítani kell a szakmai, filmtörténeti, filológiai, technológiai hozzáértést, a megfelelő technikai kondíciókat, rendszeresen kell restaurálni a kópiákat, lehetőséget kell teremteni a kutatómunkára, a filmek digitális médiára való szaksterű és autentikus minőségű átmentésére, és arra is, hogy ezek a felújított filmek eljuthassanak a közönséghez is.

Követeljük a nemzeti kincsek számító filmörökség felelős kezelését!

- Ne számolják fel a MaNDA-t és az annak keretein belül működő Filmintézetet!
- Megfelelő anyagi forrásokkal biztosítsák az Filmintézet önállóságát, a gyűjtemény ön álló létét, gyarapítását, az önálló kutatómunka fenntartását és fejlesztését!
- Biztosítsák a Filmintézetben felhalmozott, gyűjtött magyar és nemzetközi kulturális értékek különleges, szakmai, szakértői kezelését!
- Ne hozzanak döntést a jövőben semmilyen, a filmkultúrát, filmszakmát érintő változtatást szakmai konzultáció, elemzés, a szakmai egyesületek, szervezetek véleménye és egyetértése nélkül!

Kérjük minden olyan filmes szervezet és filmalkotó csatlakozását ehhez a felhíváshoz, aki – politikai hovatartozástól függetlenül – egyetért a fentiekkel.

MAGYAR OPERATŐRÖK TÁRSASÁGA (H.S.C.)



képek videó linkek hírek kritikák
elemzések videó linkek hírek kritikák
elemzések videó linkek hírek kritikák
elemzések videó linkek hírek kritikák
elemzések videó linkek hírek kritikák
elemzések videó linkek hírek kritikák
elemzések videó linkek hírek kritikák
elemzések videó linkek hírek kritikák

FILMVILÁG
filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

Minden megvásárolt vagy megrendelt lap mentőv a Filmvilágnak.

Az előfizetés egy évre 4.740.- Ft

Éves előfizetéssel 1140.- Ft a megtakarítás!

A Filmvilág előfizethető:

e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 061 303-3440

Pénzforgalmi jelzőszám: 18203332-06000412-40010084

Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető, de e-mailen (filmvilag@chello.hu), telefonon, faxon (061 350-0344) is jelezheti szándékát.

Online megrendelés: www.posta.hu/hirlap/elofizetes

Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur-Press Kft. Tel./fax: +36-1-201-8891.

E-mail: batthyany@kultur-press.hu

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

nka
Nemzeti Kulturális Alap

SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelenítéséhez 2016-ban is szükségünk van a filmszakma támogatására. A Nemzeti Kulturális Alap pályázatán kapott összeg és saját bevételeink nem fedezik teljes mértékben a Filmvilág kiadásának radikálisan lefaragott költségeit sem.

Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden mecénási gesztus hozzájárul az utolsó magyar filmművészeti folyóirat fennmaradásához.

A szakma szolidaritása különösen fontos számunkra. Ne hagyjátok veszni a Filmvilágot. A filmkultúra egységes egész: ahol nincs kritikái élet, vita és közös gondolkodás a filmekről, ott hamarosan a filmművészet is megszűnik.

Nemcsak milliomos lehet mecénás, aki megveszi az újságosnál a Filmvilágot – mindössze havi 490 forintért – a Filmvilág megbecsült szponzora lesz. Előfizetéssel még olcsóbb, még egyszerűbb.

És akinek többre telik, többet is segíthet:

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:

MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

Külön köszönet ismeretlen szponzorunknak, aki évek óta minden hónapban átutal nekünk ezer forintot.

A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz.

Aki filmes, velünk tart!

KÖRÖSI ZOLTÁN (1962-2016)

Lapzártakor érkezett a tragikus hír: 53 évesen váratlanul elhunyt Kőrösi Zoltán író, forgatókönyvíró, rádiós szerkesztő, a Litera.hu főszerkesztője, a Mozgóképek Alapítvány utolsó elnöke. Az *Orrocskák*, a *Történetek a csodálatos csecsemők életéből*, a *Budapest, nőváros*, a *Milyen egy női mell?*, a *Délutáni alvás – A történet árnyéka*, a *Szerelmes évek*, a *Magyarka*, a *Szívlekvár*, *Az ítéletidő* velünk marad.



CIRKO-GEJZIR Filmek,
mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

A borítónkon található mozijegy-sarok 50%-os kedvezményre jogosít a Cirko-Gejzír mozi márciusi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

ROCK LEGENDS

The Man Who Wasn't Willing to Die (David Bowie 1947-2016) by Zoltán Gécz, p. 4. **The Tales of Vulnerability** (*Janis - Little Girl Blue* by Amy Berg) by Márton Jankovics, p. 8. **A Matter of Attitude** (Don Letts and Punk Music) by Dávid Pernecker, p. 10. *Rock legends are mixture of unique musicians and film stars with creativity raised to the power two. David Bowie and Janis Joplin proved to be among the greatest artists of 20th century and they left their will on film: the British glam idol in many fictitious alteregos of cult movies, the American rock goddess in legendary documentaries.*

HUNGARIAN WORKSHOP

A Light, a Beam (The Masters of Cinematography: István Hildebrand) by Eszter Fazekas, p. 12. **Glittering in Black** (A Talk to László Lugossy) by Tamás Dénes Soós, p. 17. **We All Have our Own Misery** (A Talk to Szabolcs Thuróczy) by Orsolya Kővári, p. 20. **Hornet's Nest** (A Talk to Gyula Nemes) by Balázs Bilsiczky, p. 22. *Istvan Hildebrand was a rare example of Hungarian cinematographers: he was an enthusiastic experimental filmmaker and internationally recognized craftsman of high budget productions.*

PLAYING THE MARKET

The Age of Disenchantment (Anti Capitalist Hollywood) by László Kolozsi, p. 24. **The Law of the Market** (*The Measure of a Man* by Stéphane Brizé) by Dávid Teszár, p. 27. *The newest Hollywood stock market films unveil the atrocities of contemporary banking system but they refuse to dig deeper to the bottom of the capitalist economy.*

FORBIDDEN DESIRES

Gloom/Gay – Part Three (LMBTQ Films: The Nations of Ex-Yugoslavia) by Katalin Kis, p. 28. **Finding Their Own Ways** (Budapest Pride Film Festival) by Zoltán Huber, p. 32.

FRITZ LANG

An Odd Couple (Lang and Thea von Harbou) by Benedek Várkonyi, p. 34. **The Shadows of War** (Fritz Lang's Antifascist Films) by Ferenc Martin, p. 37. *The director of folk epic Nibelungen and antifascist spy film Hangman Also Dies depicted a contradictory picture of Nazi Germany.*

FESTIVAL

Newcomers and Old-Timers (Oscar Nominated Animation Films) by Anna Ida Orosz, p. 40. **The Films of Search** (Torino Film Festival) by Győző Mátyás, p. 42.

EXPERIMENTAL CINEMA

The Relief of Magnitude (Spiritual Films of Philippe Grandrieux) by Gergő Nagy V. p. 44.

TELEVISION

The Devil and Miss Jones (New Marvel Television Series) by Sándor Baski, p. 46.

FILM/NOVEL

Polishing a Turd (*Deadpool*-series by Joe Kelly) by László Sepsi, p. 48. **A Tale for Adults** (*Deadpool* by Tim Miller) by Marcell Kovács, p. 49.

REVIEWS

The Case of Body and Soul (*Body* by Malgorzata Szumowska) by András Pályi, p. 50. **Coming to Bury** (*Hail, Caesar!* by Joel and Ethan Coen) by Attila Varró, p. 52. **Public Service** (*Spotlight* by Tom McCarthy) by Sándor Baski, p. 53. **Musty Exteriors** (*The Indian* by Balázs Simonyi) by Zsolt Pápai, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: *Louder Than Bombs* by Joachim Trier (A Vertigo Média release)



AZEMBER, AKI NEM VOLT HAJLANDÓ MEGÖREGEDNI

DAVID BOWIE (1947-2016)

GÉCZI ZOLTÁN

KEVEREDT BENNE A FILMSZTÁR ÉS A ROCKSZTÁR VONZEREJE, ÉS MINDEZT NÉGYZETRE EMELTE KREATIVITÁSA. AZ ELMÚLT NÉGY ÉVTIZED LEGENDÁRIUMÁNAK EGYIK FŐSZEREPLŐJE VOLT.

Filmes pályafutását hétmérföldes lépések és különös hátraarcok tagolták, innovatív remekművekhez és érdektelen kommerszekhez egyaránt adta nevét. Rendszeresen utasított vissza megaprodukciónkat, ugyanakkor előszeretettel dolgozott kezdő rendezőkkel, vállalva a kereskedelmi siker elmaradásának kockázatát. Érzékenyen reagált a korszellemeire, de formákon, iskolákon és trendeken felülemelkedő, univerzális alkotóként sosem korlátozták konvenciók: egy képzőművész attitűdjével írt zenét, építészként hangszerelt, énekesként színészkedett, zenészként festett, intuitív módon, bénító aggályok nélkül mozogva a különböző művészeti ágak és zsánerek között. S bár elapadhatatlannak tűnő alkotóerejének csupán töredékét áldozta a mozgókép művészetére, munkássága lépten-nyomon összefonódott vele: a hivatalos lajstrom szerint 42 ízben vállalt kisebb-nagyobb szerepet, komponált filmzenét és vállalt produceri feladatokat, dalait közel félezer alkalommal használták fel különböző mozikhoz – hivatásos filmesből sem akad sok hasonló életművel.

WISHFUL BEGINNINGS

David Bowie pályafutásában a film felé fordulás sokáig krízisreakció volt. 1968-ban, mindössze 21 éves korában éppen bukott művésznek számított; a Decca

által kiadott debütáló kislemeze (*The Laughing Gnome*) után első albuma (*David Bowie*) is fiaskónak bizonyult kereskedelmi szempontból, a brit invázió csúcspontján sem a kritika, sem a közönség nem figyelt fel a lángoló ambíció által fűtött énekesre. Rövid életű zenekarokkal próbálkozott, alkalmanként pantomimművészként lépett fel, folyamatosan kereste a színpadi szereplés lehetőségét, fáradhatatlanul komponált, de erőfeszítései sem üzleti, sem kritikai szempontból nem hoztak kielégítő eredményt. Létfenntartását kevésbé előkelő munkákból finanszírozta, s miután úgy határozott, hogy a fénymásoló-szalon mégsem kínál optimális környezetet kreatív géniusza kiteljesítéséhez, több szereplőválogatáson is megfordult. Ekkor már rendelkezett némi kamerarutinnal (1967-ben játszott Michael Armstrong *The Image* című, 13 perces, fekete-fehér némafilmjében, amely Oscar Wilde Dorian Gray történetét ötvözte Poe látálmyszerű horror-novelláival; Armstrong később ismert és elismert horror-rendezővé vált), ám sem a színpadi musicalből adaptált *Ó, az a csodálatos háború (Oh! What a Lovely War, 1969, rend: Richard Attenborough)* stábjá, sem a *Crime of Passion* tévésorozat *Alain* című epizódjához castingoló producerek nem találtak ideális jelentkezőnek, és csupán egy kredit nélküli statisztaszerepet sikerült megkaparintania John Dexter drámájá-

ban (*The Virgin Soldiers, 1969*). Egyéb lehetőség híján reklámfilmes munkára fanyalodott: a Lyons Maid élelmiszeripari cég televíziós hirdetésében szerepelt, mint fagyaltrajongó wannabe-popsztár, aki LUV márkájú jégkrémekkel traktálja a tévékészülék előtt helyélő fogyasztót. Művészi szempontból korántsem lehetett felemelő egy ilyesféle feladat, ám a szóban forgó reklámot egy pályakezdő brit rendező, Ridley Scott készítette, aki másfél évtized elteltével öccse, Tony Scott figyelmébe ajánlotta a kamera iránt lelkes vonzalmat tanúsító zenészt – közös munkájuk, *Az éhség (The Hunger, 1983)* pedig Bowie filmográfiájának egyik legfontosabb tételévé vált.

HALLO SPACEBOY

Bowie, bár tehetségét hosszú éveken át képtelen volt valódi sikerre fordítani, már ifjú korában is multilaterális művészként igyekezett érvényesülni. A korszak sztárjaival összevetve, akik nem igazán kíváncsiak kilépni a sex and drugs and rock'n'roll szentháromsága által meghatározott, ugyancsak kényelmes cselekvési mezőből, mehökkentően innovatív, egyszersmind becsvágyó alkotói koncepciót dédelgetett. A zene, a színház, a képzőművészet, az irodalom, a film és a divat mind fontos inspirációk, egyszersmind kiaknázható források voltak számára; egyfajta transzművészeti fúziót szándékozott színpadra állítani. „Sikerült rájuk erőltetnem a vonzódásom a teatralitás iránt. Ez volt az első olyan együttesem, amelyben a smink és a különleges nadrágok ugyanolyan fontos szerepet kaptak, mint a zene.” – jellemezte Riot Star nevű, rövid életű zenekarát. Michael Watts, a *Melody Maker* újságírója hasonló benyomást szerzett róla: „Rejtélyes, vonzó, karizmatikus figura volt. (...) Keveredett benne a filmsztár és a rocksztár vonzereje – csak annyival, de annyival jobban nézett ki, mint egy rocksztár.”

A méltánytalan helyzetből Stanley Kubrick filmje mutatott számára kiutat. Első sikeres kislemeze, a *2001: Űrodüsszeia* hatására fogant *Space Oddity* 1969. július 1-én, öt nappal az Apollo-11 indítása előtt került ki a boltokba, és az általános közhangulat felhajtóerejének köszönhetően gyorsan bejutott a UK Top 5-ba. A korabeli popzenei konvenciókat meghazudtoló, refrén nélküli (!) dalhoz készült pro-

móciós videó képvilága és beállításai Kubrick korszakalkotó moziját idézik, de nagyrabecsülése félreérthetetlenül egyértelmű jeleként Bowie a következő évtizedben is előszeretettel kölcsönzött a nehéz természetű rendezőseni munkásságából.

Bowie Ziggy Stardust figurájának köszönhetően vált tétova kezdőből magabiztos színésszé, a közönség manipulálásának mesterévé. A Marsról érkezett, meghatározhatatlan nemi identitású, maszkszerű sminket és Jamamoto Kanszai egyedi designer-ruháit viselő Ziggy a féktelenül hedonista 1970-es évek, a csillámporos glam-korszak abszolút ikonja, a korabeli sci-fi ponyvák (*Barbarella*, *Twilight Zone*) és a tradicionális japán színház káprázatos keveréke, a *method acting* módszer totális rock'n'roll megnyilvánulása. A nagy műgonddal megkonstruált szupersztár azonban Frankenstein doktor szörnyű gyermekéhez hasonlóan pusztította el avatárját: „Igen könnyű volt éjjel-nappal e karakter iránti megszállottságomban leledzeni. Ziggy Stardust lett belőlem. David Bowie-nak annyi volt.”

Mozgóképes referenciákat illetően a szélesebb közönség Donn Alan Penebaker 1973-ban forgatott, majd egy teljes évtizeden át dobozban heverő, saját jogon

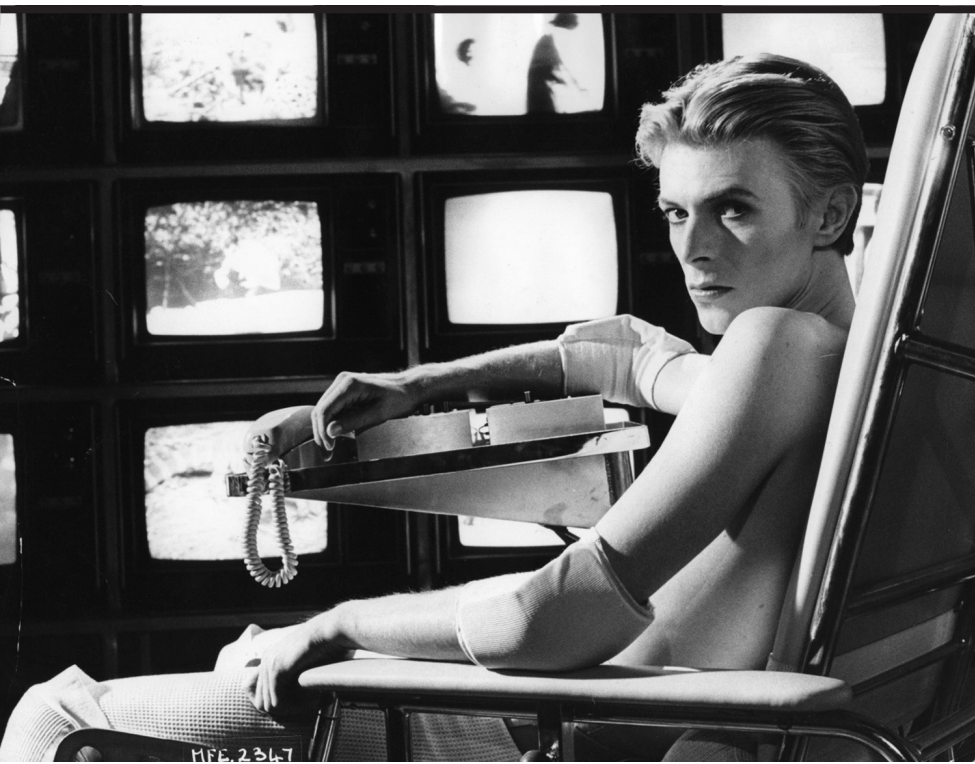
is legendás koncertfilmjét kapcsolja Bowie eme alkotói korszakához, ugyanakkor a *Diamond Dogs* album egy immáron örökre beteljesületlen filmes projektet is szült: Bowie-t ekkortájt erősen foglalkoztatta egy disztópikus sci-fi mozi terve, amelyet Kubrick *Mechanikus narancsa* és Orwell 1984 regénye mellett legfőképpen az 1973-as transzszibériai vonatúton szerzett, szükségszerűen korlátozott, ám kitörőhatalmú intenzív, az elnyomó politikai diktatúrák természetére és emberekre gyakorolt hatására vonatkozó tapasztalatai inspiráltak. Az amerikai turnéra grandiózus díszletet tervezett, a dalokat egységes narratívába foglalta, a színpadi produkció látványa és hangulata Fritz Lang *Metropolis*-át (1927) és az 1920-as évek német expresszionista filmjeinek képvilágát idézte – Bowie apokaliptikus Hunger City-víziója azonban a Main Man menedzserirodával való, gyilkos pereskedésig fajuló viszonya, az általános anyagi nehézségek és a magánéleti természetű problémák – legyen ez az eufemisztikus megnevezése a mértéktelen kokainfogasztás által előidézett paranoid neurózisnak – miatt sosem kerülhetett megvalósításra.

„Ziggy Stardust lett belőlem”

(Nicolas Roeg: *A Földre pottyant férfi* – David Bowie)

CRACKED ACTOR

A Ziggy-korszak végére kifejlődött káosz elcsitulásával Bowie az amerikai fehér soul (*Young Americans*) mellett a szélesvásznú talált új kihívásokra és lehetőségekre. Az 1970-es évek közepén felélénkült a színészet iránti érdeklődése: arra biztatta a menedzsmentjét, hogy a sajtót manipulálva hajtsanak fel számára előnyös ajánlatokat. *A Földre pottyant férfi* (*The Man Who Fell the Earth*, 1976) címszerepe kísérteties mértékben hasonult Bowie folyamatosan változó színpadi perszónájához, miként a rendező habitusa is imponált neki: Nicolas Roeg merész, kísérletezésre hajlamos, a kreatív szempontokat a kereskedelmi megfontolások elé helyező direktorként volt számon tartva kortárs filmes körökben. A forgatókönyv szerint Bowie egy humanoid idegent alakít, aki előretolt felderítőként látogat a Földre, hogy az égitest természeti erőforrásainak kizsákmányolásával mentse meg saját, haldokló anyabolygóját – Roeg pedig már az első személyes találkozó során meggyőződhetett róla, hogy a saját magával is meghasonlott, a világtól teljesen elidegenedett zenész megjelenése és gesztusai által, különösebb instrualás nélkül is tökéletesen hozza az általa elképzelt karaktert. Bowie valóban hátborzongató alakítást nyújtott Thomas Jerome Newton szerepében, s bár a nagyközönség a bemutató idején nem méltatta egyértelmű elismerésre a flashbackek által tagolt, helyenként ugyancsak bizarr és sokkoló filmet (az eredeti kópiából a stúdió nyomására egyebek mellett ki kellett vágni azt a jelenetet is, amelyben a főszereplő megmutatja valódi testét), az utókor számára már különösebb intellektuális erőfeszítések nélkül is értelmezhető *A Földre pottyant férfi* metafora- és szimbólumrendszere. Hovatovább, a szüntelen tévénézés, a befogadhatatlan mennyiségű audiovizuális inger feldolgozásának kényszerre miatt intellektuálisan és morálisan egyaránt hanyatlásnak induló, utóbb tévé-túladagolást elszenvedő karaktert az információs társadalom rémisztően éles víziójának, a posztmodern kor egyik szimbólumának nevezték a média obszcén mértéket öltő befolyását ostorozó esztéták. A film kultuszát példázza, hogy a 2005-ös Criterion Collection újrakiadásához restaurálták és rekonstruálták az eredeti kópiát, mintegy 20 percnyi anyaggal egészítve ki az eredeti mozis





vágást. Bár Bowie nem volt elégedett saját teljesítményével („Nem vagyok jó színész. Elripacszkodom a dolgot.”), pályafutása első főszerepe zenészkariere szempontjából is komoly hozadékkal járt: „Newton karakterének egy részét magammal vittem. Az ő ruhájában sétáltam ki a díszletből.” Ziggy Stardust elhantolását követően, Thomas Jerome Newton hamvaiból született meg új alteregója, a jég hideg tekintetű, kimért és távolságtartó, drága öltönyöket viselő Thin White Duke.

A rákövetkező évek zenei szempontból kiemelkedően termékenynek bizonyultak (ekkor született meg a *Station to Station* és a legendás Berlin-trilógia, illetve két nagyszerű lemezt készített Iggy Poppal), mindemellett kisebb-nagyobb filmes felkéréseket is vállalt. Önmagát alakította Uli Edel megrázó drogdrámájában (*Christiana F*, 1981; a film zenéjét szintén Bowie jegyezte), amely két évtizeddel később a U2 *Achtung Baby* lemeze számára adott kulcsfontosságú forrásmunkát, illetve főszerepet vállalt a Berlinben forgott *Dzsigolóban* (*Schöner Gigolo, armer Gigolo*, 1978 – David Hemmings), amelyben Kim Novak volt a partnere. Balszerencsés módon a film leginkább a *Kabaré* (*Cabaret*, 1972 – Bob Fosse) fakó és alulinspirált ikertestvérének tekinthető,

a pazar főszereplőpáros nem tudott kibontakozni a forgatókönyv hiányosságai miatt.

I'M DERANGED

Az 1960-as, 1970-es évek zenészóriásai jellemző módon nem lelték helyüket a rákövetkező évtizedben, saját legendájuk mentőcsónakjába szorult hajótörökként hanykolódtak az MTV által definiált videóklip-korszakban. Lou Reed, Bob Dylan, Iggy Pop, Johnny Cash sorsához hasonlóan David Bowie sem volt képes feltárni olyan szellemi forrásokat, hasonlóan eleven kulturális referenciapontokat, mint amilyen a hatvanas évek nyüzsgő Londonja, a glam rock mozgalom, vagy a hidegháborúba fagyott, skizofrén Nyugat-Berlin volt, majd a kommersz hangvételtől *Let's Dance* album példátlan kereskedelmi sikerét követően, az EMI lemezkiadóval kötött szerződésben vállalt kötetmek által fojtogatva kelletlen és érdektelen, esetlegesen kivitelezett lemezekkel (*Tonight, Never Let Me Down*) kezdte ki saját mítoszát. A filmezés ez alkalommal is kézenfekvő, egyszersmind nem túl megerőltető alternatívát kínált számára a nehéz évek átvészelésére, s miután a *Let's Dance*-nek köszönhetően globális videóklip-sztárrá vált, érthető módon

„Az emberi test dekonstrukciójának horrorja”

(Tony Scott: *Éhség* – David Bowie és Catherine Deneuve)

már a nagy filmstúdiók számára is gyümölcsöző lehetőségnek tűnt a vele való együttműködés.

Bowie azonban a potenciális kereskedelmi siker helyett egy elsőfilmes rendezővel szerződött le, aki szakmai referenciaként

csakis családnevét tudta felmutatni. Tony Scott *Az éhség* című mozija a Bram Stoker által megfogalmazott klasszikus vámpírmítosz dekonstrukciója, a kánonná merevedett műfaji jegyek újrafogalmazására tett kísérlet, amely éppen az előremutató kreatív koncepció miatt nem tudta megszólítani a szélesebb közönséget. Ez követően elutasította a felkérést a fejlesztési szakaszban lévő James Bond film, a *Halálvágta* (*A View to a Kill*, 1985) antagonista szerepére (helyére Christopher Walkent választották), ugyanakkor aláírt a japán film fenegyerekeként elhíresült Nagisa Oshima (*Szenvedélyek birodalma*, 1978) forgatókönyvére. A *Boldog karácsonyt, Mr. Lawrence* (*Merry Christmas, Mr. Lawrence*, 1983) másik főszerepét egy japán popsztár, Riuchi Sakamoto játszotta, de fontos feladatot kapott a produkcióban az akkor még csupán televíziós és rádiós műsorokban feltűnő Takeshi Kitano is. A különösegeiről ismert rendező profi színészek helyett zenészeket kért fel a második

világháborús drámára, amelynek a Cannes-i Filmfesztivál versenyprogramjában volt díszbemutatója – ily módon Bowie, a zeneipari biznisztől meghasonlott, kiégett popsztár bebocsátást nyert a nemzetközi művészfilmek elitjébe.

Az *éhség* és a *Boldog karácsonyt, Mr. Lawrence* után ésszerű döntés lett volna kisebb költségvetésű, ám magasabb alkotói igényeket megvalósító mozikban szerepelni, ám Bowie karrierjére oly jellemző módon ismét pályafordulást hajtott végre, és a kommersz stúdiófilmek felé fordult. Az 1986-ban bemutatott, 25 millió dolláros megaköltségvetésből forgatott *Fantasztikus labirintusban* (*Labyrinth*) benne volt egy elbűvölően szellemes és stílusos, eredeti hangvételű mese lehetősége. A máig felülmúlhatatlan *Muppet Show* atyjaként híressé vált Jim Henson pompás bábmunkával, ámulatba ejtő vizuális gegekkel és virtuóz poénokkal zsúfolta tele a filmet (utóbbiban komoly segítségére volt Terry Jones), de természeténél fogva idegen volt tőle a nagyjátékfilm dramaturgiai közege – a rendező önnön csapongó képzeleterejének vált áldozatává, elveszve a briliáns részletek vad tobzódásában (másik egészestés művét, az 1982-es *A sötét kristályt* ugyanezen erények és gyermekbetegségek jellemzik). Bowie a koboldkirály szerepében erőtlén és mesterkéltn, komikusan eltúlzott frizurája és sminkje, Kabuki-előadásokat megidéző ruhái és gesztusai elidegenítik a nézőt a karaktertől, a sűrű musical-betétek pedig lépten-nyomon megtörik a cselekmény lendületét. A *Fantasztikus labirintus* kvalitásai azonban ma is elbűvölnek a nézőt, melynek köszönhetően a fantasy-musical idővel kultikus státuszra tett szert. Evvel szemben a blockbusternek szánt *Abszolút kezdők* (*Absolute Beginners*, 1986 – Julien Temple) borzalmasat bukott a kasszáknál, csődbe taszítva a produkciót finanszírozó stúdiót, miközben a lojális rajongókat is jócskán elbizonytalanította. Az angol punkmozgalom filmkrónikásként jegyzett Temple (*A nagy rock'n'roll svindli*, 1980) filmje mulya és zavaros, irritálóan csiricsaré musical, amely érdemeihez méltó módon tűnt el a fedelés homályában – a kínos kudarcra csak a Martin Scorsesevel közös munka (*Krisztus utolsó megkísértése*, 1988) jelentett némi gyógyírt, amelyben Poncius Pilátus alakját formálta meg.

NEW KILLER STAR

„Nagyjából mindent megtettem, amit egyáltalán lehetséges volt megtenni.” – nyilatkozta Bowie 1996-ban. Az 1980-as évek válságkorszakából kilábalván, a Tin Machine terápiais hatású, improvizatív és nyers zajrockját követően mind magánéleti, mind üzleti, mind alkotói téren konszolidálódott a helyzete, így magabiztos és öntudatos, cselekvésre kész alkotóként léphetett újra nyilvánosság elé.

Az elveszett évtizedet követően apadhatatlan energiával vetette bele magát az alkotómunkába: az 1995-ben megjelent, Brian Enóval készített *1. Outside* a Bowie-katalógus egyik csúcsteljesítménye, a *Diamond Dogs*-vízió továbbgondolása. A zenén messze túlmutató konceptmontázsait saját akvarelljeivel és fotómontázsai-val illusztrálta, ahogy a kísérőfüzetben közölt naplórészletek és novellatöredékek is tőle származnak – a „non-lineáris hipergótikus ciklusnak” titulált mű izzig-vérig szerzői munka. Bowie ez alkalommal Nathan Adlert, a brit kormány Művészeti Bűncselekmények Részlegének nyomozójának szerepét öltötte magára, aki Baby Grace rituális meggyilkolásának esetét hivatott felderíteni. Az *1. Outside* az emberi test művészeti célú dekonstrukciója horrorjának, a millenniumvárra jellemző feszültségnek, a posztmodern kor labirintusába zárt identitás neurotikus kiütkezésének lenyűgöző lenyomata, a poszt-indusztriális info-technológiai társadalom paranoiával és szorongással terhelt prognózisa. Mindezt maradéktalanul leképzik lemezt kísérő, felkavaróan brutális, durván szaturált színekkel és horrorisztikus vizuális elemekkel operáló videók, Samuel David Bayer rendezései. A *Hearts Filthy Lesson* klipjének eredeti változatát egyéb csatornák mellett az MTV sem volt hajlandó sugározni (Bowie sem számíthatott más reakcióra), a *Strangers When We Meet*-et pedig a lemezt felvezető videó ikertestvéreként forgatták le.

Az 1990-es évek derekára Bowie életműdíjas klasszikusból ismét kortárs előadóvá vált, amely ritka bravúrhoz a kiváló zenéken túl (*Earthling*, *The Hours*) a high-concept videóklip is döntően hozzájárult. Rákövetkező lemezéhez az olasz-amerikai származású Floria Sigismondi készített egzaltált, vibrálóan intenzív klipet (*Dead Man Walking*, *Little Wonder*), majd a *The Next Day* album dalait adaptálta képernyőre, meglepő módon immáron klasszicista képvilágú videóknál (*The Next*

Day, *The Stars [Are Out Tonight]*). A *The Hours* lemez klipjeihez (*Thursday's Child*, *Survive*) Walter Stern kért fel (kollaborációjuk elegánsan komor, metafizikai motívumokkal tagolt, organikus egységet alkotó rövidfilmeket eredményezett), a *Blackstar* hipnotikus hatású videóit pedig a svéd Bo Johan Renck jegyezte.

Az 1990-es évek elejétől Bowie zenéje az eredeti hangvételű videókon túl is egyre szorosabb kötődésbe került a nagyjátékfilmmel, s nem csupán mankóként támogatta a mozgóképet, hanem komplementer viszonyra lépett vele. David Lynch *Útvesztőben* című remekművének főcíme (*I'm Deranged*), a *Hetedik végefőcíme* (*Hearts Filthy Lesson*), a *Trainspotting* nyitánya (*Lust for Life*) elképzelhetetlen Bowie dalai nélkül, s miután filmes körökben jelentősen megerősödött a reputációja, a szerepek között is kedve szerint válogathatott.

1996-ban megtisztelő, egyszersmind személyes érintettsége okán kényes felkérést kapott Julian Schnabel elsőfilmes rendezőtől, miszerint játssza el Andy Warholt a Jean Michel Basquiat életéről szóló filmben (*A graffiti királya*, 1996). Bowie ismerte és tisztelte Pop Art királyát, ráadásul nem akármilyen színészek között kellett helytállnia – Jeffrey Wright, Benicio Del Toro, Gary Oldman, Michael Wincott, Christopher Walken -, ám epizódszereplőként is kiragogyott az impozáns gárdából, élete legszórakoztatóbb és leginkább ihletett alakítását nyújtva. A *Vadnyugati bosszúállókban* (*Il mio West*, 1998, rend.: Giovanni Veronesi) Havery Keitel ösellen-ségeként forgatta a hatlövetűt, pengetett hamis gitáron amerikai polgárháborús indulót, a *Mindenki a napra tör* (*Everybody Loves Sunshine*, 1999, rend.: Andrew Goth) című bűnügyi drámában Goldie, a brit jungle-pionír mellett játszott fontos epizódszerepet, Christopher Nolan rendezésében (*A tökéletes trükk*, 2006) pedig a rejtélyekkel és mítoszokkal övezett zseni, Nikola Tesla szerepében brillírozott.

IF I'M DREAMING MY LIFE

„Az öregek mind ugyanarra vágyanak: bárcsak jobban megbecsülték volna az életet.” – okítja újdonsült ifjú barátját Mr. Rice az *Életigenlés* (*Mr. Rice's Secret*, 2000, rend.: Nicholas Kendall) című dráma kulcsjelenetében. „Én meg azt kívánom, hogy örökké éljek.” – válaszolja a rákbetegség végső stádiumában lévő kiskamasz. Bowie mosolyogva, ragyogó szemekkel válaszolja: „Ne kívánd azt.” •





A SÉRÜLEKENYSÉG KRÓNIKÁJA

JANIS – A JANIS JOPLIN-SZTORI // JANKOVICS MÁRTON

A HITELES JANIS JOPLIN-JÁTEKFILM MÉG VÁRAT MAGÁRA, A PONTOS
ÉS BELEÉRZŐ DOKUPORTRÉ AZONBAN ELKÉSZÜLT VÉGRE.

Janis Joplin azon kulturális ikonok közé tartozik, akik megakadtak Hollywood torkán, az álmogyár ugyanis évtizedek óta se lenyelni, se kiköpni nem képes a rock and roll királynőjét. Pedig elképesztő drámai potenciál rejtőzik benne, nem véletlen, hogy szinte a halála óta próbálják filmre vinni az énekesnő rövid és intenzív élettörténetét, ám eddig minden kísérlet kudarcot vallott. Hol a jogdíjakat nem sikerült megszerezni, hol a Joplin szerepére kiszemelt színésznők nem tudták kivárni a hosszas előkészületeket. A lehetséges jelöltek között felmerült már Brittany Murphy, Amy Adams, Zoey Deschanel, Renée Zellweger és Pink neve is, mostanában pedig épp a kevésbé ismert Nina Ariandát emlegetik befutóként, ezt azonban már senki sem hiszi el, amíg meg nem érkezik a film a mozikba.

Joplin életének megfilmesítéséhez így még mindig az 1979-es *A rózsza* áll a legközelebb, amelynek tragikus sorsú főhősnőjét bevallottan az énekesnőről mintázták. Az alkotók eredetileg rendez biopic-et terveztek és Bette Midler karakterét nem is Rose-nak, hanem Pearlnek hívták volna, ami Joplin elterjedt beceneve, egyben utolsó, poszthumusz kiadott lemezének címe volt. Végül azonban nem kapták meg a jogokat, így új dalokat írtak, kicsit átszabták a karaktert, a texasi szülővárosból Florida, a „gyöngy”-ből pedig „rózsza” lett. A középpontban viszont megmaradt a karcos hangú, harsány, ám érzelmileg sebezhető énekesnő figurája, akinek a hírnév sem képes kioltani eredendő szeretethi-

ányát, így frusztrációi elől a drogba és az alkoholba menekül.

Nem akármilyen csapat dolgozott a filmen: forgatókönyvét Michael Cimino jegyezte, az operatőr pedig a nemrég elhunyt Zsigmond Vilmos volt. A *Rózsza* azonban minden értéke ellenére pontosan rámutat, hogyan veszhet el Joplin személyes drámájának összetettsége a hollywoodi dramaturgia oltárán. A film egy menedzser démonizált figurájába sűríti a show biznisz minden árnyoldalát, a végzetes túladagolás pedig itt nem egy félreeső hotelszoba magányában, hanem a színpadon, éneklés közben történik.

A legártalmasabb ferdítést azonban nem is ezek, hanem a finálé nyújtotta hamis katarzis jelenti: Rose ugyanis utolsó koncertjére hazatér szülővárosába, ahol végső gesztusként megbocsát az őt kiközösítő jacksonville-ieknek és halála előtt végre elfogadásra talál az arctalan közönség felé áramló szeretetében.

ÜGYELETES KÜLÖNC

Ez az érzelmi feloldás valójában sosem történt meg, még ilyen áttételes módon sem. Joplin így az utolsó pillanatig szenvedett a gyerekkori elutasításban gyökerező önbizalomhiánytól. Mindez gyönyörűen kiderül a húga által írt életrajzából és az ezen alapuló Broadway-musicalből, akár csak az életéről készült legújabb dokumentumfilmből, a *Janis: Little Girl Blue*-ból, amely minden eddiginél alaposabban dolgozza fel a rock and roll királynőjének sors-tragédiáját.

Merthogy Joplin hosszú és rögsz utat tett meg, mire a hippi-korszak női ikonjává vált. Ez az út Amerika egyik legkonzervatívabb szegletéből, a texasi Port Arthurból indult, ahol a tinédzser Janis hamar megízlelte a számkivetettséget és a magányt. Pillanatok alatt a gimnáziumi különcévé vált, osztálytársai állandóan gúnyolták, az iskolai kórusból is eltanácsolták, a szülei pedig rendre csak csóválták fejüket harsány és szabados viselkedése miatt. Ő volt az a lány, akit ugyan egyetlen fiú sem hívott el a szalagavató bálra, mégis mindegyik azt hazudta a haverjainak, hogy már rég lefeküdt vele.

Nem csoda, hogy az ambiciózus Joplin nem találta a helyét ebben az élére vasalt, konformista közegben, ahol az érettségi után mindenki azonnal háziaszony vagy biztosítási ügynök akart lenni. „Nem voltam közkedvelt, de hát tudod, milyenek a kisvárosok. Elvárják, hogy a suliból kilépve azonnal megházasodj, szülj egy kisebb hadsereget, és fogd be a szádat. Hát én egyikre sem voltam kapható” – mondta egy interjúban Joplin, aki kulturális forradalmat robbantott ki azzal, hogy később sem volt hajlandó finomnak, passzívnak és jól neveltnek tűnni, ahogy azt egy korabeli fehér énekesnőtől elvárták.

FELFORGATOTT SZTEREOTÍPIÁK

Végül a zenében, különösen a bluesban és a folkban bukkant rá a menekülő útra, amely először Austinig, majd egészen San Franciscóig vezette, ahol végre maga mögött hagyhatta a gúnyos megjegyzéseket és a rosszálló tekinteteket. Persze traumáit mindenhova magával cipelte, és sok jel mutat arra, hogy még évekkel később, világsztárként is csak szüleinek próbált megfelelni.

A *Janis: Little Girl Blue* sokkal inkább erre a pszichológiai kettőségre, mint Joplin zenetörténeti jelentőségére koncentrált. Egyfelől egy mesés karriertörténetet látunk, ahol az isten háta mögötti városkából érkező őstehetség meghódítja a világ színpadait, és bátran feje tetejére állítja a nemi sztereotípiákat. Másfelől egy szeretetihes gyerek képe rajzolódik ki, aki a rock and roll-életmód és a legnagyobb lázadás közepette is csak egy kis anyai elismerésre vágyik, amit igazából sosem kaphat meg.

Ez a lelki meghasonlás már a híres 1974-es dokumentumfilmből, a *Janis – The way she was*-ból is átjött, de ott még nem volt ennyire alapo-



san körbejárva. Howard Alk eszköztelen filmje ugyanis szigorúan tartotta magát alcíméhez: nem kommentálta

az eseményeket, csupán töménytelen mennyiségű archív koncertfelvételt és interjút hordott egy kupacba, egyedül a vágóollóval értelmezve a látottakat. Joplin gyerekkoráról mindössze annyit tudunk itt meg, amennyit ő elmesél róla a különféle riportereknek, amúgy azt követhetjük, ahogy egyre nagyobb színpadokon éneklő ki magából fájdalomát, csalódásait és ezek ellenére is meglévő életszeretét. Alk filmje a kulturális ikonok örök jelenvalóságával ruházza fel Joplint, amit az is jelez, hogy a halálára még csak halvány utalás sem történik. Egyszerűen elengedjük a kezét, ahogy épp a *Piece of My Heart*ot éneklő önkívületi állapotban és rajongói gyűrűjében táncol a színpadon.

A SZORONGÁS SZAKADÉKA

A *Janis: Little Girl Blue* alkotói klasszikusabb formát választottak ennél, és beszélő fejekkel, fotókkal és dokumentumokkal fogják közre az archív felvételeket. A húga mellett egykori zenésztársak, szeretők, producerek és barátok emlékeznek vissza, milyen is volt Janis, és hogyan lépdelt előre a világhír felé. Ezt a lineárisan haladó történetet árnyalják a szüleinek írt szívszaggató levelek, amelyeket Cat Power, a drogproblémákat első kézből ismerő énekesnő olvas fel a maga szenttelen hangján. Ezek a tiszteletudó, már-már bocsánatkérő hangnemből megírt kis vallomások

„A nevetésükkel elüldöztek”
(Janis Joplin)

mutatják, hogy hiába szökött meg otthonról, vetkőzte le a társadalmi béklyókat és lett sikeres, belül gyakran még mindig annak a kis szerencsétlen különnek érezte magát, aki Port Arthurban állandó neveltség és fejcsóválás tárgya volt.

A jelek szerint egyedül a színpadon szabadult fel maradéktalanul, a fények lekapcsolását követően viszont rögtön rátört a magány és az érzelmi bizonytalanság. A barátainak rendszeresen panaszkodott arról, hogy hiába szeretkezik 25 ezer emberrel a színpadon, utána mégis minden este egyedül megy haza. A film nem hagy kétséget afelől, hogy végzetesnek bizonyuló drog- és alkohol-függősége is nagyrészt azért alakult ki, mert a mindennapi visszazuhanást a feneketlen szorongásaiba nem volt képes ezek nélkül feldolgozni.

KI NEVET A VÉGÉN

Hogy a sztárság mennyire nem tudta Joplint felvértezni az előítéletek ellen, azt az osztálytalálkozóról készült felvétel mutatja tisztán, amely mindkét dokumentumfilm legmegrendítőbb jelenete. „A nevetésükkel elüldöztek az iskolából, a városból, majd az államból is. Naná, hogy visszamegyek” – mondta kajánul Joplin abban a talk showban, ahol bejelentette, hogy részt vesz a tíz éves gimnáziumi osztálytalálkozóján, és jól kineveti azokat, akik folyton gúnyolták tinédzser korában.

Ehhez képes egészen drámai figyelni, hogyan illan el ez a káröröm Port Arthurba érkező, és miként omlik össze Jop-

lin önbizalma az első kritikus újságírói kérdések hallatán. Nem kétséges, hogy *Dogma 95* kiáltványának bármelyik aláírója a fél karját odaadná azért, ha egyszer meg tudná közelíteni ennek a rövid jelenetnek a feszültségét.

SORSLENYOMATOK

A *Janis: Little Girl Blue* tehát a felszínen izgalmas zenésziportré, a mélyen pedig az emberi – és különösen a gyermeki – lélek sérülékenységének krónikája, amely bemutatja, hogy miként ejthetik túsul az önképünket a korai traumák. Ennek fényében nem meglepő, hogy a rendezője miért épp ehhez a témához nyúlt: Amy Berg készített már több bevállalós dokumentumfilmet az egyházon belüli (*Deliver Us from Evil*, *Prophet's Prey*) és a Hollywood kulisszái mögött zajló gyerekmolesztálásokról is (*An Open Secret*), tehát joggal feltételezhető, hogy Joplinhoz sem elsősorban a zene szeretete felől közelített. A dalok itt inkább egy emberi sors legfontosabb lenyomataiként jelennek meg, amelyben különös intenzitással feszült egymásnak a totális szabadság és a megfelelés iránti vágy.

Ez a belső feszültség tükröződik Joplin kamerákhoz fűződő ambivalens viszonyában is. Egy interjúban kifejtette, hogy a hírnév és az állandóan rá szegeződő kamera fenyegeti nehezen kiharcolt önazonosságát, mert arra csábítja, hogy megjåtssza magát. Másfelől viszont igényelte is a tömegek figyelmét, amihez csakis a kamera objektív-jén keresztül vezetett út. Azt szerette volna, ha legőszintébb és legintimebb pillanatait az egész világ látja, márpedig ezeket a színpadon élte át. Ezért akadt ki teljesen, mikor az egyik bandatag dacosan megtiltotta, hogy filmre vegyék koncertjüket az 1967-es Monterey popfesztiválon. A koncertet végül csak azért ismételték meg, hogy az átütően éneklő Joplin és zenekara bekerülhessen a filmbe. Ez lett az a felvétel, amelyik Joplint elindította a világhír felé, aki egészen haláláig egy fikarcnyit sem volt hajlandó engedni a világra tukmált esendőségéből.

JANIS – A JANIS JOPLIN-SZTORI (Janis: Little Girl Blue) – amerikai, 2015. Rendezte és írta: Amy Berg. Kép: Francesco Carrozzini és Jeanna Rosher. Narrátor: Cat Power. Gyártó: Disarming Films / Jigsaw Productions. Forgalmazó: ADS Service. Feliratos. 104 perc.





DON LETTS DOKUFILMJEI A PUNKRÓL // PERNECKER DÁVID

A THE PUNK ROCK MOVIE, EZ A KOSZOS, CSAPZOTT, EGYSZERŰ KIS HÁZI VIDEO
1977 FORRONGÓ ÉVÉNEK EGYIK LEHITELESEBB KORDOKUMENTUMA.

A z énekesnek nem feltétlenül kellett tudni énekelni, a zenésznek zenélni. A lemezkiadók és a lemezszerződések huszadrangú semmiségnek tűntek. Ha valaki öltönyben és nyakkendőben ment koncertre, az épp ugyanúgy be tudott olvadni a tomboló tömegbe, mint az, aki biztosítottuk tucatjaival tartotta egyben bőrkabátját. Nem voltak szabályok. Egy valami számított csupán, az intézményesült társadalmi, morális-, kulturális-, és nem utolsósorban zenei normák elleni fellépés – ha úgy tetszik: *lázasadás*. Ennek pedig mindenhol megvoltak a maga helyszínei. Az Egyesült Államokban a hírhedt CBGB mellett ott volt a Mercer Arts Center, a Max's Kansas City, míg az Egyesült Királyságban a King's Road, The Marquee, valamint a The Roxy szolgáltak záróhelyül a kor punkjainak. Utóbbi volt az egyetlen hely Londonban, ahol nem tiltották be a punk koncerteket. Épp ezért nem kérdéses, hogy miért is létezett csupán csak száz napig. A kultikus lokál a sorozatos feljelentések, rendőrségi rajtaütések, és a legendásan erőszakos események kusza hálójában vergődve húzta le a redőnyöket. Itt dolgozott lemezlovasként Don Letts, aki első fizetéséből vett egy Super 8-as kamerát, és elkezdte rögzíteni a zenekarok koncertjeit, valamint a színpalak mögötti- és bárpult előtti klubéletet. Mindez történt 1977-ben. A punk jelenség még egy éves sem volt.

A *The Punk Rock Movie* ezeknek a felvételeknek a kollázsa. Mégis, annál jóval több. Ez a minden komolyabb koncepciót mellőző koszos, csapzott, egyszerű

kis házi videó 1977 forrongo évének egyik leghitelesebb kordokumentuma. Az aktuálpolitika mélypontjaival szembesülő fiatalság hirtelen kiszakadt a hatvanas évek öreges békemámorából, a vezető ideológiai irányvonalat már a káosz, a provokáció, az irracionális és a racionális merőben ironikus konfrontációja határozta meg. Letts kamerája pedig tökéletesen konzerválta mindezt. Pólóra nyomott horogkeresztek sokkolják a sokkolhatókat, biztosítótűvel átszúrt ajkú ifjoncok váltják egymást követhetetlen tempóban, miközben alkohobódulatban feledkeznek bele az agresszív és epileptikus dervistáncba. Egy punk lány interjút ad a botcsinálta rendezőnek, de szavaiból csak annyit lehet kivenni, hogy botrányos öltözködése miatt kirúgták állásából. A recsegve-ropogva döglődő hang majdhogynem élvezhetetlenné teszi a riportot, de így mintha fontosabbá válna a lány mondandójánál az, ahogy mondja azt. Kiakadt, flegmára piált offenzív modora ugyanis maga a színtiszta punk. Letts filmje tehát nagyszerűen működik szociológiai időkapszulaként, kultikus ugyanakkor mégsem emiatt lett.

Ereje a gesztusértékű filmezésében rejlik. Abban, ahogy felismerte az újdonsült jelenség forradalmiságát, s azt annak bimbózó puritánságában örököltette meg. Nem szabálykövető dokumentumfilm, csak spontán dokumentáció – mely túlnó saját anyagán. A *The Punk Rock Movie* azonban főként a punk zene szárnybontogatásának tanúságaként vonult be a filmtörténetbe. Letts

koncertfelvételei ugyan sokszor esetlenek, de a manipulálatlanságukból eredő tapintható *igazság* ezt könnyedén feledtetni tudja. Letts – akárcsak a film nézője – egyvalaki a koncertlátogatók közül. Szemén keresztül látjuk, ahogy a The Clash először játsza el a *White Riot* című klasszikust. Szemtanúi lehetünk a The Slits bénázásának, vagy éppen a sajnálatosan elfeledett Slaughter & The Dogs kitűnő produkciójának. A Siouxsie & The Banshees bámulatosan adja elő dalaikat, annak ellenére, hogy pár hónapja alakultak. Ugyan a Sex Pistols munkásságát Julien Temple részletebben dokumentálta, az itt látható *God Save The Queen* korai verziója mégis ritkaságszámba menő élmény. De felbukkan itt még Billy Idol és a Generation X, Wayne County, Johnny Thunders & The Heartbreakers, valamint a nagyszerű X-Ray Spex is. Mindezt pedig csak tovább díszítik az olyan gyomorba vágó momentumok, mint mikor az Eater tagjai péppé vernek egy disznófejet, vagy mikor a film zárójelenetében Johnny Rotten megsemmisíti egy kisfiú lemezjátóját. A *The Punk Rock Movie* olyan, mint a Zapruder-film. Nem professzionális, s a szó technikai értelmében véve nem is jó film – de fontos. Narráció, beszélőfejek, s következetes szerkesztési elvek nélkül is képes árnyaltan beszélni az ellenkultúra zenéjének születéséről.

A punkot – mint kulturális jelenséget – Letts közel harminc év után vette újra kezébe. A punkról a The Clash munkásságát átfogó filmjeiben (*Westway to the World, The Essential Clash, London Calling, Revolution Rock, Strummerville*) is esik szó, ugyanakkor annak mechanizmusa csak az együttes tagjainak szubjektív szemszögéből kerül bemutatásra. A 2005-ben elkészült *Punk: Attitűd* sokkal ambiciózusabb alkotás. Míg a *The Punk Rock Movie* a punk első szikrájának pillanatképe, addig a *Punk: Attitűd* egy folyamatába. A punk zene eredetének kutatásától jut el a kétezres évek könnyűzenéjének punk-értelmezéséig. Triviálisnak tűnhet ez a kronologikus felépítés, a *Punk: Attitűd* erőssége mégis pontosan ebben a megközelítésben rejlik. Ugyanis Letts azáltal, hogy a címben jelzett attitűd változásait vizsgálja, sikeresen túl képes lépni a hasonlóan nagyleptékű témákat boncolgató dokumentumfilmek történelemóraszerűségén.

Első ránézésre ugyan úgy tűnik, hogy a *Punk: Attitűd* Legs McNeil *Please Kill Me* című – punk témakörben alapvető – interjúkötetének felépítését követi, azonban ez csupán részben igaz. A *Please Kill Me* a punk zene mérföldköveinek egymásra ható egymásutáni-ságának kitűnő dokumentuma, és ezt Letts mintha át is tudná ültetni filmre. Akárcsak McNeil, Letts is kusza hálóként festi fel a zenekarok alakulását – melyet néha követni is nehéz.

Az első punk Marlon Brando volt *A vad* címszerepében. Mikor ugyanis megkérdezik tőle, hogy *mi ellen lázad*, azt feleli – kérdéssel a kérdésre –, hogy „*Mitek van?*”. A punk ugyanis maga a hozzáállás. A zene annak csupán párлата. A *Punk: Attitűd* ebből kifolyólag Jerry Lee Lewis, Chuck Berry, és Elvis Presley punk mivoltának lenyűgöző fejtegetésével indít. Az ő mozgásuk és beszédük, hajviseletük, színpadi jelenlétük ugyanis tobzódott a lázadás jegyeitől. Letts pedig ezt az állítást következetesen vezeti végig az úgynevezett „proto-punk” generációtól kezdve (The Dictators, The Stooges, MC5, The New York Dolls, The Heartbreakers) a legnagyobb punk együtteseken keresztül (The Clash, Sex Pistols, Ramones) a különböző punk-permutációkig és szubszánerekig. Letts filmjéből tökéletesen kiderül,

hogy a punk zenei színtereit az ellenállás, a szembeszegülés, s az elmarasztalás attitűdjei szervezték.

Generációk és nézeteik ütköznek egymásnak. Ki mit gondol a hippikről? Steve Jones (Sex Pistols) és Chrissie Hynde (The Pretenders) például punknak gondolja őket – míg mások közel sem így látják. Ki mit gondol azokról az együttesekről, akik a punk leszállóágában ténylegesen megtanultak zenélni? Punk zene a Public Image Ltd., vagy Johnny Rotten csak művészkedik? Mi jellemzi a punk öltözködést, s vannak-e szabályai? Letts ezt a kérdést egy fokkal talán hatékonyabban válaszolja meg a szubkultúrák divatjával foglalkozó *Subculture* című websorozatában, a lehetséges megoldások azonban már a *Punk: Attitűd* sorai közt is megbújnak. A konszenzus pedig szerencsére szinte minden esetben elmarad. A punk tucatsnyi csúrt-csavart definíciója gabalyodik egymásba, s Letts szempontjából csupán egyetlen dolog válik biztossá: a punk organikus, serpentinként tekergető fogalom. Egyszerre rejtélyes, és mégis körülhatárolható – a résztvevők hozzáállásával együtt modulál.

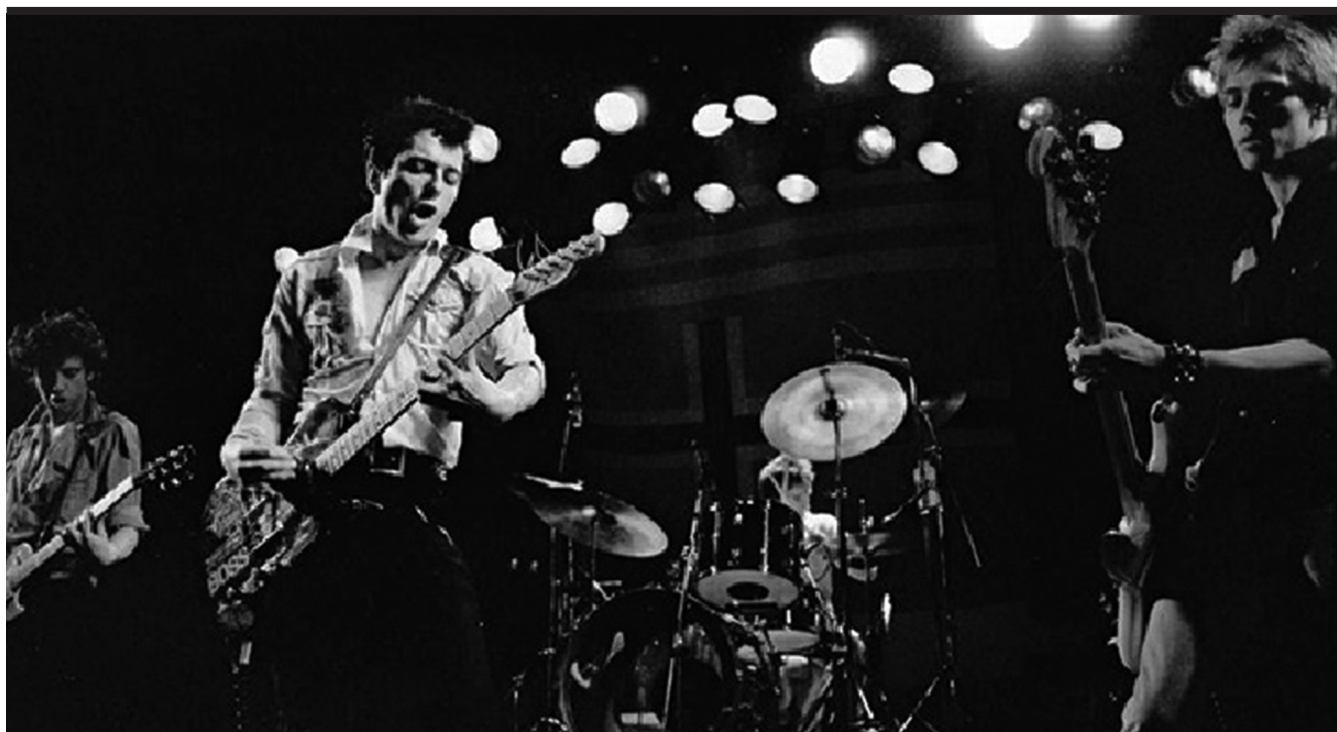
„A tapintható igazság”

(The Clash: White Riot - 1977)

Letts természetesen eltér a *The Punk Rock Movie* rendhagyó formájától. Alapvetően konvencionális dokumentumfilm-szerke-

zetet használ grafikonokkal és egyéb vizualizációs megoldásokkal, ritka archív felvételekkel, riportalanyokkal. Az olyan kötelező punk dokumentumfilm-szereplők mellett, mint Henry Rollins, Jello Biafra, Glen Matlock, vagy Siouxsie Sioux olyan elfeledett nagyságok is helyet kapnak, mint Poly Styrene (X-Ray Spex), Glenn Branca (Theoretical Girls), Ari Up (The Slits), és sokan mások. Megszólalnak még olyan művészek is – mint például Jim Jarmusch, Mary Harron, Arturo Vega – akik testközelből élték meg a punk hőskorát. A *Punk: Attitűd* pedig azáltal válik elképesztően informatív, hogy a riportalanyai – akik a punk alkotói, nem szociológusok – úgy kutatják az ellenkultúrát meghatározó elemeket, hogy közben rendre ellent is mondanak egymásnak. Nem írják felül a másik mondandóját, inkább saját verziójukkal egészítik ki azt.

A *Punk: Attitűd* egy komolyabb rajongónak ugyan nem fog sok újdonságot mondani, a punkkal ismerkedők számára viszont egy egyszerű bevezetésnél többet tud nyújtani. Ugyanis a generációk kapcsolódási- és ütközési pontjai, a zenekarok ideológiája, küzdelmük a nem kívánt normákkal, s felkavaró világlátásuk egyértelműen ott rejtezik a mai napig élő és lélegző punk szubkultúrában – melynek bemutatására Don Letts rászánta az életét. •



MAGYAR KÉPMESTEREK: HILDEBRAND ISTVÁN

Egy fényt, egy sugárt

FAZEKAS ESZTER

A NAGY KÖLTSÉGVETÉSŰ MAGYAR TÖRTÉNELMI FILMEK (A KŐSZÍVŰ EMBER FIAI, EGY MAGYAR NÁBOB, KÁRPÁTHY ZOLTÁN) BRAVÚROS OPERATŐRE ÚJÍTÓ SZELLEMÉT BÓDY GÁBOR PSYCHÉJÉBEN TUDTA IGAZÁN MEGMUTATNI.

„Egy fényt, egy sugárt
s egy képet fest az igazság
Mégis ezerképpen kerül előnkbe nekünk
Nem csoda,
Mert amint sűrű vagy ritka az elme,
úgy szegi a sugárt célja és iránya feléd.”
(Bódy Gábor: *Psyché*)

Bódy Gábor *Psyché*jének talányos prizma-jelenete a saját médiumára is reflektáló etűd. A film csupa ilyen romantikus, mégis ironikus, önmagát is idézőjelbe tevő, vizualitásban tobzódó fűzéből áll. A fényjáték, amit az operatőr, Hildebrand István a *Psyché* kezében tartott üvegprizmával létrehoz, lehetővé teszi, hogy a néző szeme „kozmosz szemként” rányíljon az „egészre”, s ezekben a szívárványszerű fénytörésekben megérezze azt a sajátos szellemtörténeti ívet, amelybe Bódy Nárcisz és *Psyché* valamint a fantasztá Zedlitz báró között zajló szerelmi háromszögtörténetet beágyazta. Nemzeti és létvíziók, művészet és élet romantikus összefonódása, különös, reflektált „mozgástanulmányok” jelennek meg a nemzetiszínű prizma fényében. A megsokszorozott, egész filmen végigvonuló tükröződések és fényjátékok látványos elemei annak a módszernek, amellyel Bódyék egy sajátos időprizmát hoznak létre: miközben kiemelik a korból, reflektívvá és mágikussá teszik a filmképet, amely fölött ott hömpölyögnek 150 éven át a felhők.

Miután számos operatőr könnyűnek találtatott a Weöres-mű nyomán készült vízió „bio-radikális”, „konceptuális”, „foto-grafikus”, nem létező terekben játszó képi világának formába öntésére, az a rendkívüli eset állt elő, hogy Bódy megkereste a nálánál húsz évvel

idősebb mestert, aki olyan gigantikus tévé-sorozatokban, mint a *Sztrogoff Mihály*, a *Manon Lescaut* vagy a *Nagy Károly* már hatalmas rutint szerzett. Első beszélgetésüket Hildebrand lakásában Tomita Isaio *Egy kiállítás képei* című fényorgonával kísért szintetizátor-zenéje festette alá, amelynek sokrétegű világában a rendező képzelete elszabadult, s meggyőzte magát arról, hogy jó helyen jár. Közös volt bennük a filmezés szabadsága, ahogy megállás nélkül lázadtak a korszak konvencionális képkultúrája ellen. Bódy új képrögzítési eljárásokkal, nyelvi analízisekkel, Hildebrand pedig az újszerű kifejezést leginkább szolgáló technikával. Csodálatos adománya az életnek, hogy az utolsó filmjében végre mindent kipróbálhatott a vörös és lila égtől, osztott szűrőktől a latenzifikáláson át a lézerig. Máig érthetetlen, hogy a *Psyché* lett Hildebrand hattyúdala. Hogy alkotóereje virágjában vonul ki a magyar filmgyártásból. Nagy keserősége az is, hogy ezt a posztmodern kort megalapozó, egyszerre filozofikus és mégis remekül fogyasztható munkát akkoriban nem értékelték. A háromrészes verzió eltűnt a televízióban, miközben a nemzetközi fesztiválokon a vele egy időben készült *Megáll az idő* és a *Mephisto* meghozta a magyar film legnagyobb sikereit. Ám e filmek operatőri világában is megjelentek mindazok a nyersanyagokkal, érzékenységgel, hívásértékekkel, színes fényekkel való kísérletezések, amelyeket Hildebrand mindenkinél korábban, még a hetvenes évek elején kezdett el a filmlaborban a KODAK képviselőjeként és a Mafilm Képosztály vezetőjeként.

Derékba tört életműve ugyanolyan jellegzetes, megmagyarázhatatlan tü-

nete a szocialista korszak kultúrájának, mint Bódy Gáboré. Hildebrand pályája 35 év után szakadt meg. A hatvanas évek magyar újhullámát meghatározó, nemzetközi elismertséget szerző rendezők mellett felhívó operatőri iskola arról lett világszerte híres, hogy az operatőreit nem csak a forgatókönyv technikai megvalósítójának, hanem „dramaturg-operatőröknek”, a rendezővel egyenrangú alkotótársaknak tekintette. Hildebrand hosszú pályája során az egyenrangúság talán néha megadatott, de nem járt együtt az újító törekvésekkel is teljes mértékben azonosulni tudó rendezői szemlélettel, s ez tragikus töréseket jelentett pályáján. Sok rendezővel dolgozott, legkomolyabb „házaságai” Várkonyi Zoltánhoz és Keleti Mártonhoz, a két „legnézettebb” rendezőhöz fűzték, akikkel a legnagyobb költségvetésű filmeket fotografálhatta. Várkonyival nyolc filmet készített, köztük a romantikus Jókai-feldolgozásokat, Keletivel hetet, köztük olyan kiemelt produkciókat, mint a *Szerelmi álmok* vagy az ötrészes *Aranykesztyű lovagjai*. Ezekben a nagyon népszerű filmekben váltak filmsztárrá a hatvanas évek legnagyobb színészei: Darvas Iván, Ruttkai Éva, Latinovits Zoltán, Kis Manyi, Feleki Kamill és a többiek. Ő forgatta a Metro Goldwyn Mayerrel az első amerikai-magyar koprodukciót, a cineráma rendszerű *Az aranyfejet* is (1963). Több filmet jegyzett még Fejér Tamással, Hintsch Györggyel, Nádasy Lászlóval, Mészáros Gyulával, egy-egy film erejéig forgatott Jancsó Miklóssal, Fábri Zoltánnal, Gertler Viktorral, Marton Endrével. Noha folyton kísérletezett, alkati avantgardizmusa korán jött, de nem bontakozhatott ki kellőképpen, mert Jancsó első szárnypróbálgatásai után Bódyig nem találkozott alkotáshoz hasonló formaérzékesységű rendezővel. Ezek a zömében saját korosztályából kikerülő alkotók elsősorban hatalmas szakmai rutinja, technikai megbízhatósága miatt választották, de nem feltétlenül akarták nyughatatlan kísérletező vénáját, a benne rejlő rengeteg tartalékot, technikai arsenált mozgósítani, és nehezen viselték vitatkozó, a látvány szempontjait folyton érvényesíteni akaró habitusát.

Néhány kiemelkedő vizuális megoldásán keresztül azt szeretném érzékelteni, milyen szerepet töltött be az általa fotografált látvány. Mert az első szó, ami Hildebrandról eszünkbe jut, a

látvány. Életművének nagy pillanataiban mindig saját eszközét vallatta; úgy próbált a szegényes anyagi és technikai körülmények között újítani, hogy sosem meredezett bele egyetlen sémába.

A „FORMALISTA” HÍRADÓS

A Felsőcsatárról származó szegény falusi fiú egy nap krumpliosztásra indul, amikor tizennyolc évesen, a leventeélet pokla után 1946-ban bekerül Színművészeti Főiskolára, a háború után indul első évfolyamba. A Balázs Béla, Radványi Géza, Hegyi Barnabás előtt zajló szinte népmesei felvételi után Makk Károly, Kovács András, Vámos László és Fehér Imre osztálytársaként ő lesz az egyetlen operatőr hallgató.

A szakmáról Hegyitől és asszisztensétől, Fejér Tamástól mindent tapasztalattól tanult: darabjaira szedtek kamerát, optikákat, befogták őket híradózni, s a készülő filmeknél asszisztenskedtek. Szorongásként élte meg, hogy előzmények, eszköz-, ember- és nyersanyaghiány közepette mindenhez azonnal értenie kellett volna. Mindez rászorította a permanens kísérletezésre. Másodikos, amikor már a főiskola pincéjében laborálnak, s egy hajszárítóból, egy üzemből, egy Leica objektívjéből, egy haditudósító gépből kiszedett kazettával és egy amerikai továbbító szerkezettel felhúzható kamerát fabrikál. (Képzeld el, ahogy egy leffegő fülvédővel

„A szükségből erényt kovácsol”
(Hildebrand István)

forogat, mert a volt hajszárítóból hullanak a szikrák). A kezdetek ígéretek. Radványi Géza *Valahol Európában* (1947) című filmjében – miközben akasztott embert és törvényszolgát is alakít – már tanára, Hegyi Barna asszisztense, miközben werkfilm is forgat. Banovich Tamással Hajdúhadházán készült filmjén (*Gyerekváros*, 1947) büszkén hirdeti a felirat: ez a Színművészeti Főiskola első vizsgafilmje. Hildebrand már 1949-ben a Híradó és Dokumentumfilmgyárba kerül státuszba, ahol egészen a Budapest Filmstúdió alakulásáig dolgozik. A HDF állományából játékfilmet készíteni csak az ötvenes évek végétől, a Nemeskürty István közreműködésével 1957-től alakuló Budapest Filmstúdióban lehetett kedvező körülmények között.

A korszak négy új operatőre közül csak Illés György pályáíve töretlen; Szécsényi Ferenc, Forgács Ottó és Pásztor István csak az ötvenes évek derekán forgothat játékfilmet. A híradózás napiparancsba adják, hol, mikor és kivel lehet forgatni. Ez alatt az idő alatt mintegy hatszáz híradó- és dokumentumfilmet készít. A szükségből erényt kovácsol. Mindent megtanul kézikameráról, kránról, lábfahról, nyersanyag-takarékosságról. De legfőképpen a kompozícióról, az eseménynek való nyitottságról.

Egy Rákosi-beszédre, mondjuk, mindössze 120 méter, sokszor maradék háborús nyersanyag áll rendelkezésre.

A szöveget kiadják előre, kijelölik, mikor indul a felvétel, intenek, mi legyen totalban, mi közelin. Egy focimeccshez pedig összesen 60 méteres rollnit biztosító kazetta áll rendelkezésre. A felvételt úgy kell elindítani, hogy lehetőség szerint a gól is beleférjen. Megtanulja a lendületes, lényegkiemelő plánozást, keresi az újításokat. Így például a legnagyobb úszókról készült színes sportfilmben (*Bajnokaink a víz alatt*, 1953) kikísérletez egy víz alatti guruló szerkezetet, amelybe beletették a kamerát, ő pedig fölülről, periszkópkeresőn át nézett a gépbe. A filmben dinamikusan váltogatják egymást a víz alatti, oldalról kísérő, hátulról felvett, vagy akár szembe úszó felvételeket. (Ezeket a technikai megoldásokat később professzionálisabb körülmények között alkalmazza a Kollányi Ágostonnal forgatott horvát-magyar természetfilmekben: *Nagyítóval a tenger alatt*, *Mon-gúzok szigete*, 1958).

Ekkortájt mindenfajta elrugaszkodás a szocialista realizmus sematikus megoldásaitól nem művészi, hanem politikai vétségnek számít. Amikor kocsikeréken át vagy a pocsolják tükrében fényképezi a tájat, „formalistának” bélyegzik.

„A FILMBEN A LÁTVÁNY A LEGFONTOSABB”

A sematizmus lakozott politikai valóságának nagyon megfelel a háború előtti filmekből örökölt, „eibeni” világítás-struktúra, a feldíszített hangulatokkal bevilágított díszlet. Ezzel a bebetonozott iskolával kezdetben csak az *Ének a búzamezőkről*, a *Valahol Európában* és a *Talpalatnyi föld* neorealista stílusú filmjeit fotografáló két operatőr, Hegyi Barnabás és Makay Árpád szakítanak, de ők sem nyíltan. Kézikamerázni például csak úgy lehet, ha nem vehető észre a felvételen, hogy nem a százkilós Debrivel csinálják. A filmművészet Sztálin halála után, az olvadás időszakában születik lassan újjá. Művészileg komponáló operatőrre Sztálin halálakor hirtelen nagy szükség van. A híradófilmgyár azzal küldi ki Hildebrandot, hogy a Generalisszimus haláláról tudósítson. A helyszínen derül csak ki, hogy a temetést nem kell felvennie, ezzel szemben egyéves tudósítói munkára küldik. Ezalatt alig van munkája, viszont összebarátkozik a szovjet avantgárd legnagyobb alakjának, Szergej Eizenstein operatőrével, Eduard Tiszével. Elemzi a perspektíva emberi agyra gyakorolt



hatását; megtanulja tőle, hogy a fény nem dekoratív, összekötő, hangulatilag egységesítő elem, hanem a dramaturgia, a filmben megvalósuló dráma elsődleges eszköze, amellyel festeni lehet a lelkiállapotokat. Heti három alkalommal elemzik végig Eisenstein filmjein a fénydramaturgiát, a világitás, kamerakezelés, a különböző objektívek optikai hatásait, a torzítások, nagyítások, a makettek lehetséges megoldásait, a monumentalitás eszközeit, a mozgások dinamizmusát. Ezek az élmények a későbbiekben nagyon meghatározzák szemléletét és anyagához való viszonyát.



Jancsó Miklós, akivel számos dokumentumfilmet forgat, egy hatvan-nyolcas interjúban Szekefű Andrásnak és Förgeteg Balásznak így nyilatkozik: „Nálunk a képkompozíciót a dokumentumfilmben, egyáltalán a kisfilmgyártásban a Hildebrand hozta be.” A merész komponálás már a Jancsóval forgatott munkáiban is megjelenik, egyrészt a monumentalitásban, a perspektívák meghökkentő megválasztásában (*Nyolcadik szabad Május 1.*), másrészt a kép expresszivitásában (*Galgamentén, Ősz Badacsonyban*).

A forradalom után – amikor számtalan helyszínen fényképezett – ő készíti a HDF első játékfilmes vállalkozását, a *Gerolsteini kalandot*. Óriási feladat a habkönnyű népszórakoztatást, számtalan makettes jelenetet tartalmazó filmet megvalósítani. A film legmulatságosabb jelenete, a táncos, kergetőzéses verekedés a kocsmában, amelynek néma jeleneteit fölülről, a csilláron keresztül fényképezi kézikamerával, az élőhangos részeket meg a nehézkes Debrie géppel. A párbajjelenetek komponálása meghökkentően újszerű, főleg egy milliós nézőszámot, kasszasikerként jelentő operettfilmben.

A következő években Hildebrand sokféle stílusban újít. B. Nagy László 1964-ben, a magyar operatőrökről szóló tanulmányában így ír róla: „Az első intellektuális, tudatosan kísérletező operatőrünk (...) gondosan értelmezi a kezébe került történetet. A filmet drámai egységében komponálja meg.” A *Razziában* és a Várkonyi Zoltánnal forgatott *Merényletben* drámai szempontból rúgja fel a világitási konvenciókat. E filmekben a főfény számtalanszor nem

a főforrás felől jön, hanem a történetek lélektani értelmét szolgálja. Legszebb példája a *Merénylet* szellemvasút jelenete, ahol torzító tükröket alkalmaz, a szereplők szemét pedig apró fényforrással világítja meg.

Wiederman Károly *9 perc* című 14 perces 1960-as rövidfilmjében Hildebrand a pusztá vizualitás eszközeivel jeleníti meg azt a lelki folyamatot, ahogy egy bokszoló beszáll a ringbe. A film szinte minden képkockája az ökölvívó szubjektív nézőpontjából forog. Hildebrand beöltözik bokszolónak (akit egyébként Madaras József alakít), s egy Arriflex kézikamerával egyetlen snittben megáll a sportcsarnok szélén, bejön, megnézi a közönséget, bebújik a kötelek közé, megnézi az ellenfelet, síkporba mártja a lábát, megnézi a közönséget és megszólal a gong – mindez tehát egyetlen snitt. A méltatlanul elfelejtett film nyer ugyan elismerő oklevelet Oberhausenben és Melbourne-ben, ám – talán a történet egésze, szűzsége miatt – nem válhat a magyar rövidfilm új hullám első fecskéjévé.

A Marton Endrével és Hintsch Györgygyel forgatott *Katonazenében* (1961) már hatalmas tömegeket mozgat, s a színek hangulati hatásaival kísérletezik. Az ötvenes évek végének lélektani irányzatához tartozó film tisztiszolgafőhőse felettese helyett magára vállal egy gyilkosságot, vakon bízva abban, hogy a tiszt nem hagyja őt magára. Kaál Samu kivégzésekor fokozatosan elveszti színét a film, így a jelenetsor kontrasztba kerül a millenniumi látzatvilágot végtelen passzázsokkal

„180 fokban látta a világot”

(Az aranyfej forgatásán – Hildebrand a Jupiter-lámpa alatt)

leíró plánozás monumentalitásával, az élénk színek addigi tobzódásával. Majd a film végén ismét fölerősödnek a színek: az élet megy tovább.

A színdramaturgia kontrasztja – a korszak egyéb lélektani munkáihoz hasonlóan (*Vasvirág, Csempészek, Édes Anna, Bakaruhában*) – rendkívüli kifejezőerővel emeli ki az egzisztenciális kiszolgáltatottságot. A színkezelés Hildebrand munkáiban mindig a dramaturgiát szolgálja, nem jelenik meg egyedi stílusként, mint később az Illésiskola világhírűvé vált operatőrjeinél, Koltai Lajosnál vagy Ragályi Elemérnél.

Modernista operatőri formamegoldásait tekintve is kiemelkedik e lélektani filmek közül a Fejér Tamással készített *Kertes házak utcája* (1962). A régi baráttal és tanárral teljes egyetértésben dolgozó operatőr ebben az antonionis hatásokat mutató intellektuális melodramában a *9 percnél* tapasztalt szabadsággal mozgatja kameráját. A vizualitás elsődleges szerepet játszik abban, hogy a filmben ábrázolt hangulatok összetett emberi kapcsolatokba „látnak bele”. A szerelmi háromszögtörténetben válaszút elé kerülő nőalak magányát, feszültségét vibráló, tapogató passzázsokkal, körbekocsizásokkal ábrázolja az őt kísérő, a belső terekben körbejáró kamera. A mozgások az aszszony elidegenedtségét, üres térbe vetettségét írják le. A szerető és az aszszony besurranása a hátsó lépcsőn a szállodába a kézikamerázás bravúrja. Hildebrand a lépcsőn hátrálva veszi fel őket, majd az emeleten egy pillanatra lassítva a hátuk mögé kerül, bekíséri őket a szobába, hogy ismét szembeke-

rüljön velük – egyetlen snittben. E mozgás feszültsége aláhúzza a jelenet lehetetlenségét, a kapcsolat irrealitását: az együtt töltött éj után mindkettejüknek vissza kell térni házasságukba, elhidegült életükbe.

SZUPERPRODUKCIÓK

1963-ban, a kubai válság idején a Kelet iránt érdeklődő szuperhatalom életének legnagyobb technikai kihívása elé állította a magyar operatőrt. Hildebrandot jelölték ki *Az aranyfej*, az első amerikai-magyar koprodukció operatőrének. A Buddy Hackett és George Sanders főszereplésével Magyarországot a Nyugat felé népszerűsítő, krimibe oltott anizsifilmet cineráma technikával készítette a Metro Goldwyn Mayer, és Londonban hatalmas félkör alakú vásznon vetítették. A Szent László-herma körül zajló nemzetközi bonyodalmak technikatörténeti szempontból a nemzetközi szakirodalomban is jegyzett darabbá avatták a művet, mert ez volt az első olyan cineráma technikájú filmanyag, amelyet nem három kamerával forgatott szeletből pászítottak össze, hanem egyben vették fel 70 mm nyersanyagra, Vista Vision eljárással. A film az erre a célra kifejlesztett, három és fél mázsás kamerában vízszintesen forgott, és félkörben, 180 fokban látta a világot. A kézikamerás részeket (az épülő Erzsébet-híd pillérein zajló üldözései jelenet) pedig egy huszonötökilós

kézigéppel rögzítette az operatőr. A véglegesen összeállított képek mérete 65 mm-es filmcsoda. Magyarországnak ebből a darabból persze csak egy életlen 35 mm-es, szélesvásznú másodnegatív maradt, tehát csak elképzelni tudjuk a nyugati nézők élményét.

A másik anizsifilm, a Hintsch Györgygel forgatott *A veréb is madár* viszont már nemcsak mulatságos módon figurázza ki a létező szocializmus működését, hanem módszertanilag is a „for East”. Hildebrandnak nehézkes analóg technikával kell megoldania, ahogy a két Kabos koccint egymással. A jelenet két felét külön vették föl, kockapontosan, képben-hangban időzítvé. A divatbemutatók részek nagy találmánya pedig az általa kifejlesztett kaleidoszkóp, a felvétel gépi lencséje elé tett tükör, mely megsokszorozta az op art-os térben kivonuló manökeneket.

Hildebrand tartós házasságai a korszak leglátványosabb tablóit és legnépszerűbb filmjeit készítő rendezőkkel, Várkonyival és Keleti Mártonnal köttetnek. Mire a kis híradóstúdióból kifejlődő, egyre növekvő Budapest Filmstúdióban Nemeskürty István rendkívüli menedzseri tehetségének köszönhetően a hatvanas évek derekán elkészülhetnek a korszak szuperprodukcói, a Jókai-adaptációk (*A kőszívű ember fiai*, 1965; *Egy magyar nábob*, Kárpáthy Zoltán (1966, Várkonyi), az évtized vé-

gén a Liszt Ferenc regényes szerelmi életén végigkalauzoló életrajzfilm, a *Szerelmi álmok* (1970, Keleti), mindkét rendező látja: Hildebrand számára nincs „lehetetlen”.

Várkonyi megtapasztalja, a számára legfontosabb belső érzések a színészi játékon túl hogyan tudnak a képben, a mozgásban is megjeleníteni. Gondoljunk csak *Az utolsó vacsora* „Haláltánc”-jelenetére vagy a *Csutak és a szürke ló* dinamikus, kránról közelire váltó mozgásaira! A Hildebranddal készített romantikus történelmi tablók erénye a későbbi, nem vele forgatott, illusztratív *Egri csillagokkal* szemben éppen az volt, hogy lelki oldalról tudta érzékeltetni a korszakot meghatározó ideákat, amelyben nagy szerepe volt a hideg és meleg színek változtatásának, a dinamikus plánozásnak, s a fényvel festő költői kompozícióknak. Hildebrandnak mindemellett óriási technikai nehézségekkel is meg kellett küzdenie. A film mára kultikussá vált jelenetei a monumentalitást makettekkel megvalósító látványok: *A kőszívű ember fiai*ban a párbajozók mögé üveglapra festett zord alpesi szurdok, *A Kárpáthy Zoltán*ban az árvízjelenet rendkívül dinamikus makettes megvalósítása egy használaton kívül strand medencéjében. Míg a korabeli filmkritika a hősök mitikus elrajzoltága miatt majdnem egyöntetűen rosszul fogadja ezeket a monstre produkciónkat, az 1967-es filmszemlén a legjobb operatőr díjával tüntetik ki Hildebrandot.

A *Szerelmi álmok*ban az eredetileg zenész Keleti elsősorban a film kiváló, Richterén és Cziffra Györgyön alapuló zenei anyagára koncentrált, Hildebrand pedig monumentális színdramaturgiát dolgoz ki. A KODAK-kal végzett e korai kísérletei bravúrosan követik a film dramaturgiáját. Liszt virtuóz korszaka pazar színekhez társul, a lírai és melankolikus szakaszok pedig elfakulnak, észrevétlenül grafikussá válnak. A második részben, amikor Liszt már lemond a fényes sikerekről, szinte elszíntelenedik a film. A *Faust-szimfónia* előadása a film különös, kortárs befejezé-

„Ráhúzták a skatulyát”

(Várkonyi Zoltán: *A kőszívű ember fiai*)



INKEY TIBOR FELVÉTELE

se, dramaturgiailag már Liszt továbbbélését mutatja. Ezért a szín-játék itt fordított: fokozatosan telítődnek vele a részletek.

A színpisérletek legszembetűnőbb jelenete a *Funerailles*. Liszt elsiratja a magyar forradalom ügyét – a komponálási folyamatba beavató zenei vízió színesztetikus megoldás. Pokoli vízió... A látvány úgy néz ki, mint egy mai, digitális technológiával készült trükk. A kép fele naturális, másik fele lilában, vörösben úszó árnykép. Fénymegadójával, Fülöp Gézával kifúrták a hívógépet, s egy vörös szűrőn keresztül hívták be a második kopírozásnál *A kőszívű ember fiainak* harci jeleneteit. A jelenetsor a Cannes-i fesztiválon technikái különdíjat kapott.

Miközben sem Várkonyi, sem Keleti nem nézett a keresőbe, Hildebrand szabadon kísérletezett.

Ezek a filmek itthon a legnagyobb nézőszámokat hozzák, Svájtól Peruig az egész világon játsszák őket. A bennük megvalósított bravúrok Henri Langlois, a Cinemathèque Française legendás filmtörténésze közvetítésével olyan nemzetközi történelmi produkciók fényképezésére viszik el Hildebrandot, mint a francia tévé *Nagy Károly*-sorozata, a *Sztrogoff Mihály* (1975) vagy a *Mozart* (1982). A *Funerailles* jelenetsora arról tanúskodik, hogy Hildebrand már egy évtizeddel előbb technikailag fel volt vértézve a *Psyché*-re.

Noha mindent megtett azért, hogy a film mint hatalmas mozivásznakon megjelenő örömmélmény ne veszítse el közönségét, fokozatosan kiszorult a magyar filmgyártásból, s 53 évesen a videó-műfajokkal kezdett foglalkozni. Amikor a nyolcvanas évek végétől megváltoztak a mozinézői szokások, és kinyílt a világ a magyar filmesek előtt, már sikk volt az ő korában még lekicsinylően „bérmunkának” nevezett külföldi megmérettetés: elég, ha csak Ragályi Elemér pazar *Rasputyin* filmjére gondolunk. Mindez az ő operatőri létezésében sokkal konfliktusosabb volt, mint ahogy ezt ma mi látjuk: ráhúzták a szórakoztató operatőr skatulyáját, noha mindent megtett azokért a változtatásokért, amelyek mások munkáiban a magyar operatőri munka progresszióját képviselik. •

„A fény nem dekoratív elem”

(Bódy Gábor:
Psyché – Udo Kier
és Patricia Adriani)



SZÓVÁRI GYULA FELVÉTELE

Jelenetek egy operatőr életéből

Az operatőr-portré nem túl gyakori műfaja a filmkritikának, igaz, operatőrökről készült portréfilmekben sem bővelkedünk. Ez utóbbi hiánya sokkal nagyobb rejtély, mert amilyen szegényes a kritikus eszköztára, mikor is szavakkal próbál visszaadni egy-egy operatőri bravúrt vagy költői erejű filmképet, olyannyira könnyű dolga van filmes portrékészítőnek, hiszen egy az egyben tudja megmutatni egy mesterien fotografált jelenet szépségét, eredetiségét, forszát. Kocsis Tibor Hildebrand-portréjának is ez a legnagyobb erénye, az operatőri életművekben járatlan nézők ebből a dokumentumfilmből pontos képet kapnak Hildebrandt látásmódjáról és ars poeticájáról.

A portréfilm ismeretterjesztő funkciója mellett a jellemrajzra is alkalmat ad. A portréfestészetben ez kötelező kúr, a filmes portréban nem feltétlenül. És kényesebb is, amennyiben a mozgókép a festett képnél – legalábbis a közhiedelem szerint – közelebb áll a valósághoz és modelljéhez. Ha vannak is ellenpéldák, a modellek a róluk készült festményeket jóval ritkábban szokták letiltani, mint a filmeket. Az intimitás vékony jég egy dokufilmben, Kocsis filmbeli távolságtartás tehát érthető, ez a távolságtartás azonban mégsem következetes. A film ugyanis belemegy egy hajdani mély sérelem felidézésébe: a magyar operatőrök doyenje, a legendás Illés Papi annak idején kiszekálta az operatőri pályáról Hildebrandot. És innentől recseg-ropog a jég, az addig slágfertig hajdani pályatársak köntörfalznak vagy feszengve válaszolnak a kérdésekre. Amelyek – a távolságtartás jegyében? – a filmben el sem hangzanak. Meglehetősebb lett volna egy olyasfajta intimebb mester-tanítvány dialógusban elbeszélni a Hildebrand-legendáriumot, mint amilyenre az akkor még fiatal operatőr Nagy András a *Találkozásaim Hildával* (2008) Hildebrand-portróját építette.

SCHUBERT GUSZTÁV

JELENETEK EGY OPERATŐR ÉLETÉBŐL – Hildebrand István legendáriuma – magyar dokumentumfilm, 2015. Rendező, producer, operatőr: Kocsis Tibor. Szerkesztő, vágó: Konecsny Emőke. Támogató: Médiatanács. Gyártó: Flóra Film International. A Duna Televízió bemutatója. 104 perc.

BESZÉLGETÉS LUGOSSY LÁSZLÓVAL

Feketén fénylett

SOÓS TAMÁS DÉNES

ÉV ELEJÉN, A MaNDA GONDOZÁSÁBAN JELENT MEG DVD-N A SZIRMOK, VIRÁGOK, KOSZORÚK. TALÁN LEGSZEBB FILMÜNK AZ 1848–49-ES SZABADSÁGHARCRA.

• „Az első két filmem forgatásába majdnem belehaltam, de a Szirmok, virágok, koszorúké csupa öröm volt” – mondta nemrégiben. Mi volt a nehézség forrása az Azonosítás és a Köszönöm, megvagyunk, és mi az öröme a Szirmok... esetében?

Az Azonosítás első játékfilm, annak minden tipikus nehézségével. Előtte rendezőasszisztensként dolgoztam néhány filmben – az volt a dolgom, hogy a forgatás részleteinek szervezési gondjait levegyem a rendező válláról –, és amikor belekezdtem az első nagyjátékfilmembe, lélektani csökevényként még éltek bennem az asszisztens reflexei: odafigyeltem olyan részletekre is, ami nem az én dolgom lett volna. A másik nehézség, ami akkoriban jellemző volt az első filmekre, a túlszűfoaltság. Sok mindenről akartam szót ejteni, sok mindent akartam kipróbálni, és ez túlfeszültséget okozott. Annyi könnyebbségem viszont volt, hogy tudtam erről a fajta nehézségről, mert kiváló mestereim voltak. Elsősorban Grigorij Csuhráj, aki az alkotáspszichológia terén nagyon tapasztalt volt, illetve Mihail Romm, aki azt tanította, hogy két fázis van a filmalkotásban: az úgymondott „női” szakasz, amikor kitalálja az ember a filmet, és még mindenre nyitott, befogadó, és a „férfi” szakasz, amikor készül a film. „A csapda abban van” – mondta –, „ha a férfias szakaszban olyan dologba fogsz, ami az előző szakaszba való.” Ezek közül a legkockázatosabb a forgatókönyvön való változtatás forgatás közben, mert ekkor már nem biztos, hogy végig tudod gondolni a változtatás következményeit. Ez a nyavalya ért el a második filmnél.

A Köszönöm, megvagyunk megtörtént esetből indult ki. Egy magyar lányról

szólt, aki a háborúban hadifogságba esett, a Gulagra került, ahonnan csak ’57-ben engedték haza. Itthon egy féltékenységi konfliktus kapcsán annyira beszűkült a tudata, hogy megmérgezte az élettársa előző házasságából való kislányát – akit egyébként nagyon szeretett, s akit végül maga a lány mentett meg. A történet háttérét elhagytuk ugyan, mert úgysem engedték volna megcsinálni, de megmaradt a mérgezési kísérlet, amit a „második gazdaság” önkiszákmányoló világába ágyaztunk. Kronologikus sorrendben forgattuk a jeleneteket, hogy egymásra épüljenek a hangulatok, de ahogy közeledtünk a gyerekgyilkossági kísérlethez, úgy törtek rám a rémálmaim. Már-már ott tartottam, hogy megszólalni sem tudtam, mert nem bírtam elviselni, hogy a lány kezét emeljen egy gyerekre. Ha ez megtörténik, akkor elvesztem a hősnőmet, aki számomra szeretnivaló, és áldozata annak az agresszióknak, amit a Madaras által játszott B. József ellene elkövet. Közben rettenetesen zavart, hogy ez nem „profí” hozzáállás, hiszen „ez csak egy film”. De tévedtem, a film sokkal több ennél: tett, cselekedet, aminek megvannak az erkölcsi koordinátái. Mikor szembejött velem az általam kitalált történet, nem volt mit tenni, le kellett ülni és megváltoztatni a forgatókönyvet. A gyilkossági kísérletből öngyilkossági kísérlet lett, de én azt cefetül megszenvedtem.

Ezután jött a Szirmok... Rutintalan-ságról már nem volt szó, és a rendezőasszisztensektől a fővilágosítón át a zeneszerzőig (Selmeczi György) csodálatos csapatot sikerült összeverbuválnom, ráadásul nagyon sajátomnak éreztem a filmet, amely egy álmomból született. Akkoriban volt bennünk egy

elszánás, hogy elforduljunk a Köszönöm, megvagyunk földhözragadt világtól, a vakolatlan, be nem fejezett házaktól és a be nem fejezett életektől. Abban a világban maga a lét volt beszűkült, és még az ellene támadó gondolatok is földszintesek voltak. Amikor forgatókönyvíró társammal, Kardos Istvánnal felelevenítettük a fantáziánkat megragadó régebbi terveinket, hamar felszínre kerültek az orosz anarchista forradalmárok, nevezetesen Nyecsajev története, amiből Dosztojevszkij a Démonokat, más címen az Ördögöket írta. Volt olyan periódus, amikor ebből akartunk filmet csinálni, de bennem az orosz témákkal kapcsolatban mindig működött valami gátlás, mert jól ismerem az orosz közéletet és az orosz mentalitást, s azt gondolom, hogy ez a téma oroszoknak való, ők ismerik a titkokat, amelyek ehhez a történethez kellenek.

A Szirmok... világát végül megálmodtam, amikor megjelent előttem egy nagyon éles kép, egy gyertyaláng gyertya nélkül, és ezt a lángot körülvette a feketeség, ami maga is fénylett, és aminek sem tudni, sem látni nem lehetett a határait. Azon vettem észre magam, hogy azok a jelenetek, amiket elkezdtem kibontani, mind ilyen gyertyafényes sötétségben játszódnak. Nekiláttam olvasni a levert forradalom utáni Bach-korszak emlékiratait, naplójait, nem elejétől a végéig, mondatról mondatra, ahogy a bölcsészek szokták, hanem csak lapoztam a könyveket, és ott álltam meg, ahol erre a feketében lobogó lángra rímelő történetet találtam. Deák Farkas Fogságom története című naplójából került elélem a Makk József által szervezett székelyföldi felkelés története, amelyben a legérdekesebb ez a Nyecsajev-féle alak, Makk József egykori tűzészredes volt, aki Kossuth jóváhagyásával akarta felszítani a hamuból a forradalom kihunyott paraszát. Ezután sorra fedeztük fel az érdekes történeteket, az emisszárius Figyelmessy Fülöpét, Csapó Máriaét, akiről börtönbe vetett férje, Vachott Sándor azt vizionálta, hogy megölték, ezért az asszonyt behívták a fogdába, hogy mutassa meg, hogy él. Vagy a szintén emisszárius May Jánosét, aki felgyújtotta magát úgy, hogy vajjal kente be a szalmazsákját, egyik változat szerint azért, hogy a vallatáskor ne kelljen elárulni a társait, a másik szerint azért, mert már kiadta őket. Ezeket



a történeteket káprázatos világ lengte körül, az ábrándok világa, amely részben abból született, hogy a valós cselekvés elől el volt zárva minden

út, hiszen a császári hírszerzés az első perctől kezdve beépült a szervekedésbe. De akik részt vettek benne, azokat belülről fűtötte a szenvedély és a különböző eszmék. Nagyformátumú emberek voltak, nagyformátumú gondolatokkal, ezért a sorsuk is metafizikus arányokat kapott.

A filmben majdnem minden részletről meg tudom mondani, hol és kivel történt meg. Ezeket a részleteket szedtük össze és építettük be egy család-történetbe, ahol a rokonoknak természetes módon van közük egymáshoz, és ahol sokfélék a konfliktuslehetőségek. A megtalált valós részletekből szerkesztettük meg az „összefoglaló” alakokat, a levett forradalom eszméjéhez ragaszkodó főhős és a többiek, az Ezredes, a feleség, a nagybácsi és a fiú karakterét. Nagy segítséget jelentett, hogy írás közben végig magunk előtt láttuk a főszerepre kiválasztott Cserhalmi György arcát, és úgy írtuk a jeleneteket, hogy Majláth alakja nem egy absztrakció volt, hanem láttuk a tekintetét és a gesztusait. Kardos Pityuval úgy dolgoztunk, hogy amikor egyikünk belebújt valamelyik alak bőrébe és az ő nevében beszélt vagy cselekedett, akkor másikunk a jelenet másik részvevőjének nevében reagált.

Köszönöm, megvagyunk
(Madaras József és Nyakó Juli)

Egy jelenetben ugyanis nem az a legfontosabb, hogy különböző mondanivalók, hanem hogy különböző idegrendszer-ek ütközzenek. A másik tám-

pontunk Őze Lajos volt, akiről tudtuk, hogy csakis ő lehet az Ezredes, ez a különös, megfejthetetlen, zseniális színész. A felvételek során egyre rosszabb állapotba került [a film bemutatásának évében, 1984-ben hunyt el – S. T. D.], de nagyon jó volt a szerepben, tele titkokkal. Soha nem lehetett tudni, hogy a következő pillanatban mit fog csinálni, hogy elzavar-e, vagy a keblére ölel.

A harmadik biztos pont Ragályi Elemér volt. Nehéz döntés volt kiválasztani az operatőrt, mert az előző két filmemet Lőrinc Józsiival csináltam, aki barátom volt és évfolyamtársam a főiskolán. Nagyon megbízható, kiszámítható alkotótárs, de azt szerettem volna, hogy a *Szirmok...* képi világa egészen más legyen, mint előző filmjeimé. Titokzatosabb, nehezebben kiszámítható, mert bele kell mennünk az ábrándok és a képzelgések világába, és tudtam, hogy ebben a képnek, azon belül is a világításnak nagy szerepe lesz. Ragályi Elemér akkor már nagy tapasztalatú, híres operatőr volt. Megállapodtunk Kardossal, hogy csak a kész forgatókönyvvel keressük meg, hogy „megfertőzzük” a film világával. Vonzott, hogy a filmjei nem egyformák, nem arra hajtott, hogy felismerhetően „ragályisak” legyenek. Én Illés Györgynél tanultam operatőr-

nek a főiskolán, aki az első óra tizedik percében azt mondta nekünk: „Uraim, mi sok mindenre meg fogjuk tanítani magukat, de nem azért, hogy mutogassák, hogy ezt is, azt is tudják, hanem azért, hogy gazdag eszköztárak legyen, amivel szolgálni tudják a film témáját és rendezőjét”. Ragályi munkáin is látszott, hogy mindig az adott filmhez válogatta össze az eszközöket.

• A hetvenes évek végétől sorra készültek a '48-as szabadságharc és a kiegyezés közti időszakot feldolgozó filmek, mint a 80 huszár, a Klapka légió, vagy az Eszmélés. A korábbi történelmi filmek romantikus szemlélete után mennyire hatottak ezek a filmek – Grunwalsky Ferenc filmcímével – eszmélésként a nézők számára?

A néző nem filmrendező és nem filmkritikus, tehát nem osztályoz és nem rendszerez filmeket, hanem filmélményekkel találkozik, és elképzeltet, hogy ugyanolyan jól reagál egy Jókai-adaptációra [A *köszívű ember fiára*], mint a *Szirmok...*-ra, amik témájukat illetően ugyan rokon filmek, de hozzáállásukat, hangvételüket tekintve nem. A kornak, amiben egy film születik, lehetősége van minden idegszálával részt venni egy másik korban játszódó filmben. Hogy ne a jól ismert történelmi párhuzamokat említsem, például a '48 és '56 közötti egyezéseket, vagy a hatalommal való együttműködés témáját, mondjuk a cenzorral kapcsolatban, aki éjjel azokért az eszmékért lelkesedik, amelyeket nappal üldöz, egy jelmezzel kapcsolatos példát hozok fel. Majláthné ruhája olyan kellett legyen, amely az adott történelmi korban is hiteles, de a színésznő (Grazyna Szapolowska) akár ma is szívesen viselné. Végül az Ecserin találtak egy százéves, finom szövésű ágytakarót, és abból készült a szoknya, de olyan szabással, hogy a forgatás végén Szapolowska elkérte magának és hazavitte. Ha egy film részletei kizárólag korhűk, akkor bezárják a filmet az adott korba. Lehet a mondanó vagy a dialógus aktuális, amit majd észrevesznek a „vájtfülűek”, de az érzékszerveinket nem fogja megérinteni. Szerintem ebben rejlik a dolog kulcsa. Ahogy Cserhalmi György is fogalmazott nemrég, a *Szirmok...* DVD-jének megjelenése alkalmából: „ez a film még ma is él”, és ennek én nagyon örülök.

• *Mire mozikba került a film 1984-ben, már tíz éve értele magában a témát.*

BESZÉLGETÉS THURÓCZY SZABOLCCSAL

„Mindenki a maga szintjén nyomorog”

KŐVÁRI ORSOLYA

„AZ ÉLET NEM KÖNNYEBBÉ, DE SÚLYTALANABBÁ VÁLÁSÁVAL A SZÍNÉSZET IS SÚLYTALANABBÁ VÁLT, NEM KÉPVISEL MÁR AKKORA ERŐT.”

Thuróczy Szabolcs, az HBO *Aranyélet* című sorozatának családfeje, áprilistól Till Attila *Tiszta szívvel* című nagyjátékfilmjének egyik főszerepében látható. Pintér Béla és Társulatának alapító tagja, legfrissebb színházi bemutatója a *Fácántánc*.

• *Két személyesebb fotód függ egymás alatt az otthonotok falán, az egyik Trieszben készült, édesapáddal és a bátyáddal vagy rajta, a másik az első filmedből, az Anarchistákból való, és egy Temessy Hédivel közös jelenetet ábrázol.*

Amiben ölbe veszem és behozom a kádból. Miért fontos nekem? Olyan nagy élmény volt számomra, olyanfajta intimítást éltem át akkor, ami valahányszor ránézek a képre, visszajön. Amikor Szegeden éltem, a *Kárhozat* plakátja lógott a falamon. Temessy egy esernyőt tartva közeledett rajta, kopott kabátban, kutyák lézengtek körülötte. Gyönyörű, csillogó nőnek láttam, akinek a nőiessége az utolsó pillanatig nem kopott meg, óriási belső erővel feszítette ki ezt az állapotot. Különös, filmes nagyszonynak tartottam, aki méltósággal játszott a vécsnéni és a pénztárcát lopó grófnőt is. Ahogy ő dolgozott, az meghatározta a filmzéshez való hozzáállásomat.

• *Kifejtéd?*

Nagyon keveset kérdezett, ez nagyon tetszett. Nem szeretem a sokat kérdezősködő színészeket, mert a sok kérdés arról árulkodik, hogy magukban is bizonytalanok, nemcsak a rendezőben. Rendkívüli érzékenységgel közelített mindenkihez, nagyon figyelt a part-

nereire, és elképesztő módon értett a nőanszokhoz. Mindig tudta, mi áll jól neki. Csodás humora volt.

• *Többször hangsúlyoztad, hogy ami igazán érdekel egy filmben, az a színész. Temessy kapcsán jut eszembe, hogy vannak színészek, akiknél nem a bravúros színészművészet dominál, hanem valami különös jelenlét, ami átlép a profizmus korlátain, nem nagy alakítás, mégis képes behozni egy külön világot.*

Hát igen, ilyen volt Dettre Gábor *Gangesz*-filmjében Ternyák Zoli (*Felhő a Gangesz felett*, 2001). A személyisége végigsöpört mindenem, átizzította, felemelte a filmet. Hitegették, hogy a szemlén biztosan kap majd díjat. A Lukács-fürdőben találkoztam vele utoljára, mondta, hogy megy gőzbe, szaunába, összerakja magát, hogy jól nézzen ki. Mosolygós volt. Végül nem kapott semmit. De emléthetjük Máté Gábort, a *Mielőtt befejezi röptét a denevérben*. Ő is átlépett ott színészileg valami korlátot, amitől a film háttorzongatóbb lett. A *Simon mágust* Enyedi Ildikó Andorai Péterre írta, tudta, hogy a kőből szobrot fog faragni. Van, hogy a rendező megérzi, hagyni kell a színészt, hadd „szabaduljon el”, hadd mutasson többet magából, mert felismeri, hogy ettől ő is más dimenzióban tud működni. Ritkán fordul elő filmben, hogy a színész rántja magával a rendezőt.

• *Azt hiszem, mondhatjuk, hogy ilyesfajta szabadságot adott neked Till Attila a Tiszta szívvel című filmedekben.*

Tilla többször elmondta, igazából az érdeklő, amikor olyanok látják, amilyen va-

lójában vagyok, a civil életem számára hatásos gesztusaira keres situációkat. Van, aki úgy szereti a körtét, ha az már túlrejt, majdnem megrohadt, más akkor, amikor még alig lehet beleharapni. Én az érettségnek azt a fokát szeretem, amikor az összes férfierő és az összes gyengeséged együttesen ad ki valami komplex dolgot.

• *Nagy lélek, nyomokban mély érzések, nem mindig rossz fiú, de sosem jó. És a kisiklás mindig benne van. Összefoglalhatjuk így a filmes karakteredet?*

Igen, valahogy mindegyik megcsúszik, valami mindig elromlik. Az érzelmeit végül sosem tudja elfojtani. A félhülye maffiózó után jöttek a pszichopata, őrző karakterek, aztán a nőket tárgyiasító férfitípus a *Társasjáték*-kal, aztán a kisember, az utca embere az *Aranyélet*-ben, aki valahogy mégis többre képes, mint az utca embere, pedig ezt ő maga sem gondolná. Nem menekülhetsz az elől, amire a külsőd, a tartásod, a hangod predesztinál. A *Szerdai gyerek* János egy finomabb, apróbb rezdulésekből felépített karakter. Belül ég, forrong, közben a döntései olyan szinten mozognak, hogy nyolc vagy tíz literet tankoljon-e. Pipogyasága alatt világfájdalmakat él át, iszonyatosan vágyakozik. Ezzel sokat szöszmötölttem.

• *Mindben ott van a küzdelem a pusztában maradásért. Te magad is tartasz a kisiklástól, van olyan félelmed, hogy egyszer csak kihúzzák alólad a szőnyeged.*

Most jó helyzetben vagyok. A pályámat, a művészi lételemet tekintve biztonságban érzem magam. Azt hiszem, arra a félelmemre gondolsz, hogy mindig érzem, semmi sem végtelen, hogy ez tart valameddig, aztán jön az óriási csend... Régebben, egy jó színész pályáján valahogy evidensebb volt a folytonosság. Törés nélkül végigdolgoztak több évtizedet.

• *Hol lehet ma már akkora pályát befutni, mint anno?*

Sehol. Az egy másik korszak volt. Egy év alatt forgathattak akár nyolc-tíz filmben, elképesztő rendezőkkel, olyanokkal, akik közül egyikre sem mondhatja az ember, hogy hát, vele inkább most nem dolgozom. Százötven tételes filmográfia szerepeltek nem egy színész neve alatt, minden karaktert végigjátszottak. Akkor a rendezők mindenkiről tudták, jó színész-e, miben jó, mire képes. Másnyak voltak számukra, máshol mozgott a bizalmi szint. Most az van, hogy menj

BESZÉLGETÉS NEMES GYULÁVAL

Darázfészek

BILSICZKY BALÁZS

„AZ IGAZI FILMKÉSZÍTÉSNEK A VÁGÁST TARTOM, A FORGATÁS A VÁGYAK LEROMBOLÁSA.” NEMES GYULA MÁSODIK NAGYJÁTÉKFILMJE A KRITIKUS SZELLEMEBEN ÉS FORMÁJÁBAN IS ANTI-STRUKTURÁLIS ZERO.

Nemes Gyula filmrendezőt 2006-ban ismerhettük meg debütáló nagyjátékfilmje, a csajozásról szóló *Egyetlenheimen* keresztül. Következő egészestése 2010-től teljesen bizonytalanná vált, végül szurreális módon készült el. A gyártást a Filmalap is támogatta, de vezetője kijelentette, hogy a *Zero* „nem film”, majd Nemest a betiltást elkerülendő, öncenzúrára kényszerítették. A *Zero* márciustól végre látható a mozikban.

• *A film elején – sajátos módon – rögtön felidézted a Kubrick rendezte Űrodüsszeia egy igen lényeges jelenetét. Csakhogy a majom nálad nem egy monolittal, hanem méhekkal szembesül. A méhek is megfejtethetnek?*

Az első jelenet hangsúlyosan gagyi, parodisztikus, B-film jellegű. Le akartuk szögezni, hogy a néző ne várjon többet, mint a klisék kiforgatását, illetve azt, hogy valójában minden film gagyi. Így jelenik meg egy plüssmajom Strauss szándékosan fals Zarathusztrájával. A leszögezés annyira jól sikerült, hogy a világpremieren, Karlovy Varyban az egyik zsűritag ki is ment a teremből.

Most, hogy felvetted az *Űrodüsszeiát*, ami nagy, gyerekkori moziélményem, rájöttem, hogy Kubrick filmje többször is megidéződik. A méhecske röptében éppúgy, mint a sivatagi vándorlásban. Vagy gondoljunk akár a film keretezésére: a *Zero* vége is az önmagunkkal való találkozás. Könnyű harcolni például a fogyasztói társadalom ellen, de mit tegyünk, ha önmagunkban is ott van?

A méhek pedig valamilyen titkos tudás hordozói, melyet az ember talán megfejtethet, de nem élhet át. Viszont

tiszteletben kell tartania, különben maga is belepusztul. Igen, a méhek valamelyest a monolit képregényverziói.

• *Szintén a film elején járunk, a főhős Afrikában kérdezősködik egy méhkaptár hollétéről. Ezeket a jeleneteket megírtátok, vagy teljesen spontán, az eseményeket követő dokumentarista módszerrel rögzítettétek?*

Burkina Fasóban, évekkal a *Zero* forgatása előtt egy motortaxis segítségével kerestem a méheket. Ha ott lett volna velem egy kamera, leforgathattam volna a film egyik felét. Később ezt az élményt próbáltam reprodukálni: teljes mértékben improvizáció, amolyan afrikai *Egyetlenheim*. A magyar szöveget utólag hamisítottuk hozzá, ami nagy mulatságára lehet egy fuláni interjúalanynak. Ennyit arról, hogy a forgatókönyv több-e, mint kilincselő levél a finanszírozóknak.

• *Az Egyetlenheim a legtöbb vágást tartalmazó magyar film? A Zeróban már akadnak hosszabban kitartott snittek, de még így is jócskán az átlag fölött van a vágások száma. Van valamilyen ellenérzésed a hosszú snittekkel kapcsolatban, vagy mindkét sztori jellemzője a rohanás, amit így próbálsz érzékeltetni?*

A hosszú snittektől kifejezett fóbiám van, az elmúlt 25 évben kizárólagos divat lett. Nézőként persze imádom, alkotóként viszont kizárólag paródiaként használok. Ennek szántam az *Egyetlenheim* kilencperces snittjét is, ami ugyanolyan klipszerű, mintha vágva lett volna. Az *Egyetlenheim* egyébként 4500 snittet tartalmazott, elmaradva a magyar rekordot tartó *Macerás ügyektől*. A *Zero* ehhez képest tulajdonképpen egy nyugodt darab a maga 2000 snittjével.

Nevetségesnek tartom, de Balázs Bélán nevelkedve azt gondolom, hogy a film alapja a montázs és a közelkép. Ehhez kapcsolódik a totálfóbiám is: az operatőr kedvéért felvesszük ugyan a *master shotot*, de ha véletlenül bekerül a filmbe, az a vágónak köszönhető. A szovjet montázsiskolát továbbra is a filmtörténet csúcsának tartom. Ezen kívül a rohanó világban a miszlikbe aprított kép számomra paradox mód nyugtatóan hat.

• *A film utolsó harmadában sűrűsödő harci jelenetek felvételénél akkora kielégéssel mozog a kamera és olyan sok a vágás, hogy szinte követhetetlenek az események. Tudatos döntés volt, hogy a vérontást ennyire kaotikusan ábrázold? A káoszt mindig fáradtságos és tudatos munkával építem fel. Vera Chytilová egyszer ironikusan a káosz mesterének nevezett, pedig, ha komolyan vesszük, a titulus inkább neki jár. A harci jelenetben pedig a kamera ugyanolyan szereplő, mint a többi katona. A végső, vicces és kegyetlen mészárlás során aztán magát a filmet is szétlőjük és felaprítjuk, kizavarjuk a nézőt a moziból.*

• *A méhek szemszögéből bemutatott jelenetek láttán Kardos Sándor gömbkamerája jutott az eszembe. Nem gondoltál rá, hogy „kikölcsonőzd”, ha már egyszer kísérleti filmet forgatsz?*

Soha nem forgattam még kísérleti filmet, ezt a jelzőt általában a bemutatója után ragasztják rá. A *Zerot* is inkább B-filmnek mondanám.

A méhecske kontinenseket átívelő röptét Go-Pro kamerával forgattuk, ami eleve nagylátószögű. Tényleg felmerült a gömbkamera, de az már ebben a sebességben gyilkos lett volna. Kardos Sándor munkássága számomra nagyon inspiratív, olyannyira, hogy még az *Egyetlenheim* idején létrehoztuk azt a filmes szakkifejezést, hogy „kardossanyi”. Ez olyan felvételt jelent, ahol az operatőr nem néz a kamerába, hanem szalad vele vagy lóbálja. A *Zero* számos jelenetét „kardossanyival” vettük fel.

• *Néhány pillanatra magad is feltűnsz a filmben egy jelentéktelen szerepben, e mellett rávetted Nemes Jeles Lászlót, hogy játsszon el egy kisebb szerepet. Hogyan viszonzod majd a szívességet és tudsz-e működni a kamera előtt is?*

Az *Egyetlenheim* összes statisztájának gratuláltam az utcán, csak nekem nem. Ezért elhatároztam, hogy ezentúl beleszokom magam a filmjeimbe. Az említett

jelenetben egy méhecskés pólóban megyek, ahogy a valóságban is ezzel a pólóval reklámozom a filmemet. Úgyhogy ez egy játék a valóság és a film viszonyával, mely a végső, brutális montázsban csúcsosodik ki.

Szerepelni pedig mindenki imád, így kerültek bele barátaim, kollégáim, tanárain. Nagyon remélem, hogy László rám oszt majd egy hollywoodi szerepet!

• *Nagyon erős gárdát hoztál össze: Zányi Tamás, Márkos Albert, Politzer Péter, Tóth Orsi, Lénárt István vagy Udo Kier. Hogy szedted össze őket egy ab ovo botrányfilmhez?*

Zányival, Márkossal és Politzerral óriási öröm volt újra együtt lenni, mert utójára a *Papagájban*, az első rövidfilmemben dolgoztunk együtt. Zányinak nem kis dolga volt, mivel a filmben alig van dialóg. A méhecskék lábaitól a helikopterig sok hónapos, mesteri munkával rakta össze a *Zero* hangját, mely közel áll a burleszk és a rajzfilm világához.

Az igazi filmkészítésnek a vágást, és az egyéb utómunkát tartom, a megírás egy évekig tartó fölösleges stressz, a forgatás pedig a vágyak lerombolása. Politzer Péter kegyetlenül kivágta a fölösleget, egy tizenöt perces részt például telefonálás közben távolított el, hogy aztán több hónapos munkával, archív felvételekkel tegye kerekké a történetet. Társalkotóként a film számos elemét ő találta ki, például, hogy ne dialógok legyenek, hanem inzertek.

A botrányra, a hülyéskedésre, a szabad alkotásra mindenki vevő. Lénárt István örömmel tört köveket fogolyként a negyven fokos hőségben, ahogy Tóth Orsi meg örömmel kergetett tehenet a Bécsi úton. Udót rögtön az első találkozásakor megkérdeztem, miért vállalta el a szerepet. „Mert örültt vagy!” Erre én: „Ezt honnan veszed?” Ő: „Olvastam a forgatókönyvet!” Akkor könnyebbültem meg igazán, amikor az első forgatási napon kijött a luxus lakókocsijából és lefeküdt mellém a fűbe. Így már azon sem csodálkoztam, amikor az elromlott kellékautót is ő tolta be.

A Bódy iránti tisztelet és a nosztalgia is bizonyára benne volt a szerepe elvállalásában. Gyakran említette, hogy azokban a napokban járt utójára Magyarországon, amikor Bódy meghalt. Sokszor idézett fel forgatási emlékeket és párhuzamokat állított a *Psyché* és a *Zero* között. Ez nagyon jól esett.

• *A stáblistában többek között Bereményi Gézának is köszönetet mondasz. Vizualis ötletekkel támogatott?*

Nem. Géza azzal nyújtott óriási segítséget, hogy a forgatókönyv összes draftját elolvasta. A filmalapos forgatókönyv-fejlesztés inkább egy vizsgázatásnak tűnt, nekem viszont nagyon hiányzott egy fantáziadús, külső szemlélő. Géza dobálta az ötleteket és irtotta a kliséket. Antisztatikus filmnek nevezte a *Zerót* és számon kérte a filmtől az alapos, következetes struktúrarombolást.

• *Már az Egyetleneimet is Dobóczi Balázs fényképezte, a Zeróban különösen a nagytotáljaiban gyönyörködtem. Szimbiózisban vagytok?*

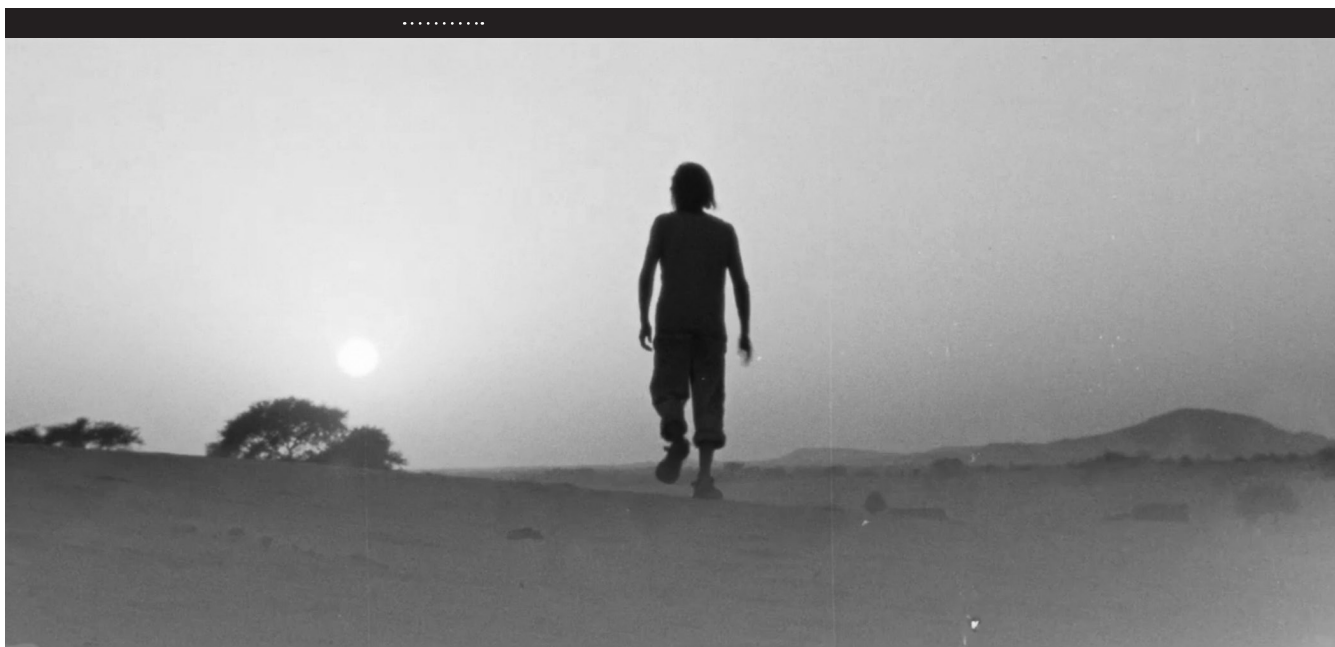
Veszekedő szimbiózisban. Balázs ösztönös, gyakorlati ember, én meg szeretek mindent alaposan körüljárni. Míg a stáb az irányítással esetleg órákig készíti elő egy jelenetet, ő már rég ott áll a helyén és fel is vette a szemével. Mivel tudja, hogy a kifutások, ráindulások, fénybeverések, kamerahibák a kedvenceim, könnyörgött, hogy legalább a nagytotált nehogy kivágjam. A filmkészítés egyszerű dolog: mindig az operatőrnek és a vágónak van igaza.

• *A hírek szerint te magad leszel a film forgalmazója. Hány kópiátok van, ez által hány moziban vetítitek majd?*

Ahogy a kérdéseidre is Ugandából válaszolok, a forgalmazást is innen szervezem amolyan digitális nomádként. Logikusnak gondoltam, hogy ha producere is vagyok a filmemnek, én is forgalmazzam. Ehhez persze az is hozzásegített, hogy az összes felkeresett forgalmazó cég megijedt a filmtől. Ahhoz képest, hogy a *Zero* a betiltás határára billeg, magas kópiaszámmal látjuk majd el a mozikat.

Az viszont rendkívül szomorú tény, hogy a *Zero* volt a Focus Fox utolsó 35 mm-es filmje, két valódi kópiával, így aki e két tekercs egyikén nézi, csak az mondhatja el magáról, hogy valóban látta is a filmet. •

Zero
(Kovács
Krisztián)



A KIJÓZANÓDÁS KORA

KOLOZSI LÁSZLÓ

A nagy dobás, a Krízispont sok mindent feltár a jelenkori bankrendszer és a kapitalizmus hibáiból, valójában azonban sokkal nagyobb baj van jelenlegi gazdasági rendszerünkkel.

John Maynard Keynes-nek (1883-1946), a modern közgazdaságtan megalapítójának, ma már nem csak az állításait bírálják, hanem a befektetési rendelkezéseit, vagyonekezelési stratégiáját is. Keynes, mint az angol kormányhoz közel álló, majd abban szerepet is vállaló közgazdász, valóban nem minden fontosabb folyamatot látott előre, voltak rossz húzásai, veszteségei, különösen, amikor még túl széles volt a portfóliója. De akármennyire is bennfentes volt, akármennyi információhoz jutott, tudásával nem élt vissza, azt nem használta el alantas, rövid távú befektetési célokra.

Mit tesz egy befektetési bankár, ha megtudja, hogy országa rövidesen hadat üzen: egyrészt az árupiacon vásárol be, jelentős tételben olyan áruból, melyről azt hiszi, hamarosan hiánycikk lesz, másrészt befektet acélipari konsernekbe, olyan cégekbe, melyek jelentős beszállítói lesznek a hadiparnak. Ha olyan cégbe akar investálni, mely az egyenruhát szállítja, akkor tudnia kell biztosan, ki lesz, aki a hadügyet ellátja. Kik a konkurensek. Vagyis kell egy belső információ ahhoz, hogy sok pénz tegyen a cégbe. Keynes a nagy gazdagsági világválság után azt vallotta, hogy olyan cégbe kell fektetni, amiről rendelkezünk hasznos információkkal. De ha egyenruha beszállítóba fektetett volna, rosszul érezte volna magát. Volt, ahogy Paul Krugman mondja, egy befektetési imperatívusza, egy olyan érzet, nevezzük lelkiismeretnek, befektetői becsületnek, ami ettől visszatartotta volna: emberek halálán nem élösködünk. Krugman szerint nem, de Naomi Klein és más, már-már összeküvés-elmélet hívőknek is mondható közgazdászok és filmesek szerint, ez az érzés a mai közgazdaságtanból – mely-

nek első számú alakja a részben magyar, beregszászi Milton Friedman, és amit nevezhetünk neo-liberális, szabadpiaci közgazdaságtannak –, ez kiveszett.

Nem tudom pontosan megítélni, mivel nem Amerikában élek, hogy ez mennyire igaz, de ha a bankárokról, befektetőkről, brókerekről szóló újabb játékfilmeket – *Tőzsdecápák: A pénz nem alszik* (*Wall Street: Money Never Sleeps*, 2010 – Oliver Stone), *Krízispont* (*Margin Call*, 2011 – J.C. Chandor), *A Wall Street farkasa* (*The Wolf of Wall Street*, 2013 – Martin Scorsese), *A nagy dobás* (*The Big Short*, 2015 – Adam McKay) – nézzük, úgy tűnik, jogos a lelkiismeret eltűnéséről beszélni.

A felsorolt filmek mindegyikének hőse anti-hős, tehát semmiképpen sem egyértelműen pozitív alak (ez a korszellem-

nek is betudható, hiszen az akció és szuperhős filmek hőseit is ebbe az irányba tolták el a forgatókönyvírók; ez a kor már

Az elnök embereinek, hanem a *Kártyavámak* a kora). Ám az még meglepőbb, hogy ezeket az anti-hősöket maga az alkotás mennyire nem ítéli el: Belfort, a Wall Street nagyszabású csalója (hiszen ő valójában az), nem úgy végzi, ahogy a korábbi anti-hős Martin Scorsese filmek anti-hősei (nem sárban és vérben), *A nagy dobás* hősei meg mintha egyenesen pozitív alakok lennének, ábrázolásukban alig van fekete vonás. Szurkolunk nekik, hogy szedjék meg magukat, ugyanakkor az csak halvány árnyalatként van jelen, még konkrétabban az inzertekbe száműzve, hogy tevékenységük nyomán 8 millió em-

„Egyszerűen csak shortra játszik”

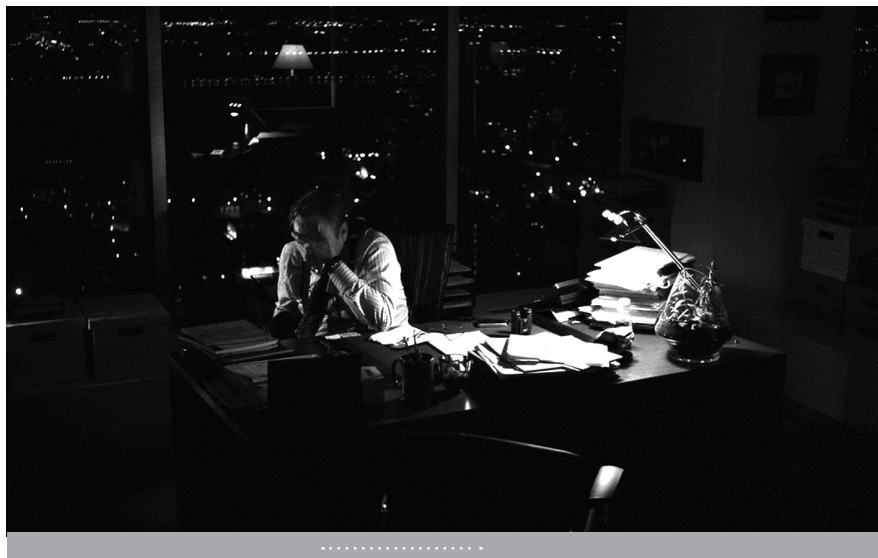
(Adam McKay: *A nagy dobás* – Christian Bale)



ber veszíti el a munkáját és 6 millió lesz hajléktalan, csak az Egyesült Államokban. Nem közvetlenül őket okolhatjuk ezért: a film három főbb szálán megmutatott befektetők mindegyike egyszerűen csak shortra játszik. Igaz tudják, hogy ez a short nem csupán egy kis gyengüléssel, hanem a világgazdaság megroppanásával jár majd. Mindannyian felfedik, hogy az amerikai jelzálogkötvény kibocsátási metódus (volt, aki a kutyája nevére is hitelt vett fel) milyen mutatókat indukál majd, és annak milyen következményei lesznek, de eszük ágában sincs a pénzügyi felügyelethez vagy a nyomozati szervekhez fordulni, amikor rájönnek, hogy a világgazdaság megroppanásán – amire amúgy majdnem ráment Izland, Görögország, Olaszország – mennyit kasszálhatnak. Ez a film mélyén vonuló sötét áramlat alig látszik a banki szakzsargon zubogása alatt. Az egyik hős erkölcsi dilemmája – megnyomja-e a gombot, amivel egymilliárdot kereshet – ugyan elég sarkított, és elég fontos dramaturgia ponton tűnik fel, mégis, a film úgy van felépítve, hogy szinte fellépezünk, amikor Mark Baum igent mond az eladásra.

Befektetési bankárral néztem meg a legfontosabb Wall Street-filmeket, arra kértem, elsősorban szakmai szempontból értékelje azokat: a *Szerepcseré* (*Trading Places*, 1983), a *Füstbe ment terv* (*Barbarians at the Gate*, 1993), a *Brókerarcok* (*Boiler Room*, 2000) mind rosszul vizsgázott: a két film ami szerinte nem tartalmaz komolyabb tévedést, aminek hihetünk, ami pontosan ábrázolja a világot, a *Krizispont* és a *Tőzsdecápák*.

A *Krizispont* szerinte abból a szempontból is elég jó, hogy sokszor még a fontosabb szereplők sem tudják, ki a cégcsoport, a nagy pénz ura. És felhívta a figyelmemet arra, amit már szinte mai gazdasági közhelyként emlegetnek, ma körülbelül a népesség 2 %-át kitevő réteg kezében van a világgazdaság közel 80 %-a. És ez vezethet, szerinte a morál kopásához. Azt mondta, bárcsak igaza lenne Friedmannak, de a helyzet sokkal rosszabb: a korporációk, nagy cégek kezében van a gazdaság jelentős része, és ezek a cégek, mivel cégek, nem személyek, nem rendelkeznek morális tartalékokkal. S nincsenek morális megfontolásaik a cégvezetőknek sem. E cégek döntenek arról, mi legyen az üzlet: szerinte egy kis start up vállalkozás csak álmodhat arról, hogy a csúcshelyzetekhez tud törleszkedni, ha nincs elég erős lob-



bi a háttérben, semmit sem ér (ez a jelenség egyébként megjelenik *A nagy dobás*ban is). Elmondta, hogy egy biológiai kutatás, amit ő is támogatott, mert fontosnak tartott, csak akkor tudott falakon áttörni, amikor azt felkarolta egy a nagy gyógyszergyártókat képviselő Tel Aviv-i konzern. A piacot a nagy cégekkel összefonódó, a politikát is szolgáló lobbisták tartják a markukban.

Az olyan filmek, mint a *Krizispont* vagy *A nagy dobás*, a rendszer működését –, még ha világosan meg is mutatják, azt – nem bírálják, nem mondják ki, ami egyébként következne mindabból, ami a vásznon történik: az amorális gazdaság az ellen hat, aki a gazdaság fenntartója, a közkatona, a dolgozó ellen. Ő a legnagyobb vesztes.

*A nagy dobás*ban a legkisebb mellékszerep a lakását elvesztő feketének jut, aki nagy családját kénytelen egy kis furgonba bezsupplolni, amikor beüt a krach.

A felszín alatti áramlások világát az anti-kapitalista és anti-globalista filmek mutatják meg. Ezekkel csak az a baj, hogy nagyon nehéz kiválasztani, melyiknek is higgyünk: Michael Moore válságdokujja, a *Kapitalizmus: Szeretem!* (*Capitalism: A Love Story*, 2009) igazi infotainment film, a manipuláció lólába eléggé kilóg, a *The Corporation* (2003) tisztességes, de unalmas munka, egy felkészült neo-liberális elég könnyen cáfolhatja állításait, elsősorban azzal érvelve, hogy szabad piac nélkül, vállalatok nélkül sosem lett volna elérhető a mai jólét. Hatásos, de ugyanakkor hamis hangoktól megsemmes

„Más nem érdekli, csak a profit”

(J.C. Chandor: *Krizispont* – Kevin Spacey)

az a kis doku-sorozat, amiben norvég divat- és márkárólúrt lányokat visz el a stáb azokba a thai, bhutáni falvakba, ahol a divattermékek készülnek – hogy ott, látva a körülményeket, magukba szálljanak,

sírjanak egy kicsit, mintegy megindítva mindazokat, akik nem tudtak arról (mert a Holdon éltek), hol és hogy készülnek a Nike cipők. Joe Pilger hasonló kiindulási alappól – meg kell mutatni a márkahű vásárlóknak, hogyan készül, amiért rajonganak – alkot tekintélyes ideje doku filmeket, és életművén a makula legfeljebb csak szélsőbalos diktátorok iránti rajongása lehet (a Chavezzel készült interjúja elég árulkodó). A legnépszerűbb videómegosztókon elérhető videók egyike, az *Egy százalék* (*One percent*, 2006 – Jamie Johnson) az amerikai társadalombiztosítási rendszer anomáliáit tárgyalja, a *Corporate Fascism* (2010) a nagy amerikai cégek kíméletlen üzletpolitikáját. Az olyan filmek, mint *A globális pénzügyi összeomlás* (*Global Financial Meltdown*, 2013) vagy a *Túlადagolás* (*Överdos*, 2010 – Martin Borgs) pedig mint tényfeltáró dokumentumfilmek egyáltalán nem vehetők komolyan (nem mutatják fel az ellenoldal érveit, nincsenek a szövegben ellentmondó megszólalók, alkotóik nem érvelnek, csak kinyilatkoztatnak).

A legfontosabb filmek és könyvek az egyébként közgazt nem végzett Naomi Klein nevéhez köthetők: e helyes középkorú nő a No Logo mozgalom anyja, vagyis aki – az egyébként kissé unalmas és túlbeszélt – könyvében először mutatta meg, hogyan épít egy cég márkát,



miképpen döngöli a földbe ellenfeleit. És Naomi Klein írta a *Sokkdoktrínát*, ezt a reveláló erejű, nagyon erős, a közgazdasági végzettséggel nem rendelkezőket azonnal meggyőző könyvet, melynek lényeges állítása – erre utal a cím –: a mai közgazdaságtan, pénzügy-politika a sokkoló eseményeket, mint a Katrina hurrikán, az iraki háború, hogyan fordítja maga javára, és hogyan kezdi el szinte várni, hogy a saját hasznára fordíthassa a történelmi kataklizmákat. Az evidens kérdést tulajdonképpen fel sem teszi: mennyire vagyunk attól, hogy ezeket az eseményeket maga a vezetés, a korporációk fölött álló politika maga idézze elő.

Naomi Klein szerint nem lesz jó vége annak, hogy a cégek – és egyébként az országok is – a folyamatos növekedés bűvöletében élnek. A bővüléshez egyre több piacot kell meghódítaniuk, egyre olcsóbb munkaerőt kell találniuk, egyre több terméket kell – erőszakosan – eladniuk. Nem az a legfőbb baj, hogy ennek következtében a kamaszfiúk/lányok pökhendien és könnyen eldobnak bármit, akár jobb minőséget is, azon az alapon, hogy „no name” cucc, hanem az, hogy a fejlődési kényszer nem fenntartható. Klein szerint a nagy nemzetek fölött álló szervezetek, mint az IMF, is a rossz oldalon állnak, habár a fenntartható fejlődés mellett tesznek hitet, va-

„Műveljük a kertünket”

(David Cronenberg: *Cosmopolis* – Robert Pattinson)

lójában a szénüzemű erőműveket támogatják, a szennyező energiákat. Beleértve a rossz emberi energiákat is érteni kell.

Vagyis az IMF a szabad piac lekötözöttjeként a morál nélküli befektetőket szabadítja ránk. Az olyanokat, mint a *Krizispont* a dúsgazdag két százalékba tartozó hadura (Jeremy Irons játszotta). A kis brókerek azon versengenek, ki mennyi üzletet csinál egy év alatt, az mire elég, hogyan lehet minél hatékonyabban elverni: a Nagy Hal jövedelme, életstílusa még számukra is beláthatatlan. Kalifornia, aminek az egykori body builder, filmsztár, Arnold Schwarzenegger volt a kormányzója, több bevételt termel egy év alatt, mint az Európai Unió (hiszen abban az államban fekszik a Szilícium-völgy). Ha az Egyesült Államoknak csak ez az egy állama megdőlné, nem tudna alóla kiugrani a világgazdaság. Nem igazán megnyugtató tudni, hogy ennek az államnak is a cégek és a politika egybefonódása tartja egyben a gazdaságát.

Jonathan A. Knee *Tévedésből bankár* című nagyszerű könyvében (Knee egykor a Goldman Sachs és Morgan Stanley bankárja volt) arról ír, hogy régen kötelességet éreztek az ügyfelek, az intézmények, a piac iránt, ma már a bankot semmi más nem érdekli, csak a profit. A *nagy dobás* című dokumentumregény szerzője, Michael Lewis (saját élményeit írta meg, tőle származnak

a zseniális kis fogalom magyarázatok, Anthony Bourdain és mondjuk Selena Gomez előadásában a filmben), az *Összeomlásban* a válsággóccokat elemzi, és ugyanarra jut, amire Naomi Klein: a cégek kapzsisága oly mértékű lett, hogy a csalástól sem riadnak vissza.

Egyes pszichológusok – többek közt Feldmár András – szerint a szenvedélybetegeket hagyni kell, hogy belefussanak a teljes összeomlásba és kataklizmába: minden segítség csak a rossz státuszt tartja fenn, megerősíti őket abban, hogy számíthatnak valakire. Nem kell maguknak megoldaniuk a problémát. Paul R. Krugman konkrét javaslatokkal állt elő, hogyan kell kilábalni a válságból (az *Elég legyen a válságból!* – *Most!*), tanácsait (a FED pénzpumpa beindítása, az alacsony kamat) Obama megfogadta, és az amerikai gazdagság fel is állt a padlóról (nem sokkal később éppen ennek következtében számos más gazdaság is, így a magyar is. Nem véletlen, hogy Matolcsy György legújabb könyvében Krugman és Stiglitz szinte valamennyit könyvét idézi, Naomi Kleint egyszer sem).

Noam Chomsky és Naomi Klein szerint az igazság pillanata – ez az a pillanat, amikor az alkoholista rádöbben, hogy beteg, és senki sem maradt mellette – még nem jött el. És ez a pillanat nehéz órákat hoz majd. Ugyanakkor szükséges.

Ugyanis a Krugman-féle krízismegoldások nem oldják meg a morális krízist. Azt csak a totális csőd, a rémület és a félelem időszakát követő új tendenciák tudják megoldani (az igazságosabb elosztás, a vagyoni különbségek elmosása). Ez az idő, amikor az átlagpolgár ugyanúgy rádöbben, hogy a morális válság milyen következményekkel, milyen fájdalommal jár, mint a politikai elit.

Ám ez az idő, lehet, hogy a kellenél hosszabb és rettenetesebb lesz – és a menekültválság éppen csak az előszele. Legalábbis Umberto Eco szerint. Aki ezt az elkövetkező rettenetet mintegy két száz évnire saccolta *Öt írás az erkölcsről* (1997) című esszégyűjteményében.

Mit is tehetünk addig?

A *nagy dobás* egyetlen szimpatikus hőse, a kiugrott hipster bankár (Brad Pitt) génkezelés mentes magokat gyűjt, és biogazdaságot tart fenn. Elvonult a világtól. Az erősen autisztikus Mike Burry pedig a vízbe fektette hatalmas tőkéjét. Vagyis Voltaire választát adják a nagy kérdésre. „Il faut cultiver notre jardin.” Művelnünk kell a kertünket. •

MENNYIT ÉR EGY EMBER?

A PIAC TÖRVÉNYE

TESZÁR DÁVID

Puritán karaktertanulmányba ágyazott humanista moralitásjáték egy francia munkásról a karvalytőke lélekvesztő labirintusában.

A francia Stéphane Brizé kisemberek tanulmányozására szakosodott, legyen szó bár énekes karrierre áhítózó parkolóőr kisasszonyról (*Kisvárosi álmom*, 1999), szerelembe eső bírósági végrehajtóról (*Tétova tangó*, 2005), elcsábuló kőművesről (*Mese a szerelemtől*, 2009) vagy a halálos beteg édesanyjához visszaköltöző, börtönviselt teherautó sofőrrel (*Néhány óra tavasz*, 2012). Legutóbbi munkája, a tavalyi cannes-i szemle versenyfilmjei közé beválogatott *Mennyit ér egy ember?* egy középkorú, munkanélküli gyári munkást (Vincent Lindon) tesz meg főszereplőnek, aki minden erejével azon van, hogy ismét dolgozhasson és anyagilag támogathassa feleségét és fogyatékkal élő, tizenéves fiát. Brizé alkotása témaválasztásával, eszköztelenségével és az önmagukat alakító amatőrök szerepeltetésével a *Két nap, egy éjszaka* című Dardenne-mozi inverz változatának is tekinthető (labilis

lelki állapotú nő helyett higgadt férfi főhőssel, állásmegtartás helyett munkakereséssel), amelyben a rögrealizmus kéz a kézben jár a kapitalista rendszer kritikájával. A státusz nélküli, kiszolgáltatott Thierry életében a méltatlan és a megálgató szituációk váltogatják egymást. A bankban kioktatják, az állásinterjú-szemináriumon megfeddik, a munkaügyi központban pedig az intézményesített tébollyal kénytelen szembesülni: noha elvégzett egy darukezelő-tanfolyamot, a munkáltató szempontjából ez mit sem ér, ugyanis ezen a területen nem rendelkezik semmilyen munkatapasztalattal. A 22-es csapdája a pénzügyi szektorban is érvényesül: hitelt csak munkavállalónak adnak, viszont ha Thierrynek lenne állása, akkor nem lenne szüksége banki kölcsönre. A film eredeti címe (*La loi du marché* vagyis „a piac törvénye”) is erre emlékeztet: a kapitalizmus nem az embert, hanem a piacot, ekként pedig a profitot szolgálja. Nincs még egy olyan

„A bankban kioktatják”
(Vincent Lindon)

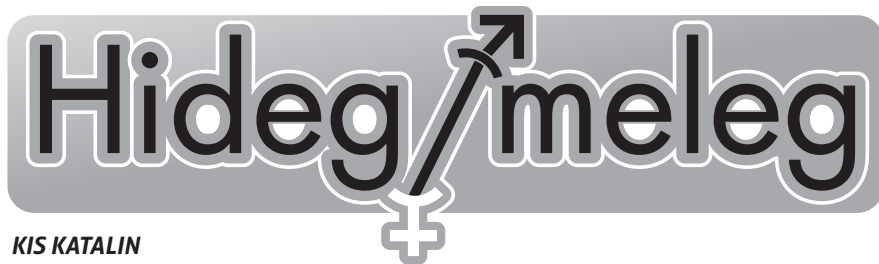
életforma, amely olyan rendszert talált volna ki magának, hogy az önmaga és a saját egzisztenciája talapatát képező természet ellenében dolgozzon. Brizé nem megy el a brit *kitchen sink* realizmus irányába: Thierry méltóságteljesen helytáll, nem török meg, nem lesz káros szenvedélyek rabja, helyette inkább táncórát vesz a feleségével. *A Mennyit ér egy ember?* nívója, hogy középtájt váratlanul irányt vált, amikor a főhős egy nagy áruház biztonsági őrének pozíciójában találja magát, s így első kézből tapasztalhatja meg az autoritás-szerep sajátosságait. A pénzügyi csőd elkerüléséből fakadó kirobbanó boldogság azonban elmarad, ugyanis a biztonsági kamerák képeinek figyelmeként most a főhős feladata lesz az, amit eddig vele szemben követtek el: a számonkérés, a kioktatás és a megregulázás. Thierry a megélhetésért cserébe a rendszer részévé lesz és munkaköri kötelességévé válik az emberhez méltatlan magatartás, mivel az áruház egy felsőbb direktíva értelmében szeretne megválni néhány dolgozójától. A francia direktor ezen a ponton a szociális realizmust a moralitásjátékkal kapcsolja össze, és nagy precizitással egyre enyhébb fokú kihágásokat mutat be a telefonáltól-tolvajlástól a kuponlopásig. *A Mennyit ér egy ember?* nemcsak az érzélgősségtől, de még a drámai csúcspontoktól is tartózkodik; formailag rideg, értékszemléletében azonban mélyen humanista alkotás. Vincent Lindon, Stéphane Brizé visszatérő színésze életének csúcsteljesítményét nyújtja a kompromittáló helyzetekben is nyugodt, egyenes gerincű munkásember szerepében (a 2015-ös cannes-i filmfesztiválon ezért a legjobb férfi alakítás díjával jutalmazták). Brizé halk szavú, de nagy erejű mozijának tanúbizonyossága szerint a modulálatlan karvalykapitalizmusban már az is morális szuperhősnek számít, aki töretlenül őrzi az integritását és még a hűségpont-sikasztástól is tartózkodik.

MENNYIT ÉR EGY EMBER? (*La loi du marché*) – francia, 2015. Rendezte és írta: **Stéphane Brizé**. Kép: **Eric Dumont**. Szereplők: **Vincent Lindon** (Thierry), **Karine de Mirbeck** (Thierry felesége), **Matthieu Schaller** (Thierry fia), **Catherine Saint-Bonnet** (Bankár). Gyártó: **Nord-Ouest Production / Arte France Cinema**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft.** Feliratos. 93 perc.



LMBTQ KÖRKÉP: DÉLSZLÁV FILMEK

Hideg/meleg



KIS KATALIN

A MELEGHÁBORÚ A HIDEGHÁBORÚ UTÁN IS FOLYTATÓDIK. KÖRKÉP A HOMOSZEXUALITÁS ÁBRÁZOLÁSÁNAK TOVÁBB ÉLŐ TABUJÁRÓL A RENDSZERVÁLTÁS UTÁNI KELET-EURÓPAI FILMBEN.

A 2000-es évek első felében három olyan leszbikus témájú, feminista reflexiókkal tűzdelt társadalomkritikus film is készül a jugoszláv utódállamokban, mely alaposan megpíszkálja a homofóbiával összefüggő nacionalista és patriarchális attitűdöket: a szlovén Maja Weiss *Határörje* (*Varuh Meje*, 2002), a horvát *Rendes halott lányok* (*Fine Mrtve Djevojke*, 2002) Dalibor Matanić rendezésében, és a szerb *Végy egy mély levegőt* (*Diši duboko*, 2004) Dragan Marinković-től, melyek közül a *Rendes halott lányok*-ra térek ki részletesebben. A film egy külvárosi lakásba költöző leszbikus párról szól valahol Horvátországban. Mint a dialógusból megtudjuk, Iva és Marija azután költöznek új helyre, hogy előző albérletből leszbikus kapcsolatuk kitudódása után elküldik őket. A biztató kezdet után azonban, lelepleződésük után villámgyorsasággal pokollá változik az életük. Vesszőfutásuk akkor csúcsonyul ki, amikor tolakodó és velejéig rosszindulatú főbérőjük neonáci fia megveri és megerőszkolja az őt visszautasító Ivát, ami miatt Marija rátámad a férfira, aki verekedésük során a vonat alá esik, a ház egyes lakói pedig végignézik, ahogy a többi lakó meglincseli Mariját. Illegális abortuszokat sorozatban végző, gondatlan orvos, pszichésen sérült háborús veterán, feleségét rendszeresen verő családapa, a feleségének halálát tagadó, zavarodott bácsi: a ház bizarr lakói allegorikus módon idézik meg egy fojtogató, gyűlölködő, téveszmék által vezérelt társadalom képét, ahol élnek ugyan jólelkű emberek, de a többiek gonoszsága, embertelensége végül felőrli az ellenállásukat. A film mind a szatírához, mind a melo-

drámához közel áll ugyan, de érzésem szerint valahogy olyan módon sűrítik össze és ültetik át az alkotók művészi koncepciójuk szerint azt, amit a kortárs horvát valóságként észlelnek, hogy az véresen komoly és zsigerileg fájdalmas marad.

A volt Jugoszlávia utódállamaiban készült a tragikus leszbikus-meleg dráma műfajában remekmű *Irány Nyugat!* (*Go West!*, 2005.) A történelmi-háborús dráma rendezője, Ahmed Imamović már a film nyilvános bemutatója előtt több halálos fenyegetést kapott, a projektet pedig több vallásos szervezet és a nacionalista média is elítélte, a homoszexualitás ábrázolásának ténye és mikéntje, valamint amiatt, hogy a filmben elsikkad a háborús konfliktus „valódi” tétje... A *Go West!* a boszniai háború (1992-1995) kitörésekor játszódik, és egy Szarajevóban élő, rejtőzködő meleg párról szól: Kenanról, a csellista muzulmán fiúról és szerelméről, a szerb Milanról. Milan meggyőzi a háború elkerülhetőségében utolsó pillanatig bízó Kenant, hogy hagyják el a várost, és emigráljanak Hollandiába, ahol „a fegyvergyártás minimális, a virágtermesztés maximális”. A vonatokon utazókat azonban leszállítják a szerb katonák, így Kenan élete közvetlen veszélybe kerül: az etnikai tisztogatás módszere ugyanis a férfiak kényszerítése nadrágjuk letolására – amennyiben körülmetélésükre, s ekképpen muzulmán voltakra fény derül, agyonlövik őket. Mielőtt Kenant is szólítanák a végzetes genitális ellenőrzésre, Milan a körülöttük lévők segítségével nőnek öltözteti szerelmét, és menyasszonyaként kezd el hivatkozni rá. A „jegyesek” így tudnak továbbutazni Milan kelet-boszniai szülőfa-

lujába, ahol az ország elhagyásához szükséges papírjaik érkezését várják. Amikor Milant besorozzák a hadseregbe, Kenannak egyedül kell valódi identitása és Milannal való kapcsolatuk valódi természete titkát őriznie. Mindez embert próbáló feladat, különösen a falu „kurvája”/„boszorkánya”, a kíváncsiskodó Ranka miatt, akivel kezdetben összebarátkoznak, azonban mikor Ranka véletlenül felfedezi Kenan titkát, szexuálisan ráerőlteti magát a fiatal férfira, és a szabadságra hazaérkező Milannal is összeugrasztja. Mikor Kenan erőteljesen visszautasítja és megerősíti a Milan iránti elkötelezettségét, Ranka leleplezi Milant az apja előtt, aki azonban a nőt öli meg. Milan meghal a háborúban, a lesújtott Kenan egyedül indul útnak. Milan apja pedig, miután segít kijutni Kenannak Boszniából, megöli magát.

A film, amely aztán 2006-ban közönségszavazással kapott a New York-i bosnyák filmfesztiválon, majd egy évvel később a legjobb film díját a madridi Móstoles nemzetközi filmfesztiválon, a bosnyák filmművészet bátor tette (tekintve a térségben uralkodó nacionalizmust és homofóbiát), egyben gyönyörű drámai alkotás gyűlöletről és szeretetről. Imamović filmjének nézője hamar túleszi magát a Kenan álcázása kapcsán felmerülő hihetőség kérdésén, és hamar bevonódik érzelmileg e fordulatos és látványos, dialógusait és színészi játékát tekintve is magával ragadó filmbé. Habár a néhány helyütt tévesen komédiaként kategorizált *Irány Nyugat!* valóban tartalmaz szatirikus és ironikus motívumokat és jeleneteket (mint például a Milannak és Kenannak szervezett, jellegzetes balkáni meglepetés esküvő), a film elsősorban érzelmdús és sokkoló háborús drámaként működik.

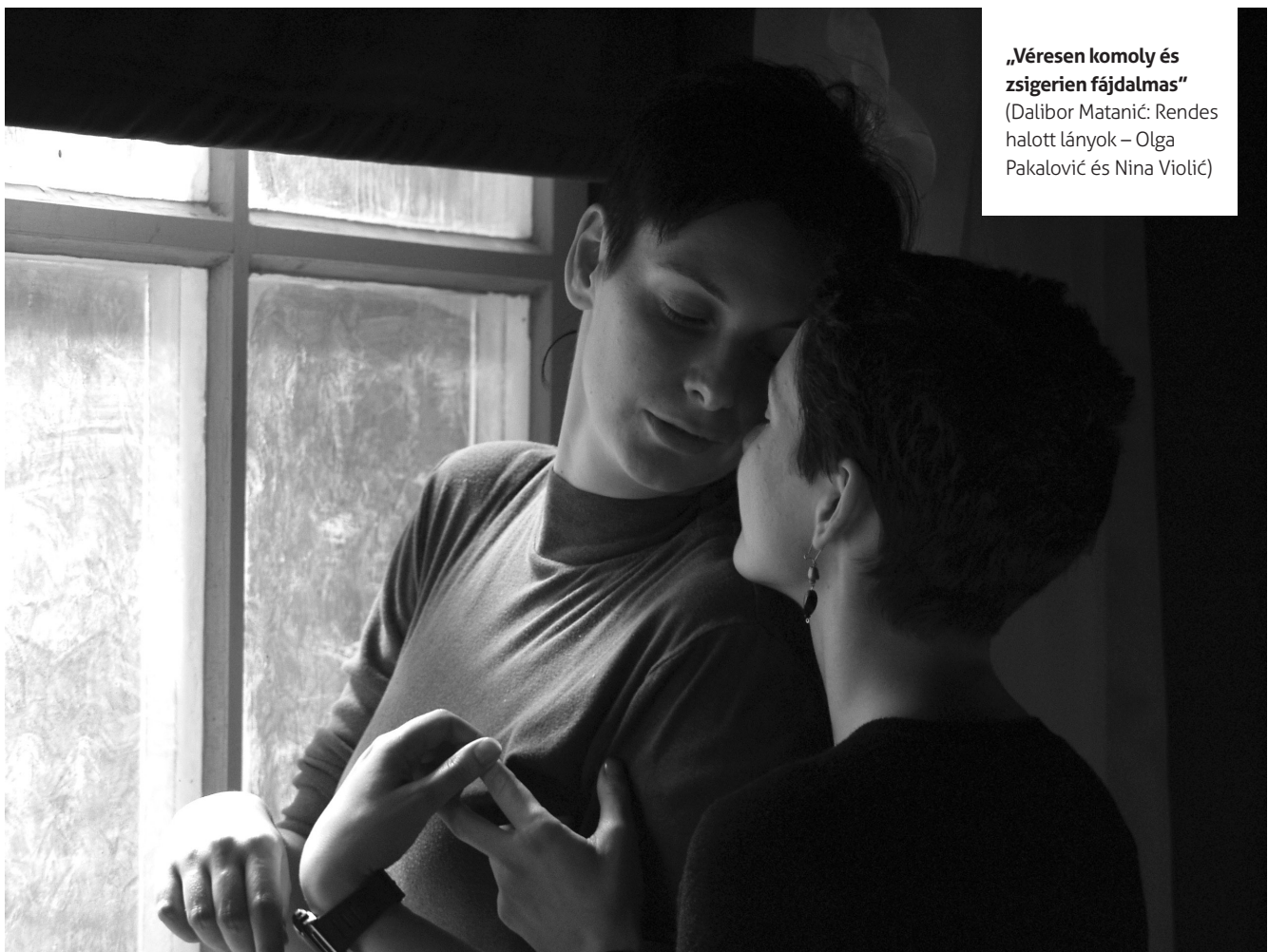
Ugyanebben az évben jött ki egy másik meleg témájú bosnyák film, a szlovén-francia-olasz segítséggel készült *Jókedélyű hullák*. Benjamin Filipović tragikomédiájában négy szálon fut a történet, melyet a halottasházban „találkozásuk” kerettörténete fűz össze, továbbá a (társadalmi és a földrajzi-fizikai értelemben vett) mobilitás tematikája. Egy idős feltaláló Diesel-motoros repülőgépet épít, hogy azzal repülje át az óceánt, és újra találkozzon emigráns lányával; egy élelmes opportunistá privatizálni akar

egy vasúti szakaszt, amelyen évek óta egy traktorból átalakított mozdonnal szállítja a kiskirály vállalkozó egyedüli járatára rászoruló utasokat; egy papucsférj titokban önimádó és zsarnok felesége halálát kívánja (aki üstökös-ként szárnyal a bosnyák politikai élet csúcsa felé); a negyedik szál pedig a miniszter asszony megalkuvó titkára és annak pasijának szakítás közelébe került kapcsolata, a Hollandiába kivándorlás terve osztja meg őket. (Érdekesség, hogy a meleg pár egyik tagját ismét az a Tarik Filipović játssza, aki az *Irány Nyugat!* Milanját, és ismét Amsterdam az elképzelt melegparadicsom, vagy legalább is élhető ország). A kortárs boszniai helyzetet fekete humorral felidéző filmben a melegtéma bevonása inkább csak provokatív gesztus, semmint átélt sors. A film politikai korrektségre való törekvése vitathatatlan: jelzésszerűen utal a homoszexuális identifikáció nehéz pszichés feladatára, kárhoztatja a homofóbiát a meleg

alkalmazottját megalázó majd kirúgó főnök személyében, továbbá két „normális” pasi homoszexuális párkapcsolatát ábrázolja. Hiába, a hús és a vér, az igazi átélés azonban hiányzik ebből a filmes reprezentációból. A meleg párkapcsolat ábrázolása nem egyszerűen vérszegény, hanem egyenesen kínos, és ekképpen leolvastja a filmről is az elfogadás és bevonás vékony mázát, felfedve a készítő távolságtartását: a *Jókedélyű hullák*ban látható az évtized leghamisabb meleg csókja a mozivászonon.

A bosnyák *Jókedélyű hullák* mellett a térségben készült további melegtémájú vígjáték a 2011-es *Pride (Parada)*, mely szintén nemzetközi koprodukcióban készült. A többek között szerbek, horvátok és szlovénok közti közreműködés a film alapvető politikai-educatív üzenetének is része, mely a nemzetek és szexualitások közötti békét, összetartozást és együttműködést szorgalmazza.

A szerb Srđan Dragojević filmjében két világ találkozik: a hipermacsó, újgazdag háborús veterán Limuné, aki őrző-védő céget működtet, és a puha mackó, állatorvos Radmilóé. Limun pisztolyt szegezvén Radmilóra meglőtt kutyáját gyógyíttatja vele. Kettejük sorsa akkor kapcsolódik csak igazán össze és válik sorsfordítóvá, amikor Limun a menyasszonya, Biserka, Radmilo pedig a pasija, Mirko kedvéért egyezséget kötnek: Limun védelmet biztosít a tervezett Pride-felvonulásra a meleg aktivistáknak, mely a politikailag mélyen elkötelezett Mirko szívügye, Mirko pedig cserébe megrendezi Biserka álomesküvőjét. Mikor Limun mellől minden homofób embere kihátrál, Radmilóval együtt útnak indulnak, hogy Limun megmozgassa régi háborús kapcsolatait az ügy érdekében. A film balkáni road movie jelenetsora Radmilo és négy háborús veterán cimborá, egy szerb, egy horvát, egy bosnyák, és egy



„Véresen komoly és zsigerien fájdalmas”
(Dalibor Matanić: *Rendes halott lányok* – Olga Pakalović és Nina Viočić)

„Két világ találkozik“

(Srđan Dragojević: *Pride*
– Nikola Kojó és Milos
Samolov)



koszovói albán Belgrádba érkezésével zárul. A film utolsó harmadában a meleg és a macsó Pride-ra készülődését (à la *A hét szamuráj/A hét mestervész*), összebarátkozását, majd a Pride-on a felvonulni készülő és a neonácik összecsapását láthatjuk. A film e ponton átfordul az eddigi parodisztikus stílusból egy hiperrealis-melodrámaiba: a rendőrség megérkezése és a neonácik elmenekülése után Radmilo holtan találja az aluljáróba dobott Mirkót. A temetésen Radmilót a könnyező Limun támogatja, akinek felnyitotta a szemét az együtt eltöltött idő, és homofóbból melegbaráttá lett.

A végjáték tragikus melegdrámába fordítja az egyébként nyíltan populistá komédiát. A *Parada* végkifejlete, hasonlóan a lengyel *Lebegő felhők* (Płynące wieżowce, 2013), egyfajta homofób deus ex machina-ként sújt le, azonban a lengyel filmmel összehasonlítva, a *Paradában* a rettenet és tragikum azért végig a parodisztikus, szatirikus, és kissé műanyag – Dragojević, tudatosan, vékony műfaji jégen táncol. Mindennek révén ugyan hidegzuhanyként éri a nézőt Mirko halála, de ez sokkal inkább hat fájdalmasan realista kijózanítóként mint erőltetett ideológiai függelékként, mint Wasilewski darabjában.

A fiatalkorában punk rocker, majd befutott rendezőként politikai karrierbe kezdő, szerb parlamenti képviselőként dolgozó Dragojević társadalomjobbító szándékát mi sem bizonyítja jobban, minthogy filmjét a mozikban való bemutatását követő évben a szerb oktatási minisztérium ajánlásával ingyen vetítésre kínálták fel az iskolákban a tanárok és igazgatók számára, akik aztán kedvezményes áron igényelhették a film tömeges vetítését a diákoknak. Dragojević a politikai-filmes kampánya kapcsán egy interjúban el is meséli, hogy egy újságíró ismerőseinek fia szerint a *Parada* „egy kalap szar (...) mert miatta már nem utálja a buzikat”. Nos, a *Parada* az exjugoszláv társadalmi attitűdökre gyakorolt pontos hatásai nehezen mérhetőek, ugyanakkor annyi bizonyos, hogy a film elsöprő közönségsiker lett a szerb, horvát, bosnyák, szlovén, és montenegrói mozikban; számtalan (főleg közönség-) díjat söpört be hazájában és a nemzetközi porondon egyaránt, köztük a Berlinale Panoráma szekciójának közönségdíját is; azaz szerb filmhez képest rengeteg nézőhöz jutott el. A film kritikai fogadtatása ugyanakkor rendkívül vegyes. A bírálók a (filmes szempontól is meglehetősen idejétmúlt) sztereotípiákat, és a meleg és a macsó nacionalista főszereplők parodisztikus ábrázolását

kárhozzatják. A film vaskos humora, politikai inkorrekttségbe ágyazott korrektsége egyesek szerint felszabadító erejű és szellemes, mások szerint banális és erőltetett. Sokan értékelték a film homofóbiát elítélő és elfogadást hirdető üzenetét, bátor filmtettként méltatva Dragojević projektjét a nacionalista-homofób térségben, míg mások propagandaflimmé silányult, fáradt és fárasztó vígjátékról beszélnek. A *Parada* legádázabb ellenfelei a filmet egyszerűen azért ítélik el, mert az melegbarát. Dubrovnikban például betiltották a film bemutatását egy, a katolikus egyház működtette moziban. Uzinić püspök azzal indokolta a döntést, hogy a film a bűnt és a homoszexuális életmódot propagálja, az egyház-megye továbbá elutasítja a film horvát függetlenségi háborúval kapcsolatos ábrázolását is. A *Prada* támogatói közül többen is hiányoltak viszont egy, a két meleg főszereplő közötti csókot, mely szimbolikus jelentőségű lett volna – a *Parada* melegkarakterének „sterilizálása” valószínűleg nagyban hozzájárult az ízig-vérig középutas vígjáték nagyközönség számára befogadhatóvá és piacképesé tételében.

A drámáiról ismert és elismert, *Szerelmem, Szarajevó* (2006) című alkotásáért Arany Medve-díjjal elismert Jasmina Zbanić *Szerelemsziget* (*Ostrov*

ljubavi, 2014) filmtervének támogatását a benne ábrázolt szexualitás miatt utasította el a bosnyák kulturális minisztérium filmalapja még 2011-ben. Zbanić Horvátországba helyezte át a projektjét, és további német és svájci források segítségével igazi páneurópai mozi készített. A romantikus vígjáték egy horvát nyaralóhelyen, a „Szerelemsziget”-en játszódik, ide érkezik a francia származású, kifinomult és törekény, előrehaladottan terhes Lilian és férje, a több kritikában „szerethető macsó”-ként jellemzett bosnyák Grebo. Lilian már az első nap kiszúrja Florát, a szálloda rendkívül vonzó bűvároktató-előadóművészt – a román lány nyál évekkkel ezelőtt Németországban együtt éltek (mint szeretők) és dolgoztak (pornófilmekben). Liliant felkavarja a kettejük között újra fellobbanó tűz, miközben mit sem sejtő férje is a kacér Flora kegyeit keresi. A romantikus háromszög a kenyértörésig kiéleződik, főleg azután, hogy Lilian feltárja Grebo előtt múltja eddig eltitkolt részleteit, sőt a két nő újra egymásra talál. Lilian ingadozik a férfi és a nő iránt érzett szerelme között – a fergeteges vég-

játékban, a szálloda esti partiján nem csak a három szerető konfrontálódik, hanem a baba is megszületik. Lilian döntése alapján arra jutnak, hogy közösen folytatják tovább életüket – sőt, a baba születése utáni szeretetmámorban nem csak Lilian és Grebo, Lilian és Flora, Flora és Grebo, hanem Grebo és a szállodában dolgozó meleg előadóházigazda pasi (akivel Grebo korábban összebarátkozott, és aki érzelmileg támogatta a Liliannel való kapcsolatának válsága alatt) is csókolóznak.

A film fő betétdala a német giccsrock együttes, a Scorpions több változatban elhangzó „Wind of Change” című balladája, lényegében a film mottója is: új szelek fújnak az erkölcsök és a különböző társadalmi csoportok közötti viszonyok terén. Zbanić nyomasztó drámái után egy könnyű „nyári” darabban a boldog liberalizálódást ünnepli, beleértve például az alkalmi marihuána használatot, alkalmi kalandokat, homo- és biszexualitást, és az intim kapcsolatok új etikai formáit, mint amilyen a nyitott kapcsolat és a szerelmi sokszög. A film egy szociálisan liberálisabb,

jómódú és jóindulatú páneurópai utópia „családbarát”-nak megmaradó, de akként azért pikáns romkom elbeszélése, ahol a Szerelemsziget tehát magát Európát szimbolizálja, ahol nemzetek és szexualitások egy nagy multikulti paradicsomban vegyülnek. Ezen naiv, de szimpatikus utópisztikus vízióban kiemelt szerepet játszik a „család” koncepciójának kibővítése és egyszersmind újraírása legfőképpen az utolsó, babaszülős jelenet által. Ebben egy „közös családi fotó” teszi megkérdőjelezhetetlenné a családi szimbolikát, melyen a szálloda vendégei alkotta közösség/nagycsalád jóváhagyóan veszi körbe a rendhagyó kiscsaládot, melyet három főszereplőnk és az újszülött alkot. (A szimbolikus családi fotó kistotáljából ugyanakkor persze sok mindenki kimaradt, például a sötétebb bőrszínű európaiak, vagy a tengerparti nyaralás privilégiumával nem rendelkezők.) A baba, és az általa a hagyományos fogalmak szerint megteremtődő „család” mintegy szentesíti, vagy legalábbis szentesíteni kívánja ezt a (hármás) kapcsolatot, annak értékes-

„Új szelek fújnak”

(Jasmila Zbanić:
Szerelemsziget – Ariane
Labeled és Ada Condeescu)



ségét, a domináns társadalom szerinti „normalitását”. Ami kicsiben és privát értelmezési keretek közt megtörténik az első melegbarátnak tartott orosz filmben – *Te kellesz (Ja ljubju tyebja, 2004)* –, az nagyban és az amerikai tömegfilmből ismert klisék szerint ismétlődik meg az európai koprodukció keretében a *Szerelemszigetben*. Az új évezred egy másik jellegzetes biszex-poliamória filmje a német *Három (Drei, Tom Tykwer, 2010)*. A poliamória olyan szerelmi kapcsolatot jelöl, ahol mindegyik partner egyenrangú, együttműködő fél, ellentétben egy klasszikus háromszöggel ahol a felek konfliktusban állnak és egymással versengenek). A *Három* biszex háromszögének női tagja ikrekkel testesen alkot családot a hármás másik két, férfi tagjával, akik közül bármelyik lehet a biológiai apa. Ezekben a filmekben a homo- és biszexualitás és az e szexualitásokkal összefüggő intim kapcsolatok a „gyermek” és a „család” normatív koncepcióin keresztül hagyatnak jóvá. E filmek üzenetei ugyanis nyilvánvalóan továbbra is éles ellentétben állnak a társadalom többségének meggyőződésével, akiknek talán legbiztosabbnak hitt, érzett védőbástyája a homo- és biszexualitás ideologikus távoltartása a család ideáljától. Meggyökeresedett elképzelés, miszerint az előbbi az utóbbira veszélyes ill. arra képtelen, azaz a kettő összeegyeztethetetlen. Pontosan ebbe a diszkurzusba avatkoznak bele polemizáló módon a gyermekvállaló, boldog biszex hármás kapcsolatokat megvillantó filmek.

Ha a *Szerelemsziget* konklúziója, banális és leegyszerűsített is, attól még vitaindítóként és populáris formában közzétett állásfoglalásként, s ekképpen értékközvetítőként bőven működhet. Továbbá, ha nem is limonádé, de mondjuk enyhén alkoholos gyümölcs-koktél, a *Szerelemsziget* nyilvánvalóan nem lélektani mélysége vagy virtuóz narrációja miatt lesz emlékezetes vagy jelentős alkotás, és ez teljesen rendben van így. Ugyanakkor a zbaníci-életmű első könnyű darabja a maga műfaji kategóriájában kellőképpen szórakoztató, progresszivitásában pedig kellemes meglepetés, melynek társadalmi tudatosságát és fontosságát (néhány kritikussával ellentmondva) egyértelműen megerősíteném. •

BUDAPEST PRIDE LMBTQ FILMFESTIVÁL

Magukra találnak

HUBER ZOLTÁN

A MÁSSÁG TÉMÁJA A FŐSODORBAN IS EGYRE FONTOSABB.

Tavaly még valódi mozihelyszín és a szélesebb közönséget is vonzó címek nélkül zajlott a leszbikus, meleg, biszexuális, transzszexuális és queer (LMBTQ) filmek 19. budapesti fesztiválja, az idei évre már jóval komolyabb és látványosabb programmal készültek a szervezők. A tavaly bezárt Örökmozgó helyén működő Art+Cinema termében öt nap alatt tizenhárom játékfilmre, illetve rövid- és dokumentumfilmek szekcióra ülhetek be a nézők, de voltak vetítések Szegeden és Pécsen is. Bár a másság témája manapság a fősodorból is egyre markánsabban jelen van (gondoljunk csak a *Carol* vagy *A dán lány*, illetve a *Transparent* aktuális sikereire), az LMBTQ közösség különféle problémáit és nézőpontjait körüljáró válogatásba számos specifikus, vagy itthon jószerével ismeretlen alkotás kerülhetett.

A fesztivál nyitófilmje a Torontóban debütált, a hazai mozikban először látható *Freeheld* (2015) valós történe-

tet dolgoz fel. Peter Sollett filmjének hősnője kiváló nyomozó, aki regisztrált kapcsolatban él ugyan a szerelmével, de a munkahelyi előítéletek miatt homoszexualitását titkolja. Az önként vállalt rejtőzködésnek szörnyű csapást véget, a rendőrnőt előrehaladott daganatos betegséggel diagnosztizálják és már nem tudnak segíteni rajta. Hiába a bejegyzett, az állam által is elismert élettársi viszony, a szerelmét mégsem illeti meg a hagyományos házastársaknak járó özvegyi nyugdíj. Laurel nem hagyja annyiban a dolgot és megpróbálja elérni a vonatkozó törvények megváltoztatását, az ügy pedig egyre nagyobb feltűnést kelt.

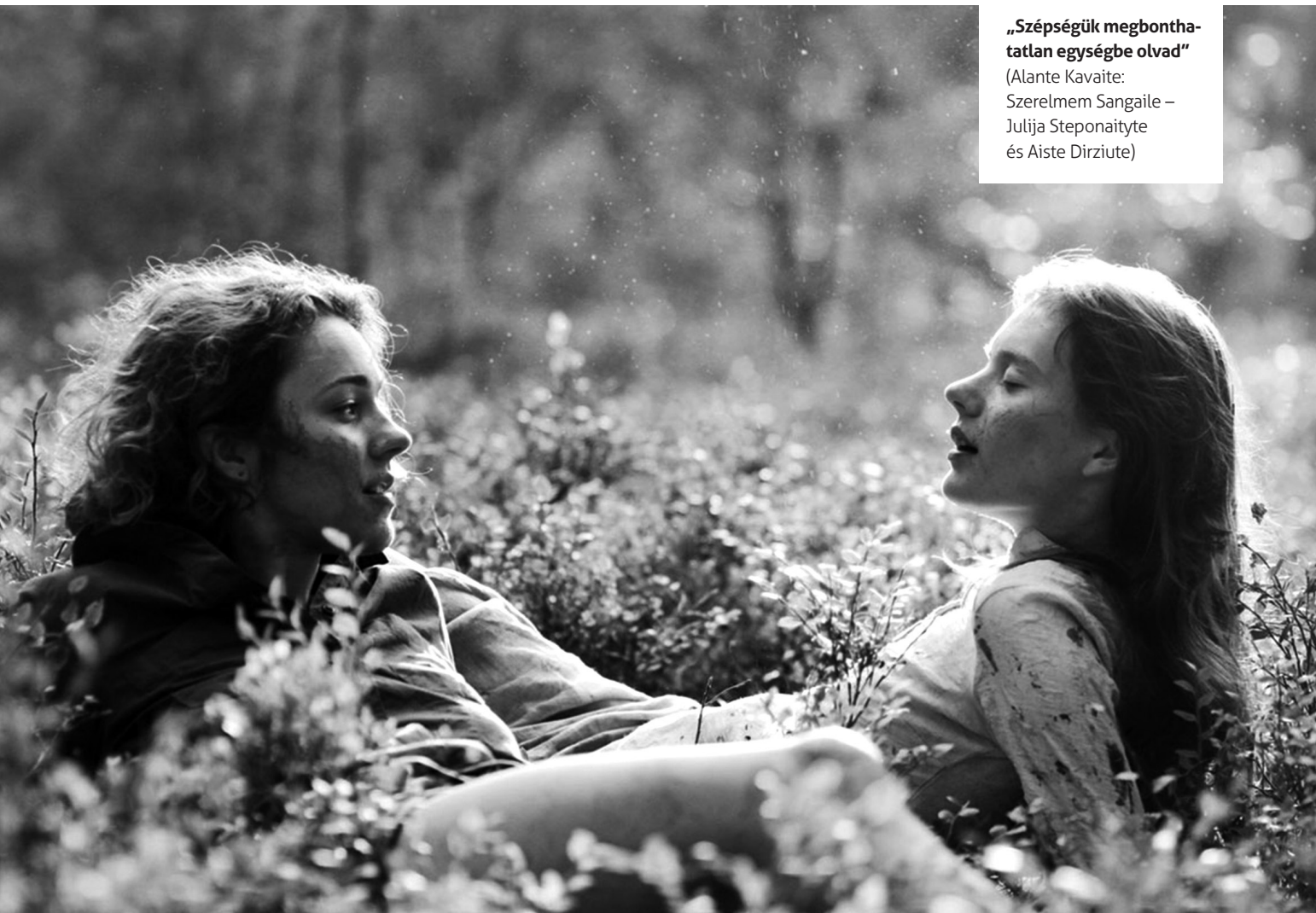
Laurel Hester harca és a 2006-ban meghozott pozitív döntés meghatározó lépés volt az egyenemű házasságok törvényi elismeréséhez vezető úton. Fontos tehát a téma és nem véletlenül bukkan fel számos nagy név a vázsnon, a *Freeheld* nem váltja be a hozzá fűzött reményeket. Az alkotóknak nem sikerül átélhetővé varázsolni a drámát és sajnos a kínálkozó klisé-



Peter Sollett:
Freeheld
(Ellen Page és
Julianne Moore)

„Szépségük megbonthatlan egységbe olvad”

(Alante Kavaite: Szerelmem Sangaile – Julija Steponaityte és Aiste Dirziute)



be is rendre belefutnak. Az igazáért kiálló hősnő és a bürokrácia küzdelme a szokásos sémát követi, a nézőpont elfogultan egyoldalú, ráadásul a figurákat sem sikerül kellő mértékben árnyalni. A másságát nemrég nyilvánosan is vállaló Ellen Paige és a mindig kiváló Michael Shannon ugyan mentik a menthető, Julianne Moore túlját-szott leépülése sokat ront az összképen. Bár a szereplők hatásosan érvelnek a melegházasság alkotmányos joga mellett, ez a film sajnos pontosan azokat nem fogja meggyőzni, akiket egyébként meg kellene.

Az első szerelem nehézségeiről és az útkeresésről szól a *Rejtőzködők* (*A escondidas*, 2014), mely a szexuális orientációk elfogadása és felvállalása mellett a migráció problémáját is megpendíti. A marokkói Ibrahim hiába próbálja, nem tud beilleszkedni a spanyol társadalomba. Folyamatosan kényte-

len szembenézni az ellenséges vagy nyíltan rasszista megnyilvánulásokkal és a hivatalos szervek elutasításával, ezért illegalitásban kell maradnia. A saját nemi identitásával birkózó Rafa végül hiába áll ki mellette, az uralkodó kulturális beidegződések lehetetlenné teszik a kapcsolatukat. Mikel Rueda bemutatkozó nagyjátékfilmje érzékenyen ragadja meg a két tinédzser fiú tétova, tapogatózó románcát, a bevándorlás jóval összetettebb kérdésével viszont nem sokra jut. A spanyol többség és a marokkói kisebbség viszonyát vaskos sztereotípiák mentén mutatja be, filmje így inkább tragikus szerelmi történetként működik.

A miskolci Cinefest közönsége már találkozhatott a litván Alante Kavaite több nivós fesztiválon is szerepelt alkotásával. A *Szerelmem, Sangaile* (*Sangalies vasara*, 2015) a felnőtté válás és a képlékeny önismeret bizonyta-

lanságait a repülési iránti szenvedély és a magasságtól való rettegés erőteljes szembeállításán keresztül szemlélteti. Sangaile nem találja a helyét, képtelen feloldani az álmai és félelmei között feszülő ellentmondást. A nyaralójuk közelében találkozik az életvidám és kreatív Austével, aki nemcsak az első szerelme lesz, de segít legyőzni a fóbiját. Kavaite munkája lassan sodródó, erőteljes hangulatú, különös látványvilágú darab, melyben a lebegés, a nyári táj és fiatalok szépsége megbonthatatlan egységbe olvad. A film ügyesen kerüli a hamiskás fordulatokat és éppen ezért érezzük hitelesnek a megélt, megtapasztalt vágyak és a személyes kiteljesedés közötti létrejövő párhuzamokat. Ahogyan Sangaile önmagára találása példázza, szükség van a pozitív, megerősítő példákra és történetekre, illetve az ezeket bemutató filmfesztiválokra. •

FRITZ LANG ÉS THEA VON HARBOU

Különös pár

VÁRKONYI BENEDEK

KÉTFÉLE LÉLEK, KÜLÖNBÖZŐ VILÁGLÁTÁS – MÉGIS KÖZÖS ÚT. A 20-AS ÉVEK NÉMET FILMJE FÖLÖTT LANG ÉS HARBOU KETTŐS CSILLAGA RAGYOGOTT.

Fritz Lang és Thea von Harbou. Az egyik zsidó fölmenőkkel, a másik a nagy germán szellem és hős múlt iránti fogékonysággal. Más-képp képzeltek az életet, de volt e két alkotóban mégiscsak valami közös. Kétféle lélek, kétféle világlátás – mégis közös út, legalább is egy ideig. Tizennyolc év együtt, és sok-sok közös alkotás, tele sikerekkel. Csaknem egy évszázad elteltével nehéz kideríteni, hogy mi hozta össze ezt a két, meglehetősen más lelkiállatot, és kivált azt, mi tartotta össze őket szinte másfél évtizedig. Fritz Lang, ez a bécsi születésű, pezsgő szellemű alkotó tele van kreatív energiákkal. Apja jó nevű építész, természetesen hát, hogy ő is az lesz majd. A bécsi századvég életét jól ismerjük már, ezt az egyszerre élénk és kissé dekadens korszakot, a szecesszió lendületét, nagyszerű festőivel, Klimttel vagy Schielével, zeneszerzőivel, Gustav Mahlerral vagy Richard Strauss-szal. A boldog békeévek világa ez, de ma már azt is tudjuk, hogy a nyugalmas boldogság mögött milliószámra éltek szegények, nincstelenek; a korszak másik arca, melyet szívesen elfeledünk. E légkörben az ifjú Langot a mérnökségnél jobban vonzza a művészet; egy évig festészetet tanul, az első világháború előtt Párizsba megy, a Montparnasse körül kóborol, maga is próbálkozik. Német újságoknak küld haza karikatúrákat, de mindez csak szükséges és elkerülhetetlen tévút. Az első világháborúban megsebesül, és a hosszú kórházi időt azzal tölti, hogy Joe May számára – aki akkor az UFÁnak dolgozik – forgatókönyvet ír. Ezzel toppan be a film világába, hogy azután ott kisebb forradalmat csináljon.

Csak hogy ez a forradalmi hevület valószínűleg elkerülte volna, ha nem találkozik össze élete nagy szellemével, azután szerelmével, majd feleségével. Két külön világ, de valamiért mégiscsak vonzották egymást. Thea von Harbou sikeres lektűríró; nem nagy magasságokban jár, de hangjával valamit mégiscsak eltalál: a futurisztikus világot, a köddel bevont jövőt, melyben az emberi természet örök két oldala, a jó és a rossz háborúzik egymással szüntelen. Nem filozofikus emelkedettség, ám kelendő, mert ősi árucikk. Ösztöne súgta neki ezt a világot, ahogyan a német grandiózus múlt világát is, a Nibelungokkal, Krimhildákkal, Siegfriedekkel. Wagneri út – aligha független a zeneszerzőtől. Thea von Harbou és Fritz Lang egymásra találása és mégiscsak közös hangjuk alkotása a *Nibelungok* című kétrészes film.

1920-tól kezdtek együtt dolgozni, s a közös munkából szerelem, majd 1924-ben házasság lett. Harbou-nak előtte azonban el kellett válnia férjétől, Rudolf Klein-Roggétól, ettől a marcona kinézetű és talán ezért is szuggesztív színésztől, aki legtöbbször vérfagyasztó figurákat, félelmetes jellemeket alakított. Legnagyobb szerepét talán a Lang-Harbou páros legnagyobb és legismertebb filmjében, a *Metropolis*ban játszotta. (A művészlekek művészházasságának is valamilyen gyűjtőhelye a weimari korszak filmvilága; a *Metropolis* főszereplőjének, Freder Fredersennek az alakítója, Gustav Fröhlich néhány éven keresztül Alpár Gittának, a nagy német operaházak fényes szopránjának a férje volt. Mint oly sokan, mint maga Fritz Lang, ő is Amerikában halt meg.)

Fritz Lang és Thea von Harbou csaknem másfél évtizedes együttműködése nagy filmeket hozott; filmtörténetivé lett alkotásokat, melyek az expresszionizmus kreatív és szuggesztív művei. Ma is, szinte egy évszázad elmúltával is csodáljuk korszerűségüket, azt az attitűdöt, amely minduntalan előre mutat. Merész technikák, korábban nem látott társítások; az egész olyan, mint valami vízió, de hát voltaképpen az is. Egy olyan páros látomása, amelyet gazdag képzelettel áldott meg a sors, s amely mert is kísérletezni. Igaz, hogy volt miből; a *Metropolis* az addig készült filmek legdrágábbika volt, az UFA filmvállalat majdnem tönkre is ment tőle. Kellott tehát meggyőző erő is ahhoz, hogy a páros végigvige azt, amit nemcsak eltervezett, hanem pontosan látott is maga előtt. Több elemző is megmutatja, hogy a film nevezetessé lett Új Babel Tornyanak képe, a halál megjelenítése, a fények kitalálása és használata mennyire merész volt. S mindannyian egyetértenek abban, hogy Lang és Harbou mesterien kezelték a látványt, ami később Goebbelst is igen megragadta. Igaz, a filmet 1925-26-ban készítették el, és 1927-ben mutatták be, sokan az eljövendő, akkor még szunnyadó náci monumentalistát látták meg benne. Némely esztéták (például Lotte Eisner, a híres német filmkritikus) Thea von Harbou-t szidták emiatt, ő felelős azért, hogy közös filmjeik grandiózus magasságokba akarnak emelkedni, túlságosan is magasra. Harbou igen erősen vonzódik a dicsőséges árja múlthoz, az UFA pedig megragadta e pillanatot, mert sikert látott benne, megsejtette a németek vonzódását. Mások, mint Siegfried Karcauer is, visszafogottabbak, enyhébb hangot ütnek meg. Karcauer ugyanakkor enyhébb hangja ellenére mégiscsak szigorúbb, sőt valósággal lesújtó. A *Caligariól Hitlerig* című híres könyvében nem Harbou ideológiai rémlátomását bírálja; azt mondja, az árja mítoszteremtés egyszerűen nem más, mint ízlésficam. Persze ma már jól tudjuk, hogy mindez nem csupán ízlés- és stílusbeli kérdés. Míg Fritz Lang 1933-ban fejvesztve menekült az új rendszer elől (mint majd látjuk, kissé lassabban, mint ahogy ő maga e menekülést megörökítette), Thea von Harbou a nácik karjaiba vetette magát, és ott nagyszerűen érezte is magát.

De amikor nagy filmjeik készülnek, a weimari világban járunk; még szárnyal a szellem, a művészet virul, a Weimarban megalapított, majd Dessauba költözött Bauhaus, a minden korok avantgardjának őse ontja az alkotó szellemeket. Frankfurtban pedig neves filozófiai iskola és Társadalomkutató Intézet működik. És ott vannak az expresszionista regények: Hans Fallada, Alfred Döblin alkotásai. A *Metropolist* az esztéták egy csoportja ugyancsak expresszionistának tarja. Lang art deco képeit hozzák föl, a merészebbek pedig azt mondják, a „posztmodernizmus” előfutára. Mások épp fordítva gondolják: a regény írója, Thea von Harbou az igazi előfutár, mert a mű kulturális határokat lép át. A regény igazi siker volt, ám ezt sokan azzal

„Még szárnyal a szellem, a művészet virul”

(Fritz Lang: *Metropolis* – Rudolf Klein-Rogge)

magyarázzák, hogy a giccs szélén jár, a mítoszokat, „ősi forrásokat” egyszerű kereskedelmi sikerré váltja át, és tele van álvallásos pátosszal. Stílusa dagályos és patetikus. Nem véletlenül hívták a német film „giccs-grófnőjének”, megkapta a „Lady Kitschener” gúnynevet. Kracauer alighanem ezt az ösvényt is követve jutott el sokat vitatott következtetéséhez: a weimari film megmutatja azt a pszichológiai működést, amely a németeket a hitlerizmus felé vezette.

Fritz Langot 1933 februárjában, a *Dr. Mabuse végrendeletének* bemutatója után Göbbelshez hívták; Hitlernek annyira tetszett a *Metropolis*, hogy azt mondta: itt az ember, aki megcsinálja nekünk a náci filmet. Lang maga mesélte: „Göbbelshez hívtak. Erre az alkalomra csíkos nadrá-

got, zakót és keménygallért öltöttem. Némiképp szorongva jelentkeztem a Propagandaminisztériumban. Hosszú, fegyveresekkel teli folyosókon vezettek végig, egyik irodától a másikig. Csorgott rólam az izzadság. Végül kinyílt az ajtó, és beléptem a hatalmas irodába, melynek távoli végén ott várt Göbbels. A föld legelbűvölőbb embe- rével találkoztam. Szemben ültem vele. »Rettenetesen sajnálom – mondta –, de be kell tiltanunk a filmjét. Nem tesszett a vége.«” A miniszter azért hívatta, hogy följajánlja neki, legyen a Harmadik Birodalom filmiparának irányítója. Lang ellenkezett, azt mondta, az anyja zsidók, de Göbbels hűvösen válaszolt: mi döntjük el, hogy ki zsidó. Lang – az elbeszélése szerint – már menekülni akart, és csak arra tudott gondolni, hogy zárás előtt a bankba érjen. Fölveszi a pénzét, és vonatra ül.



„Állandóan azon törtem a fejem, hogyan jutok ki innen. A bankból kell kivennem pénzt. Az ablakból egy hatalmas órát láttam, melynek a mutatója lassan araszolt előre.” A találkozó a kelleténél tovább tartott, lekérte a bankot. Este kevés pénzzel szállt föl a párizsi vonatra, maga mögött hagyta minden vagyonát és Thea von Harbout, akitől 1933-ban, kilenc évi házasság után vált el.

A filmtörténészek alaposan megvizsgálták e történetet. Semmi kétség, hogy Thea von Harbou maradt, és tehetségével a náci gépzetet szolgálta. Fritz Lang sietségével azonban baj van. Azt igen valószínűnek tartják, hogy Göbbels csakugyan följánlotta neki e magas posztot, ugyanakkor igen aprólékos naplójában, melyben sok-sok fölöslegesnek tetsző részletet is följegyzett, nem szerepel e találkozó. Sőt Lang egyáltalán nem

is szerepel benne. A rendező főnmaradt útlevelében a ki- és belépő pecsétek, vízumok érdekes történetet rajzolnak ki. 1933. június 23-ig egyáltalán nem hagyta el Németországot. Utána megjárta Angliát, Belgiumot, és még arról is tudunk, hogy az Unter den Lindenen lévő Weltreisebureau-ban 1366 birodalmi márkát váltott ki. 1933. július 31-én, négy hónappal a Göbbels-találkozó után hagyta el Németországot – és Thea von Harbou-t –, ahová csak a háború után tért vissza, látogatóba.

Két külön lélek tehát, akik a történelem és a huszadik század különös pályáin találkoztak, hogy azután ne csak elváljanak, hanem szét is. Mindketten fogékonyak a nagyság, a hatalmas tablóik iránt; *A Nibelungok* két része közös alkotásuk. Azt mondják, hogy Harbou

vonzódott igazán a titáni témákhoz, ő húzta a régi források felé – érzékeny volt korának minden rezdülésére –, de a filmet mégiscsak Lang rendezte, ő alkotta meg a hősi világ képét. És azt is ő mondta, hogy e kétrészes mű a német elme igazi megnyilatkozása. Bárhogyan is, elég nehéz kibogozni a főbb szerepeket. Olyan e történet, mint maga a történelem is: szövevényes, sokszor átláthatatlan, bonyolult lelkek teremtik meg, és nincs benne igazság. De ha változik is nézőpontunk, és hol ezen, hol azon a térfélen vagyunk, érzékünk mást mondanak, mint az eszünk. Ha újra megnézzük közös alkotásaikat, egyszerre éljük át az ősidők mítoszait és futurisztikus fantáziavilágot; de Lang és Harbou húszas években készült kultfilmjeiben mégiscsak a félelmetes közeljövő előérezete dominál. •

„Mindketten fogékonyak a nagyság iránt”

(Fritz Lang; *Nibelungok* – Margaret Schön és Paul Richter)



FRITZ LANG HADJÁRATA

A háború árnyai

MARTIN FERENC

LANG NÁCIELLENES PROPAGANDAMOZIJA HAJDANI EXPRESSZIONISTA REMEKLÉSEINEK – DR. MABUSE VÉGRENDELETE, KÉMEK, M. EGY VÁROS KERESI A GYLKOST – MOTÍVUMAIRA ÉPÜLT.

A második világháború időszaka nem múlt el nyomtalanul Fritz Lang amerikai pályafutásán sem. Igaz, öt háborús filmje közül négy antifasiszta propagandafilm (*Manhunt*, *A félelem minisztériuma*, *A hóhér halála*, *Cloak and Dagger*), egyet pedig pusztán pénzkereseti okokból forgatott le. (*Amerikai gerillák a Fülöp-szigeteken*) E műfaji csoportból a négy propagandafilm az érdekes. Ugyan nem sorolhatók Lang legjelentősebb amerikai alkotásai közé, mint például a *Tébo*ly vagy a *Búcsúlevél*, de nem is intézhető el azzal, hogy csupán náciellenes célokat szolgálnak. Figyelemre méltó mozzanata ezeknek a filmeknek, hogy rokon vonásokat mutat rendezőjük néhány német művével. S ez az életműben felfedezhető folytonosságon túl azért is fontos, mert ennek a rendezői gesztusnak köszönhetően lényeges jelentésárnyalatokkal gazdagodnak ezek a propagandafilmek. A háborús filmek elsősorban az *M. – Egy város keresi a gyilkost* (*Manhunt*, *A félelem minisztériuma*, *A hóhér halála*), a *Kémek* (*Cloak and Dagger*) és részben a *Dr. Mabuse végrendelete* motívumait, hőtípusait és képi megoldásait variálják.

ÜLDÖZÖTT HŐSÖK

Az *M.* cselekménye a gyerekgyilkos üldözésén alapul. Üldözött figurák Lang háborús filmjeinek főhősei is. A *Manhunt*ban egy angol tiszt menekül a nácik elől. Röviddel a második világháború kitörése előtt Bajorországban vadászat közben véletlenül Hitler házához téved, és puskájának távcsövében megpillantja a Führert. Eljártszik a gondolattal, hogy lelővi, aztán némi habozás után töltényt helyez a tárbá. A merénylet meghiúsul, mert egy őr felfedezi és elfogja. Miután

nem tudják megtörni, és rávenni arra a vallomásra, hogy az angol kormány megbízásából akarta lelőni Hitlert, egy szakadékba lökik. Másnap hajtóvadászatot indítanak ellene. A *hóhér halála* Svoboda doktorának a film elején sikerül megölni Heydrichet, Prága náci helytartóját. Ezt követően folyamatosan menekülnie kell a Gestapo elől. A *félelem minisztériuma* főhőse felfedez egy titkos náci szervezetet Londonban. Ezután üldözői el akarják tenni láb alól. A *Clock and Dagger* professzora amerikai titkos ügynökként próbálja kimenteni tudós kollégáját a fasiszta Olaszországból. Feladata hasonló a 326-os spionéhoz (*Kémek*): egy erős hatalmi rendszert kell kijátszania. Küldetése alatt épp olyan életveszélyben van, mint az őt támogató ellenállók és elődje a kémfilmben.

Lang nem idealizálja, nem kezeli heroikus pátosszal ezeket a figurákat. Hétköznapi emberek ők, akikből a személyes fenyegetettség kényszeríti ki az aktivitást. Jól mutatja ezt a véletlen szerepe a főhősök életében, valamint az erőszak ábrázolása a filmekben. A *hóhér halálában* Heydrich meggyilkolását nem látjuk. Svoboda doktor második akciója Gruber felügyelő megölése a kórházban. Kíméletlen küzdelemben sikerül csak elnémitani a nácikat szolgáló nyomozót. Thorndike kapitány (*Manhunt*) a metró alagútban a sínekre löki az ellenséges ügynököt, hogy az áram végezzen vele. Az ezt megelőző dulakodás a sötét miatt alig látható. Jesper professzor a *Cloak and Daggerben* olyan kegyetlenül végez fasiszta ellenfelével, mint Svoboda. Az erőszakos akciók során a főhősök nem magabiztos urai a helyzeteknek. Komoly erőfeszítést és megpróbáltatást okoz

zik az ellenség kiiktatása. Lang erőszak ábrázolása alapján háborús filmjeinek hősei sokkal közelebb állnak a film noiroknak azokhoz a figuráihoz, akiket valamilyen formában megkísért a bűn, s később áldozatai lesznek. Ezt támasztja alá, hogy e négy film főhőse közül három úgy jelenik meg a cselekmény elején, hogy már elkövetett egy bűntettet vagy köze volt hozzá. Thorndike (*Manhunt*) Hitler lelövését fontolgatta, Svoboda (*A hóhér halála*) Heydrichel végzett, Neale (*A félelem minisztériuma*) elmeógyógyintézetben töltötte büntetését, mert a bíróság közvetlenül felelősnek tartotta felesége öngyilkosságában. E mozzanatok mellett hangsúlyos a gyerekek jelenléte egy-egy epizódban, akik a kialakuló veszélyhelyzetekre utalnak. A *Manhunt* angol tisztjét egy kisfiú rejti el üldözői elől a hajón, *A félelem minisztériumában* a rendezvényre érkező főhősnek egy kislány dobja a labdáját, a *Cloak and Dagger* professzora miután megfojtotta náci ellenfelét egy labdáját kereső kisfiú előtt álcázza magát a lépcsőházban. A felsorolt részletek egyértelműen utalnak az *M.* híres képsorára, amikor Elsie Beckmann a hirdető oszlopnál találkozik gyilkosával. Csakhogy a német filmben az ártatlannak kiszolgáltatottságát hangsúlyozta a gyermek-felnőtt kapcsolat. A háborús filmekben a pillanatnyi kontaktus a gyerekekkel a főhősök fenyegetettségét jelzi. A mellettük felbukkanó kislányok vagy kisfiúk egyrészt átruházzák rájuk a potenciális áldozat szerepét, amelyet ők hordoztak a német filmben; másrészt megjelölik a bennük lakozó „bűnöst”, akit már előéletük (*A félelem minisztériuma*) vagy a történelmi válsághelyzet hívott elő személyiségükből. (*Manhunt*, *A hóhér halála*, *Cloak and Dagger*)

A film noirra jellemző bűnproblematikával és karakterekkel hiteles jellemekeket formált Lang a háborús propagandafilm sematikus figuráiból. S ha ehhez még hozzávesszük, hogy Thorndike-ot (*Manhunt*) egy hulló falevél gátolja meg a sikeres merénylet végrehajtásában, mint Siegfried halhatatlanságát a *Nibelungokban*, akkor Langnak még stílusos ironizálásra is futja az álomgyár hőtípusainak heroizmusáról.

NÁCI SZERVEZETEK HÁLÓZATA

Az *M.*-ben a gyerekgyilkos lámtettei félelemmel töltik el Berlin rakosságát. A rendőrség és az alvilág jól kiépített, perfekten funkcionáló hálózatot és taktikát



alkalmaz a gyilkos kézre kerítésére. A háborús filmekben az igazi veszélyt a náci szervezetek jelentik. Lang e szervezetek működéséről, struktúrájáról

ugyanolyan pontos képet rajzol, mint az *M.* rendőri és alvilági tevékenységéről, de a törvényes és a törvénytelen szimmetriájára épülő ábrázolásmód nélkül. Ennek ellenére az *M.*-ből ismerős motívumok köszönnek vissza néhány szituációban.

A *Manhunt*-ban a németek az *M.* gengsztereihez hasonlóan profi módon álcázzák magukat, központjukból térképen követik nyomon Thorndike mozgását, akciójuk menetét, ami jelzi, hogy az egész város felett ellenőrzést gyakorolnak. Az egyik jelenetben a főhőst segítő csinos hölgyet egy rendőrnek öltözött Gestapo ügynök kíséri a lakására, ahol polgári öltözetben a náci várják. A német főtiszt ugyanúgy néz ki öltönyben és kalapban, mint Schrenker, a gengsztervezér az *M.*-ben. Társaival egy kör alakú asztal körül áll, akárcsak a német filmben az alvilági szervezetek képviselői. Lang véleménye egyértelmű a náciokról: hatalmi pozíciót birtokló bűnözők. A társadalmat megtévesztő taktikájuk hatékony és veszélyes. Nyílt háború helyett belülről próbálják aláásni a demokratikus államrendet. Ugyanezt a helyzetet variálja *A félelem minisztériuma* cselekménye is.

„Nem urai a helyzeteknek”

(Fritz Lang: *Manhunt* – Walter Pidgeon)

A náci Németország hatalmi rendszeréről a legrészletesebb képet *A hóhér halála* nyújtja. A legfelsőbb hatalomgyakorlótól felvonultatva az elnyomó gépezet legfontosabb figuráit, a Gestapo főnökön keresztül, a vallató tisztén át egészen a kollaboránc cseh figuráig.

Larissa Schütze tanulmányában (*Fritz Lang im Exil*) részletesen jellemzi ezeket a típusokat. Ezek közül a legérdekesebb Gruber felügyelő, aki nem meggyőződéses náci, de személyes érdekből szolgálja őket. Gruber joviális alkata, ravaszsága, akkurátus nyomkövetése sokat megőriz Lohmann figurájából. (*M., Dr. Mabuse végrendelete*) Az egyik jelenetben ugyanúgy keretezi be az árulkodó mondatokat a lapon, ahogy Lohmann javítja ki a jegyzőkönyv hibáját az *M.*-ben. A berlini felügyelő azonban a törvényes rendet, a jogállamot szolgálta, Gruber az elnyomó diktatúrát. „(...) Gruber hagyta magát korrumpálni a nemzeti szocializmus alakjában megjelenő szervezett bűnözéstől.” – írja Larissa Schütze.

Lang az embertelen hierarchikus rend kiszolgálóival szembe állítja a cseh ellenállók önfeláldozó kollektivitását. Az *M.*-ben legális és illegális rend képviselői csak látszólag különböztek egymástól. A nyomozati munkájukban kijelölt

szerepekhez való alkalmazkodás, a személytelen funkcionalizmus a törvényes és törvénytelen szervezetek képviselőit egymás tükörképévé változtatta. *A hóhér halálában* ugyan éles ellentét látható elnyomók és elnyomottak között, de Lang árnyalja az ellenállás pozitív hőseiről alkotott képet. Ekkor is az *M.*-re emlékeztető megoldást alkalmaz. Az ellenállók egy étteremben akarják leleplezni Czakát, az árulót. Az akció végül kudarcba fullad, a Gestapo emberei rajtuk ütnek. A csehek az étterem ablakán keresztül akarnak menekülni. Az *M.* razzia-jelenetében egy bűnöző próbál kimászni az alagsori kocsma ablakán, de az ott posztoló rendőr ezt lehetetlenné teszi. A két film megoldása közötti párhuzam nem minősíti az ellenállókat bűnözőknek. Azt sugallja, hogy az elnyomók elleni sikeres küzdelemhez a csehek kénytelenek alvilági módszerekhez folyamodni. S ez nemcsak ebben a jelenetben látható: a film végén a hatóságos manipulációnak és a hamis vallomásoknak köszönhetően Czakára hárítják a Heydrich-gyilkosságot.

A Cloak and Dagger az előző három filmhez képest jóval leegyszerűsítettébb ellenségképet vázol fel. A cselekmény főleg Jesper akcióira koncentrál. A konfliktusok során felbukkanó negatív figurák nem markánsan tipizált karakterek, mint a másik három film antagonistái.

CSÁBÍTÓ ELLENSÉG

Az *M.*-ben nincs olyan női főhős, aki meghatározó szerepet játszana a cselekményben. A *Dr. Mabuse végrendeletében* kap fontos szerepet Lilli, aki Kentnek segít visszatérni a bűnözők közül a tisztességes polgári életbe. Ugyanez a feladata a háborús filmekben a pozitív hősnőknek: támogatják a férfiakat a válsághelyzetek leküzdésében, illetve küldetésük teljesítésében. A szolidaritást képviselik a náci elvakult kötelességtudatával szemben.

Lang ennek ellenére a nőitípusok ábrázolásában sem marad egyoldalú. Az odaadó, segítőkész szépséggel szemben megjelenik a veszélyes csábító, aki a fasiszták szolgálatában áll. Ennek a típusnak *A félelem minisztériumában* (Lady Leslane) és a *Cloak and Daggerben* (Ann Dawson) van fontos szerepe. A weimari időszak filmjeiben a hasonmás problematikán keresztül rajzolódnak ki a női karakterek eszményi és démoni tulajdonságai (*Nibelungok*, *Metropolis*) vagy a hatalmi vetélkedések közben képviselnek különböző érdekeket. (*Pókok*, *Dr. Mabuse, a játékos*, *Kémek*) A háborús filmekben az utóbbi szituáció köszön vissza Lang előző alkotói korszakából. Noha ezekben a filmekben egyértelmű, hogy a nők melyik oldalon állnak, viszont a szimpatikus ideál és a vonzó vamp szembeállítására utal, hogy az ellenséggel

nemcsak a társadalmi és hadszíntereken kell megküzdenie a hősöknek, hanem vágyaikban is.

AKCIÓ, ATMOSZFÉRA, ABSZTRAKCIÓ

A négy film közül a *Manhunt*nak a legfeszesebb a tempója. Lang a főhős utáni hajszára összpontosít, és jó érzéssel adagolja a feszültséget. Szembetűnő különbség az *M.* stílusához képest, hogy a következetes formaelvű stilizálást felváltja az atmoszférikus hatások előtérbe kerülése. A főhős kikötői üldözése sokban emlékeztet Beckertére a német mesterműben, de az általános fenyegetettséget a kameramozgások helyett a ködös, sötétbe burkoló londoni utcák nyomasztó hangulata érzékelteti.

Az absztrakt motívumok azonban itt is előtérbe kerülnek. Az *M.*-ben a csapdába kerülést, a mozgáster szűkülését a körformák jelölik. Thorndike a *Manhunt*ban egyre kilátástalanabb helyzetekbe kerül, míg a film végén egy kicsi barlangban rejtőzik üldözői elől. Kiszolgáltatottságának mértékét a körívek jelzik. A puská távcsövének, a hajón a kapitányi szoba rejték helyének, a metró alagútjának szabályos geometriája a növekvő veszélyt fejezi ki.

Az állandósult fenyegetettséget *A félelem minisztériumában* is a kör-

nyezet kísérteties atmoszférája közvetíti. Mivel Lang e két Londonban játszódó filmjében a náci a tisztességes polgár álarcát öltve tevékenykednek, egy idő után a biztonságosnak hitt környezet félelemmel telítődik. A főhősökkel együtt úgy érzi a néző, hogy mindenki másnak mutatja magát, mint ami. Ez a meghasonlott, rémálomszerű szituáció indokolja az expresszionizmusra emlékeztető stilizációt, a baljós hangulatot árasztó miliókkal komponált képsorokat.

Noha az *M.*-ből ismerős ábrázolásmód jelenik meg *A hóhér halálában*, Langnak mégsem sikerül olyan érdekfeszítő cselekményszerkezetbe ágyazni az epizódokat, mint a mintának tekintett német főműben vagy a másik három háborús filmjében. A jelenetek helyenként elnyújtottak, a feszültségkeltésen pedig felülkerekedik a propagandisztikus szándék.

A Cloak and Dagger-ből hiányzik a komor atmoszférikus alaphang, ami meghatározza a *Manhunt* és *A félelem minisztériuma* világát, viszont profi módon kivitelezett, fordulatos cselekménnyel, izgalmas akciókkal rendelkező film.

Fritz Lang háborús filmjei aktuálpolitikai érdekeket szolgáltak, de rendezőjük tehetségét dicséri, hogy idejétmúlt propaganda tartalmuk ellenére még mindig élvezhető alkotások. •

„A jogállamot szolgált”

(Fritz Lang: *A hóhér halála* – Brian Donlevy)



OSCAR-JELÖLT ANIMÁCIÓS RÖVIDFILMEK

Elsőfilmesek és veteránok harca

OROSZ ANNA IDA

KÉT ÚJONC ÉS HÁROM VETERÁN RENDEZŐ KISFILMJE MÉRETTETETT MEG AZ ANIMÁCIÓS RÖVIDFILMEK OSCAR-DÍJÁÉRT. CIKKÜNK A DÍJÁTADÓ ELŐTT KÉSZÜLT.

Az elmúlt években rengeteg kritika érte az animációs rövidfilmes jelöléseket, miszerint az Akadémia tagjai nem vesznek tudomást a Disney és a Pixar stúdióbirodalmak érzelmes-érzelgős tucatfilmjein túl készült egyedi, független kisfilmekről. Ez a trend idén megfordulni látszik. A korábbi évek Disney-túlsúlyával ellentétben idén mindössze két amerikai produkció került be az ötös mezőnybe, melyből csupán az egyik hollywoodi termék (*Sanjay szupercsapata*), a másik a megrögzött függetlenfilmese Don Hertzfeldt agyszüleménye (*A holnap világa*). A maradék három film Amerikán kívüli filmes műhelyekben született: a chilei *Egy medve története*, az orosz *Nem tudunk a kozmosz nélkül élni*, valamint az Angliában élő kanadai születésű animációs mester,

Richard Williams *Prológus* című filmje. A nemi esélyegyenlőségre érzékeny (nagy számú) női animációs rendezők azonban ugyanúgy bojkotálhatnak az Oscar-gálát, ahogy az afro-amerikai filmek teszik a kizárólag fehér játékművészek nominációi ellen tiltakozva.

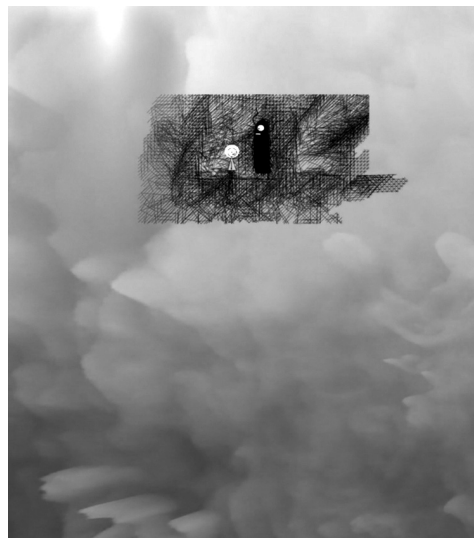
ELSŐFILMESEK: PRIVÁT TÖRTÉNETEK

Az elsőfilmes alkotók (az amerikai Sanjay Patel és a chilei Gabriel Osorio) tapasztalt animátoroknak számítanak szakmájukban, előbbi 20 éve animátorként keresi kenyerét a Pixarnál, utóbbi a dél-amerikai animációs filmgyártás egyik feltörekvő országában, Chilében dolgozik bérmunkákra szakosodott magánstúdiójában.

Az Oscar-jelölések (idén is) politikai és társadalmi viták kereszttüzeiben áll-

nak, miszerint a díjra jelölt játékfilmek, rendezők és színészek nem tükrözik az amerikai társadalom és a filmiparban dolgozók eltérő etnikai hátterét vagy épp a nemi egyenlőségeket. Míg a játékfilmes jelölésekben a fehér többségi társadalom dominál, az Oscarra jelölt animációs rövidfilmek közül a *Sanjay szupercsapata*t éppen azért üdvözlük a legtöbben, mert ez az első olyan Pixar-film, amelynek a főszereplője egy indiai bevándorló kisfiú. A film ráadásul a történet középpontjába helyezi a fiú etnikai másságát, aki a 80-as évek Amerikájában szívesebben tölti idejét a szuperhősös rajzfilmekkel, mint apja hindu vallási gyakorlataival. Mainstream amerikai animációktól szokatlan módon a rövidfilm érdekessége, hogy az elsőfilmes Sanjay Patel személyes gyermekkori emlékeit filmesítette meg. A stúdióvezető John Lasseter ráadásul arra uszolta, hogy ahhoz, hogy hiteles legyen a végeredmény, minél több konkrét életrajzi motívumot csempésszen bele a filmbe.

A személyes életút, valamint a közel-múlt történelme inspirálta *Egy medve története* (*Historia de un oso*) című filmet is. A szintén elsőfilmes chilei rendező, Gabriel Osorio saját nagyapjáról mintázta 3D-ben megépített filmje főhősét, egy egyedül élő tagbaszakadt idős medvét. A magányos medve egy kézzel hajtható diorámagépet épít, mellyel a kihalt utcákon tart előadásokat a medvebocsoknak. A mechanikus bábszínház kulisszái közt saját családja szomorú története elevenedik meg. Feleségével és kisfiával boldogan éltek együtt, mígnem az apát akarata elle-



nére elvitték cirkuszi medvének. Mire haza tudott szólni a kényszerű fogságból, a családjának nyoma veszett. Anélkül, hogy konkrét történelmi tényeket idézne meg az animáció, a film a film-ben-szerű diorámás előadásra politikai allegóriaként kell tekintenünk, ami különösen akkor válik egyértelművé, amikor a vidám állatmesének induló történetbe bemaszírozik egy szakasz egyenruhás alak, akik erőszakkal hurcolják el a vadállatokat otthonukból. A civileket véres eszközökkel elnyomó katonai rezsimre tett utalás bevallottan a Pinochet-diktatúráról szól, melynek a rendező nagyapja is áldozatul esett, amikor 10 évre száműzték hazájából.

OSCAR-VETERÁNOK

A holnap világa (World of Tomorrow) a minimalista animációiról ismert amerikai függetlenfilmes Don Hertzfeldt keserű sci-fi-je. A film a digitális klónozás nyújtotta örök életéről szóló gondolat kísérlet, melyben a négyéves Emilyt meglátogatja saját, harmadik-generációs digitális klónja egy robotszerű felnőtt nő képében, és elbeszéli neki az érzelmileg meglehetősen sivár távoli jövőben játszódó élettörténetét. Az 1995 óta dolgozó, és 2000-ben *Visszautasítva (Rejected)* című filmjéért Oscarra jelölt Hertzfeldt kézzel rajzolt pálcikafigurák az életműben most először – a film témájához illő módon – nem papíralapon, hanem CGI környezetben kelnek életre. Az itthon is több alkalommal be-

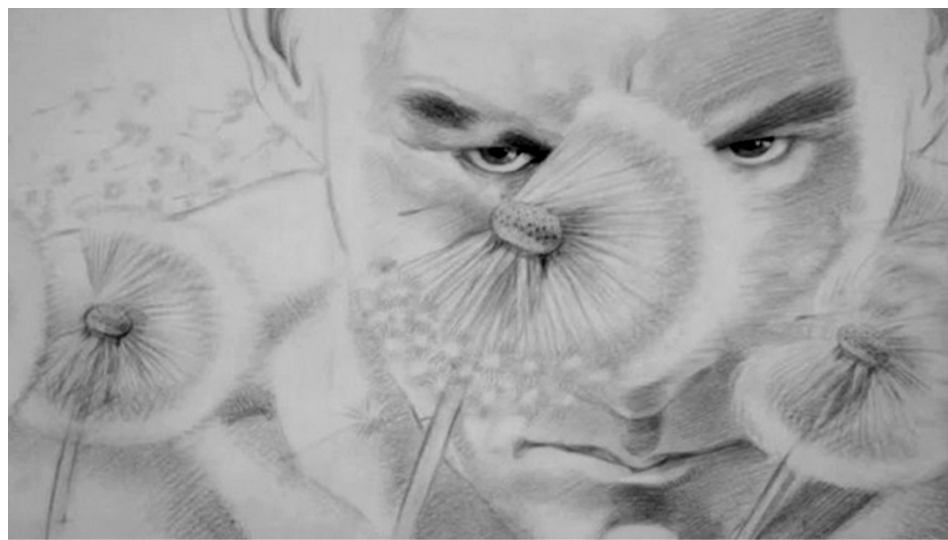
Gabriel Osorio:
Egy medve története;
Don Hertzfeldt:
A holnap világa;
Richard Williams:
Prológus

mutatott (*Titanic, Anilogue*) *A holnap világában* vázolt jövőbeli apokaliptiszt a rendező azzal teszi érzelmileg átélhetővé, hogy a pálcikakislány saját unokahúga, Winona Mae hangján szólal meg. Rádásul az akkor négyéves kislánytól nem egy előre megírt párbeszédet hallunk vissza, hanem a nagybátyjával közös játék és rajzolás közben elhangzott megnyilvánulásai kerültek bele a végső filmbe. A harmadik-generációs klón (megírt és Julia Pott animációs rendező által előadott) érzelmentes mondataival a gyerek spontán fecsegéseiből összevágott szöveghalmaz éles ellentétbe kerül, és ennek megfelelően ad ki egy velejéig életteli, ám roncsolt párbeszédet.

A Szentpéterváron élő, a középgenerációhoz tartozó Konstantin Bronzit sem először száll ringbe az aranyszoborért. Az orosz rendező filmjeiben a kezdetben szarkasztikus humor mellett (*Switchcraft*, 1994; *A világ végén / Au Bout du Monde*, 1998; *Az isten / The God*, 2003) fokozatosan jelent meg a romantikus hangvétel, amelyel már az Oscar-jelölés sem maradt el. A nyilvános vécében játszódó szerelmi hódítás, a *Vécérománc (Lavatory – Lovestory)* című filmje a 2008-as mezőnyben tűnt fel. Az idei Oscar-jelöltek közé pedig már egy izig-vérig melodramai hangvételű brománccal, a *Nem tudunk a Kozmosz nélkül élni* című animációval került be. A 16 perces film két gyerekkori jóbarátról szól, akik mindent megtesznek, hogy az orosz űrközpont asztro-nauta-kiképzésen ők nyerjék el az űrrepülés lehetőségét. Az űr-

végtelessége a maga misztikumával ürügy, hogy Bronzit két főhőse egymás iránt táplált végtetekig kitartó testvéri szeretetét egy ehhez illő nem mindennapi környezetbe helyezze. Bronzit munkája klasszikus stílusával és hagyományos vonalvezetésű történetével lógott ki a tavalyi év animációs seregszemléin. A rendező maga is úgy nyilatkozott, hogy a kortárs animációs művészrövidfilmek fiatal rendezői elfordultak a tiszta érzelmeket közvetítő történetektől, illetve roncsolt látványvilágokkal akarnak kitűnni.

A hagyományos rajzfilm képviselője a többszörös Oscar-díjas Richard Williams is (*Karácsonyi ének / A Christmas Carol*, 1971; *Roger nyúl a pácban*, 1988), aki az idei Oscar-jelölt mezőny nagy visszatérője. Soha be nem fejezett egész estés animációs mozifilmje, *A tolvaj és a varga (The Thief and the Cobbler)* után újabb hosszútávú készítésébe kezdett. Az idén 83 éves mester terve, hogy Arisztóphanész *Lüszisztraté* című komédiáját vigye színre. A *Prológus (Prologue)* ennek a tervezett filmnek az első fejezete, melyben látjuk, ahogy a fehér rajzlapot katonák test test elleni véres közelharca töli meg. És bár a film azzal kezdődik, hogy az animátor kihegyezi a ceruzáit, majd felteszi az első lyukasztott rajzlapot a stiftre, a monokróm kézirajzokból egy vágás nélküli, hibátlanul animált, naturalisztikus jelenetsor kerekedik ki, aminek a zsigeri hatása alól nem tudja kivonni magát a néző. Csak remélni tudjuk, hogy színről-színre haladva – Jankovics Marcell *Az ember tragédiájának* módszerét követve – Richard Williams is be tudja fejezni a teljes művet. •



TORINÓ

A keresés filmjei

MÁTYÁS GYÖZŐ

A TFF IDÉN JANUÁRBAN ELHUNYT ALAPÍTÓJA , A JELES FILMTÖRTÉNETÉSZ GIANNI RONDOLINO SZÁNDÉKÁHOZ HÜEN: A „FIATAL FILM FESZTIVÁLJA”.

Leginkább a keresés motívuma köti össze a 33. Torinói Film Fesztivál versenyfilmjeit. Fogalmam sincs, a szelekció tudatos szempontja volt-e olyan filmeket válogatni a mezőnybe, amelyek hősei mind-mind elszántan kutatnak valami után. Van köztük, aki eltökélten keresi az igazságot, akad, aki a megváltás reményét, van, aki az apját, van, aki az otthonát és vannak, akik pusztán a jobb életet próbálják fellelni.

A már címében is sokatmondó *Az idealista (Idealisten)* Poul Brink dán újságíró eltökélten küzdelmére ábrázolja, ahogyan a legmagasabb ragú politikai szereplők által elé gördített akadályokat legyőzve igyekszik feltárni és közreadni az igazságot. A történet a valóságon alapszik, az azóta elhunyt Poul Brink tényleg felgöngyölítette a hatvanas években kezdődött majd sok évig bonyolódott botrányos esetet. Grönlandon (Dánia társországa) egy amerikai B-52-es gép atomtöltettel a fedélzetén balesetet szenvedett 1968-ban. Amit az amerikai és a dán hatóságok közös erővel igyekeztek eltussolni, mondván a balesetnek semmilyen következménye nem volt. Csakhogy a mentésben részt vettek évek múlva szinte kivétel nélkül súlyosan megbetegedtek, ám a kormány sem vizsgálatot nem indított, sem az érintettek kárpótlásáról nem gondoskodott. Christina Rosendahl filmje azt a folyamatot ábrázolja, ahogyan a tántoríthatatlan Poul Brink lépésről lépésre kideríti az igazságot, és leleplezi azt is, hogy létezett egy dán-amerikai kormánymegegyezés az atomtöltetek tárgyában, noha ezt a közvélemény elől mindkét fél eltitkolta. A film számtalan archív felvétellel dúsítva adja elő

a sztorit, szüntelenül utalva arra, hogy a valóságot tárja elénk.

Nekünk, kelet-európaiaknak különösen érdekesnek tetszhet két film, az olasz *Colpo di Comunismo (A kommunizmus bűne)*, illetve a kanadai-bosnyák-horvát *Váróterem (The Waiting Room)*, amelyek az emigráció keserveiről szólnak. A filmek alkotói valószínűleg nem számoltak azzal, hogy a közvélemény számára mára a „migráns-kérdés” ilyen hiszterizált téma lesz, s ők nem is ezzel az aspektusával foglalkoztak az ügynek.

Ezek a filmek a transzatlanti világban már hosszú ideje létező „hagyományos”, Kelet-Európára jellemző emigráció témáját dolgozzák fel, szintén nagyon erős dokumentarista módszerrel. Elisabetta Scarbi filmjének hősnői Romániát hagyták el, hogy a jobb élet reményében Olaszországban próbáljanak szerencsét. A szereplők önmagukat alakítják a vásznon, a kamera a létező, hús-vér embereket követi, dokumentálva, ahogy azok megkapaszkodni próbálnak az új világban. A *Váróterem* főhőse Jasmin Geljo szintén valós figura, hiszen rá még emlékezhetünk a korai Kusturica filmekből, valaha, az azóta szétesett Jugoszláviában sikeres színész volt. Ő a háború elől menekült el Boszniából egészen Kanadáig. Ez a film, Igor Drljača rendezésében az ábrázolási módok komplexebb használatával él, mint az olasz mozi, hiszen itt a rendező ügyesen keveri a fikciót a valóságos elemekkel. Drljača még egy „film a filmben” effektust is beiktat, ahol is Jasmin Geljo önmagát alakítja egy alternatív filmben.

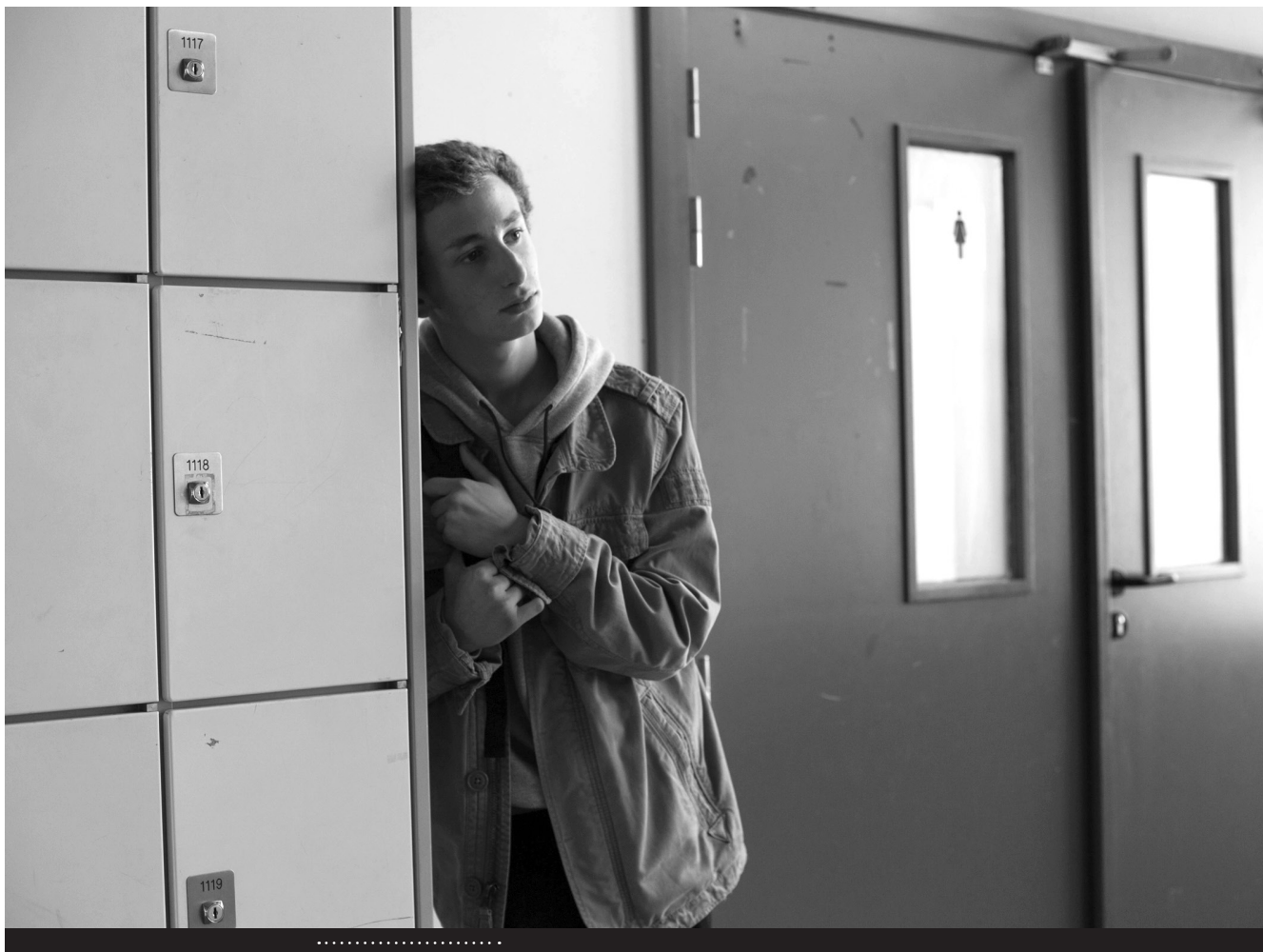
A *Kommunizmus bűne* leginkább arról tudósít, hogy a román emigránsokra hosszú, keserves út vár, ha egyáltalán

képesek lesznek rálelni a boldogabb életre. Jasmin, aki pedig már húsztíz éve Kanadában, viszont nem igazán találja a helyét, és vissza akar térni Boszniába. A film végi képsorokon azt látjuk, amint egy repülőtéren a hotelszobájában vár és tételődik. Tulajdonképpen a senki földjén, hiszen Kanadát maga mögött hagyta, de Boszniát még el nem érte. Mindeközben kisebbik, második házasságából származó fia, Filip éppen meghallgatáson vesz részt, hiszen abban követni akarja apját, hogy színész szeretne lenni. Ő már hibátlan angolsággal valami időtlen reklámot próbál. S nincs kétségünk afelől, hogy zökkenőmentesen illeszkedik be új hazájába, s talán nem is foglalkoztatja majd, hogy az apja honnan származott el.

A fesztivál talán legérdekesebb ugyanakkor legellentmondásosabb filmje a *Kóma* volt. Sarah Fattahi alkotása bevallottan önéletrajzi elemekből táplálkozik, rendkívül személyes vallomás. Ami már csak azért is komoly várakozást keltett, mert szíriai alkotóról van szó, aki a személyes emlékekkel átszőtt filmben azt a fajta félálomszerű kábulatot kívánta ábrázolni, ahogyan a háborúba ájult város lakói próbálják élni mindennapjaikat. S amely állapot valóban leginkább a kómához hasonlatos. Három nő, három generáció képviselői élnek, pontosabban vegetálnak egy lakásban, s mintha már nem is lenne más elfoglaltságuk, mint a veszteségre való emlékezés. Az anyának nemrégiben meghalt a férje, a lány elvált, körülöttük a város pedig fokozatosan az enyészeté lesz. Pusztulás és veszteség a személyes és a politikai szintéren egyaránt.

Megrendítő, ahogy a *Kóma* a pusztulás folyamatát megjeleníteni képes, anélkül, hogy direkt módon ábrázolná a háború borzalmaival. A gond csak az a filmmel, hogy a rendező mintha nem bízott volna eléggé az anyag intenzitásában, s ezért számtalan formalista eszköz alkalmazásával (homályos beállítások, szándékosan rontott képek, sikerületlen vágások, rossz minőségű archív videók) igyekezett roncsolni a mű vizuális szövetét és kiemelni annak naturális voltát. Mindez nem igazán tett jót a film egységének és hatóerejének.

A francia *Hőhullám (Coup de chaud)* falusi kisközösségének tagjai puszt-



tán a nyugalmat és a békét szeretnék megtalálni. Ugyanis a helyi cigány család agresszíven antiszociális és enyhén retardált sarja folyamatosan zaklatja és veszélyezteti az itt élők békéjét és olykor már a fizikai épségét is. Raphaël Jacoulot filmje nagyon egységes narratíva keretében mutatja meg, miként eszkalálódik és torkollik tragédiába ez a helyzet.

A fesztivál egyik legerősebb alkotásában, Sophi Deraspe *Farkasok (Les Loups)* című filmjében a 26 éves Elie az Északi-tenger egy szinte kietlen szigetére megy, hogy apja nyomára bukkanjon. Csak annyit tud, hogy ő akkor fogant, amikor anyja egy expedíció tagjaként egykor ezen a nem embernek való vidéken járt. Itt ugyanis kegyetlen hideg van, az itt élők fókára vadásznak, s a természet nyers erőivel folytatott végeérhetetlen küzdelem a sorsuk. Nem csoda, hogy kérges, zord figurák, az érzelmi kötődést alig ismer-

Guillaume Senez:
Keeper
(Kacey Mottet Klein)

elegyét: a helyiek már-már archaikus létmódban élnek. Másfelől hitelesen tárja eléink azt a folyamatot, ahogyan Elie a kezdeti idegenkedés, sőt undor ellenére fokozatosan megismeri és megérti ezeket az embereket, és rátalál az apjára.

A zsűri nagydíját a belga-svájci-francia *Keeper*, Guillaume Senez munkája kapta. Ebben a filmben két 15 éves, még majdnem gyerek kamasz keresi a jövő útját, miután a lány teherbe esik. A film rendkívül plasztikusan mutatja be azt a helyzetet, ahogyan két szinte minden szempontból éretlen fiatalra rázuhan egy ilyen hatalmas felelősség. Mennyire alkalmasak ők arra, hogy jó döntést hozzanak, képesek-e szembenézni választásuk következményeivel? Milyen szerepe lehet a szülőknek egy ilyen helyzetben? A film

hitelességét elsősorban a vásznon megkapó természetességgel mozgó fiatal főszereplők teremtik meg.

Hasonló, ámde sokkal drámaibb konfliktus képezi Santiago Mitre argentin-brazil-francia filmje, *A banda (La Patota)* alapját. A történet középpontjában itt is az a dilemma áll, hogy a hősnő, Paulina megszüljje-e gyermekét. Csak itt a tragikumot az adja, hogy őt megerőszakolta a helyi ifjak bandája, s a gyermek valamelyiküktől fogan. A konfliktus és megoldása kissé melodramatikusra sikerült, a filmnek azonban van egy vitathatatlan erénye: rendkívül pontos rajzát adja az argentin társadalmi osztályok közötti irdatlan szakadéknak.

A fesztivál mezőnyébe a szervezők olyan rendezők munkái közül válogattak, akik eddig csak az első vagy a második filmjüket készítették el. S a 33. Torinói Film Fesztivál kitűnő fóruma volt azoknak az alkotóknak, akik még pályájuk elején tartanak, és a saját útjukat keresik. •

GRANDRIEUX ÉS A SPIRITUÁLIS TESTISÉG

A nagyság domborzata

NAGY V. GERGŐ

PHILIPPE GRANDRIEUX FILMJEIT NÉZVE A TESTI SZENZÁCIÓKON ÁT JUTUNK EL A SPIRITUÁLIS ÉLMÉNYIG, NÁLA A FAVÁGÁS IS AZ ÁHÍTAT GESZTUSA LEHET.

Vannak filmek és vannak a spirituális filmek. Ez a magasabb kaszt, a legfelsőbb rend: itt már nem szimplán művészetéről, esetleg igazán nagyszerű művészetéről van szó, hanem ennél többről, de tényleg: olyan művészetéről, ami már a természetfeletről, az isteniről, a lényegről tudósít. Ezek a filmek – legalábbis a szakirodalom szerint – túllépnek a csukaszürke valóságon, és ajtót nyitnak valamiféle láthatatlan, titkos, feljebbvaló világ felé (lásd például a „janzenista” Bresson, a purista Dreyer, vagy a szovjet szent, Tarkovszkij műveit). Nem nagyon van elitistább és arisztokratikusabb kategória a filmes gondolkodásban, mint a spirituális vagy – ahogy Paul Schrader megnevezte – a *transzcendentális* stílus: halkszavú puritánok és precíz formalisták ritkás levegőjű elitklubja ez, amely a szegénység igazságát és az önkorlátozás dicsőségét hirdeti. A spirituális mozi általában szikár, gyakran lassú és mindig fegyelmezett: eltávolítás, közvetítés és kiüresítés kell hozzá (mondta Susan Sontag a nagy Bresson kapcsán), de leginkább önmérséklet és valamiféle formai szigor.

Vagy valami egészen más. A francia újextrémek egyik legvadabbika, Philippe Grandrieux például szintén eljutott a spirituális tartalmak közvetlen közelébe – de ő éppen az ellenkező irányból érkezett. Grandrieux az aszketikus minimalizmus helyett folyton a zsigeri (sokk)hatásokat keresi és zsúfolja egymásra, filmjei állandóan pulzálnak, zihálnak és dübörögnek, kamerája pedig (ami tényleg az övé, mert mindig ő az operatőr) idegesen ráng és rendre bizonyos szenzációkat mutat. Ha van olyan kortárs művészfilm, akitől tökélete-

sen távol áll mindenféle visszafogottság vagy puritán stílusfegyelem, akkor ez a lázas pionír – aki saját bevallása szerint a „test éjszakáját” igyekszik lefilmezni – biztosan közéjük tartozik. De az *Új élet* – a film, amelyről tíz éve majd’ minden néző kivonult a Titanic fesztiválon – és kivált az *Egy tó* révén minden további nélkül kiérdemli a spirituális filmrendező dicsőséges címét is, és paradox módon éppen a testi szenzációkon keresztül jut el a magasabb tartalmakhoz.

De hogyan abszolválja ezt a salto mortalét? Grandrieux a testi tapasztalatot a maga brutális közvetlenségében akarja megmutatni, ezért mindenfajta közvetítés és eltartás felszámolására törekszik – és éppen ennek a sikere miatt jelenik meg a spirituális dimenziója is. Ezek a filmek (tehát: a *Sötét utak*, az *Új élet*, és főként az *Egy tó*) a testbe vetettséget filmezik, vagy (Nicole Brenez fordulatával) a testen belülről filmezik a világot, és onnan nézve nagy erővel tárulkozik föl ember és természet, isteni és emberi intim kölcsönössége is. Az érzékelés szaggatottságát és a zaklatott szívverést testi tapasztalatként közvetítő vágások, a véráramlást vagy a bélfolyamatokat tükröző morajlások a hangzávon, vagy az izgatottság vakságát láttató homályos, szemcsés képek – Grandrieux mindezzel nem csupán a test biológiai tapasztalatát mutatja meg magán a film testén, anyagán keresztül, de a test és természet elmosódását és összekapcsolódását is. Deleuze-től (is) tudható, hogy egy érzékelt szín (mondjuk egy pulóver vöröse) valójában nem a külvilághoz, hanem az érzékelő testhez tartozik – és Grandrieux-nél az isteni és fenséges szintén a test részeként jelenik meg.

Mindezt zavarba ejtő világossággal fogalmazza meg az *Egy tó* nyitánya. Egy fát vágó alak képével kezdődik a film – pontosabban a baltacsapás dobhártyaszaggató hangjával és a favágás valamiféle testi tapasztalatával, merthogy nem egy fát vágó férfit látunk, hanem csupán egy mozgó test-fragmentumot, a sötétvörös (a pulóver) és fáradtké (a kiegészített háttér) kontrasztját, és a balta mozgását, amely mintha újra és újra a fejünkön keresztül, a tarkónk mögött hasítana bele a fa törzsébe. Mintha bennünk vágnák a fát. Ez a kép sokkal hamarabb érzékelhető, mint érthető: éppen ezért nem a favágás látványát közvetíti, de nem is a favágás általános élményét teszi átélhetővé, hanem legkivált egy absztrakt, erőszakos testi tapasztalatot prezentál. Ebben a képben benne van minden, ami Grandrieux poétikájának mélyén sejthető: ez a rendező láthatóan nem ábrázolni, reprezentálni akar egy emberi cselekvést vagy állapotot, hanem a lehető legközvetlenebben (tehát magát a közvetítést, a re-prezentációt felszámolva) igyekszik érzékivé, testivé tenni – és ehhez magát a film anyagságát, a képet és a hangot dolgozza meg.

A nyitókép erőszakos élményének sokkja – mintha ettől a megrázkódtatástól megreme a kamera a második beállításban, amelyen egy szuszogó fiút látunk kényelmetlen közelségből, amint maga elé, majd pedig az ég felé néz. A magasságot kémlelő fiú képe a lehető legnyíltabban exponálja az égihez és a természethez, a nagysághoz és a teljességhez való viszony témáját: a monumentális erdő csendjében lassan alázóduló fa képsorát nézve (ez a negyedik beállítás) mi is átélhetjük az inverz szédületet, a mélység helyett a magasság bódulatát, amely a látványtól szinte megkábuló favágó arcán tükröződik a következő képen. Lehet, hogy ez a srác csak azért vágta ki a fát, hogy gyönyörködhesen abban, amint a zuhanásakor az erdő felmorajlik és megborzong, mint valami hatalmas emlőállat? (És a fa dőlése után egy ló tényleg felhorkan a hangzávon). Lehet, hogy a favágás az áhítat gesztusa?

Alexi a következő képen a kivágott fát cipeli hazafelé a lovával, és az operatőr (tehát: Grandrieux) vele együtt dülöngélve tapossa a nehéz havat. A természet nagysága fenyegető erőként tűnik elő: Alexi felnéz a hegyekre, a hangzáv



tekip kifáradt, és persze: mert epilepsziás) rohamot kap. Az audiovizuális megformálás pedig hűen tükrözi a fiú érzéseit: átélhetővé teszi fáradtságát és kábultságát a favágás után, a roham közelgését, és a görcsöt, majd a feloldódását, a szétáradó nyugalmat. De ezzel a hagyományos szinttel párhuzamosan működik egy öntörvényű képi logika, amely a film anyagiságán keresztül (a beállítások, a vertikális nézésirányok, a képépítkezés, az absztrakció, és igen, a végső vágás révén) folyamatosan test és környezet, ember és mindenség viszonyáról mesél. Grandrieux egészen döbbenetes kreativitással használja ki az emberi metabolizmus és a filmes eszközkészlet összhangját és analógiáját, és a testbe vetettségünk tapasztalatát a film saját anyagának kifejezésével mutatja meg.

nyomasztóan dübörög, és a megrettenő fiú arca az életlen képeken absztrakt formává válik a háttér formái között – tehát beleoldódik a környezetébe. És mintha éppen a feloldódás jele lenne az, hogy a fiú epilepsziás rohamot kap. Ezt a rohamot a kamera tremorja és a remegés hangja révén még a *láthatása előtt*, már a rohamot megelőző képeket nézve átélhetjük, és így még a fogalmi azonosítás, az értelmi felfogás előtti érzéki módon tapasztalhatjuk meg.

Akár favágásról, akár epilepsziás rohamról van szó, Grandrieux a nyelv-előtiben, a fogalmi gondolkodást megelőző tapasztalásban igyekszik megmutatni a testi élmény érzéki szenzációját – és ez a törekvése közvetlenül hozzákapcsolja a filmtörténet olyan romantikusaihoz, mint az nyelv előtti tekintet lankadatlan kutatója, Stan Brakhage, vagy az érzékit és a lényegét rendre azonosító John Cassavetes. Ezek a figurák a filmjeikben ember és környezet összeolvadását és egybeoldódását, feloldhatatlan kölcsönösségét mutatják meg – tehát konokul szembehelyezkednek azzal a felvilágosult nyugati (és karteziánus) felfogással, mely szerint szubjektumot és objektumot vagy a testet és a lelket határozottan el lehet választani egymástól. Közlebb vannak inkább a kínai esztétikához, amely szerint a művész nem ábrázolja, „reprezentálja” a természetet, hanem inkább reprodukálja működési folyamatát: a látható és a láthatatlan, ember és környezet kölcsönös egymásba fordulását, és ezzel magát a „kozmiakust” mutatja meg.

„Látjuk a világot, benne magunkat”

(Philippe Grandrieux: Egy tó)

Ezt az egymásba fordulást és ezt a kölcsönösséget az *Egy tó* nyitójelenete a filmanyag több szintjén is érzékelteti. Ember és természet között elmosódnak a határok az absztrakt képkompozíciókban, ahol minden egyenértékűvé, pusztá formává lesz – vagy a hangsávon, ahol az érzékelő test és a környezet hangjai (a szuszogás, a baltacsattanás, a hó ropogása) ugyanolyan közelről hallhatóak, intim közösségbe kerülnek. És ugyanezt az összekapcsolódást és kölcsönösséget mutatja meg a jelenet fináléja egy döbbenetes erejű vágással. Alexi magán kívül remeg a hóban, de ijesztő rohama az előzmények fényében nem csupán egy betegség tünete, hanem természet és ember eksztatikus találkozása is: a fiú görcsösen dörögli magát a földhöz, mintegy beássa magát az őt ölelő hóba, mintha ezzel akarna teljesen beolvadni, feloldódni a természeti környezetben. És amikor lassan megnyugszik, és a rohama néhány utolsó vonaglással véget ér, Grandrieux vág: a környező hófedte hegyek felületén pedig hirtelen felismerjük Alexi összehavazott kabátjának formáit. Ez az összeolvadás transzcendens, mágiikus pillanata: a magán kívül kerülő fiú testére írta a fenséges környezet domborzatát.

Az *Egy tó* nyitányában (és az egész filmen) kettős mozgás követhető végig. Első látásra a jelenet csupán arról szól, hogy egy fiú kivág egy fát, elindul vele hazafelé, majd (talán mért túlhajtotta magát, és a fizikai munkában a végle-

gleg-

• És van-e ennél jobb definíciója a spirituális mozinak? Az amerikai kísérleti filmes Nathaniel Dorsky (Stan Brakhage egykori barátja és követője) a *Devotional Cinema* című csodálatos esszéjében éppen azzal határozza meg a vallásos áhitatot ébresztő mozit, hogy a formája magában foglalja saját anyagiságának kifejezését – a filmanyag és a téma összhangjával pedig kiteljesíti valóságunk érzékelését. Dorsky spirituális mozija attól spirituális mozi, hogy máshogy (tehát: élesebben) látjuk utána a világot és benne magunkat – erre a hatásra pedig azok a filmek képesek, amelyek nem csupán a témájukról szólnak, de magáról a film anyagáról is. Ez a fajta mozi olyan, mint a barlangrajz, amely a bölény testét a barlang felületének érdességével igyekszik kifejezni, vagy mint Cezanne almája, amely a festék nyersségében közvetíti az alma minőségét. Grandrieux szomatikus mozija nem csupán test és a természet kölcsönösségéről tudósít, hanem képek, hangok és formák viszonyáról, vagy magáról a film érzékeléséről is – így témája, formája és anyaga összhangjával juttat el egyfajta spirituális tapasztalathoz. Ezen filmek tanúsága szerint a kimondhatatlan, a rejtett és az isteni felfedése nem egy adott stílushoz, hozzáálláshoz vagy a „szegénységhez” kötődik, hanem az anyagformálás mindenkori győzelmét jelenti, és alighanem – miként ezt az *Egy tó* is megmutatja – a nagy filmek sajátja. •

SZUPERHŐSSOROZATOK A TÉVÉBEN

Az ördög és Miss Jones

BASKI SÁNDOR

A KÉPREGÉNY- ÉS A MOZIVILÁG UTÁN A SZUPERHŐSÖK MÁR A TÉVÉT IS ELFOGLAL-
TÁK, DE A MENNYISÉG CSAK MOSTANÁBAN KEZD MINŐSÉGBE ÁTFORDULNI.

Ma már nincs szükség televízióra, torrentre vagy streamre, hogy sorozatot nézhessünk – elég jegyet váltani a moziba. A hollywoodi fejesek egyre inkább folytatásokban, spin-offokban, és univerzumépítésben gondolkoznak. Jelenleg hatvannál is több képregény-adaptáció szerepel a nagyobb stúdiók bemutatólistáján – 2019-ig minden évben legalább hét hasonló produkció fog befutni a moziba –, a trendeket diktáló Marvel Studios-nak pedig már 2028-ra is vannak tervei.

Az előzmények ismeretében nem az a meglepő, hogy a két legnagyobb játékos, a DC és a Marvel a tévés szcénában is hatalomátvételre készül – közel negyven képregényből lehet kisképernyős adaptáció a közeljövőben –, hanem, hogy csak most vágnak bele. A szuperhősök ugyan már az őskorszakban belekóstoltak a televíziós műfajba – a sort 1952-ben Superman nyitotta meg és a legendás, Adam West-féle Batman folytatta 66-ban –, de trendről korábban aligha lehetett beszélni. A szintén 66-ban induló *The Green Hornet* címszereplője néhány alkalommal tiszteletét tette a *Batman*-szériában, de hasonló *crossover*ek később nem fordultak elő; azonos képregényes univerzumból merítő szériák eleve ritkán futottak egymással párhuzamosan.

Míg a moziban a Marvel, a tévében a DC ébredt elsőként. A 2012-ben indult *Arrow* (A zöld íjász) több szempontból is sikerrel ültette át a szerializált szuperhősképregények jellegzetességeit. Az első évad pozitív fogadtatását követően Oliver Queenhez, a Batmanre hajazó címszereplőhöz egyre több maszkos kolléga csatlakozott a tágabb DC-univerzumból, de a történet nem csak akciósorozatként, hanem sajátos szappanoperaként is funkcionálni kezdett,

hasonlóan a klasszikus Pókember- vagy X-Men-képregényekhez.

2014-ben az egyik epizodista, Barry Allen, alias Flash, saját spin-off sorozatot kapott (*Flash – A villám*), amelyben Queen is több ízben cameózott, a 2016 januárjában indult *Legends of Tomorrow*-ban pedig szinte kizárólag olyan figurák – és a hozzájuk tartozó színészek – szerepelnek, akik *A zöld íjász* eddigi négy évadának valamelyikében, vagy a *Flash*-ben tűntek fel először.

A Marvel *A.S.H.I.E.L.D. ügynökeivel* próbálta meg felvenni a ritmust, és egyben meglovagolni a stúdió addigi legnagyobb blockbusterének, a *Bosszúállók*-nak a sikerét. Kreatornak a rendezőt, Joss Whedont kérték fel, és az egyik mellékalakot, Coulson ügynököt is átmentették a sorozatba – még az sem zökkentette ki őket, hogy a figura a filmben elhalálozott. Szintúgy a hivatalos Marvel-moziuniverzumban, a *S.H.I.E.L.D.* berkein belül játszódik a tavaly indult *Agent Carter* is, címszerepben egy korábbi epizodistával, az *Amerika Kapitány* első részéből ismert Peggy Carterrel. Közben, a mérsékeltlen lelkes fogadtatás ellenére, már úton van *A.S.H.I.E.L.D. ügynökeinek* spin-offja is *Marvel's Most Wanted* címmel.

Kizárólag ezekből a szériákból ítélve, akár úgy is tűnhetne, hogy az elmúlt másfél évtized televíziós forradalma meg sem történt. Kreatív döntéseik alapján a DC és a Marvel – illetve a velük kollaboráló televíziós társaságok – csak a mozi mostohatestvéreként tekintenek a kisképernyős médiumra. Az igazi nagyágyúkat mindketten a nagyvászonra tartogatják, a tévés showrunnereknek maradnak a B-kategóriás hősök (A zöld íjász), a moziban már elbukottak (Constantine), az odáig még el sem jutók (Flash), a vér-

beli spin-off figurák (Supergirl) vagy a későbbi legendás karakterek ifjúkori verziói (*Gotham*). A Marvel – egészen tavalyig – még látványosabban rendelte alá a tévés szériáit a mozis nagytestvéreknek: *A.S.H.I.E.L.D. ügynökei* és az *Agent Carter* egyaránt a *Bosszúállók* és az *Amerika Kapitány* elejtett történetmorzsáin kéroldzve mozgatja marginális, többnyire szupererőtől mentes figuráit a Marvel-moziuniverzum lebutított papírmásé-díszletei között.

Elviekben ezek a kényszerű kötöttségek nem zárnák ki azt, hogy izgalmas műfaji gyakorlatok szülessenek, hiszen a különféle adaptációk különféle zsánerekben versenyeznek – a hard-boiled gengsztersorozattól (*Gotham*) a retro hangulatú screwball-kalandon át (*Agent Carter*) egészen a „dolgozó lány”-típusú romkomig (*Supergirl*) terjed a spektrum. A felsorolt szériák többsége mégis megmarad másodvonalbeli mellékterméknek, epizodikus dramaturgiájuk és két-dimenziós figuráik inkább a 80-as, 90-es évek produkcióit, vagy a tíz éven át futó, közepszerű *Smallville*-t idézik. Hiába fejlődtek sokat a kisképernyős CGI-trükkök, a mozis látványvilággal a televíziós büdzsé nem tudja felvenni a versenyt – az akcióorientált sorozatok kiserősége ezen a ponton szokott lelepleződni –, igazán új utakat pedig nem akartak keresni a biztonsági játékra és a lepattanók felszedegetésére berendezkedett showrunnerek.

Legalábbis eddig. A Marvel és a Netflix együttműködése, amelyből 2015-ben két széria született, felér egy paradigmaváltással.

A *Daredevil* és a *Jessica Jones* papíron mindenben szorgalmasan követi a franchise-formulát: mindkét sorozat a Marvel-univerzumban játszódik, kevésbé ismert (Jessica Jones) vagy a moziban elbukott (*Daredevil*) szuperhőst mozgatnak, kijelölik a kapcsolódási pontokat egy kurrens szuperprodukciónal – a New Yorkban élő szereplőgárda utalás szintjén többször is megemlíti a *Bosszúállók* fináléjában látott városrombolást –, és nyitottak a crossoverre is (a Rosario Dawson által alakított Claire mindkét sorozatban feltűnik). A távlati tervek sem hiányoznak: a *Jessica Jones*-ban látott Luke Cage saját szériában tér vissza az év végén, a képregényekből ismert kollégája, Iron Fist is külön sorozatot kap, és végül a négy hős közös miniszériában (*Defenders*) egyesíti majd erejét.

A kreátorok, Drew Goddard (*Daredevil*) és Melissa Rosenberg (*Jessica Jones*) ugyanakkor tisztában voltak vele, hogy a kötelező játékszabályok betartása mellett lehetséges és érdemes is új fénytörésben láttatni a szuperhősöket – valahogy úgy, ahogy azt a *Maffiózók* vagy a *Gengszterkorzó* tette a bűnözőkkel. Legfontosabb döntésük az volt, hogy nem a szuperképességeket avatták a főszereplőik meghatározó attribútumaivá: Murdock és Jones elsősorban drámai figurák, traumáik, vívódásaik teszik őket érdekessé, nem kizárólag a közelharcban mutatott speciális tehetségük. Hasonlóan realista ihletettségű képregény-adaptációk a moziba már eljutottak – *A sebezhetetlen* és Nolan *Batman*-trilógiája érdemelt elsősorban említést –, a televízióban ugyanakkor a szuperhős-tematika eleddig elválaszthatatlannak bizonyult az ifjúsági sorozatokra jellemző könnyed hangvétellel és az eszképiasta kalandokkal; a *Daredevil* és a *Jessica Jones* egyértelműen a felnőtt közönséget célozza meg.

A kettő közül az előbbinek sikerült következetesebben végrehajtania ezt a tervet. Matt Murdock, vagyis a Fenyegetés kiválasztása eleve szerencsés döntés volt. Míg híresebb kollégái idegen galaxisból érkező gonosz entitásokkal csatáznak, addig a vak ügyvéd gengszterektől és elvetemült

politikusoktól próbálja megvédeni New Yorkot és szűkebb otthonát, a manhattani Hell's Kitchen-t. Az alapszituációból és a közegből adódóan a *Daredevil* így legalább annyira fókuszba emeli a bűn és a korrupció témáját, mint a címszereplő flashbackekben adagolt eredettörténetét. Murdock vívódása a katolikus neveltetéséből fakadó büntudatával és az önbíráskodással kapcsolatos morális aggályokkal végigvonul az egész évadon, de az igazi drámai feszültséget a nemezis, Wilson Fisk beemelése jelenti. A Vincent D'Onofrio által páratlan intenzitással megformált alvilági vezér motivációinak és pszichózisainak kibontására ugyanannyi, ha nem több játékíró és figyelmet szentelnek az alkotók, mint a főhősre – komplexebb és izgalmasabb főgonosszal képregény-adaptációban aligha találkozhattunk még.

Míg a *Daredevil*-ben a játszma végső tétje mégiscsak az volt, hogy sikerül-e várost megtisztítani egy bűnszövetkezettől, Melissa Rosenberg sorozatában egyetlen fontos kérdés van csak: meg tud-e a címszereplő szabadulni az életét tönkretévő embertől, és az általa okozott lelki sebektől. Jessicát egy Kilgrave művésznéven futó, elméket kontrolláló férfi hónapokon át rabszolgaként irányította, gyilkosságra kényszerítette és megerő-

szakolta – ezért szenved a nő történet kezdetekor poszttraumás stresszben.

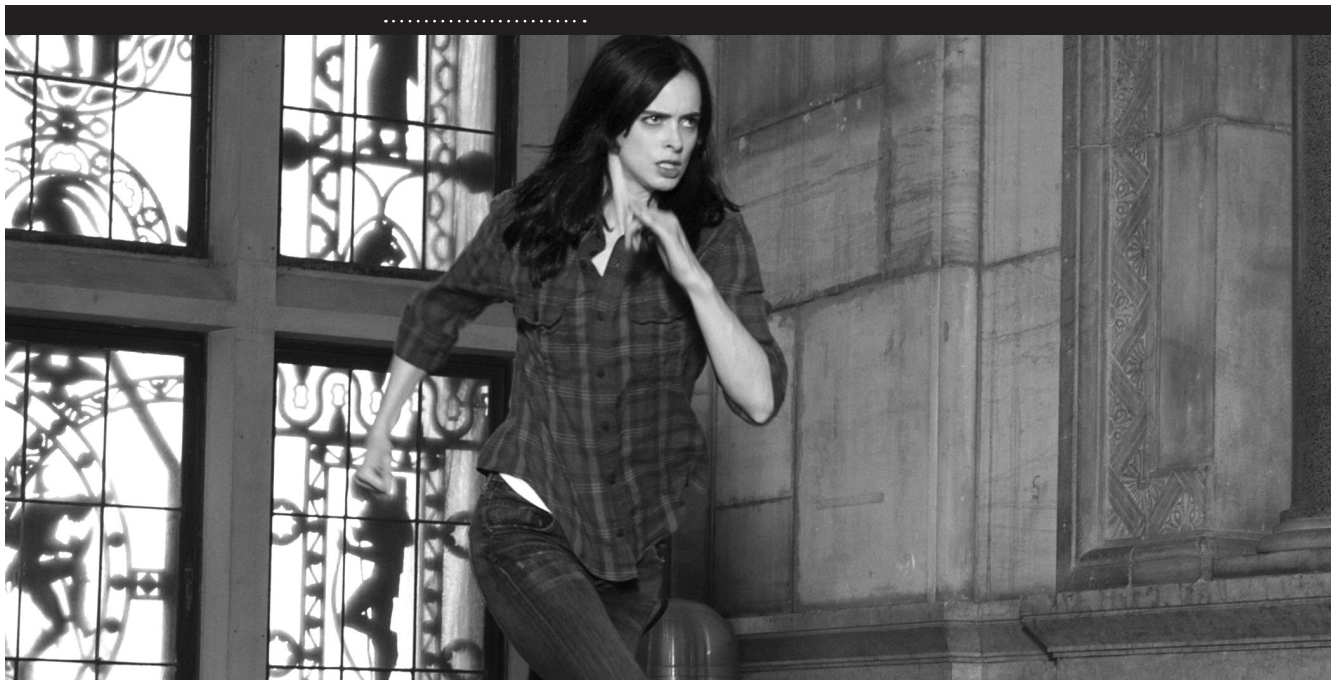
A sorozat az első néhány epizódban olyannyira mellőzi a szuperhősműfaj kötelező elemeit, hogy aki a szinopszis ismerete nélkül kezd el nézni, jó ideig nem is veheti észre, hogy a magánnyomozóként dolgozó főhős emberfeletti képességekkel van felvértezve. Amíg a *Daredevil*-ben a korhatáros hangvételt, többek közt, a címszereplő fizikai sérülékenysége szavatolta – és egyben élesen el is határolta a korábbi szuperhősprodukcióktól –, addig Jessica Jones-t a lelki sebezhetősége emeli karikatúraszerű elődei fölé.

Nemezise ellenben inkább tűnik a nők életét megkeserítő abuzív férfitípus metaforájának, mint hús-vér figurának, de David Tennant alakítása képes zárójelezni az esetleges ideológiai túlkapaszkodásokat. A *Jessica Jones* buktatója inkább az, hogy amíg eleinte csalhatatlan arányérzékkel vegyíti a neo-noir hangulatú detektívtörténetet a karakterdrámával, a finálé felé közeledve egyre több átgondolatlan, B-kategóriás sorozatokat idéző dramaturgiai megoldást vonultat fel.

A gyermekbetegségek ellenére a Marvel és a Netflix mégis hibátlanul demonstrálta, hogy a mozis nagytestvérek imitálása vagy kiszolgálása helyett érdemesebb szűkebbre venni a fókuszot, és bemutatni az embert a szuperhős maszkja mögött. •

„Lelki sebezhetősége emeli elődei fölé”

(Melissa Rosenberg:
Jessica Jones –
Krysten Ritter)



JOE KELLY: DEADPOOL OMNIBUS

Kutyából szalonna

SEPSI LÁSZLÓ

A DEADPOOL KISEBB BRAND A MARVEL-UNIVERZUMBAN, EZÉRT IS LEHETETT SZADABB, MINT A PÓKEMBER-SZÉRIA.

Nincs olyan alakja az amerikai szuperhősképregényeknek, aki legalább egyszer ne dobta volna sutba a „nagy erő nagy felelősséggel jár” életvezetési alapelvét, és némi magányra vágyva ne vonult volna vissza a minduntalan megmentésre váró világtól. A szögre akasztott köpenyek és belülről bezárt Denevérbarlangok persze legtöbbször csak a dicső vizsztatérést készítik elő, amikor a lelki válságba jutott ikon megerősödött öntudattal újra kilép a fénybe, és rendet vág a távollétében elkanászodott gonosztevők között – Joe Kelly *Deadpool*-szériája viszont nagyrészt épp erre az állandósult identitásválságra épült. Az először 1991-ben, az *X-men* ifjúsági tagozatának (Új Mutánsok) ellenfeléként felbukkant Deadpool hat év múltán kapott saját sorozatot, amiben a korábban főképp *Fenegyerek*-képregényeken edzett Kelly lecsiszolhatta a koncepciót és megalapozta a karakter ma is ismert formáját. A sorozat éppoly bizonytalan és valószínűtlen jelenség volt a Marvel-istállóban, mint címszereplőjének elmeállapota: Kelly harmincegyedik lapszám után a megszűnés nyomasztó és állandó árnyéka miatt adta át a stafétát Christopher Priestnek, ám pont a *Deadpool*-brand labilitása tette lehetővé, hogy szerzői olyan eszközökkel is éljenek karakterterábrázolásban, cselekményvezetésben és vizuális stílusban, amik egy bejáratottabb cím esetében nem mentek volna át a kiadó szűrőjén. Az alkotói szabadságból fakadó kisebb-nagyobb szabálysértések egyenes úton vezettek a *Deadpool* körül kialakuló kultuszhoz, hiszen a műfaj panelenként repkedő kiszólásokban megfogalmazott kritikája elsősorban

a szuperhőstörténeteket és a kortárs popkultúrát jól ismerő, vajt fülű rajongók szűk körének imponált leginkább.

De Kelly *Deadpool*-jának önreflektív jellege nem pusztán a jellegzetes belső kommentárokból nyilvánult meg. Az első harminc szám történetei rendre a hőssé válás és vele együtt a hősgyártás folyamatáról szólnak: a félrement szuperkatona-kísérletből született Deadpoolt egy titkos szervezet mellett hol csupán a körülmények (mint az első lapszám megrongálódott gamma-reaktorának esetében), hol konkrét égi jelek (mint az Ajax nevű ősellenséggel fémjelzett történeteszámban a korábbi áldozatok nyughatatlan szellemei) terelgetik a hősszerep felvállalása felé. A Pókember szószátyárságát és Megtorló brutalitását egybegyűró anarchisztikus antihőssel Kelly azokat a határokat tapogatta le, ameddig még az ezredfordulón el lehetett menni egy fősodorbeli kiadó égisze alatt, de a valódi aknamunka nem az egyértelmű paródiabetétekben (mint Deadpool egy füzetnyi kirucanása a hatvanas évek Pókemberének világába), hanem a pszichotikus karakter sötétebb jellemvonásainak felvázolásában nyilvánult meg leginkább. Habár minden vonakodása ellenére Deadpool legtöbbször beteljesíti mindazt, ami egy szuperhőstől elvárható – földbe döngöli a nála is könnyörtelenebb übermenschet vagy megmenti az emberiséget a lovecrafti szörnyistenségektől –, és az önirónia csupán szórakoztató dísz az egyébként sokszor sematizált történetek-

nek, a nagyszájú zsoldos nyugtalanítóan neurotikus jelleme képes megtörni a duplapaneles akciók könnyedségét. A legtöbb szuperhős azért hord maszkot, mert így tudja titokban tartani ket-tős identitását, miközben a karaktert absztrakt, szimbolikus lényvé tevő álruha egyben a befogadói azonosulásban is kulcsszerepet játszik. Wade Wilson személyazonosságával ellenben a képregények legtöbb szereplője tisztában van, a testére tapadó latex nem magánéletének védelmét, hanem daganatokkal borított bőrének eltakarását szolgálja, ahogy otthonát is azért őrzi foggal-körömmel, mert egy abban egy Pókember May néniére emlékeztető idős hölgyet tart fogságban évtizedek óta. A *Deadpoolban* a szuperhős-lét nem egyszerűen erkölcsi kötelelességekkel szabályozott vágybeteljesítés (mint a civilben kifizetetlen számlákkal és egyetemi vizsgákkal hadakozó Peter Parkernél), hanem az azonosulásra kijelölt figura eredendő rütségének elfedését szolgálja, aki mint egy frusztrált, pattanásos kamasz, még egy randin sem hajlandó levenni a maszkot kráterekkel tarkított arcáról. Joe Kelly *Deadpool*-képregényei cinikus, de annál keményebb üzenetet fogalmaznak meg a mindenkori olvasó felé: képzelheted magad szuperhősnek, de ne feledd, hogy egyáltalán nem vagy szép. És valószínűleg jó sem. •



■ TIM MILLER: DEADPOOL

Mese felnőtteknek

■ KOVÁCS MARCELL

FÁRASZTÓ SZÓZUHATAG ÉS A MŰFAJ TÖRTÉNETÉBEN FORRADALMI SZEJJELENET A LEGFRISSEBB SZUPERHŐSSZATÍRÁBAN.

A képregényfilmekre is igaz már, hogy minden valamirevaló darabot legalább kétórásra szabnak az alkotók. Az epozsi történeteknek bizony epozsi terjedelem jár, gondoljunk csak a legutóbbi Marvel-adaptációkra: *Az eljövendő múlt napjai* és *A tél katonája* sem fért bele 130 percbe, a két *Bosszúállók*-filmnek pedig 140 is kevés volt. Csak az olyan kockázatosabb, kispályás produkciók érik be rövidebb műsoridővel, mint a fantasztikus négyes elhibázott legutóbbi kalandja vagy az éppen a szerénysége miatt szerethető *Hangya*. A rizikós *Deadpool* is a második ligában indul a maga 108 percével, de meglepő sikere alapján borítékolható,

„Sírva könyörgi vissza a felcserélhető, de legalább csendes szuperhősöket”
(Ryan Reynolds; Ed Skrein)

hogy a második rész már nem lesz ilyen mértéktartó.

Kísérleti filmnek semmiképpen sem nevezném a *Zombielandet* jegyző Reese és Wernick által írt *Deadpool*-t, de vitathatatlan, hogy az újítás dicséretes szándékával készült: a családi film műfajában lemond a kiskorú nézőkről, és kimondottan a kérges szívű, kárörvendő felnőtteket veszi célba. Már a főcím beszédes, a film főszereplője – a feliratok tanulsága szerint – „egy seggfej”, a rendező pedig „egy túlfizetett pancser”. Az első pillanattól kezdve világos tehát, hogy a *hagyományos* szuperhős-filmeket gúnyoló szatíra következik, mégpedig igencsak szókimondó hangvételben. Ezt a művészi programot

szolgálja a film mocskos szájú főhőse, akinek sokkal inkább elődje Axel Foley, mint a műfaj legendás hallgatótag igazságosztói. Az akciójeleneket is végigdumáló, folyamatosan a néző felé kikacsintó karakter alighanem a legfárasztóbb szuperhős a teljes eddigi felhozatalból. Az ember rövid idő után sírva könyörgi vissza a korábbi dögunalmas, egy kaptafára készült, gond nélkül felcserélhető, viszont legalább csendes szuperhősöket. A szünet nélküli szövegelés, a kényszeresen a szuperhőstémára reflektáló, de az egyéb popkulturális utalásoktól is hemzsegő vaker rengeteg munkájába kerülhetett a forgatókönyvíróknak (akik a főcím szerint: „az igazi hősök”), ami sajnos érződik is. Ennél sokkal egyszerűbb és hatásosabb ötlet volt tőlük, hogy ágyba dugták a főhőst és szerelmét. Forradalmi pillanat a műfaj történetében a verejtékben úszó szexjelenet, ami inkább sejtet, mint megmutat, viszont a film harsány, nagyotmondó stílusához illően anális érintkezésben csúcsosodik ki, ahol a címszereplő – naná, hogy – a passzív fél.

Ryan Reynolds időnként tényleg vicces, de azért nem egy Eddie Murphy. Viszont a történetben előre haladva figurája egyre több emberi vonást mutat fel, és az időben ügyesen ugráló cselekmény is az írók dicséretére válik. Az elsőfilmes Tim Miller rendező kézjegyét már nehezebb felismerni. A szószátyár bosszútörténetben nagyszabású akciójelenetek híján Sam Raimi erőszak-karikatúrái és a hongkongi akciófényképezés Guy Ritchie által közvetített trükkjei keverednek minden különösebb meggyőző erő nélkül. A folytatás várhatóan komolyabb költségvetésből készül majd, ami a látványosságok hiányát garantáltan orvosolni fogja. Ha a trágár monológok köré legközelebb sikerül érdekesítő sztorit kerekíteni, a *Deadpool* lehet a Tarantino-kedvelők szuperhős-sorozata.

●
DEADPOOL – amerikai-kanadai, 2016. Rendezte: **Tim Miller**. Írta: **Rob Liefeld** és **Fabian Nicieza** karaktere alapján **Rhett Reese** és **Paul Wernick**. Kép: **Ken Seng**. Zene: **Tom Holkenborg**. Szereplők: **Ryan Reynolds** (Wade), **Morena Baccarin** (Vanessa), **Ed Skrein** (Ajax), **T. J. Miller** (Weasel). Gyártó: **Marvel / TSG / Twentieth Century Fox**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 108 perc.



A TEST

A test esete a szellemmel

PÁLYI ANDRÁS

„ALENGYEL TÁRSADALOM FELE HISZ A SZELLEMEKBEN.” MAŁGORZATA SZUMOWSKA
EZÜST MEDVE-DÍJAS FILMJE EGY RENDHAGYÓ CSALÁDTERÁPIA TÖRTÉNETE.

Helyszínelés. Elhagyatott kültelek a Visztula partján, fák, bokrok, sajátos panoráma, mintegy alulnézetből rálátni a folyó két oldalán elterülő városra, a forgalmas hidakra. Egy férfi felakasztotta magát az egyik fára, már itt is a rendőrség, a helyszínelést vezető ügyész, lemetszik a tetemet a fáról, aláhull. Amíg a helyszínelők elvannak foglalva a feltételezett körülmények tisztázásával, a hulla fordul egyet, feltápáskodik, kissé kóvályogva elsétál a folyóparton. Snitt, zene, megjelenik a cím, *Ciato*, azaz *A test*, kezdődik a film. Mi akar ez lenni?

Małgorzata Szumowska, a mai lengyel filmes középnemzedék egyik legizgalmasabb tehetsége nem ismeretlen a magyar nézőnek. A francia-lengyel koprodukcióban készült *Szex felsőfokont* pár évvel ezelőtt a magyar mozik is játszották, két éve a *Kinek a nevében?* a Lengyel Film-tavaszi eseménye volt, tavaly *A test* a legjobb rendezés kategóriájában Ezüst Medvét nyert a berlini filmfesztiválon. Most maga a film is itt van.

A rendező, aki szerzői filmjeiben éles szemű, precíz elbeszélő (az irodalom mélységéhez és gondolatiságához képest a film eleve felszínes, jegyzi meg egy helyütt), ezúttal egy különös háromszögről mesél. Nem egyszerűen három testről, inkább a beléjük zárt szellemről. A lényeg, mondhatnánk, épp ez a testben lakozó szellem,

már ha tényleg rejlik ilyen külön szellem az emberben, aki a halál pillanatában távozik, bár nem túl messzire, itt marad az élők közelében. Vagy mégsem? A helyszínelő ügyész, ez a meglehetősen sok vodkát kortyoló és meglehetősen fásult, megviselt férfiú, akinek napi munkája hivatalból szemügyre venni az élettelen, megcsönkített, megkínzott tetemeiket, egyáltalán nem hisz az efféle szellemjárásban. Egészen addig, amíg Olga névre hallgató anorexiás, tizenhat esztendő lány, akivel kettesben él egy varsói panelban, és aki nem tudja apjának megbocsátani az anyáékkal ezelőtti, tragikus halálát, nem kísérel meg öngyilkosságot. Ez a test, amely ott hever a saját fürdőszobájában – ráadásul ahhoz, hogy rátaláljon, a belülről bezárt bejárati ajtót lakatosnal kellett felfeszíttetnie –, más, mint a többiek, ezt nem jegyzőkönyvezni

kell, hanem visszacsalni belé az életet, mindenáron.

Anna viszont, a terapeuta, aki az ideggyógyászati klinikán kézbe veszi Olgát, egészen más világban él. Ő felfedezte magában, amikor nyolchónapos kisfiát a gyermekágyi halál elragadta, hogy kapcsolatot tud teremteni a holtakkal, és ezt a képességét sikerrel kamatoztatja a terápia során, odaátról tolmácsolt üzenete nem egy esetben megkönnyebbülést nyújtott és elősegítette a páciens gyógyulását. Ő a hívő, a másik kettő, a cinikus, munkamániás apa és a kielégítetlen szeretetszomjba kis híján belepusztuló lány, hitetlen. Nem találják az utat egymáshoz, mondhatni, teljesen bennük. Olga az anorexiával saját testére tör, abba öli bele apja elleni lázadását, ami tabu. De legalább ennyire tabu az is, hogy a férfi amennyire jó helyszínelő ügyésznek, annyira csődöt mond apaként, és ezt a kudarcot fojtja alkoholba. Annának megvan erre a maga receptje, szeretné is alkalmazni: szóra bírni a halott asszonyt, üzenetet hozni tőle. Ehhez azonban szüksége lenne e két hitetlen hitére. Erről a háromszögről szól a film.

Lengyelország nem csupán a katolicizmus európai fellegvára, itt a banális, hétköznapi ügyek irracionális kezelése is elég általános. A berlini Ezüst Medve után Szumowska diplomatikusan csak ennyit mondott: „A lengyel társadalom fele hisz a szellemeiben, a szellemi világban, azt hiszem. Én józan, praktikus



// **AVE, CÉZÁR!**

Temetni jöttek

// **VARRÓ ATTILA****COENÉK MÁSODIK Ó-HOLLYWOOD-SZATÍRÁJA BARTON FINK VÍVODÓ HŐSE HELYÉBE ELLROY-KARIKATÚRÁK CIRKUSZÁT ÁLLÍTTJA.**

A klasszikus tömegfilm aranykora a 30-as és 50-es évek között a Coen-fivérek számára éppen akkor vált kedvenc vadászterületté, amikor megtették a nagy ugrást korai pályájuk sikeres indie-produkcióitól a stúdiófilmek világába (a kicsiny Circle Film cégtől a Fox és Warner nagypályáig). Nem véletlen, hogy a környezetváltozást egy olyan filmtrilógia kísérte, amelynek darabjai egyöntetűen a szigorú hierarchiára épülő, diktatórikus vállalati gépezetek és a fogaskerekek közé szorult értelmiségi hős küzdelméről meséltek, legyen szó ír maffiaszervezetről, arctalan nagyvárosi óriáscégről vagy akár konkrétan a hollywoodi lidércnyomásról. A Coen-fivérek negyed századdal később már nem csupán sikeres *mainstream* rendezőként, de ráadásul – az utóbbi években pályájuk során először – bérforgatókönyvírói tapasztalatokkal (olyan álomgyári bálványok mellett, mint Spielberg vagy Angelina Jolie) látogatnak vissza a Barton Fink íróbörtönét jelentő hajdani Capitol Pictures falai közé – ám idei hősiük már nem szorongó New York-i intellektüel, aki sorozatgyilkos hőse felhevült, gennye-

dző agyának szűk hotelszobájába zárva küszködik a rá bízott birkózófilm kulinariájával, hanem kéréses szívű, vérprofi „problémamegoldó” a stúdiónál, aki rendezők, sztárok sötét ügyeit bonyolítja a háttérből. Eddie Mannix cápafigurája – ugyancsak életmű-úttörőként – ismert, létező figura (az MGM hírhedt kisleány volt két évtizedig), ami szorosabb rokonságba állítja a *Rendíthetetlen* és a *Kémekek hídja* kisember-héroszaival, mint a Coen-univerzum jellegzetes csapdába szorult balekjaival, akik többnyire legendás szerzői életművek lapjairól/kockáiról lettek összegyűrva, legyen szó Hammett-regényekről (*A halál keresztútján*), Capra-filmekről (*A nagy ugrás*) vagy Polanski és Kubrick-opuszokról (*Hollywoodi lidércnyomás*). Mannix buzgó katolikusként és tisztos családapaként munkaidőben mély hivatástudattal zsarol, veszteget és terrorizál, alakja a hajdani kövér, szivaros zsarnokfigurák fiatalabb kiadása – a sztori szűk 27 órájában számos problémát

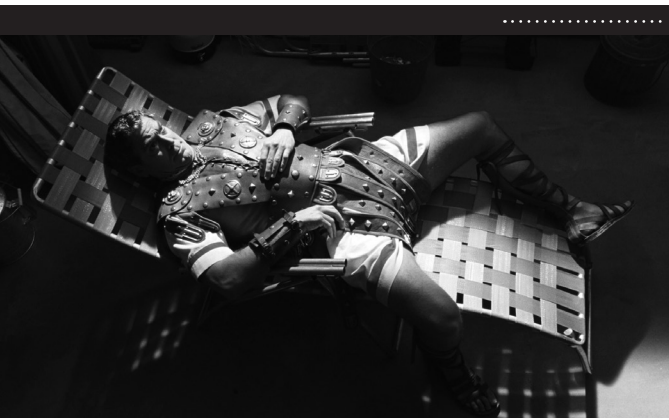
„Ízekre szedi magát az álomgyárat”
(George Clooney)

intéz sikerrel revüsellő terhességétől homoszexuális botrány eltussolásán át a legnagyobb sztár elrablásáig, miközben feltárulnak a filmipar árnyoldalának megtörtént esetei és híres városi legendái: a *Nagy álomból* átemelt nyitójelenet után a film inkább a mesébe illő valóság felé veszi az irányt és kíméletlenül ízekre szedi magát az Álomgyárat.

Aki azonban ezek alapján egyfajta James Ellroy *Light*-ra számít, és az *Ave, Cézár!* elődeit a *Hollywoodi lidércnyomás*, *Az ember, aki ott se volt* vagy a *Félszemű*

karcosabb revízióiban reméli, súlyosan csalódnai fog: Coenék ismét csak az *Arizonai ördögfióka* óta jól bevált sokszereplős *madcap* komédiák sablonjait követik, persze a tőlük elvárható remek karakterérezéssel, frappáns humorral és olajozott dramaturgiával (ahol még a legöncéltűbbnek tűnő epizódok is meglik helyüket a teljes mozaikképben). Az összkép inkább szatirikus nosztalgiafilmeket idéz, amolyan *Grand Hollywood Hotelt*, ahol az alkotók elnéző mosoly helyett kaján vigyorral rángatják a figurákat egyik abszurd szituációból a másikba – ám *A nagy Lebowski* vagy az *Ó testvér, merre visz az utad?* szerethető lúzerkompániája immár egy velejéig rothadt és idióta világot fest meg, ami a látszattal ellentétben jóval inkább a kortárs, mintsem a klasszikus Hollywoodról alkotott szerzői kép. A *Fargót* vagy a *Lebowskit* kultfilmévé varázsló mélységes empátia és a karakterekből fakadó természetesség, ami a legbizarrabb szituációt is átélhetővé, sőt kínosan ismerőssé tette, átadta helyét valami eredendő keserűségnek és dühnek, amit a legszellemesebb poénok vagy színészi finomságok (Fiennes és Brolin) sem tudnak átízélni. Ebben a Hollywoodban mindenki valaki más ura vagy szolgája, a színészek írókat hülyítenek, a rendezők sztárokat farkalnak, a producerek felfelé nyalnak, lefelé taposnak – az alkotópáros akár a bábjátékos „fixer” antihőseiben, akár az emberrablásért felelős idealista, tojásfejű írócsapat alakjában helyezi magát a képbe, ebből az egyetemes gyűlöletből önmaguknak is bőséggel kijut. Filmtörténeti közhely ma már egyenlőségjelet tenni az 50-es években felfutó ókori nagyeposzok Rómája és a dűledező Ó-Hollywood közé: az *Ave Cézár*-ban azonban elmarad a *Quo Vadis*, *A palást* és a *Ben Hur* krisztusi megváltása – miként a filmbeli Jézus végig arctalan epizód-alak, úgy az álomteremtő művészi küldetés nemességébe vetett „tudják, a srácoknak!”-hit sem sejlik már fel a friss opuszban. Coenék hitehagyott Antoniusa szerint ezen a Hollywoodon tényleg nincs mit dicsérni.

AVE, CÉZÁR! (Hail, Caesar!) – amerikai, 2016. Rendezte és írta: **Joel és Ethan Coen**. Kép: **Roger Deakins**. Zene: **Carter Burwell**. Szereplők: **Josh Brolin** (Mannix), **George Clooney** (Whitlock), **Alden Ehrenreich** (Hobie), **Scarlett Johansson** (DeeAnna), **Ralph Fiennes** (Laurentz). Gyártó: **Working Title Films**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált: 106 perc.



SPOTLIGHT – EGY NYOMOZÁS RÉSZLETEI

Közszolgálat

BASKI SÁNDOR

MCCARTHY FILMJE EGYSZERRE HITELES MEMENTÓJA AZ EGYHÁZ LEGGYALÁZATOSABB GYAKORLATÁNAK ÉS ÓDA A KLASSZIKUS ÚJSÁGÍRÁSHOZ.

A borúlátó jóslatokkal ellentétben a klasszikus újságírás végőrája talán még nem köszöntött be, de vitathatatlan, hogy a *watchdogok* felkerültek a veszélyeztetett fajok listájára. A hetvenes évek hőskorszakában még aligha volt szükség az oknyomozó médiamunkások piedesztálra emelésére, evidenciának számított, hogy nélkülözhetetlenek egy valódi demokrácia működéséhez. Ennek ellenére, vagy épp ezért, a filmipar többször is fejtet hajtott a sajtó jelesebb képviselői előtt, és az elkövetkező évtizedekben is rendre visszatért hozzájuk.

Ezek a produkciók, *Az elnök embereitől* kezdve *A bennfentesig* bezárólag, az *issue*-kra, vagyis a nagybetűs ügyekre irányították a fókuszot – az újságírói szakma önigazolására sokáig nem volt szükség. Az *infotainment* műfaját mesterfokon űző 24

órás hírcsatornák megjelenése és a hagyományos újságírást átformaló, a bevett etikai és szakmai szabályokat zárójelező online portálok térnyerése pár év alatt nyilvánvalóvá tette, hogy a status quo veszélybe került. Aaron Sorkin sorozatának, a *Híradósoknak* már az lett a fő dilemmája, hogy a mindent elárasztó idiotizmus és bulvár világában szükség van-e még olyan újságírókra, akiket a szakmaiság és a felelősségtudat vezérel.

A friss *Spotlight* díjcsomagja azt jelzi, hogy a kritika és a filmes szakma még hisz, vagy legalábbis szeretne hinni ezeknek a régimódi értékeknek az érvényességében. A kitüntető figyelem nyilván az elmondhatatlanul fontos témának és a megtörtént események szövegű feldolgozásának is szól – a *The Boston Globe* újságírói 2002-ben az elsők közt számoltak be arról, miként védelmezi a katolikus egyház a pedofil papokat –, Tom McCarthy rendezőt mégis jobban érdekelte a nyomozás folyamata, az újságírói munka gyakorlata, mint az érzelmi húrok pengetése az áldozatok és a tettesek lelki világának feltárásával.

Filmje ugyanakkor a katarikus pillanatok mellett a feszültséget és az egyéb műfaji izgalmakat is szűken méri. Hiába követi látszólag hűen *Az elnök emberei* és a hasonló kottából készült oknyomozófilmek dramaturgiáját, a thrillerelemeket mellőzi. Bár a katolikus egy-

ház is lehetne hasonlóan veszedelmes ellenfél, mint az USA kormánya vagy az elvetemült multinacionális cégek, a *Boston Globe* újságíróinak nem kell az életükért vagy az egzisztenciájukért aggódniuk, de a lap tulajdonosa vagy a főszerkesztő sem akarja elgáncsolni őket – sőt éppen az utóbbi rendeli meg a cikket.

A négytagú *Spotlight*-csapat még azt sem mondhatja el magáról, hogy ők tárták volna fel először a gyermekmoleesztáló papok rémtetteit és az egyházi vezetők bűnpártoló magatartását. Az igazság majd minden szelete napvilágra került már valamilyen módon, vagy legalábbis elérhető volt nyilvános(sá tehető) dokumentumok formájában. A Walter Robinson vezette csapatnak „csak” össze kellett illesztenie a kirkós darabjait, majd meggyőzni a korábban fejüket homokba dugó érintetteket az együttműködésről – a *Spotlight* pedig pontosan ezt a több mint egy évig tartó, mérsékelten látványos, de annál fontosabb munkát rekonstruálja nagy műgonddal.

Míg Sorkin a *Híradósokban* didaktikus szövegeket ad a főhősei szájába, addig McCarthy tartózkodik a nagy szavaktól és a széles gesztusoktól; az ő újságírói úgy tesznek hitet a szakmájuk mellett, hogy végzik a dolgukat – még a magánéletükbe is csak annyira pillanthatunk bele, amennyire az a nyomozást érinti.

A *Spotlight* leginkább abban tesz engedményt a közönségigényeknek, hogy hollywoodi A-listásokkal játszatja el az amúgy nem kifejezetten sztárookra szabott szerepeket – és jól teszi: Michael Keaton, Mark Ruffalo, Rachel McAdams és a többiek felesleges manírok nélkül alakítják a figuráikat. Funkciójuk mégsem merül ki annyiban, hogy segítenek a lehető legtöbb nézőhöz eljuttatni ezt a történetet – gesztusértékű jelenlétükkel hőskökké avatják egy kihalásra ítélt szakma képviselőit.

SPOTLIGHT (Spotlight) – amerikai, 2015. Rendezte: Tom McCarthy. Írta: Josh Singer. Kép: Masanobu Takayanagi. Zene: Howard Shore. Szereplők: Mark Ruffalo (Rezendes), Rachel McAdams (Pfeiffer), Michael Keaton (Robinson), Liev Schreiber (Baron), Stanley Tucci (Garabedian). Gyártó: Anonymous Content / Participant Media. Forgalmazó: InterCom. Feliratos. 128 perc.



„Össze kell illeszteni a kirkós darabjait”
(Mark Ruffalo, Rachel McAdams és Brian d’Arcy James)

INDIÁN

Dohos exteriőrök

PÁPAI ZSOLT

SIMONYI BALÁZS SZATÍRÁJA A VÉGÓRAIT ÉLŐ SZOCIALIZMUS IDEJÉN JÁTSZÓDIK.

A XX. századi magyar kultúrtörténet aprócska, de izgalmas fejezete a honi indiántáborok története, amelyek a Horthy-rendszerben éppúgy jelen voltak, mint a létező szocializmusban. Míg azonban a harmincas években Baktay Ervin még inkább néprajzi-antropológiai indíttatásból alapította meg Zebegegny környékén a dunai indián törzset, addig a hatvanas években az indiánosdi újfajta értelmezési mezőbe került, és a Cseh Tamás által szervezett bakonyi táborokban a játékok ellenkulturális színezetet nyertek, miközben különös módon bírtak a buzgómcíng kultúrscinovníkok számára emészthető jelentéssel is. A vágyakozás a tiszta, fertőzetlen, romlatlan létmód iránt egyszerre volt értelmezhető a szocializmus és a kapitalizmus kritikájaként, az indiánosdi ugyanis egyrészt az elvagyodást szimbolizálta az átkosból, másrészt – legalábbis az elvtársak szerint – az imperialisták által eltiport kultúrák melletti elköteleződés, és az elnyomottakkal vállalt szolidaritás fejeződött ki benne.

A kortárs magyar film egyik legtehetségesebb fiatalja, az eddig sajnálatosan csak aprómunkáival – többek között az *Originál lágerrel*, a *(terep) Szemlével*, az *Egy szavazattal* – bizonyított Simonyi Balázs félórás opusza a végórait élő szocializ-

mus egyik koszlott-foszlott úttörőtáborában játszódik, és hőse az indiánosdit nem játékként, hanem halálosan komolyan űző tízévesforma kisfiú. A kereszt-név nélküli Galambos (a fiúknak, akár a börtönben a raboknak, csak vezetéknevük van a filmben) nem egyszerűen az indiánlétnek a gyermeki szívet rabul ejtő romantikája miatt vágyódik az Egyesült Államokba, hanem azért is, hogy viszontláthassa apját, aki oda „disszidált”. A társai idiótának bélyegzik, a felnőttek között pedig egyesek rendszerellenes gesztust látnak indiánmániájában, viszont az érzékenyebb táborvezetők érzékelik a fiú apakomplexusát is.

Az *Indián* ugyan a nyolcvanas években játszódik, de filmtörténeti reflexiói nem eddig a bizonyos mértékben már a változás reményét is felvillantó korszakig, hanem távolabbra, a langymeleg és végzetesen távlattalan hetvenes évekig nyúlnak vissza. Egyes pillanatokban ugyan a *Sípoló macskák* emléke is feldereng, de mindenekelőtt Dárday István *Jutalomutazásának* tradíciója, ha tetszik: szellemisége kísért benne. A párhuzamosság kivált abban érzékelhető, ahogyan Simonyi az amúgy reflektálatlan és naiv Galambos zsigeri és önkéntelen ellenállását bemutat-

„Napszitta politúrt kapnak”
(Hajduk Károly és Rudolf Péter)

ja mindennel szemben, ami a fennálló rendszer része – Dárdaynál az anyagigura viselkedett hasonlóképpen.

Simonyi munkája egyrészt ragyogó, szarkasztikus skicc a kádárizmus lábvizországáról, másrészt érzékeny tanulmány egy sokszorosan elhagyott gyermeki lélekről (jellemzően Galambosnak csak az apjáról esik szó a filmben, édesanyjáról nem, azt sejtetve, hogy egykoron talán félárva lehetett – míg apja távozása után egészen árva nem lett). Az *Indián* tehát originálisan hazai, másrészt viszont nem szigorúan lokális érvényességű film, amit bizonyít, hogy a még az előkészítés alatt lévő projektet meghívták a rangos Clermont-Ferrand-i rövidfilm-fesztiválhoz kapcsolt Euro Connection Workshopra.

A rendező a társadalmi referenciákkal teli, ám hőse privátszférájában is kutakodó tematikát minden szofisztikáltság és lila köd nélkül, kristálytisztá szerkezetben, jó ritmusban, továbbá lezserül, poénnokkal fűszerezve vezet elő. Közben okosan ügyel humor és dráma egyensúlyára is, éppen csak csepegteti a gegeket, nem erőlteti mindenáron a poéndramaturgiát. A film vizualitása is impresszív, a „valóságos” események tompa, fakó, napszitta politúrt kapnak – lásd a nyolcvanas évekből származó tábori képeslapokat –, Galambos ábrándjai viszont életteli, szívárványszínűek. Miképpen lehet áporodott és dohos egy exteriőr? Révész Balázs operatőr frappánsan válaszolja meg a kérdést a falansztertáborról készült felvételekkel. Egyáltalán: az ember teremtette tárgyak, a szobabelsőktől az épületekig, élheteretlen és taszító világot építenek a szereplők köré.

Az *Indián* további erénye a kiváló casting, nem csak az egytől-egyig remekelő profi színészek, de a melléjük rendelt amatőrök is – a főszerepet játszó Szili Zsanda Örstől az egy-kétszavas vagy néma szerepeket alakító gyerekekig – jól mutatnak a vásznon és jól működnek a jelenetekben. Jóllehet nem éltek akkoriban, olyan hitelesen játszanak, mint ha tudnák, milyen is volt az a világ. A későkádárizmus anyáttalan, apátlan világa.

INDIÁN – magyar 2015. Írta és rendezte: **Simonyi Balázs**. Kép: **Révész Balázs**. Zene: **Fodor Máriausz, Toldi Miklós**. Szereplők: **Szili Zsanda Örs** (Galambos), **Hajduk Károly** (Nevelő 1), **Lengyel Tamás** (Nevelő 2), **Rudolf Péter** (Táborvezető), **Derzsi János** (Gondnok), Producer: **Fülöp Péter**. Gyártó: **FP Films**. Támogató: **Médiatanács, Duna TV**. 30 perc.





hajlandó, és ezzel a nézőtől is megtagadja a feloldást – szerencsére. Tekintettel a tett súlyára, minden más végkifejlet hazugság lenne.

BASKI SÁNDOR

A Zarándok

Nao Pare ne Pista – brazil-spanyol, 2014. Rendezte: **Daniel Augusto**. Írta: **Carolina Kotscho**. Kép: **Jacob Solitrenick**. Zene: **Pascal Gaigne**. Szereplők: **Júlio Andrade** (Paulo Coelho), **Fabiana Gugli** (Christina), **Enrique Díaz** (Souza), **Paz Vega** (Luiza). Gyártó: **Dama Films / Babel Films**. Forgalmazó: **Anjou Lafayette**. Szinkronizált 112 perc.

Ahoni forgalmazóknak a ki-
Ataszított művész (*Trumbo*) helyett a meg nem értett művész életrajzi filmjére esett a választása. Ebben elsősorban az játszik szerepet, hogy a brazil Paulo Coelho a világ elsőszámú, ünnepezt bestseller-celebritása, míg az amerikai forgatókönyvírás legendás alakja, Dalton Trumbo legfeljebb néhány bölcsészhallgatóban keltethet izgalmakat. Az eddigi televíziós sorozatokban és dokukban utazó Daniel Augusto bemutatkozó nagyjátékfilmje, *A Zarándok* – Paulo Coelho legjobb története a Trumboval ellentétben nem a történelmi-politikai háttérre, hanem Coelho személyes élményanyagára építi fel a három idősíkot átmenet nélkül váltogató, mozaikszerű életké-

Egy háború

Krigen – dán, 2015. Rendezte és írta: **Tobias Lindholm**. Kép: **Magnus Nordenhof Jonck**. Szereplők: **Pilou Asbaek** (Pedersen), **Tuva Novotny** (Maria), **Dar Salim** (Najib), **Soren Malling** (Olsen). Gyártó: **AZ Celtic Films / Nordisk Film**. Forgalmazó: **Vertigo Média**. *Feliratos*. 115 perc.

Ha létezett volna a Dogma-fiskola valódi oktatási intézményként is, Tobias Lindholm kitűnőre érettségizik, még-hozzá Thomas Vinterberg osztályában: a szabályok többségét ugyan nem követi, de szellemiségét hűen képviseli. Vinterberggel közösen írt szociodráma (*Submarino*) ideális szakmai gyakorlatként szolgált első rendezéséhez (*R*), második (*Emberrablás*) és a mostani, Oscar-jelölt filmje pedig már egy szerzői hangját megtalált, önálló alkotót jelez.

A nagyfokú tematikai hasonlóság miatt akár trilógiáról is beszélhetnénk: mindhárom dolgozat extrém stresszhelyzetbe, sőt helyenként életveszélybe került, zárt közös-

ségekben élő férfifőhősöket mozgat, akik a túlélés érdekében nem kevésbé radikális – és morálisan megkérdőjelezhető – tettekre kényszerülnek. A legújabb film a legösszetettebb mind közül, mert amíg az *R* csak megkettőzte a címszereplő alakját, addig az *Egy háború* az *Emberrablás* túsul ejtett, nézői szimpátiára méltó szakácsát és a hajótársaság felelőtlen vezetőjét egyetlen figurában egyesíti. Az Afganisztánban szolgáló dán egység parancsnoka jó szándékú ember, inkább bajtárs és barát, mint szigorú tiszt, döntése nyomán mégis életét veszti 11 civil, amiért odahaza hadbíró-ság előtt kell felelnie.

Dánia az afganisztáni meg-szállás egyik legnagyobb támogatójaként közel 18 ezer katonát küldött az országba, nem lenne tehát indokolatlan, ha Lindholm a szerepvállalás értelmére kérdezné rá. Őt viszont jobban érdekli az a másik, személyes háború (erre a fontos tényre utal az eredeti cím: *Háborúk*), amelyet Pedersen parancsnoknak kell megvívnia saját

lelkiismeretével. Önmarcan-goló nagymonológok vagy szenvedélyes viták helyett azonban az állandó színész, Pilou Asbæk arca tudósít a belső feszültségről, a harctéren és a hátszobában játszódó jeleneteket pedig olyan kézikamerás stílusban rögzíti Magnus Nordenhof Jonck operatőr, amely egyszerre szenvtelen és személyes.

A nézőpontválasztás persze már önmagában állásfoglalás, Lindholm empatizál hábo-rús bűnössé lett főhősével, felmenteni ugyanakkor nem



pekre épülő cselekményét. Az 1960-as évek az autoriter apafigura ellen lázadó, szuicid tinédzser hétköznapjairól tudósítanak, az 1980-as évek jelenetei a különféle médiumokban (színház, könnyűzene, tematikus magazin) kibontakozó, az okkult tudományok iránt érdeklődő, bohém művészt mutatják be, míg a jelenkori szegmens a révbé ért íróasztár legnagyobb sikerű regényének (Az *alkimista*) 25. évfordulás kiadása kapcsán tárja elénk Santiago de Compostela ismételt bejárását. Augusto koherenciát és drámai ívet nélkülöző mozija egy mélységekben és magasságokban gazdag, kalandos életút krónikája (Hunter S. Thompsonos *sex & drugs & rock'n'roll*, ám annak humora nélkül), amelyben egy spirituális irányítúnak tekinthető Mester helyett a kéjes önsajnálattal és az időt megalománia homályzónájában bolyongó Művészről kapunk képet. A *Zárások* tanúbizonysága szerint az üzenet hordozója fontosabbnak tartja magát az üzenetnél – Paulo Coelho ekként válik a bölcsességnek álcázott, öndicsérő egótírádáival a New Age primadonnájává. A filmben megidézett szentencia *Az alkimista*ból ezúttal nem vált be: a világegyetem nem volt közreműködő abban, hogy létrejön egy kiemelkedő *biopic*.

TESZÁR DÁVID

Amnézia

Amnesia – svájci-francia, 2015. Rendezte és írta: **Barbet Schroeder**. Kép: **Luciano Tovoli**. Zene: **Lucien Nicolet**. Szereplők: **Marthe Keller** (Martha), **Max Riemelt** (Jo), **Bruno Ganz** (Bruno), **Corinna Kirchhoff** (Elfriede). Gyártó: **Vega Film / ARTE Film / SRF**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos*. 93 perc.

Magabiztos vének és tanács-talan fiatalok, az elhasznált testtel kajánul ingerkedő érzékiség, a kifinomult intellektus küzdelme a feledéssel, és mindehhez a művészet amfetaminja, a mindhalálíg zene. Nem véletlenül juthat eszünkbe az *Amnézia* láttán az *Iffjúság*. Testvérfilmek. Legfőképp abban, hogy mindkét rendező tiszteli az öregkort és ismeri az emberi tragikomédia záróakkordjának Varázshegy-érzését, az élet béklyóiból szabadult nagybetegek/ vének utolsó lázas fellobbanását.

A varázshegy szerepét ez alkalommal nem egy alpesi szanatórium, hanem a napfényes ibizai tengerpart játssza el (akár az 1969-es *More*-ban), de ez nem lényeges különbség. Marthat, a majd félszázévnnyi magányból kikököntetett idős asszonyt és a hazájától messzire vetődött huszonéves berlini zenészt ugyanúgy a zajos nagyvilágon, történelmen túli határhelyzet hozza össze. Különös li-



aisonjuk 1990-ben, a berlini Fal leomlása után indul. A családjától elszakadt, elárvult fiúnak támaszra, a 1945 óta önkéntes száműzetésben élő, magányát büszkén viselő asszonynak pedig védencre, és legfőképp elzuzulásra van szüksége. Barbet Schroeder finom ecsetkezeléssel, semmi kis eseményekből, gesztusokból építi föl a nagyon össze nem illő pár egyre szorosabb kapcsolatát. Nem pusztán a rokonszenv hozza őket össze, a fiúnak a múlt hiányzik, az asszony pedig épp attól próbál majd félév százada szabadulni. Martha ugyanis épp a németseggel elöl menekült ilyen messzire, amit a náci bemocskoltak. Megbocsátani nem tud, nem akar, évtizedeken át nem hajlandó imádozott Goetheje nyelven megszólalni, sem Bachot játszani csellóján, de még a rajnai borokat is messzire kerül. És most idesor a sors egy kedves, helyes szimpatikus német ifjút, aki nem hogy nem náci, de mit sem tud a régmúlt gyalázatról. A jégpáncél olvadni kezd. Szép történet, nagy átéléssel megrajzolva (Schroeder édesanyja sorsáról mintázta Martha életét). Itt lett volna jó megállni. De közbeszól a didaxis. Amit sejtettünk, onnantól kezdve kimondják és elmagyarázzák. Hogyan, miért? A film mély és sejtelmes első óráját ezzel el nem rontanám.

SCHUBERT GUSZTÁV

Blue Lips

Blie Lips – spanyol-olasz-brazil, 2014. Rendezők: **Nobu Shima**, **Nacho Ruipérez**, **Antonello Novellino**, **Gustavo Lipsztein**, **Julieta Lima**, **Daniela De Carlo**. Írta: **Daniel Mediavilla** és **Amaya Muruzabal**. Kép: **Robert Christopher Webb**. Szereplők: **Dudu Azevedo** (Guido), **Malena Sánchez** (Malena), **Simone Castano** (Vittorio), **Avi Rothmann** (Oliver), **Mariana Cordero** (Sagrario). Gyártó: **Cronopia Films / FoscaFilms**. Forgalmazó: **Anjou Lafayette**. *Feliratos*. 90 perc.

Akétezres évek óta tömött Asorban érkező, összefonódó sorsok-tematikára épülő munkák rámutattak, hogy a globalizáció – töredezettség és összekötöttség-érzetet el-egítő – élményvilágának filmre vitelében gyakran ugyanaz jelenti a leghálásabb lehetőséget, mint a legkínosabb buktatót. A helyszínek és szereplők sokszínűségének vonzereje hamar szerte-foszlik, ha a produkciós hátteret is tükröző, puzzle-szerű szerkezetet nem keretezi a cselekményszálak közötti motivikus áthallások (*360*), vándorló tárgyak (*Bábel*) vagy ellentmondásos városportrék (*Cities of Love*-sorozat) életképes koncepciója. Az enélkül összeállított eklektikus pillanatkép-füzéreken könnyen eluralkodnak a felaprózódó



és széttartó cselekmény, a szegényesen felskiccelt karakterek vagy az egyenlőtlenül kidolgozott történet-szálak problémái, amiket a háttérben felvillanó táj- vagy városképek sem feledtetnek.

A hat rendező közös munkájaként jegyzett *Blue Lips* a fenti mankók mindegyikét kézbe veszi, mégis elhasal, amikor hat szélsőséges érzelmi helyzetbe taszított főszereplőjét egy összefonódó történetbe próbálja terelni a pamplonai bikafuttatás globális érdekeltségű fiesztájának díszletei között. Ahogy a véletlenszerűen egymás mellé vetődő hátizsákos turistára, sztárfocistára, fotósra vagy kórházi betegre a többszázesszé dagadó város forgataga, a készítőkre a kozmopolita-filmek kliséi nehezdednek kéréletlenül (erőltetett véletlenektől motiválatlan hőstettekig), ráadásul így San Fermín ünnepének is csak a turisztikai reklámokból ismerős arca tud kirajzolódni. A steril fényképezés, az egyéniségek helyett típusokat mozgóató színészvezetés és az ünnepek dramaturgiájához felületesen kapcsolódó cselekmény miatt a *Blue Lips*-t leginkább azok fogják emlegetni, akik a globalizációban az egyedi értékek elsiklásának rémét látják.

ÁRVA MÁRTON

Short Skin – Szűkülő kamaszkor

Short Skin – I dolori del giovane Edo – olasz 2014. Rendezte: Duccio Chiarini. Írta: Miroslav Mandic, Ottavia Madeddu és Duccio Chiarini. Kép: Baris Ozbicer. Szereplők: Matteo Creatini (Edoardo), Francesca Agostini (Bianca), Nicola Nocchi (Arturo), Mariana Raschilla (Elisabetta). Gyártó: La Règle du Jeu / Asmara Films. Forgalmazó: Mozzinet Kft. Feliratos. 86 perc.

A*Short Skin* – *Szűkülő kamaszkor* az a film, amelynek esetében rögtön adóznunk kell a magyar címadás leleményességének egy nagy köszönettel. Egy nyári *coming of age* történetünk nyakon is lett csípve ezzel a szokatlan szókapcsolattal. Hiába adná magát ugyanis az alkalom, hogy az „olasz amerikai pitén” élcelődjünk, mikor fiatal hősünk, Edoardo egy zsebpénzéből megvásárolt polippal próbál könnyíteni magán és terhein – a kamaszkor ördöge ezáltal nem pusztán a szexuális tapasztalatszerzés vágyában rejtőzik. Inkább éppen abban, hogyan is lehet megérteni és legyőzni a korlátokat, a fájdalmat, a megváltozott testünk egészen új szerepekkel ellátott jelenlétét az életünkben, a kommunikációra való képtelenséget, a saját családon be-



lül elszigeteltséget? Hogyan lehet nyitni saját magunk elfogadása, a másik nem, a családukba való újbóli beilleszkedés és egy kevésbé frusztrált, félelmekkel és kérdésekkel egy ideig kevésbé megtorpedözött jövő felé? Hogyan lehet újra átélni az intimitás élményét, akár otthon, akár valaki mással, mikor éppen minden annyira idegen?

Edo fitymaszűkülete találó metaforája mindennek. A tengerparti milió megteremt a „kamaszkorom utolsó nyara” érzést, a konfliktusok és a megoldások a szokásosak, a tanulságok pedig éppen annyira kézenfekvőek, mint amennyire üdítőek: a nyitásnak sok formája van, és legyen az egy fájdalmas műtét, egy őszinte szó vagy egy késő-kamasz arc, amelyik kihajol az ellenszélbe a vonat ablakán, hogy szembenézzen végre a jövővel – mindegyik, ezredszerre nézve is, fontos. És ha a *Szűkülő kamaszkor* nem is az évtized legjobb tengerparti vagy kamasz filmje, de hozzászerez ahhoz, hogy milyen is szűkölteni vagy kamaszodni, ami mindannyiunknak alapélmény.

FORGÁCS NÓRA KINGA

Egy örült pillanat

Un moment d'égarement – francia, 2015. Rendezte: Jean François Richet. Írta: Lisa Azuelos és Jean

François Richet. Kép: Robert Gantz és Pascal Marti. Zene: Philippe Rombi. Szereplők: Vincent Cassel (Laurent), François Cluzet (Antoine), Lola Le Lann (Louna), Alice Isaaz (Marie). Gyártó: La Petite Reine / Entre Chien et Loup. Forgalmazó: Cinetel. Szinkronizált. 105 perc.

Antoine és Laurent két negyvenes elvált férfi, régóta jó barátok, együtt nyaralnak Korzikán tizenéves lányokkal Lounával és Marie-val. A lányok nappal wifire, esténként pedig fiúkra vadásznak tengerparti techno bulikban, az apukák az élet nagy dolgairól bölcselkednek a tücsökcipelésben. Minden megy a maga szokványos nyaralós tempójában, mígnem egy görbe estén Antoine lánya el nem csábítja Laurent-t. Negyven percnyi játékidő megy el különösebb izgalmak nélkül mire eljut idáig a történet és inentől ciklikusan ismétlődnek az események: Louna csábít és/vagy zsarol, Laurent ellenáll, Laurent lánya duzzog, Antoine pedig egy vaddisznót próbál elkergetni a nyaraló közeléből.

Az *Egy örült pillanat* immár második remake-je az azonos című 1977-es Claude Berri-filmnek, az újdonsága pusztán az, hogy úgy próbál drámát és komédiát ötvözni (alias: dramedy), hogy feltűnően ózdkodik a kacagtató elemek használatától. Így jobbára az a mögöttes gondolat adhat okot a derűltségre, hogy egyedül



az Antoine-t játszó François Cluzet-nek nem szóltak arról, hogy a film végül nem vígjáték lesz – a tipikusan francia, viccesen háborgó balfácán one-man-showja nincs össze-kötötésben a többi figurával. Mi több, a feszültségépítés és a karakterek motivációinak hiányában a szaftos Lolita-dráma is elmarad. Érdekes kísérlet szenvtelenül, állásfoglalás és egyértelmű műfaji elemek használata nélkül elmondani egy ilyen archetipikus történetet. Az *Egy örült pillanat* pontosan olyan, mint a filmben lévő sokatmondóan diszponált löfegyver: nem sül el, és nem is okoz károkat.

ALFÖLDI NÓRA

Hogyan legyünk szinglik? ▀

How to Be Single – amerikai, 2016. Rendezte: Christian Ditter. Írt: Liz Tuccillo könyvből Dana Fox, Abby Kohn és Marc Silverstein. Kép: Christian Rein. Zene: Fil Eisler. Szereplők: Dakota Johnson (Alice), Rebel Wilson (Robin), Alison Brie (Lucy), Leslie Mann (Meg), Jake Lacy (Ken). Gyártó: Flower Films / New Line Cinema. Forgalmazók: InterCom. Szinkronizált. 108 perc.

A cím valódi kérdésnek tűnhet, de nem az: az idei Valentin-napi romkom ugyanis kifordított *Szex és New York*, útikalauz a nagyvárosi egyedülálló lét kiélvezéséhez, csupa felkiáltójellel. A négy lány: Alice (Dakota Johnson – *A szürke ötven árnyalata*), aki szeretné még egy kicsit kiélvezni saját maga társaságát, mielőtt végleg párkapcsolatban ragad, Robin (Rebel Wilson – *Koszorúslányok*), aki két dologban hisz igazán, a felelőtlen bulizásban és a járulékos szexben, Meg (Leslie Mann – *Felkoppintva*) munkamániás orvos és gyereket szeretne, Lucy (Alison Brie – *Ötéves jegyesség*) pedig az igazit keresi. Ismerősen cseng, ugye?



Ám mielőtt még túlságosan elmerülne a kilencvenes évek kultikus szinglibibliájával közös vonásokban, alaposan az arcunkba mondják, hogy a *Szex és New York* és *Bridget Jones* ideje lejárt, azok a lányok ugyanis semmi mást nem akartak, csak pasit fogni. És ők valóban többre vágnak, ám hogy pontosan mire, ez a legtöbb esetben nem válik világossá. Karrier? Utazás? Kaland? Önismeret? Függetlenség? Mindezeket érintik, de egyik sem bizonyul valódi motivációnak. Szemben a fent említett, korábbi elődök szimplább és közérthetőbb magányával (kellene egy férfi, de valahogy sohasem működik) a *Hogyan legyünk szinglik* inkább a kétezres évek *Csajok*-féle magányosságát, egzisztenciális (és nem annyira párkapcsolati) szorongását helyezi előtérbe, ám ehhez a szellemiséghez sem eredeti látásmód, sem komplex karakterek, sem pedig penge humor nem társul. Ennek ellenére és minden ordenárságával együtt mégis üdítő változatosság napjaink legromantikusabbnak mondott ünnepe egy olyan mozi nézni, amelyben a parkett ördöge egy kövér, szőke lány világító jelmezben, aki lazításképp a legjobb barátjáné fanszörzeten póénkodik.

KOVÁCS KATA

Minden út Rómába vezet

All Roads Lead to Rome – amerikai, 2015. Rendezte: Ella Lemhagen. Írta: Josh Appignanesi és Cindy Myers. Kép: Pohárnok Gergely. Zene: Alfonso González Aguilar. Szereplők: Sarah Jessica Parker (Maggie), Raoul Bova (Luca), Rosie Day (Summer), Claudia Cardinale (Carmen), Barney Harris (Tyler). Gyártó: Ambi Pictures / Paradox Studios. Forgalmazó: Parlux Entertainment. Szinkronizált. 92 perc.

A nagyjátékfilmben utoljára 2011-ben látott Sarah Jessica Parker új romantikus komédiája egy olyan világban játszódik, ahol nem hagyják, hogy egy cselekvőképes felnőtt ember hozzámenjen fiatalkori szerelméhez, ahol 300 kilométer autóval való megtétele olyan

leküzdhetetlen akadálnak bizonyul, hogy muszáj szállodában éjszakázni útközben, ahol a rendőrség a tévéhíradóra hagyatkozva dolgozik és ahol ha kézre keríteni kívánt szeretteink a szemünk láttára autózna el valahova, akkor ahelyett, hogy követnénk, inkább megkeressük egy régi bemondó ismerősünket, hogy segítsen a tévében mutogatni a szőkevények fotóját. És ez csak néhány a rengeteg értelmetlen fordulat közül, amelyekkel a *Minden út Rómába vezet* című filmben szembesülnünk kell.

Pedig az alapötletből, miszerint egy nem túl szoros kapcsolatban lévő páros tagjai kényszerből útítársakká válnak, valami sokkal jobbat is ki lehetett volna hozni, ahogy az például a *Repülők, vonatok, autókban*, a *Szökőhévből* vagy a *Terhes társaságban* történt. Filmünk ráadásul kétszeresen is kihagyja a ziccet, hiszen sem a vadidegen olasz nagymamával menekülő kamaszlány, sem az őket követő duó, a néni keze fiának és váratlanul újból felbukkanó régi szerelmének (a tini anyjának) a sztória nem életképes. A kies olasz táj sokszor volt már ihletője egy-egy romantikus komédiának, de az *Only You*, a *Minden kút Rómába vezet* és a *Levelek Júliának* című filmekről eltérően Ella Lemhagen svéd rendezőnő első amerikai-olasz alkotása





A kelleetlen útitárs

The Homesman – amerikai–francia, 2014. Rendezte: **Tommy Lee Jones**. Szereplők: **Tommy Lee Jones, Hilary Swank, Meryl Streep**. Forgalmazó: **ADS Service**. 127 perc.

Hollywood egykoron legnépszerűbb műfaja, a nyolcvanas évek eleje óta a filmipar peremvidékére szorult western szerencséjére nem tűnt el végleg, és fel-felbukkan, bizonyos időközönként akár egyszerre több film is feleleveníti a Vadnyugat mítoszát, illetve véres valóságát. Így történt például az elmúlt egy-két évben is, mikor olyan komor, sötét, realista westernekkel örvendeztetek meg minket, mint *A megváltás*, *a Slow West*, *a Bone Tomahawk*, vagy a mostanában mozikba került két siker várományos kalandfilm, az *Aljas nyolcas* és *A visszatérő*. A *Melquiades Estrada három temetése* után a Glendon Swarthout 1988-as regényéből készült *A kelleetlen útitárs*sal Tommy Lee Jones is visszatért tavalyelőtt a Vadnyugathoz, ezúttal az amerikai polgárháború előtti évtizedbe, hogy ismét a western műfaja segítségével meséljen a határvidék rögválóságának keserűségéről, a megváltás lehetőségéről és erkölcsi tartásról az erkölcsök nélküli világban.

Mint a kilencvenes-kétezres évek amerikai „neowesternjei”, *A kelleetlen útitárs* is melankolikus történet, melyben a műfaj klasszikus darabjaival ellentétben az amerikai határvidék közel sem az „Ígéret földje”, hanem siralomvölgy, tele örültekkel és meggyötört lelkekkel. Ilyen a szexuálisan frusztrált Mary Bee, aki magányosan tengődik farmján, és megszállottan keresi az ideális férfit. Egy napon a közeli kisváros közössége azzal bízza meg, hogy három örült nőt szállítson el a szomszédos állam menhelyére, ahol kezelhetik őket. Útja során a csaló George Briggs lesz pusztán szívességéből társa, akit Mary az akasztófáról mentett meg. A kezdetben amorális férfiben pedig lassan-lassan felébred valami lelkiismeretféléség.

A kelleetlen útitárs lassú, lírai western, melynek bár atmoszférája végig bivalyerős, bevezető részét kelleetlenül hosszúra nyújtotta a rendező. Tommy Lee Jones műve igazán csak a pusztai vándorlás során válik érdekessé, mikor a négy nő és George ellentmondásos kapcsolata kerül kibontásra. S akár a *Melquiades Estrada*ban, a rendező itt is remekül keveri a hangnemeket, és mesterien bánik a véletlendramaturgiával, melynek köszönhetően egy igazán meglepő, bár Mark

Rydell klasszikusából, a *Cowboyokból* ismerős fordulat áll be a játékidő kétharmada környékén. Ami persze ezt a sötét Vadnyugatot nem váltja meg, ám egy ember kiszikkadt életét, ha csak ideiglenesen is, de értelmes motivációval frissíti fel.

Extrák: Semmi.

BENKE ATTILA

Gyalogáldozat

Pawn Sacrifice – amerikai, 2014. Rendezte **Edward Zwick**. Szereplők: **Tobey Maguire, Michael Stuhlbarg, Liev Schreiber**. Forgalmazó: **ADS Service**. 115 perc.

Nem könnyű öntörvényű zenik életéről filmet forgatni. Ha az alkotók nemcsak alanyuk tetteit, hanem jellemét, észjárását is híven akarják bemutatni, akkor megfelelő formát is kell találniuk történetükhöz – zavaró, ha egy kivételes tehetségű embernek bevált sablonok mentén készült, konzervatív *biopic* állít emléket. Az utóbbi években **Todd Haynes** *Bob Dylan*-filmje (*I'm Not There – Bob Dylan élete*) kezelte ötletesen a problémát, de **Danny Boyle** is óvatos formai kísérletezéssel közelít **Steve Jobs** alakjához friss rendezésében.

Edward Zwicket viszont egyáltalán nem izgatta ez a kérdés az ellentmondásos megítélésű sakk mesterről, **Bobby Fischerről** forgatott *Gyalogáldozat* esetében. Maradt a legegyszerűbb, konzervatív

megközelítésnél: filmje **Fischer** magányos gyerekkorától a fiatalon elért sikereken át a **Boris Szpasszkijjal** vívott, 24 partis tornáig ível. A merész ötleteket nélkülöző formanyelv nem meglepő **Zwick**től, aki a kilencvenes években vált megbízható mesteremberré. Mívesen kivitelezett, de kevés izgalmat tartogató munkái közül a *Szenvedélyek viharában* vagy a *Véres gyémánt* Oscar-közelbe is került, a *Gyalogáldozat* viszont megbukott.

A sikertelenség oka lehet, hogy sem a sakkversenyeken, sem a **Fischer–Szpasszkij** párharcban nem kerülnek eléggé magasra a téték, az az érzésünk marad, a két csodabogár kedvetlésből ül le újra és újra a táblához. **Fischer** ügyvédje hiába rágja a szánkba, hogy a vetélkedés a hidegháború kiemelését is befolyásolhatja, ha a szavaknak nincs érzelmi háttere. **Liev Schreiber** visszafogott alakítása csak felhívja a figyelmet **Szpasszkij** karakterének kidolgozatlanágára, a főszerepet játszó **Tobey Maguire** pedig hajlamos ripacszkodó túlzásokba esni, mikor **Fischer** elhatalmasodó paranoiáját és embergyűlöletét kell megmutatnia. A végére hiányérzetünk marad: **Zwick** egy győzelem történetét meséli el, a zsidóként antiszemitává váló főhős öregkoráról így csak inzertek tájékoztatnak.

Extrák: Semmi.

KRÁNICZ BENCE



Nem maradék

A képregénykiadás szezonális jellegéből következően a tavaszi újdonságok lapzártáig nem futottak be, ezért a 2015-ben megjelent, de a rovatban eddig elhanyagolt kiadványokból mutatunk be néhányat.

Tavaly nyáron második alkalommal hirdetett képregény-pályázatot az I. Világháború témájában a Nagy Háború Blog. Ezúttal is a száz évvel ezelőtti események szolgáltatták a témát, ám most nehezebb dolguk volt a pályázóknak, hisz míg az 1914-es szarajevói merényletről rengeteg feldolgozást, értelmezést és vad elméletet találhatunk forrásként, az 1915-ben dúló harcok tekintetében a száraz tényeken kívül leginkább korabeli naplókra tudtak támaszkodni. Éppen ezért emelkedett ki a mezőnyből Tájlor munkája, hiszen minden mondatán, minden rajzján érződött, hogy személyes, családi kötődése van az időszakhoz. Érdemes megemlíteni, hogy a szerzőtől merőben szokatlan műről van szó, hiszen többnyire külföldre készülő erotikus és hazai rejtvényűjságokba adott humoros képregényeiről ismerjük. A zsűri Kovács Fülöp, Pál Szabolcs, Kondor Tamás, Gombalovas és Kiss Norbert munkáit részesítette a további díjakban, illetve ezek kerültek be a limitált példányszámú,

főként a szervező által terjesztett, mutatós füzetbe.

Magyarok az Isonzónán. Színes, 36 oldal, irkatúzött. Kiadó: Nagy Háború Kutatásáért Közhasznú Alapítvány.

A Fenegyerek-képregény előző két ciklusával (*Alfönök*, *Kinn*) alaposan elkényeztetett minket Brian Michael Bendis, és amikor azt mondom, hogy ez a történet kevésbé erős, fontos aláhúzni, hogy magasra volt téve a léc. A sztori egyszerre kitérő a folyamatban és logikus továbbgördítése a szuperhős-identitás és igazságszolgáltatás kérdéseit boncolgató elgondolkodtatásnak. A füzetben a címszereplőt alig látjuk, alteregója, Matt Murdock viszont különösen elemében van, hiszen pontosan azt csinálja, amit a tévésorozatok, filmek és képregények ügyvédei szoktak: bírósági tárgyaláson védelmezi ügyfelét, aki történetesen egy másik szuperhős. Bendis állítása szerint rengeteget dolgozott a tárgyalótermi jelenetek hitelességén, ám érzésünk szerint a dramaturgia szükségletei győzedelmeskedtek a valószínűség felett: a vendégszereplő szuperhősök obligát felvonultatása helyett egy igazi sztárügyvéd a közvetett bizonyítékok szétcincálásának célravezetőbb taktikáját erőltette volna, és nagyobb esélye lett volna a felmentés kiharcolására. Bár a téma nem kedvez a látványosságnak, benne volt ebben a történetben egy erős képregény lehetősége, ám mivel nem a rendszeres rajzoló,

Alex Maleev készítette, hiányzik a megszokott noir jellegű hangulat, amely nagy szerepet játszott a sorozat Eisner-díjában. Szerencsére a következő részben már visszakapjuk Maleev rajzait.

Fenegyerek (Marvel+ különszám). Színes, 72 oldal, puhafedeles. Kiadó: Kingpin.

Mivel a magyar kiadó nem időrendben jelenti meg a Lucky Luke-epizódokat, aki nem ismerte korábról a történeteket más kiadásban vagy más nyelven, valószínűleg meglepetések egész sorát éli át. Különösen tetten érhető ez a 2015-ös részekben, hiszen három kötetet is kézbe vehettünk tavaly. Bár mindháromat a klasszikus szerzőpáros, a figurát megalkotó Morris és a zseniális író, René Goscinny készítette, a közös munka különböző időszakaiból származnak, és ez meg is érződik rajtuk.

A még tavasszal megjelent a *Szögesdrót a prérin* messze a legjobb. Hiába telt el kerek ötven év első publikálása óta, az egyszerű történet háttérben álló konfliktus az állattenyésztők és a zöldségtermesztők között minden korban aktuálisként értelmezhető. Goscinny zsenialitásának ez volt a titka: mindig talált egy témát, amelyet úgy tudott az olvasó előtt kibontani, hogy az nem érezte túl didaktikusnak a mesét. Ráadásul kiváló karakterekkel népesítette be a történetet.



Az éneklő drót ellenben a felejthető kategóriába tartozik. Ez volt az utolsó rész, amit még Goscinny írt (halála előtt egy évvel, 1977-ben), és valljuk be őszintén, nem erőltette meg különösebben magát, jól bevált toposzokat hasznosított benne újra, mint például az USA két partjáról induló versenyfutást. A jobbak közül való azonban *A Daltonok szabadlábán*. Ennek az albumnak szokatlan a tördelése, aminek az a magyarázata, hogy eredetileg (1962-ben) nem oldalanként, hanem egy napilapban csíkonként jelent meg. Ettől kicsit más is a történet ritmusa, de nagyon élvezetes, ahogy minden korai Dalton-sztori, amikor még lehetett friss poénokat kitalálni a négy banditatestvérrel.

Lucky Luke 22-24: Szögesdrót a prérin, Az éneklő drót, A Daltonok szabadlábán. Színes, 44 oldalas, puhafedeles kötetek. Kiadó: Pesti Könyv.

BAYER ANTAL

NÉMETH GYULA

SCI-FI-KLASSZIKUSOK RÖVIDEN



HARMADIK TÍPUSÚ TALÁLKOZÁSOK (1977)

