

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LIX. ÉVFOLYAM, 06. SZÁM

2016. június

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

SZOCIO+FANTASY

KAMONDI-ALKÍMIA • LE CARRÉ // J.G. BALLARD



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Nicolas Winding Refn: *Neon démon* – Vertigo Média

CIRKO
MOZI-JEGY
50%



KAMONDI-ALKÍMIA

A Kamondi-filmek hősei egytől-egyig fiatal férfiak, ám a világa női univerzum. Azért, mert – akárcsak Fellininél – érzéki, csábító, buja világ ez. Nem a történet érdekli elsősorban, hanem a tér, az atmoszféra és a kép; a sztori formai elem, a képek hordozója. Ennyiben Kamondi a hatvanas évek modernista filmes törekvéseinek örököse és továbbfejlesztője.

Kamondi Zoltán: Halálutak és angyalok (Eszenyi Enikő) – 4. oldal



BRIT BŰNÖK

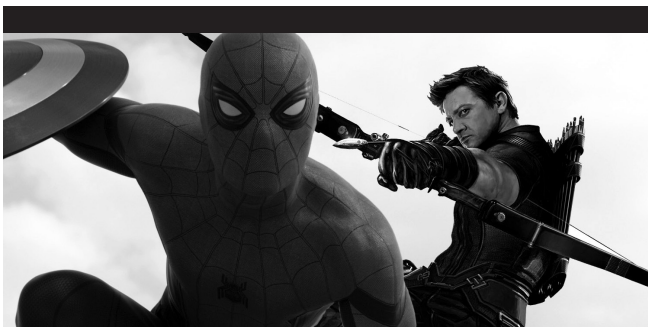
A brit titkosszolgálat a hidegháború után írt Le Carré regényekben is fontos tényező, de immár nem főszereplő. A főgonosz KGB helyébe alvilági figurák lépnek, maffiózók, drogbárók, illegális fegyverkereskedők, terroristák, zavarosban halászó bankárok, a piszkos pénzt tisztára mosó fehérgalléros bűnözők. A kémháború világos szabályokra épülő sakktáblájának vége ér.

John Le Carré: A mi emberünk (Damian Lewis) – 22. oldal

SZOCIO+FANTASY

A sci-fi, a fantasy vagy akár zombifilm rémálmai, antiutópiái, sötét erővel pátkáló mesebeli birodalmi nagyon is valóságos félelmekből táplálkoznak. A fantasztikum a reális világ rothadásának, felbomlásának könyörtelenül pontos varázstükrök. Ha a szuperhősök közt polgárháború dúl, az intő jel, a valódi polgárháborúk előérzete.

Anthony és Joe Russo: Amerika Kapitány: Polgárháború (Tom Holland és Jeremy Renner) – 36. oldal



2016 június

FILMVILÁG

LIX. ÉVFOLYAM 06. SZÁM

MAGYAR MŰHELY

Báron György: A csábítás és a halál játéka (Kamondi Zoltán 1960-2016)	4
Hirsch Tibor: Múltunk a szemfedél alatt (Magyar film, magyar idő – 2. rész)	8
Schubert Gusztáv: apa/anya (Fliegauf Bence: Liliom ösvény)	13
Kövári Orsolya: Egy rítus története (Beszélgetés Fliegauf Bencével)	14

ETTORE SCOLA

Bárdos Judit: A világ változtatott meg minket (Ettore Scola 1931-2016)	16
-------------------------------------------------------------------------------	----

BRIT BŰNÖK

Schubert Gusztáv: Alávaló úriemberek (Le Carré kortárs kémregényei)	22
Varró Attila: A vászon határtalan geometriája (J.G. Ballard adaptációk)	26
Győri Zsolt: „Nem fröcsög a vér” (Beszélgetés Mike Hodges-szal – 2. rész)	30

SZOCIO+FANTASY

Kránicz Bence: „Az Európai Unióban nincsenek jedik” (Beszélgetés Tóth Csabával)	33
Sepsi László: Hősködés a demokráciáért (Marvel vs. DC – Szuperhősök polgárháborúja)	36
Schreiber András: Zombi Politikón (Romero élőhalottjai)	38

FESZTIVÁL

Soós Tamás Dénes: A család árulása (Titanic versenyfilmek)	40
Huber Zoltán: Uralkodó szélirányok (Titanic)	42
Simor Eszter: Különc közösségek (Austin)	44

KÍSÉRLETI MOZI

Lichter Péter: Zsánerfilmek árnyékai (Nicolas Provost filmjei)	46
-----------------------------------------------------------------------	----

KÖNYV

Zalán Vince: Ráció és spiritualitás – testvérek? (Pörös Géza: Krzysztof Zanussi világa)	48
Sághy Miklós: A lélekvászon képei (Pintér Judit Nóra: Az örület perspektívái)	49

TELEVÍZIÓ

Csiger Ádám: A zeneipar nagymenői (Martin Scorsese: Bakelit)	50
---------------------------------------------------------------------	----

FILM/REGÉNY

Pintér Judit: Boccaccio 2015 (Paolo és Vittorio Taviani: Csodálatos Boccaccio)	51
---------------------------------------------------------------------------------------	----

KRITIKA

Gelencsér Gábor: Befejezetlen múlt (Margarethe von Trotta: Elcserejt világ)	52
Pintér Judit Nóra: Mennyi haza kell? (Arnon Goldfinger: A lakás)	53
Horeczky Krisztina: Nők a szorítóban (Nordin Eszter: Útós csajok)	54

MOZI

DVD	55
------------	----

PAPÍRMOZI

	61
--	----

Címlapon: Nicolas Winding Refn: Neon démon (Elle Fanning) – A Vertigo Média Kft júniusi 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

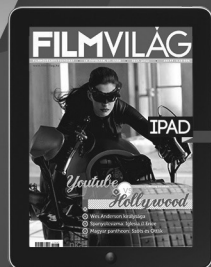
KÜLFÖLDÖN TERJESZTI
Batthyány Kultur Press Kft.
1014 Budapest, Dísz tér 3.
Tel./fax: +36-1-201-8891, +36-1-212-5303
batthyany@kultur-press.hu

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós ügyvezető igazgató
Megrendelésszám:
TPR16-0091

YOUR DIGITAL MEDIA

your digital media
Dimag



interaktív tartalmak | folyamatosan bővülő kínálat | iPad, PC, Android

[HTTP://WWW.DIMAG.HU](http://www.dimag.hu)

FIVE INTERNATIONAL KFT. // UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU

A Filmvilág immár e-journal változatban is előfizethető és letölthető a www.dimag.hu honlapon.

A digitális Filmvilág tartalmában és küllemében megegyezik a nyomtatott folyóirattal, de színes és filmjelenetekkel bővül. A Filmvilág windows alapú PC-re, iPadre és androidos eszközökre egyaránt letölthető.

A nyomtatott változathoz képest a digitális folyóirat ára 20%-kal olcsóbb, és az ország/világ bármely pontjáról előfizethető.

Hűségese olvasóink és előfizetőink természetesen továbbra is élvezhetik majd a nyomdafesték illatát.

A szerkesztőség

képekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírek
kritikákvideólinkékhírek
képekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírek
elemzésekvideólinkékhírek

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

Minden megvásárolt vagy megrendelt lap mentő 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 megjelenetéséhez 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 kritikai 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:

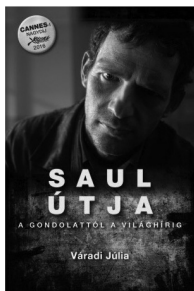
MKKB HU HB

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!



VÁRADI JÚLIA: SAUL ÚTJA – A GONDOLATTÓL A VILÁGHÍRIG

Az interjúkötetben Váradi Júlia beszélget a Saul fia készítőivel, Nemes Jeles László rendezővel, Röhrig Gézával, a főszereplővel, Erdély Mátyás operatőrrel, Zányi Tamás hangmesterrel, Rajk László díszlet- és látványtervezővel, Vági Zoltán történész szakértővel, Sipos Gábor producerrel és Havas Ágnessel, a finansziális háttérrel biztosító Magyar Nemzeti Filmalap vezérigazgatójával.

KOSSUTH KIADÓ, 2016.

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 júniusi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

HUNGARIAN WORKSHOP

The Games of Seduction and Death (Zoltán Kamondi, 1960-2016) by György Báron, p. 4. **Our Past Under the Pall** (Hungarian Films Hungarian Times – Part Two) by Tibor Hirsch, p. 8. **father/mother** (*Lily Lane* by Bence Fliegauf) by Gusztáv Schubert, p. 13. **Story of a Rite** (A Talk to Bence Fliegauf) by Orsolya Kővári, p. 14.

Kamondi's world is the universe of women: a sensual, lush world. He was drawn to the images, atmosphere and space, not to the stories.

ETTORE SCOLA

The World Has Changed Us (Ettore Scola 1931-2016) by Judit Bárdos, p. 16.

BRITISH CRIMES

Perfidious Gentlemen (Le Carre's Contemporary Spy Films) by Gusztáv Schubert, p. 22. **The Limitless Geometry of the Screen** (Film Adaptations of J.G. Ballard) by Attila Varró, p. 26. **No Need for Splattering Blood** (A Talk to Mike Hodges – Part Two) by Zsolt Győri, p. 30.

British auteurs transforms the landscape of contemporary England into chaotic and treacherous world with brand new enemies: terrorists, gangsters and maniacs.

SOCIO+FANTASY

No Jedis in European Union (A Talk to Csaba Tóth) by Bence Kránicz, p. 33. **Heroism for Democracy** (Civil Wars of Superheroes) by László Sepsi, p. 36. **Zombi Politicon** (The World of Living Dead) by András Schreiber, p. 38.

The dystopian science-fiction, superhero fantasy and zombie horror hold a ruthless magic mirror to the decaying world of 21st century.

FESTIVAL

Betrayed by the Family (Titanic Festival Competition) by Tamás Dénes Soós, p. 40. **Prevalent Winds** (Titanic Festival 2016) by Zoltán Huber, p. 42. **Freak Fellowships** (Austin Film Festival) by Eszter Simor, p. 44.

EXPERIMENTAL CINEMA

Shadows of Genre Films (Nicolas Provost) by Péter Lichter, p. 46.

BOOK

Ration and Spirituality – Brothers? (*The World of Krzysztof Zanussi* by Géza Pörös) by Vince Zalán, p. 48. **Images of a Soul Screen** (*The Perspective of Madness* by Judit Nóra Pintér) by Miklós Sághy, p. 49.

TELEVISION

Goodfellas of Rock (*Vinyl* by Martin Scorsese) by Ádám Csiger, p. 50.

FILM/NOVEL

Boccaccio 2015 (*Wonderous Boccaccio* by Paolo and Vittorio Taviani) by Judit Pintér, p. 51.

REVIEW

Unfinished Past (*The Misplaced World* by Margarethe von Trotta) by Gábor Gelencsér, p. 52. **How Much Homeland Do We Need?** (*The Flat* by Arnon Goldfinger) by Judit Nóra Pintér, p. 53. **Women Between the Ropes** (*Tough Girls* by Eszter Nordin) by Krisztina Horeczky, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p.64.

On the Cover: Elle Fanning in *Neon Demon* by Nicolas Winding Refn – A Vertigo Média Kft release

■ KAMONDI ZOLTÁN (1960-2016)

A csábítás és a halál játéka

■ BÁRON GYÖRGY

CSÁBÍTÁS, MORBID HUMOR, HALÁL – AZ IMMÁR VÉGÉRVÉNYESEN BEFEJEZETT ÉLETMŰ VISSZA-VISSZATÉRŐ, ERŐS MOTÍVUMAI.

„Mehalt Gábor. – Hogy történt? – Váratlanul. Hirtelen szívroham.” Kamondi Zoltán befejezett, már csak technikai simításokra váró utolsó filmje, a *Halj már meg!* kezdődik ezzel a párbeszéddel. A zárszó azonos a mű címével: „Gábor, halj már meg!” Ezt a temetőben mondja a két víg özvegy, volt feleség és volt szerető, a főhős sírjánál, összenevetve, mert megpillantanak ott egy harmadik gyászoló hölgyet, virágcsokorral a kezében.

Hogy – utólag visszatekintve – megjósolta volna? Ne keressünk misztikus, transzcendentális momentumokat az életében. Keresett ő a *filmjeiben* épp eleget. S aki ezeket kutatja, óhatatlanul eljut az elmúláshoz. Csábítás, morbid humor, halál – az immár befejezett életmű vissza-visszatérő, erős motívumai ezek.

„Már csak a halál érdekel” – veti papírra emlékezetes főiskolás vizsgafilmjének, a *Kiki és a hímek*-nek festőművész hőse (Gelley Kornél), miközben rezignáltan veszi tudomásul, hogy her vadászában is élveteg modell-felesége (Törőcsik Mari) párductestű fiatal rajongójával hempereg. A múlt század első felében járunk, Kamondi egyetlen múltidéző munkája ez, a többi ideje, a mai tárgyú *Kísértések* és a *Halj már meg!* kivételével, behatárolhatatlan; nem csak a kor, a hely is: világvégi helyszín mind, a fantázia és a valóság határvidékén. A *Kiki*-ben a ruhák, a bútorok, a nyelvezet, a gesztusok nagy műgonddal idézik fel a nemrég-múltat. A mozgókép csecsemőkorát éli, régi, esős tekercek peregnek, megsárgult fotográfiákon pásztáz Medvigy Gábor kamerája, a tekerős fonográf tölcserkagylójából operarészlet zeng a szerelemről. Kicsiben, de már tetten érhető az a nagyoperai hangütés,

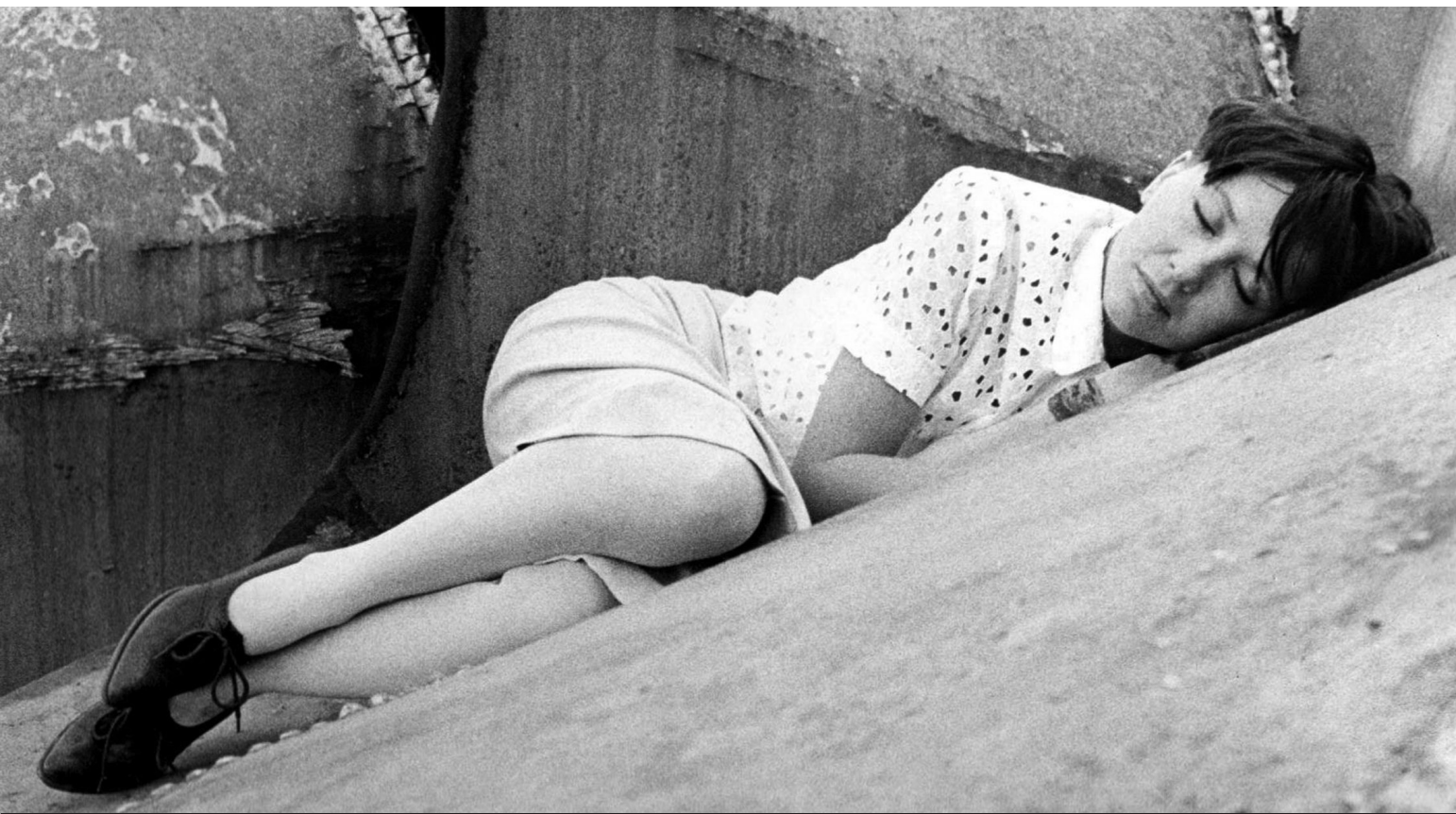
amely a tehetségesen induló képalkotó egész későbbi életművét áthatja.

Ide nekem az oroszlánt is! – ezt sugárrozza-lükteti első, s mindmáig talán legambiciózusabb játékfilmje, a – megint csak beszédes című – *Halálutak és angyalok*. Letagadhatatlanul debütáns munka. Enciklopédikus igényű, mindent elmondani vágyik életről, halálról, szerelemről. Idézzem az első dialógust? „Hallgatni arany, meghalni ezüst.” Az idős Rudolf Hrušinsky suttogja, nagybetegen, csüggedten, a végre várva. Az igazi hős azonban nem ő, s még csak nem is a Gregory Hlady játszotta tékozló fia, hanem – mindkettejük – szerelme, a titokzatos Ilona, a fiatal Eszenyi Enikő emlékezetes megformálásában. Már ebben a filmben érezhető, hogy Kamondi férfi hősei tétovák, halványak, jószerevel rezonőrök, igazából a nők az erősek, köröttük forog a cselekmény. Aligha véletlenül választ mindig sima, jellegtelen – s a magyar néző számára ismeretlen, többnyire külföldi – színészeket a férfi szerepekre: Hladyhoz hasonló alkat *Az alkimista* és a *szűz* főhőse, Mariusz Bonaszewsky, a *Kísértésekben* Miklós Marcell, majd a *Dolinában* Adriano Giannini. Az *Alkimistából* a viharos erővel berobbanó, pályakezdő Ónodi Eszter, valamint az idős Danuta Szaflarska kettősére, a *Kísértések*ből az anyát alakító Básti Julira, a mellékalakokat megformáló Derzsi Jánosra és Seress Zoltánra, továbbá a roma gyereklány Kovács Julira, a *Dolinából* Molnár Piroskára és a mellékszereplőkre emlékszünk inkább, mint a főhősre. Erős férfikarakter csupán a *Halj már meg!*-ben bukkan fel, Cserhalmi György személyében, ám ő halott, az ő alakját idézi fel a két nagyszerű színész, Kovács Adél és Ónodi Eszter, olyan fajsúlyos mellékalakok karéjában,

mint Törőcsik Mari, Csákányi Eszter és Kulka János, többek között.

Igen, a Kamondi-filmek hősei egytől-egyig fiatal férfiak, ám a világa női univerzum. Azért, mert – akárcsak Fellininél – érzéki, csábító, buja világ ez. Nem a történet érdeklő elsősorban, hanem a tér, az atmoszféra és a kép; a sztori formai elem, a képek hordozója. Ennyiben Kamondi a hatvanas évek modernista filmes törekvéseinek örököse és továbbfejlesztője.

Összes munkája közül kétségkívül a *Halálutak...* a legradikálisabb, a legkihívóbb és a legegzenetlenebb. Minden képsorán ott az erős rendezői tehetség összetéveszthetetlen kézjegye. Mintha nem is mozgóképet látnánk, hanem bacchanáliát, fekete misét vagy vudu-szertartást. Különösképp a film második felétől, amikor végképp szétázik a gyenge történeteszál, s átveszi az uralmat a mágikus képzelet. Mágikuson nem annyira varázsost értve, mint valódi mágiát, bűvölő varázslatot. A különös terekben jókora fekete kutya bókászlik (mint csaknem mindegyik későbbi filmjében), a halál mélyfekete hollója lebbenti szárnyát. Behatárolhatatlan a történetek színtere: időtlen és mai, túl- és evilági. Mintha egy elsüllyedt civilizáció romjai között járnánk. Állandó alkotótársa, Melis László Mozart korabeli öltözetben száll ki egy elegáns limuzinból, s fakad dalra a lepusztult milióban. Világvégi buli zajlik a sivár, üres falak között. Hatalmas tüzek gyuladnak, egy égő ember lángolva lezuhan a tetőről, ugyanakkor az énekesnő nem fog a gravitáció, úszik a levegőben. A két őselem, a tűz és a víz már ebben a filmjében fontos szerepet játszik: Soma sárban-pocsolyában énekel, átnedvesedett pólóban, két angyali kerub-fiú vizekről dalol, amelyekben az arcukat fürdetik. Rejtélyes medál vándorol kézzel-kézre, szétesően ócska rozsdavörös furgon kanyarog a poros úton, mellette titokzatos elliptikus jel rajza tűnik fel. Hol sivatagban járunk, hol a civilizáció romlott végvidékén, hol mintha arab város utcáján, primitív törzsek lakhelyén, vagy épp beduin sáttortáborban lennénk. Vak kisfiú tapogatózik az elképzelt kikötő felé, ő vezeti hősnőnket. A vak-ság a következő opuszban, az *Alkimistában* is előkerül, mintha Theiresziász, az antikvitás vak jósa öltene e figurákban testet, aki mindenki másnál tisztábban lát, vagyis a szó spirituális értelmében



vezető. A végső helyszín, ahová kijutnak: a végtelen tenger.

A képeket mondom, nem a históriát, mert ezek az igazán fontosak. A röviden összefoglalható történet szerint a Hrušinsky játszottá öregúr haldoklik, fiát kevésbé érdekli mindaz, amit fizikailag és szellemileg rá hagyta, az öregúr inkább a fiú ifjú, szépséges szerelme felé fordul. Ennél nem sokkal több a nehezen kihámozható sztori, de fölösleges is bíbelődnünk vele: annak az utazásnak, amelyre a rendező elvisz minket, nincs története, csak folyamata, színterei és eseményei, mintha az utazó kíváncsi tekintetével szemlélnénk az egymásra torlódó bizarr helyzeteket.

A *Halálutak...*-ban nagypapa fordul csalódottan el unokájától annak kedvéhez. Hasonló mintát rajzol ki a második játékfilm, *Az alkimista és a szűz* cselekménye. Benne varázsos-kedves nagymama szövöttek fiú unokája szerelmével. A Hrušinsky-Eszenyi páros történetét Danuta Szaflarska és Ónodi Eszter duettje ismétli-variálja. A duettet szó szerint értve: találkozásuk legerősebb pillanata, amikor kettőst zongoráznak, cigivel a szájuk szögletében, Ónodi mókás füles

usánkában. A tér itt is egyszerre valóságos és álomszerű: a vízzel előntött Bözödújfalut látjuk a nyitó képeken, s később e helyszínen, a nagy vízben teljesedik be Eszténa és Sziráki szerelme. A *Halálutak...*-ban vak kisfiút vezetett a hősnő a tenger felé, itt a férfi veszíti el a szeme világát, s lesz látóvá, azaz csodatévővé, akit kisgyerek támogat el a vízpartra. A motivikus egyezések ellenére *Az alkimista...* alapvetően különbözik elődjétől. Bár vad szenvedélyek dúlnak benne is, s az ég ismét a földdel, a tűz a vízzel, a képzelet a valósággal érintkezik, jóval higgadtabb, összefogottabb munka ez. Mindezekelőtt, szemben az előző szeszélyes csapongásaival, világos vonalvezetésű történetet mesél el. A sztori a felismerhető jelen időben kezdődik, hőse egyetemi oktató, aki az aranycsinálás titkát kutatja szenvedélyesen. Az egyetemen találkozik Eszténnel, aki azon buzgólkodik, hogy elveszítse végre szüzességét, s erre hősnöket szemeli ki. Ám az első kísérlet sikertelen marad, mert Szirákinak fontosabb az arany-, mint a gyerekcsinálás. Hogy aztán a filmzáró nagyjelemben megtörténjen a csoda, s kettejük

„Fantázia és valóság határvidékén”

(Halálutak és angyalok – Eszenyi Enikő)

beteljesült szerelme gyújt-sa lángra a lombikokat. Ha a fiú csodatévő, akkor Eszténa valódi boszorkány, aki hatalmát elsősorban

Macin, a belé reménytelenül, halálosan szerelmes nagy erejű ketrecharcoson (Növényi Norbert) próbálja ki. Míg a *Halálutak...* végig a képzelet birodalmában játszódot, az *Alkimista...* fokozatosan halad a realitástól a képzelet birodalma felé, bravúrosan egyensúlyozva a kettő közötti keskeny mezsgyén. Itt a misztikum magából a sztoriból fakad, lévén a középpontjában aranycsinálás, annak minden ősi attribútumával, kígyókkal, halakkal, kutyákkal, értéktelen kövekkel, amelyek arannyá változnak, majd vissza, boszorkánnyal, alkimistával, titkos laboratóriummal, még az obulus-motívum is beúszik. Ugyanakkor a figurák köznapiak: Sziráki nem különbözik egy átlagos egyetemi oktatótól, Eszténa lelkes mai diáklány, szülei (Haumann Péter és Bodnár Erika) példás nyárspolgárok, Maci kigyúrt testű, gyereklelkű tékvandós.

Megvakított hősnöket a mai városból lángoló szárnyak repítik az előntött faluba, a csodák időtlen színterére.

Kamondi jellegzetes, összetéveszthetetlen világában landolunk megint, az idők és kultúrák találkozásának senkiföldjén, ahol bármi megtörténhet, s meg is történik, mert semmi nem szab határt a képzeletnek. A reális és misztikus történeteszl itt összeér, s – akárcsak Sziráki és Eszténa teste – egyesül. A várost elhagytuk, olyan üres térbe érkezünk, amelyet már csak az őselemek uralnak; tűz lángjai és víz szüntelen zubogása festi alá a filmvégi nagyjelenetet: a találkozást.

A *Kísértésekkel* a rendező visszavisz minket a jelenbe és a városba. Ha az első három nagyjelenetében kitapogatható valamiféle tendencia, az az óvatos haladás a transzcendenstől a reális irányába, ám utóbbit teljesen el nem érve, mert ellensúlyként mindig ott a misztikum. A *Kísértések* Kamondi első filmje, amely konkrét térben és időben játszódik. Mai történet ez, de a terek némileg elvontak, álomszerűek. Az egyik helyszín hősünk családjának elegáns, többemeletes luxusvillája, ám ez nem városnegyedben helyezkedik el, hanem magában áll egy enyhe dombtetőn, akár valami kísértetkastély. A másik szintér mai, modern város, de belőle főleg üres, sivár, kihalt betontömböket, falakat és oszlopokat látunk. A harmadik hely a hős apjának vidéki tanyája, nem tudni merre fekszik, valahol a senkiföldjén, távol a civilizációtól, sáros-poros végvidéken. Mindhárom helyszínben közös, hogy bár valóságos, nem kapcsolódik semmifajta behatárolható környezethez, magányos, steril, bezárt. A

**„Képzeltbeli ország
képzeltbeli
városában”**

(Dolina – Stefania Rivi
és Derzi János)

főhős – Miklós Marcell hűvös, rezzenéstelen megformálásában – mintha a technicizált modern világ csodatévője, aranycsinálója lenne. Ő nem középkorias üstökben, üvegcsékben, csövekben és lombikokban állítja elő, nyílt láng tűzénél a kincset, hanem laptopján vadászza le a gazdagok bankszámlájának kódját, hogy aztán felbérelt hajléktalanok személyijét felhasználva, vagyonokat vegyen fel rólok. A szürke, jellegtelen figurát három nő szerelme fonja körbe. Elsőként anyja (Básti Juli), a dúsgazdag menedzsernagyaasszony, aki hasonlóan tehetős és elegáns barátjával (Seress Zoltán) lakja a fényűző házat, s próbál egyensúlyozni társa és fia között. Mindketten a bankvilágban dolgoznak; egyetemista fiúk döntése, hogy bankszámlákat kifosztva szabaduljon meg gondoskodásuktól, alighanem tudatos lázadásnak tekinthető. A körülötte lebegő másik hölgy, Elvira (Budai Katalin) Marci szerelme, szenvedélyes szexpartnerre, akiben az anya nyilvánvalóan riválist lát. Vagyis jellegzetes féltékenységi négyszög rajzolódik ki, anya- és apakomplexussal bőséggel átítatva. Anna ugyanis titkolja Marci előtt a valódi apja kilétét, a fiú lázadásának másik fontos eleme, hogy meg-, majd felkeresi apját (Derzi János). Az apa vidéken él, állattenyésztésből, gazdálkodásból, nyakig úszva az adósságban. Marci in-

kognitóban munkát vállal nála, s itt, a széles mezőn, hagymapucolás közben találkozik a harmadik lánnyal, Julival. Juli tizenkét éves roma kislány, gyerek még,

akit vándorcigány családja heves alkut követően két láda hagymáért elad hősünknek. Az ő sorsa vonzza be a misztikumot a mai történetbe. Boszorkány ő is, akárcsak volt Eszténa, meghódítani vágyik a férfit, ám nem női vonzerejével, hanem ősi praktikák, kuruzslások és ráolvasások csáberejével. A film ezúttal is pogány ünnepbe torkollik, a fiatalok eljegyzési partija bacchanáliává változik át, tüzek lobbannak fel, s a mágikus dalt éneklő Juli elemészti szerelmi ellenfelét, majd a záróképen eltűnik a luxusvilla is, mintha soha nem létezett volna, csak az üres tér marad.

Bár a *Kísértések* vizuális világa egyszerűbb az előző művekénel, mégis, ez Kamondi leginkább formalista munkája. Kétféle stílusban, kétféle képi nyelven meséli el, párhuzamosan, a történetet. Egyfelől hűvös fekete-fehér totálokban, amelyekben a mozdulatlan, fix kamera mintha távoli szemlélő volna, másfelől mozgékony kézi kamerával fölvetett színes közelikben, amelyekkel belebújunk a szereplők arcába, a történetek beleélőjévé és részvevőjévé leszünk.

A rendező eddig bemutatott filmjei közül az életmű csúcса kétségkívül a *Dolina*. Szintetikus, összegző opusz, amelyben harmonikus egyensúlyt sikerült teremtenie dráma és szatíra, fantázia és valóság, festőiség és elbeszélés között. A rendezői vízió talán ebben a legerősebb; ám ezt sokfelé ágazó, ugyanakkor egyenes vonalú, erős sodrású sztori szorítja szigorú formába (szándékosan nem arról beszélek, hogy a vizualitás adna formát a cselekménynek; a legtöbb modern filmrendezőnél, így Kamondinál is, ez fordítva áll). Nem függetlenül attól, hogy most először forgat jelentékeny kortárs irodalmi műből – Bodor Ádám *Az érsek látogatása* című kisregényéből –, s írja közösen a forgatókönyvet a mai magyar irodalom másik fontos alkotójával, Parti Nagy Lajossal. Kamondinak való regény ez, amely képzeltbeli ország képzeltbeli városában – bizonyos Bogdanski Dolinán – játszódik, egyszerre valóságos és mesészerű hősökkel. A regény szintere sterilebb, lepusztultabb, s műfajából adódóan többet bíz a befogadói képzeletre. Kamondi ezzel szemben élő, lüktető, dúsan érzéki települést fest föl, így a vízió legalább annyira az övé, mint Bodoré. Ez az első olyan szintér nála, amelyben, idegensége ellenére is, otthonosan mozgunk, kiismerjük magunkat. A tér – a szó mindkét, valóságos és metaforikus



értelmében, elvégre sem be-, sem kijutni nem könnyű – zárt, áttekinthető, amit a kezdő képeken nagytotálból mutat meg a rendező. Víz, sószigetek, kopár föld veszi körül a kisvárost, amely a múltban váratlanul átkerült a folyó túlsó partjára, s benne hegyes álszakállt viselő titokzatos rend csuhás papjai vették át a hatalmat. Miközben a közösség az érseket várja izgatottan, nem kevés nehézség árán bejut a településre Gabriel Ventuza, hogy elszállíttassa onnan apja földi maradványait. A néző a szófukar-rezonőr fiatalemberrel (a nagy olasz színész, Giancarlo Giannini fia, Adriano Giannini játssza) járja be Bogdanski Dolinát, ismerkedik színtereivel, lakóival és szabályaival. A város szélén nyomorult, lepusztult elkü-lönítő áll, ahová az elfogottakat és betegeteket zárják, beljebb helynöki székhely, hivatal, vasútállomás található, utóbbiba különös sínautók futnak be, s egy koszos kocsmá, amelynek asztalainál sötét tekintetű embercsempészekkel lehet üzletelni. Bogdanski Dolina középponti helyszíne, ahol minden lakos és minden hír összefut Colentina Dunka fodrász-szalónja, ez a hervadófélben lévő, hajdani luxusbordélyra emlékeztető hely, amin nem fogott az idő és a pusztítás, nyomokban még őrzi a régi csillogást. Lenge ruhás, csábító fésülőlányok fölött uralkodik a kibuggyanó idomú természetes madám (Molnár Piroska). Kamondi öntörvénnyű világot varázsol a vászonra, akárcsak Tim Burton, Wes Anderson vagy a japán animációs meseköltő, Miyazaki. Egyszerre Kafka Közép-Európája ez, és az ugyancsak prágai szürrealista kinematográfusé, Jan Švankmajeré (utóbbi maga is előszeretettel foglalkozott alkímiával). A film azzal, hogy hús-vér figurákkal népesíti be, kitágítja a kisregény világát; ugyanakkor az időfelbontásos szerkezetét leegyszerűsíti, s az érkezés-távozás keretébe záruló lineáris történetté egyenesíti. Kamondi a regényt inkább csak alapanyagként, sztori-vázként használja, Bodor Ádám puritán, szófukar szövegét a képeivel feldúsítja. Így az érsek közelgő látogatása, s az erre való meddő, izgatott várakozás a háttérbe szorul, jószerivel csak a vasútállomás követ összehangolt táncmozdulatokkal sikálókiskatonák emlékeztetnek rá. A középpontba Gabriel Ventuza kálváriája kerül, ahogy megpróbál eleget tenni feladatának, s kicsempészni, nem tudjuk, milyen célból, apja földi maradványait a zárt városból.



A 2006-os *Dolinát* meglehetősen visszafogottan fogadta a magyar filmkritika. Elsősorban a vizualitását emelték ki, a Magyar Filmszemlén a legjobb látványért járó díjat nyerte el. A hűvös fogadtatás valószínűsíthető oka, hogy e különös alkotás az új magyar film egyik ismert iskolájába sem illeszthető – annál inkább alkotója következetesen formálódó életművébe.

Tíz évvel a *Dolina* után jutott újra filmhez Kamondi Zoltán. A *Halj már meg!* az immár lezárult oeuvre befejezetlenül hagyott záró kódja. Vele a rendező visszatér a jelenbe és a mindennapokba. Első látásra nagyon egyszerű történetet mesél el, amelynek alapjául ezúttal is jeles író, Márton László szövege szolgált: két asszony történetét, akik ugyanazt a férfit szeretik. Egyikük a felesége, másikuk a szeretője. Pontosabban: voltak, múlt időben. Mert, bár tudtak egymásról, személyesen csak Gábor halála után találkoznak. Kamondi tőle szokatlan pszichológiai kisrealizmussal lépdel végig ennek a kényes kapcsolatnak a lépcsőfokain. Ugyanakkor a *Halj már meg!* több kétszemélyes lélektani kamaradramánál. Nem pusztán azért, mert az emlékek flashbackjein fel-feltűnik az eltávozott férfi; elsősorban azért, mert titokzatos csempészútjaira, maffiakapcsolataira derül fény, amivel a nők fényűző életmódját pénzelte. A két rivális asszony, akaratán kívül, akciómoziba hajló bűnügyi történet részese lesz. A zárókép röhgögtető fintora a sárnál megjelenő harmadik nővel, azt sugallja, a hagyaték

„Az aranycsinálás titkát kutatja”

(Az alkímista és a szűz – Mariusz Bonaszewsky és Ónodi Eszter)

rejteget még feltáratlan titkokat, síron túli meglepetéseket. Nem olyan könnyű a férfit elbocsátani, bár a két víg özvegy ezt már nagyon szeretné.

Ez Kamondi Zoltán leghalványosabb és leghiggadtabb munkája, ebben bíz a legtöbbet a történetre. Egy érett rendező élvezetes, profi mesterdarabja, erős sztorival, markáns karakterekkel, érzékeny, finom humorral, és – mint Kamondinál mindig – súlyos színészi alakításokkal (Kováts Adél, Ónodi Eszter nagy kettőse mellett Törőcsik Mari, Csákányi Eszter, Cserhalmi György, Kulka János, Hegedűs D. Géza). Bár kevésbé misztikus, mint a korábbi művei, ugyanazt a témát járja körbe: az elmúlást. Női film a *Halj már meg!*, hölgyek koszorúja egyetlen férfi körül, mint a *Kísértésekben* – újabb emlékeztető figurákkal gazdagítva a Kamondi-hősnők arcképcsarnokát. A halál-motívum mellett ebben az utolsó filmjében erősödik fel, s válik az elmúlással egyenrangú témává a *csábítás* szövege. Kamondi világában az érzékek uralkodnak a morál és a ráció fölött, ennyiben a mozimágus Fellenivel mutat távoli rokonságot. Karneváli nő-univerzumát az a fajta csábítás hatja át, amiről Kierkegaard értekezett Mozart Don Giovanni-ja kapcsán. Kamondi játékfilmjei – beleértve az utolsót is – ősi kulturális mítoszokhoz kapcsolódnak, hol explicit utalásokkal, hol kevésbé direkten, pusztán a tárgyukkal. Az örök élet titkát kutató mágusok és a földi lét titkát fűrkésző csábítók népesítik be a filmvásznot – halálúzó szertartásokkal várva a Kővendéget. •

Múltunk a szemfedél alatt

HIRSCH TIBOR

MIRE JÓ A TÖRTÉNELEM A MŰVÉSZNEK ÉS A HATALOMNAK, HA A MOZIBAN ÉPPEM MÚLTAT IDÉZNEK? KÉT LEHETŐSÉG VAN: ELŐZMÉNYT KERESNEK VAGY PÁRHUZAMOT.

A magyar történelmi film hagyományairól szóló áttekintésünk első felében igyekeztünk végigpörgetni az elmúlt hetven esztendő évtizedeit: mit kezd hazai rendező és filmpolitika olyan sorsfordító eseményekkel és korszakokkal, melyektől maga is alig egy-két nemzedéknyi távolságra van? Hogyan rekonstruálhatja a félmúltat, hogy közben még a felülről irányított témadivatokhoz, a fejekben hol növekvő, hol zsugorodó időtávlatokhoz is igazodnia kell? Miről nem csinálhatott filmet régen, miről vonakodik filmet csinálni ma?

Visszafelé haladva, 1938-ig jutotunk. Menjünk most tovább.

A kérdést, minél messzebb keresi történelmi témáját a film, annál kevésbé lehet megúszni. Hogy tudniillik minek? Egyáltalán: mi célból csinál a mindig fontos dolgokra figyelő filmművész *kosztümös mozit*? Illetve, ha a művészet és hatalom viszonya ezt így követeli – és nálunk a rendszerváltásig biztosan követelte – mi célból rendel a kultúrpolitika *kosztümös mozit* a filmművészről? Mert ez nem magától értetődő. A közönségcsalogató *kosztümösségre* üzleti okokból építő filmvállalkozó számára talán magától értetődő volna, de hát ilyen nem volt, és ma sincs igazán a hazai filmszakmában. Akkor meg mire is jó a történelem a filmművésznek és a hatalomnak, akik ha másban nem is, abban mégiscsak hasonlítanak, hogy vigyázó szemeiket akkor is a jelen közönségére vetik, ha éppen a múltat idézik, vagy a múltat rendelik meg.

Egy mondatos válasz: vagy előzményt keresnek, vagy párhuzamot.

Hogy miről szól egy előzménykereső film? Természetesen előzmény az is, amit meghaladni sikerült, vagy amivel ijesztgetni lehet a kortársat, hogy akár vissza is lehet térni belé – ilyen volt ötvenes éveket fölidézni a hetvenes években. Előzményt keres, aki ma ötvenhatos mozidarabot forgat, vagy hatvanas évekről nosztalgiazik, és aki ha jól csinálja, meg tud mutatni régen elhelyezett csapdákat, fél évszázada időzített, de csak ma élesedő társadalmi pokolgépeket.

Ezek mind „gyökérkereső” filmek. Ahogy azonban haladunk visszafelé az időben, az előzménykeresés, az okokat bizonyítás szándéka kezd komolytalanná válni. Mondjuk, Herendi Gábor a 2004-es *Magyar vándorban*, vagy Jancsó Miklós a 2007-es *Mohácsi vészben* eljátszik a gondolattal, mi lenne, ha a balsors történelmi kauzalitása szépen követhető lenne ezer, de legalább félezer esztendőn keresztül? Ezeket a filmeket azonban alkotóik mégiscsak történelmi tréfának szánták, vagyis éppen hogy a mindenáron való ok-, előzmény-, gyökérkeresést karikírozó bohózatoknak.

Ha a film már hetven éven túl, majd évszázados mélységekbe ás le, ott lassanként elvesznek a mai magyar valóságot még magyarázni képes előzmények, és eljutunk oda, ahol a filmes és a politikus-megrendelő normális esetben már csak analógiákban utazhat. Vagyis onnan merítve témát, már csak azért csinál *kosztümös darabot*, mert a jelent valamiben hasonlónak véli a múlt egy kiszemelt pillanatához, és ezt a hasonlóságot ajánlja a nagyérdemű figyelmébe, harsogva vagy finom jelzésekkel súgva a fülekbe a történelmi párhuzamok kínálta szép tanulságokat.

1914-1938

Ami tehát túl közel van, arról még nem szokás példázat- és párhuzamkeresés céljából filmet csinálni, ami túl távol, arról már csak ilyen célból lehet.

A tizes, húszas, harmincas évek éppen az analógiás mesék határsávjában van.

Tanulságos itt is elővenni a történelmi témák előző alkalommal elképzelt Mengyelejev-táblázatát, és megnézni, milyen üres (egyszer még kitölthető) filmhelyek várnak friss próbálkozókra, és hol vannak a rendszerben azok a sorok és oszlopok, ahol már a rendszerváltás előtti filmtermésben is nagy volt a zsúfoltság.

1919-1920. *Kommün és Ellenforradalom*: a Rákosi-korszak kultúrpolitikai döntéshozói, akik mozgóképi megrendeléseiben gyanúsan kerültek a korszak munkásmozgalmi előzményeit, vonakodtak filmet csináltatni a Tanácsköztársaságról. Megkerülhetetlen, de kínos képzeteket keltő történelmi epizódokkal és történelmi nevekkel – például a Gulágon eltűnt Kun Bélával – nem akarták közönségüket provokálni. Az ötvenes évek közepétől-végétől idézték föl ezeket az éveket először mozgóképen: többnyire gyenge filmekben, melyek hirtelen szaporulata nyilván összefügg azzal, hogy 1956 után, egyértelmű párt döntésre, az Országgyűlés a Tanácsköztársaság emlékét törvénybe iktatta – ezzel valóban biztatást, és szabad utat adott „gyökerek keresésére” – természetesen a filmvásznon is. Olyan filmek, mint mondjuk a Makk Károly rendezte *39-es dandár*, vagy Várkonyi Zoltán filmje, a *Harag napja*, késve ugyan, de igyekeznek dicsőséges előzményeket kínálni a rendszernek, a korabeli jelentől visszafelé negyven esztendő messzeségben keresve a mindenkor proletárdiktatúra legitimitációs alapjait.

Amikor viszont egy évtizeddel később, Jancsó Miklós először a *Csend és kiáltásban* (1969), majd az *Égi bárányban* (1971) idézi föl a korszakot, már nyilvánvalóan más a történelmi téma kiválasztásának szerzői indítéka. Jancsó említett két filmje sok mindenről szól, de ami ebből idetartozik – a rendező immár nem történelmi előzményt, hanem történelmi analógiák csokrát kínálja. Jancsó filmjei először is szívénnek kedves általános történelemfilozófiai parabolák, szabadságról és zsarnokságról, másodsor a történetbe



BARTÓK ISTVÁN FELVÉTELE

foglalt baloldali szerepek, erkölcsi döntések gyűjteményei, minta és figyelmeztetés a Kádár-kor magát szintén baloldalinak mondó hatalmi rendszere számára, harmadszor pedig átjéjtve a cenzúrát, mindkettő ellenzéki képes beszéd is, mely arra az aktuális jelenre vonatkozik, melyben megszületett. Ez utóbbi úgy értelmezhető, hogy a nézőnek – mondjuk a *Csend és kiáltásban* – a megidézett fehérterror megfélemlítő eszköztárát az ötvenhat utáni megtorlók megfélemlítő eszköztára is eszébe jut, azon kívül persze, hogy általános érvénnyel mutatja meg az „egyetlen igaz hit” nevében országgló diktatúrák megfélemlítő és manipulációs gépezetét. Ennyiben Kommün-környéki eseményeket meg-elevenítő történelmi film már a rendszerváltás előtt is kínálhatott aktualizálható párhuzamot, éppen csak a fehér és vörös zsarnokságot az allegóriafejtő nézőnek gondolatban vagy föl kellett cserélnie, vagy legalább egymásra kopíroznia, hogy aztán általános példázatként átélhesse. *Szarvassá vált fiúk, Nincs idő,*

„Születtek-haltak a remények”

(Lugossy László: Szirmok, virágok,, koszorúk – Cserhalmi György)

javaslatot tesznek valamiféle kádárkori párhuzamra, *erőszak, humanizmus, eszképzizmus* akkoriban sokat emlegetett mintázatainak aktualizálásra.

Vagyis a témában ekkor már csakis párhuzamkereső történelmi film születhet.

És akkor most, nagy ugrással érkezünk meg a 2016-ba. Mindenekelőtt: ma a tágan vett korszak – első világháború, Kommün, Trianon, Horthy-konzolidáció – egyetlen nagy közös, ideológia-politika birizgálta darázs-fészkek, melybe – sajnos vagy szerencsére – hazai filmcsinálóknak pillanatnyilag eszébe ágába sincs belenyúlnia. Ez két irányban is érvényes.

Ami önkéntes tabu, de kár, hogy az: a világháború kitörése, előzményei. Ma senkinek sincs késztetése megidézni a tízes évek hol kardcsörtető, hol apoka-

Herkulesfürdői emlék – néhány ma már keveseknek ismerős filmcím: régi kommün-, fehérterror-, megtorlástörténetek. Különbözőek, de abban mégis hasonlítanak, hogy tizenkilences kosztümös moziarabként

lipszis-váró közhangulatát, hiába volna sokatmondó benne az aktualizálás. Ilyen magyar film – talán Szabó István *Redl ezredesét* (1986) leszámítva – amúgy korábban sem igen készült.

Ami önkéntes tabu, de szerencse, hogy az: egyelőre senki sem próbálkozik vörös és fehérterror méricskélésével, ideológiai alapon hozva ki véresebbnek akár az egyiket, akár a másikat a maga tizenkilences (húszas) történetében.

Ez az önkorlátozás egyébként a teljes Horthy-érára érvényes: ennek bizonyos részeit a mai kulturális és politikai hatalom hivatalosan is becsesnek nyilvánítja, teljes egészében viszont csakis az ellenzék hozza össze a jelennel, és amikor ilyen párhuzam előkerül, a másik oldal – ha csak ímmel-ámmal is – tagad. Elvben nem volna akadálya, hogy a kulturális kurzussal ma lojális filmrendezők lelkes biográfíát álmodjanak mozgóképre, mondjuk Klebelsberg Kunóról, ahogy annak sem, hogy magukat a másik oldalhoz közel érző filmcsinálók viszont kipécézzék a húszas-harmincas éveket, de szőröstül-bőröstül,

és keressék benne mindazt, ami a második világégés felé mutat, és nem mellesleg a jelenhez hasonlít. Ilyen filmek sincsenek, olyan filmek sincsenek. Egyelőre. Sem aktualizáló propaganda, sem aktualizáló letelezés.

E két ellentétes eszmeiségű közelítést mindenestre összekötne a párhuzamkereső szándék. Ezek a történetek (ha volnának) ugyanis nyilván a történelmi filmek abba csoportjába tartoznának, amelyik tiszteli a nyolcvan-kilencven esztendőnyi távolságot. Csak, mint tudjuk, a fejekben az idő zsugorodni is képes. Ha földidézünk néhány friss, kormány-közel eszmeifuttatást, mely szerint a baloldal bűnei 1789-től számítva tizenkilencen és hatvannyolcon keresztül, hol Párizs, hol Budapest érintésével folyamatos ívet rajzolnak ki a jelenig, akkor lehet olyan rossz sejtésünk, hogy egyszer még születik olyan pártos, jobboldali eszmeiségű, gyökerkereső mozarab, mely azért röpi el a nézőjét a Tanácsköztársaság hónapjaiba, hogy bebizonyítsa, ami a másik oldalon rossz, akkor kezdődött. Jöhet még olyan film, mely a múltnak ama rövid, véres szilánkját nem csupán az *itt és mosttal* hasonlítgatja, hanem valóságos előzményként, nagy, laza öltetésekkel hozzá is férceli.

Ilyen sincs egyelőre: még nagyobb szerencse.

1867-1914

Lornyonos, cilinderes, krinolin idők. Ugyanakkor a magyar filmtörténet legnagyobb zsarnokságparabolájának kosztümös ideje, melyhez – konkrétan Jancsó *Szegénylegényekjéhez* – a formálódó állami modernitás és pusztai hagyomány konfliktusos együttélése kell, új és régi szélsőségek találkozása. Mert ilyen történeteket kínál, és kínálna talán ma is a Kiegyezés kora, akár népszórakoztató változatban is, mint amilyen a magyar *eastern*, azaz a máig is csupán két hazai opuszt kínáló betyárfilm. Ezek volnának a Szomjas György rendezte *Talpak alatt fűtyül a szél* (1976) és *Rosszemberek* (1979).

A trend persze ennél általánosabb. A betyárfilmek, a civilizáció felszíne alatt fortyogó, onnan kitorló tradícióról mesélő történetek csupán alcsoportját képezik egy nagyobb századfordulós filmkorpusznak. A kulcsszavak amúgy ebben a nagyobb korpuszban is éppen ezek: *felszín, fortyogás, kitorás*, legfel-

jebb a „pásztoember versus táskás-ember” konfliktust más helyettesíti. Hiszen, már az ötvenes években vonzóak voltak a boldog békeidők, csak illett megmutatni, hogy a nosztalgiára csábító felszín alatt ott az osztályfelesztés, az úri bűnök ott burjánzanak. Nincs Móricz- és Mikszáth-adaptáció e burjánzás nélkül, nem készültek volna olyan darabok, mint Gertler *Dollárpapája* (1956), Bán Frigyes *Pénzcsinálója* (1961). Különböző filmek, de van közös dinamikájuk: először jön a szalonentriőr, jön a tollas-kalapos kosztümök bemutatásának operatőri jutalomjátéka, utána a cselekmény megpiszkálja a felszínt, és odalent minden csupa mocsok, ott vannak a dzsentri családok privát hazugságai, esetleg csak nyomor, esetleg egyszerű, köztörvényes bűnök. Valaminek mindenestre lenni kell a mélyben, és ez a bizonyos dinamika ezt a várakozó rosszat néha már a történet közben, néha csak a mese végére, de felszínre hozza. Több változat lehetséges: például látványos kitorásnak számít a *fin de siècle* derűs felszíne alól a csúnyalány megkeseredett apjának őszinteségrohama, Páger Antal alakításában, a Ranódy László rendezte *Pacsirtában* (1963). Hátborzongató kitorás a mindenki-kevdence zárdanövendék magyarázat nélküli öngyilkossága a Sándor Pál rendezte *Szeressétek Odor Emiliát!* (1969) utolsó képsorában. De talán még maga Nemeček Ernő értelmetlen halála is ilyen felszín alatti szörnyűség, amit Fábri Zoltán filmjében keretbe foglal – nyitó és záróképként – a pesti wurlitzer látványa és hangja, mintha a századforduló, mint giccses zenedoboz rejtené a titkos és eltitkolt fájdalmat.

Kiegyezés kori, békeidős filmek – bennük kötelezően ott ketyeg a bomba a bonbonier porcelán fedele alatt, lehetőleg időzítve – tucatszámú változatban, műfajban, üzenettel. Sokféleség gyönyörködtet, de a szimbolikus polkogép ketyegése és meglepetés-robbanása az, ami összeköti a csipkeruhás Emília halálos zuhanását a Sánctól szabadult nehézetűek fejére húzott csuklyával.

Ez egy ilyen kor volt. Valaha – leginkább a rendszerváltás előtt – így illett ábrázolni. És ha e kor kínál cenzúraprovokáló allegóriát is, példázatot a jelenről, azt is így, ezzel a „felszín kontra mélység” képzettel kínálja az

aktualizálásra éhes nézőnek. Merthogy kínál. „Átmeneti idők, mondják...” Így célozgat Szindbád, Latinovits hangján, Huszárik Zoltán rendezésében, Krúdy szavaival. Aztán elmagyarázza: olyan idők, melyeket a hős nem kívánt, mégis beleszületett. Mondhatná úgysis, ahogy az Anya jelenti ki a *Megáll az idő* (Gothár Péter, 1982) kelletlen filmkezdeti fogadkozásában: „Hát akkor itt fogunk élni...” Századfordulós „átmeneti idő” – Kádár-kori „álló idő” – könnyen adja az áthallásokat az előbbi az utóbbihoz. Vagyis az analógiás történelmi film képlete itt hibátlanul működik.

1848-1866

„Forradalom és Szabadságharc” – ahogy minden kor és rendszer hivatalos március 15-i ünnepi beszédeiben – a magyar filmben is aktualizálásra való. Látszólag. Mert amikor a filmcsináló hazafias buzgalmban körülnéz, és érdekes párhuzamot keres, ellenzékit vagy kormánypártit, fájdalom-sat vagy bizakodót, kiderül, hogy az akkori események önmagukban nem hasonlítanak semmihez, ami éppen van, vagy ami akár csak lehetne, tehát ebből a célból filmet csinálni sem érdemes rájuk. Az irodalmi adaptáció, mint kultúrmisszió persze más. Jókai a *Köszívű ember fiaiban* emléket állít a Szabadságharcnak, az emlékkállításnak aztán emléket állít Várkonyi Zoltán – lehetőség szerint minél kevesebb áthallással, de azért az amnesztia évében forgatott (1964) opus hőseinek Richárdnak, Ödönnek fatális megmenekülése, a harmadik fivérnek Jenőnek hősi de éppen olyan fatális halála mégis megadja az esélyt a közönségnek, hogy a Baradlay-fiúk sorsán keresztül az ötvenhat utáni megtorlás kiszámíthatatlanságára emlékezzen.

Az aktualizálás reménytelenségét nem is a nagystílus Várkonyi féle tabló példázza igazán, hanem minden idők leghamisabb Szabadságharc-filmje, az 1952-es *Feltámadott a tenger*. Elég róla annyit, hogy utolsó jelenetében a magyar honvédek, német diákkorradalmárok, lengyel és román népfelkelők úgy menetelnek együtt Bem vezénylete alatta végső győzelem felé, mintha máris a száz évvel későbbi Kominternt hoznák tető alá, vagy megtestesítenek a Rákosi-rendszer szövetségi politikáját, múltba vetítve a jelent, három évvel a KGST alapítása után, négy év-

vel a Varsó Szerződés születése előtt hirdette a „testvéri segítségnyújtást”. Ilyen film szerencsére nem készült több. De aktualizálható üzenet híján, „tisztá” tematikájú negyvennyolcas filmből – mely csak a forradalmi eseményekre koncentrált – ugyancsak kicsi a választék.

Amiből viszont több is van, amiben magyar filmcsináló magyar filmnézője játszva megtalálja a példát, az allegóriát, az ilyen-olyan aktuális párhuzamot: az a Bach-korszak. Nem a dicsőség, hanem a bukás. Nem a győzelem, hanem a bosszú, a megtorlás. Nem a dicsőség rövid pillanata, hanem az emigráció hosszú évtizedei. Csupa tragikus, magyar filmbe illő téma.

Ami ugyanis összeköti András Ferenc *Vadonját* Lugossy László *Szirmok, virágok, koszorúk-jával* (1984), vagy Bódy Gábor *Amerikai Anzix-át* (1975) Lányi András *Az új földesúr* adaptációjával (1988) – az csupán a nyomasztó történelmi „után”, a vereség és megtorlás megidézésének szándéka. Hiszen volt egyszer egy traumatikus pillanat, születtek-haltak a remények, tombolt a lelkesedés és folyt a vér. Ez volt 1848, és ez volt 1956. Már mint szűk százötven évvel később. A Kádár-kori jelen tehát éppen úgy évtizedekig tartó „után”, ahogy a Bach-korszak is, és éppen úgy döntéseket kényszerít ki valóságos és képzelte történetek hőseiből. E történetek szerint pedig lehet eszelősen kitarítani, lehet kompromisszumot kötni, elvtelenül vagy elvi alapon, lehet elmenekülni, lehet provokálni a sorsot, lehet aláztatosan hazasomfordálni. Íme, a puha (folyamatosan puhuló) diktatúra megannyi lehetséges életstratégiái – András, Lugossy, Bódy, Lányi előadásában – múltat idézve, de mindig jelenre célozgatva.

Szomorú tehát a Forradalom körüli évtizedek helye a magyar film esélyes téma-gyűjteményében. A bukás utáni hosszú fájdalom ideje volna az allegóriákat dúsan termő televény – a rövid dicsőség ideje pedig hozzá képest a tematikus parlag – a honi filmcsinálók, hiába keresnek, azóta sem találnak benne semmi aktuálisat.

Mai kortárs filmes példánk nincs, tehát a tematikus trend változására sincs bizonyíték, hacsak nem egy friss televíziós sorozat, a *Kossuthkifli*. A bizzarr történetből minket csak a történelmi allegóriádivat érdekel, és arra tényleg kínál vadonatúj példát a Rudolf Péter rendezte mesefüzér. Hiszen itt igenis benne vagyunk a Szabadságharc legforróbb hónapjaiban, és mégis van aktualizálható példázat. A tévésorozat csúcspontján a megveszekedetten nemzeti-radikális fiú és a megátalkodottan császárhű apja egymást gyilkolják meg – és a magyarok baja – Trianont is elővetítve – éppen innen kezdődik. Negyvennyolc, lám, új aktualitásként bukkan föl: párhuzamot kínál a nagyon is mai „hideg polgárháborús” életérzéshez és belőle fakadó katasztrófa előérzetéhez. Sokat idézett kor soha föl nem idézett vetülete: ilyen példázatunk még nem volt.

1825-1848

A magyar film Reformkor-képe nem esik egybe a történelemtudomány kijelölte Reformkor évszámhatáraitól. Sem a kezdet, sem a vég tekintetében: Nádasy Kálmán

„Ellenzéki képes beszéd is”

(Jancsó Miklós: Égi bárány – Madaras József)

Ludas Matyija (1949), tizennyolcadik századi történetében vannak tizenkilencedik századi, azaz reformkori motívumok – például fölbukkanó büszke vándorszínészek, de van olyan öntudatosan keserű jobbágyasszony – például Matyi édesanyja – akinek Móricz XX. századi parasztnovelláiban is helye volna.

Amúgy, kezdődjék-végződjék bármikor, a Reform a magyar történelmi film igazi, tematikus virágos kertje. Legalábbis az volt, amíg ki nem száradt. Merthogy hasonlóan szomorú sorsra jutott, mint a Rákosi-kor látszólag kifogyhatatlan motívum-panoptikuma: ahogy a bőrkabátos ávosokat is túlhasználta a nyolcvanas évek eleji magyar film, úgy a cilinderes országjobbítókat is, ahogy a kávéházi asztal fölé hajolnak. Mára pedig valahogy nem talál már a korszakon a fogást egyetlen, kosztümös filmben utazó rendező sem, így, odavonatkozó üzenet híján inkább lemond róla.

Rákosi-kor, Reformkor – nem csupán abban lehet párhuzamot vonni köztük, hogy a magyar film mindkettővel tematikus rablógazdálkodást folytatott. Más kapcsolat is



SZÓVÁRI GYULA FELVÉTELE



tán dyptichonja, az *Egy magyar nábob – Kárpáti Zoltán* (1966) az alázatos szorgalommal munkálkodó Kádárkor lassú építkezése számára fest fel mintának egy lelkes, de békés („konszolidált”) korszakot. Egy korszakot, ami legkevésbé sem előzménye egy másiknak. A világot sem. Maga a cél, amire vágni lehet.

Akad-e még üres mező a történelmi témakínálat periódusos rendszerének Reformkor-szegmensében egy mai rendező számára, akit az a szerencse ér, hogy kosztümös mozi-darab forgatásába foghat? Akad. Igaz, aki itt találná meg témáját, annak hazafias felbuzdulás és tuti üzlet, zavaros pénzügyi konstrukciók, és nagyszerű álmok ellentmondásos világából kellene történetét hitelessé csiszolnia, mintha bizony a fiatal alkotó egy mostani friss EU-támogatott megaberuházás köré építené a cselekményt. Persze, hogy volna e témában lehetőség a párhuzamvonásra, de ép-

van: amikor a Rákosi-kor még nem történelmi téma, hanem kínos jelen, vagyis a magyar filmtörténet egy mára nézhetetlen filmeket produkáló korszaka, akkor

„A balsors történelmi kauzalitása”

(Sára Sándor: Nyolcvanhuszár – Juhász Jácint)

az ezekben az években születő kosztümös filmek kivétel nélkül a Reformkorban játszódnak. Vagyis a korábbi korszak tematikus kiszípolozása éppen a százhusz évvel későbbi, másik kiszípolozott korszakban kezdődött.

No de hogyan, mi célból támadt a mélysztalínista ötvenes évek kultúrpolitikájának gusztusa éppen a „Haza és Haladás” esztendeihez, a felvilágosult honfiak, honleányok történeteire?

Ha csak a filmeket nézzük, föltűnik, hogy *Déryné, Erkel, Semmelweis* – három filmhős, három értelmiségi mintha lelkesült várakozásban töltené idejét. Merthogy a történelem méhében valami érik. Ha ezt komolyan vesszük, és utána számolunk, akkor persze a forradalom utáni bukás jön mindjárt, tehát a reform-remények helyett a reménytelenség érik, de ezek a történetek va-

lami mást sugallnak. Ahogy Darvas Iván és Krencsey Marianne diadalmasan visszaintegetnek az echösszekér saroglyájából, a Makk Károly rendezte *Liliomfi*

utolsó képsorában, az maga jövővárás. Világosan jelzi, hogy a kaputos-porköpenyes haladó entellektüel csetlésebotlása valami tartósságot és dicsőségeset készít elő: talán bizony – egy látványos időugrással – magát a győzedelmes szocializmust, Rákosi Mátyás országglását. Vagyis, az ötvenes évek saját használatra kitalált Reformkorképe nem más, mint látomás a jó szándékú értelmiség formálta *előidőről*, mely után százhusz évvel később jön a folytatás – a munkások és parasztok jelen ideje.

A későbbi Reformkor-filmek is aktualizálnak, de kevésbé nyakatekerten. Azaz múltat idézve nem az „előzmény párhuzamát” hanem születésük jelenének párhuzamát sugallják, ha sikerül sugallniuk valamit egyáltalán. A sugallat pedig vonatkozhat arra, ami van, és arra is, aminek lennie kell. Várkonyi Zol-

pen ez a tematikus mező már a fentebb tárgyalt Kiegyezés-kori filmcsoport esetében is feltűnően üres. Konkrétan szólva: hol vannak a nagy grundolások? Filmek, melyekben például Pest-Buda, majd Budapest épül? Hol van mindez Reformkortól Millenniumig, Duna-parti palotasortól földalatti vasútig, gőzmalomtól gázgyárig, Ganz Ábrahámtól Weiss Manfrédig? Hol vannak a filmek, melyek sok pénz elköltéséről szólnak, és sok pénzbe is kerülnek? Bereményi Géza kilencvenkilences *Hidembere* nyilván nem erről szólt, de ettől még a fellágyozott Lánchíd-pillér és megpatlanó óriási vasszerkezet a film ikonikus képsora marad.

Az ilyen képek, ilyen filmek hiányoznak. Pénzről, politikáról, pénzhez tapadó bűnről és erényről szóló történelmi darabok, melyek – ha a rendszerváltás óta bármely kormány alatt, bármelyik esztendőben megszülettek volna, alkotójuk szándékától függetlenül is átszönné őket a közönség szívének kedves, aktualizálható képes beszéd.

(Folytatjuk)

LILIAM ÖSVÉNY

apa/anya

SCHUBERT GUSZTÁV

**FLIEGAUFNÁL VALAMIKÉPPEN MINDIG MEGSZÓLAL A FÁJDALMAS GYEREK-
ZSOLOZSMA: APA, ANYA, APA, ANYA....**

Fliegauf filmjeiben a család az alfa és az omega, a balsors forrása és az ígéret földje, ahová azonban csak a boldogtalan kevesek juthatnak el. Odaérni nem szerencse dolga: súlyos tapasztalás és kínkeservesen lassú gyász munka a megnyugvás ára. A család akkor működik normálisan, ha „szemefénye”, a gyermek boldog, ez azonban ritkán adatik meg, mert ennek a boldogságnak elsősorban a család épsége a garanciája. A Fliegauf-filmekben azonban nemhogy boldog, még ép családokat sem látunk. (Ha csak a *Rengeteg* egyik epizódját nem számítjuk ide, de ott épp a megzakkant apuka jelenti a legnagyobb veszélyt: molesztálja a lányát.) A *Dealer*, a *Womb*, a *Csak a szél*, és a *Liliom ösvény* gyerekei csonka családokban nevelkednek. Magányos anyák a családfenntartók, amennyire lehet, igyekeznek megőrizni az elveszett teljesség illúzióját. Már aki: a *Dealer*-ben a drogfüggő anyuka saját kislányát árulja a heroinért, a *Liliom ösvény*-rettenetes asszonya pedig gyakorló örvült, aki a kislányán áll szörnyű bosszút (a pincébe zárja), amiért a férje elhagyta. A *Womb* hősnője sem teljesen százas, klónoztatta autóbalesetben elvesztett

barátját, „újrászüli” hajdani kispajtását. Az elvesztett szerelmet és gyerekkori boldogságot azonban a közeljövő genetikai csúcstechnikája sem hozza vissza, az „anya” sem a klónozással fel támasztott gyerekkori jóbarátot, sem a szerelmét nem kaphatja vissza, hiszen velük ellentétben ő nem kétszer él. A klónfű is csak addig boldog, amíg meg nem ismeri múltját. Rebeka ugyan „életre kelti” a halott Tommyt, de ez a tett a jó szándéka ellenére végletesen önző, és végül is meddő: sem anyaként, sem szeretőként nem kap elégtételt a tragikus veszteségért.

A Fliegauf megidézte világban a gyerekeknek rendkívül rossz sorsa van, vagy nyomorognak (*Csak a szél*), vagy lelkileg teszik őket tönkre (*Rengeteg*, *Dealer*, *Liliom ösvény*). És a megsebzett, testileg-lelkileg megrontott gyermekből ritkán lesz normális felnőtt. A balsors akár hetediziglen is öröklődhet.

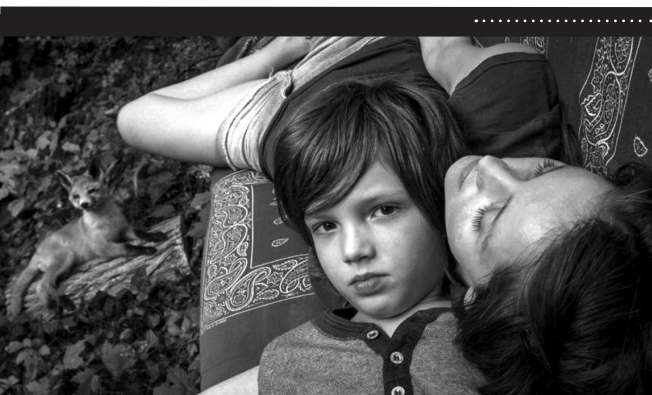
A *Liliom ösvény*a *Rengeteg* és a *Dealer* fatalizmusához képest optimista fordulat, már pusztán azzal is, hogy felveti a kérdést: meg lehet-e szakítani a láncot, meg lehet-e törni az átkot? Tulajdonképpen a *Womb* hősnője is ezzel próbálkozik, csak ott a megoldás még fantasztikus. A *Liliom ösvény* férjét, kislányt elhagyó fiatalasszonya – aligha véletlen, hogy őt is Rebekának hívják – gyakorlatiasabb megoldást választ. Örökül kapott mintáin, saját világszemléletén és viselkedésén próbál változtatni. Ami ugyan házilagos megoldás, de sokkalta nehezebb a

kívülről kapott kész megoldásnál (például a *Womb*-beli klónozásnál), mert hogy a traumatikus emlék beleég az emlékezetbe, és hosszú évek múltán is visszajár kísérteni. A *Liliom ösvény* emiatt lesz kísértet-mozi, méghozzá az *Ideglelés* sikere nyomán népszerűvé lett ál-dokuk kézikamerás amatőr-musában elbeszélve. A gonosz anyuka (Viola mama), és Rebeka kislánykori emlékképe egyaránt szemcsés fekete-fehér *found footage* snittekben járnak vissza kísérteni. Fliegauf azonban nem zsánerfilmes és nem is mainstream-iparos, úgyhogy szívfájdalom nélkül kidobja a kínálkozó lehetőséget, hogy népszerű *ghost story*-t készítsen, inkább azt forgatja le, ami igazán izgatja. A gyerekkori traumát tehát *nem látjuk*, hanem Rebeka elbeszéléséből ismerjük meg. Kisfiának, Daninak meséli el a rémtörténetet, de nem tárgyyszerűen, hanem hátborzongató Andersen-meseként, hogy tanítson, de ne sebezzen. „Az erdő szélén egy apró viskóban élt a Tündér és a Vadász, volt egy kisfiúk is, Aranyomnak hívták...” (Stefanovics Angéla szuggesztív átlényegülése révén az egyre sötétebb mese célba is ér.) Ez a választás nem függetlenfilmes manír, a *Liliom ösvény* vezérfonala ez a meseterápia. Fliegauf így tudja hitelesen és átélhetően elmesélni egy súlyos gyerekkori traumát elszenvedett nő öngyógyításának történetét, aki elhagyta a férjét (hogy pontosan miért, azt nem tudjuk meg, a férfit nem is látjuk, a nő leginkább chatelve érintkezik vele), de hétéves kisfiát, Danit nem akarja elveszíteni. Ennek eszköze a meseterápia, amely egyszerre enyhíti az asszony lelki sebeit és Dani traumáját. Az elmesélt múlt gyógyít, a film végén Rebeka és Dani együtt keresik fel a szűkszávú, emberkerülő nagypapát, együtt takarítják ki a gonosz nagyí erdei kísértetházat és vetik tűzre a régi lomokat. Talán odaköltöznek.

Addigra már tudjuk: erdő mellett nem jó lakni. De ha elmeséljük, meghallgatjuk a rémmeséket, kiismerjük a bennünk alvó rémeket, talán sikerülhet.

LILIAM ÖSVÉNY – magyar, 2015. Rendezte, írta, zene: **Fliegauf Bence**. Kép: **Lovasi Zoltán**. Producer: **Mesterházy Ernő**. Szereplők: **Stefanovics Angéla** (Rebeka), **Sótonyi Bálint** (Dani), **Gindert Mária** (Viola mama), **Székely B. Miklós** (Rebeka apja), **Balogh Maja** (A kislány Rebeka). Gyártó: **Fraktál Film**. Forgalmazó: **Big Bang Média**. 90 perc.

„Meg lehet törni az átkot?”
(Sótonyi Bálint és Stefanovics Angéla)



BESZÉLGETÉS FLIEGAUF BENCÉVEL

Egy rítus története

KŐVÁRI ORSOLYA

„NEM A DÉMONOKTÓL KELL ÓVNI A GYEREKEINKET, HANEM AZ ALAKOSKODÁSAINKTÓL.” EGY JÓ KAPCSOLATBAN MINDENRŐL LEHET BESZÉLNI.

• Néhány évvel ezelőtt egy interjúban a saját életed kapcsán arról beszéltél, milyen különös, hogy a házasságból kilépő féltől senki nem kérdezi meg, hogy van, mennyire fáj neki, mindenki arról érdeklődik nála, hogy viseli a másikat. A Liliom ösvény ebből a perspektívából készült. A magad történetét emelted el?

Annyit olvasgatunk, meditatálunk, és főleg beszélünk az elengedésről, hogy most már akár el is kezdhettünk gyakorolni. Dermesztő, amikor egy laza, vegán, jógázó anyukából előbújik a keresztény prédikátor. Akik kilépnek egy házasságból sok szentbeszédet kell végighallgassanak. Rebekának. Nem szószéken áll, hanem egy csetablakon keresztül beszél. A tartalom viszont kínzóan ugyanaz. A Liliom ösvény tele van intimítással, de ezek mindannyiunk intimításai, nem az enyéink.

• A mese, a gyerekkor végső soron magyarázattal szolgál a nő kallódására, életének szétesésére, vagy inkább eleve elrendelt szétesettségére. Lehetséges nézőpont ez legalábbis, bár a színészválasztás (Stefanovics Angéla) megalkuvást nem ismerő, erős személyiséget, kamikazealkatot ígér. Más szempontból tehát a nő, egy különös, autonóm személyiség belső története tárul fel előttünk. Melyik szándékod volt erősebb?

Nagyon szerettem volna ábrázolni azt a tűnékeny és álomszerű szimbiózist, ami szülő és gyereke között alakulhat ki. Én évek óta benne vagyok egy ilyen flowban a gyerekeimmel – persze sokszor bekebeleznek bennünket hétköznapok, de nem hagyjuk magunkat. Ennek az összefonódásnak az ábrázolása csak részben sikerült. Azt viszont, amikor a szülő átadja a tudását az ősökkel kapcsolatban a gyerekének, és ezzel a gyereket csatlakoztatja a múlthoz, szerintem

sikerült ábrázolnunk. A Liliom ösvény egy rítus története. Kicsit olyan, mint amikor a természeti népeknél a fiú először vehet részt a vadászaton. Néha antilopokra vadásznak ilyenkor, máskor démonokat úzhatnak el. Néha a szavannákon, őserdőkben történik ez. Mások lépcsőházakban, uszodákban, bérházak tetején. Ezek az ősi rituálék átjárják a mindennapjainkat. Ez egy immanens erő.

• Mióta íródnak benned a mesék? A saját gyerekkorodban kezdődött, amikor továbbcsöztél magadban a történeteket, vagy akkor, mikor a fiadnak meséltél?

Én már régóta mesélésből élek, viszont a tétek kétségtelenül megemelkedtek, amikor gyerekeim születtek. Ekkor értettem meg, hogy a fejből, vagy szívből elmondott mesék a személyiségünk legmélyéről keve-

rednek elő, és tūpontos portréi annak, akik igazából vagyunk. Szédítő folyamat, és elképesztő az is, mennyire mélyen fókuszál egy gyerek, amikor ezeket a saját meséket hallgatja. Azt tanultam meg, hogy a legelképesztőbb démoni történeteket is el lehet mesélni egy gyereknek. Az persze fontos, hogy a gyerek bármikor szólhat: ez most túl sok. Ezt előre meg kell beszélni.

• Gyerekkorodban fontos szerepet játszottak a mesék?

Rajongtam Andersenért, azt mondták, ez meg is látszik a Liliom ösvényen. Később E.T.A. Hoffmant, és Kleistet is szerettem. A Szarvassá változott fiú, a Fehérlófia, a Kalevala, az egész görög és római mondavilág örökre belém ivódott. Theodor Kittsen illusztrációit pedig csak óvatosan merem nézegetni, olyan intenzíven hatnak rám.

• Ugyanazt lehet elmondani a Liliom ösvényben elhangzó meséről, mint ami a nyolcvanas évek kultikus fantasy-meseregényében, a Végtelen történetben elhangzott: „nem biztonságos”. A hallgató belezuhan a történetbe, akaratlanul részesevé válik.

Nemrég látta Feldmár András, és ő azt mondta, lehetetlen végignézni ezt a filmet anélkül, hogy regresszálódjon az ember. András szerint nagyon fontos, hogy az anyuka mer az lenni aki. Ki meri fejteni, meg meri mutatni magát. Fontosabb számára, hogy azonos legyen saját

Fliegauf Bence és Sótónyi Bálint





magával akkor, amikor a gyere-
kével van, mint bármilyen ne-
velési elv. Feldmár szerint ezzel
megtiszteli a gyereket. A mesé-
ről azt mondta, hogy szerinte

egészen ritka, amikor a mesét ősi funk-
ciójában jelenítenek meg egy filmben.
A mese Feldmár szerint, arra jó, hogy
bármiről lehessen beszélni. Ebben a
mesében vérző szájú, örült tündérek-
ről, hallucináló nagymamákról van szó.
Egy olyan nagymamáról, aki szerint minden
embernek rádiót szereltek a fejébe.
Dani erre megkérdezi: és honnan jön
az adás? A csillagokból – válaszolja az
anya. Lehet tehát kérdezni. Lehet vála-
szolni. Igaz hogy ennek a gyerekek ko-
szos a lába, játszik a tűzzel, és sötét pin-
cékbe járkál az anyjával, de bármikor és
bármiről beszélhet. Ebben egyetértek
Andrással, szerintem is ez a lényege en-
nek a filmnek.

• *A rítus részint beavatás, részint a gyer-
mekkor traumáinak, szellemeinek meg-
idézése. Olyan érzésem volt, mintha anya
és fia csak a mesében találkozna, értené
egymást; míg ott „összeér a lelkük”, a hét-
köznapi működésben tévován léteznek
egymás mellett. Adnál kis betekintést,
hogyan instruáltad a két szereplő közötti
kapcsolatot? Mit vártál a fiút játszó Sótó-
nyai Bálinttól, és mit Stefanovics Angé-
lától?*

Ez egy párbeszéd-centrikus forga-
tókönyv volt, sokkal rétegzettebb,
túláradóbb duma volt a forgatókönyv-
ben. Hamar kiderült, hogy ez nem mű-

Liliom ösvény

(Stefanovics
Angéla és Sótónyai
Bálint)

közik kettejük között. Ettől :
kezdve a Bálint és Angéla :
közötti distanciára építet- :
tem az instruálást. Rebeka :
hűvös, és nem igazán tudja :
közel engedni magát a gyerekekhez. A :
gyerek meg illemtudóan nem is kíván :
ennél sokkal közelebb menni. Ez va- :
lószerűleg azért van így, mert Rebeka :
mélyen traumatizált, intézetben fel- :
nőtt, bántalmazott gyerek volt. Miért :
tudna bármit kezdeni az intimitással? :
Viszont megengedi azt, hogy a gyerek :
annak lássa, aki. Ez tartja egyben Danit.
Ha ugyanis a gyerek egy példás szülő :
szerepét alakító frusztrált anyával él,
egyedül marad. Ő az anyjával akar len- :
ni, és nem egy igyekvő színésszel. Nem :
a démonoktól kell óvni a gyerekeinket,
hanem az alakoskodásainktól. Leg- :
alábbis én erre törekszem, azt hiszem :
néha sikerül.

• *Nem igazán színészi feladatról volt itt
szó, inkább olyasmiről, amit létezésként
szokás emlegetni. Lehet ezt mondani?*

Lehet. Próbálkoztunk ezzel. Küzdelmes
forgatás volt, rengeteget formálódott a
könyv, és ez mindig sok frusztrációt szül.
A dialógok átfomálódtak, sok jelenet ki-
maradt, rengeteget pótforgatás volt.

• *Úgy hallottam, a 42. hét című Pintér
Béla-előadás láttán változtattál eredeti
elképzeléseden – eszerint egy apa-fiú
kapcsolatban gondolkoztál –, mert nagy
hatást tett rád Stefanovics kamaszos vo-
násokat hozó kismamája.*

Igen, és ekkor megnéztem a *Junót* is.
Angéla a 42. hét-ben, és a *Juno* alaposan
átkeverte bennem a kártyákat. Megértet-
tem, ha egy anya a főszereplő, aki külön-
él a gyerekeitől, sokkal nagyobbak a té-
tek. Nem beszélve arról, hogy Angéla
titkai, hazugságai, érzékenysége éppen
azok voltak, amit a szerep megkívánt. Iz-
galmas volt apáról anyára átirni a forga-
tókönyvet. Az apa-fia változatban a kisfiú
elképedve nézegette a férfi öltözőben
himbálódzó, lógó péniszek különböző
korú, formájú, méretű kavalkádját. Az
anya-fia változatban a kisfiú ugyanez-
zel az elképedéssel figyeli a fonnyadó,
feszülő, ráncos és duzzadó női testeket.

• *Bagossy László színházrendező, ugyan-
csak gyermekeitől ihletetten írt egy cso-
dás mesét az Örkény Színház számára A
Sötétben Látó Tündér címen, 2005-ben.
Olyan nagy sikere lett, hogy mesekönyv is
született belőle. Gondoltál már arra, hogy
papírra vetted a meséidet?*

A környezetemben sokan szeretnék ezt.
Szerintem is tudnék mesekönyvet írni, de
azért kicsit még öregednék hozzá. Egyre
több történet gyűlik össze, és ezek csend-
ben izzanak bennem, van, amelyik lassan
elhamvad, más mesék élénken parázs-
lanak, aztán egyszer csak lángra kapnak.
Könnyen megégethetem magam velük.
Vannak olyanok is, amiket még nem me-
rek elmesélni. Ezek sokáig, hetekig, hóna-
pokig velem maradnak, szinte kísértének.
Valószínűleg úgy fogom csinálni mint ed-
dig: azért is ezeket fogom elmesélni. •

A világ változtatott meg minket

EGY KÜLÖNLEGES NAP, A BÁL,
A POSTAKOCSI – AZ OLASZ FILM
NAGY NEMZEDÉKÉNEK EGYIK
UTOLSÓ KÉPVISELŐJÉT VESZÍTETTE EL.



Meg akartuk változtatni a világot, de a világ változtatott meg minket” – foglalta össze nemzedéki alapélményét Ettore Scola. És valóban, történelmi filmjei mellett az olasz életről és emberekről szóló sok más realista-groteszk történeteiben is azt mutatja be, hogy a történelmi erők és az adott társadalmi-politikai struktúrák hogyan gyúrnák át az embert.

Sokfelé ágazó, rendkívül termékeny rendezői pályáját a neorealizmus egyik utolsó hullámaként emlegetett – Mauro Bolognini, Pietro Germi, Mario Monicelli, Antonio Pietrangeli és Marco Ferreri nevével fémjelzett – *commedia all'italiana* jegyében kezdte. Több mint harminc rendezés fűződik a nevéhez, és még sokkal több filmnek a készítésében vett részt társrendezőként vagy forgatókönyvíróként. Épp úgy alkotott történelmi-kosztümös pikareszk filmeket (*Belfegor a pokolból* 1966; *Fracassa kapitány utazása*, 1990), mint irodalmi adaptációkat (*Kisvárosi felügyelő*, 1969; *Szerelmi szenvedély*, 1981), vagy a jelent görbe tükörben ábrázoló vígjátékokat (*Beszéljünk a nőkről* 1964; a Dino Risivel és Mario Monicellivel közösen rendezett *Új szörnyetegek*, 1977, *Makaróni*, 1985, *Hány óra?*, 1989). A neorealista hagyomány egyik ágához, a sokszereplős, dramaturgiailag nem feszesre komponált, a saját korának jellegzetes figuráit és problémáit szarkasztikus humorral bemutató filmtípushoz éppúgy hű maradt, mint az európai történelem lényeges vonásait sűrítő témákhoz és a groteszk látásmódhoz.

FRANCIA KOSZTÜMBEN

Az életmű egyik legambiciózusabb és legnagyobb szabású filmje *A postakocsi*, melyet Olaszországban *Il mondo nuovo* (*Az új világ*), Franciaországban pedig *La nuit de Varennes* (*Varennes-i éjszaka*) címen forgalmazták. Mindhárom cím találó.

A francia forradalom idején játszódó történet Scola jó pár munkájához hasonlóan a hely, az idő és a cselekmény hármasságának elvén alapul. A szereplők – köztük Nicolas Restif de la Bretonne, a libertinus író (Jean-Louis Barrault), Thomas Paine, az amerikai forradalmár (Harvey Keitel), Sophie de la Borde, Marie Antoinette udvarhölgye (Hanna Schygulla) és nem utolsósorban az életének utolsó állomáshelyére igyekvő Casanova (Marcello Mastroianni) – 1791. június 20-án Párizsból indulva a kocsi zárt terében utaznak, s estére a varennes-i városháza elé érkeznek. Ez a „varennes-i éjszaka”, a szökésben lévő királyi család elfogásának pillanata, mely közismerten a francia forradalom egyik nagy fordulatát hozza magával. Egyébként a „varennes-i éjszaka” eredetileg Catherine Rihoit regényének a címe, melyből a szüzsé származik, míg az eredeti olasz cím voltaképpen a kerettörténetre vonatkozik, melyben egy vásári bábjáték eleveníti meg a Szajna partján összesereglett nézőknek a forradalom friss eseményeit: „az új világot”. A kerettjáték végén már a király nyakára hulló guillotine-t látjuk,

az új világ győzelmét és a régi rend végleges vereségét.

A postakocsi persze nem véletlenül követi a szökésben lévő király útvenét. Restif megtudja, hogy előző éjszaka egy titokzatos kocsi hagyta el a királyi palotát, s megsejtve, hogy a királyi család utazik benne, krónikásként tanúja akar lenni a várhatóan izgalmas fejleményeknek. Ő és útitársai létező személyek voltak (Restif olyannyira, hogy nemcsak erotikus és filozófiai írásaival hagyott nyomot maga után, hanem azzal is, hogy róla nevezték el a *retifizmust*, azaz a lábfejtizmust, mely a film nem egy jelene-tét motiválja). Ugyanakkor a szereplők találkozása és a valóságos történelem hátterében velük megesett kaland nyilvánvalóan fiktív.

A varennes-i utazást – s ezt aláhúzza egy a kerettörténetet magába foglaló további kerettörténet – egyben időutazásként is értelmezhetjük. A postakocsiba zárt személyek (az udvarhölgy, az arisztokrata, a bankár, a kalandor, az író-értelmiségi, a forradalmár politikus) világa leképezi a francia társadalom, pontosabban az „ancien régime” felsőbb osztályainak világát, mellyel a varennes-i éjszakán összecsap a királyi fogságba ejtő új világ.

A varennes-i fogadó szobájában Sophie grófnő kicsomagolja a király díszruháját, egy ruhaállványra akasztja, s mélyen meghajol előtte. Italo Calvino *Nem létező lovagjában* találkozunk hasonló szimbólummal (az üres lovagi páncél képében). Scola sokkal megfontoltabb annál, hogy ezzel a jelenettel fejezze be a filmet. A második kerettörténetben Restif kilép a metróból, a Nôtre Dame-mal szemben, azon a ponton, ahol kétszáz évvel ezelőtt *Az új világ* című bábjátékot láttuk, és szétnézve a jelenkori nyüzsgésen úgy szól, hogy minden kezdődhet előlről.

A néző dolga, hogy megfejtse, mit jelent ez. Vajon azt, hogy a történelem körkörösen mozog? Hogy megérett az idő egy új forradalomra? Minden esetre a zárszó egy történelmi szemléletmód verbális megfogalmazását és a film tanulságának explicit kimondását foglalja magában. Mindez egyszerre mutatja Scola nagy erőnyeit és bizonyos korlátait: egyfelől rendkívüli intellektuális igényességét és tudatosságát, másfelől hajlandóságát a kifejezett filmes eszközökön túlmenő verbalizmusra.

A film történelemképe meglehetősen rezignált. Az egyértelműen baloldali Scola nem foglal kifejezetten állást szereplői mellett: nem tagadja meg a szimpátiát a régi rend képviselőitől (sőt mintha Casanova szemével nézné az egész varenes-i eseménysort), s nem azonosul az új világ figuráival sem.

Az életmű másik csúcsa, *A bál* (1980) szintén a francia történelmet idézi. Bravúros, drámai és nagyon filmszerű. Egyetlen szó nélkül, csak gesztusok, tánc és zene (táncdalok, mozgalmi dalok, sanzonok, beatzene, popzene) közvetítésével eleveníti fel a XX. századi francia történelem ötven évének néhány csomópontját, egy este fo-

lyamán, egy helyszínen, egy bálteremben. A Théâtre du Champagnol 1980-as előadása alapján készült. Megjeleníti a megszállást, a felszabadítást, az algériai háborút és az 1968-as diáklázadást. Amikor megalakul az antifasiszta népfront, az emberek összekapaszkodnak és kivetik maguk közül a kollaboránst. A háború után vége a szolidaritásnak, szétesik a közösség. Azután a rock and roll-korszakban még nagyobb az elmagányosodás – hogy csak a legjellemzőbb, mozgással, táncal, gesztusokkal jelzett változásokat idézzem fel. Minderre rávetül a privát történet: a film elején magányos nőket és férfiakat, a smink és a gesztikuláció segítségével gro-

teszkül túlrajzolt bábszerű figurákat látunk, akik kétségbeesetten próbálnak társat találni egy életre, vagy legalábbis táncpartnert egy estére. Összekapaszkodnak, majd útjaik szétválnak. Mindenki ugyanolyan magányosan hagyja el a báltermet, ahogyan érkezett. Az ember örök magányának végső képe marad meg a nézőben.

A FASIZMUS ÁRNYÉKA

Scolát az olasz történelemből mindegyik a fasizmus és a háborút követő félévszázad története érdekli, mely megformálta a mai Itália arculatát. Az ő szemében ez a történet a baloldal győzelmes előrenyomulásának, majd válságának a története volt: egy olyan válságé, mely egyszerre politikai és morális.

„Vásári bábjáték jeleníti meg az új világot”
(A bál)





soha nem látunk kék eget, vagy bármi zöldet, még a tetőterazon sem. A kamera nem lát ki a bérház falának, lépcsőházának kopott barnájából. Sophia Loren végig ugyanazt az elnyűtt, barna pongyolát viseli. A két színész alakításának súlyát az adja meg, hogy mind a ketten az imázsuknak teljesen ellentmondó figurát játszanak: Sophia Loren, a ragyogó, érzéki nő elnyűtt pongyolában sertepertelő háziasszonyt, Marcello Mastroianni, a „latin szerető” pedig egy tétova, gátlásos, meleg férfit. Antifaszizmus mellett üldöztetésének ez az egyik oka, ami ugyancsak groteszk felhanggal járul hozzá idilljükhöz.

A család (*La famiglia*, 1987) egyetlen római lakás terében mutatja be egy polgári-értelmiségi család életének nyolcvan évét. Egy-egy születésnap alkalmával, az első és az utolsó fénykép készülések összegyűlnek az első és az utolsó nemzedék kisebb szereplői is. A fontosabb szereplők életének fordulópontjai néhány drámai jelenetben tárulnak elénk. Körülbelül tíz évenként készül egy „pillanatfelvétel”, egy filmjelenet a családról. A második nemzedék (Carlo, Giulio és Enrico) játssza a film főszerepét, de Carlo gyermekei és unokái révén a harmadik és negyedik nemzedék életútját is tudjuk még követni. Lényegében egy családregényt látunk megelevenedni, amelynek az olasz történelem csak a hátterét alkotja. Az irodalomtanár Carlo nem hajlandó belépni a fasiszta pártba, s elveszti állását. 1946-ban újra tanár lesz, majd az olasz irodalom egyetemi professzora. A politikai állásfoglalás csak így, közvetetten, következményei révén jelenik meg a vásznon. A fő téma – a család életének megidézése révén – az idő múlása maga.

A *Mennyire szerettük egymást* (*C'eravamo tanto amati*, 1974) három barát történetét beszéli el, akiknek nagy közös élményük az ellenállásban való

A fasiszta korszak egy jellemző pillanatát felidéző, *Egy különleges nap* (*Una giornata particolare*, 1977) Scola legmaradandóbb munkái közé tartozik. Klasszikus drámai struktúrájú mű, melynek cselekménye egyetlen nap alatt, egyetlen helyszínen, egy római bérházban játszódik, lényegében három szereplővel (csak a keretben van sok szereplő). A hely és idő egységének engedelmessé drámai szerkezete igen modern, „csehovi” típusú: látszatra szinte semmi sem történik benne. Egy antifasiszta értelmiségi találkozik egy olyan asszonnal, akire hatott az újságok, a rádió, a propagandaszövegek „hétköznapi fasizmus”. 1938. május 6-án, amikor Hitler meglátogatta Mussolinin Rómában (ez az esemény fordulatot jelzett az olasz fasizmus történetében), fogadására mindenkit kivezényeltek: katonákat, asszonyokat, iskolás gyerekeket. (A sokaság kirajzása és esti hazatérése képezi a keretet). Csak a hatgyerekes háziasszony, Antonietta (Sophia Loren) marad otthon, és az öngyilkosságra készülő Gabriele (Marcello Mastroianni), az éppen elbocsátott rádióriporter, akinek letartóztatására bármelyik pillanatban sor kerülhet (barátját már száműzték délre,

mint ezt egy telefonbeszélgetésből megtudjuk). Az otthon maradtok között van a kíváncsi házmesterné is, aki mindent megfigyel és azonnal feljelenteni kész.

Antonietta kanárija kiröpül az ablakon, Gabriele segít elfogni. A két ember között beszélgetés kezdődik, barátság szövődik, sőt szeretkeznek is egymással. A nap végén, amikor a család és a ház lakói már hazatértek, Gabrielét elhurcolják. Ez a nap, amit a többiektől, a világ megszokott nyüzsgésétől, a fekete ingesek tömegétől, az állandóan hangosan szóló rádiótól távol töltenek, mégis megváltoztatja a hősök életét. Antoniettáét csak belsőleg: egy napig nem volt a háztartás, a család rabja. Gabrielének viszont (akinek szobája falán avantgárd festmények, polcain pedig könyvek sorakoznak) ez volt az utolsó, szabadlábban töltött napja a száműzetés előtt. A fasisztától távoli, autentikus élet egy napját töltötték együtt, mintha egy szigeten lettek volna. Az idill viszonylagos, ideiglenes jellegét kiemeli a stilizáció: a színvilág és a színészi játék. A film egységesen a szépiá és a barna szín különböző árnyalataiban játszódik, olyannyira, hogy

„Látszatra semmi sem történik benne”

(Egy különleges nap – Marcello Mastroianni és Sophia Loren)

részvétel volt. Amikor bombát dob-
tak a németekre, akkor még szerették
egymást, hasonlóan gondolkodtak és
éreztek. Azután az utak szétváltak. A
jómódú ügyvéd (Gianni), a filmbolond
tanár (Nicola), és a kórházi portás (An-
tonio) egy-egy véletlen találkozás al-
kalmával meséli el, mi történt vele az
elmúlt években. Más élet, más életszín-
vonal, más gondok, más gondolkodás-
mód. Antonio és Nicola baloldali ma-
radt, míg Gianni, az ügyvéd házassága
által, egy hatalmas építési vállalkozás
résztulajdonosaként beépült a fennál-
ló korrump rendszerbe. A film végén, az
utolsó közös találkozás (az éttermi jele-
net) után Antonio és felesége, Luciana
(aki régebben Gianni szerelme volt, de
Gianni éppen e házasság miatt elhagy-
ta) anyagi gondokkal küzd és segítsé-
gért akar fordulni Giannihoz, Nicolával
együtt. Nicola azonban végül lemond
arról, hogy becsöngessen Gianni úszó-
medencés villájába. Ter-
mészetesen – bár a fenti
összefoglalás esetleg ezt
sugallja – nem a szegény-
gazdag ellentét jelenti a
film fő problémáját, hanem
a szereplők sorsában ki-

fejeződő szellemi-világnézeti-morális
szembenállás. Gianni története a de-
moralizálódás hosszú folyamata. Ő az,
aki felesége erkölcsi és lelki válsága,
majd öngyilkossága (egy másik interp-
retációs lehetőség szerint: balesete)
idején oly kevés együttérzést, rész-
vétet tanúsít. Úgy is lehet értelmezni,
hogy Antonio és Nicola viszont nem
magas erkölcsi színvonalú áldozata
a társadalmi rendszernek, hanem in-
kább balekok, akiknek nem sikerült
karriert csinálniuk. Korábban, az ellen-
állás idején, a morálisan tiszta helyzet,
az egyértelmű cselekvés lehetősége
adott ezeknek a figuráknak erkölcsi
súlyt. A cél és a perspektíva hiánya, a
békeidőben hozott kisebb-nagyobb
kompromisszumok felmorzsolják ezt az
erkölcsi tartást.

Scola olasz társadalmat elemző mun-
kái közül leginkább ez a film sugallja a
„meg akartuk változtatni a világot, de
a világ változtatott meg
bennünket” nyomasztó él-
ményét. Ehhez az is hozzá-
tartozik, hogy Antonio be-
csületessége és egyszerű-
sége nem elegendő a világ
megváltásához.

A filmtörténetre való reflexiók teszik
lehetővé egy forradalom utáni helyzet
banalitásának *nem banális* ábrázolását.
A hiányzó forradalom kinematográfi-
ai szublimációja (utalások De Sicára, a
Biciklitolvajokra, Fellinire, az *Édes életre*)
ellenpontosza Antonio lelkesedés és
távlatok nélküli harcát, illetve Gianni
opportunistusát. Hozzájuk képest az
értelmiségi Nicola még mindig rendel-
kezik tehát némi intellektuális-morális
többlettel. Ám ez a többlet sem elég
a világ megváltásához. Sőt, Nicola ta-
lálja meg legkevésbé a helyét a jelen
világában. A film keserősége, groteszk
humora részben annak is tulajdonitha-
tó, hogy a fellendülés (az „olasz csoda”)
korszaka, amelynek a dilemmáiról szól,
addigra nagyjából már lezárult.

KESERÉDES ÉLET

A kortárs olasz társadalomra a Scola-
életműben *A teraszról* (*La terrazza*,
1980) nyílik a legtagasabb kilátás. Fil-
mesek, TV-sek, forgatókönyvírók, pro-
ducerek világába lépünk. Jól-situált
értelmiségiek és üzletemberek, régi
barátok rendszeresen találkoznak,
vacsoráznak, beszélgetnek és vesze-
kednek egyikük római lakásának te-

„A világ változtatott meg bennünket”

(Mennyire szerették
egymást – Stefano Satta
Flores, Vittorio Gassman
és Nino Manfredi)





raszán. Az ellenállásban való hajdani részvételre (a háború már 35 éve véget ért!) csak a legidősebbel, Marióval (Vittorio Gassman) kapcsolatban történik utalás. Ő különben is más, mint a többiek: aktív politikus, képviselő. A többi szereplő története – hanyatlástörténet. A történeti regény analógiájával élve: ez a film Flaubert-re emlékeztet, méghozzá az *Érzelmek iskolájára*. Az a közös élmény, amelyre legszívesebben emlékeznek, már nagyon régen volt. Csak az a tradíció él belőle, hogy a régi barátokkal időnként össze kell jönni a teraszon. A kiüresedett estélyeken azonban csak fecsegnek, már nincs mit mondaniuk egymásnak. Mindnyájan magánéleti és alkotói válságba kerültek: Enricónak, a forgatókönyvírónak (Jean-Louis Trintignant) már nem jut eszébe semmi (ezért bujkál producere, Amadeo elől). Luigit, az újságíró kidobták a laptól (cikkeiben régóta csak önmagát ismétli), Sergio, a RAI egyik vezetője úgy hal meg egy forgatáson, munkatársai szeme láttára, hogy észre sem

veszik, nem keresi senki. Luiginak és Amadeónak a házassága is végső válságba jutott, nem utolsó sorban azért, mert feleségeik önálló tévé-riporterai vagy forgatókönyvírói karriert futottak be. A teljes csőd és a kilátástalanság élménye tölti el ezt a nemzedéket. Az újságnál a Luigit kiszorító fiatalok gátlástalanok, már semmilyen eszme, érzés, összetartozás, közös élmény nem fűti őket, csak a karriervágy. Egy farmeres lány állandóan a házigazda fiát keresi. A film végén, az utolsó estén meg is találja, de ez már semmit sem tesz hozzá a történehez: a fiatal pár meg sem szólal. A filmben a válság erősen *nemzedéki* színezet nyer. Ugyanakkor a fiatal nemzedék semmiben nem haladja meg az előzőt, sőt szellemileg és morálisan súlytalnabb annál.

Az itt vázolt kép szürkeségén és – talán így elmondva – közhelyszerűségén két dolog enyhít. Az egyik megint a keserű humor, ami Scola erőssége.

„Anyagi és erkölcsi nullponton vannak”

(Csúfak és gonoszak
– Maria Luisa Santella,
Nino Manfredi és
Maria Bosco)

Néhol irónia, néhol groteszk felhangok érvényesülnek a film narrációjában. Az egyes szereplők viszonylag önálló történetét elbeszélő epizódokat néhol szarkasztikus megoldások zárják le, például

ul Sergio halálának képsorát a TV-stúdió díszletei között. Enrico balesete a ceruzahegyezővel bizzar, Luigi anyósának terhessége és e hír családi fogadtatása groteszk.

Rövid időre Mario figurája tanúskodik valamiféle emelkedettségről: ez a másik olyan motívum, mely valamilyen enyhíti a reménytelen szürkeséget. Mario kommunista parlamenti képviselő, s ebben a mivoltában – egzisztenciális szempontból – nincs is válságban. Az ő konfliktusa látszólag csak magánéleti: nő emberként szeret bele egy fiatal lányba, Giovannába (Stefania Sandrelli). A pártkongresszushoz intézett – képzelt – szónoklatában teljes komolysággal teszi fel a kérdést: lehetünk-e boldogok mások boldogtalansága árán. A filmnek ezen

a pontján, de csak ezen a pontján, igazi pátosz bukkan fel. Utána természetesen minden visszasüllyed a banalitásba, hiszen Scolától, a neorealizmus által ihletett forgatókönyvírótól és rendezőtől, aki vígjátékokban is sokat dolgozott, és nagy tapasztalatokat szerzett a mindennapiság ábrázolásában, teljesen idegen a romantikus moralizálás. Az „érzelmek iskolájában”, a dezillúzió állapotában már nincsenek nagy döntések, szakítások, tettek, sem pedig nagy formátumú emberek. Csak pillanatnyi kitörési kísérletről, elvágyódásról és nosztalgjáról lehet szó.

A *Mario, Maria és Mario* (1993) ismét közvetlenül kapcsolódik az olasz társadalom történetéhez. 1989 után, a kelet-európai szocializmus összeomlásával, az olasz kommunista párt az elé a választás elé került, hogy új alapokon demokratikus baloldali párttá alakuljon-e át, vagy a régi úton haladjon-e tovább. A filmben ez a dilemma egy szerelmi háromszögtörténet háttérét alkotja. A férj a párt megújulásának híve, a feleség a hagyományos pártstruktúra fenntartásáé, a másik Mario úgyszintén. Mind a házasság, mind az új szerelem válságba jut. Egy év telik el, két pártkongresszus között. A párt a megújulást, a demokratikus alapon való újraszerveződést választotta. A házasság csak az után áll helyre, hogy a férjet újfasiszta fiatalok megverik, s először Maria, majd Mario a segítségére siet. Vagyis a frontok továbbra is világosak, az ellenség közös: a lényeg ebben a tekintetben nem változott. Ha így foglaljuk össze, úgy tűnik, direkt politikai filmmel van dolgunk. Ám annyira közvetlen az összefüggés a politikai és a szerelmi konfliktus között, hogy az már a művészi érték rovására megy. De vajon csak szerelmi drámaként lehet-e nézni ezt a filmet? Azt hiszem, allegóriaként kellene. A film az olasz baloldal válságát jeleníti meg: kezdetben a szerelmi háromszög létrejötté a két álláspont elkülönülését, a párton belüli frontvonalak kialakulását; Maria idegösszeomlása a krízis mélypontját, a házaspár kibékülése pedig a megoldást jelzi.

A laza szerkezetű, sokszereplős filmek közé tartozik *A vacsora* (*La cena* 1998) és a *Róma népe* (*La gente di Roma* 2003). A *vacsora*, hogy elhelyütt csak erről a filmről ejtsünk szót, szín-

tén a hely, az idő és a cselekmény egységének elvét tükrözi. Teljesen zárt világba kerülünk: a szereplők egy étteremben véletlenszerűen verődnek össze, s nem is látunk mást, mint magát az éttermet, a konyhát és a mosdót, miközben az utca és a bejárat csak a keretben tűnik fel. Az egy- másba szövődő epizódokban az egyes asztaloknál nem történik semmi különös – csak éppen szerelmi vallomások hangzanak el, kapcsolatok szakadnak meg, egy sok férfi által körüludvarolt nő visszatalál a férjéhez, az idős filozófianár szakít fiatal rajongójával, a vendéglősné kapcsolata is véget ér. A könnyű és vidám estén a szokásos vígjátéki gegek is megesnek, sok poén hangzik el, például a mindenáron a Karamazovokat deklamáló színházi rendező és producere, a gátlásos fiatalember és a parazita hipnotizőr jeleneteiben. A végkicsengés mégis melankolikus: a legtöbb kapcsolat szakítással végződik, sőt, néhány szál tragikus: az egyik anya-lánya, és egy másik apa-lánya konfliktus teljes eltávolodással ér véget, anélkül, hogy az este nyüzsgő, olaszos temperamentumú, vidám hangulata megtörne. A japán kisfiú szemével mutatott zárókép tanúsága szerint: ilyen a mai olasz ember. A kisszerű figurákat sztárszínészek játsszák (Fanny Ardant, Stefania Sandrelli, Giancarlo Giannini és a rezonőr szerepében Vittorio Gassman).

Scola számos más filmjében is felidézi a közelmúlt, vagy a jelen társadalmi konfliktusait: *Féltékenységi dráma* (*Dramma di gelosia*, 1970); *Permette Rocco Papaleo*, 1971; *Fiat-város alattvalói* (*Treviso-Torino: viaggio nel Fiat-Nam*, 1973); *Ragyogás* (*Splendor*, 1988).

BIZARR ÉLET- ÉS TÖRTÉNELEMSZEMLÉLET

Scolát sajátos, szarkasztikus humorra képessé teszi arra, hogy meglássa a történelemben és a jelenben a különös, bizarr motívumokat, és e látásmódnak megfelelően elrajzolja a kontúrokat, felnagyítsa a groteszk vonásokat. A történelmi filmek közül a *Szerelmi szenvedély* (*Passione d'amore*, 1981) a legjobb példa erre, a jelenben játszódók közül a *Csúfak és gonoszak* (*Brutti sporchi e cattivi*, 1976). A *Szerelmi szenvedély* XIX. századi

történetének a főszereplő nő rendkívüli csúnyasága ad különös felhangot (a filmművészetben igen ritka, hogy éppen a főszerepet játszó színésznőt kelljen csúnyára maszkírozni). A helyőrségi kapitány, aki egy szép nőbe szerelmes, egy másik városkába helyezve, előbb-utóbb belesodródik egy új szerelembe, melyet a csúnya és idegbeteg hősnő hisztériás jelenetei, botrányai provokálnak ki.

Lélektanilag nem kevésbé rejtélyes a *Csúfak és gonoszak* sem, bár ezt szerintem nem lélektani rejtélyként, hanem allegóriaként kell értelmezni. A film egy népes családot mutat be (a családfőt Nino Manfredi játssza, bravúrosan). Róma szélén, egy nyomorgyedben, rozoga kalyibákban élnek. A társadalomhoz csak az köti őket, hogy a nagymama nyugdíjára és a biztosítótól kapott pénzre (no meg néhány technikai vívmányra, TV-re, motorra) szükségük van. Minden erkölcsi értelemben vett rossz megtörténik velük, ami csak elképzelhető: a családtagok meglopják, megcsalják, becsapják egymást, sőt vérfertőző kapcsolatokat létesítenek egymás szeme láttára. Tartanak egymástól, nincs köztük sem bizalom, sem szeretet, sem solidaritás. Végleg a társadalmi lét periferiájára szorultak, anyagi és erkölcsi nullponton vannak. A torzkép, amit Scola felvázol, csak Bunuel *Viridianájához*, vagy Pasolini *Salójához* fogható, ez utóbbinak a fasiszmusra való történelmi allúziója nélkül. Íme az ember? Ez is az ember, a XX század végén, a nyomortelepen, a morális mélyponton.

Ettore Scola utolsó filmje – *De furcsa, hogy a nevem Federico* (*Che strano chiamarsi Federico*, 2013) – tisztelgés Fellini emléke előtt. Scola csak kilenc évvel volt fiatalabb Fellininél, és fiatal újságíróként, grafikusként, karikatúristaként szerkesztőségekben gyakran találkozott vele, idővel barátok is lettek. A film fekete-fehér filmrészletekkel idézi fel a fasiszmus és a háború idejét, számos utalással Fellini filmjeire. Fellini és Scola egy bár utcai asztalánál ülnek. Kinek ne jutna eszébe a *Fellini-Róma* felejthetetlen jelenete, a járdán vacsorázó családdal, akik mellett elzúg a villamos?

Milyen veszteség, hogy immár mindkettejükről csak múlt időben beszélhetünk. •

ALÁVALÓ ÚRIEMBEREK

AZ EGYESÜLT KIRÁLYSÁGNAK NEM A GENGSZTERVILÁG A LEGSÖTÉTEBB OLDALA. LEGFÉLTETTEBB TITKAIT JOHN LE CARRÉ ÍRTA MEG.

A Brit-szigetek vizeiben az angol gengsztervilág nagy halainál méretesebb cápák is cirkálnak. Egyikükkel – egy nagypályás fegyverkereskedővel – nemrég találkozhattunk az AMC műsorán a *The Night Manager* hatrészes tévé-adaptációjában. Az *Éjszakai szolgálat* (korábbi magyar címén: *Éjszakai portás*) John Le Carré második nagy korszakának nyitó regénye volt. Le Carré a kémregény-írás atyamestere, megújítója, a titkosszolgálatok mindeddig leghitelesebb krónikása, vagy inkább Tolsztoja, akinek spionciklusa maga a *Titkos háború és béke*. Első regényfolyama (a Smiley-ciklus) az egymással versengő nyugati és keleti titkosszolgálatok áttekinthetetlenül körmönfont harcát testközelből dokumentálja, nagyon más szemszögből, ahogy azt a gentleman-mentalításra épített klasszikus angol kémregény (Kipling, John Buchan) vagy később az akciódús és önironikus James Bond-széria látja.

Le Carré minden kémtörténete kettős természetű: a legjobb detektívregények rejtélyeit is felülmúló titok-szövevény, másrészt gazdagon és precízen részletező lélektani regény egy pszichológia defektusokkal igencsak terhelt szakma szürke mindennapjairól és adrenalinától fűtött csúcspontjairól. Amelyek itt korántsem olyan gyakoriak és nem is olyan látványosak, mint a sármos és sebezhetetlen 007-es ügynök kaszkadőrmutatványai. Le Carré szerint a kémkedés alapvetően unalmas és küzdelmes hivatalnok munka, az olvasó azonban nem feltétlenül érzi így, a Le Carré regényeknek nincsenek üresjáratok, amikor látszatra semmi sem történik, a csendes és komótosan sorjázó mondatokból szép lassan erős háló szövődik, és amikor megrezzenek a láthatatlan pókfonalak, már késő, sem a csapdába ejtett ellenfél, sem a gyánútlan olvasó nem

szabadulhat. Le Carré briliáns elme, kitűnő sakkjátékos, nem meglepő hogy időben észrevette, a berlini falomlás nem csak a vörös világbirodalmat, de az ő gondosan felépített regényvilágát is magával sodorta. A kétpólusú világrend (a nyugati Szabad Világ és a gonosz megtestesítő Szovjetunió) harca véget ért, az angol titkosszolgálat a valóságban is elvesztette legfőbb ellenfelét, a szovjet KGB-t, másrészt a kémvilág is feladni kényszerült azt a kitüntetett helyét, amit a hidegháború idején élvezett. A két szembenálló szuperhatalom és katonai tömb – az emberiség szerencséjére – a csatatereken ugyanis sohasem csapott össze, a hidegháború mindvégig a láthatatlan frontvonalon, a titkosszolgálatok háborújában zajlott.

1991 sorsdöntő változásai a (Szovjetunió széthullása, Kelet-Európa megszabadulása a szovjet megszállóktól, a kettészakított Németország egyesítése) átrendezte a színpadot. Új szereplők léptek a porondra. Az új aktorok, az új érdekek és módszerek természetesen a kémregények dramaturgiáját is átrajzolták. A brit titkosszolgálat ugyan az 1991 után írt Le Carré regényekben is fontos tényező, de immár nem főszereplő. A főgonosz KGB helyébe alvilági figurák lépnek, maffiózók, drogbárók, illegális fegyverkereskedők, terroristák, zavarosban halászó bankárok, a piszkos pénzt tisztára mosó fehérgalléros bűnözők. Efféle gazfickók népesítik be a legtöbb kortárs kalandregényt. Mitől lesz jobb és több egy zavaros vizekre merészkedő Le Carré-opusz a gyorsan feledhető kortárs ponyvától? Mindekelőtt attól, hogy író a fékevesztett ezredfordulóban sem a látványos attrakció, nem a löporfűst, nem a fizikai erőszak, nem a vér, nem a szörnyűség érdeklí, hanem a káoszt mozgató érdek és stratégia.

Az *Éjszakai szolgálat* nem csak nyitánya az új poszt-hidegháborús Carré-korszaknak, de kulcs is a későbbi regényekhez. Ahhoz azonban, hogy megértsük Le Carré új regényciklusát, előbb körül kell néznünk, mi is változott meg a titkos háború hadszínterein.

A KÉM SZÍVE

A Secret Service nagyjából ugyanolyan maradt. A titkosszolgálati munka – ezt állítja minden Le Carré-regény, a régi-ek éppúgy, mint az újak – meglepően prózai, 99% szolgálat és egy százaléknyi titok. Alapvetően hivatali erények kellene hozzá, türelem, hangyaszorgalom, realizmus, sok terabájtos memória, és mindössze egy cseppnyi fantázia, ami ebben a szakmában látványosan ellenjavallt, mint minden, ami bizonytalan, grammokban, bájtokban nem mérhető, és mégis, enélkül a vajakosság nélkül az adatok, kódok halmazából sohasem lehetne elővarázsolni a titkokat.

Az *üldözött* (2014) titkosszolgái, a mesterkém (Philip Seymour Hoffman) és kollégái idejük nagy részét az irodában töltik, a számítógépeik előtt, de ha kiszabadulnak a terepre, az sem akciódúsabb, többnyire álcázott lehallgató furgonjukban szoronganak. A Bond-sorozatban számolatlanul hullik a férge (igaz, ott az emberhalál éppoly kevésbé vehető komolyan, mint Bond sebezhetetlensége), de az elmúlt évek egyik legjobb kortárs tematikájú kémfilmjében, *A bűn árfolyamában* (kivételesen nem Le Carré-adaptáció) is minimum tucatnyian halnak meg a titkosszolgálat és a fegyverkereskedők összecsapásában, a Guggenheim Múzeum szupermodern rámpáin 12 percen át ömlik a vér, és addigra már túl vagyunk jó pár (bér)gyilkosságon. Az *üldözöttben* mind Le Carré, mind a

rendező, Anton Corbijn csúcsra járta az akciódús ponyvaregényt/kémfilmet porig romboló minimalizmust. Itt senki sem hal meg, senkit nem kínoznak meg, sőt még egy pisztolylövés sem dörren. És mégis minden és mindenki tönkre megy. Happy end nincs, csak ótvar nagy titkosszolgálati kudarc és csömör. Köszönhetően a társszervezetek kíméletlen rivalizálásának. Az *üldözöttben* ugyan főleg német titkosszolgák teszik tönkre egymás életét és titkos akcióit, de a séma ugyanaz, mint a Secret Service elefántcsonttoronyában játszódó Le Carré regényekben. A kémelhárítás (MI5 – a Military Intelligence 5. ügyosztálya, a Részleg) és a hírszerzés (MI6 – vagy, ahogy a kémből lett angol regényíró hidegháborús ciklusában nevezi: a „Körönd”) kölcsönösen előnyös együttműködés helyett inkább ádáz harcot vív a prédáért és a dicsőségért. A kétfajta feladatkör között természetesen van különbség, a cél meghatározza a módszert, a defenzív kémelhárítás, az abszolút biztonság jegyében semmit sem kockáztat, a gyanús „cél-személyeket” legszívesebben azonnal likvidálná vagy börtönbe zárna, a hírszerzés az „aktakucakokkal” ellentétben a kockázatos akciók, a körmönfont csapdák híve. A konfliktust persze tovább mélyíti a szakmai ártalom: egy jó kém alapjáraton hasadt lelkű,

merthogy hivatalból kettős életet kell élni, és paranoiás, hiszen másképpen aligha tudná tökéletesen álcázni valódi énjét. Ebből az alaphelyzetből következően előbb-utóbb szociopatává kell lennie (ha ugyan nem épp ez az eleve benne rejlő hajlam vezette őt a titkosszolgálatához), vagyis épp hogy nem az együttműködés és az empátia lesz a legfőbb erénye. Az ideális titkosügynök – a való világ felől nézve – csődtömeg. A melodramatikus szerelmi szál leginkább eme lelki sérülés okán kerül be az újabb Le Carré regényekbe és adaptációkba is. Legerőteljesebben *Az elszánt diplomatában*, ahol is a sötét titkok mellett legalább annyira fontos a magának való, szenvedelmes kertészkedő, palántáit a feleségénél többre becsülő külügyér nevelődés-története, aki, igaz hogy megkésve – a felesége halála után – megtanul végre szeretni is, sőt meghalni is a szerelemért.

Az érzelem a kémszakmában mindig végzetes. A kémiskolában ezt valószínűleg nem egészen úgy tanítják, ahogy azt Le Carré teszi, legfeljebb a csinos KGB-ügynöknőktől óvják a zöldfülű hírszerzőket, a nőcsábász James Bond mindenesetre mutatja a nevelés sikerét: a 007-es sármja igazi nőgyűlölőt rejt, szó nincs semmiféle ellágyulásról. *Az üldözött* mesterkémje, Günther Bachmann (Hoffman) egy kudarcba fulladt

bejrúti akció óta elszántan magányos hírszerző, aki tudja, „snecivel foghatunk nagyhalat, és azzal még nagyobb”, de megsajnálja a csalit, igaz, csak utólag. *Az Éjszakai szolgálatban* ez akció közben történik meg, de ott rendhagyó a hírszerző-főnök is, egy áldott állapotban lévő kismama üldözi a vilálg legprofibb és leggonoszabb fegyverkereskedőjét. Legalább is filmben, Susanne Bier mindenféle szempontból – a női szemszög jegyében is – aktualizált Le Carré-átiratában.

Le Carré klasszikus kémregényeiben azért a célt a legnagyobb rivalizálás közben sem vesztik szem előtt, nem kérdés, ki a legyőzendő főgonosz: Carla, a KGB főnöke, és természetesen az általa védett világrend, a kommunizmus. A Szovjetunió összeomlása után a nyugati kémszervezetek vezetői úgy érezhették magukat, mint Günther Bachman, amikor a CIA megpróbálja lekapcsolni a nagyhalat (a terroristák támogatásával gyanúsított arab milliomost), akivel ki akarta fogni a cápát. „Mit akar? Megölni? Lesz egy marha nagy lyuk, amit ki tudja ki fog betölteni. Senki se tudja. És kezddjük az egészet előlről.”

A Secret Service és a KGB alighanem jól el lett volna egymással még pár évig, a nyugati és keleti politikusok idealizmusa azonban véget vetett a négy évtizede tartó titkosszolgálati sakkjátszmának. A Szovjetunió és a kommunista világrend helyét azonban várakozásaikkal ellentétben nem a demokrácia és a szabadversenyes kapitalizmus töltötte be, hanem a szervezett bűnözés, a korrupció és vadkapitalizmus.

PAX MAFIOSA

Aki elolvassa a poszt-hidegháborús Le Carré-regényeket, azonnal érzékeli a különbséget a korábbi viszonyokhoz képest: az ellenség megfoghatatlanná vált, a gonosz sárkány egyetlen feje helyébe tucatnyi nőtt.

Az éjszakai szolgálat hírszerzője egy veszedelmesen sikeres illegális fegyverkereskedőt akar lebuktatni, úgy, hogy egy ügynököt bejuttatnak a multimilliomos udvartartásába. *A Törékeny igazságban* egy dzsihadista fegyverkereskedő kerül célkeresztbe. *Az üldözöttben* egy jótékonyági szervezet vezetőjének próbálnak csapdát állítani, mert azt gyanítják róla, hogy a

„A káoszt mozgató érdek”

(Susanne Bier: *Éjszakai szolgálat* – Alistair Petrie és Hugh Laurie)



humanitárius segélyszállítmányok egy részéből az Al-Kaidát pénzezi („Elindul egy hajó Ciprusból 1000 tonna gabonával, kiköt Dél-Jemenben, hogy aztán már csak 900 tonnányi segéllyel induljon tovább a célállomásra, Dzsubutiba. A hiányzó 100 tonna búza árából rakétakilövőket vesznek a terroristáknak.”) Az *Elszánt diplomatában* a címszereplő felesége kezd fölöttébb kockázatos magánnyomozásba egy gyógyszergyár afrikai piszkos ügyletei után. A cég a multi-rezisztens TBC elleni új gyógyszerét mit sem sejtő beteg kenyai páriákon teszteli, hogy így spórolja meg a szabályszerű, de lassú és mérgező ellenőrzött gyógyszereszetet. A legfrissebb Le Carré-adaptáció, *A mi emberünk* főszereplője az orosz maffia egyes számú púzmósodása, és minden sötét titkának tudója. Mivel attól tart, hogy az új maffiafőnök („a Herceg”) őt és a családját is el akarja pusztítani, alkut ajánl az angol titkosszolgálatnak, a védelemért cserébe minden szennyest kipakol.

Fegyver- és drogkereskedők, maffiózók, terroristák. Hogyan léphetett a mégoly erős szervezett bűnözés a világhatalmak helyébe?

A folyamat kezdetének részletes leírása a *Pax Mafiosa* című tanulmányban (Claire Sterling, 1993) olvasható. A Szovjetunió és a kelet-európai szocialista tömb felbomlása nemcsak a demokráciára vágyó boldog kevesek szabadságát hozta el, hanem az európai szervezett bűnözés óriási lehetőségét is, hogy regionális tényezőből kontinentális, majd globális erővé válhasson. Nagyon durva tréfa: a bűnözés egyesült Európája hamarabb megvalósult, mint a demokráciáé.

A szicíliai és az orosz maffia már 1992-ben megállapodott (Prágában) Európa felosztásáról és az együttműködésről, a KGST, a kelet-európai szocialista országok gazdasági szövetsége helyébe a „kölcsonös gazdasági segítségnyújtás” maffia-verziója lépett. Nem túl meglepő, hogy Közép- és Kelet-Európában a puha vagy kemény diktatúrákra épült, hagyomány nélküli, gyengécske demokráciákat a szervezett bűnözés rövid úton hatalmába kerítette, annál váratlanabb, hogy Nyugat-Európa erős immunrendszerét is kijátszhatta. A nyugati társadalmak gyengesége épp az erejükben rejtett. A művelt Nyugat komolyan vette – he-

lyesen – a demokrácia játékszabályait, épp csak egy aprósággal nem számolt, mi van akkor, ha valaki nem tartja be e játékszabályokat? Márpedig a szervezett bűnözés nem a fair play iránti szenvedélyéről nevezetes. A jogos önvédelemre képtelen demokráciákban a 90-es évek elején megismétlődött a Weimar-szindróma, ha nem is politikai téren, hanem a gazdaságban. A Weimari Köztársaságban a parlamenti demokrácia becsülte le politikai ellenfelei veszélyességét, a Berlini Fal leomlása utáni eufóriában a szabad piac önvédelmi reflexei hagytak ki. A nyugati jogrend (különösen a nyugat-német) aggályosan korlátozta az állami beavatkozást mind a privátszférába, mind a piaci versenybe. Ez mindaddig tökéletes megoldás, amíg az illető társadalomban nincs a szervezett bűnözés. Ilyen ideális helyzet azonban csak elméletben létezik. A bölcs törvényalkotónak viszont nem az utópiából, hanem a realitásból kellene kiindulnia, különben a törvény ellenkezőjére fordul. A szigorú adatvédelem jegyében a német bűnüldöző szervek például nem ellenőrizhették a bankszámlákat, akkor sem, ha biztos tudomásuk volt arról, hogy „piszkos pénz” áramlik a szóban forgó számlára. Az olasz maffia elsőként ismerte fel, hogy a fair play-t aggályosan védő német jogrend ideális mindazok számára, akiknek eszükben sincs a szabályok szerint játszani. Ennek következtében még csak kicselezni sem kellett a törvényeket, a szicíliai maffia egyszerűen átsétált a zöld folyosón. A maffiának volt még egy ütőkártyája, óriási mennyiségű befektethető pénzzel rendelkezett. Miután törvény nem kötelezte és tőkéje bőséggel volt, behozhatatlan előnnyel indult a piacon. És mivel a pénz és a hatalom csereszabatos, az európai közös piacra 1993 táján rászabaduló irtatlan mennyiségű piszkos pénz (akkori becslések szerint 500 milliárd dollár) radikálisan átrajzolta a hatalmi viszonyokat is.

Íme a terepasztal, ahol Le Carré új ciklusának regényei játszódnak. Nyugaton a helyzet változatlan – azóta is. Keleten pedig soha nem is változott, hiszen minden egypárti diktatúra törvényszerűen a maffia modelljét másolja. 1991 után a KGB könnyedén cserélte politikai hatalmát gazdasági hatalomra. Mi történt eközben a Kö-

AZ ANGOL POLIP

„Igazából nem is az volt a meglepő, hogy milyen sok csápja van egy ilyen polipnak, hanem az, hogy milyen könnyedén nyúl be a szentélyek szentélyébe is.” – csodálkozik Rex Goodhew, a Whitehall egyik erős embere, az *Éjszakai szolgálat* „Tapadóakagyló” hadműveletének főnöke. A hidegháború után játszódó Le Carré regények mindegyikében ugyanezt a sokkot éli át a tisztességes, idealista, a játékszabályokat betartó angol titkosszolga. A kém „bejött a hidegről”, hogy aztán döbbenettel tapasztalja, az ellenség nemhogy a kapuk előtt, hanem odabent van már. És persze az sem kevésbé sokkoló, hogy az új ellenség igencsak másként viselkedik, mint a korábbi. A Secret Service hasonló problémába ütközött, mint a reguláris hadseregek, amelyek hozzájuk hasonló szervezett erők elleni hadviselésre voltak kiképezve, és aztán vége érhetetlen gerillaharcba bonyolódtak a megfoghatatlan, láthatatlan, csatasorba sohasem rendeződő ellenséggel, előbb Afganisztánban, majd Irakban. A KGB ellentétes ideológiát képviselt ugyan, de a szervezeti struktúrája, szándéka és stratégiája – lévén a nyugati titkosszolgálat tükörképe – kiszámítható volt. A Köröndön tudták például, hogy mit kell védeni, mert tudni lehetett, hogy a szovjet titkosszolgálat mit akar. Az új, ezerfejű ellenfél – a maffia és a terrorizmus – azonban kiismerhetetlen. A terrorizmus *bárkit* célba vehet (még ha vannak is kitüntetett célpontjai), mert még a legártatlanabbak, legvédtelenebbek elpusztítása révén is közelebb jut az ellenfél elrettentéséhez: „hát még az ártatlanok sincsenek biztonságban?” A szervezett bűnözés úgyszintén kiszámíthatatlan, mindenhová behatol, a sarki fűszerestől a minisztériumokig. Ki a „vakond”? – Le Carré klasszikus „Secret Service kontra KGB” kémregényeinek (mint a *Susztér, szabó, baka, kém*) alapkérdése ismétlődik, csak épp a válasz lett sokkal bonyolultabb. Az ellenfél titkosszolgálatába beépített kettős ügynök ugyanis ritka, mert a hírszerzés számára komoly szellemi munkát, lélektani finomhangolást igényel e kreatúra megteremtése, beépítése és tökéletes álcázása. A maffia nem bíbelődik ilyesmivel, nincs szüksége meghasonlottakra, árulókra, akik átállnak a másik ideológia oldalára, céljaihoz bőven elég, ha korrumpálni tudja a meg-



akadályozója) másképp látja: „Kizárólag a hazám stratégiai érdekeit tartom szem előtt. Hazánk egy olyan elit közösségnek köszönhetően tart ott, ahol szeretnénk, amely felett nincs befolyásunk. Létszükséglet és létflózófiánk egyben. A közösséget fenn kell tartani. Szükségünk van Richard Roperre.”

Az idegméreggázzal és egyéb tiltott fegyverekkel kereskedő Roper nélkül („semmi sem gyönyörűbb a ragyogó napalmnál éjszaka”) tehát nem működik a szabadversenyes kapitalizmus, sem a demokrácia. Ez fölöttébb kínos. A demokrácia eszerint már csak álca, parván, Patyomkin-díszlet. A demokratikus elvek (szabadság, testvériség, egyenlőség) már csak szép szavak, a háttérben, a mélyben az ódon feudális erőpolitika uralkodik – a forma szerint demokratikus kormányzatnak óriási szüksége van a szürke eminenciásra, akit nem köt a törvény, és a piszkos munkát könnyedén elvégezheti. És nem Roper az egyetlen szereplője a törvényes világgal összeszővetkezett alvilágnak. A Le Carré-univerzum egészében merő érzékcsalódás: tisztosnak látszó, de pénzmosodaként működő bankok (*Single & Single, Az üldözött, A mi emberünk*), a betegekben illegálisan kísérletező gyógyszergyártók (*Az elszánt diplomata*), az öngyilkosságnak álcázott gyilkosságok nyomait eltüntető rendőrök (*Törékeny igazság*), az illegális, de titkos állami megrendelésre működő fegyverkereskedelem (*Éjszakai szolgálat*), a külpolitika kiszervezése magáncégekbe, akik akár helyi háborúk kirobbantását is vállalják – természetesen diszkrécióval (*A zebra dala*).

A feudalizmus tehát egyre inkább átüt a demokrácia vékony leplén. A szalonképtelen, tisztességtelen praxis, a rejtetett bűn titkos társadalmat szül. Ezért is maradhat főszereplő a titkosszolgálat – csak immár egy önnön természetéből teljesen kiforduló titkosszolgálat, amely nem leleplezi, hanem épp ellenkezőleg: leplezi, titkosítja a bűnököt. Le Carré legutolsó regényében már a Secret Service munkáját is a törvény és ellenőrzés felett álló magáncégek veszik át. Hogy milyen pusztító következményekkel jár, ha egy vérprofi cég (Etikus Végeredmények Zrt.) lép a Körrönd helyébe, elrettentő diagnózist ad róla a *Törékeny igazság*.

Le Carrét olvasva úgy tűnik, bevégzettetett. •

felelő tisztségviselőket. A tisztességben megőszült angol spion, az erkölcsi érzékét még el nem vesztetett zöldfülű titkosszolga (a *Törékeny igazságban* együtt derítik fel a külügy eltussolt véres akcióját), nemritkán a botcsinálta amatőr kém (*Éjszakai szolgálat, A mi emberünk*) minden 1993 utáni Le Carré regényben beleütközik a maffia, a fegyverkereskedők, a drogbarók, a pénzmosók által megvásárolt rendőrök, ügyvédek, bankárok, politikusok, vagy éppenséggel titkosszolgák bűnpártolásába. És ez már nem a Le Carré hidegháborús ciklusából ismerős szakmai féltékenység és rivalizálás folytatása, hanem vadonatúj jelenség. A „vakondot”, ha nem is egyszerű megtalálni, végül is lokalizálni lehet, a maffia és a korrupció viszont olyan, mint a rák, behálózza a testet, a társadalmat és elszívja életerejét. És azért olyan különösen veszedelmes, mert az ép és a beteg sejt egy ponton túl már nem szétválasztható. A maffia nem rombolja szét a demokrácia intézményrendszerét, hanem élőködik rajta. Nem ellensége önmagának (mint a „buta” vírus), hogy elpusztítsa a gazdatestet. Szicília kísérleti laboratóriumában már hosszú évtizedekkel ezelőtt kikísérletezték a módszert: példának okáért a maffia nem megszünteti, hanem irányítja a közbeszerzéseket.

„Megsajnálja a csalit”

(Anton Corbijn: Az üldözött – Philip Seymour Hoffman)

Le Carré ezredfordulós *spy thriller*-eiben nem a titkos praktikák és a gyilkosságok, hanem a korrupciónak, az alvilági befolyásnak

ez a szemérmetlenül nyílt és pusztító jelenléte az igazán hátrborzongató. A sokkot tovább fokozza, hogy nem a periférián, nem a feudalizmusból soha ki nem kecmergett Szicíliában vagy Oroszországban, nem az óvilág és modernitás közt száz éve megrekedt Közép-Európában járva szembesülünk ezzel a mindent szétrothasztó kórral, hanem az európai civilizáció centrumában, a demokratikus jogrend erősnek hitt bástyájában, Angliában: „a keleti vadkapitalizmus lassan, de biztosan eléri a nyugati világot”.

Le Carré nem áll meg itt, még sötétebb képet fest Nagy-Britannia (és Európa) állapotáról. A korrupció a mai világban nem jellemhiba, nem egyéni botlás többé, hanem általános gyakorlat, az államrezon része. Le Carré már az *Éjszakai szolgálatban* pontosan felrajzolta ezt a helyzetet. Richard Onslow Roper, az *illegális* fegyverkereskedő, a regény egyik szereplője szerint – aki az igazságért az életét is feláldozza – „a legrosszabb ember a világon”. A brit titkosszolgálat magas rangú vezetője (egyszersmind Roper pártfogója, piszkos ügyeinek eltussolója, a fegyverkereskedő lebuktatására indított titkosszolgálati akció legfőbb



J.G. BALLARD FILMADAPTÁCIÓK // VARRÓ ATTILA

A VÁSZON HATÁRTALAN GEOMETRIÁJA

BALLARD ADAPTÁCIÓINÁL NEM A REGÉNY, INKÁBB A RENDEZŐ ÍRÓDIK ÁT

Nem igen akad a 20. századi brit irodalom jelentős regényírói között olyan, akinek kevesebb műve került ezidáig megfilmesítésre, mint James G. Ballard-nak: miközben bő fél évszázadnyi munkásságának horderejét esszé- és interjúkötetek hirdetik, műfaji jelentőség terén a modern science-fictionban (írók és kritikusok szerint egyaránt) Philip K. Dick és Heinlein felső körébe tartozik, és az ezredforduló óta mind rangosabb irodalmi díjakkal halmozzák el (még halálát követően is). Formabontó sci-fi történetei többnyire az avantgarde film szűk köreiből bukkanak elő (lásd a *The Atrocity Exhibition* nagyjátékfilmjét 2000-ból), ám ha évtizedente egyszer sor kerül egy fősodorbeli feldolgozásra, abból mindig rendhagyó (vagy akár életpálya-fordító) szerzői alkotás születik: legyen szó Spielbergről, Cronenbergről vagy Ben Wheatley-ről, a kihívásra vállalkozó erős *auteur*-ök adaptációs stratégiájuktól függetlenül áldozatai lesznek a Ballard-regények tudatformáló hatalmának, mintha csak eredendően a „mozivászón határtalan geometriájából” táplálkozna ereje.

A PARADICSOM (A NAP BIRODALMA)
Tekintve, hogy Ballard egész életműve voltaképpen a sanghaji japán internálótáborokban gyerekfejjel eltöltött éveinek újabb és újabb disztópikus világokba helyezett lenyomata (fogsága agyszövetébe égett emlékfoszlányai megszállottan térnek vissza oldalain kiürült úszómedencék kísértethelyeitől elfertőződött sebek bélyegein át a különféle repülőgépes metaforákig), az 1984-es *A Nap birodalma* joggal nevezhető tizenegyedik regényeként is debütumnak. Ballard felnőtté és íróvá válása szoros párhuzamban zajlik a történetben, a 13 éves Jim számára a napról napra rázúduló különleges élmények feldolgozása a rend-

szerezésen, értelmezésen és továbbgondoláson keresztül zajlik, a gyermekkor világos fantáziái helyébe a felnőtt komplex érzelmi összefüggéseit állítva: a túlélésért folytatott küzdelemben eltűnik a hősöket és gonoszokat elválasztó határvonal, a biztonságot nyújtó kauzalitást felváltja a véletlenszerűség és a rejtett emberi motivációk kiszámíthatatlan káosza. Ballard pályacsúcson írt, kísérleti művei az *Atrocity Exhibition*től a *High Rise*-ig nem a szomorú valóságból továbbgondolt fantasztikum kifestőkönnyvei, éppen ellenkezőleg, a mindennapokban megnyilvánuló irracionális és abszurditás klinikai precizitású feltérképezései. Miközben az *A Nap birodalmában* egészen az önéletrajzig távolodik az irracionálístól, egyfajta alkotói eredettörténetet mesél: közérthetően, logikus időrendben, a kézjegyévé vált barokkos hasonlatokat és lázasan csapongó körmondatokat tárgyyszerű leírásokra cserélve, amelyekben egyaránt felismerhetők a *Vizbefúlt világ*, a *High Rise* és a *Super-Cannes* csirái. Már ezért sem olyan meglepő, hogy negyed századnyi mellőzöttség után épp ez a műve hozza meg a nemzetközi (el)ismertséget és az első tömegfilmes adaptációt számára, főként mivel hagyományos vonalvezetésű krónikája precízen illeszkedik egy népszerű műfaji minta, a „háborús coming-of-age” történet kereteibe. Ez a „fegyverek közt gyorsan felnőnek a gyerekek” gondolat ejtette rabul a Pán Péter-szindrómás Steven Spielberget is, aki a *Bíborszín* fiaskója után a kalandfilm kézre állóbb mankóin próbált belépni a filmművészek belső körébe: saját bevallása szerint éppen egy olyan „anti-Pán Péter” történettel, ami az örök gyermekkor csábereje helyett a fájdalom, elkerülhetetlen felnőtté válásról mesél – némiképp saját művészi szintlépésére reflektálva.

Minden klasszikus filmadaptáció egyfajta kolonizáció, amelyben a mozgó-

kép-ipar seregei kisajátítják az alapregényt, kizsákmányolják számukra hasznosítható fabula-javait és hozzáigazítják saját médiumházuk szűzsétörvényeihez. Az *A Nap birodalma* jelképesen is erről a gyarmatosításról mesél a sanghaji táborvilágban, ahol két szuper-nemzet küzd a brit Jim gondolatvilágáért, a tradicionális Japán a maga egzotikus, ám szigorúan keretezett kultúrájával és a futurisztikus Egyesült Államok hatékony technológiai és formatervezett fogyasztói szuperhatalma. Miként a filmadaptáció amerikai csapata, úgy Hollywood hadosztálya is diadalmasan megmenti a kis Jim Ballardot az eseménytelen hétköznapok kisrealizmusa és a nyomor lassú eróziójának nyomasztó terhe alól, drámai felhangokkal dúsított kalandmesét formálva belőle a nyugati nagyközönségének – nem nehéz magunk elé képzelni a lehetséges anime-verzió melodramai kontrasztját passzív, költői szenvedéstörténetével. A fordulatokra, veszélyekre és katartikus nagyotálókra felhúzott álomgyári feldolgozásában Spielberg még szeretett thriller-stratégiájának is talált felülírási lehetőséget (lásd a *Schindler listája* egyetlen regénymondattól felturbózott zuhanyzó-jelenetét vagy a *Hadak útján* aknamezején játszódó csatamén-mentést): a fácáncsapdák kihelyezésének regénybeli rutineseménye a direktor kezében feszült rejtőzködéssé válik a vérszomjas parancsnok elől a rizsföld sarában – a sikeres végrehajtással pedig Jim bekerül az amerikai barakk vonzó otthonába.

Ám hiába a feldolgozás álomgyári ragaszkodása a drámai *coming-of-age* történet kliséihez, a rendező épp az utolsó regényharmadot hanyagolja el adaptációjában (egy újjáélesztési kísérlet szimbolikus jelenetébe sűrítve), ahol Jim kiszakad a tábor megbízható rendjéből és a káoszban átélte helyzetek végérvényesen felnőttet faragnak

belőle. A spielbergi Napbirodalomban a fényes krómacél zsánergépezet mélyén ott lapul a szubverzív ballard-i alapgondolat, a szörnyű fogolytáborok egzotikus mesevilág-mivolta, amely nem csupán szabályozott és védett környezetet nyújt Jim számára, de egyben olyan szuverén, izgalmas Sohaországot, ahol szabadon kiélheti fantáziáját. Lunghua tökéletes origópontja a Ballard-regények „stranger-than-fiction” valóvilágainak: az extrém életanyagból felépített magánmitoszok széthulló édenje, amelynek menedékebe a kamaszodó Jim egyfajta Pán Péterként próbál megbújni a szürke felnőttkor Angliája elől. Spielberg ebben a színes táborvilágban szabadjára ereszteti anarchikus gyermekénjét, buzgón pakolja tele romantikus zsánerklisékkel a *Hid a Kwai folyón*-t idéző táborparancsnoktól Basie ábrázolt hőskaracterén át a himnuszéneklés katartikusnak szánt nagyjelenetéig – híven az alapmű szelleméhez, ellentétben a *Biborsínt* vagy a *Schindler listáját* hatástalanító szerzői giccs-átiratokkal. Érthető, hogy Ballard lelkesen nyilatkozott Spielberg feldolgozásáról, amely kerek szemű csodálattal szemléli az író gyermekkorának kalandos káoszveit (sőt még olyan jellegzetes extremitásokat is felvillant belőle, mint a légitámadásokkal párhuzamosan feltámadó szexuális érdeklődés) – reflektorfénykörbe vonva az egész életművön végigvonuló ellentmondást, amely a kímé-

letlen, mechanikus mikrovilágok mélyén megtalált és elveszített paradicsomokról mesél (akárcsak a spielbergi életműben azóta elszaporodó álomgyár-metáforák Jurassic Parktól Rúzsvároson át a *The BFG* Dahl-adaptációjának Álomországáig).

A PURGATÓRIUM (KARAMBOL)

Míg az *A Nap birodalma* rendezője szigorú szelekcióval azokra a cselekményelemekre szűkítette az alapregényt, amelyek összhangban voltak saját szerzői gondolkodásmódjával (legyen az magán-megszállottság vagy piaci megfontolású vonzódás), David Cronenberg 1996-os Ballard-adaptációja elsősorban épp a forrásmű sajátos statikusságát, eseménytelenségét és ellipsziseit állítja páratlan hűséggel vászonra, hamisítatlan modernista filmváltozatot kerekítve belőle. Ballard 1973-as regénye, a (magyarul szintén megjelent) *Karambol* az író experimentalista korszakának (ami az *Atrocity Exhibition* bizarr fragmentumregényétől a *Vermillion Sands* komplex katalógus-összképbe rendeződő novellagyűjteményén át az *Unlimited Dream Company* onirikus (ön)paródiáig terjed) máig legismertebb művét jelenti, elindítva az író London-trilógiáját (*Concrete Island*, 1974; *High-Rise*, 1975), amelyben globális ökológiai disztópiáit (egy)személyes urbánus apokaliptiszis-mesékre cserélte – saját autóikkal szexben és karambolokban egyesülő gépjárművezetőkkel, egy autópálya-keresz-

teződés betonszigetén ragadt modern Robison Crusoe-val vagy egy toronyház egymás ellen forduló lakóival. Ebből a sci-fi-trilógiából immár teljesen hiányzik a konkrét fantasztikum, kristályvilágok és fellegszobrázások helyett irracionálitása abból a bizarr kapcsolatból fakad, ami a modern ember és a funkcionális technológiai környezet között kialakul: a sztrádák, repterek, lakótömbök felülről programozott harmónia helyett valami ismeretlen, ösztönmélyből feltörő, (ön)pusztító megszállottságú lázadást okoznak, ami éppen hogy kiszakítja áldozatait a társadalom szövetéből. A trilógia rejtett fantasztikuma a hősökben tárul fel, akik számukra is meglepő érzékenységgel reagálnak erre a titokzatos technológiai nyomásra és első sokkjait követően önként hozzáidomulnak, újfajta közönségre találva: egyfajta rapid mutáción mennek át, ahol a testi változás (okozza baleseti sérülés, éhezés vagy harci sebek) nem sejtiszintről fakad, inkább a szellemi metamorfózis kísérője – akárcsak a józan észnek ellentmondó viselkedésformák karambolszextől a liftekért folytatott öldöklésig. Ez a modernista sci-fi felfogás, ami a „belső űrben” keresi a tudományos-fantasztikum klasszikus motívumainak megfelelőit (lásd a *Jetée* időutazását vagy a *Solaris* földönkívüli lényeit) nem egyszerűen a víziók, álmok szubjektivitása mögé rejtőzik, hanem a szubjektumban talál rá az ábrázolt irracionális tudományos magyarázatára: a *Karambol* vagy a *High Rise* megértésének tehát alapvető követelménye, hogy világot a valóságot átformáló irracionális motívum logikus végiggondolásának, ne pedig elmebetegség hagyományos vízióiból épített játszótereknek tekintsük.

Cronenberg pontosan érzi és érti ezt az absztrakt „innerspace”-fantasztikumot, sőt eredendően ballardiánus (a jelző létező irodalmi kifejezés) rendező, számos ponton konkrét érintkezést mutatva az író 70-es évekbeli életművével: a debütfilmjét jelentő *Paraziták* a *High Rise* neoprimitív káoszba süllyedő toronyház-komplexumában játszódik, a *Videodrome* tudós-profétája az *Atrocity Exhibition* orvoshősének tanait hangoztatja. Mégis a *Karambol* az egyetlen filmje, ahol pontosan leköveti szabályait, szakítva hajdani bio-horrorjai hónaljparazitáival és tumorgyermekeivel: az Új Hús megtestesült fantasztikuma átadja helyét egy olyan kiüresített, mértani techno-tájképnek, ahol a hétköznapi kör-

„Beléjük komponálja saját személyét is”

(Ben Wheatley:
Toronyház - Tom
Hiddleton)





nyezetben megszokott szex-
vedélyek (ez esetben a szex
és az autóvezetés) transzfor-
málódnak egyszerre vágott
és retgett mutációkká egy

külső erő hatására. Cronenberg ráadásul minimalista módon bánik Ballard dekonstruktív szövegével (ellentétben a *Meztelen ebéd*-film extrém szürrealitásával): a lázas körmondatokat dermesztő fényű, szigorúan keretezett képsorokra fordítja, a mű bosch-i tablóit és esztetikus közelképeit statikus kistotalokra redukálja, látványos szex- és erőszak-katalógusainak erős műfajhatásait pusztán utalásokra csupasztítja – saját szerzői ábrázolásmódját alárendelve a szöveg legadekvátabb vizuális megjelenítésének. Míg az írott *Karambol* egyértelműen pornográf regény (mivel a részletesen leírt aktusok szerzői szándéka **többek között** magába foglalja a szexuális izgatást is), a filmváltozat immár nem piaci megfontolásból vesz vissza a képi ábrázolásmódból a maradéktalanul megőrzött szexjeleneteinél, hanem mert az explicit megmutatás ennél a transzgresszív ballardi szexualitásnál megfosztaná nézőit attól az elemi erejű vágytól, amit a szereplők és olvasók átélnek – óhatatlanul is a horror felé billentve a történet mérlegét. Márpedig Ballard „modernista trilógiájának” egyik alapvonása a határvidek szex és borzalom között: a *Karambol* is olyan precízen kalibrált egyensúlyi helyzetben billeg, amelynek sci-fi homályzónájából egyaránt út vezet a szexuális energiák felszabadító édenkertje és az erőszakos halálnekem szörnyű pokla

„Nem szűrő, inkább membrán”

(David Cronenberg:
Karambol - Elias Koteas)

felé – híven tükrözve az író nevét viselő főhős purgatórium-helyzetét.

Legyen szó a *Meztelen ebéd*ről vagy Stephen King-

rémregényről a cronbergi adaptáció mindig szimbiózist keres az alapmű írójával – *exploitation* helyett kölcsönös kielégülést jelentő szexuális aktus, nem csupán két szerző, de szerző(k) és intézmény (ember és gépezet) között. Élvezhetővé, átélhetővé tenni a mozikközönség számára az irodalmi szöveget, ugyanakkor megőrizni a belé kódolt eredeti tartalmat és megfertőzni vele a nézőket: a filmrendező ebben a folyamatban mindössze csatornát jelent – nem szűrő, inkább membrán, ami a képekkel, hanggal, színészi játékkal közvetíti és erősíti rezgéseit. Ballard regénye azonban olyan hihetetlenül egységes és következetes alkotás, ami extrém metafóra-rendszerével és precíz szerkezetű, méregerős szerzői látomásával Cronenberg lelkes adaptátorát minden más Cronenberg-adaptációnál eredményesebben formálta saját képére. A rendezőnek ezúttal nincs szüksége hasfalon nyílt vaginába gyömöszölt pisztolyfaloszokra vagy teleportációs kabinokból kimászó óriás ember/gép-péniszre, elég egy járóprotézisből kivillanó combszerűlés egy luxusautóban zajló szeretkezés tetőpontján, hogy épp olyan elemi erővel hirdesse a modern technológiából létrejött újfajta nemiség tanait. Techno-gurujának szavai egyfajta önfellexióként jelzik is hajdani bio-horrorja idejétmúltságát („csupán egy durva sci-fi elmélet volt, tesztelésre”), helyébe új,

elvontabb témát, a „szexuális energia átáradásából” fakadó transzformációt állítva (ami a 90-es évek óta közös nevezőjét jelenti szerelmi konfliktusainak *Pillangó úrfítól* a *Gyilkos ígéret*ek homoerotikus gensztersztoriján át a *Veszélyes vágyig*). Cronenberg számára a *Karambol* megfilmesítése vízváltást jelentett pályáján, átlépést az irracionalitásból a racionalitásba, a test borzalmából a lélek drámájába, ahol a mutációk helyét tetoválások és terápiás grimaszok veszik át: rendezőjének is egyfajta purgatórium, egy radikális műfaj- és szemléletváltás megtisztulása.

A POKOL (TORONYHÁZ)

Noha Ballard harmadik nagy ciklusa – a *Running Wild* 1988-as kisregényének előtanulmány után – csupán a Cronenberg-*Karambol* évében indult, a *Cocain Nights* (1996), *Super-Cannes* (2000) és *Millenium People* (2003) európai luxus-lakóközösségekbe helyezett bűnügyi trilógiáját tulajdonképpen már a *High Rise*-zal megalapozta, nem csupán a rokontéma okán, de jellegét tekintve is. Ezek a sokszereplős, váratlan fordulatokra és lappangó rejtélyekre épülő történetek immár egy komplett mikrotársadalomról (az unalmat önpusztításra váltó felső-középosztályról) nyújtanak utalás látleletet, komplex kulturális utaláshálóval Sherlock Holmes-regényektől Godard-filmekig, a 70-es évek fantasztikus technológiai vízióit szórakoztató krimikre cserélve. Épp ezért logikus választásnak tűnt volna, hogy a 2010-es évek Ballard-adaptációja ebből a posztmodern bűnvilágból kerüljön ki, a brit Ben Wheatley mégis inkább az első csírárt jelentő *High Rise*-ot választotta ötödik játékfilmje, egyben első regényadaptációja forrásul. A 40 emeletes londoni toronyház disztópikus története az alsó és felső szintek között kitérő barbár polgárháborúról egyfelől még tartalmazza a legjobb Ballard-művekre jellemző részletesen kidolgozott jelképrendszert és a szerzői értelmezéseknek kedvező elliptikus cselekményt, ugyanakkor már felmutatja az író ezredfordulós műveinek izgalmakban és eseményekben bővelkedő kalandnarratíváját, pontosabban annak kezdeti jegyeit. Wheatley, akitnek korábbi kisrealista brutálfilmjeiről a *Down Terrace* genszterdrámájától a *Vérturisták* sorozatgyilkos-opuszáig elsőre nem a Guy Ritchie-féle poszt-



modern zsánerjátékok ugranak be mégis ezt a szivárványos stílparádét és ironikus kollázsvilágot érezte alapanyagához illőnek: *Toronyháza* egyfajta szerzői tudathasadás tüneteit mutatja, egyszerűre szakítás az eddigi életművel, ami az 1975-ös Ballard regényt újrafoglalmazva beilleszti az író ezredfordulós életművébe és személyes szerzői motívumainak (mint a kortárs Anglia felszíne alatt megbújó Füzember-világ vagy a véráldozatokig jutó genderháború) erőteljes ötvözése az ezektől jobbra idegen alpművel.

Szüntelen küzdelem zajlik a 2016-os *High Rise* falai között, nem csupán az eklektikus látványvilág frontján, ahol kézikamerás dokumentumfelvételek ütköznek álomszerű popvideókkal, a horrorból melodrámba, szexből szatírba váltó zsánerképben és a történet társadalmi rétegei között (Wheatley több ponton kihangsúlyozza az akkortájt születő thatcher-i Nagy Britanniával vonható párhuzamokat), de a történet három főszereplője között is, akik már a regényben is egy művészi önarckép három olvasatát kínálták. Laing középen élő tudós-főhőse egyszerre szembesül földszinti ösztönénjével Wilder („vadabb”) renegát dokumentumfilmese alakjában és szuperegójával a csúcson lakó főépítész, Royal („királyi”) személyében – hogy aztán kiegyensúlyozott, analitikus gondolkodója („egy fejlettebb faj a semleges környezetben”) az elszabadult káoszban választásra kényszerüljön a kegyetlen valóság megszállott krónikása és a magasztos eszméit anyaggá formáló teremtőgénusz végletei között. Túlzott leegyszerűsítés lenne az előbbit a *Kill List* rendezőjének, míg az utóbbit a *Karambol* írójának megfeleltetni, de annyi biztos, hogy a *High Rise* adaptációja a művészi útkeresés agresszív lenyomatát kínálja épp annál a bizonyos határvonalnál, ahol rendezője az eddigi kispályás független filmezésből átléphet a nagyköltségvetésű stúdiófilmek sztárgárdás birodalmába. Ennél a válasznál Ballard 1975-ös belépője egy újfajta univerzumba (modern technológiai tájképeiből a posztmodern korporációs médiavilágába) ideális terepet kínál a rendezőnek is, hogy szemügyre vegye az előtte álló lehetőségeket: a radar alól bombázza tovább szubverzív munkáival a rétegzettségét (miként Cronenberg tette a 90-es évekig) vagy felkapaszkodik a pi-

aci filmgyártás intézményes tetőszintjére, ahol tornyokat emelhet a népek (egykor netán maga is intézménnyé válva, mint Spielberg a 80-as évektől).

Ám nem csak kétféle szerzői út, de kétféle adaptáció is megütközik egymással ebben a háborús pokolban. Amennyiben Ballard évtizedeken át megfilmesíthetetlennek tartott történetét (amellyel olyan rendezők vallottak kudarcot, mint Nicolas Roeg vagy Vincenzo Natali) repetitív metafórákra és költői eszmeftuttatásokra felépített, fejezethosszú leírásaival megfeleltetik magának az enigmatikus épületnek, az érte folyó birtokháború alsó és felső szintek között a filmes transzformáció alapvető módjairól is mesél: a klasszikus piaci kolonizáció csap össze az alpmű szerzőiségét maradekitalanul érvényesítő szimbiózissal. Wheatley filmjében a Royalt körülvevő igazgatótanács szó szerint kolonizálni próbál („gyarmatosítanunk kell az épületet”): irányítani a káoszt, cenzurázni a felforgató elemeket (lásd Wilder tervezett lobotómiáját), érvényesíteni saját hierarchikus rendjét és kulturális logikáját – akár a szerző-építész akarata ellenére is, aki házgyári Kubrickként küzd velük művészi szuverenitásáért. Ezzel szemben az öntörvényű földszinti dokumentumfilmese Wilder kézikamerájával rögzíti a motiválatlan, kiszámíthatatlan eseményeket, mind inkább beléjük komponálja saját személyét is: egyfajta szimbiózisba lép az önálló életet élő toronyházzal, elvegyül és feloldódik benne. Wheatley vérbeli posztmodern hozzáállással nem választ alternatívát, inkább szimultán alkalmazza mindkettőt, újabb szintet adva a film stílár, műfaji és narratív eklektikájához (és jócskán hozzáírva az alapregényhez). Hol felesleges személyes motivációkkal magyarázza szereplői működését (lásd az öngyilkos húggal megfejelt Laing bűntudatát Munrow haláláért és Wilder nemi erőszakig fajuló szexuális frusztrációját Charlotte kapcsán) vagy szorosabbra húzza a cselekmény kauzális logikáját (főleg ezt a célt szolgálja a testőr Simmons pluszfigurája), jelentősen csökkentve ezzel az *innerspace* fantasztikum ellipsziseinek erejét (a modern technológiai környezet rejtélyes hatása az emberi pszichére) – hol pedig egy-egy pompásan megválasztott motívumba (mint a tetőtéri parti főúri jelmezbálja, a megerőszkolás után felfalt kutyakonzerv vagy a luxuslift tükörfalai) és kiemelt ballardi szóképhe („a mánia, önimádat és áram-

szünet találkozása”, „saját balesetem építészmeérnöke vagyok”) sűrítve oldalakat ad vissza műfordítói precizitással az alapregényből, miközben híven megőrzi nyitottságát.

Ez a posztmodern szupermarket, amelynek polcairól mindenki ízlés szerint választhat magának saját ABBA-feldolgozást (vonósnegyestől Portisheadig), Tom Hiddleston-imágót (szexisten, pótapa, neopogány pszichopata) és szerzői látásmódot (stilizált álomszerűtől rögbutálig, szimbolikus-tól szatíráig) nem erénye vagy hibája Wheatley adaptációjának, hanem a leglényege, maga a feldolgozás mellérendelő módja is a ballardi üzenet eszköztévé válik: ahogy a toronyház katalizálja a lakóközösség átrendeződését szétzilálva szigorú vertikálisát, úgy növeli Wheatley a szöveg entrópiáját tucatnyi szereplő mozaiktörténetére tördelve a három cselekményszálat, intertextuális és politikai utalásokkal megpakolva és érzéki látványelményekkel túlterhelve (lassított embergép ütközéstől közelképes koponyalékelésen át bravúrosan komponált szexjelenetig). Filmjében maga a szerző (sőt a szerzőiség) is megsokszorozódik, rendezői személyiségek (Wilder/Royal) osztoznak az élettéren alkotói módszerekkel (mint a Wheatley-Jump alkotópáros kooperációjához igazított Laing-Charlotte viszony) és személyes reflexiókkal (a regénybeli mellélakalokból központba állított Toby kis professzora valóságot megsokszorozó kaleidoszkópjával a rendező gyermek-alteregója a 70-es évekből). Ha Spielberg filmjében Ballard könnyörtelen geometriája feltárta a piaci rendezőben megbújó anarchistát (lásd még *Meztelenek és bolondok*), a *Karambol*al lecsupaszította Cronenberg fantasztikus bio-horrorjait a pusztá drámáig, akkor Wheatleyből előhozta a posztmodern többszörös személyiség-zavarát (mint ezt a tudathasadásos zárlat is jelzi), megmutatva a korábbi művek homogén, kisrealista világi mélyén rejtőző százcú tébolyt. Az író saját bevallása szerint éppen erről szól életműve, a személyes megszállottságokból épített magánmitoszok hatalmáról, amelyek kegyetlen logikáját bármi áron követni kell az önmegvalósításért: filmes feldolgozóit is ezeken a pokolkörökön hajtja végig, hogy az adaptálódás folyamatán keresztül végül rátaláljanak önmagukra. •



BESZÉLGETÉS MIKE HODGES-SZAL – 2. RÉSZ // GYÓRI ZSOLT

„NEM FRÖCSÖG A VÉR”

AZ IDÉN 84 ÉVES HODGES ERŐSZAKOT ELEMZŐ FILMJEIT A TÁRSADALMI-KULTURÁLIS HÁTTÉR, A KORHANGULAT, A PONTOS KARAKTERRAJZOK ÉS A SZTÁRSZÍNÉSZI ALAKÍTÁSOK TESZIK EMLÉKEZETESSÉ.



Az átprogramozott ember
(Richard Dysart
és Geroges Segal)

Úgy gondolom, hogy az átprogramozott ember a karrierjének következő logikus lépése volt, miközben már egy másfajta erőszakot vetített előre: a klinikai gyakorlat hideg és makulátlan erőszakosságát. Elnézve a húsz perces, mégis fantasztikus ritmusú és izgalmas agyműtétet, könnyű elfelejteni, hogy az orvosok tulajdonképpen azért hatolnak be egy emberi testbe, hogy kondicionálják azt, még ha nem is olyan durván, mint a Mechanikus narancsban látott Ludovico-kezelés esetében. Képes lesz a technológia valaha irányítani az emberi viselkedést?

A végtelen szórakoztatás és figyelemelterelés korában élünk, talán annyira, hogy fénysebességgel veszítjük szem elől, hogy mi az, ami a valóságban (és nem csak virtuálisan) történik. Mi a valóság és mi a tükörképe? Egy olyan világ jutott nekünk, ahol nincs menekvés a megfigyelés elől, ahol önként és dalolva adjuk át az összes információt magunkról, még a titkainkat is. Egyre jobban gabalyodunk bele az algoritmusok hálójába, ami majd végül a földhöz köt minket, ahogy a liliputiak tették Gulliverrel, eközben pedig (ahogy *Az átprogramozott emberben* látható) az emberi elme feltérképezése példátlan sebességgel zajlik. Most, hogy a bolygónkat már felfedeztük és kihasználtuk, az elménk következik, a „belső bolygónk”? Azt kérdezi, hogy képes lesz-e a technológia valaha irányítani az emberi viselkedést. Úgy sejtem, a válasz igen, de remélem, hogy tévedek (mégiscsak van öt unokám!) Ne feledje, hogy Harry Benson, a robotika és mesterséges intelligencia szakértője már 1972-ben meg volt győződve, hogy a gépek elfoglalják majd a világunkat, azóta pedig csak tovább fejlődött ez a tudományág. Ugyanakkor az emberi fejlődés a múltban már többször is tévképzetnek bizonyult.

• Nagyon ritkán ábrázolja esztétikusan az erőszakot, az egyetlen kivételként csak arra a jelenetre tudok gondolni, amikor Harry Benson lassított képsorban mérsárolja le a barátnőjét. Mi ihlette ezt a stilizációt?

Sosem akartam Sam Peckinpah módjára szépíteni az erőszakot, viszont Az átprogramozott ember bizonyos tekintetben a Frankenstein-történet átírata. A lassított felvétellel Harry robottá válását hangsúlyoztam: mechanikus mozgású, lassú, esetlen, amilyen a saját, korábban látott teremtménye. Talán igazam volt, talán nem, de úgy gondoltam, hogy a robot-jelleg elveszne a normális sebességű felvételen.

• A Flash Gordon újrahaznosítja az archetipikusan ábrázolt hősoket, gonosztevőket és erőszakot, a narratíva mentes a csapdától, a történet pedig egyszerű, kevés karakterfejlődéssel. Ebben az értelemben hasonló a képregényekhez és a Csillagok háborújához, azonban míg George Lucas a speciális effektusok segítségével köti le a nézőt, az ön filmjét a mesterkéeltség, a teatralitás és a nyílt túlzások, a camp stílus emeli

kultikus szintre. Lehet az erőszak félelmetes egy fantasy filmben?

Erre nem tudok választ adni. Találkoztam olyan felnőtellel, aki gyerekként ijestőnek találta a Flash Gordon bizonyos részeit (például a farönkös beavatást), de hozzá kell tennem, hogy én sosem úgy tekintettem erre a filmre, mint tudományos fantasztikumra: számomra közelebb állt a tudományos fantasy-hez.

• Olyan érzésem volt, hogy a Flash Gordon inkább humoros hidegháborús allegória, amiből ugyan hiányzik az 1950-es évek politika sci-fijeire jellemző komolyság, mégsem hagyja figyelmen kívül a huszadik századot. Végső soron Ming császár egy szadista önkényúr, aki terrorra, fegyelemre és egyöntetűsége alapozza a birodalmát, míg a hatalmát megfigyeléssel, arctalan örökkel és pszichológiai kondicionálással tartja fenn. Mint a Nagy Testvér gyerekeknek szánt verziója. Lehet ilyen olvasata a filmnek?

Néhány habókos pillanatomban képes voltam a Flash Gordon bohóckodását az amerikai külpolitika naivitásához hasonlítani: ismerősnek tűnt, ahogy figyelmen kívül hagy Uncle Samén kívül minden más kultúrát. Nem voltam igazságos, hiszen nem Flash volt, aki eldöntötte, hogy megmenti a világot, hanem rátéstálták a szerepet. Viszont ha ezt félretesszük, akkor a nyolcvanas évek közel-keleti történései (a film készítésekor Irak és Irán még nem ugrottak egymás torkának) összhangban voltak azzal, ami a film alapjául szolgáló Alex Raymond képregényben zajlott. Egy rakás, Minghez hasonló, könyörtelen diktátor parádézott a vidéken. Akárcsak Ming, középkori gondolkodással basáskodtak huszadik század gyilkos tömegpusztító fegyvereivel a tarsolyukban. Akárki legyen is ez a Flash, köszönjük meg, hogy megmentette a világot. Legalábbis a filmben. De ideje visszatérni a valóságba.

• A nyolcvanas évek keserűek voltak az ön számára: egészségügyi problémák, elbukott projektek, limitált terjesztés és az Ima egy haldoklóért ellenes fogadtatása nehezítette az életét. Ebben a filmben az

erőszak vég(telenség)éről beszél. Martin Fallon, az IRA-s bérgyilkos idealistaként vesz részt és vet véget az erőszaknak: egy számára igaz ügy miatt gyilkol, aztán visszavonul, hogy megváltást nyerjen. Azt akarja ezzel mondani, hogy az az elkötelezettség, ami életre hívja a terrorizmust, véget is vethet neki?

Elképesztő az a gyorsaság, amivel a vallás képes terjedni. Ha a körülmények megfelelőek (ahogy Szent Pál számára azok voltak, amikor Damaszkuszba tartott), egy szempillantás alatt végbemehet a megtérés. És ahogy Szent Pál esetében is láttuk, a megtért ember vallási láza erősebb lehet, mint a többi hívőé. Nézze meg, mi zajlik az ISIS-en belül: Azok, akik a lefejezéseket elkövetik, nagy számban frissen megtértek. Úgy tűnik, hogy a megtérésre hajlamosak lelkiismeretfurdalás nélkül váltanak irányt egyik pillanatról a másikra, és ugyanolyan hevesen kezdik el terjeszteni a másik oldal ígését. Instabilak, mint a nitroglicerin. Az Ima egy haldoklóért főhőse, Fallon szemtanúja lesz egy tragikusan végződő rajtaütésnek (a helyzetben csak ront, hogy az áldozatok ártatlan iskolások), ennek hatására megtér, de nem az Egyesült Írország álmával szakít, hanem a szervezet által használt erőszakos eszközökkel. A film konfliktusa onnan jön, hogy a Maffiához hasonló, patriarchális alapokon nyugvó és agymosó szervezetek csápjai közül nem könnyű kimenekülni.

• Mit gondol, képesek a műfajfilmek megbirkózni a terrorizmus összetett és nagyon is aktuális problémájával, illetve tudnak-e a kérdéskörrel az azt megillető mélységben és intellektuális komolysággal beszélni?

Szerintem képesek, de már a szükséges pénz megszerzésénél elcsúszhat a dolog. Ugyanakkor mondhatjuk, hogy a terrorista lélektanát Martin Scorsese már sikeresen kiveszte a Taxisofőben.

• A Fekete szírványban a nagytöke ellen emeli fel a hangját, a nyugati világ vulgáris liberalizmusával szemben. A filmben a vegyipar mocskos trükkjeit mutatja be, viszont a mozi elkészültének idejében ön a filmiparban találkozott hasonló tisztelettel viselkedéssel (megszegett ígéretek, profizmus hiánya, szűklátókörű producerek). Hozzájárultak ezek a fájdalmas élmények ahhoz, hogy végül egy ennyire nyíltan politikai téma mellett döntött?

Nem hinném. Azt mindig is tudtam, hogy a filmkészítés, köszönhetően a hatalmas pénzeknek, egy kegyetlen, durva

Flash Gordon
(Max von Sydow)





játszma. Szintén kivédhetetlen az össze-
ütköző egók hangzavara. Akárhogy is, én
mindig politikai témájú filmeket készít-
tettem, ha nem is annyira nyilvánvaló-
an ábrázoltam a politikát, mint mondjuk
Ken Loach. Annak idején úgy döntöttem,
hogy fősodorbéli műfajjal fogok dolgoz-
ni, és megpróbálom kitágítani a határokat
amennyire csak lehetséges. Köszönhető-
en annak, hogy egy látnokot tettem meg
a főszereplőmnek, előre láttathattam
vele a jövőt, azt a jövőt, amit én személy-
szerint sívárnak találok. „Nem tudjuk, mit
csinálunk”, mondja Martha. Senki nem
tagadhatja, hogy igaza volt.

• *A film főszereplője (Rosanna Arquette) egy látnok, aki, Fallonhoz hasonlóan szem-
beszél a másokat kihalasztó módszerei ál-
tal okozott károkkal. Erőszakos látomásai
sokkolják és megváltoztatják Marthát, fel-
fedezik a saját spiritualitását, szembenéz
a démonaival és traumáival. Van valami
jelentősége, hogy az a főszereplő, aki az
összes karaktere közül a leginkább ura lesz
az életének, végeredményében egy nő?*

Angliában volt egy népszerű médiu-
munk, aki azóta már a „másik oldalra”
költözött, Doris Stokes. Tanulmányoztam
a technikáját még mielőtt elment, így lét-
re tudtam hozni a saját, noha fiatalabb
verziómat. Logikusnak tűnt, hogy ezek az
erőszakos látomások egy nőn keresztül
érkeznek, hiszen ők azok, akik
– gyakran nagy fájdalmak árán –
életet adnak gyerekeinknek.

• *A krupié talán az egyik legérettebb
munkája, egy korábbi interjúban igazi al-
világi filmnek nevezi a helyszínét és a ter-
mészetes fények hiánya miatt, persze azért
is alvilági, mert a bűn és az erőszak hely-
színe a kaszinó. Ugyanakkor az erőszak itt
egzisztencialista vonásokkal bír. A történet
középpontjában egy krupié áll, aki estéről-
estére végignézi, ahogy mások vagyontokat
veszítenek. Ez szintén egy politikai kom-
mentár a késő ezredfordulós Angliáról?*

Nyolcvanhárom éves vagyok. Az el-
múlt három évtizedben végignéztem,
ahogy a hazámat szétveri a pénz és
gazdagság bővölete. Azelőtt kevesen
beszéltek a nyereszkeedésről, egysze-
rűen udvariatlan dolognak számított: a
részvényárfolyamok változásairól nem
számolt be a média, a pénzügyi trükkö-
zések még nem fogtak meg. Abban
az időben a nemzet jelentős részét a
nincstelen munkások tették ki. Az em-
berek megszállottsága nem a kamat-
hoz, inflációhoz, tőkehozamhoz, meg a
hasonlókhoz kapcsolódott, hanem az
egyszerű túléléshez. Ez mind megválto-
zott Margaret Thatcher színrelépésével.
Hatalomra került és tönkretette a közös-
séget, előtérbe helyezte a mohóságot,
megpróbálta elpusztítani a jóléti állapotot,
kiárusította az otthonokat, és így tovább.

A jelenlegi konzervatív kormányzat csak
befejezi az ő munkáját. Amikor
a kilencvenes évek végén meg-
kaptam a lehetőséget *A krupié*
megrendezésére, remek poten-
ciált láttam benne a korszellem megra-
gadására. Ha figyelmesen hallgatja, lehet
hallani, ahogy a rulett kerék kattogása
kiszűrődik a kinti világba, ahogy a kapzsi-
ság szelleme is elér mindenhova.

• *Azért is kedvelem A krupié-t, mert miu-
tán elszállt minden remény (a menekülés,
a gyógyulás, a megtérés reménye), Jack
Manfred lesz az a karakter, aki mégis elér
valamit – vagy legalábbis úgy tűnik. A vé-
gén persze kiderül, hogy a háttérből egész
idő alatt az apja mozgatta a szálakat, Jack
pedig – és ez a csodálatos az egészben –
az egészet egyetlen mosollyal nyugtázza.
A néma beletörődés nem is annyira a vere-
ség felismerését jelenti, sokkal inkább egy
gesztus attól az embertől, aki rádöbben,
mennyire hasztalan erény a tökéletességre
való törekvés, és hogy az elbukás félelmé-
be bukik bele a legtöbb ember.*

Igen, az egy különleges mosoly. Clive
egyenesen rám nézett, miközben a ka-
mera mellett guggoltam, és már meg is
volt az az arc: mindig meg tudtam ne-

vettetni. Emellett tudta, hogy egy olyan
ember szemébe néz, aki már régóta
megértette azt, amit ön olyan elegánsan
megfogalmazott a kérdésében.

• *Az eddigi utolsó játékfilmje, az Űzött
vad visszatér a bosszú tematikájához, de
ezúttal a főszereplő a vidéki Wales-ből
érkezik Londonba. A széles képkivágások
és a nevezetes épületek nélkül azonban
ez nem a turisták által bálványozott, ra-
gyogó metropolisz, mindössze annak
árnyéka. Önt a jéghegy csúcsa helyett az
érdeklí, ami a felszín alatt van, a rejtélyek,
a kimondatlan szavak, az örökre elveszett
motivációk, amikre a feledés fátyla borult.
Búcsúfilmnek szánta az Űzött vadat, hogy
ilyen elégikus lett a hangvétele?*

Nem, viszont az, hogy sem a kritiku-
sok, sem a közönség nem fogadta jól
a filmet, mindenképpen hatással volt
a visszavonulásomra. Én még most is
a legjobb filmemnek tartom, mert mi-
nimálisan manipuláltam csak a nézőt,
és talán ennek fizettem meg az árát. A
közönségnek meg kellett dolgoznia a
háttértörténet összerakásával. Davey
megegyeztetése túl rövid és túl vissza-
fogottan ábrázolt, hogy végigvigye an-
nak teljes szörnyűségét a filmben. Az erő-
szak oka (kicsinyes irigység a fiatalabb
szexuális sikereire) túl triviális, hogy
kellően megtámogassa a jelenetet. És
emellett ott van a talányos befejezés,
hűha! Az aztán kapott hideget-meleget.
De végtére is ettől izgalmas ez az egész.

• *A film végén Will (Clive Owen) szem-
benéz Boaddal (Malcolm McDowell) és a
legalapvetőbb pszichológiai terrort alkal-
mazza vele szemben, amikor azt mondja:
„Meg fogom ölni magát. Nem most. Nem
ma este. Az túl könnyű lenne. Talán jövő
héten. Vagy hónapban. Nem tudhatja mi-
kor. Gondolja csak el: egy napon, egy este
újra itt leszek.” A beszéd után kimegy a
garázsból, majd másodpercekkel később
visszatér és agyonlövi a férfit. Ez az egysze-
rű és egyenes gengszterstílus Jack Carterre
emlékeztet. Will döntése, hogy „őszintén”
fejezi be a dolgot, mennyiben tükrözi sa-
ját elképzelését arról, hogy mit és hogyan
akar erőszakként bemutatni?*

Véleményem szerint nem szabad so-
káig időzni az erőszak ábrázolásával,
inkább legyen hirtelen, gyors, éles és
ronda, ahogy az életben. A kínzás bemu-
tatása már egészen más kérdés, de ebbe
nem szeretnék belemenni, legyen elég
annyi, hogy még óvatossábnan kell vele
bánni, mint az erőszak lefilmezésével.

GÉCZI BALÁZS FORDÍTÁSA





BESZÉLGETÉS TÓTH CSABÁVAL

„AZ EURÓPAI UNIÓBAN NINCSENEK JEDIK”

KRÁNICZ BENCE

TÓTH CSABA POLITOLÓGUS KÖNYVÉBŐL KIDERÜL, MIBEN TÉVEDETT A JEDI TANÁCS, ÉS MIÉRT KERÜLTÜNK KÖZELEBB A STAR TREK FANTASZTIKUS VILÁGÁHOZ.

A sci-fit, a fantasyt élvezzük, de ritkán vesszük komolyan. A sci-fi politológiája (Athenaeum Kiadó, 2016) politikaelméleti, hatalomtechnikai szempontok alapján elemzi a legnépszerűbb fantasztikus filmsorozatokot, a *Star Wars*, *Star Trek*, *Dűne*, *Az éhezők viadala* világát.

- *Mi jött korábban: a sci-fi iránti rajongás, vagy a politika iránti érdeklődés?*

Egyszerre jött a kettő. Az első sci-fi olvasmányom tizenegynéhány éves koromban Asimov volt, nála eleve fontos a politika. A politika pedig mindig is érdekelt, ez a kettő párhuzamosan működött nálam, azzal együtt is, hogy az egyetem meg a szakmám miatt a politika, a politikatudomány felől közelíték a science fictionökhöz, és nem fordítva. A kettő kombinációja pár éves, friss dolog.

- *A könyv első felében politikai szempontú esettanulmányok olvashatók népszerű fantasztikus filmekről, sorozatokról, regényekről. Mi alapján választottad ki az elemzett műveket?*

Részben az ismertség alapján, emiatt került bele a könyvbe a *Star Wars*, a *Star Trek* és *Az éhezők viadala*. Akartam egy nagy klasszikust, ami nekem Frank Herbert és Asimov, közülük Herbert és a *Dűne* került bele. És szerettem volna valami nagyon modernet is, emiatt került a könyvbe Ann Leckie *Radch-trilógiája* (*Mellékes igazság, Mellékes háború, Ancillary Mercy*, 2013-15). A fő szempontom az volt, hogy olyasmis legyen benne, amit az olvasók ismernek, de akartam kevésbé ismert műveket is, ezekből valamiféle egyveleget terveztem.

- *Komplex politikai folyamatokat elemzel – műalkotásokban. Ezek szerint bármilyen*

fikciós világ elemezhető politikai vagy legalábbis hatalomtechnikai szempontból?

Elsősorban azok a művek elemezhetőek így, amelyek egész világokat festenek fel. Lehet, hogy van olyan fantasy regény vagy novella, ami csak egyetlen hős történetére fókuszál, ezek erre kevésbé alkalmasak. A szelekció alapja az volt, hogy inkább úroperákkal foglalkozzam, amelyek teljes világot teremtenek. A legtöbb fantasy vagy sci-fi ilyen, hiszen ha elképzelt világunk van, akkor ki kell találni a világ csomó jellegzetességét. De nyilván könnyebb olyanokat tárgyalni, amelyek több könyvből vagy filmből állnak, egy kicsit bonyolultabbak.

Inkább a könyv második felében vannak olyan művek, mint az *Elysium – Zárt világ*, amely csak egyetlen film, mégis lehet róla írni politológiai szempontból. Érdek, akarat, hatalom, politika mindentől van, de nyilván a bonyolultabb galaxisokban, úroperákban lehet rendesebb elemzéseket végezni.

- *Melyik film- vagy könyvsorozatban találkoztl a legkreatívabb politikai nővérekkel? Amire azt mondanád, ebből a világ bármely politikusának lenne mit tanulnia.*

Válasszuk ketté a kreatív politikai nővért, meg amiből a világ politikusai tanulhatnak. A második maga a *Star Wars*: Padmé Amidala szenátor munkássága, jellemfejlődése példaértékű lehet, azt mutatja, hogyan lehet szembeszállni egy diktatúrával. A könyvben is emlegettem *Radch-trilógiája* pedig az egyik legkreatívabb politikai rendszer, de ott a főhős zsarnokot több ezer példányban klónozzák, abból nem lenne jó tanulnunk.

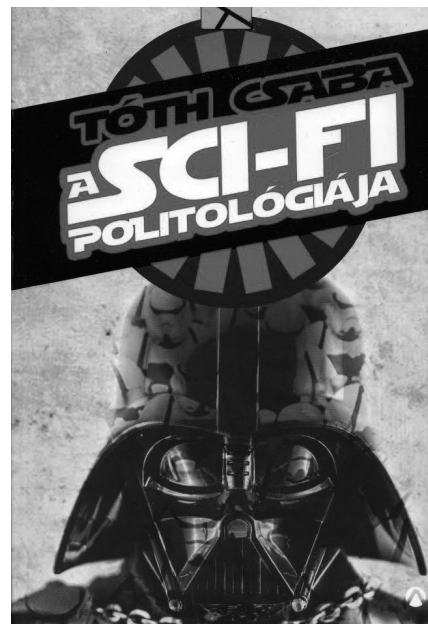
- *Említetted, hogy olyan műveket lehet jól elemezni, amelyek világában sok apróság*

ki van találva. De szükségszerű, hogy a sci-fi politikaibb műfaj mondjuk a sosemvolt királyságokban játszódó meséknél?

Nem, mert a sosemvolt királyságokat, a fantasyt is ki kell találni. A sci-fiben és a fantasyben több politika van, mint a krimikben vagy a romantikus regényekben, bármi olyasmiben, ami a való világban játszódik. A jelenkori történetekben nem kell felfesteni a politikai rendszert, mert mindenki adtnak veszi a sajátunkat. De bármiben, ami alternatív vagy kitalált univerzum, abban kell legyen politikai elem, mert az olvasó számára ez sem alapismeret.

- *Azt írod a könyvben: „A science fiction univerzumok a politikai rendszereket meglepő realizmussal mutatják be, amelyet szolgáltatva érveket, hogy az emberek politikai természete nem változik meg a jövőben sem.” A műfajjal járó egyszerűsítés ellenére állítod ezt, vagy pont ellenkezőleg: a hétköznapi realpolitika is viszonylag egyszerű sémák mentén alakul?*

Amikor azt mondom, egyszerű, talán nem fogalmazok elég egyértelműen. Nem nagyon találtak ki olyat, ami elképzelhetetlen lenne a világunkban. Nem gondolom, hogy a science fiction világok leegyszerűsítőek lennének. Nyilván ahol csak egy filmről van szó, az egyszerűbb világot fest fel. De mondjuk a *Dűne* elképesztően bonyolult, nagyon sok szereplővel és intrikával. A politikai rendszereket viszont – nagyon leegyszerűsítve – Arisztotelész óta fel lehet osztani aszerint, hogy egy ember irányítja-e a politikai rendszert, vagy egy kisebbség, vagy a





többség, vagy mindenki. Nagyon mást logikailag is nehéz kitalálni. Ezeket lehet kombinálni, de a politika olyasmí, aminek a sémái alapvetően egyszerűek, csak éppen azokon belül válnak bonyolulttá a dolgok.

Végző soron minden választás arról szól, hogy menjenek-e tovább úgy a dolgok, ahogy eddig, vagy történjen valami változás. Ez egy nagyon egyszerű kérdés, és a science fiction univerzumok is ebben a sémában mozognak, dacára annak, hogy a technológiai fejlődés miatt sokan úgy vélik, a sci-fiben ma még elképzelhetetlen politikai rendszereket találnak ki.

• *Az elemzett filmek főhősei általában nem politikusok, hanem bizonyos értelemben rendszeren kívüli figurák, mégis az ő cselekedeteik döntenek az események alakulásáról. Szerinted nem gyengíti ez az alapállítást, hogy a politikai logika mentén leírhatók ezek a történetek?*

Megfordítanám ezt: az sem biztos, hogy a hősök nem politikusok. A *Star Wars* hősei közül Leia hercegnő politikus, ahogy részben Darth Vader is. Luke Skywalker és Han Solo nem azok, bár most, az új trilógiából tudjuk, hogy Luke Skywalker megalapított egy jedi rendet, annak volt valamilyen közjogi szerepe. Katniss Everdeen nem hagyományos politikus, de sokan mások igen. Tehát nem igaz, hogy ne lennének politikusok, csak nem így hívjuk őket. A politikus negatív kifejezés, ezért szoktuk a jó politikusokat államférfiaknak, hősnek, vezetőnek nevezni, de ettől még ők is politikusok.

Másrészt nincs egzakt definíció arra, ki a politikus. Az az ember, aki felgyűjtja magát Tunéziában, és ezzel elkezd az arab tavaszt, nem politikus, de politikai

George Lucas:

Star Wars:

A sith-ek bosszúja

tettet hajt végre. Valami hasonló történik a sci-fiben is. Ezek változó szerepek, azon is sok múlik, hogy egy rendszer mit

enged meg és mit nem. Így lehet mozogni a politikai és nem politikai világ között.

• *Nincs itt ellentmondás kétféle politikafelfogás között? A politika mint folytonos konszenzuseresés, kompromisszumkötések, közös döntések sorozata egyfelől, illetve, amit te mondasz, hogy mindenki lehet politikus, vagyis felértékelődik az egyéni teljesítmények, innovációk szerepe.*

A politika végző soron arról szól, hogy ki hoz döntéseket, milyen alapon, és kinek az érdekében. Te a létező politikai intézményeinkre utalsz, amelyek viszont nem fedik le a teljes politikát. Magyarországon is vannak civil tüntetők, akik persze lehet, hogy azt mondják, ők nem politikai szerepet játszanak, de mikor valaki azt követeli, hogy valami másképp legyen – akár az oktatásban, egészségügyben, bárhol –, az politikai szerepet vállal. Valóban, a sci-fiben nem a hagyományos politikai intézményeken belül zajlik a politika, de mikor arról van szó, ki döntsön és hogyan a közösség érdekében, akkor politikai döntésekről beszélünk. Ám éppen azért, mert nagyon erős az antipolitikai attitűd a mi világunkban, sőt gyakran a sci-fi világokban is, ezért szokták sokan azt gondolni, hogy a hősök nem politikai szereplők. Ettől még játszhatnak más szerepet is, gazdasági, jogi szerepeket, ugyanúgy, ahogy meg lehetne írni *A science fiction és a gazdaság* című könyveket is.

• *Az olyan fantasztiikus elemek sem nehezítik a te olvasatodat, mint az Erő*

a Star Warsban vagy a fűszer hatása a Dűnében?

A különleges képességek befolyásolják, hogy ki milyen politikai szerepet játszik. Ez is egy erőforrás, de akkor is politikai rendszerről beszélünk, ha valakinek olyan különleges képessége lenne, amellyel mindenkit irányít. Vagyis önmagában nem változtatja meg a dolgok alakulását, de bonyolultabbá teszi az egyenletet.

• *De a Csillagok háborújában kell hozzá az Erő, hogy Palpatine és Darth Vader átvegyék a hatalmat, nem?*

A könyv egyik fontos állítása pont az, hogy Palpatine nem az Erő sötét oldala segítségével kerül hatalomra, hanem politikai tettei által. Nem mossa ki a szenátorok agyát, hanem meggyőzi őket. A *Dűnében* valóban vannak olyanok, akik előre látják a jövőt, de ők is politizálnak. A különleges képességek hátráltathatják a technológiai fejlődést – fantasy-elemzésekben szokták írni, hogy ha egy világban jelen van a mágia, nem lesz iparosodás –, de politika ugyanúgy lesz. Az nem az emberek képességeiből, hanem motivációiból adódik.

• *Rögtön a könyv elején rámutatsz, hogy hiába adunk igazat a jediknek a Star Wars – A sithek bosszújában, mikor morális okokból el akarják távolítani Palpatine-t a hatalomból, a törvény nem az ő oldalukon áll. Milyen forgatókönyvekkel lehetett volna demokratikus, törvényes úton elkerülni Palpatine és a Birodalom hatalomátvételét?*

Akkor, ha politikai erő szerveződött volna Palpatine ellen, egy ellenzéki frakció, amely leleplezi Palpatine manipulációit, és megpróbál ellenerővel szembeszállni vele. Ha akár a Jedi Tanács, akár mások nem a háttérből próbálják megakadályozni Palpatine szándékait, hanem politikai többséget szereznek vele szemben. Hosszú távon valamiféle legitimitáció minden rendszernek kell. Ha valakinek nincs többségi támogatottsága, csak a nyers erőszakkal tud operálni, de ahhoz nagyon jónak kell lenni, hogy az ember uralma hosszú távon a nyers erőszak révén fennmaradjon. Erre nagyon kevés példa van a világtörténelemben.

A jedik ugyanebbe a hibába estek: az előzménytrilógia harmadik részére oda jutottak, hogy a társadalmi többség nem az ő oldalukon áll. Csak az erőszak marad számukra – külön paradoxon, hogy pont a jedik kénytelenek ezzel az eszközzel élni.

• A Star Trek alapvető problémájaként pedig rámutatsz, hogy az „abszolút jó”, az emberi tudás bővítése érdekében végzett munka mennyi veszélyt rejt magában. Ma, amikor az internet révén minden korábbinál több tudás érhető el, a technológiai fejlődés pedig folyamatos, úgy érzed, hogy közelebb kerültünk a Star Trek konfliktusaihoz?

Igen, azzal együtt, hogy a Star Trekben van több más alapkonfliktus is, például a militarizmus. A Star Trekben a technológiai fejlődés odáig vezetett, hogy megszűnik a szűkösség, az embereknek nem kell küzdeniük a javak elosztásáért. Ma még enyhén szólva nem tartunk itt. Lehet, hogy ide fogunk eljutni, látunk fejleményeket, főleg a kommunikációs térben, amelyek ide vezethetnek. Ma többen és jobb módon élnek az emberek, mint bármikor korábban a világtörténelemben, még akkor is, ha ezt nem mindig szoktuk elismerni, meg nem ez a napi élményünk.

• Egy másik fejezeted Az éhezők viadaláról szól. Itt egy világszerte közvetített showműsor tartja kordában Panem lakosait. A valóságban milyen új útjai lehetnek politika és média összefonódásának, akár a közösségi oldalakon keresztül?

Az éhezők viadala csak részben szól politikáról és médiáról. Az egyik, amit próbálok megmutatni, hogy nem csak ez tartja kontroll alatt Panem lakosságát. Ez a rendszer abban hasonlít a mi világunkra, hogy van egy egységes értelmezési keret. Panem lakói mind ugyanazt a műsort, „az éhezők viadalát” látják, és lassan mi is eljutunk oda a globális médiatérben, a Google, a Facebook és néhány ilyen mamutvállalat miatt, hogy van egy egységes értelmezési keret, amelyben egyre jobban osztozunk mindannyian. Ez egyrészt lehetőséget ad a manipulációra: aki kontrollálja ezeket a csatornákat, az tud manipulálni, talán ettől riasztó az a világ, amit Az éhezők viadala felfest. Nem plurális a médiarendszer, hanem egységes.

Ma is az a tendencia, hogy a rengeteg blog, portál ellenére a tájékozódásunk forrásai beszűkülnek, egyre inkább algoritmusok alapján tájékozódunk. A legfőbb különbség, hogy ezek az algoritmusok diffúz rendszerben működnek, nem úgy, mint Az éhezők viadalában, ahol ott ül Snow elnök meg a játékmester, és ők megmondják, hogyan legyen. Ma a Facebook, a Google és a Microsoft vezetői nem egy szobában ülnek, ez nem is lenne érdekük.

De Az éhezők viadala azt is megmutatja, hogy önmagában a média nem jó vagy rossz, mert a lázadás is él propagandisztikus eszközökkel egy jóval nemesebb cél érdekében. Önmagában a propagandisztikus eszközök használata nem tesz egy rendszert jóvá vagy rosszá.

• Fordítsuk meg a könyv szerkezetét: ha létező politikai rendszereket kellene híres filmek világának megfeleltetned, melyik filmet társítanád a mai magyar politikai élethez?

Nem nagyon hasonlítanék semmit a magyar rendszerhez, ez egy unikum, ami ma Magyarországon létrejött. De ha az Európai Uniót vagy az ENSZ-t kellene nézni, abban vannak olyan elemek, amelyek akár a Star Trekhez, akár a Star Wars-hoz hasonlítanak. A Régi Köztársaság sok szempontból olyan, mint az Európai Unió, csak az EU-ban nincsenek jedik. Van egy nem teljesen, de alapvetően demokratikus rendszer, amelynek van egy csomó diszfunkcionalitása, ez részben a központi hatalom gyengeségéből adó-

dik. Nincs egyértelmű központi hatalom, ezért nagyon könnyű kiharcolni a rendszer gyengeségeit, és azt mondani, hogy a külső fenyegetés miatt gyenge a rendszer, miközben a rendszer azért gyenge, mert gyengének van tervezve.

• És a magyar rendszer egyes elemeit sem tudnád összehasonlítani különböző sci-fi történetek bizonyos konfliktusaival?

Az, hogy van egy külső „fenyegetés”, mint itthon a menekültügy, amelyet a hatalmon lévő politikai erő folyamatosan emleget és felhasznál annak érdekében, hogy saját hatalmát próbálja növelni, nagyon hasonlít a Star Wars világában Palpatine felemelkedéséhez. Vagy az a gondolat, hogy nem a demokratikus elvek, hanem a nyers erő az, amely eredményre vezet, szintén felismerhető a magyar rendszerben. De inkább övnam magunkat az ilyen típusú analógiáktól. A politikáról általában, a motivációkról sokat tanulunk a sci-fi univerzumokból, de konkrét politikai helyzetek erőltetése hosszú távon inkább félrevisz. •

TÓTH CSABA: A SCI-FI POLITOLÓGIÁJA GALAKTIKUS ÚTIKALAUZ APOLITIKUSOKNAK

A társadalomtudós óriási hátránya a fizikussal vagy biológussal szemben, hogy nem kísérletezhet. Szerencséjére (szerencsétlenségünkre) megteszik helyette a diktátorok, akik élvezettel kísérleteznek egész nemzetekkel. A diktátorok kíváncsiságától mentsen minket az isten, de a történészek vagy politikai elemzők fatalizmusába („minden úgy jó, ahogy történt, mert másképp nem is történhetett volna”), azért nem kellene feltétlenül kell belenyugodnunk. „Mi lett volna, ha...? Mi lenne, ha...?” – komoly történész vagy a politikai elemző illet nem kérdez, pedig nagyon is természetes és szükséges kérdés. Tóth Csaba politológus könyve már pusztán azért is szimpatikus, mert komolyan veszi a science fiction és a fantasy léha kíváncsiságát a történelem kész tényeinek alternatívái iránt. Megbecsülésünket tovább növeli, hogy alaposan ismeri a társadalomtudósok által tudományos szempontból érdektelennek tartott olvasmányokat és filmeket: a Star Wars-tól a Star Trek-ig, Az éhezők viadalától a Dűnéig. A sci-fi populáris klasszikusait nem azért elemzi, hogy parabolákat, vagy politikai üzeneteket keressen bennük, a SF képzelt világai mint társadalom-modellek érdeklik, melyek szinte laboratóriumi körülményeket biztosítanak a társadalomtudósoknak. Fiktív mivoltuk nehogy nem zavarja a gyakorló politológust, hanem kifejezetten előnyt lát ebben, a való világ politikusainak megfítélését erősen befolyásoló előítéletek a képzelt társadalmak esetében nem homályosítják el az olvasók tisztánlátását.

A szerző a „tudományos ismeretterjesztés” jegyében természetesen saját szakmája, a politológia ismeretanyagát igyekszik közvetíteni, okkal gondolva, hogy a fantasztikum felé tett kitérő a realitásérzékünknek is jót tesz. Az a Star Wars rajongó, aki Montesquieu-t valószínűleg sohasem olvasna, kedvenc filmjeiből vett példából ismerheti meg a hatalommegosztás demokratikus alapelvét. A Csillagok háborúja elemzése után nem kétséges többé, jó szándékú diktatúra nem lehetséges: ha „a törvényhozó, bírói és végrehajtói hatalmat egyaránt Palpatine szenátor gyakorolja”, az zsarnoksághoz vezet. Kedves Olvasó! Mire e galaktikus politológia útikalauz leteszed, nem kérdés többé, hogy „az erő veled van”.

SCH. G.

ATHENAEUM KIADÓ, 2016.



MARVEL VS. DC – SZUPERHŐSÖK POLGÁRHÁBORÚJA

HŐSKÖDÉS A DEMOKRÁCIÁÉRT

SEPSI LÁSZLÓ

AZ EGYMÁS ELLEN FORDULÓ SZUPERHŐSÖK MULTIPLEXEKBE VÍVOTT CSATÁJÁRÓL
ESZÜNKBE JUTHAT AZ ELNÖKVÁLASZTÁS ELŐTT ÁLLÓ AMERIKA.

Ha elfogytak a lerombolható metropoliszok és az űrből nem érkezik a korábbinál is veszedelmesebb fenyegetés, a dologtalan szuperhősöknek szükségszerűen egymásban kell megtalálniuk a méltó ellenfelet. A nagyvárosok persze nem fogynak el, hiszen minden epizód elején ugyanabban a tüchtig rendben sorakoznak az összeomlásra váró felhőkarcolók, mint a legutóbbi kataklizma előtt, és valójában ellenfélből sincs hiány: mind a Marvel, mind a DC moziuniverzumában bőséggel akadnak még önjelölt világpusztítók – Galactustól Darksiden át a függöny mögött várakozó Thanosig –, akik idővel bizonyára tiszteletüket teszik a vásznakon. Ugyanakkor az anyamédiumban még bőséggel fellelhető kreatív tartalékok csak mérsékelten képesek enyhíteni a blockbusteszériák öngerjesztő fokozáskényszerét: egy kétszer olyan hosszúra nyújtott urbánus apokalipszis látványában sosem lesz képes kétszer akkora hatást kiváltani, hiszen az újszerűség ereje már hiányzik belőle, a pusztulás képeinek borzongató fenségességét hamar elkoptatja a repetíció. Ugyanez áll a világ leigázására, teljes kontrolljára vagy egyszerű felégetésére vállalkozó *villain*ekre is – ha ármánykodásaik közt csak az jelent különbséget, hogy egyre nagyobb pofon kell nekik ahhoz, hogy a padlóra kerüljenek, a franchise előrehaladtával a bevitt ütéseknek egyre kevesebb esélyük lesz rá, hogy annyira diadalmasan zengjenek, mint az első alkalommal. Ha pedig a korábbi külső ellenségek egyre nehezebb ráígnéni, a legkézenfekvőbb megoldás, ha a hősök egymás ellen mennek csa-

tába, ahogyan a képregényfüzetek lapjain már számtalanszor megtették az évtizedek során.

Míg a Marvel bámulatos kreatív kontrollal terebélyesített moziszériájának „harmadik fázisában” (mintha már a franchise egyes szakaszainak elnevezése is egy világuralmi terv lépéseit takarná) a korábbiakból logikusan következik a hősök közötti belviszály, a jóval ziláltabb DC-moziszéria két legnagyobb ikonjának összecsapása inkább csak kényszeredett *gimmick*. Az eddig egymástól független alkotásokban ténykedő Superman és Batman (a mellettük egy-egy jelenet erejéig felbukkanó más hősökkel együtt) még csak most próbálják megalapozni azt az egybefüggő mozimitológiát, melynek építésében a konkurens cég legalább két fázissal előrébb jár: az *Amerika Kapitány: Polgárháború* egy folyamat megkerülhetetlen állomása, a *Batman Superman ellen: Az igazság hajnala* viszont még csupán most próbálja berúgni a motort. Habár az elmúlt hónapokban kialakult kritikai konszenzus egyértelműen a Marvel filmjét emelte piederasztálra, és ejtette néhány savas megjegyzés kíséretében a lassacskán a szuperhősfilmek Uwe Bölljeként gyűlölt Zack Snyder vízióját, az mindenképp utóbbi javára írható, hogy az MCU precízen kalkulált biztonsági játékával szemben, Snyder *Az acélember*hez hasonlóan megint képregényboltba szabadult dúvadként rakta össze a maga olvasatát a szuperhőskultúráról – amit a 300 után sokadszorra is sikerrel redukált vallásos áhitattal övezett férfialatok dominanciaharcára. A *Batman Superman ellen* bombasztikus kom-

pozíciók, delíriumos álomjelenetek és vállrándítással kilőtt atombombák közt kacskaringózó cselekményvezetése üdítően hat a Marvel egyre sterilebb produkciói mellett, még ha ezért le is kell mondanunk olyan ballasztokról, mint a logikus karaktermotivációk vagy hosszabb távú következetesség. Jól illusztrálja ezt a különbséget a két film veszteséghez való viszonya: miközben mindkét történet olyan hírhedt képregényfolyamokon alapul, melyek egy-egy karakter időleges halálával végződtek (a *Polgárháború* utóregészeként Amerika kapitány vált egy merénylet áldozatává, a *The Dark Knight Returns*-ben és a *The Death of Superman*-ben pedig mindkét címszereplőt eltemették legalább egyszer), ám ezt csak a DC filmje meri meglépni, a Marvel egyre népeesebb szereplőgárdáját viszont mintha a szuperhősök őrangyala pátyolgatná, ezzel némiképp súlytalanná is téve küzdelmeiket.

De a két tavaszi szuperhős-blockbusterben nem pusztán az jelenti a közös pontot, hogy szereplőik a cselekmény nagy részében külső ellenség helyett egymást csépelik. Mind a *Polgárháború*, mint a *Batman Superman ellen* a forrásmédium talán legpolitikusabb történeteit használta sorvezetőként: a 2006 és 2007 között futott Marvel crossover egyértelmű (bár kényelmes időbeli csúszással közreadott) reakció volt a 9/11 után elfogadott Patriot Actra, és vele együtt a terror elleni háború tüzeiben égő amerikai kormány a szabadságjogokat korlátozó intézkedéseire, míg Frank Miller megöregedett, fasisztoid Batmanje ugyan csak nem függetleníthető a nyolcvanas évek Amerikájának konzervatív Reagan-adminisztrációjától és annak gyakorta visszás értékválasztásaitól. Miközben a két film megosztott szuperhős-közösségeiben könnyen asszociálhatunk a választások előtt álló amerikai nemzet megosztottságára, a párhuzam napjaink politikai klímájával nem merül ki ennyiben. Mindkét történet konfliktusa a korábbi epizódok járulékos veszteségeinek nyomán szökken szárba, és nagyon hasonló ívet leírva jut el a merőben különböző végkövetkeztetésig: az áldozatokkal járó városrombolások miatt lelkiismeretfurdalás sújtotta hősöket a háttérből manipulálja egy hozzájuk képest csekély hatalommal bíró *mastermind*, és ez a kihívás ahhoz ve-

zet, hogy a fizikai összecsapások közötti szünetekben újraértékeljék prioritásait a közösség biztonságával és saját cselekvési szabadságukkal kapcsolatban. Utóbbi persze az amerikai hősmítoszok egyik alapvető problémája is, hiszen a történettípus – szupererőkkel vagy anélkül – a vadnyugati fegyverforgatóktól az önjelölt bűnüldözőkön át a hivatalos kereteken kívül dolgozó kommandósokig minden esetben arról szól, hogy az amerikai értékeket a hősnak önmagát a társadalom írott törvényei fölé helyezve kell megóvnia. Ebben rejlik a *Polgárháború* és a *Batman Superman ellen* cselekményét mozgó paradoxon: a címszereplők feladata mindkét esetben a demokrácia értékeinek megvédése és terjesztése, viszont a (szuper)hős önmagában a legkevésbé sem demokratikus intézmény. Mindkét mozi fontos fordulópontja, amikor a hős(ök)nek fejet kell hajtaniuk a hivatalos intézményrendszer előtt, ám ez egy merénylőnek hála kudarcba fullad, Superman bírósági meghallgatását és a Bosszúállók részvételével zajló békekonferenciát egyaránt bombatámadás dönti romba, ezzel nyújtva felettébb szemléletes, és a napjaink terrorfenyegetése nyomán sarjadt szorongást is megpendítő példát a demokrácia működésének hatáira.

A *Polgárháború* és a *Batman Superman ellen* egyrészt a demokrácia hekkelhetőségét és ezáltal törékenységének

„Sorakoznak az összeomlásra váró felhőkarcolólok”

(Sebastian Stan, Robert Downey Jr. és Chris Evans)

általában vett problémáját illusztrálják tizenkét éven felülieknek már bőven érthető metaforikával – érettebb nézőknek pedig éppúgy eszébe juthat a lehallgatási botrány, mint a populista szólammokkal történő hangulterjesztés és szavazatmaximalizálás –, másrészt pedig az ezzel szorosan összefüggő idegenellenesség kérdését igyekeznek körüljárni. Ebből a szempontból a *Polgárháború* dolgozik árnyaltabb áthallásokkal elsősorban az USA közel-keleti beavatkozásaira, hiszen a sokovia Helmut Zemo épp azért fogadott bosszút, mert Amerika kapitány és társai az előző részben romba döntötték otthonát és a katasztrófában járulékos veszteségként a családja is elhalálozott. Zemóból így válik előbb terrorista, majd tragikus hős, akit áttételesen mégis a Bosszúállók akciója hívott életre; ezzel szemben a *Batman Superman ellen* ugyan egy belföldön véghezvitt rombolástól indul, ám Superman származásán keresztül mégis előkerül ugyanez a kérdéskör – a filmbeli állampolgárok hol megváltóként imádják, hol pedig illegális bevándorlóként tüntetnek ellene. Az aktuálpolitikai áthallásokkal (lásd Donald Trump republikánus elnökjelölt-aspiráns és médiabohóc xenofób futamait) terhelt témaválasztással mindkét szuperhősfilm olyan problémára tapintott rá, amit sem a Marvel, sem a DC stábjában nem tudott maradéktalanul

feloldani. Mindkét mozi felmutatja ugyan a „jó idegen” alakját – ez lesz egyik esetben a frissen bevezetett Fekete Párduc, Wakanda hercege, a másikban maga az úrból jött Superman –, ám a belviszályt végül mindkét esetben a külső ellenséggel szembeni összefogás állítja meg. Habár árnyalja a helyzetet, hogy mind Helmut Zemo, mind pedig a kriptoni holttetemből létrehozott Doomsday az amerikai szereplők közbenjárásával vált destruktív fenyegetéssé, azt egyik mozi sem kérdőjelezi meg, hogy a nemzet hőseinek egységéhez szükség van egy országhatárokon és a közös amerikai identitáson kívüli fenyegetésre. Egy hősrak ellenfelek kellene, különben a bajtársait tépi szét vagy nem lesz többé hős; és ha ez az ellenfél nem szünetlik meg magától, az is megoldás, ha egy laborban rakják össze.

AMERIKA KAPITÁNY: POLGÁRHÁBORÚ (Captain America: Civil War) – amerikai, 2016. Rendezte: **Anthony Russo, Joe Russo.** Írta: **Mark Millar** képregényéből **Christopher Markus, Stephen McFeely.** Kép: **Trent Opaloch.** Zene: **Henry Jackman.** Szereplők: **Chris Evans** (Steve Rogers/Captain America), **Robert Downey Jr.** (Tony Stark/Vasember), **Scarlett Johansson** (Natasha Romanoff/Fekete Özvegy), **Tom Holland** (Pete Parker/Pókember) **Jeremy Renner** (Clint Barton/Sólyomszem), **Don Cheadle** (James Rhodes/War Machine), **Sebastian Stan** (Bucky Barnes/Falcon), **Anthony Mackie** (Sam Wilson). Gyártó: **Marvel Entertainment // Babelsberg.** Forgalmazó: **Fórum Hungary.** Szinkronizált. 147 perc.





ROMERO ÉLŐHALOTTAI

ZOMBI POLITIKÓN

SCHREIBER ANDRÁS

NINCS MÉG EGY OLYAN HORROR-MONSTRUM, AMELY ANNYIRA HÚSBA MARÓAN EMLÉKEZTETNE MINKET A TÁRSADALMI TÖRÉSPONTOKRA, MINT A ZOMBI.

A sci-fi, a fantasy vagy akár zombifilm rémálmai, antiutópiái, sötét erőkel paktáló mesebeli birodalmi nagyon is valóságos félelmekből táplálkoznak. A fantasztikum a reális világ rothadásának, felbomlásának könnyörtelenül pontos varázstükrre. Ha a szuperhősök közt polgárháború dúl, az intő jel, a valódi polgárháborúk előérzete. A zombifilm társadalomkritikáját George A. Romero emelte tükölyre hat filmből álló ciklusában (*Az élőhalottak éjszakája*, 1968; *Holtak hajnala*, 1978; *Holtak napja*, 1985; *Holtak földje*, 2005; *Holtak naplója*, 2007; *Survival of the Dead*, 2009). „Romero a zombijárvánnyal kritizálja a valódi társadalmi betegségeket: rasszizmust, szexizmust, materializmust és individualizmust, amelyek bármely társadalmat kiszolgáltatottá tennének a barbár hordáknak.” – írja Kim Paffenroth (*Gospel of the Living Dead, George Romero's Visions of Hell on Earth*, 2006). Romero ciklus-kezdő klasszikusát a magyar néző most először tekintheti meg moziban. Kivételesen mi is a felújítás eszközével éltünk, az egyetlen magyar nyelvű Romero-monográfia (Orosdy Dániel-Schreiber András: *A modern horror mesterei: Fulci & George A. Romero*, Kontraszt Plusz, Pécs. 2014) ideillő, a zombifilm szociális érzékenységét leginkább bizonyító részletével hívjuk fel a figyelmet a bemutatóra.

A zombifilmek (és általában a horror) alapképlete szerint az önző ember odavész. A túlélés záloga – ha nem is mindenki számára – az összetartás. A szolidaritás a társadalom kötőszöve. „Segíts magadon, és Isten

is megsegít.” „Szeresd felebarátod, mint tenmagad.” Aki cserbenhagy, az halálra van ítélve, az önzőknek és individualistáknak nincs helyük a túlélők között. A modern zombizsáner (így Romero opusai is) a túlélők zárt csoportjára fókuszál. Paffenroth szerint Romero zombifilmjeiben a túlélők olyanok, akár a mentőcsónakban rekedt maroknyi ember, akik között mindig van valaki, aki önzésével hátráltatja a menekülést. „A tenger fölénye adott, de nem maga az ellenség, mert az mindig a csoporton belül keresendő, a félelem és a tudatlanság egymás ellen fordítja a túlélőket és szétszakítja a csapatot.”

Háborút, viszályt, éhínséget és halált nem csak a zombik jelenléte okoz – az emberek hibás döntései, át nem gondolt választásai, és kiváltképp rosszindulata teszi eredményessé az élőhalottak pusztító támadását. A zombi nincs taktikai fölényben az emberrel szemben – képtelen a gondolkodásra, nem tudja kiszámítani, mikor érdemes lecsapni. A primitív élőhalottak egyetlen ereje számbeli fölényükben rejlik, és abban, hogy mindig lesz a túlélők között olyan ember, aki végzetes esendőségével (gyávaságával, kapzsiságával) felülírja a leglogikusabb menekülési tervet.

A zombifilmek apokaliptikus képsorai a *János jelenései* mellett a reneszánsz képzőművészet klasszikus képeit, Dürer, Brueghel, Bosch, Michelangelo haláltematikájú alkotásait is felidézik. A kárhozat képzőművészete az ember pusztulását vizionálja; a vallásos világvége: az emberiség vége. Az em-

beriség pusztulása: a társadalmak halála; a közösségek eróziója egyenlő a világvégével.

George A. Romero az *Élőhottak*-ciklusában a társadalom végzetes működési zavarait veszi célba. A zombivilágvége a társadalom rothadása, a zombipurgatórium maga a társadalmi megtisztulás.

Széles az irodalma a civilizációk életelméletének (Spengler, Toynbee, Huntington etc.), a társadalmak virágzanak és elhervadnak, az élőhalottak a végső rothadást jelképezhetik egy efféle történelemszemléletben. Amióta Julia Kristeva bolgár-francia filozófus, irodalomtudós bevezette az *abjekt* fogalmát, rendszeresen címkézik a horror társadalomkritikáját vizsgáló írások a zombit abjektként. E fogalom körébe olyan dolgok tartoznak, amelyek (kiiktatva az intellektust) zsigeri undort, szorongást, félelmet és iszonyatot váltanak ki az emberben. Abjekt például a rothadó hús, a holttest és az oszlásnak indult tetem, így tehát abjekt az élőhalott is. Önnön múlandóságunkra emlékeztet. Tömeges megjelenésével a zombi az egész emberiség pusztulását juttatja eszünkbe. Kiváltképp igaz ez Romerónál *Az élőhalottak éjszakájában* és a *Holtak hajnalában* – ezzel szemben a *Holtak napja* féligszocializált zombija, a *Holtak földje* tudatra emelkedett halvajárai az abjekt száműzésére tett kísérlet. Reményt ad, hogy van esély egy egészségesebb világrend felépítésére.

Az élőhalottak éjszakája és a *Holtak hajnala* zombijai elsősorban undort keltenek a nézőben. Ezekben a filmekben a zombi a társadalmi betegségek hordozója, az önmagát felzabáló közösség és a fogyasztói társadalom nyomorúságos monstruma. A *Holtak napjában* és a *Holtak földjében* megjelenő, fejlődésre képes élőhalott viszont már szimpátiára érdemes szörnyeteg, jogfosztott teremtmény: bevándorló, nyomorék, hajléktalan, háborús veterán, kisember, akinek (akár az afroamerikai Bennek *Az élőhalottak éjszakájában*) nem jár esély a rigid parancskultúrában. Ezekben a történetekben nem a zombi a beteg, hanem a túlélők között maguknak tekintélyt követelő zsarnokok (az osztagparancsnok a *Holtak napjában*, illetve Kaufmann a *Holtak földjében*), a zombi csak a szociális betegség tünete.

Árulkodók Romero helyszínei az első négy *Holtak*-opusban. A társadalmi betegséget jelzi már az is, hová menekülnek a főhősök a zombik elől. Ez a hely *Az élőhalottak éjszakájában*: vidéki családi ház. A *Holtak hajnalában*: bevásárlóközpont. A *Holtak napjában*: bunker. A *Holtak földjében*: erődváros, hatalmas felhőkarcolóval. Az amerikai polgárjogi mozgalmak idején született *Az élőhalottak éjszakájában* a zombik a többségi társadalom elutasító választát jelenítik meg, a fekete főhős halála (a fehér milicisták fejbe lövik) a rasszizmus kórságát ábrázolja. A családi ház azt jelzi: a társadalmi betegségek minden otthonba betörnek. A politikai hisztéria elől nincs menekvés, nem lehet igaz rá: „az én házam, az én várom”. A *Holtak földje* főhőse, látván, hogy a zombik betörték az erődvárosba, megjegyzi: „Ami erős várnak épült, az most csapdának bizonyul.”

Az *előhalottak éjszakájánál* finomabb társadalmi kritikát fogalmaz meg a *Holtak hajnala* – elvégre „csak” a fogyasztói szemléletet veszi célba. A *Holtak napjának* bunkere a Reagan-éra újrafegyverkezésének ideális helyszíne, a talpig farmerbe bújtatott, feltehetően háborús veterán Csöpp, a kisember, akít a politika kihagy a számításból

(Reagan kormányzása idején számottevően csökkentek a szociális juttatások). A *Holtak földje* felhőkarcolója pedig egyértelműen a nagyratörő, materiális alapokra helyezett világrend (a kifacsart kapitalizmus) helyszíne, a felhőkarcoló a Bush Jr.-éra intervenciós politikájának kiindulópontja, de végcélja is egyben, a megtorló háború mögöttes szándékát jelképezi, akár az olajjal átitatott, lángoló dollárok Kaufman halálakor.

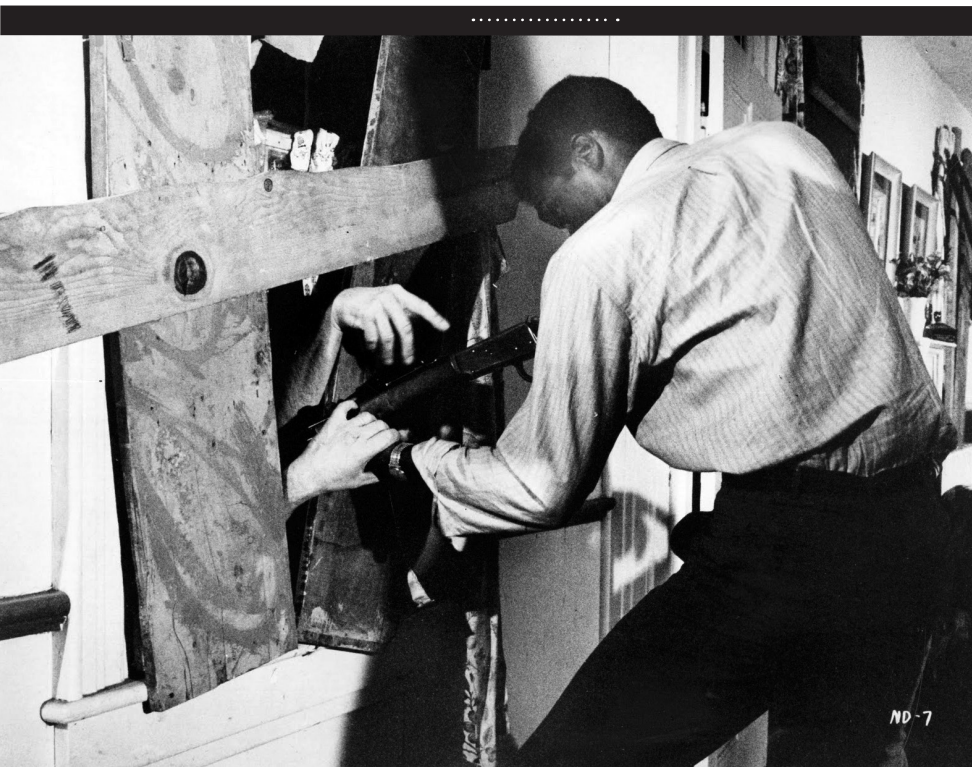
Az erődváros Romero zombi-univerzumának csúcshelyszíne, amely magában foglalja, szintetizálja az előző három rész összes helyszínét és velük együtt a hozzájuk köthető szociális nyavalyákat. Oswald Spengler írja a *Nyugat alkonyában*: „A világáros kolosszusa áll minden nagy kultúra életfolyamatának a végén. A lelkiileg a vidék által megformálódott kultúrembert saját teremtménye, a város először birtokába veszi, aztán birtokolja, majd a maga teremtményévé, végrehajtó szervévé és végül áldozatává teszi. Ez a kőből álló massa az abszolút város. Képe, ahogy félelmetes szépségével az emberi szem fényvilágában megjelenik, a végérvényessé „vált”-nak egész fennkölt halálszimbolikáját magában foglalja.”

„A zombi jelzi a krízist”
(Az *előhalottak éjszakája*) –
Duane Jones

Társadalmi igazságtalanságokon csak az képes elgondolkodni, aki felfogja a helyzetet, amibe került. A zombi tudatra emelkedésével válik szociokritikussá, mindaddig pusztá létevel csak a társadalmi kórságokra emlékeztet. Ámde nem csupán a zombi jelzi-hordozza a krízist. A faji kérdés hangsúlyos Romero *Holtak-szériájában*. (Már *Az élőhalottak éjszakájában* is jellemzi a „normális” világot, de a *Holtak hajnala* második túlélő-szála úgy indul, hogy egy renegetokra lecsapni készülő rendőrosztag mesterlövésze minden faji kisebbséghez tartozót lemészárol, aki az útjába kerül). Legalább ennyire nyomatékos a szexizmus megjelenítése. A *Holtak hajnalában* a három férfi-egy nő felállású túlélőcsapat macsósi kieresztik a nőt, sőt, egy ponton azt tárgyalják, mit kellene tenni, ha esetleg Fran teherbe esett. A *Holtak hajnalának* ez a férfiközpontúsága következik *Az élőhalottak éjszakájának* félelemtől kábult, cselekvésképtelen nőfigurájából (Barbara), és tart a *Holtak napja* erőszakos katonái felé, majd némi harcos feminizmusban feloldást nyer a *Holtak földjében*, ahol már cselekvő, harcos nőket is láthatunk (ahogy a Romero-szkriptből Tom Savini rendezte 1990-es *Az élőhalottak...* remake is mintha feminista megközelítésből gondolná újra a nők cselekvőképességét).

A *Holtak-szériában* az eredendő bűn az ember sajátja. A zombié legfeljebb annyiban, hogy egykor ember volt. Romero körforgás: ember-zombi-ember; a humánus elvesztésével az ember élőhalottá lesz, majd a tudára emelkedett zombi emberibbé válik a túlélők zöménél. Kim Paffenroth szerint a zombifilmek lehetőséget adnak, hogy szembesüljünk magunkkal: Romero zombifolyama „fájdalmas ébersztő bűnös álmainkból”. Alábecsüljük az emberi gonosztságot. Alábecsüljük a gonoszság társadalomporlasztó erejét. Ezt az iszonyú erőt George A. Romero zombifilmjeivel felfedi előttünk. Tükröt tart az emberiség elé: a zombik mi vagyunk.

Az élőhalottak éjszakája (Night of the Living Dead) – amerikai, 1968. Rendező, operatőr, vágó: **George A. Romero**. Írta: **John A. Russo**, **George A. Romero**. Szereplők: **Duane Jones** (Ben), **Judith O’Dea** (Barbra), **Karl Hardman** (Harry). Gyártó: **Pannónia Szórakoztató Kft.** Feliratos. 96 perc.



ND-7

TITANIC VERSENYFILMEK

A család árulása

SOÓS TAMÁS DÉNES

A TITANIC VERSENYFILMJEIT A CSALÁD IRÁNTI ÉRDEKLŐDÉS KÖTÖTTE ÖSSZE.

Ha a plázák és multiplexek korában a moziknak nem egymással, hanem más szabadidős tevékenységekkel, shoppingolással, focimeccsel, tévénézéssel kell versenyezni, akkor a filmfesztiválok az internetes letöltés és a vetélytársuk. Fesztiválra azért jár az ember, hogy olyat lásson, amit máshol nem lehet: kulturfilm, ismeretlen tehetséget, kis nemzetek nagy kincseit, vagyis bármit, ami szélesíti, tágítja a horizontját. Csak hogy ritkaságok felől tájékozódni ma már az interneten szokás, a cinephilt (il)legális platformok sokasága csábítja a négy fal között, így egy fesztivál sem becsülheti le a lustaság erejét, az otthoni kanapé puha kényelmét. Az ideji Titanic – nagyon is tudatosan – torrentbiztos programot kínált, aminek meglett az eredménye, mert – szemre – a tavalyinál nagyobb volt az érdeklődés. A külföldi sajtó által felhájpolt alkotások, az *Evolúció* például, vagy a *The Witch*, feltöltötték az Uránia mozi gyertyáját.

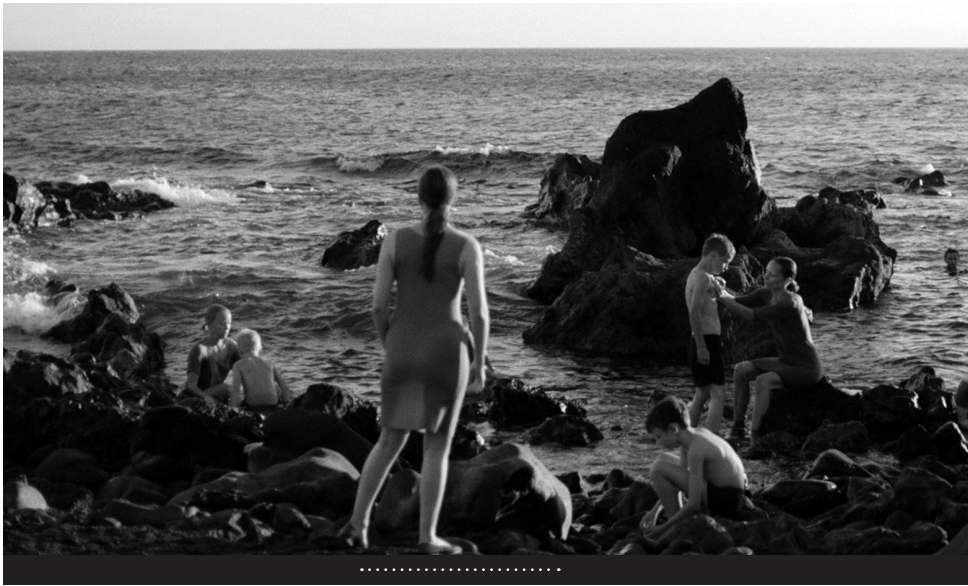
Am a kiemelt filmeket övező érdeklődés sem feledtette, hogy manapság már mást jelent Titanicra járni. Hiányzik a felfűtött izgalom, és a kultusz, ami régebben körbelengte a fesztivált. A Titanic mustrája már nem az új kedvencek felfedezésének terepe, inkább csak érdekesség, és kötelező kör, amit megszokásból lefut az ember, és ha már ott van, élvezi. A magyar kultúra-finanszírozás visszasságaitól a moziba járási szokások megváltozásáig nyilván számottevőek az e mögött húzódó indokok, de ettől még keserűen sorolhattuk, mit nézhettünk volna, mondjuk, tíz évvel ezelőtt a fesztiválon: Gaspar Noé fantaszta agyemenését az *Evolúció*, Jiří Menzel keserédes őszikéjét a *Házi gondozás*, és Atom Egoyan télbe, hóba, halálba fagyott melankóliáját a *Démonok* helyett. (A fődíjat a *Démonok*, a zsűri különdíját az *Evolúció* kapta.)

Talán a „nevek” hiányát volt hivatott pótolni a gondos szelekció, amely erős tematikára fűzte fel a versenyprogram filmjeit. Az első- és második filmes rendezők munkái különböző irányból ugyan, de mind a családi élet felé közelítettek, és azt kérdezték, hogyan formál és miként deformál a legszorosabb, legintimebb emberi kapcsolatok. A legeredetibb gondolat Gaspar Noé alkotótársáé és feleségéé, Lucile Hadžihalilovićé volt, aki a 2004-es *Ártatlansággal* vált saját jogán is érdekes filmalkotóvá. „En az elveszettség érzését keresem a moziban. Azokat a filmeket szeretem, amiket nem értek teljesen” – vallja a direktornő, aki tartja is magát ehhez az elvhez, hiszen az ő filmjeit sem lehet teljesen megérteni. Álomlogikára felfűzött alkotásait nem a történet, csak egy szimbolikus logika strukturálja, és az is csak igen lazán. Hadžihalilović érzéseket, hangulatokat filmez, és új formákat keres félelmeink kifejezésére. Az *Ártatlanságban* prepubertás korú lányok élnek egy külvilágtól elzárt iskolában, táncolni, énekelni tanulnak, gondtalanul és szabadon játszanak a parkban, amit mindenhol víz határol. A víz a kisgyerekkor határtalan, cseppfolyós hangulatának jelképe; a tánc, az ének az érzékiség; az arcnélküli közönségnek tartott, nyomasztó előadás pedig a külvilágtól való félelem.

Az *Evolúció* az *Ártatlanság* párfilmje, de míg az az életre való felkészülésről, addig az *Evolúció* a halál, a bizar, a perverz megismeréséről szól. Kameratechnológiát ezúttal is magába zárt, szektaszzerű közösségre szegezi Hadžihalilović, a tengerparti halászfaluban a fiúk egyedül élnek anyjukkal, akik időről időre

elkísérik őket a rozsdás kórházba egy operációra, amitől majd „jobban lesznek”. Tengeri csillag figyel a halott fiú köldökén, akire a tízéves Nicolas a tenger mélyén bukkan, és ahogy a baljós jelek szaporodnak, Nicolas lassan eljut a testrablós sci-fik klasszikus felismeréséig: az anyám nem az anyám! Verőfényes lázálom az *Evolúció*, melyben a tizenéves fiúk a test változásának félelmeivel, a szerető szülői közeg eltűnésével szembesülnek, miközben a történet szintjén egy meglehetősen homályos sci-fi-horror bontakozik ki, melyben a női szexa a tengeri élőlények aszexuális reprodukciós képességeit isteníti, és egy császármetszéses videó alapján igyekszik teherbe ejteni a kisfiúkat. A lomha, repetitív *Evolúció* több kérdést hagy nyitva, mint amennyit megválaszol, s hogy ki frusztráló filmélményként könyvel el, ki innovatív gendertanulmányként olvassa Hadžihalilović művészhorrorját, az teljességgel a befogadó ízlésétől függ.

A francia rendező eredeti képzettársításaihoz csak Tobias Nölle vizuális fantáziája ért fel a versenyprogramban. Magánnyomozók Svájcban is vannak, tudtuk meg Nöllétől, és ők sem kevésbé magányosok, mint amerikai pályatársaik. Talán csak kissé furább szerzetek. Adorn Aloysra még apja hagyományozta hivatását és aszociális jellemét. Saját élete nincs, ezért menekül másokéba, megszállottan nézi otthon a kliensek videóit, mígnem apja halála után annyira berúg, hogy elalszik a buszon, egy nő pedig kirabolja, és az elloptott felvételekkel zsarolni kezdi. A *Magánbeszélgetés*ből ismerjük a csavart: a privátkopó megőrül, ha kémkednek utána, de Nölle hamar elhagyja a krimiszálat, mikor kiderül, a zsaroló is betokosodott a magányba, és nem bosszúra, inkább beszélgetőtársra vágyik. Itt kezdődik a bravúr: megelevenednek az elnyúló telefonbeszélgetések során kiötlött fantáziák, és Nölle, aki írta, vágta és rendezte a filmet, a francia újhullámot felidéző játékossággal vágja egymásra képzelet és valóság képeit. Hősének kihívást jelent, hogy fantáziavilágából visszataláljon a cementszürke, de valóság életbe, felhagyjon az eszképzizmussal, és lezárja a menekülési útvonalakat. Színes, szívvel teli mozi az Aloys: ennyi keserű humort, ennyi költészetet svájci filmben még nem láttunk.



„Az számít, ami a képzeletben rejlik” – mondja a svájci nyomozó, s hisz benne, hogy amit egyszer elképzelt, annak eszenciája vele marad. Jó hír ez a szerelmesnek, de rossz annak a kanadai kisfiúnak, aki látja, ahogy apja házasságot tör, hallja, hogy sorozatgyilkosok garázdálkodnak Kanadában, és ezek a félfüllel hallott események stimulálják a fantáziáját. Felix érzékeny fiú, érti a disszonanciát, a felnőttek világán végigfutó repedéseket, de az információmorzsákat saját logikája szerint rakosgatja össze. I.E., azaz internet előtti időkben, a nyolcvanas évek Montrealjában járunk, Felix pedig egy elejtett buzizás és a híradásokban terjedő AIDS-paranoia alapján arra következtet, ő is AIDS-es homoszexuális. A dokumentumfilmek felől érkező, lassú – egoyani – svenekkel és kocsizásokkal dolgozó Philippe Lesage képekben meséli el, hogyan születnek felismerések, gondolatok a fiú fejében, erre reflektál a közös horrorfilm-nézés is: a *The Entity*-ben a hősnő azzal hívja elő a démonokat, ha rájuk gondol. A *Démonok*ban anélkül is jönnek a démonok, hogy gondolnának rájuk. Lesage, mint Jacques Audiard a *Dheepant*, a kétharmadánál megtöri a tízéves fiú képlekeny lelki világáról szóló történetet, és fellépteti az addig csak a hírekben garázdálkodó gyerekgyilkost. A családi traumák ellenére is békés, nyugodt világot zúz szét, melynek a gyilkos mindvégig részese volt: a szakadás az ártatlan, hétköznapi lét és a mögötte

Lucile Hadžihalilović:
Evolúció

rejtőző horror kontrasztját élezi ki, csakúgy, mint David Lynchnél (*Kék bársony*, *Twin Peaks*). A *Démonok* a terrorizmus korának autentikus felnövéstörténete, a biztonság benne illúzió, a gyermek világvégét újabb és újabb traumák korigálják.

Sorozatgyilkos tevékenykedik Kínában is, de ez mintha nem érintené az álmos kisváros életét (*Ami a sötétben rejlik*). Sem a rendőröket, sem a rendezőt nem érdekli különösebben a bűntény, a nyomozók inkább mahjongoznak, Wang Yichun, a rendező pedig a lányok, Qu és Zhang nyiladozó értelmére, szexualitására koncentrál. A bűntényt megoldatlanul hagyó nyitott lezárással végképp szimbolikussá válnak a gyilkosságok, amik Qu rémálmaiban az első vérzésre rímelnek, a történetben pedig a kínai rezsim kritikájává emelkednek. Wang filmje 1991-ben, a vérbe fojtott Tienanmen téri tüntetés után játszódik, a kisváros lakói pedig vállukat sem rándítják a gyilkosságok hallatán, talán mert hozzászoktak már, hogy a kommunizmus alatt el-eltünedeznek az emberek. „A Paradicsomban nincs gyilkosság” – elevenítette fel *A 44. gyermek* a sztálini ideológiát, amely szerint az emberölés csak a hanyatló Nyugat devianciája, Wang Yichun pedig éppen a mindennapokra rátelepedő, de a kisemberek által tehetetlenül figyelt és természetesnek vett gyilkosságsorozattal világít rá a kínai kommunizmus visszásáigaira.

Az *Ami a sötétben rejlik* egyébként hangulatos, szerethető felnövekvés-mozi, amely kedves elrajzoltsággal listázza, milyen volt a kilencvenes évek Kínájában élni, Lei Fengról, a kommunista fiú legendájáról tanulni, őskínait olvasni a savanyú szagú nagyapónak, popslágereket énekelni rak-tárépületek bádogtetőin, videokazettán nyugati, „fehér” pornót nézni, amíg a rendőrség le nem kapcsolja a villanyt a házban, hogy bennakadjon a szalag a lejátszóban, és a bizonyítékkal együtt letartóztatassák az egész bagázst. Wang Yichun filmje érzékenyen tapintja ki a generációk között húzódó árkot, a szülők

romantikától mentes világát, melyben minden az étel körül forog, mert a nagy éhínséget átélő nagyszülők beléjük verték annak fontosságát, és férjül is azt választotta az anyuka, aki megtanította neki a trükköt, hogyan kell másfél adagot kérni a rizsosztásnál.

Gyengéd érzelmeknek Vlasta és Láda házasságában sincs helye. Vlasta afféle morva Teréz anyja, házhoz járó ápolónő, aki munkájában és magánéletében is feladja a személyiségét, hogy mások gondját viselje. Férje számára természetes, hogy kisujját sem mozdítja a házimunkában, és bár jó szándékú, és szereti feleségét, nem veszi észre, hogyan megy tönkre Vlasta a félszázados robotolásban. Mikor egy baleset után kiderül, hogy rákos, és csak fél éve van hátra, Vlasta végre változtat az életén, és az addig kinevetett spiritualizmus felé fordul.

A *Házi gondozásban* a korábban reklámfilmekben dolgozó Slávek Horák a cseh kisvárosi szatírak hagyományát hozza közös nevezőre a keserűes rákfilmek divatjával (*Fifti-fifti*, *Én, Earl*, és *a csaj, aki meg fog halni*). Életigenlő mozija a nagyok, Menzel és Forman humanizmusára és humorára emlékeztet, amely a békák számára 2 millió euróból épített, EU-s aluljáró gondolatát ugyanolyan egészséges iróniával szemléli, mint a spirituális önfelfedezést vagy az alkoholizmus tragédiáját. A *Házi gondozás* nem mond újat, de azt nagyon szimpatikusnak teszi, és emlékeztet rá, hogy az elmúlást csak jó, csehes humorral lehet elfogadni. •

TITANIC

Uralkodó szélirányok

HUBER ZOLTÁN

BEJÁRATOTT UTAKON FUTOTTAK BE AZ IDEI TITANIC LEGÜTŐSEBB DARABJAI.

A különböző toplistákat, évösszegzőket és ajánlókat böngészve egészen nagy pontossággal megjósolható, merről várhatóak mostanság a mozgóképes izgalmak. A Titanic szervezői vélhetően hasonló elvet követtek és többé-kevésbé az aktuálisan uralkodó erővonalak mentén jelölték ki a versenyprogram mellé szánt szekciókat. Bár a sokkoló meglepetések és felforgató moziélmények idén elmaradtak, számos kiemelt figyelemre méltó alkotással találkozhattunk a programban.

Dél-Korea jó ideje már nemcsak a sűrű bűndrámákban erős. A *Bérgyilkosság* nem véletlenül lett a tavalyi év második legnépszerűbbje a hazai pénztáraknál, Choi Dong-hoon filmje ambícióját és kiállását tekintve lazán felveszi a versenyt a hollywoodi versenytársakkal. Az ország japán megszállása alatt játszódó mű a bosszú védjegyszerű motívumát a nagyívű történelmi eposzok, a klasszikus amerikai gengszterfilmek és a hongkongi heroic bloodshed elemeivel keveri. A hazafias heroizmus patetikus szólama-it látványos akciók és humoros mellékszereplők oldják, a karakterek mintha egy képregényből bukkantak volna elő. A tempó feszes, az arányok rendszerben vannak, a szappanoperai fordulatokban bővelkedő sztori szándékolt túllkapásai kimondottan szórakoztatóak. Globálisan fogyasztható, maximálisan közönségbarát sikerfilmről van tehát szó, melyet a szokásos amerikai helyett pikánsabb távol-keleti ízekkel spékelték meg.

Szintén remek fogás a rejtélyes Elvis-imitátor életéről készült dokumentumfilm, az *Orion: aki király akart lenni*. A címszereplő Jimmy „Orion” Ellis hangja, énekstílusa és kiállása

megdöbbenően hasonlított a Királyé-
ra, mely egyszerre volt áldás és átok
a számára. Az ikonikus sztár mellett
senki nem volt vevő egy hasonzorú
előadóra, ám a sorozatos sikertelenség
után, Presley halálával Ellis fausti
lehetőséghez jutott. Álarcot öltött és
a növekvő Elvis-mítoszt néha egészen
arcátlanul kihasználva egyre komoly-
lyabb ismertségre tett szert. Az éne-
kesi karrierrel és sztárságról álmodozó
férfi tehát komoly áldozatot hozott a
sikerért, saját identitását adta fel. Ra-
jongói ugyanis nem rá voltak kíváncsi-
ak, többen egyenesen azért mentek el
a koncertjeire, mert úgy hitték, maga a
Király tért vissza a halálból.

Jeanie Finlay rendező nagyfokú ér-
zékenységgel és empátiával ragadja
meg e különös pálya iróniáját és tra-
gédiáját, miközben vázolja a sztárság
és a rajongás bizzar természetrajzát.
Elvis árnyéka nyomasztó súlyként ne-
hezedik a hős vállára, mégsem képes
lemondani a halott ikonjukat gyászol-
ók tulajdonképp nem is felé áradó
szeretetéről. Mennyi megalkuvás vál-
lalható a vágyott célokért és milyen
árat kell fizetni a döntésért, teszi fel a
kérdést a film, így varázsolva univer-
zális érvényűvé Jimmy „Orion” Ellis
hihetetlen történetét.

Ahogy a „amerikai független”
jelzője, úgy a „tipikus fesztiválfilm”
sem cseng már olyan csábítóan, mint
egykoron. Az egyre modorosabb, kli-
sévé kristályosodó, komolyabb inven-
ció nélkül használt megoldások néha
mintha egyenesen a programigazga-
tóták céloznák, fokozatosan elidege-
nítve e fenti címkéktől a közönséget.
Kivételesen szerencsére bőven akad, a
Costa Rica-i *Viaje* például szerencsé-
sen elkerülte a mustrákon turnézó al-
kotások többségét jellemző merev ko-

molyságot. Bár a különleges helyszín
adott és a figurák is keveset beszélnek,
Paz Fábrega műve „fesztiválkedvenc”
helyett inkább a lassan önálló trend-
dé izmosodó hipszterfilm tökéletes
iskolapéldája. Kedves, szimpatikus és
szép főszereplőkkel, gyönyörű képek-
kel és az elmaradhatatlan rezignált
sodródással.

Luciana és Pedro egy buliban egy-
másba botlanak, mindenféléről be-
szélgetnek, sokat nevetnek, majd el-
utaznak az őserdőbe, szeretkeznek
és elválnak. A *Mielőtt felkel a Nap* óta
tudjuk, az ilyen spontán egymásra ta-
lálások fontos döntésekkel szembesí-
tenek. Costa Rica egzotikuma mellett
a *Viaje* legfontosabb erénye, hogy a re-
ndezőnő szinte teljes egészében
Luciana nézőpontjára fókuszál. A hős-
nőt ismerjük meg, ő keres válaszokat
és hoz döntéseket, azaz ő az aktív, kez-
deményező fél, míg a férfi elsősorban
katalizátorként funkcionál és passzív,
elfogadó félként van jelen. A szemet
gyönyörködtető képek és az elmarad-
hatatlan gitárzene finoman kísérik az
egyszerű történetet. Az egészséges
arányérzékéről árulkodó hetven perc-
ben a pozitív kicsengésű mese olajo-
zottan működik.

A szervezők ehhez a vetítéshez cso-
magolták Bucsí Réka új animációját,
mely az idei Titanic legüdtőbb pillana-
tai közé tartozott. A *LOVE a Symphony*
No. 42 kozmikussá növesztett szürre-
alitása mentén halad, de már egyér-
telműen elmozdul a hagyományosabb
narratíva irányába. A szabad asszociá-
ciókat és különféle vizuális ötleteket
a címben jelölt fogalom három stáci-
ója szervezi laza keretbe. A szerelem
fantasztikus bolygóként él és lüktet, a
képekből az alkotót jellemző szertelen
kreativitás árad.

Fesztivál- és hipszterkedvencek mel-
lett az elmúlt években a közönséggel
összekacsintó, önironikus retró is a
programfüzetek elmaradhatatlan sze-
replője lett. A kanadai és új-zélandi ko-
produkción készült *Turbo Kid* a nyolc-
vanas évek popkultúrája iránt táplált
nosztalgiát zsákmányolja ki. A lelkes
író-rendezők a *Mad Max* nyomán virág-
zó másodkategóriás világvége-agymen-
éseket és az olasz „pastapokliptikus”
másolatokat a *BMX banditák* és a *Power*
Rangers butácska gyerekesfilmes motívu-
maival háziasítja, a VHS-fesztétika és az
egymásba oltott alműfajok szándéko-

san elrajzolt karikatúrája azonban pozitív irányba billenti a mérleg nyelvét. Aki szereti az efféle múltidézéseket, értékelni fogja a két marokkal elszórt referenciákat.

Drasztikus fokozása és maró iróniája miatt lehetett élvezetes a mexikói *Hasonmások* is. Nyolc idegen ragad egy vihar miatt a kihalt buszpályaudvaron, de ami ez után következik, arra a legedzettebb néző sem számíthat. Az alkotók fantáziája durván elszabadul, a Hitchcock-tisztelgéseket karneváli örület, a tetszetős filmnyelvi húzásokat az olcsó horrorok tudatosan hatásvadász megoldásai ellenpontozzák. Isaac Ezban író-rendező próbál ugyan némi társadalomkritikus élt adni a történetnek, a hajmeresztő fordulatok és a közönség komfortzónáját támadó (ezért néhol egyenesen fársztó) túlzások miatt ez a szándék törvényszerűen a háttérbe szorul. Hiába az 1968-as tlatelolcói, békésnek induló diáktüntetés vérbe fojtásának visszatérő felemlegetése, nem válik szerves részévé az eseményeknek.

Fordított taktikát, a lassú kiválás és a visszafogott építkezés módszerét választotta a *Bone Tomahawk*, mely a horror és a western sikeres összefonódásának ritkán látható példája. A műfaji fúzió ebben az esetben azért hatásos, mert a meghódításra váró vadonban tanyázó emberszörnyek és az érintetlen határvidék mítoszai végeredményben kompatibilisek egymással. Az ismeretlen vidék csábító lehetősége és szorongást keltő, arctalan ellenfél. S. Craig Zahler író-rendező ügyesen játszik rá a kettősségre, az erőteljes felütés után pedig visszafogja a tempót és nem ront ajtóstól a házba. Az első másfél órában a karakterekre koncentrált, hosszan beszélgeti és ráérősen terelgeti őket a brutális cél felé. A szereplőgárda kiváló, a figurák árnyaltak, a különböző jeleneteket Kurt Russel pofaszakállja pompásan tartja egyben. A *Bone Tomhawk* nemcsak a két választott műfaj nagykönyveibe kerül majd be, de a ritmust és stílust váltó méregéregős finálét sem feledjük egykönnyen.

Nem okozott csalódást az ideji felhozatal talán legin-

kább várt filmje sem. A *The Witch* telt-házás vetítése félreérthetetlenül jelezte, a tengerentúlon körülrajongott arthorror hírneve már hozzánk is elért. Bár az előzetes hype végül most is túlzónak bizonyult és a mű erősen megosztotta a közönséget, az óangol nyelven rémisztgető film különlegessége elvitathatatlan. Robert Eggers korabeli feljegyzések és naplók felhasználásával írta a forgatókönyvet és legalább annyira foglalkoztatta a vadonba kivonuló telepescsalád vallási fanatizmusa és klauszrofób léthelyzete, mint a boszorkányok archaikus meséje.

A színészválasztás telitalálat, a korhű körítés felerősíti az elszigeteltség körképét, a népmesei elemek a fullasztó családi drámát szolgálják. Eggers komolyan pszichologizál és közben zsi-geri eszközökkel is dolgozik, a filmje épp ezért néha túlterheltnak tűnik és horrorként kevésbé működik. A fojtogató atmoszféra és a fantasztikus képek azonban megteszik a magukét, a *The Witch* valóban nem mindennapi moziélmény.

Az ideji program legnagyobb meglepetését végül egy olyan rendező szálította, akitől előzetesen nem igazán vártunk sokat. Karyn Kusama neve a *Bunyós csaj*, különböző sorozatepizódok, illetve a Megan Fox-örület csúcán készült *Ördög bújt beléd* mellett elsősorban az *Aeon Flux* miatt lehet ismerős. Legfrissebb munkája, *A meghí-*

vás sem a mélységei, merész újításai vagy szokatlan rendezői fogásai miatt marad emlékezetes, sokkal inkább a következetesen felépített és óraműpontossággal működő thriller-dramaturgia miatt.

Egyetlen helyszín, egy vacsorázó baráti társaság, múltbeli traumák, feloldatlan konfliktusok és folyamatos nézői bizonytalanság. *A meghívás* mintszerűen használja a műfaj eszköztárát, sorban feltárja a karakterek problémás viszonyrendszerét és egyre baljósabb jeleket sugároz. A főhős nézőpontját felvéve sokáig mi sem tudjuk, valóban szörnyűség készülődik a házban, vagy csak a fia halálát gyászoló férfi idegei rosszak.

Az írók rendkívül ügyesen játszanak a szituációval és általában akkor csavarják egyet az események menetén, amikor épp érteni véljük az látottakat. A sötétlő, vörös-sárgás színek, a labirintusra emlékeztető, zárt tér és a szinte mozdulatlan kamera csak tovább fokozzák a hatást. A látszólag zavartalan felszín és a mögötte lappangó rettenet növekvő feszültsége nemcsak a nézőt szegezi a székébe, de a sztori alaptémáját is frappánsan szemlélteti.

Vélhetően a beavagatható kínálat szeszélye, hogy ebben az évben a versenyprogram mellett a fesztivál sötétebb oldala lett hangsúlyosabb. Az ismerős helyeken túl a horror háza táján bukkanhatunk extra izgalmaikra. •

Robert Eggers:

The Witch (Anyá Taylor-Joy)



AUSTIN

Különc közösségek

SIMOR ESZTER

EMBERJOGI AKTIVISTÁK, MOTIVÁCIÓS TRÉNEREK RAJONGÓI, ONLINE MÉM-SZÖRNY KÖVETŐI. A MODERN EMBER MAGÁNYOS, KÖZÖSSÉGRE VÁGYIK, BÁRMI ÁRON.

Maradjon ez a város mindig furcsa – ez a *South by Southwest* fesztiválnak helyet adó Austin jelmondata. A város nem egyszerűen csak büszke kulturális életére, de kérkedik különtségével (látványosságai közé tartozik a „Szemét Katedrális” és a graffiti labirintus). A „tartsuk meg Austint furcsának” valóságos mozgalommá nőtte ki magát és jól kifejezi a helyiek rezisztenciáját a fősodorról szemben.

A filmes, interaktív média és zenei programból felépülő kulturális esemény – melyen előadókként Obama elnök és a first lady is részt vettek – idén ünnepelte fennállásának 30. évfordulóját.

LEGYÉL FURCSA

A filmes program egyik legjobban várt eseménye a nyitófilm, Richard Linklater *Everybody Wants Some!!* című munkája volt. Egy igazi texasihoz méltón, cowboy ingben megjelenő Linklater a város nagy büszkesége: ő ugyanis Hollywood vagy Los Angeles helyett Austinban csinált karriert. Legutóbbi nagysikerű filmes kísérlete a *Srácok* után az *Everybody Wants Some!!* – lazán egymáshoz illesztett buli-jeleneteivel – a szélesebb közönségnek szánt darab. A rendező a filmet az 1993-as *Töketlen idők* „spirituális folytatásaként” írta le. A korábbi film tinédzser főszereplői a gimnázium befejezését ünneplik az 1970-es évek végén, míg az új film pár évvel később, a 80-as évek elején játszódik, egy csapatnyi baseball-játékos fiatal kezdi a főiskolát Texasban. Az önéletrajzi ihletésű és nosztalgijával átítatott vígjáték Linklater régóta dédelgetett projektje volt; furcsa is, hogy már befutott és tapasztalt rendezőként készített „fősulis” filmet. Az austini mottó szinte szó szerint hangzik el a filmben:

„legyél csak furcsa” tanácsolja a baseball-csapat különc tagja a külsejében is a fiatal Linklaterre emlékeztető Blake Jenner által megformált főhősnek.

Jake Gyllenhaal előszeretettel játszik különc karaktereket. Jean-Marc Vallée *Rombolás (Demolition)* című filmjében a felesége halálát gyászolni képtelen figurát alakít, akinek mindent le kell rombolnia ahhoz, hogy újra kezdhesse az életét. A forgatókönyvet jegyző Bryan Sipe elmondta, hogy a film ötlete saját élményből született: fiatalként épületek lebontásán dolgozott. A metaforáktól terhes filmet Gyllenhaal alakítása miatt érdemes megnézni: egyszerre tudja érzelemmel és humorral életre kelteni a modern világ spleenjétől szenvedő, magányos főhőst, akinek mindene megvan, csak érezni képtelen.

VIRTUÁLIS KÖZÖSSÉG

A nagysikerű Netflix sorozat, a *Making a Murderer* óta egyre népszerűbbek a valódi bűnügyi eseteket tárgyaló dokumentumfilmek. 2014-ben, Wisconsinban két tizenkét éves fiatal követett el súlyos bűncselekményt. A lányok az erdőbe csalták és 19 kézzúrúval megsebesítették barátinjüket, majd a sorsára hagyták. Az áldozat csodával határos módon túlélte a támadást. Az eset a vallomások után vált igazán hátborzongatóvá: kiderült, hogy a gyerekek egy Slendermannek nevezett internetes mém sugallatára cselekedtek. A két lány, Anissa és Morgan, nem csak meg volt győződve arról, hogy az internetes legendákban élő, gyerekekre vadászó szörny valóban létezik, de hittek, hogy csak úgy menekülhetnek meg előle, ha áldozatot mutatnak be neki egy barátjuk meggyilkolásával.

A dokumentumfilmes Irene Taylor Brodsky *Óvakodj Slendermantól (Beware*

the Slenderman) című munkájában kísérletet tett a rémtett mögött megbúvó okok értelmezésére. A film – a rendező szavaival – a kortárs internetes kultúra „testamentuma”: sem a démonizálás, sem a dicsőítés nem volt célja. Az aktuális problémát boncolgató dokuban Brodsky a bűnügyi thrillert ötvözi a tényfeltáró újságírással és a családi drámával; így helyett hogy ítélkezze, kérdéseket tesz fel. Aprólékosan mutatja be az eseményeket és széles kontextust ad azok megértéséhez. Skype beszélgetések sorozatában szólatalt meg online folklór kutatókat és pszichológusokat. E szakértői interjúk segítségével érzékelteti, hogy Slendermannek, ennek a 21. századi virtuális mumusnak – akinek történetei képek, horror-videók és mémek formájában terjednek a világhálón – mekkora hatalma van és hogy semmilyen szabály nem létezik a korlátozására. A bíróság értetlenül áll az eset előtt. Az ötletes mémek sokszorozódnak, akár csak egy vírus. Az evolúció géneközpontú megközelítéséről híres biológus Richard Dawkins a mémet egyenesen „az elme vírusaként” definiálja: Slenderman „megfertőzte” az internetet. Végül a lányokat is beszippantja a mémgyár: Slenderman rajongók által készített rajzok terjednek rólok a legendát tovább terjesztő fórumokon. Nem csak hogy veszélybe sodorta, de teljes mértékben felemésztette őket a virtuális horrortörténet.

KIREKESZTŐ KÖZÖSSÉG

Daryl Davis speciális hobbinak hódol: Ku-Klux-Klan talárok gyűjt. A különös kollekció minden egyes darabja szimbolikus jelentőségű. Maguk a tagok adták a gyűjtőnek, annak emlékére, hogy kiléptek a rasszizmusáról hírhedt társaságból a Davis-szel folytatott beszélgetés hatására. Az afroamerikai férfit azóta barátjuknak tekintik.

Matthew Ornstein *Szándéktalan udvariasság: Daryl Davis, Rassz & Amerika (Accidental Courtesy: Daryl Davis, Race & America)* című filmjének mottójául szolgáló „Hogy gyűlölhetsz, ha nem is ismered?” kérdés ösztönözte Davist a KKK tagok felkeresésére. A rendező saját elmondása szerint ő maga is alábecsülte mennyire aktívan jelen van a Ku-Klux-Klan csoport még ma is Amerikában. Davis gyűjtőszendvélye – mely egyszerre személyes passzió és társadalmi aktivizmus – rámutat, hogy



mekkora szakadék húzó-
hat az ideológiai meggyő-
ződés és a személyes em-
beri kapcsolatok valósága
között. A film legfigyelemreméltóbb
eszköze a főszereplő által felkínált
nézőpont. Davisnek nincs semmilyen
különleges technikája, vagy fortélya,
ami más embernek ne lenne (talán
csak a végtelen türelme). Egyszerűen
csak hajlandó komoly erőfeszítést ten-
ni arra, hogy meghallgassa egy másik
ember véleményét.

Matthew Ornstein dokumentumfilmjé-
ben helyet kapnak olyan nemrég történt
– a téma szempontjából megkerülhetet-
len események – mint Michael Brown
meggyilkolása Fergusonban (a 18 éves
fekete fiatait 2014 augusztusában egy
fehér rendőr lötte le és a gyilkosság tisztá-
zatlan körülményei az afroamerikaiak
megkülönböztetett bánásmódja elleni
tüntetésekhez vezettek).

Az eset kapcsán Davis a feketék jo-
gaiért harcoló BlackLivesMatter ak-
tivistáit is felkeresi, ők azonban áru-
lóként tekintenek rá amiért időt tölt
a fehér szuprematistákkal. A film leg-
megdöbbentőbb jelenete ez, a valójá-
ban egy oldalon állók között gyúlt he-
ves vita, melynek végén az aktivisták
faképnél hagyják Davist. A jelenet éles
kontrasztját adja a „másikon oldalon”
történt nyugodt hangulatban zajló tár-
salgásoknak. A vetítés utáni közönség-

„Richard Linklater:
Everybody Wants
Some!!

találkozó megdöbbentő erővel
érezeltette, hogy mennyire
érzékeny témát jelenít meg a
film: a közönség egyik tagjának
kérdése kapcsán megisméltődött a
filmben ábrázolt konfliktus.

BESZIPPANTÓ KÖZÖSSÉG

A dokumentarista Joe Berlinger tényfel-
táró filmjeiről ismert: az *Elveszett para-
dicsom* az igazságszolgáltatási rendszer
hiányosságaira világított rá, míg *Az olaj
ára* az egyik legnagyobb olajvállalat
felelősségét kutatta egy természeti ka-
tasztrófa kapcsán. A *Tony Robbins: Nem
vagyok a gurud* azonban egy, a rendezőre
egyáltalán nem jellemző, minden kriti-
kától mentes reklámfilm Tony Robbins
nemzetközileg elismert motivációs tré-
ner munkásságáról. Berlingernek – saját
elmondása szerint – a „személyiségét
teljesen átforgató élményben” volt ré-
sze az egyik kurzus során. Ezt az érzést
akarta megosztani a közönséggel, így a
más filmjeire jellemző kritikai attitűd-
jét feladva, egyfajta „feel good” koncert
filmet rendezett „csak nem zenével, ha-
nem emberi érzelmekkel.”

A motivációs tréninget szinte művé-
szetté fejlesztő Robbins dinamikus és
megnyerő személyiség. A világ min-
den pontját bejáró „segíts magadon”
szemináriumait évente 200 000 em-
ber látogatja. A hamarosan Netflixen
elérhető film az egyik kurzusba en-

ged betekintést. A „Rendezvény a Vég-
zettel” egy hat napos, 5000 dolláros
workshop Floridában, 2500 résztve-
vővel. A film teljesen részesévé teszi
a nézőt a szeminárium eseményeinek.

Robbins „beavatkozásain” véletlen-
szerűen kiszúr valakit a tömegből. A
„szerencsés kiválasztottat” (a filmben
többek között egy drogfüggő apa szere-
tetéért küzdő fiatal lány, egy gyerekeket
szexuálisan kihasználó szekta áldozatául
esett nő, egy öngyilkosság gondolatá-
val küszködő fiatal férfi) villámgyorsan
pszichoanalizálja, majd „a tabu szavak
tudományát” (káromkodás) alkalmazva
felszólítja a változtatásra. Így például rá-
parancsol egy nőre, hogy ott a kamerák
és a tömeg előtt telefonon szakítson a
barátjával.

A semmiből jött kisember felemelke-
dése jellegzetesen amerikai történet,
ami a rajongóinak azt sugallja, hogy ne-
kik is bármikor sikerülhet. Robbins töme-
gekre ható hipnotikus ereje még a szke-
ptikusok számára is lenyűgöző. Aggasztó
azonban, hogy a filmben említés sem
esik a manipulatív hatalom negatívuma-
iról. A stáb működéséről csak apró rész-
leteket kapunk. A film rengeteg izgalmas
kérdést felvethetne a „segíts magadon”
iparról, vagy arról hogy valójában miben
rejlik Robbins népszerűsége. Kétkelkenni
azonban senkit nem látunk. Még a ka-
mera is a megbűvölték szemével tekint
a csodatevő trénerre. •

■ NICOLAS PROVOST FILMJEI

Zsánerfilmek árnyékai

■ LICHTER PÉTER

A REMIX MŰVÉSZE A HOLLYWOODI TALÁLT SNITTEKBŐL, DIALÓGUSOKBÓL IS KÉPES ELŐVARÁZSOLNI A FESZÜLT THRILLERT.

Ordító közhely, de attól még igaz: a kortárs film legizgalmasabb alkotóit még mindig az avantgárd láthatatlan légiói eresztik a világra. A belga Nicolas Provost az egyik leglátványosabb tehetség ebből a vad bandából: a még mindig csak negyvenhat éves művész életműve a több csatornás videómunkáktól a klasszikus kísérleti rövidfilmeket át egészen a narratív nagyjátékfilmekig terjed.

Provost az ezredforduló környékén kezdte a pályáját. Néhány év alatt vált a kortárs kísérleti film legnépszerűbb irányzata, a *found footage* film a vezető egyéniségévé. A talált nyersanyagokat recikláló avantgárd műfaj egészen régi gyökerekhez nyúlik vissza, ám hosszú évtizedeken keresztül még az experimentális film szűk játszóterén is egy félreeső, alig-alig használt homokozó volt. Az ezredfordulót elsöprő audiovizuális cunami révén az irányzat új erőre kapott, a YouTube-on tulajdonképpen népművészetté, menő kreatív hobbivá vált különböző filme-

ket újravágni, remixelni – előfordul, hogy ezeket a tehetséges amatőr válogásokat Hollywood is felkarolja.

A vágás vált a jelenkor bélyeggyűjtésévé, gyorsasága és olcsósága miatt pedig az avantgárd is megint rákapott a formára. Provost zsenialitása abban rejlik, hogy munkái messze túlmutatnak az ironikus montázsokon, sőt még az avantgárdra jellemző túlteoretizált koncepciókat is elkerülik. Provost filmjei egyszerre veszettül egyszerűek és bizsergetően komplexek: úgy tudunk szédülve beleveszni rövidfilmes munkáiba, hogy közben fél szemmel azt is látjuk, hogy a képeket mozgató mesterterv valójában pofátlanul egyszerű. Ebben rejlik Provost zsenialitása: mint egy ravasz szélhámos, úgy bűvöli előttünk a kártyákat.

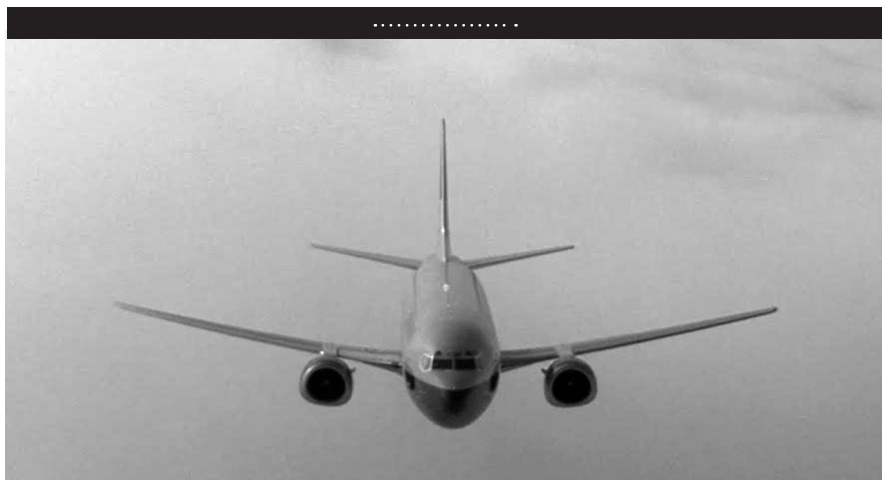
A *found footage* film művelőihez hasonlóan Provost számára a hollywoodi film az elsődleges téma: a klasszikus műfaji filmek működési mechanizmusait vizsgálja – ám ezt úgy teszi, hogy egy pillanatra sem idegeníti el a nézőit. Erre a jellegzetesen két-

„A gyökerekig nyúlik vissza”

Nicolas Provost: Moving Stories

fedelő alkotói stratégiára jó példa az életműből a *Plot Point*, ami formájában kissé kilóg a talált nyersanyagokból építkező munkáinak sorából. Provost itt a képeket maga fényképezte, a hangsáv viszont teljes egészében kölcsönzött – tehát itt egy féllábú *found footage* filmről van szó. A *Plot Point* képeit a művész New York legforgalmasabb terén, a Time Square-en vette fel: egyszerű statikus képekkel az utcán álldogáló, sétáló, rohanó embereket fényképezett. Az éjszakai nyüzsgésben várakozó rendőröket, taxisokat, zeb-ránál álló járókelőket, limuzinsofórt látunk: egyszerű, már-már banális dokumentumfelvételeket, amelyek az éjszakai városi életet mutatják szinte csúnya videóképeken. Provost színeje akkor lép akcióba, amikor ezeknek a provokatívan neutrális, színtelen-szagtalan városképeknek a megvágására kerül a sor: Provost egy feszült thriller várakozásokkal teli jelenetét teremti meg, pusztán a montázzsal. Mintha egy bankrablás heist-film, vagy egy politikai thriller fordulópontját látnánk: a feszült zene, a ravaszul egymásra felelő képek és visszatérő alakok azt a hatást keltik, hogy itt valami nagyon jelentős dolog készülődik. Provost még azt a pofátlan lépést is megteszi, hogy különböző gengszterfilmekből (például: *Szemtől szembe*) kivesz rövid párbeszédet és úgy vágja a saját képeihez őket, mintha az utcán telefonáló járókelők száját hagyták volna el. Provost tehát nem csinál semmi mást, mint egy egyszerű ötlettel kiterjeszti a Kulesov-effektust: a banális, mindennapi és alapvetően érzelmentes képekhez a hollywoodi film zsánermechanizmusait társítja. A vágások ritmusával, az egymástól térben és időben valószínűleg messze álló emberek összeollózásával jön létre a suspense izgalma: Provost persze csak játszik velünk, mint macska az egérrel. A feszültség sehová sem tart, a fordulat végig, a majdnem húsz perces film alatt csak ígéret marad. A film címe ezért válik pofátlan viccé: a „plot point”, vagyis a cselekményt új mederbe terelő fordulat nemhogy elmarad, de a narratíva hiánya miatt még a lehetősége sem állt fenn.

Provost filmje egyszerre morfondírozik a dokumentumfilm és fikció viszonyáról, a néző narratíva-értelmezéséről illetve egy sor más kognitív



folyamatról – de mindezt úgy teszi, hogy képes a semmiből megteremteni a hollywoodi filmek hatásmechanizmusát: olyan, mint az az ártalmatlan lepke, ami darázsnek álcázza magát. Provost később a *Plot Point* koncepcióját még két további filmbe variálta: a szintén zseniális *Star Dust*-ban Las Vegas neonfényes ürességét tölti fel egy gengszterfilm álnarratívájával – ráadásul több, a kaszinókban titokban lencsevégre kapott celebet is belecsempészett a filmbe – a *Tokyo Giants* című 2011-es filmjében pedig egy japán jakuzafilm áruháját húzza a banális életképekre.

Provost korábbi found footage filmjeiben hasonlóan egyszerű alapötletre épített, mindvégig megmaradva a távolságtartó, analitikus ironia és az erős beszívóhatással működő, kézműves esztétika között. A *Papillon D'Amour*-ban egy egészen egyszerű ötlettel teremtett szemet gyönyörködtető, sőt néha egészen félelmetes víziót: Akira Kurosawa klasszikusa, *A vihar kapujában* egyik jelenetét tükrözte meg a kép centrális tengelye mentén. Provost az eredeti, szimmetrikusan komponált beállítás középpontjában mozgó női alakból varázsolt egy szinte absztrakt, lebegő tömeget ezzel az egyszerű képi trükkel. Az így kreált kép legérdekesebb tulajdonsága az, hogy a háttér

homogén felületei alig változnak, az előtérben táncoló kísérteties alak mint ha Kurosawa eredetijében is szerepelt volna: Provost tüéles szemmel ismerte fel a japán mester képében megbúvó szürreális képet.

A belga művész legnehezebben megfogható, éppen ezért a legérdekesebb (rövid)filmje a *Moving Stories*. Provost ebben az alkotásában is a nézőben dolgozó narratívakeresésre és a hollywoodi filmek hatásmechanizmusára épít, a *Plot Point*-hoz hasonló dramaturgiai cselszövésével skiccel fel egy meg nem valósuló történetet. A filmben kizárólag gyönyörűen fényképezett, naplementében repülő utasszállító repülőgépeket látunk: a játékfilmekben megjelenő rövid, átvezető passzázsokat nyújtja egy közel tíz perces, hosszú beállításokkal operáló filmmé. Provost itt is a képi neutralitással játszik; ehhez úgynevezett *stock footage*-okat, vagyis előre felvett konzerv képeket használt, amiket a hollywoodi filmekben csak egy-egy rövid, illusztratív snitt erejéig szoktak használni, például hogy a hős utazását, vagyis a történet helyszínének megváltozását megmutassák. Provost azzal játszik el szellemesen, hogy ezekben az amúgy teljesen szokványos vágóképekből sző egy misztikus-romanti-

kus történetet. A *Moving Stories* során egyszer sem látjuk a repülő utasterét, mindig viszonylag távol maradunk tőle. A film első és utolsó negyedében egy nő és egy férfi szenvedélyes párbeszédét halljuk – egyébként Lynch *Kék bársony*-ból kölcsönzött a hangsáv – a játékidő maradékában feszült és érzelmes zenei foszlányok és közeledő vihar zajai keverednek. Provost filmjéből nem rajzolódik ki teljesen a képek mögött rejtőző történet, inkább csak annak árnyéka vetül a nézőre: minden megtekintéssel más-más műfaj és narratíva sejlik fel a neutrális, szinte egyhangúan gicsces képek mögött. Talán menekülő szerelmesek történetének epilógusát vagy egy széthulló házasság drámai epizódját látjuk: Provost azzal provokálja a konvenciókhoz szokott filmnézést, hogy távol tart minket a leskelődéstől és nem fedi fel az utasok kilétét, csak az utazás lassú képeit mutatja. A *Moving Stories* azért válik nagyszerűvé, mert ez az elidegenítőnek tűnő gesztus nem a film ellen dolgozik: a ravaszul felépített montázs mégis izgalmat és a záróképen valamiféle kísérteties megkönnyebülést vált ki a nézőkből. Végül mégis megadjuk magunkat és szinte görcsösen izgulunk a láthatatlan szereplők sorsán. Mintha egy klasszikus hollywoodi filmet néznénk. •

„A képi neutralitással játszik”

Nicholas Provost:
Plot Point



PÖRÖS GÉZA: KRZYSZTOF ZANUSSI VILÁGA

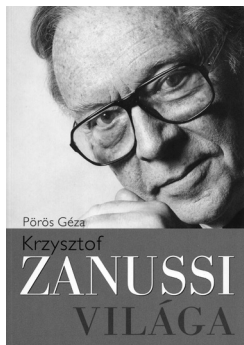
Ráció és spiritualitás – testvérek?

ZALÁN VINCE

IDEÁLIS KALAUZ A ZANUSSI-ÉLETMŰHÖZ.

Ritka pillanatai közé tartozik a magyar filmkönyvkiadásnak, ha az egykor volt „szocialista országok” egy-egy neves filmrendezőjéről jelenik meg monográfia, kivált magyar szerző tollából. Ilyen kitüntetett ez a mostani is, amikor kézbe vehetjük Pörös Géza négyszáz oldalas összefoglalóját a lengyel filmrendező, Krzysztof Zanussi életútjáról-életművéről. Pörös Géza nem az egyetlen magyar elemzője a lengyel filmművészetnek – gondoljunk csak Kovács István, Pályi András vagy épp Szíjártó Imre könyveire, remek tanulmányaira – de minden bizonnyal ő Zanussi leghűségesebb magyar krónikása. Tizenöt évvel ezelőtt már megjelent egy elemző kötete az immár európai híré rendezőről (*Illuminációk*) – lényegében ez képezi mostani könyvének is az alapját –, utószót írt a rendező filmnovelláinak (*Védőszínek*) magyar kiadásához (1994), és interjúkat készített vele a Duna Televízió, illetve az OSZK Történelmi Interjúk Tára számára (*Érintések*). Így aztán nem csodálkozhatunk a kötet szerzőjének kivételes és alapos tájékozottságán, amely Zanussi privát életét, a lengyel filméletben betöltött különböző szerepeit és funkcióit, s a nemzetközi (kivált európai) filmvilággal való kapcsolatait (például párizsi lakásában húzta meg magát a beteg Tarkovszkij) illeti.

A *Krzysztof Zanussi világa* című kötet gerincét (s egyben legfőbb értékét) a filmelemzések képezik. A szerző egészen a közelmúltig, 2014-ig követi a filmek sorát,



elsősorban természetesen a játékfilmeket (majd negyven van belőlük), de szó esik a vizsgafilmekről, a dokumentumfilmekről, s a tévés produkciókról is. (A kötetet teljes körű filmográfia zárja.) Elemzéseiben az egyes filmek konfliktusainak felrajzolásakor elsősorban a szereplők különböző világlátására koncentrálnak, s ritkán

fordul elő (de előfordul), hogy az egyes filmek megformáltságának jellegzetességeivel is foglalkozik, bár ezek olykor teljesen el is maradnak. Ez utóbbi nyilván azzal függ össze, hogy Zanussi rendezői tehetsége elsőrendűen nem a formai újításokban mutatkozik meg, s ez inkább jellegzetessége művészetének, sem mint értékítélet. Az életműnek ez a bizarr karaktere olykor megtévesztő lehet. Ebből szempontból figyelemre méltónak tartom, hogy például Kovács András Bálint a könyvében – *A modern film irányzatai 1950-1980* – le sem írja Krzysztof Zanussi nevét. Megvilágosítóbbak (és egyben informatívabbak) viszont a monográfia azon passzusai, amelyek Zanussi és a mindenkor lengyel filmművészet kapcsolatát mutatják be. Természetesen ebben a kapcsolatban is vannak felemelkedő korszakok. Minden kétséget kizárólag megállapítható, hogy a nagy nemzeteket – Wajda, Munk, Kawalerowicz, Kutz –, a „lengyel iskolát” követő évek egyik meghatározó alakja Krzysztof Zanussi. Meg kényszerű eltávolodások, például az 1980-as években évekig külföldön

kényszerül dolgozni. S hogy a cannes-i, velencei és sok száz más fesztiválsiker után csúfos hazai bukások, például 2015 márciusában. Mint Pörös Géza könyvében is olvasható: Zanussi mestere, támogatója az autóbalesetben korán, 1961-ben elhunyt Andrzej Munk volt. Ekkor Munk negyven, Zanussi huszonnégy éves. Bármennyire is értelmetlennek tűnik föl a kérdés – ismerve Munk filmjeit és szemléletét – bennem megfogalmazódott: vajh nem ők lehettek volna azok, aki a lengyel film nagy romantikus, történelmi vonulata mellett megteremtik a lengyel film groteszk, önironikus, pátosz és székepszismentes vonulatát? Zanussinak tehetségének fő ereje és motorja – gondolták már akkor és gondolják még ma is sokan – a racionalitás (amely sohasem volt pusztán okoskodás!), s amely lehetett volna akár egy új irányzat kiindulópontja is. De másként történtek a dolgok.

Egyetérthetünk a monográfia szerzőjével abban, hogy Zanussi „egyszerre két gondolkodási konvenciónak fordított hátat: a nemzetközpontúnak és a szociologizálóknak” (75. o.) De merre vette az irányt? Általános vélemény, hogy Zanussi a kortárs filmművészet egyik legnagyobb moralistája. Nem véletlenül, sokan tartják úgy, hogy filmjei valójában meditációk az erkölcsről. S hogy életműve nem más, mint erkölcsi példatár. Pörös meg így fogalmaz: „Minden film egy-egy variáció Isten és a Sátán örökös párbajára”. (225. o.) Ennek bizonyítására nem sajnálja az utánajárását: bőven merít e „párbajra” vonatkozó írásokból, és elemzéseinek is többnyire ez válik a vezérfonalává. S nem joggal, hisz a Zanussi filmek szereplőire igen jellemző a megismerés és a belső béke küzdelme vagy éppen a hit problematikája. Magam részéről szívesebben beszélnek a racionalitás és a spiritualitás együttjelenlétéről Zanussi alkotásaiban. Akárhogy is – a Pörös Géza részlet-gazdag monográfiájában fölmutatott filmrendezői életút rá a bizonyíték – az elmúlt fél évszázadban kevés ex-szocialista országbeli filmrendező faggatta oly lankadatlanul az emberi cselekvés lehetőségeit, színét és fonákját, a jócselekedetek és a vétségek egymásba gabalyodott kiismerhetetlenségét, mint Krzysztof Zanussi. Kérdéseket tesz föl, mert az idén hetvenöt éves rendező mindvégig csak egy dologban biztos: életünk értelmét nem a konzumáció piacán kell keresnünk.

KOSSUTH KIADÓ, 2016.

■ PINTÉR JUDIT NÓRA: AZ ŐRÜLET PERSPEKTÍVÁI

A lélekvászon képei

■ SÁGHY MIKLÓS

A KRITIKÁNAK JÓT TESZ, HA TUDOMÁNYOS TAPASZTALAT IS ÁLL MÖGÖTTE.

Az *őrület perspektívái (Írások pszichológia és film határvidékén)* című könyvében Pintér Judit Nóra olyan esszéket, kritikákat ad közre, melyek elsősorban a pszichológia, pszichoanalízis, kevésbé meghatározó módon a fenomenológia szempontrendszerével közelítenek mozgóképi alkotásokhoz. Az elemzések irányultsága nyilván meghatározza az elemzésre kiválasztott filmek szelekcióját, így a kötetben szinte kizárólag olyan művekről van szó, melyek különböző lelki, testi traumák vagy veszületett rendellenességek következtében krízishelyzetbe került embereket ábrázolnak. Az interpretációk nézőpontjából az is következik, hogy a formanyelvi analízisek helyett a színre vitt karakterek egymáshoz és a világhoz fűződő problémás viszonyainak kibontása az elsődleges a szerző számára.

Az esszék alapvetően két módon vizsgálják a mozgóképi alkotásokat. Egyfelől általánosabb elméleti problémaköröket felvázolva gyűjtenek filmes példákat pszichológiai, filozófiai téziseik szemléltetésre, másfelől egy-egy alkotás (rendezői életmű) beható elemzésekor alkalmaznak teoretikus segédletet. Az

utóbbi megközelítés kitűnő és izgalmas példái Andrej Tarkovszkij *Solaris*, Lars von Trier *Melankólia*, *Antikrisztus*, Nemes Jeles László *Saul fia* és Michael Haneke *Szerelem* című filmjeinek analízisei. Mivel az említett alkotások hőseinek sorsát súlyos traumák határozzák meg, ezért a pszichoanalitikus, lélekvászon szempontok alkalmazása esetükben kétségtelenül indokolt. A *Solaris*ban például a címszereplő bolygó egy tudattalan-generátorként is értelmezhető, ami/aki a filmbeli karakterek elfojtásait, legtitkosabb vágyait, álmait teszi fizikai valósággá átmeneti lakhelyükön, az űrbázison. A film protagonistájának, Kelvinnek történetesen a halott szerelmét, Hareyt „éleszti újra” a *Solaris*. Az *őrület perspektívái* tanulmánya meggyőzően mutatja be, hogy a múltból visszatérő nő miképpen testesíti meg Kelvin számára egyfelől a trauma nem múltó jelenidejét, másfelől a nosztalgikus múlt fogva tartó erejét, illetve, hogy a bolygó valóságimitáló működése hogyan biztosít a főhős számára (kivételes) lehetőséget a jóvátételre, a trauma feldolgozására. Ehhez hasonlóan az *Antikrisztus*

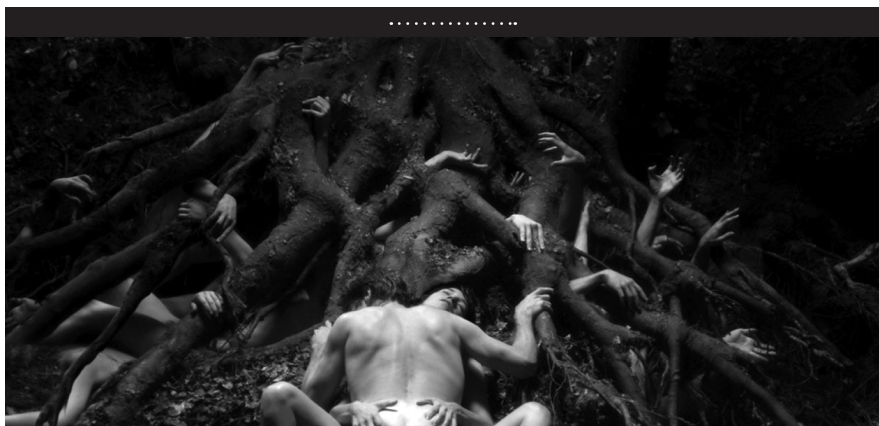
Lars von Trier:
Antikrisztus

tus elemzése is jó példája annak, hogy a pszichoanalízis módszerének döntő szerepe lehet a film (tudattalan) szimbolikájának a felfejtésében.

Az elméleti problémák köre szerveződő filmelemzések olyan kérdéseket állítanak fókuszba, mint a betegség (AIDS, rák), a fogyatékoság (vaklás, autizmus) lélektana, vagy az őrület, a pszichózis világtapasztalata. Noha a lélektani traumákra fókuszáló szerző a filmek teljes és mélyreható esztétikai analízisére nem törekszik, a szóba hozott alkotások megértéséhez mégis fontos adalékokkal járul hozzá. A legújabb izlandi filmek főbb karaktereinek „öröklött” (családi) komplexusaira nagy meggyőző erővel világít rá például az *Izlandi sorsvesztők* című fejezet, és tömör elemzéseivel kellően bizonyítja, hogy a lélektani megközelítés a kortárs izlandi film – s ezzel összefüggésben a bennük ábrázolt, izolált szigetársadalom – jobb megértését szolgálhatja.

Az *őrület perspektívái* kötet különös érdeme, hogy egyszerű, hétköznapi nyelven tudja bemutatni, összefoglalni a fenomenológia és a pszichoanalízis bonyolult okfejtéseit, valamint hogy az elméleti meglátásokat invenciózus módon alkalmazza filmelemzéseiben. Olvasmányos voltából következik, hogy a szóban forgó munkát nemcsak a szakemberek, hanem az érdeklődő laikusok is haszonnal forgathatják. A közérthetőséget célzó egyszerűsítések csak elvéve gyengítik oly módon az interpretációk gondolatmenetét, mint például a *Csajok* sorozatot elemző fejezetben – mely zsurnalisztikus stílusával amúgy is elüt kissé az értekező esszék hangnemétől –, és amelyben az emberi élet 20-as éveit annyira élesen állítodnak szembe annak 30-as éveivel, mint ha az előbbit *kizárólag* a káosz, a döntéskép telenség uralná, míg az utóbbit a lelki stabilitás és az egyértelmű emberi kapcsolatok. Holott e kategorikus elmentételezés tarthatatlanságát a szóban forgó fejezetben említett *Szex* és *New York* sorozat harmincas nőalakjai is kellően bizonyítják, kiknek életét nem sokkal kevesebb érzelmi bonyodalom jellemzi, mint Hannah-ét a *Csajokból*. Összességében azonban *Az őrület perspektívái* olvasmányos, közérthetővé tett filozófiai, pszichológiai elméletekkel alátámasztott, ötletes elemzéseket magában foglaló kötet.

JATE PRESS, SZEGED, 2016.



BAKELIT

A zeneipar nagymenői

CSIGER ÁDÁM

A SCORSESE–JAGGER ÁLOMPROJEKT VÉGÜL TÉVÉSorozatként VÁLT VALÓRA.

Az HBO idei legnagyobb dobásának ígérkezett: Martin Scorsese és Terence Winter a *Gengszterkorzó* és *A Wall Street farkasa* után újra összefogtak, sőt bevették a 73 éves rendezőlegenda régi cimboráját, Mick Jagger is. Aki a fáma szerint régóta lobbizott a Stones-rajongó direktornál egy filmért a rock nagy évtizedéről, ami végül az HBO sorozataként készült el, az egyik főszerepben a szintén zenész James Jaggerrel, aki apjával közösen a dalokért is felel. Az ifjabb Jagger egy kezdő brit punk frontembert alakít, azonban az első számú főhős nem ő, hanem Richie (Bobby Cannavale), a New York-i lemezcég-igazgató. Ha Jagger alteregója a tulajdon fia, akkor Scorsese szócsöve Richie, aki ugyanolyan energikus és rámenős főnök-karakter, mint a kontrollmániás, paranoid „Ász” Rothstein a *Casinóban* vagy a tőzsdecápa Jordan Belfort *A Wall Street farkasában*. Egy nagyfőnök ideális alteregó

egy rendezőnek, mivel mindkét munkakör az alkalmazottak irányításáról és összehangolásáról szól.

1973-ban járunk, Richie épp eladná hanyatló vállalatát egy külföldi konglomerátumnak, azonban egy szó szerint falrepszto koncert hatására meggondolja magát, és megpróbálja felvirágoztatni a céget, amihez egy punkbandát szemel ki vérfriessítésnek. A sorozat sok szereplőt mozgat: Richie eltávolodik feleségétől, alkalmazottaival pedig folyton összerúgja a port, legyenek azok zenészei, igazgatótársai vagy a menedzserek. A széria egyik különlegessége a kétórás, mozifilmnek is beillő pilot (sorozatfőcím sincs előtte), amibe Scorsese olyan felvételeket rejtett, amiket még a *Taxisofőrhöz* forgatott. Ő és Jagger a '70-es évek legendás rock'n'roll színterének kulisszái mögé engednek bepillantást. A filmzene helyett rockslágereket gyakran használó rendező korábbi filmjeihez képest csak a miliót cserélte le a maffiáról a zeneiparra. A sorozat stílusa pedig Scorsese legkorábbi munkáit idézi (*Aljas utcák*, *Nagymenők*): a rendező klipszerűen hangolja össze dalait a jelene-tekkel, kameramunkája és vágása pedig olyan mozgalmas, mint egy vad olasz thriller képi világa a '70-es évekből. A dalok hol fülbemászóak, hol hangulatosak, az alakítások pedig markánsak, különösen a Richie-t alakító Cannavale elementáris erejű játéka, akin Scorsese nagyszerű színészvezetése is tetten

„Ötvözi a biopic-et a musicallel”
(Bobby Cannavale)



érhető: kevésbé ismert főszereplője alig marad el a rendező legnagyobb aktoraitól, legyen az De Niro, Pesci vagy DiCaprio.

A cselekmény bővelkedik a karakterek katartikus sikerélményeiben és feszült konfliktusokban, Scorsese szinte tapintható atmoszférát teremt, a sorozat egyetlen gyenge pontja viszont épp a forgatókönyvírásban rejlik, márpedig egy tévészériának épp ez a sarkalatos pontja. Már a pilotban gyanakvásra ad okot egy bűnügyi thrillerszál feltűnése, ami végül maffiatörténetbe megy át: Richie önvédelemből megöl valakit, de aztán eltussolja az esetet, majd egy gengsztertől kell kölcsönkérnie, hogy megmentse a cégét. Igaz, hogy Scorsese a *Nagymenők*től *A téglá* beépülő thrilleréig gyakran nyúlt a bűnzánerekhez, de ha egy zenei drámát ilyesmivel kell felpörgetni, az arról árulkodik, hogy az alkotók is érezték, karriertörténetük nem áll meg a saját lábán. Scorsese és csapata ötvözik a biopicet a musicallel: emblemikus művészek sorát vonultatják fel, színészek imitálják Warholt, Bowie-t, Lennont, Elvist és Alice Coopert, azonban hiába jut szinte minden epizódra egy-egy nagy zenész, felbukkanásuk erőltetettnek hat. Richie és emberei általában sikertelenül próbálják leszerződtetni őket. Az alkotók halmozzák a népszerű zsánereket, a nagy neveket, de törekvésük nosztalgikus anekdotagyűjteménnyé válik. A cselekményben sok az üresjárat, az ismétlődés, a flashbackben megmutatott, felesleges expozíció és a zsákutcába torkolló történetyszál. Nem csoda, hogy a *Maffiózókkal* nevet szerzett Winter nem sokkal az évadfinálé előtt elhagyta a produkciót, de ez arról is árulkodik, hogy az HBO is érzékelte a problémákat, és a következő évadra javítani akarnak. Igaz, hogy a *Bakelit* atmoszférikus, nem pedig cselekményvezérelt sorozat, de hátulütői bizonyítják, hogy a történetmesélés továbbra is fontosabb, mint a nagy sztárok és a dallamos zenék.

BAKELIT (Vinyl) – amerikai, 2016. Kreaőr: **Martin Scorsese, Mick Jagger, Rich Cohen**. Szereplők: **Bobby Cannavale** (Richie Finestra), **Paul Ben-Victor** (Maury Gold), **P.J. Byrne** (Scott Levitt), **Max Casella** (Julie Silver), **James Jagger** (Kip Stevens), **Ato Essandoh** (Lester Grimes). Az **HBO** bemutatója. 10 epizód.

CSODÁLATOS BOCCACCIO

Boccaccio 2015

PINTÉR JUDIT

BOCCACCIO A 14. SZÁZADBAN DÚLÓ ROSSZAL A MŰVÉSZETET ÁLLÍTTJA SZEMBE. A TAVIANI-TESTVÉREK SZERINT ENNEK ISMÉT ELJÖTT AZ IDEJE.

Az 1348-ban Firenzét megtizedelő pestis, amelyről Boccaccio írt, „A noha más formában, de napjainkban is fertőz, gondoljunk csak az ártatlan embereket lefejező ISIS-re, a véres terrorcselekményekre és háborúkra, a lélekvesztőkön menekülők szenvedéseire, vagy akár a munkanélküli fiatalok kilátástalan jövőjére” – válaszolták a Taviani-fivérek, amikor arról kérdezték őket, hogy Goethe, Tolsztoj vagy Pirandello művei után miért a közel hét évszázaddal ezelőtt született *Decameron*ban kerestek választ napjaink súlyos létkérdéseire. Igaz, hogy Boccaccio száz megtörtént vagy kitalált, tragikus, komikus vagy pikáns történetből összefűzött, az örök emberi magatartások és típusok végtelen tárházát felvonultató, a vallásos középkorból lassan kibontakozó laikus ember- és társadalomképet is megörökítő remekműve a némafilmkorszak óta kiapadhatatlan forrása a legkülönbözőbb műfajú, stílusú és szemléletű filmeknek a társadalmi szatíráktól a szerelmi melodramákon vagy erotikus vígjátékokon át Pier Paolo Pasolini erőteljes és egyéni látásmódú feldolgozásáig. Pasolininál *Az élet trilógiájában* a jelenből való kiábrándulás ve-

zette térben és időben egyre távolabb saját hazájától és korától (*Dekameron*, 1971; *Canterbury mesék*, 1972; *Az Ezer-egyészaka virágai*, 1974), hogy formába önthesse vízióját a (főleg egyszerű) emberek nehéz és kegyetlen, de a jelenbelinél őszintébb és hitelesebb életéről. A gondosan kiválasztott tíz Boccaccio-novella helyszínét Nápolyba tette át, ezáltal (nagyra szóló amatőr, mi több, nápolyi dialektusban beszélő!) szereplőit nem a születőben lévő firenzei polgárság – még a tragikus novellákban is megnyilvánuló – boccacciói optimizmusa, hanem valamiféle primitív és ártatlan, a test és a szexualitás által közvetített, a halál közelében is megőrzött életöröm jellemzi. Elhagyja a firenzei pestis keretét, s a novellákat a gyilkosból halála előtt magát szentté hazudó Ser Ciappelletto (Franco Citti) és az élet-álom-művészet kapcsolatát hangsúlyozó, Pasolini alakította Giotto-tanítvány epizódja mentén ötvözi egységes látomássá.

Tavianiék döntései Pasoliniéival éppen ellentétesek. Megtartják az eredeti keretet, a pestis elől vidékre menekülő hét fiatal lány és három ifjú történetét, sőt filmjük elsődleges „üzenetének” hordozójává teszik (hogy tudniillik az egykori – és a mai! – fiatalok az egykori – és a mai! – pestistől való szorongást és a halálfélelmet a művészettel és a szerelemmel le tudják győzni). A kerettörténetben azonban Tavianiék Boccacciónál jóval felületesebb jellemrajzot adnak a fiatalokról, s miután mindössze öt novella elemzésére kerül sor a film-

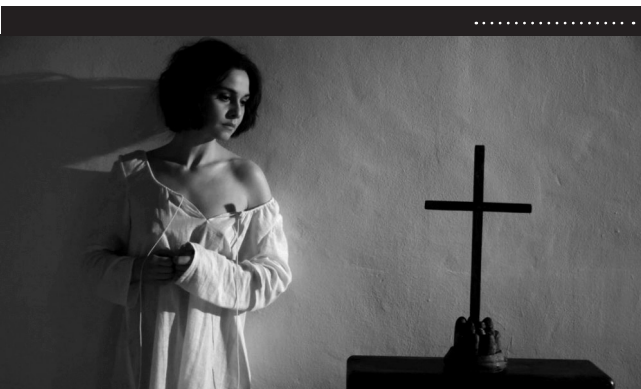
ben, az erkölcsi tanulságok is kevésbé mélyek és sokrétűek.

Míg Pasolini a testnek, ők a léleknek szentelik a legnagyobb figyelmet, s míg az előbbi a (*Hieronymus Bosch* képeit idéző) rútnban is képes felmutatni az ember és környezete dinamikus gazdagságát, ők (az olasz reneszánsz festészethez hasonlóan) az emberek, a tájak és az épületek statikus szépségének himnuszát zengik – olykor még a firenzei pestis tetetelket egyaránt pusztító hatását megjelenítő nyitóképsorokon is.

Tavianiék a kiválasztott novellákból nem teremtettek egységes világképet, mint Pasolini (vagy mint ők maguk a Pirandello-novellák alapján 1984-ben készült *Káoszban*). A szerelem halálon túli erejéről három történet szól. A szüzességi fogadalmat egyformán megszegő apáca és apátnője esetének tanulsága – „test és lélek, hit és bűn” együtt él az emberben – az alkotók jól ismert antiklerikális szemléletét (egyben a pedofil-botrányokkal kapcsolatos állásfoglalását) tükrözi. A sorból teljesen „kilóg” az együgyű Calandrino példázata, aki miután társai elhítetik vele, hogy a folyóparton talált fekete kő láthatatlanná tette, egyre gátlástalanabbá válik, a csalást leleplező feleségét pedig félholtra veri. Nyilvánvaló, hogy a rendezőknek erre a novellára a hatalmi visszaélések és a nők elleni erőszak bírálata okán esett a választásuk, ám az epizód még jobban megbillenti a film egyébként is kényes egyensúlyát.

A cím – *Csodálatos Boccaccio* – a 20. század „pestiseit” átélte 83 éves Paolo és 85 éves Vittorio Taviani tisztelgése a novella műfajteremtő mestere és 14. századi láttelele előtt, amelynek segítségével elsősorban a 21. századi fiatalokat szeretnék arra bátorítani, hogy szálljanak szembe a jövőjüket fenyegető veszélyekkel. Ám a fiatalok filmnézési szokásait ismerve ez nem könnyű feladat...

CSODÁLATOS BOCCACCIO (Maraviglioso Boccaccio) – olasz, 2015. Rendezte és írta: **Paolo** és **Vittorio Taviani**. Kép: **Simone Zampagni**. Zene: **Giuliano Taviani**, **Carmelo Travia**. Szereplők: **Vittoria Puccini** (Catalina), **Riccardo Scamarcio** (Gentile), **Paola Cortellesi** (Usimbalda), **Carolina Crescentini** (Isabetta), **Kim Rossi Stuart** (Calandrino), **Casia Smutniak** (Ghismunda), **Michele Riondino** (Guiscardo), **Lello Arena** (Tancredi), **Jasmine Trinca** (Giovanna), Gyártó: **Stemal / Cinemaudici / Barbary Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** Feliratos. 120 perc.



„Átélték a 20. század pestiseit” (Paola Cortellesi)

ELCSERÉLT VILÁG

Befejezetlen múlt

GELENCSÉR GÁBOR

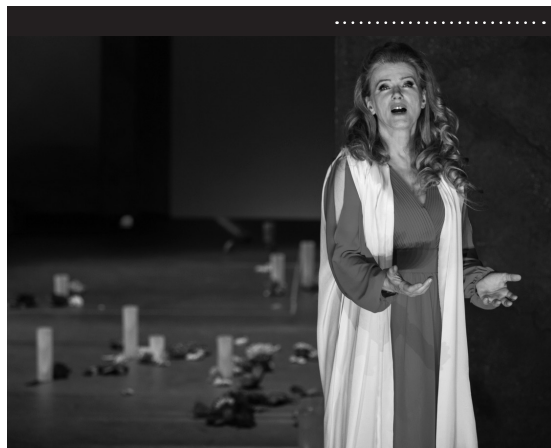
A JELENT FELKAVARÓ MÚLT VON TROTTA ALAPTÉMÁJA.

Von Trottát saját, német új filmes gyökerei miatt is a múltat és a jelent történelmi, politikai összefüggésben faggató, a politikai modernizmus élvonalába tartozó alkotónak ismerjük, akinek legfőbb motívuma a magánéletbe betörő külvilág drámája, ahogy erről a Volker Schlöndorff-fal forgatott Heinrich Böll-adaptáció, a *Katharina Blum elveszett tisztessége* már 1975-ben tanúskodik. Az *Elcserélt világ* múltkereséséből azonban hiányzik a történelem tökesúlya, így a film jóval általánosabb tanulságokkal szolgál, mondjuk, a női sorsról vagy a Z generáció érdeklődéséről felmenőik viselt dolgai iránt.

A számos motívumában előképnek tekinthető 2003-as *Rosenstrasséban* a háborús vészkorszakba nyúlnak a jelenbéli haláleset miatt megcibált családgyökerei, a rendező biopicjei pedig kifejezetten aktuálpolitikai felhangúak (*Rosa Luxemburg*, 1986; *Hanna Arendt*, 2012). A hétköznapi csendes fáradt nyugalomát ezúttal is haláleset, illetve abból

„Hiányzik a történelem tökesúlya”

(Barbara Sukowa)



fakadó „reinkarnáció” zaklatja fel: az özvegyen maradt idős német férfi egy New Yorkban élő operaénekesnőben halott feleségének hasonmását ismeri fel. Ellentmondást nem tűrő erőszakkal szalasztja lányát egyenesen a Metropolitan öltözőjébe, hozná el látogatóba a különös idegent – akiről, persze, kiderül, nem is annyira idegen, hanem felesége titokban megszült első gyermeke, az apa pedig az ő gyűlölt bátyja. Ennyi melodramai fordulat nemcsak egy családban, hanem egy filmben is sok(k). Ráadásul az író-rendező nem nagyon nehezíti meg a történet kibontakozását: a nyomozóvá avasztott leánygyermek szinte rögtön az operaénekesnő ügynökének karjába (pontosabban ágyába) fut, így azonnali hatékony segítőtársa is akad. A másik nem túl eredeti dramaturgiai motívum a sora előkerülő dobozok felnyitásával kapcsolatos, amelyekből egyre világosabb bizonyítékokként régi levelek és fényképek kerülnek elő. S hogy ez a bizarr történet mit is bizonyít? Egyrészt a nők áldozati sorsát a férfiak önző és erőszakos bűnei miatt. A múltban az anya zsarnok férje miatt kényszerül kettős életre és egyik gyermekének elhagyására, de titkos szerelmének önző természetére is történik utalás. A jelenben a sikeres operaénekesnő hirtelen szembesül valódi anyjának emlékével, míg apjával személyesen is módja lesz megismerkedni, aki egy rövid lelki krízist követően meglátogatja őt New Yorkban,

hogy együtt koccintsanak a múltra – és a jövőre. A jelen másik hőse, a nyomozásba belehajszolt lány váratlanul talál magának egy féltestvért – meg sötét titkokat az apák múltjában. Még szerencse, hogy járulékos elemként a szerelmét is megleli, aki bizonyára a történet elején akadozó énekesnői karrierjét is egyengetni fogja.

Nehéz nem iróniával felidézni a történetet, amelyet az menthet, hogy néha maga a rendező is él vele. A két idős testvér gyerekes verekedéssé fajuló nagy szembesítő beszélgetése például ilyen pillanat – a jelen lévő lány/unokahúg nem is bírja ki nevetés nélkül. A másik az operaénekesnő kamasz fiával kapcsolatos. A háttérben a maga életét élő legfiatalabb generáció hozzáállása a felnőttek zűrös múltjához a film legeredetibb mozzanata. Az operaénekesnő újlag felfedezett New Yorkba látogató apját ő engedi be a lakásba. Anyjának csak annyit mond, várja őt egy idős német férfi, s amikor az megkérdezi, tudja-e, ki az, közönyösen rávágja: a nagyapám. Ennyi.

Margarethe von Trotta rutinosabb rendező annál, hogy kitűnő színészeivel, a német új film nagyszonyával, Barbara Sukovával és a mai kor sztárjával, Katja Riemann-nal, továbbá a különféle helyszínek hangulatával és az események jól adagolt ritmusával ne társítson némi élvezeti értéket filmjéhez. Ezen a téren legsikeresebb elem a zene: az összes nőalak énekes, s az élőket halljuk is – méghozzá a színésznők saját hangján – klasszikus operákat és dalokat, illetve Rodriguez-feldolgozásokat megszólaltatni. Am hogy a melodráma ne lépjen át karriertörténettel fűszerezett családgyesítésbe, az utolsó snitben a kísértő feleség sötét alakja magasodik a magára maradt rémült férj fölé. S ez az árnyék mintha egyúttal a német új film figyelmeztetése is volna: Ne feledd a múltad!

ELCSERÉLT VILÁG (*Die abhandene Welt*) – német, 2015. Rendezte és írta: **Margarethe von Trotta**. Kép: **Axel Block**. Zene: **Sven Rossenbach**, **Florian von Volxem**. Szereplők: **Katja Riemann** (Sophie), **Barbara Sukowa** (Caterina/Evelyn), **Matthias Habich** (Paul), **Robert Seeliger** (Philipp). Gyártó: **Tele München / Clasart Film- und Fernsehproduction / Schenk Productions**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos.* 101 perc.

A LAKÁS

Mennyi haza kell?

PINTÉR JUDIT NÓRA

AZ ELHALLGATOTT MÚLT CSAPDÁKAT REJT.

Az izraeli-német dokumentumfilm az-
zal indul, ahogyan Arnon Goldfinger,
a film rendezője és családja a nem-
rég meghalt nagymama, Gerda Tuchler
tel-avivi lakásában próbál számot vetni
annak ingóságai, hagyatékával. A jó
hangulatú összcsaládi kutakodás során
azonban Gerda holmijai között nem várt
nyomokra bukkanak. Elsőként a Har-
madik Birodalom *Der Angriff (Támadás)*
című antiszemita propaganda-folyóíra-
tára, amelyben megmagyarázhatatlan
módon a nagyszülők neve is szerepel.
Goldfinger nyomozásba kezd, és lassan
kibontakozik előtte felmenői múltja. Ki-
derül, hogy a nagyszülők Kurt és Gerda,
Palesztinában való letelepedésük után
is szoros kapcsolatot ápol egy bizo-
nyos Mildenstein házaspárral. Leopold
von Mildenstein, a férj pedig nem volt
más, mint Adolf Eichmann közvetlen
elődje (akit Eichmann a pere során meg
is említ, mint fontos szereplőt és illetőt
munkája során). További megdöbbentő
szembesülés, hogy bár az Izraelben élő
Tuchler-család úgy tudta, hogy egyetlen
rokonukat sem érintette közvetlenül a
holokauszt, azonban Gerda édesany-
járól kiderül, hogy a nácik
Theresienstadtba hurcolták, ahol meg
is halt, hiába kérték

„Nem tudták elválni
a köldökzsinórt”

Tuchlerék prominens náci barátaik köz-
benjárását. Ahogy bomlik ki a történet,
számos olyan dilemmával találja magát
szemben az unoka/rendező, amelyek a
mai napig a múltfeldolgozás, a kollektív
és egyéni felelősség, az elkövetők és az
áldozatok lélektanának lényeges kérdé-
sei. A disszonanciával, amely a holkausz-
t túlélők második és harmadik generáció-
ja, az anya és a fiú között feszül, az utób-
bi pár évtizedben számos pszichológiai
tanulmány foglalkozott. Amíg anyja nem
képes mit kezdeni a frissen feltárt múlt-
tal, nem érez semmit, a fiú mélyen meg-
rendül. Meglátogatja Németországban
Mildensteinék lányát, aki látszólag sem-
mit nem tud apja múltjáról. A dilemma,
hogy van-e joga, vagy éppen kötelessé-
ge-e szétrombolni a hetvenes éveiben
járó nő képét apjáról és az egész múltról,
végigvonul a filmen. Hogyan beszéljenek
egymással az áldozatok és a bűnösök le-
származottai? Megbocsáthat-e az ál-
dozat hozzátartozója, jóvátehetik-e felme-
nője bűnét a leszármazottai?

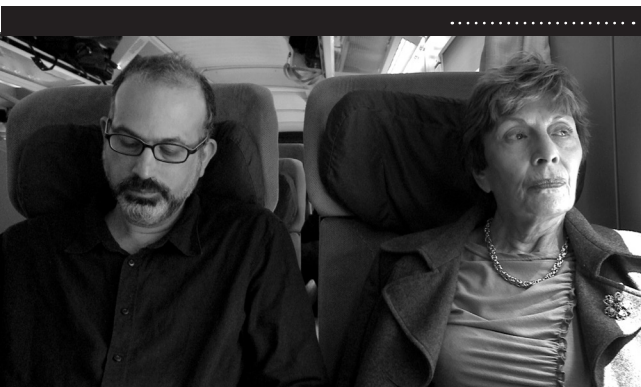
A film számos feszítő kérdést nyitva
hagy. Vajon mit jelentett a két ház-
pár egymás számára? Az, hogy a náci
Mildensteinék jóban ma-
radtak a zsidó házaspárral,
még valamennyire érthető.
Számos szociálpszichológiai
elemzés tanúsítja, hogy sok
nácinak megvolt a maga „jó
zsidója”, akit személyesen
ismert még a zsidó törvé-
nyek előtről, akiben nem
vagy nem csak a zsidót lát-
ta, hanem a Reich zsidókat
elidegenítő, dehumanizáló
propagandája ellenére az
embert, barátot. De fordít-
va? Hogyan tudtak szemet
hunyni Tuchlerék barátaik
szerepvállalásán a birodal-

mi gépezet működtetésében és leg-
személyesebb érintettségükön – Gerda
Tuchler anyjának lágerbeli meggyilkolá-
sán? A film erre a kérdésre szolgál egy
lehetséges válasszal. Gerda Tuchler az
Izraelben töltött sok évtized alatt sem
tanult meg ivritül. A lakásában tárolt
holmik, könyvek, ékszerek és tárgyak
mind-mind Németországot, az egykori
hazát idézték. A haza iránti nosztalgia
átfújta a pár életét, és hozzákötötte őket
a múlthoz, még annak ellenére is, hogy
ez a haza, Németország gyilkos otthon-
nak bizonyult. Mintha azért lett volna
szükségük a Mildenstein házaspár ba-
rátságára, mert nekik, áldozatként, ha-
zájuk, népük által megtagadottként, né-
metségüktől megfosztottként is kellett
legalább „egy jó német”, aki elfogadta
őket, emberként tekintett rájuk – fogal-
maz a filmben megvizsgáltatott német
kutató. A Mildenstein házaspár szimbo-
lizálta számukra a fájdalmasan hiányzó
Németországot, német identitást. Emiatt
még az orwelli „duplagondolra” is képe-
sek voltak: tudták ugyan, hogy mit tettek
a barátaik, de közben mégsem tudták,
azaz legyűrték tetemes kognitív disszo-
nanciájukat, mert nem tudták elvágni azt
a láthatatlan köldökzsinórt, amely a né-
metségükhöz kötötte őket.

A lakás súlyos és nyitott végű kérdései
ellenére azonban koránt sem egy ne-
héz, elhordhatóan nyomozástörténet,
hanem tele van könnyedséggel, jóked-
vel. Az izraeli család életteli ténykedése,
ahogyan felfedezik a lakás kincseit, a
narrátor-rendező önreflektív kiszólásai
ellenpontozzák a kibontakozó történet
traumatikus alaptónusát.

Mennyi haza kell egy embernek, kér-
dezi Jean Améry, a holokauszt túlélője
és egyik legnagyobb hatású teoretikusa,
Kertész Imre mestere, aki a nácik elől me-
nekülve kénytelen volt elhagyni hazáját,
megváltoztatni nevét, de még így sem
úsztat meg a kínzást és a lágert, amelynek
traumája egész további életében végig-
kísérte, míg végül önkézeivel vetett véget
életének, és sírkövére pusztán csuklójá-
ba tetovált auschwitzi számát vésette.
Mennyi haza kell tehát? Améry szerint
annál több, minél kevesebbet hordhat az
ember belőle magával.

A LAKÁS (Die Wohnung) – izraeli-német do-
kumentumfilm, 2011. Rendezte és írta: **Arnon
Goldfinger**. Kép: **Philippe Bellaiche**. Zene: **Yoni
Rechter**. Szereplők: **Michael Adler, Yaron Amit,
Avraham Barkai**. Forgalmazó: **Cirko Film**. 97 perc.



■ **ÜTŐS CSAJOK**

Nők a szorítóban

■ **HORECZKY KRISZTINA**

NORDIN ESZTER DOKUJA NÉGY MAGYAR BOKSZOLÓNŐRŐL.

Családja, így édesapja, Pártos Géza (1917-2003) színházi és filmrendező 1969-es disszidálása után Nordin Eszter a kaliforniai Pitzer College-ban szerzett diplomát, majd a londoni BBC-televízió Dráma és Dokumentumfilm Főosztályán is dolgozott. Magyarországi pályafutásának ugyanúgy része a *Barátok* közt főrendezősege, mint az értelmi sérült fiatalok szexuális életéről forgatott, külhonban is elismert 2002-es dokumentumfilmje, a *Tabu*. A magyar HBO-n májusban bemutatott, legújabb HBO-Europe doku, az *Ütős csajok* alkotóját három esztendővel ezelőttig hidegen hagyta az ökölvívás, majd nemtársait látva a ringben kíváncsivá tette, miért választja a fehérnép ezt az ütéalapú sportot?

A profi boksszal támogatók híján nyolc éve felhagyó, 2003-ban WIBF-GBU légsúlyú világbajnok Miló Viktória szerint a problémák, a traumák tesznek valakit jó öklözővé. A tizenegyszeres All Style karate, és kétszeres kung-fu világbajnokot a megfelelési kényszer és a bizonyítási vágy hajtotta. Erről a 38 éves, rutinos (bulvár)média-szeplő ugyanolyan nyíltan beszél, mint erőszakos és szigorú természetéről, továbbá az internetes kommentek olvasásának tulajdonított egykori krónikus depressziójáról. A tízéves Apostol Csenge, a 2013-as WBC junior világbajnoki övét könnyűsúlyban a Lurdy Házban megszerző Gina Chamie, és a harmincnégy esztendőes Némedi-Varga Csilla esetében a motiváció a sportjuk iránti szenvedély. Ennek oka azonban ismeretlen marad, míg az egri Honvéd SE-ben tai-qui bokszot is űző Csengénél számolni kell az öt kétéves korától bokszoltató apa ambícióival. Az apa személye, az apakép feltűnően hangsúlyos (lehet) a kvartett összes tagjá-

nak életében, ám a filmben – érdemben – korántsem az.

A direktor, és Vészits Andrea dramaturg elnagyolt, egyszemélyes miniportrékat skiccel föl a hősnőkről. Az 1990-es születésű, hajdani amatőr és profi kickboks világbajnok Chamie-ről a hálón olvastam, hogy szír felmenőkkel bír, s hogy a Keleti István Művészeti Iskolában színész-bábszínész szakra járt. A hazai versenyzők számára hivatalosan 1996 óta gyakorolható amatőr női bokszról, valamint a profivá válásról alig tudni meg valamit, túl azon, hogy itthon a női hivatásos boksz szponzorok hiányában nem jelent megélhetést. Az edző-menedzser Feja Tibor bizton bőséggel szolgált volna információival, ám ehelyett főleg azt látjuk, amint a nekikeseredett „lányait” pátyolgatja. A glamúrmentes környezetéről, és az általánosan alacsony presztízsről így is árulkodik, hogy Némedi-Varga Csilla akkor ábrándult ki a profi-

„Glamúrmentes környezet”
(Miló Viktória)

létből, mikor tavaly, karrierje fontos állomásán a szervezők szállodai ágyára hajították a bankókat a bulgáriai Vracában. Úgy érezte magát (kivált vesztesként), akár egy „sarkon álló”.

A 74 perces doku, melyben leginkább sérüléseket, könnyeket, kilátástalanságot, kétségeket mutatnak, elsősorban genderműként érdekes. „Belül nem lány vagyok, hanem fiú. (...) Ezért jött az az ötletem, hogy fiús lány” – így Csenge, a film legnagyobb egyénisége; rajta kívül mindegyik heroína kényszeresen bizonygatja az amúgy látszatra nyilvánvaló feminin jellegét. Mindöjük a boksszal azonosítja az erőt, a nőiességét pedig a sütés-főzéssel, a magas sarkú viselésével, a műkörmmel, a párkapcsolatával, vagy ha szingli, hajdani aktfóttokkal demonstrálja. Mindez felvet számos, nem pusztán szocializációs kérdést, amellet, hogy a női bokszra hatványozottan igaz, ami a bokszra általában: nem a középosztály gyermekeinek sportja, ahogyan ezek a nők sem az emancipáció élharcosai. Miközben – hasonlóan a kakasviadok miliójét árasztó női pankrációhoz, izszipbirkózáshoz – egy, a férfiaságot szimbolizáló küzdősport az identitásuk meghatározó eleme, a férfi-női szerepekről sztereotípiákban gondolkodnak. Ezen ellentmondás miatt tartom izgalmasnak, sőt fontosnak az esztétikájában is konzervatív, gyengén szerkesztett munkát, amely megelégszik a felszín kedélyes, családbarát, „nőcis” karcolgatásával.

ÜTŐS CSAJOK – magyar dokumentumfilm, 2016. Rendezte: **Nordin Eszter**. Gyártó: **HBO**. 74 perc.





Haifai kikötő

Hayored Lema'ala – izraeli, 2015. Rendezte és írta: **Elad Keidan**. Kép: **Yaron Scharf**. Zene: **Thierry Caroubi**. Szereplők: **Itay Tiran** (Uri), **Uri Klauzner** (Moshe), **Michaela Eshet** (Nava), **Ohad Shahar** (Saul). Gyártó: **EZ Films / Spiro Films**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft.** *Feliratos.* 105 perc.

Ha egy filmkészítő egy szemtelenül hétköznapi mozzanatot (hősünk leugrik a boltba tejért) végeláthatatlan kóborlóssá duzzasztó félórás rövidfilmmel debütál, ráadásul művének a *Himnusz* címet adja, sejthető, hogy a bejárt lelki illetve társadalmi közeg megragadása a vállalás szervezetője. Ennek megfélelően Elad Keidan első nagyjátékfilmje, a *Haifai kikötő* is a város látképét hosszasan vizslató svenkkel indít, hogy ezután a természeti, az épített és a társas környezet összhangzatának lírai tanulmányát kínálja.

A távolból figyelő képen a felesége fülbevalója után kutató Moshe és az írói válságban rekedt Uri lép elő, és vág neki a Kármel-hegyre vezető végtelen lépcsősornak. Ellentétes irányú, ráérős grasszálásuk nemcsak arra

ad alkalmat, hogy a szimbolikus emelkedés és süllyedés mentén fény derüljön vázlatos élettörténetük részleteire (mintegy mellékesen kapunk hírt hűtlenségről, kudarcokról és egy végzetes balesetről is), ennél lényegesebbek a szűkszavú találkozások, melyek kirajzolják a város szociális koordináta-rendszerét és közösség-élményét. A karakterek mozgását tagoló nyugvópontokon ugyanis régi ismerősök és idegenek elegyednek empatikus beszélgetésekbe, melyek (szóljanak bár az izraeli munkáspárt megalakulásáról, régi iskolatársakról, szeretőkről vagy a lépcsősor burkolatáról) barátságos, ugyanakkor – Efrájim Kishontól kölcsönözve – „abszolúte száraz” humorral taglalják a megidézett élet-

helyzeteket. Ezek az egyszerűen kínosan banális, máskor finomabbra hangolt jelenetek tartózkodón, ismétlésekre építve bontakoznak ki, Keidant valahova Eimbcke (*Kacsaszazon, Lake Tahoe*) és Östlund (*Play, Lavina*) közé illesztve a kortárs stílus-palettán.

A város szimfóniájához adott hajókürt-basszuszlámtól az Urit búcsúztató *acappella*-előadásig bőven találunk szellemes ötleteket a *Haifai kikötő*ben, de az elbeszélés visszafogottsága olykor nézőpróbáló unalomba csap át, és ez a szűkös képárányba szorított, kiszámítottan elrendeződő találkozás-epizódok során könnyörtelenül tudatosítja, mennyivel frapánusabb volt mindez rövidfilm-formában.

ÁRVA MÁRTON



Kivégzési parancs

Kill Command – brit, 2016. Rendezte és írta: **Steven Gomez**. Kép: **Simon Dennis**. Zene: **Stephen Hilton**. Szereplők: **Vanessa Kirby** (Mills), **Thure Lindhardt** (Bukes), **David Ajala** (Drifter), **Tom McKay** (Cutbill), **Mike Noble** (Goodwin). Gyártó: **Vertigo Films**. Forgalmazó: **ADS Service**. *Feliratos.* 99 perc.

Sophia, a Hanson Robotics bűbájos androidja tervezőjének kérdésére válaszolva jelentette be az austini SxSW fesztiválon: igen, el szeretné pusztítani az emberiséget. A rípsztot követő ártatlan mosoly csak nyugtalanítóbbá tette a talán csak megrendezett jelenetet, és a beszélgetést rögzítő videó napokon belül bejárta a világsajtót. Ha az elképesztő iramban fejlődő robotika önmagában is disztópiába illő szituációkat eredményez, a jelenséget meglovagló rémfilmeknek igencsak magasra kell tenniük a lécet, ha fel akarják venni vele a versenyt – de nem csak ezen múlt, hogy sokkhatás szempontjából a *Kivégzési parancsot* már egy technikai demonstrációt rögzítő kisvideó is lekörözi.

Atrükkmesterből lett forgatókönyvíró-rendező Steve Gomez a könnyebbik utat választotta a téma feldolgozásához: a *Ragadozó* és *Dog Soldiers* kommandós horrorjainak nyomdokain haladva egyszerűen lecserélte a terepen ragadt katonákra fenekedő monstrumokat önállósodott hadigépekre. A C-3PO sebességével totyó-

gó cselekményt csak néhány hosszabbra hagyott beállítás választja el attól, hogy a *Kívégzési parancs* ritmustalan akció sci-fiből átforduljon természet és technológia viszonyán meditáló *ambient* horrorba, de a formanyelvi tudatosság bármiféle jeleinek hiányában egyedül az marad szembe-tűnő, hogy milyen csekély a különbség az egysorosokkal kommunikáló sablonveteránok és a rájuk vadászó robotok között. Gomez filmje annak ellenére sem lép túl „az ember jó – a gép rossz” ősi tanulságán, hogy hősei többségükben egy kávéfőző érzelmi gazdagságával bírnak: ezt ugyan a csapat nőnemű kiborg-tagja volna hivatott tovább árnyalni, ám a technoszkepticizmus végül maga alá gyúri a figurát. Mint ha az *Ex machina* és a Sophia-incidens után a *Kívégzési parancs* is egyetlen gondolatot illusztrálna: bármit is építenek a derék tudósok, végül úgyis Pandóra lesz belőle.

SEPSI LÁSZLÓ

Mapplethorpe ▀

Mapplethorpe: Look at the Pictures – amerikai, 2016. Rendezte: Fenton Bailey és Randy Barbato. Kép: Mario Panagiotopoulos és Huy Truong. Zene: David Benjamin Steinberg. Szereplők: Robert Mapplethorpe.



Gyártó: Film Manufacturers / World of Wonder Productions. Forgalmazó: Cinefilm Co. *Feliratos*. 108 perc.

Nem tudjuk, hogy csak pont így jött-e ki a lépés, vagy a genderkérdések és a szólásszabadság körüli viták újbóli erősödése is szerepet játszott benne, de a 70-80-as években a szexuális identitást élve boncoló sztárfotós, Robert Mapplethorpe most hirtelen nagyon népszerű lett a filmesek körében. Hamarosan forgatják a róla szóló életrajzi filmet, ezzel párhuzamosan pedig tévésorozat is készül a Patti Smith-szel való különleges kapcsolatáról, amelyet a punk díva 2010-es memoárja, a csodálatosan lírai *Kölykök* nyomán írtak. Mintha csak ennek a játékfilmes dömpingnek készítené elő a terepet az HBO *Mapplethorpe* című dokumentumfilmje, amely egykori barátok, szeretők, munkatársak (és ezek mindenféle kombinációinak) megszólaltatásával járja körbe a kompromisszumot nem ismerő művész botrányokban gazdag életútját.

Feszesen szerkesztett ízletőt kapunk a kertvárosi gyerekkorból, az iskolai évekből, a művészi és szexuális önkeresés időszakából, majd abból a hihetetlen tudatos és mérhetetlen becsvágygal átítatott



brandépítésből is, ami már befutott, a sztárság felé lépdelő fotósként jellemezte. Az egész felfokozott életút és sikeres pályafutás fölött pedig ott lebeg a tragikus végzet ígérete: az AIDS-ben való leépülés és a halállal való szembenézés kínokkal teli utolsó felvonása, amit szintén ő maga örökített meg a legjobban hátborzogató és ikonikussá vált önarcképeiben. Mert ahogy a film eredeti címéből is kitűnik, a Mapplethorpe által bejárt út elsődleges lenyomatait maguk a képek jelentik, minden visszaemlékezés vagy történet csak ezekhez fűzött lábjegyzet. Nagy erénye a filmnek, hogy tisztában van ezzel, és hagyja szóhoz jutni a képeket is az emberek mellett. A sok szólamból együtt rajzolódik ki az az ellentmondásokkal teli, de hihetetlen karizmatikus személyiség, aki mindenkit manipulált és az ujjá köré csavart, de közben ugyanazzal a gyermeki nyitottsággal tudott egy virágos csendéletet, egy arcot, egy nemi szervet vagy épp egy kőkemény szadomazo-jelentetet fotózni.

JANKOVICS MÁRTON

Pelé ▀

Pelé: Birth of a Legend – amerikai-brit, 2016. Rendezte és írta: Jeff és Michael Zimbalist. Kép: Matthew Libatique. Zene: A.R. Rahman. Szereplők: Kevin

de Paula (Pelé), Diego Boneta (Jose), Vincent D'Onofrio (Feola), Colm Meaney (Raynor). Gyártó: Imagine Entertainment / Zohar International. Forgalmazó: A Company Hungary. *Szinkronizált*. 107 perc.

Ha Edson Arantes do Nascimento-t élő legendának nevezzük, valószínűleg még keveset is mondtunk. A Pelé művésznévén befutott futbalista minden idők talán legismertebb sportolója, Braziliában nemzeti hős, mindenhol máshol példakép és ikon. Még egy világklasszis rendező számára is merész vállalkás lenne ezt az életutat fikciós formában megörökíteni, a rutintalan Jeff és Michael Zimbalist részéről pedig egyenesen vakmerőség volt igent mondani a projektre. A Pelét íróként és rendezőként is jegyző testvérpáros forgatott már a brazil szegénynegyedekben (*Favela Rising*) és a dél-amerikai futball világáról is (*The Two Escobars*), ami elviekben ideális előtanulmányként szolgálhatott volna első fikciós filmjükhez. A dokumentarista érzékenységnek, a realista hangvételnak itt azonban nyoma sincs – a fiatal játékos életét kilencéves korától az 1958-as világbajnoki diadalig követő történet a hollywoodi sportfilmek szokásos kliséit vonultatja fel.

Az alkotók mentségére szolgálhat, hogy Pelé karrierje valóban népmesei, az apja kettőtört álmát beteljesítő, mezítlábas, szegény srác útját a világhírre nehéz pátosz nélkül elmesélni, a drámai potenciál ugyanakkor hiányzik belőle, hiszen felemelkedése gyors és viszonylag fájdalommentes volt. Zimbalisták legfőbb bűne ezért nem az, hogy képtelenek kilépni a biztonságos panelek és a mítoszápolás kötelező körei közül, hanem hogy erre kísérletet sem tesznek. Megpróbálják ugyan értelmezni a legendát – szerintük Pelé játéktípusa a brazil néplélek megtestesülése –, de ezt az állítást a hasonló üzenetet sulykoló Nike-reklámok szintjén fogalmazzák csak meg. Peléről – a játékosról és a jelenségről – a stáblista alatt futó archív felvételek ezerszer többet mondanak el, mint az azt megelőző másfél óra.

BASKI SÁNDOR

A legkülönbözőbb nap

Der gläuste Tag – német, 2016. Rendezte és írta: **Florian David Fitz**. Kép: **Bernhard Jasper**. Zene: **Siggi Mueller** és **Egon Riedel**. Szereplők: **Matthias Schweighöfer** (Andi), **Florian David Fitz** (Benno), **Rainer Bock** (Dr. Wüst), **Alexandra Maria Lara** (Mona). Gyártó: **Pantaleon Films / Erftal Film**. Forgalmazó: **Big Bang Media**. Szinkronizált. 113 perc.

A német Florian David Fitz a végző kérdésekre fogékony, filozofikus közönségfilmek küldetésstudattal rendelkező képviselője mind színészként, mind pedig direktorként: első rendezésében önmagára osztotta a Földre visszatérő Jézus Krisztus szerepét (*Jézus engem szeret!*, 2012), a *Tour de Force* (2014) főhőseként pedig gyógyíthatatlan betegen indult el a barátaival egy nagyszabású biciklitúrára. Második saját nagyjátékfilmje, a Németországban nagy sikert arató *A legkülönbözőbb nap* az eddigi összetevőket boronálja össze: az (ön)megváltás és a halál témájával foglalkozik egy kontinenseken átívelő *road movie* keretében. A felvetett kérdések komolysága ellenére végig a humor dominál Fitz mozijában, elvégre a halálos beteg protagonistá-tandem azért szövetkezik a hospice otthonban, hogy leszámoljanak valamilyen félelmükkel, és eltöltsenek legalább egy olyan napot, amikor igazán éltek. A szorongó, hipochonder Andi (a sztárszínész Matthias Schweighöfer alakításában) és a direktor által megformált, lezseren vakmerő Benno ekként Afrikába utazik, hogy egy élménydús kalandtúrával tegyenek pontot az életükre. *A legkülönbözőbb nap* egy működőképesre centírozott, az elmúlással szemközt is derűs *buddy movie*, amely túllép a kötelezően felvonultatott,



infantilis kamaszfantáziák kiélésén (a luxus sportkocsitól a háremes kicsapongáson át a Youtube-népszerűségig), és alkalmanként lényegközelezi egzisztenciális *bonmot*-kat szór a nagyközönség elé („a többiek is haldokolnak, csak ők nem tudnak róla”). Utolsó harmadában, amikor Fitz minden áron áramvonalsítani igyekszik a filmje melodráma-vonalát, kissé mesterkeltté, túlzásfolttá válik, de összességében a melegszerű optimizmusával és a szeretetteljes karaktereivel még így is az átlag felett marad.

TESZÁR DÁVID

Máris hiányzol

Miss You Already – amerikai-brit, 2016. Rendezte: **Catherine Hardwicke**. Írta: **Morwenna Banks**. Kép: **Elliot Davis**. Zene: **Harry Gregson-Williams**. Szereplők: **Jess** (Drew Barrymore (Jess)), **Toni Collette** (Milly), **Paddy Considine** (Jago), **Jacqueline Bisset** (Miranda), **Dominic Cooper** (Kit). Gyártó: **Flower Films / New Sparta Films / S Films**. Forgalmazó: **Cinetel Kft**. Szinkronizált. 112 perc.

Jess és Milly lelki társak, Jgyerekkoruk óta kitaratnak egymás mellett, bár az egyik Birkenstock, a másik Louboutin: Jess nyugodt, meleg, bölcs, Milly excentrikus, vad, temperamentumos. Aki látta az 1988-as *Barátnőket* Garry Marshalltól, annak nagyjából meg is van a *Máris*

hiányzol két archetípusa és a cselekmény fő moztatórugói. Egy halálos betegség és egy régen várt kisbaba megszületésének melodramai pillanata révén a két nő mindent megkérdejelez, beleértve saját testük korlátait, biztos alapon nyugvó párkapcsolataikat és persze életre szóló barátságukat is.

Catherine Hardwicke (*Tizenhárom, Alkonyat*) filmje a nyilvánvaló történetbeli egyezéseken túl elsősorban színészközpontúsága révén kapcsolódik elődjéhez, ám ma már a halálos (ezen belül is daganatos) betegség tematikája olyannyira közkeletű filmes berkekben – a szerzőitől a mainstreamig –, hogy jóval több kreativitást követel meg az alkotótól, ha valami autentikusat is mondani kíván. Felvonul persze itt is a teljes közhelytár, és bár a bakancslista kifejezetten érdektelenül alakul, a rákos hősnő fejbortválásának jelenete érzékenyen, jóleső nagyszájúsággal szólal meg, míg a masztektómia utáni lábadozás gyomorszorító pillanatai szinte már túl is lépnek azon, amit a fősodor még látni engedhet. A haldokló Milly-t alakító Collette, mint mindig, gyönyörű az acélosan küzdő nő szerepében, ám a látszólag talán kisebb feladatra szerződött Barrymore sem ragyog kevésbé. Így a rendezőnő megengedheti magának, hogy





Sarkkőri mentőexpedíció

Operasjon arktis – norvég, 2014.
Rendezte: Grethe Boe Waal. Írta: Leif Hamre. Kép: Gaute Gunnari. Zene: Trond Bjerkens. Szereplők: Kaisa Gurine Antonsen (Julia), Lars Arentz-Hansen (Holm), Nicolai Cleve Broch (Far), Kristofer Hivju (Fangstmann). Gyártó: Filmkameratene. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Szinkronizált. 87 perc.

Három pirosposzsgás arcú, tejfölszöke norvég gyerek ül a hóban takarókba burkolózva, és megbűvölten nézik a zölden világító sarki fényt. A *Sarkkőri mentőexpedíció* legemlékezetesebb jelenetében minden benne van, ami jó ebben a filmben: a találkozás a tünékeny, fenséges természeti csodával, miközben a hősök kiszolgáltatottsága némi feszültséget is kölcsönöz a látottaknak.

Kár, hogy minden egyéb csupán alibiként szolgál a valóban lélegzetelállító természeti képekhez. Nehezen hihető, hogy a három testvér elrejtőzik egy ki tudja, merre induló helikopterben, hátha hazahozhatják a sarkvidéken kutató édesapjukat. Ráadásul azután sem könnyű velük együtt érezni, hogy magukra maradnak a Spitzbergákon, hiszen mindhárman másképp idegesítőek: a legidősebb lány gyáva – neki legalább írtak fejlődési ívet a forogatókönyvben –, a kislány forrófejű, a középső lány pedig egyfolytában okoskodik.

Az elsőfilmes Grethe Boe-Waal nemcsak a tájképek és aranyos, hófehér szőrű állatok (szamojéd kutyák és bébi jegesmedvék) kedvéért porolta le a pilótaként és gyerekkönyvíróként is szép karriert befutott Leif Hamre 1971-es regényét, hanem a jogos, de együgyű környezetvédő üzenetek miatt is. A gyerekszerplők jószerevel a kamerába mondják, hogy miért vannak veszélyben a sarkvidékek, és hova vezethet a jégsapkák olvadása. Kalandjaik eközben a túlélőfilmek szokásos receptje szerint alakulnak, de a családbarát megközelítésből sejthető, hogy sem az élelem hiánya, sem a farkasordító hideg miatt nem kell igazán aggódniuk. A cselekmény nagy részében a gyerekek különböző, egymással felcserélhető kihívásokkal szembesülnek, és noha akadnak izgalmasabb jelenetek – általában azok, amelyekben szerepelnek jegesmedvék –, végeredményben a szűk másfél óra is túl soknak bizonyul ebből a gyönyörű vidéken játszódó, mégis fárasztóan egyhangú matinédarabból.

KRÁNICZ BENCE

Angry Birds – A film

Angry Birds – amerikai, 2016.
Rendezte: Clay Kaytis és Fergal Reilly. Írta: Jon Vitt. Zen: Heitor Pereira. Gyártó: Columbia Pictures / Rovio Entertainment. Szinkronizált. 97 perc.

Amióta a folytonosan új és új „előre eladott” alapanyagra vadászó *high-concept* tömegfilm elért arra a pontra, hogy blockbuster készülhet a Torpedóból, az egyszeri stúdióalkalmazott valószínűleg meg se rezzen, ha azzal állnak elé, hogy az új hívószó ezúttal a népszerű mobiljáték lesz („*Tudja, amiben madarakat kell kilőni disznókra!*”). 3 milliárd letöltés bizonyára megsemmisítő érv a további keresztkérdések ellen, másfelől a közelmúltban épp a *Lego kaland* példázta, hogy mégoly abszurd koncepcióból is kisülhet anyagilag és kritikailag egyaránt sikeres alkotás, némi kreatív spiritusz megléte és a csillagok szerencsés együttálása esetén – bár utóbbi ezúttal nem jött össze.

A trópusi sziget ártatlan öslakosai és az elzárt faunát megolygató, tojáslopó sertések

között kibontakozó konfliktus egyébként adná magát, hogy a szárnyas- és malacfiziológiára felhúzott, megfelelően gusztustalan poénok között navigálva szatirikus reflexiókat kapjon a „nemes vadak” ideájától a posztkolonializmuson át Huntingtonig és a migrációs krízisig sok minden, a slusszpoén azonban az, hogy a végtermék jelen esetben pont olyan kötelező, egyszerűpopkult referenciákkal megtűzdelt blödli, mint azt váránk. Még talán az a legjobb húzás a sztoriban, amikor a campbelli mentorról kiderül, hogy húgyúti problémákkal küzdő, lepukkant rétisas, aki a kisujját sem mozdítja a tojásmentő akcióért – ennek elsődleges dramaturgiai funkciója, hogy szárnyas segítség híján előléphessen a mű *raison d'être*-je, a Csúzli, másrészt, hogy a szigetlakók megtanulják, az ősi mítoszok helyett saját magukban és a közösségben rejlik az erő. Bár a prosztó maddárkaland konstruktív üzenete ellenére is fényevekre van az épületes családi kikapcsolódástól, duplafeneket pedig legfeljebb állatszereplőkön találunk benne, ettől még megcélozhatná a kompromisszummentesen ütődött, szubverzív dadát – de nem teszi, csupán megmarad lapos és izléstelen gegparádénak, ami sajnos hosszabbra nyúlik egy átlagos metróútnál.

ANDORKA GYÖRGY





Beépített tudat

Criminal – amerikai, 2016. Rendezte: Ariel Vromen. Írta: Douglas Cook és David Weisberg. Kép: Dana Gonzales. Zene: Keith Power és Brian Tyler. Szereplők: Kevin Costner (Jericho), Ryan Reynolds (Pope), Jordi Mollá (Heimdahl), Gary Oldman (Wells), Tommy Lee Jones (Dr. Franks), Gal Gadot (Jill). Gyártó: Lionsgate / Millenium Films / BenderSpink. Forgalmazó: ADS Service. Szinkronizált. 113 perc.

Amikor a 2009-es *Paper Man*-t Magyar forgalmazója szokatlan önreflexivitással Ryan Reynolds, a képzelt szuperhős címre keresztelte, valószínűleg csak a cég posztmodern profétái tudták, hogy az elkövetkező évtizedben Reynolds valóban az Amerikai Férfi tudatmélyéből testet öltő szuperegóját fogja fáradhatatlanul alakítani – akár az álomgyár legfoglalkoztatottabb szuperhős-színészeként Zöld Lámpástól Szellemzsarun át Deadpoolig, akár elmevándor Dr. Jekyll-ként a férfisármával megáldott sztárkollégák Mr. Hyde-jai mellett Bill Pullmantól Jason Bateman-en át Ben Kingsley-ig. Idei tudatfilmjében Reynolds kevésbé csinos asszisztense Kevin Costner, aki a Curt Siodmak-féle *Hauser's Memory* újabb lenyúlását jelentő történetben kefefrizurás pszichopata bűnözőként részesül a hősi halált halt mesterkém emlé-

keiben és lelki javaiban, hogy azután titkosszolgálati megbíró és a vérgonosz anarchista-vezér csapatai közé szorulva jogot szerezzen magának az új élethez, alakítójának a hatvan feletti sztárkarrierhez.

A thriller-specialista Vromen eddigi filmjeit elsősorban a kiváló színészek heroikus küzdelme jellemezte közepesen megírt figuráikkal (lásd a *The Iceman* sztárgárdás gengszter-életrajzát), és a *Beépített tudat* sem szakít ezzel a hagyománnyal. A veterán elitcsapat megható igyekezettel vonzolja át saját párvonalas tucatkarakterét a hol értelmetlen, hol érdektelen fordulaton, különös tekintettel a főszereplő Costnerre, aki eleinte esetlenül téblábol a tőle fényévekkel álló stratham-i überguykos-figurában, majd eredménytelenül próbálja hihetővé tenni a lehető legalkalmatlanabb pillanatokban rátukmált Reynolds-vonásokat. Noha mind tudatcserés sci-fiként, mind „menekülő gazember” thrillerként leszerepel, azért a *Beépített tudat* látványos tanulságot és szívszorító élményt kínál mindazoknak, akik értetlenül szemlélik korosodó kedvenceik elszánt idomulási kísérleteit a mai trendekhez De Niro-vulgárkomédiától Meryl Streep-mesemusicalig: immár a hajdani több mint testőr sem több, mint gazdatest.

VARRÓ ATTILA

Csontok és skalpok

Bone Tomahawk – amerikai-brit, 2015. Rendezte: S. Craig Zahler. Írta: S. Craig Zahler. Kép: Benji Bakshi. Zene: Jeff Herriott. Szereplők: Kurt Russell (Hunt seriff), Patrick Wilson (Arthur), Matthew Fox (Brooder), Richard Jenkins (Chicory), Lili Simmons (Samantha). Gyártó: Caliber Media Company. Forgalmazó: PARLUX Entertainment. Szinkronizált. 133 perc.

Mintha egy westernfilm önmagában már nem is lehetne érdekes, az elsőfilmes S. Craig Zahler vadnyugati történetét horror-elemekkel vegyíti. Kár a fáradságért: a *Csontok és skalpok* nem a trancsírozós jeleneteknek köszönhetően lett szórakoztató film.

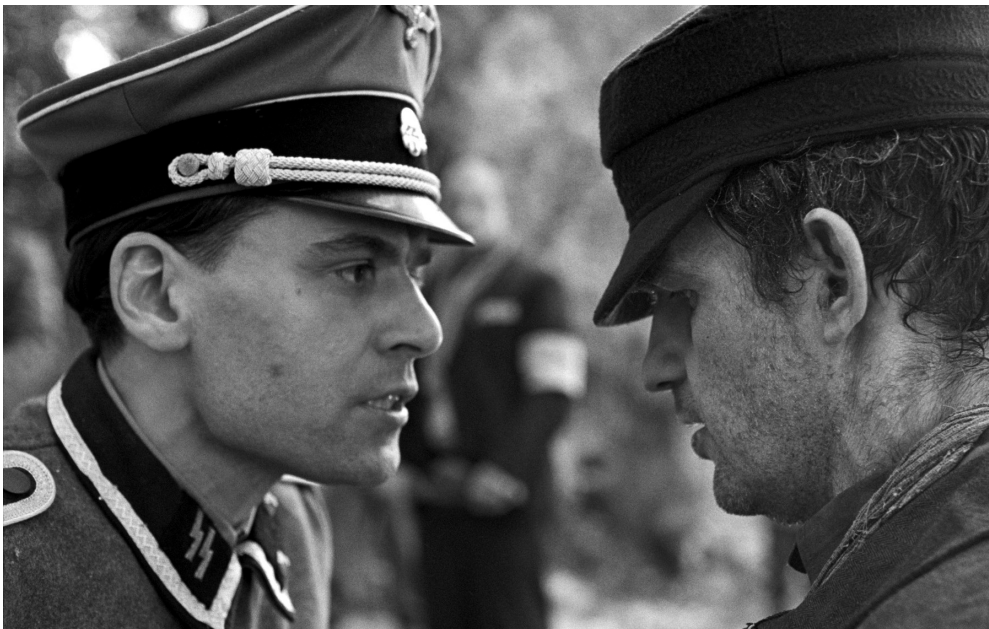
Nem is a sztori miatt, mert az sem különösebben rafinált. A törött lábú farmer feleségét elrabolják az indiánok, és a helyi seriff vezetésével szedett-vedett mentőcsapat indul az asszony keresésére. Amikor viszontagságos útjuk végén rátalálnak az emberrablókra, a hegyi barlangokban olyan borzalommal szembesülnek, ami felülmúlja minden várakozásukat. Kísértetiesen hasonlít ez a mese a szerény, de hatásos *Burrowers* – *A felszín alatt* vadnyugati horrorjához. A *Csontok és skalpok* bizony nem

az eredetiségével hat: idézi még az *Üldözőket* és a *Sziklák szemét*, továbbá az olasz kánibálfilmeket és a hetvenes-nyolcvanas évek olyan vérengzős westernjeit, mint a *Gyilkos kilences* vagy a két *Skalpok*. Mitől működik mégis? Az író-rendező Zahler életszerű, szerethető figurákat állít filmje középpontjába. A nemes lelki seriff, az ügyefogyott, öreg seriff-helyettes, a gígerli, de hősi örökifjú és a hitvese nyomában napokon át mankóval sántikáló férj mind rokonszenves, emberi karakterek. Zahler finom vonásokkal rajzolja meg őket, és a karikatúrától sem idegenkedik. Jó a humora, nagy kár, hogy a túlzottan Tarantino hatású mutatató párbeszédnek kigyomlálására nem szánt elég energiát. A *Csontok és skalpok* itthon megkésve, az *Aljas nyolcas*at követően került a mozikba, ezért még nyilvánvalóbb a párhuzam, amit csak fokoz Kurt Russell azonos fizimiskája a két filmben.

A vadnyugat örök optimista szerelmesei egy-egy jobban sikerült új westernfilm felbukásakor hajlamosak a műfaj reneszánszát ünnepelni. Az *Aljas nyolcas* és *A visszatérő* mellett most a *Csontok és skalpok* is okot adhat a bizakodásra.

KOVÁCS MARCELL





Saul fia

Magyar, 2015. Rendezte: Nemes László. Főszereplő: Röhrig Géza. Forgalmazó: Mozinet Kft. 107 perc.

Ritka szerencsés együttállás a művészeti, s főleg filmművészeti szcénában: olyan művet halmozni el jelentős díjakkal, olyan alkotás kerül a média érdeklődésének homlokterébe, amely egyszerre vívja ki a széles nagyközönség és a kifinomult gondolkodók nagyrabecsülését. Mindennek alapja természetesen maga a film: a *Saul fia* fontos témáról beszél nagy kifejezőerővel. Kicsit kibontva: a holokauszt egyetemes és meghaladhatatlan botránjának megidézésével olyasmire emlékeztet, amelyről beszélni nehéz, de elfelejteti nem szabad; s ezt olyan nyelvi eszközökkel teszi, amelyek a holokauszt ábrázolhatósága körüli vitára is érvényes esztétikai választ nyújtanak. Ennek lényege a botrány fiktiiv, ugyanakkor közvetett, képzeleti megidézése a látvány és a történet „homályzónájában”, ahol a gázkamrák és a krematóriumok világa a filmkép elmosódott háttereként, a címszereplő törekvése vélt fiának tisztességes

eltemetésére pedig történelmi helyett mitikus cselekvésként fogalmazódik meg. Ráadásul a *Saul fia* szellemi és formai értelemben egyaránt radikális alkotás, s mint ilyen, képes az erre kevésbé fogékony közegekben (is) sikeres lenni. Az ellentmondás – márpedig ne legyünk naivok, van ebben ellentmondás, különös tekintettel a témára, gondoljunk csak Kertész Imre Nobel-díjára és az ezzel kapcsolatos, a halála előtt a *Die Zeit*-nek adott interjújára („Holokauszt-bohóc voltam”) –, tehát az ellentmondás feloldása a filmet övező kommunikációs stratégiában rejlik, amely kevésbé radikális, jóval inkább professzionális. Csakúgy, mint a *Saul fia* magyarországi duplalemezes DVD-, illetve triplalemezes Blu-ray-kiadása.

A tavalyi cannes-i világpremier után alig egy évvel a film hazai forgalmazója, a Mozinet Kft. gondozásában napvilágot látó kiadvány extra tartalmi ugyanarról a bölcs mértékletességről és figyelmességéről tanúskodnak, mint a bemutató körüli és az azt követő események a számos közönségtalálkozóval, a hosszabb-rövidebb interjúkkal, a középszínpadok szervezett vetítésekkel és a történet fel-

dolgozását segítő munkafüzettel. Nemes Jeles László rendező, Erdély Mátyás operatőr, valamint Krasznahorkai Balázs, a rendező munkatársa közös audiokommentára az anekdotázó fecsegés és a szakmai belterjesség szélsőségeitől mentesen tudósít a forgatás technikai körülményeiről, a szép és nehéz pillanatokról. Hasonlóan közvetlen és informatív az egyik közönségtalálkozóról összeállított 26 perces anyag, amelyben a rendező mellett a forgatókönyvíró, Clara Royer, a főszereplő Röhrig Géza és az egyik producer, Sipos Gábor szövegezik. A „kötelező” mozielőzetes és tv-spot mellett kevésbé érdemi a díszbemutató laza protokolljának összefoglalója és főképp a „magyar művészek a filmről” lelkes közhelyei – tudniillik villáminterjúkban nem nagyon futja másra. A mindössze 2 percnyi kimaradt jelenet sem önmagában érdekes, inkább a film koherenciájára és a forgatás fegyelme utal.

Annál fontosabb viszont két további tartalom. Az egyik forgatási jeleneteket tartalmaz, egész pontosan 7 csapot 21 percben. Valamennyin együtt mozognak az operatőrrel, egyszerre látjuk az ő munkáját és

a felvétel képen kívüli hátterét, miközben „kép a képben” funkcióban nyomon követhetjük az általa forgatott hasznos felvételt is. A bravúros technikai kivitelezésen túl így betekintést nyerhetünk a film egyik fontos, szemléletileg és stilisztikailag meghatározó formaelvének, a főszereplőt szorosán követő közelik és a háttérben kavargó tömegmozgások dinamikájának kialakításába. A másik a rendező *Türelem* című 2007-es rövidfilmje, amely témáját és stílusát tekintve a *Saul fia* közvetlen előtanulmánya. Az egybeállítással, egyetlen szereplőt követő film szintén csak a háttérben jeleníti meg a holokausztot, míg az előtérben a csendes kollaboráció néma eseménye bontakozik ki a női főszereplő Sauléhoz hasonlóan zárt tekintetén. A két film a holokauszt két arcát mutatja fel, a gyilkosét és az áldozatét – egyazon markáns szerzői stílusban.

GELENCSÉR GÁBOR

Superman antológia

Superman Anthology (Superman, Superman II, Superman III, Superman IV: A sötétség hatalma) – amerikai, 1978, 1980, 1983, 1987. Rendezők: Richard Donner, Richard Lester, Sidney J. Furie. Szereplők: Christopher Reeve, Margot Kidder, Gene Hackman, Terence Stamp, Ned Beatty, Richard Pryor, Marlon Brando, Sushanna York, Mark Pillow. Gyártó: Cannon Films, Dovemead Limited. Forgalmazó: ProVideo. 473 perc (a négy rész összesen).

Ma sokan úgy tartják, hogy a Bryan Singer-féle *X-Men*ek és Christopher Nolan Batman-filmjei legitimálták a korábban infantilisnek tartott képregényhősöket a mozivásznakon. Ez az álláspont persze támadható, mert a szuperhősök „atyja”, Superman már 1978-ban megkapta kasszarobbantó, alapvetően komoly hangvételű filmfeldolgozását a Warner Bros. forgalmazásában, Richard Donner rendezésében, a ka-



resztül is meg tudja mondani, ki terrorista, és ki nem, hogy aztán igazságot szolgáltatson a kiszolgáltatottaknak és a megnyomorítottaknak. Háborúban az igazság relatív, morálishan cselekedni pedig szinte lehetetlen – ez legutóbb az Oscarra jelölt dán filmből, a remek *Egy háborúból* is kiderült. Niccol egyszerűbb világ iránt táplált nosztalgiája, bár érthető, de olyan hamisan cseng a terrorizmus korában, hogy tényleg csak egy John Wayne tudna rajta meghatódni.
Extrák: Semmi.

SOÓS TAMÁS DÉNES

Kémvadászok: A szolgálat kötelez

Spooks: The Greater Good – brit, 2015. Rendezte: Szereplők: Peter Firth, Kit Harington, Jennifer Ehle. Forgalmazó: Gamma Home Entertainment. 104 perc.

AXXI. század nagy sorozat-Boomjának elindításában élszerepet játszó, tíz évadot megélt, brit *Kémvadászok (Spooks)* az amerikai 24-gyel együtt frappánsan bizonyították a klasszikus thrillerműfaj, illetve a kortárs akcióthrillerek alapelemeinek televíziós szériákba adaptálhatóságát, témáikkal pedig irányt mutattak és inspirációt adtak a későbbi nyugati (európai és amerikai)

tévés thrillerfolyamoknak, a *The Americanstól* a *Homelandig*.

A *Kémvadászok*-sorozat alapján forgatott mozifilm azonban elmarad a várakozásoktól, már amennyiben bárki is várt tőle valamit, hiszen tudvalevő, hogy tévészéria alapján kockázatos játékfilmet készíteni. Az alkotók azt az akadályt ugyan sikerrel vették, hogy a tévés produkciót nem ismerő nézőket ne idegenítsék el, tehát összességében a szűz számára is követhető történetet faragtak, a sorozatdramaturgiának az adaptálását azonban már kevésbé tudták megoldani. A középpontban arab terroristák merényletei, és a brit titkosszolgálat, az MI5 felsővezetésében őket segítő beépített ember leleplezésére indított akció áll, a zsinórban jövő fordulatok azonban bicebócan motiváltak: túl sok meglepetést próbáltak az alkotók a filmbe zsúfolni, miközben azok dramaturgiai háttérét nem teremtették meg. Ráadásul a színészvezetés sem olajozott. A sorozatban is, itt is a kulcsszereplőt – az MI5 terroristaelhárító részlegének vezetőjét – adó Peter Firth nem tudja reprodukálni azt a karizmat, amit a rajongói megszoktak, de ennél is zavaróbb a Firth-nél jelentősebb szerepet kapó, a *Trónok harcában* Havas Johnt formáló Kit Harington jelenléte, aki komoly hitelessé-

gi deficittel küszködik, és akit néha mintha az alkotók sem vennének komolyan (például amikor az egyik titkos találkozón csinos kontyot applikálnak a fejére). Egészben a filmnek éppen azon elemei a leggyengébbek, amiken áll vagy bukik a jó akcióthriller. A történet- és színészvezetés gikszerai mellett ugyanis a pofozkodások koreográfiája sem az igazi, néha olybá tűnik, mintha egy érett Ötvös Csöpi-filmet néznénk.

Extrák: Nincsenek.

TOSOKI GYULA

Victor Frankenstein

Victor Frankenstein – amerikai, 2015. Rendezte: Paul McGuigan. Szereplők: Daniel Radcliffe, James McAvoy. Forgalmazó: Gamma Home Entertainment. 105 perc.

Afilmtörténet során már számtalanszor feldolgozott Frankenstein-történetet ezúttal Paul McGuigan, a *Gengszterek gengsztere* és az *Alvilági játékok* című remek játékfilmek, valamint a *Sherlock*-sorozat legjobbban sikerült darabjainak a rendezője vitte vászonra, felemás eredménnyel. A parafázis az ambiciózus orvostanhallgató, Victor Frankenstein történetét meséli el, még hozzá a púpos cirkuszi bohócból orvosi asszisztenssé előlépő Igor szemszögéből, aki mondhatni maga is Victor teremtménye. A film középpontjában kettejük

különös viszonya és a jól ismert „életre keltés”-motívum áll. Ehhez kapcsolódik a hősök ellen folytatott nyomozás, Victor hallgatóságának konspirációja, és Igor szerelmi szála, míg az obligát szörnynek alig tíz perc jut a játékidőből. Cserébe kapunk másfél életre keltési kísérletet, melynek első sikeres kreatúrája egy csimpánzszerű lény. Összességében a film monstrumai destruktív, értelem nélküli zombikként viselkednek, ezzel nyomatékosítva azt az üzenetet, hogy bár életet lehet teremteni, a szellemet nem tudja a tudomány rekreálni.

Végül soron bármennyire is érdekes próbálkozás alternatív szemszögből elmesélni a jól ismert történetet, a film nem tesz hozzá az eredeti sztorihoz annyit, hogy a számottevő Frankenstein-adaptációk közé sorolhassuk. A formája sem különleges, vizuális stílusa és viktoriánus steampunk cselekményvilága leginkább Guy Ritchie *Sherlock Holmes*át idézi. A *Victor Frankenstein* így végül nem lesz több jól kivitelezett látványfilmmél, mely a kortárs képregényfilmekkel aligha tudja felvenni a versenyt, így pedig hiába rejti befejezése a folytatás lehetőségét, kétséges, hogy ez egyhamar megvalósulna.
Extrák: Werkfilm, látványtervek, forgatási fotók és kulisszák mögötti felvételek képgalériája, továbbá az eredeti előzetes.

SZOBOSZLAY PÁL



Sztriptíz antológia és fesztivál

Egészen különleges, egyedi kiadvánnyal jelentkezett a Brody csoporthoz tartozó budapesti ArtYard galéria és stúdió. 2015 végén közzétett felhívásukban kifejezetten közép-európai témájú, rövidebb képregényeket kerestek, angol nyelven. A koncepció egy hagyományteremtő, független („szuperhősök nélküli”, hogy Claudia Martinst, a galéria vezetőjét idézzük) fesztivál létrehozásához kapcsolódott. A kiadvány elkészült, a fesztivál sikeresen lezajlott, jöhetnek a következtetések és tanulságok.

Előbb a rendezvényről. A szándék, a lelkesedés és a kedvesség mindenképp dicséretes, ezért nem is szívesen mond az ember bármi negatívumot. De az sem lenne fair, ha elhallgatnánk, hogy a kommunikáció és a szervezés hagyott kívánnivalót maga után. Az utolsó napokban derült ki, hogy jelen lesz a lengyel Centrala kiadó, amely igen szép választékokat hozott magával, arról pedig csak a helyszínen értesültünk, hogy az antológiában szereplő alkotók közül kik állítanak standot. Különösen azt lett volna jó tudni, hogy mely külföldi szerzőkhöz lesz szerencsénk, lehetett volna egy kis reklámot csinálni nekik.

Fesztiválokön, börszéken megszoktuk, hogy korai a nyitás, és hamar jön a vásárlók rohama,

délutánra pedig kifulladás. Itt viszont pont fordítva történt: mindkét napon lassú kezdés, napközben üresjáratok, aztán ahogy közeledett az este, egyszerre csak megtelt a terem. A közönség összetétele is egészen más volt, kevés ismerős arc, több csodálkozó, külföldiek szokatlanul nagy arányban. Mindez feltehetően a hely jellegéből fakad, a látogatók inkább a galériákba, nem pedig a képregényes rendezvényekre járók köréből kerültek ki. Így aztán valószínűleg túl hosszúra is sikerült a nyitva tartás.

Vendéglátásban azonban kétségtelenül profi az ArtYard, és a kiadvány küllemén is azonnal látszik a hozzáértés. A stúdió a Risograph nevű nyomdai eljárásra szakosodott, helyben készítik kiadványaikat és nyomataikat, és ugyanezt a technikát alkalmazták a 80 oldalas antológiánál is. Jó ránézni, jó kézbe venni, egyedi műtárgy a jellege.

A tartalommal viszont vannak problémák.

A tíz beválogatott szerző – öt magyar, öt külföldi, köztük két román, egy szlovén, egy lengyel és egy angol – közül egyeseknél a közép-európaiság nem több találmányra kitétt utcatáblánál, másoknál viszont kőkemény rögválóság. Van köztük történelmi léptékű tanulság és hétköznapi bosszúság, akad

szívszorító, aktuális helyszíni riport és a régióra jellemző örök abszurd.

Sajnos a megvalósítás minőségében is van változatosság. Sorina Vazelina képregényét dupla oldalszámra kellett volna áttördelni, ebben a méretarányban gyakorlatilag olvashatatlan, pedig ígéretesen személyes történet. Matei Branea *Dacia story*-ja tele van erős pillanatokkal, ugyanakkor nem tudok szabadulni attól az érzéstől, hogy egy vázlatfüzetben összegyűjtött ötleteit küldte be, hiányzik a ritmus, és meglepően sok a hiba a szövegben. Ambrus Izsák egyoldalas és a lengyel Zavka kis groteszkje szórakoztató, semmi több. Stark Attila hozza a megszokott abszurd, 18 éven felüli humorát, de kissé kilóg innen, saját kötetben jobban el tudnám képzelni.

Matjaz Bertoncelj aktualizált *Állatfarm*-átirata didaktikus, vázlatyszerű grafikai megoldásokkal, jó lett volna még csiszolni rajta egy keveset. A menekültügyben határozott állást foglaló és segítő cselekvésre felszólító Edmund Trueman minden képkockáján látszik, hogy Joe Sacco dokumentarista munkái, erős üzenetei inspirálták.

Lénárd László fotóábrázolás stílusban valósít meg egy ötletet egy „ránk tukmált” idegen és ismeretlen hős szobráról. Ál-



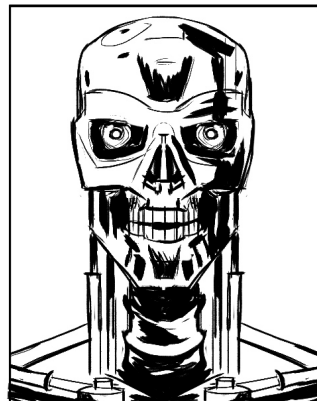
lóképekből összeszerkesztett kompozíciója korrekt munka, kár, hogy az angol fordítás kissé döcögős. Marjai Petra Lilla egy kelet-európai fiatal lánynak az idősebbek mogorvasága feletti felháborodását mutatja be nagy, többnyire egész oldalas, erőteljes és expresszív képekkel. Legszívesebben azonnal válaszolna neki az ember.

Magasan a kiadvány legjobb képregényét jegyzi Turai Balázs, átgondolt művészi koncepcióval. Rengeteg kérdést vet fel, provokál, rengeteg irányba rángatja az embert, stílusát is izgalmasan változtatja, és közben még következetesen végig is viszi a történetét. Nagyon örülnék, ha végre magyarul is megjelentetne valamit (például ezt), beszédtéma lehetne.

BAYER ANTAL

NÉMETH GYULA

SCI-FI-KLASSZIKUSOK RÖVIDEN



TERMINATOR (1984)