

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT • LIX. ÉVFOLYAM, 07. SZÁM • 2016. július • 490 FT / 8,60 RON

[www.filmvilag.hu](http://www.filmvilag.hu)

## HÍMNEM+NŐNEM

### MAGYAR KOSZTÜM KÍNAI SÁRKÁNYOK



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Hannes Holm: Az ember, akit Ovénak hívnak – Vertigo Média Kft.

CIRKO  
MOZI-JEGY  
**50%**





## MAGYAR KOSZTÜM

Keleti ellenséget – talán az *Egri csillagok* szín pompásan fenyegető török harci seregszemléjét leszámítva – kosztümös filmjeink soha nem mutatnak úgy, hogy a magyarok nem csupán az ellenség túlerejével dacolnánk, hanem azok vélt vagy valós civilizációs gőgjeivel is. Ilyen összetett érzések magyar hősből soha nem támadnak turbános-lófarkas ellenséggel szemben, viszont rizsporos-parókás, háromszög-kalappossal szemben szinte bármikor.

**Bán Frigyes: Rákóczi hadnagya (1953) – 10. oldal**



## KELLY REICHARDT

Kelly Reichardt hősei frusztrációt mindig úgy oldják fel, hogy a másik ember ellen fordulnak. A legdirektebben mindez a *Fűfolyóban* történik, ahol afölötti elkeseredésében, hogy valójában mit sem változott az élete, hogy most is ugyanaz az unalmas háziasszony, aki volt, az összezavarodott főhős nő a társára, addigi szerelmére támad.

**Kelly Reichardt: Járatlan út – 18. oldal**

## KÍNAI SÁRKÁNYOK

Kína, Hongkong és Tajvan: egyazon nemzet három eltérő nemzeti film, művészi hagyomány és viszony a hatalomhoz. A 20. század végén még élesen elkülönült három kínai filmgyártás a 21. század elején egyre inkább összemossódik a közös piaci nyomás hatására, filmművészei azonban makacsul őrzik szuverenitásukat, legyen szó érlelődő pekingi hetedik generációról, hongkongi zsánerlázadókról vagy a tajvani szerzői film óriásairól.

**Frank Hui-Jevons Au-Vicky Wong: Trivisa – 32. oldal**



2016 július

# FILMVILÁG

LIX. ÉVFOLYAM 07. SZÁM

## MAGYAR MŰHELY

|   |    |
|---|----|
| <b>Stóhr Lóránt:</b> Széthulló kisvilágok sodrában ( <i>Tolnai Szabolcs</i> )                       | 4  |
| <b>Szalkai Réka:</b> Belső készletéből ( <i>Beszélgetés Tolnai Szabolccsal</i> )                    | 8  |
| <b>Hirsch Tibor:</b> Múltunk a nyereg alatt ( <i>Magyar film, magyar idő – 3. rész</i> )            | 10 |
| <b>Soós Tamás Dénes:</b> A belső kép ( <i>Beszélgetés Nagy András operatórral</i> )                 |    |
| <b>Varga Zoltán:</b> Macskaszem és párducmosoly ( <i>Magyar animáció: A nyalintás nesze; Love</i> ) | 16 |

## NŐI SZEREPEK

|  |    |
|--|----|
| <b>Vajda Judit:</b> Párosával a pokolba ( <i>Kelly Reichardt</i> )                   | 18 |
| <b>Pernecker Dávid:</b> A nő is ember ( <i>Paul Feig hősnői</i> )                    | 22 |
| <b>Tüske Zsuzsanna:</b> Nők a keverőpult mögött ( <i>Jodie Foster: Pénzes cápa</i> ) | 25 |

## MACSO MÍTOLÓGIA

|   |    |
|---|----|
| <b>Szabó Ádám:</b> Istenek hajnala ( <i>Nicolas Winding Refn és a heroizmus</i> ) | 26 |
| <b>Dunai Tamás:</b> Comic noir ( <i>Shane Black buddy-filmjei</i> )               | 29 |

## KÍNAI SÁRKÁNYOK

|   |    |
|---|----|
| <b>Vincze Teréz:</b> Tér, idő, nosztalgia ( <i>Tsai Ming-liang meditációi</i> ) | 32 |
| <b>Varró Attila:</b> Égi törzsek ( <i>Új kínai film</i> )                       | 35 |
| <b>Baski Sándor:</b> Beszivárog a valóság ( <i>Udine</i> )                      | 38 |

## FESZTIVÁL

|   |    |
|---|----|
| <b>Gyenge Zsolt:</b> Szalmaláng vagy erdőtűz? ( <i>Cannes</i> ) | 40 |
| <b>Buglya Zsófia:</b> Önismereti leckék ( <i>Graz/Linz</i> )    | 44 |

## FILMZENE

|   |    |
|---|----|
| <b>Géczy Zoltán:</b> A herceg hagyatéka ( <i>Prince 1958-2016</i> ) | 46 |
|---|----|

## VIDEÓJÁTÉK

|   |    |
|---|----|
| <b>Herpai Gergely:</b> Orkazmus a multiplexen ( <i>Duncan Jones: Warcraft</i> ) | 48 |
|---|----|

## FILM/REGÉNY

|   |    |
|---|----|
| <b>Sepsi László:</b> Jób a lakóparkban ( <i>Fredrik Backman: Az ember, akit Ovénak hívnak</i> ) | 50 |
| <b>Kovács Kata:</b> Kertvárosi átlag ( <i>Hannes Holm: Az ember, akit Ovénak hívnak</i> )       | 51 |

## KRITIKA

|   |    |
|---|----|
| <b>Jankovics Márton:</b> Feszített víztükör ( <i>Luca Guadagnino: A Bigger Splash</i> ) | 52 |
| <b>Árva Márton:</b> Kulcsra zárt szobák ( <i>Pablo Trapero: A klán</i> )                | 53 |
| <b>Horeczky Krisztina:</b> Látszani kell ( <i>Füredi Zoltán: Nőügyek</i> )              | 54 |

## MOZI

|     |    |
|-----|----|
| DVD | 61 |
|-----|----|

## PAPÍRMOZI

|  |    |
|--|----|
|  | 64 |
|--|----|

**A címlapon:** Hannes Holm: *Az ember, akit Ovénak hívnak* – A Vertigo Média júliusi 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](mailto:filmvilag@chello.hu)  
[www.filmvilag.hu](http://www.filmvilag.hu)  
[filmvilag.blog.hu](http://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](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu)  
faxon: 06-1-303-3440  
További információ: 06-80-444-444  
Reklamáció: 06-1-767-8262  
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](http://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](mailto:batthyany@kultur-press.hu)

**KIADVÁNYT GONDOZTA**  
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

**FELELŐS VEZETŐ**  
Molnár Miklós ügyvezető igazgató  
Megrendelésszám:  
TPR16-0102

## 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](mailto:UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU)

## A Filmvilág immár e-journal változatban is előfizethető és letölthető a [www.dimag.hu](http://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*

képekvideólinkkhírekkritikák  
elemzésekvideólinkkhírekkritikák  
elemzésekvideólinkkhírek  
kritikákvideólinkkhírek  
kritikákvideólinkkhírek  
elemzésekvideólinkkhírek  
elemzésekvideólinkkhírek

# FILMVILÁG

[filmvilag.blog.hu](http://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](mailto: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](mailto:filmvilag@chello.hu)), telefonon, faxon (**061 350-0344**) is jelezheti szándékát.

Online megrendelés: [www.posta.hu/hirlap/elofizetes](http://www.posta.hu/hirlap/elofizetes)

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

E-mail: [batthyany@kultur-press.hu](mailto:batthyany@kultur-press.hu)

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

  
SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

# Tatjana újságba ír

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

TÓTH KLÁRA RENDÍTHETETLENÜL KÖVETI A MAGYAR FILMGYÁRTÁS ÜGYÉT. ÚJ KÖTETÉBEN 25 ÉV ÍRÁSAIBÓL VÁLOGATOTT.

Álmomban két macska voltam, és játszottam egymással. Ugye, ismerős Karinthy Frigyesnek ez a bonmot-ját? Nos, Tóth Klára, nem is álmában, hanem a valóságban műveli ezt, s nem is két, hanem mindjárt három macskaként. Egy filmkritikus, egy interjúkészítő és egy esszéíró kalandozik a kötet lapjain; azt nem mondhatom, hogy macskaként játszik a gombolyagokkal, mert sértően lealacsonyító lenne. Itt ugyanis nem játékról van szó, a szerző nem karmol, és nem dorombol – elemez, okosan, tisztán, még ha minden egyes megállapításával, gondolatmenetével nem is lehet egyetérteni.

Első generációs szabadság – hirdeti a kötet címe, s nyilván a rendszerváltás hozta szellemi felszabadulásra céloz a szerző, aki azonban már régvolt egyetemista korában is szabad volt, legalábbis belülről, ezt tanúsíthatom. Több mint egy negyedszázad erre méltó írásait tette közzé újabb kötetében. A minta, a példa, egyfajta kulturális atyai útmutatás talán B. Nagy László személyisége és munkássága, akiről Tóth Klára korábban monográfiát jelentetett meg. A másik jelzőfény a múltból Bíró Yvette, mint tanár, aki az ELTE-n, amíg hagyták, sokunknak világító erejű mestere lehetett, akit a szerző többször is felidéz írásaiban.

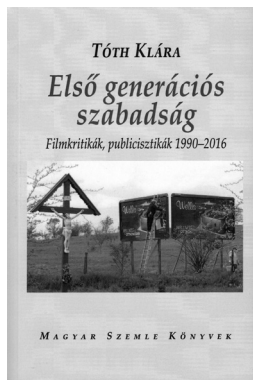
Kilenc ciklusba rendezve olvashatjuk a cikkeket, melyeknek nem mindegyike jelent meg korábban nyomtatásban. Gondosan újralapoztam a könyvet, melyek azok az írások, amelyek korábban nem kaptak vagy nem kaphattak zöld utat a nyomda felé, csak itt, ebben a kötetben. Nos, ezen szövegek kulcsszavai: erkölcs és szabadság. Nem rossz vezérlő eszmék, főként, amikor a vászonról és a képernyőről az erkölcs telenség jelenetei áradnak, s a szabadságunk addig terjed, hogy a távkapcsoló felé kapdosunk, vagy be se megyünk a moziba, amelyek amúgy is sorra szűnnek meg. Ez utóbbi folyamatról olvashatunk a kötet egyik legfontosabb, gazdagon adatolt tanulmányában, egy hosszabb mozzirató dolgozatban, Tiszta Amerika címen. Szerzőnk amúgy is szeret játszani a filmcímekkel. S ha már a játékosságnál tartunk, halkan jegyezzük meg, hogy ennek jegyében és fényében nagyobb megértést tanúsíthatott volna Jancsó Miklós életműve kései hajtásainak, a Kapa-Pepe sorozat darabjainak.

Ha összeolvassuk a kilenc fejezetcímet, abból is kirakható a szerzői gondolkodás elkötelezettsége. Cserbenhagytuk a valóságot, „amerikázunk”, sorra veszítjük el mintaadó nagyjainkat, kiknek már csak nekrológokban mutatható fel a példája, közelít felénk a tél, és ha éltető példát keresünk, a lengyel filmműlttel tudunk nosztalgizálni.

Tóth Klára kötetének minden bizonnyal legszellemesebb írásában, Tatjana a postára megy, hogy levelet írjon. Igen-igen, nem félreértés, Puskin hősnője írná meg vallomását, amit mégsem lehet SMS-ben vagy „fészen” közölni választottjával. Csak hogy a mai Tatjana nem kap levélpapírt.

Mit kell tennünk, ha a körülöttünk lévő világ gyökeresen átalakult, megváltozott, hogy nem ismerünk rá arra, amiben szocializálódtunk. Ezt a problémát feszegeti az Első generációs szabadság szinte mindegyik írása. Aki sokáig él, s elmulaszt ötvenéves koráig meghalni, annak előbb-utóbb szembesülnie kell ezzel a gondolattal. Vonuljunk vissza, s nyalogassuk sebeinket? Vagy álljunk a változások élére, próbáljunk meg hasznat húzni belőle – persze nem anyagiakat, mert akkor nem írói-művészi pályára kell lépni. A leghelyesebb, ha megpróbálunk átmenteni értekeinket. Ez a könyv és szerzője ezt teszi.

MAGYAR SZEMLE KÖNYVEK, 2016.



## CONTENT

### HUNGARIAN WORKSHOP

**Drifting With Cascading Small Worlds** (Szabolcs Tolnai) by Lóránt Stóhr, p. 4. **From Inner Incentive** (A Talk with Szabolcs Tolnai) by Réka Szalkai, p. 8. **Our Past Under the Saddle** (Hungarian Films Hungarian Times – Part Three) by Tibor Hirsch, p. 10. **The Inner Picture** (A Talk with András Nagy) by Tamás Dénes Soós, p. 14. **Cat's Eye and Panther's Smile** (Two Hungarian Animation Short Films: *The Noise of Licking* by Nadja Andrasev and *Love by Réka Bucsi*) by Zoltán Varga, p. 16. *While Szabolcs Tolnai builds all his personal films on the determining memories of Balkan Civil War, the magical realm of female animation directors Andrasev Nadja and Réka Bucsi is a mixture of dream landscapes.*

### FEMALE ROLES

**Couples Descending Hell** (Kelly Reichardt) by Judit Vajda, p. 18. **A Woman Is Human Too** (Heroines of Paul Feig) by Dávid Pernecker, p. 22. **Behind the Mixing Board** (*Money Monster* by Jodie Foster) by Zsuzsanna Tüske, p. 25. *As an independent director Kelly Reichardt makes films about different subjects from western pioneers to eco-terrorism but female film-makers in Hollywood mainstream deals only with the issues of professional self-realization.*

### MACHO MYTHS

**Dawn of the Gods** (Nicolas Winding Refn and Heroism) by Ádám Szabó, p. 26. **Comic Noir** (Shane Black's Buddy Movies) by Tamás Dunai, p. 29.

### FACES OF CHINESE CINEMA

**Space, Time, Nostalgia** (Tsai Ming-lian's Film Meditations) by Teréz Vincze, p. 32. **Heavenly Elements** (New Chinese Films of Hong Kong International Film Festival) by Atila Varró, p. 35. **Filtering Into Reality** (Udine) by Sándor Baski, p. 38. *Mainland China, Hong Kong and Taiwan: three separate faces of Chinese cinema – different mentalities, different genres, different styles.*

### FESTIVAL

**Flash in the Pan or Fire in the Woods?** (Cannes 2016) by Zsolt Gyenge, p. 40. **Lessons of Self-Understanding** (Graz/Linz Film Festival) by Zsófia Buglya, p. 44.

### FILM AND MUSIC

**The Testament of a Prince** (Prince 1958-2016) by Zoltán Gécz, p. 46.

### VIDEO GAMES

**Orcasm in the Malls** (*Warcraft* by Duncan Jones) by Gergely Herpai, p. 48.

### FILM/NOVEL

**Job in a Housing Estate** (*A Man Called Ove* by Fredrik Backman) by László Seps, p. 50. **Suburban Average** (*A Man Called Ove* by Hannes Holm) by Kata Kovács, p. 51.

### REVIEW

**Under the Water-Plane** (*A Bigger Splash* by Luca Guadagnino) by Márton Jankovics, p. 52. **Deadlock Doors** (*The Clan* by Pablo Trapero) by Márton Árvai, p. 53. **Getting On the Radar** (*Female Issues* by Zoltán Füredi) by Krisztina Horeczky, p. 54.

CINEMA p. 55.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

**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 júliusi előadásaira.

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

On the Cover: *A Man Called Ove* by Hannes Holm – A Vertigo Média release



TOLNAI SZABOLCS

SZÉTHULLÓ  
KISVILÁGOK  
SODRÁBAN

STÖHR LÓRÁNT

TOLNAI SZABOLCS MEGHATÁROZÓ ÉLMÉNYE A DÉLSZLÁV  
POLGÁRHÁBORÚ, AMELY A VAJDASÁG KULTURÁLIS ÉS ETNIKAI  
SOKSZÍNŰSÉGÉT IS ELPUSTÍTOTTA.

„**S**a világ kitér utadból” – írja Edmond Jabès. A mondat erős képbé sűríti a hátorzongató üresség megélését, amikor hirtelen elmosódnak a világ körvonalai, amikor nincs kibe és mibe kapaszkodni, a többi ember elzárkózik előlünk és hagy a magány mélységébe hullani. Jabès gondolatát az *Arccal a földnek* idézi mottóként, de a film írója-rendezője Tolnai Szabolcs összes műve fölé odairhatnánk ez szavakat. A szabadkai film- és színházrendező meghatározó témája ugyanis az emberi psziché eltorzulása és a kapcsolatok széthullása a mély, mindent átható politikai-társadalmi értékviszály idején. Tolnai közvetlen, drámai ábrázolás helyett többnyire csak sejteti, s áttételesen, a hátszországban élők lelkében pusztító szorongás felől értelmezi a nagypolitika szörnyű történéseit. A diktatórikus politikai berendezkedések és háborúk idején a társadalom kohéziós erőinek meggyengülése és a közmorál folyamatos leromlása az emberi kapcsolatok szétforgácsolódásához és a szüntelen nyomás alatt álló lélek hasadásához, zavart viselkedéséhez, az elme kényszerképzetekhez, lidérces idegenségélményhez vezet – s éppen ez a tapasztalat Tolnai művészetének eredendő tárgya.

A téma a szerző meghatározó élményéből, a három nagyjátékfilmjének is hátteret nyújtó délszláv polgárháborúból ered. Tolnai történeteinek állandó helyszíne a Vajdaság a maga sajátos multikulturalitásával: magyar, szerb, zsidó kultúra és nyelv keveredik a közösségben, családban, egyénben, s bár a filmek-

ben nem robbannak a nagypolitika által szított etnikai konfliktusok, a felfokozott indulatok és félelmek üledéke belepiti az emberi lelkeket. A nemzetiségi alapon zajló tisztogatások apokalipszisét sem hagyja le vásznáról a szerző: a *Föveny-órán*ban a történet középpontjába állítja mind a zsidó apa folyamatos kiközösítését, megaláztatását és a vele szembeni brutális agressziót a negyvenes évek – a megszállt Vajdasággal megnövelt – Magyarországon, mind a szerb-magyar-zsidó-crnagorác családi örökséget magában hordozó fiú etnikai identitását firtató támadásokat a hetvenes évek Jugoszláviájában. „Ki kell állnod amellett, hogy a nyelv, amelyen álmodsz és írsz, a tiéd. Mert ha felharsannak a nacionalizmus trombitái, akkor világosan nyilatkozni kell, kinek az oldalán állsz” – mondja az íróvá lett fiú, s ezek a mondatok már a kilencvenes években kitörő polgárháború rossz előérzeteivel terhesek.

A politikai háttér sejtetése közeget ad a karakterek világvesztésének. Tolnai hősei olyan tétova útkeresők, az elszabadult kollektív démonokkal magukban viaskodó érzékeny lelkek, akik nem tudnak megbékélni az értékek elvesztésével és az elharapózó indulatokkal a társadalomban. Keresik a háborúban elveszítőben levő világukat, az otthont, a hazát, kutatják az eltűnt apák és fiúk nyomait, akiket meggyilkoltak a népi társadalmi katalizmaiban. A háború és az elnyomás elleni lázadásuk aktív ellenállás helyett belül, önmagukban zajlik, s legfeljebb csak gyermekien naív protesztakciókban

(a nagynéni házilag, háborúellenes plakátkampánya az *Arccal a földnek* című filmben) és művészi performanszokban (a *Minotaurusz* konceptualista művészeinek italozása) ölthet nyilvános formát.

A művészet ugyan nem válik az aktív ellenállás terepévé, mégis a cselekvés reményét ajándékozza a cselekvésképtelenné vált hősök számára. A radikális semmittevés érvényes emberi és művészi gesztus egy felbomlóban levő világban. A művészetben keresett félig komolyan vett, félig önironikusan ábrázolt lázadáshoz a vajdasági neoavantgarde művészet performanszkultúrája nyújt materiát. (A rendező apja, Tolnai Ottó a vajdasági neoavantgarde irodalom egyik legjelentősebb költője, akivel közösen írták *A romlás virágai* című boldosan szabad, performansz jellegű kisfilm forgatókönyvét.) A *Nyári mozi főhőse*, Ernő úgy tud hazatérni a magyarországi száműzetésből a vajdasági elveszett hazába, hogy filmet akar forgatni otthon a barátaival. „Csak úgy elindulsz sörrel a kezeden filmet csinálni?” – kérdezi a narrátor ironikusan barátját-főhőst, s Ernő valóban kezében egy üveg itallal vág neki a forgatás nagy kalandjának, hogy értelmet adjon az őt uraló zavarnak és szétesettségnek. Önmaguk fájdalmas történetét, a menekülést Pestre és a hazatérést szeretné Ernő filmre venni, de a teljes történetből Tolnai csak a visszatérés reménytelni mozzanatát mutatja meg, a távolban töltött ötéves semmittevés és szétcsúszás tapasztalata nem jelenik meg, a néző dolga odaképzelné a jelenbeli bolondozások háttérébe. Az *Arccal a földnek* című filmben a színház az utolsó menedék a világban dúló kaosz elől. A színházi társulat részének lenni az együvé tartozás védettségével ruhazza fel a polgárháború elől menekülő fiatalokat. A főhős a katonaságtól leszerelése után rögtön a színházban talál menedéket, ott keresi korábbi szerelmét, barátját, a kulisszák között leli meg az otthonosság közeget, nem pedig darabjaira hullott családjá körében. A színház művészetként viszont nélkülözi a megváltás erejét. Tolnai egyetlen előadás részleteibe enged betekinteni, melyben madártollakba öltözött ember tart profetikus beszédet a tóparton a gyér közönség számára, míg villámsújtottan a vízbe nem zuhan. A *Fövenyóra* írója számára az írás a traumák feldolgozásának, a múlt megértésének kitüntetett terepe, ugyanakkor a magát bohém közegként megélő jugoszláv



művész társadalom a főhőssel szemben irigy és gyanakvó kört alkot. Az összes hős – a *Nyári mozi* Ernőjét leszámítva – a művészkörökhöz vonzódva, azokban otthon remélve, mégis magányosan bolyong az idegenné lett világban.

Tolnai stílusát lehetetlen egy-egy jól meghatározott jelzővel leírni annál is inkább, mert a gazdasági-filmipari lehetőségek változása jelentősen hatott magukra a művekre. Másodéves főiskolás korában, egy magyar kulturális alapítvány támogatásával, rossz minőségű, olcsó fekete-fehér 16 mm-es nyersanyagra, többnyire önmagukat alakító barátaival, csupa amatőr szereplővel forgatta le a kilencvenes évek első vajdasági filmjét, a *Nyári mozi*t (1999, újravágott változat 2010). A koszos, szemcsés, s éppen ezért élményszerű, tapintható textúrával rendelkező debütáló alkotás után nagy ugrás a már MMK támogatásból megvalósult, színes 35 mm-es nyersanyagra elegánsan fényképezett *Arccal a földnek* (2001), majd újabb előrelépés a *Fövenyóra* (2007),

Danilo Kiš egyik főművének esztétizálóan szép fekete-fehér képsorokban megfogalmazott, jelentős színészekkel megelevenített adaptációja. A professzionalizálódás felé haladó pálya mégsem érkezett be a magyar art-house filmkultúra fősodrába, így a 2010 utáni durva filmpolitikai váltás és az új finanszírozási csatornák szükségessége Tolnait is mellőzötté tette. Hosszú kihagyás után saját finanszírozásban, nagyrészt saját operatőri munkában forgatta le a bontás alatt álló helyi műtrágyatárgyban a – magyarországi viszonyokra is reflektáló - korrupciós hatalmaskodást kifigurázó burleszkszerű kisfilmjét, *A romlás virágait* (2014). Magyar pénz nélkül, szerbiai forrásokból született meg az *Erdő* (2014) című nagyjátékfilm, majd annak részben saját pénzből újraforgalmazott kisjátékfilmes változata, a *Minotaurusz* (2015).

Ami közös ezekben a sokféle esztétikai minőséget képviselő filmekben, hogy Tolnai fő témáját, az anómia, a lebomló

**„Démonokkal viaskodó érzékeny lelkek”**

(Fövenyóra – David Vojnić-Hajduk)

társadalmi keretek és széteső személyiségek ábrázolását erős, célirányos elbeszélés, drámai összezapások és nagyjelenetek helyett állóképszerű jelenetekre bizza,

lírai módon, a széthulló vagy eszmélődő személyiség szűrőjén keresztül megteremtett atmoszférikus filmszövetben idézi meg a társadalmi közhangulatot. A szerző elbeszélésmódja, a lassú tempó, a klasszikus plánozás és kamerakezelés, a leromlott (poszt)szocialista tárgykultúra távolról a hetvenes évek magyar közérzetfilmjeire emlékeztetnek. Akár a megállt idő kádári Magyarországnak elveszett generációi, úgy lézengenek Tolnai hősei az államszocializmus nagy kelet-európai összeomlását nacionalista hőzöngéssel túlélő Milosevics-diktatúra hosszúra nyúlt árnyékában. A neoavantgarde hatásokat magába szívó rendező ugyanakkor a társadalmi és lelki állapotok ábrázolását elmozdítja a hétköznapi valószerűségtől. Kettős művészi impulzus közti billegés jellemzi



Tolnai művészetét: egyrészt a játékos szituációteremtés, a lírai képalkotás és atmoszférateremtés, a szürreális-szorongató tudatállapotrajzok iránti vonzalom, másfelől a valószerű színészi játék, a kiegyensúlyozott komponálás, a realista környezet- és társadalomkép szükséglete. A kettős impulzust nem játssza ki egymás ellen, mint a némileg Tolnaival rokon Buharovok teszik, az eltérő minőségek egymás mellé rendeléséből teremtve szürrealizmusukat. A vajdasági rendezőnél az elemelés, a logikai bukfencek, az álomszerű mozzanatok megmaradnak egy idegen, többnyire szorongató világ betörésének, nem járják át hallucinogén anyagként az elbeszélés realiztikus alapszövetét. A *Nyári mozi* végén a három fiatalembert a szírenek hangjai csábítják a tóba, valóra váltva a főhős filmszínopszisát, ám ez az élmény legfeljebb részeg, hajnali látomásként aposztrofálódik. Az *Erdőben* a sűrű fák közt vezető végtelen zöld alagút visszatérő képe a bezártság és elveszettség szorongásos álma, míg a főhősnő sötétben ezüstösen ragyogó bőre már a fantasztikumba tett utazás. A *Fövenyóra* a szorongásképek egész arzenálját vonultatja fel, amilyen a metafizikai rettenetet megszólaltató spiritiszta szeánsz, a feltámadt halott katona vasúti utasokhoz intézett szózata. A szorongató belső képeket és a külvilág által keltett testi érzéseket Tolnai filmjeiben az elbeszélés lassú tempója erősíti fel. Az anyagi minőségek, zajok, szagok érzéki hatásai, mindenekelőtt tapintásérzetek legfőképpen a sűrű közelképekben, a tárgyakat lassú kameramozgásokban letapogató *Fövenyórán* fokozódnak fel és válnak a mű legfontosabb hatáselemévé. A felerősített zörejek, a „hangnagyközelik” és a disszonáns hanghatásokból építkező, éteri zene is a kiélezett érzékelést húzza alá. A gyerekkori emlékeit felelevenítő író alakján keresztül a *Fövenyóra* abba az irodalmi és filmes vonulatba illeszkedik (Nádas Péter: *Egy családregény vége*, Tarkovszkij: *Tükör*), amelyben a világ anyagi-érzéki oldalának tapasztalata a gyerek-szereplők érzékelésmódjához kötődik.

•  
Az első nagyjátékfilm, a *Nyári mozi* a fiatalos életvidámságot és a felszabadultságot szegezi a szülőházát, a Vajdaságot beárnyékoló délszláv polgárháború embernyomorító kísérletével szembe. Az erőszakos besorozások elől magyarországi emigrációba menekülő vajdasági fiatalemberek köztes léte, a lakozás



a „sem itt, sem ott”-ban, a várakozásban telik. Leszik, nem vagy nem esik? – kérdezi a film narrátora, a főhős barátja, aki csak

hangjával jelenik meg az elbeszélésben. Az öt éves őrijtó várakozásból tör ki Ernő, a film főhőse, elindul a közösbudapesti albérletből, megindul Vajdaság felé. S bár a narrátor féltelme nem ül el, hogy Ernővel együtt örökké tartó mozgásban maradjon, maga Tolnai a filmkészítéssel mégis hazatért. Az otthon újrafelvállalásának gesztusává érett az utazás. A film hősei pár nap erejéig újraélik kamaszkorukat, amihez rációt és sorvezetőt a filmezéshez történő helyszínelés és anyaggyűjtés biztosít. A lézengés, a nyári lazulás, a sörözések, a fürdőzés a tóban és az állatok itatására szolgáló kútban, a film tervezgetése túl azon, hogy regresszió a kamaszkorba, egyúttal az újrakezdéshez szükséges erőgyűjtés átmeneti, áldott ideje.

Az *Arccal a földnek* a délszláv polgárháború idején ad lírai-groteszk betekintést a kínos félmúlt és a kilátástalan jövő elől elmenekülő a vajdasági társadalom életébe. A katonaságtól visszaérkező főhősnek senki sem örül, sem a rokonok, sem a barátok, sem a hajdani szerelmek. Nincs hova hazaérkezni, mert nincs otthon, még annyi sem maradt belőle, mint a *Nyári mozi*-ban. A szülői ház idegenné lett: az apamegvetéssel fogadja fiát, amiért örültnek tette magát szabadult a háború poklából. Az idősödő cukorbeteg férfi halálra vártan tömi magába a fagyaltot, az inzulininjekció beadása után azonnal cigarettára gyújt. A szülők egész nemzedéke az

„Nincs hova hazaérkezni”

(Arccal a földnek – Nyitrai Illés)

önpusztításba menekül a szorongató külvilág elől. A megözvegyült vagy megkeseredett házasságban élő apák és anyák groteszk karneválban ropják haláltáncukat a helyi lokálpatriótákban. Az egyetlen, aki örül a hazaérkező Kornélnak, és aki szembenéz a háború és az etnikai elnyomás rettenetével, az a boldog-kedves nagynéni, akit viszont saját gyűlöletébe belecsavarodott férje őrijt meg viselkedésével és kerget a halálba (a *Minotaurusz* története előlegeződik meg itt). Tóth Zsolt operatőr betörő fénypázmákkal varázslatossá tett, lírai-lebegő képekkel festi meg a szobabelsőket, finom kameramozgásokkal rajzolja meg a fiatalok sétáit, a bizonytalan együttlétet. Az *Arccal a földnek* emblematikus képe mégsem valamelyik lírai kompozíció, hanem az, amelyen az apró nagynéni egy hatalmas Krisztus-festmény mögött dőcögve, annak takarásában találkozik a félmeztelenül harcokcsiján pihenő szerb katonával. Tolnai groteszk iránti érzéke ebben a filmben mutatkozik meg a legértelmezesebben, amelyben az erények leértékelődnek, az emberek kivetkőznek önmagukból. Míg az idősebbek számára elveszett a múltjuk és kicsúszott lábuk alól a jelen, a fiatalok még reménykedhetnek a jövőben, miközben önmagukat keresik a tétova szerelemben, a színházban, s – mindenféle csalódásért kárpotlasként – a sivár, lealjasító alkalmi szexben. A nyári napok derűje hamis illúziót kelt, mert otthonosan boldognak lenni nem, csak menekülni lehet e groteszk világból. A záróképen a főhős elbiciklizik a mezőn, elszőkik a megaláztatások elől – ha volna hova.

Tolnai a *Fövenyóra* című filmet Danilo Kiš családi ciklusából (*Kert, hamu, Korai bánat, Fövenyóra*) és egyéb írásaiból adaptálta, amelyekben az író Auschwitzban elpusztított apja emlékével vet számot. A múltat az „az eltűnt apa nyomában” rekonstruáló Kiš a hetvenes évek Jugoszláviájából indul visszafelé a negyvenes évekbe, a regényciklus és a film főhőse, Andreas Sam gyerekkorába, az 1942-es az újvidéki „hideg napok” idejére. A több ezer zsidó és szerb áldozatot követelő téboly, amelyet egyetlen lidérces éjszakai otthonlét elevenít fel, menekülésre készíti a családfőt. A cselekmény nagyobbik része Kerkabarabáson játszódik, a nagyapai házban, az istállóból kialakított nyomorúságos és bűdös szobában, ahová szívtelen nővére száműzte az Újvidékről elmenekült családot. A korábban munkaszolgálatot is megjárta, megszenvedett apa kálváriája folytatódik a magyar parasztok és csendőrök, majd egy budapesti vonatút során az úri népek és hivatalnokok között. A film a fiú emléke és látomása apjáról, a büszke, bolond, részeges zsidóról, aki beleőrül abba, hogy képtelen megvédeni családját a történelem pusztításával szemben.

Pohárnok Gergely a negyvenes éveket hol erős, drámai kontrasztokban, mély sötétekben megelevenítő, hol a részleteket kiemelő, élesre fényképezett, elegáns kameramozgásokkal a tárgyakat letapogató fekete-fehér képei az elbeszélőnek tárgyához fűződő lírai viszonyát segítenek megteremteni, ezzel szemben a hetvenes évekbeli Jugoszlávia dokumentarista szürkeséggel, kopottasan jelenik meg a vásznon. Míg Kiš a *Fövenyórán* szikáran, analitikusan és ironikus távolságtartással értelmezi az apa- és múltkeresés történetét, Tolnai inkább a ciklus korábbi műveinek stílusát követve a fiú dolgokra rácsodálkozó tekintetén át idézi fel a múltat és az apa alakját. A gyerekkora való emlékezés részletekben gazdag közelképekben fogalmazódik meg: az esőben ázó bordázott fatörzs, a földre koppanó, szétbomló gesztenyék, a recés ajtóüveg vizuális talánnyá változtatott közelképeiben. A közelhajolás a létezőkhöz a filmet záró jelenetben nyer új jelentést: a látomásaival küzdő író a pszichológusnál a Rorschach-teszt ábrába olvassa bele vágyait, szorongásait, így a saját halál megfogaitásának pillanatát is, amit Tolnai a befejező képhez, a falon végigfutó réshez társít. Mintha a fal

előtt ülő kisfiú a hasadáson át rálátna a halálra, pontosabban ez a hasadás volna maga a halál: talán épp akkor érti meg, hogy apja nem jön vissza soha többé, s hogy a dolgok széthullanak, a pillanatok leperregnek, mint a homokszemek a fövenyórán. A lírai filmszövegből élesen merednek ki a Halál nagyjelenetei: a feláradt halotté Lars Rudolph megrázó alakításában, a halott apa szellemének feltűnése és „elszivárgása” a lefolyón egy abbáziai hotelben, a pokol apát üldöző kutyáinak sejtelmes suhanása. A képek és hangok líraian felfokozott élménye valósággá teszi Kiš regénybeli apafigurájának szavait: „...az ördögi élesen látás e pillanataiban a halál az én szememben elnyeri azt a súlyát és jelentőségét, amely *in sich* a tulajdona”.

A halál szorongató érzéséből született a negyedik nagyjátékfilm, *Az erdő is*, amelyben egy házaspár keresi eltűnt drogfüggő fiukat előbb egy szerzetesek által vezetett elvonókúrán, aztán egy kábítószerrel kereskedő maffiózónál, végül az anya egy kísérteties séta végén az erdőben leli fel túldrogozott fia holttestét. *Az erdőt* átszövik a házaspár életét tönkretévő szorongás képsorai: a villódzó lámpafény, álmatlanság. A kissé szétartó, a hosszához képest sok motívumot mozgató *Erdő* helyett párdarabjáról, a *Minotauruszról* érdemes hosszabban beszélni. Szokatlan kísérletként ugyanis Tolnai elkészítette az *Erdő* további jelenetekkel kiegészített és újravágottnak változtatott, a közel ötvenperces *Minotauruszt*, amely, miközben nagyban emlékeztet a nagyjátékfilm történetére, gyökeresen átértelmezi a karakterek motivációit és az eseményeket. Judita Šalgo (Salgó Judit) azonos című novellájának szoros adaptációja a társadalmat átszövő rossz közérzet, az elszabaduló indulatok és a tágasabb közösségből a szeretetkapcsolatokba beszivárgó kegyetlenkedés története. „Rászokott a gyűlöletre és időbe fog telni, amíg leszokik róla” – mondja a novella középkorú női főhőse-narrátora, s e mondat alanyába nemcsak az önmagától undorodó, a növekvő sikertelenség miatt súlyosan frusztrált, a feleségével szemben durva pszichikai agresszióval élő férj alakját, hanem az egész jugoszláv társadalmat beleérthetjük. Házasságának rémületes széthullása és a fiuk elvesztése a kilencvenes évek végi Jugoszlávia háborús légkörébe ágyazódik. A fiú – szemben az *Erdő* drogos válto-

zatával – katonaként szolgál a jugoszláv hadseregben a koszovói háború idején, a laktanyai csínytevések után hetekre eltűnik a szülei elől, ami felerősíti a szülőikben a saját egzisztenciális lecsúszásuk miatt eluralkodó szorongást. A férj szörnyeteggé válásában súlyos szerepet kap a posztoszocialista idők munkanélkülisége és gazdasági-kulturális széthullása, az éveken át zajló délszláv polgárháború nyomán a társadalmi légkör megmérgeződése. A könnyűzenész férfi kiment a divatból, a feleség alól kiszervezik a napilap kulturális rovatát és általában a kultúrát. A tempó lassúsága, a rosszul világitott terek, a kopott színek komor erővel jelenítik meg a házastársi válság és a társadalmi közállapot bűzlő posványát. A narrátor-főszereplő, Erdélyi G. Hermina arcát a megaláztatottság és a magány keserűsége facsarja el, csak a paralizáns költővel folytatott beszélgetés és a déli képeslaptájak utópikus világa oldja fel a vonásait összerántó fájdalmat. A szorongató légkör elől ezt a két menekülési utat veti fel az elbeszélés. A konceptualista művészek kis csoportja minden nap egy üveg üdítő közös, ráérős elfogyasztásával tiltakozik a háború ellen. A jelentős vajdasági avantgarde-ot továbbvivő maroknyi művész kívülálló, a transcendencia bolondos kutatója. A másik kiutat a fogyasztói kultúra kínálja fel, menekülést a luxusnyaralásba, a napsütés, tengerpart, elegáns szállodai szobák, vonzóan üres pihenőterek ragyogó magazinfotóiba, amelyeknek a világból való kivonulást halálként megéneklő, fennköltén lassú Gustav Mahler-dallal kísért (*Ich bin der Welt abhanden gekommen*) montázsával ér véget a kisfilm. Az osztrák zeneszerző romantikus eszménye az ironikus montázs értelmezése szerint a tömegkultúra jóvoltából megvehető ideállá változott, ami az életet átható tisztító gyűlölettel szemben az otthonosság és a béke ígéretével kecsegtet. *Minotaurusz*, a kétes utazási vállalkozás neve, a főhősnő képzeletében megjelenő szállodai folyosók és apartmanok a vonzó álmainak mélyén lakozó szörnyeteg, ott él a reklámpar jóvoltából vonzóvá tett kollektív képzeletünk takarásában.

Hazatalálás a hazátlanságba és elmenekülés az otthontalanságból, groteszk realizmus és lebegő költőiség között ingázik Tolnai Szabolcs a vajdasági magyarok lokális élményeit világtapasztalattá tágasító életműve. Leesik vagy nem esik? Mindörökre függőben marad. •



## BESZÉLGETÉS TOLNAI SZABOLCCSAL

## Belső készletéből

## SZALKAI RÉKA

## „A HÁBORÚ BEPISZKÍTTJA A MŰVÉSZETET ÉS AZ EMBEREKET.”

Tolnai Szabolcs vajdasági magyar rendező *Minotaurusz* című „középhosszú” (47 perces) filmje Salgó Judit azonos című írásából készült, akár *Az erdő* (2014). A *Minotaurusz* főszerepében egy széthullott család és egy munkanélküli kulturális rovatszerkesztő, az újvidéki lét olykor kilátástalan szikárságába foglalva, ahol az élet szürkeségébe egyedül a direkt marketingesek szemfényvesztése és a neoavantgárd költők poézise keveri a színt. A rendezővel a filmről, a vajdasági magyarság, de egész magyar kultúránk múltjáról, jelenéről és jövőjéről is beszélgettünk.

• *Hogyan találtad meg a film alapjául szolgáló Salgó Judit művet?*

Az író vezette az Újvidéki Ifjúsági Tribünt, ahol az 1960-as évektől a művészet radikális formái jelentek meg, a még akkori nyitott Jugoszláviában is úttörő módon. Csak néhány név a Tribün alkotóközösségéből kinőtt, vagy munkájukkal időben ide kapcsolódó művészek közül: Ladik Katalin, Szombathy Bálint, Bada Dada, Dr. Máriás, Nagy József, Slobodan Tisma, Želimir Žilnik, Urban András, Végel László, Domonkos István, Vujica Rešin Tuci, Tolnai Ottó, Baráth Ferenc. A Tribünnél volt az *Új Szimposion* szerkesztősége is. Elsőként ebben a folyóiratban jelentek meg Hamvas Béla, Weöres Sándor és több jeles alkotó betiltott írásai, és innét, Jugoszláviából csempészték Magyarországra az akkoriban sokkal fontosabb értéket képviselő szabad kultúrát, mely a friss levegővel volt egyenértékű.

Ez a szellemi gócpont nem a magyarországi viszonyrendszerben, inkább amellet, azzal párhuzamosan, különálló univerzumként létezett, a hatvanas évektől, szinte egy időben a hasonló budapesti törekvésekkel

(Halászház lakásszínházával, Szentjóbgy és Erdély Miklós fluxus, happening és environment kísérleteivel). Az Újvidéki Tribün fénykorában Belgrádot, Szarajevót, Zágrábot megelőzve inkább Ljubjanával tartott lépést és szorosabb kapcsolatot. Ennek a hihetetlen intézménynek volt a vezetője Salgó Judit a legfontosabb években, kényszerű politikai leváltásáig, és az egész társaság üldözöttségéig. Mannheim Juditként jött a világra. Unokahúga volt Mannheim Károlynak, a híres filozófusnak, a Vasárnapi Kör filozófiai, művészeti asztaltársaságból, aki ott Lukács Györggyel és Balázs Bélával tevékenykedett együtt, majd ezután vált többek között Németországban, valamint Angliában is elismertté. Judit szüleit Auschwitzbe deportálták, őt az utolsó pillanatban Kishegyesen beadták a szomszédaszonyoknak az ablakon. Néhány év múlva csak az édesanyja tért vissza, Salgó a második férjének a vezetőneve. Judit Belgrádban ugyanazon a világirodalom tanszéken diplomázott, ahol Danilo Kiš is (köztük mindenképpen sok a párhuzam, hasonlóság). Az említett Tribünön, és egyáltalán a művészeti életben a vajdasági magyar irodalom hiába tartott lépést a szláv népek művészeivel, hiába voltak sorstársak, a nyelvi elszigeteltség miatt nem tudott egyenrangúan kommunikálni. A kényszerű kirekesztettség elleni harcban kiváló, elhivatott műfordítóival Salgó Judit állt az élen. Ő fordította például szerb nyelvre Domonkos István *Kormányeltörésben* című versét, melyet a Buharov testvérek is megfilmesítettek.

Tehát így, Danilo Kišen és a Tribünön keresztül egyenes út vezetett Salgó Juditig. *Minotaurusz* című novellája a hagyatékból maradt szövegeiből összeállított könyvben található, a töredékes

anyagok között is szinte az utolsó. Judit – akinek a kilencvenes évek háborúi által okozott stressz egyértelműen kihatott korai eltávozására –, közvetlenül halála előtt írhatta ezt a néhány oldalas kis remekművet. Ilyen izzással, az életet keresztmetszetében ennyire letisztultan vizsgáló (mintha szikével bontaná ki a rétegeket), és összegző művel ritkán találkoztam. Talán csak James Joyce *Dubliniak* című írásához tudnám hasonlítani, melynek alapján John Huston rendezett (már a halálos ágyán) egy zseniális alkotást (*A holtak*) – ez az egyik legkedvesebb filmem.

• *A vajdasági író 1996-ban meghalt, azóta pontosan húsz év telt el. Mennyire aktuálisak a művei még ma is – mennyire „állt meg az idő” Vajdaságban?*

Ez a történet a magyarság történetének is egy szelete, fejezete: megrajzolja a kisebbség harcát a háborús időszakban, a kultúra tudatos leépítését a veszélyeztetettségre való hivatkozással, a művészek reménytelen ellenállását. Számomra ezek lényegi kérdések és tapasztalatok, ha jelenleg Magyarországról nézve pillanatnyilag éppen nem is tűnnek fontosnak. Habár úgy tűnik, hogy sajnos itt is mind idősebbek lesznek – bár ne lenne igazam...

• *A monológ mennyire jelentett kihívást? Mennyire követted az eredeti szerkezetét?*

Salgó Judit történetének meghatározó jegyei a műfaji nyitottság és a kísérletezés, a posztmodern poétika. A beszédmód nagyon személyes, női monológ. A szöveg jelentését nem lehet teljesen dekódolni, az újraolvasás és értelmezés, a más történetekből átvett elemek a végtelenségig tágítják az analízis lehetőségeit. *Az erdő* után – melynek forgatókönyvét a szarajevói filmfesztivál Cinelink programjának keretein belül fejlesztettük ki, szintén Salgó művéből – rádöbbenem, hogy az eredeti történettől eltérve, a talán kényszerűségből vállalt kompromisszumok által elveszítettem azt, ami miatt egyáltalán filmre akartam vinni az elbeszélést: nem mutattam be a vajdasági művészek küzdelmeit és reakcióit a balkáni háborúk időszakában, a mindennapjaikat, ahogy próbálták túlélni ezt az időszakot, majd ahogy lassan mégis eltűntek. Pedig ez számomra mind a mai napig életbevágóan fontos, nemcsak azért, mert ez annak a városnak a története, ahonnan én is származom, hanem az író női iránti tiszteletből is. Változtatások nélkül

szerettem volna bemutatni a művét, megőrizve poétikájának fontos elemeit: a neoavantgárd és a posztmodern játékosságát. Saját költségemre forgattam le az eredeti történet hiányzó részeit, és így lett teljes a mostani film.

• *Mennyire volt szándékos a nyelvvél való játék? Ugyanis Anna monológjai magyar nyelvűek, a volt férjével is magyarul beszél, de minden egyéb kommunikáció a filmben szerbül zajlik.*

Ez a „nyelvi játék” a kisebbségi lét mindennapjainak meghatározó létélménye, nem is játék, hanem egyszerűen a valóság – úgy hívják: kétnyelvűség. A világ népességének több mint fele él ebben a természetes élethelyzetben – ami csak a mai, Trianon utáni egynyelvű Magyarországról tűnik „különlegesnek”. Minden filmem tudatosan tükrözi ezt. Érdekes volt szembesülnöm az első vajdasági magyar filmes, Bosnyák Ernő, a huszadik század legelején készített alkotásaival. Ezek a némafilm-töredékek egyszerre három nyelven lettek feliratozva: magyarul, szerb-horvátul és németül. Amikor először láttam a filmjeit, pontosan tudtam, min mehetett keresztül, milyen döntések alapján jutott el eddig a megoldásig a száz évvel ezelőtt filmező kolléga. Szinte ösztémiosolyogtunk egy pillanatra.

• *Mennyire jelent nehézséget ez a 47 perces „középhossz” a moziforgalmazásban-fesztiválrészvételben, van-e ilyen jellegű ambíciód itt Magyarországon?*

Ennél a filmnél, ebben a változatban, tisztában voltam azzal, hogy ez se nem mozibarád, se nem fesztiválbarát verzió. De belső késztetésből el kellett készítenem, és ennyi lett. Ugyanakkor szeretném, hogy a televíziókon keresztül eljusson a nézőkhöz. Sajnos ebben se vagyok túlságosan optimista. A magyar tévés viszonyok lassan az olaszsal kerülnek egy kategóriába: giccsparádé a köbön (csak silányabb minőségben). Szerzői alkotásokra immár nincs szükség ebben a hullaszagú mosóporreklám-világban, mely nem véletlen, hogy a pornó világával kezd mindinkább összefonódni, összenőni. Pasolini világosan megjósolta, és a *Salóban* nevében is nevezte ezt a jelenséget.

• *Az Arcsal a földnek időben-témában közelebb áll a délszláv háborúhoz, ugyanakkor a kilencvenes évek végén játszódó Minotauruszban is érzem a (poszt-)háborús életérzést. Mennyire határozza ez meg a mindennapokat – még ma is – Szerbiában?*



A háború bepiszkítja a művészetet, és az embereket is. Bármilyen gazdag és gyönyörű is volt ennek a térségnek a kultúrája, a háború kitörésekor azt kellett tapasztalnunk, hogy a művészet nem segít: az általános örületben, amikor már a gyűlölet felkorbácsolódik, semmit sem jelent. Furcsa volt látni az ikonikus embereket, nagy művészeket, akiknek tisztaságában és kiállásában hittünk, akik addig meghatározták életünket, ahogy véres lett a kezük, felmorzsolódtak – és velük együtt mi is. A minden hiábavalóságának a felismerése, különösen a háború utáni „demokratikus” folyamatok tükrében, az önön kis búvóhelyek kialakítása, a „privát” ellenállás, ez az általános meghatározója az emberek életének. Erről akar szólni, a filmbeli „Láthatatlan művészeti akció” is. Ez a valamikori avantgárd, vagy neoavantgárd harcosok ironikus, halálraítelt, bele nyugvó mosolya, amikor minden nap egy meghatározott időpontban, megadott helyen, összejönnek néma csendben elfogyasztani egy üdítőt. Láthatatlan azért, mert a környezetükből senki sem tudja, hogy ez a három-négy hajléktalannak kinéző figura egy véresen komoly, számukra létfontosságú művészeti akciót folytat. Visszatérve a kérdésre, igen, a háború a mai napig nagymértékben kihatással van a mindennapokra is. Arról például nem is beszélök, hogy a lakosság összetétele teljesen megváltozott.

• *Első filmed, a Nyári mozi óta egyre szomorúbb témák után nyúlsz.*

Az az igazság, hogy a legkomolyabb, legszomorúbb témához is mint komédiához viszonyulok – az érzékenységen

**Minotaurusz**  
(Erdélyi G. Hermina és Nenad Jezdić)

múlik, hogy ezt ki, mennyire tudja így értelmezni, befogadni. Az isteni szerkezetbe került homokszemek csikorgása és őrlődése számomra izgalmasabb, és sokszor nevetségesebb, mint a könnyű komédiák poénjai. Köz hely, de szerintem is akkor jó a film, ha egyszerre sír és nevet a néző, a könnyei között.

• *Szerbiában, Belgrádban mennyire ismerik a filmjeidet?*

Ez egy érdekes kérdés. Szerbiában mást jelenthetnek a történeteim, valószínűleg könnyebben be tudják illeszteni a saját koordináta-rendszerükbe az emberek: ez biztos az én hibám is, eldöntöttem, a jövőben megpróbálok ezen változtatni. Mindenesetre más a viszony: a szerbek többnyire értik és értően tudnak hozzászólni a filmjeimhez, fontosnak tartják, amiről beszélök. Ha elkészülök egy filmmel, akkor a kritikusok, vagy a nézők arról beszélnek, hogy miről szólt a film és miért éppen arról. Magyarországon sajnos az a tapasztalatom, tisztelet a kivételnek, hogy odáig se jutunk el, hogy miről is van szó, többnyire kimerül a *teccik-nem teccik* viszonyrendszerben... Sőt, olyan „írással” is találkoztam, mely minden ironia nélkül, halál komolyan azon elmélkedett, hogy vajon a film Andynek tetszene-e... Sajnos, ehhez nincs hozzáfűzni valóm, ezzel nem tudok mit kezdeni, nem érdekel. Elképesztőnek tartom, hogy Magyarország milyen könnyen, büszkén és boldogan hódolt be a fogyasztói kultúrának, a fel színesség varázsának, sőt azok, akik névleg az ellenkezőjét szajkózzák, hajszojják bele a kultúrát ilyen megalázó és megnyomorított állapotba. •



# Múltunk a nyereg alatt

HIRSCH TIBOR

## A RÉGMÚLTBA VISSZANÉZŐ TÖRTÉNELMI FILMJEINK FŐHŐSEI A FORRÓFEJŰ VITÉZEK ÉS GONDTERHELT, KOMPROMISSZUM-KERESŐ VEZÉREIK.

A magyar film történelmi témáiról szóló áttekintésünk első része az éppen magunk mögött hagyott hetven esztendőre összpontosított: ebben a történelmi szakaszban az volt a tanulságos, miképpen tudja a film a távolságot nyújtani-zsugorítani, hogyan képes szívének kedves korszakokat tematikusan kizsákmányolni. A második részben a Reformkorig jutottunk: ezeknek a filmeknek ürügyén volt alkalom fölteni egy másik, még általánosabb főkérdést: Mi végre is utaztat minket az ujját a jelen ütőerén tartó avatott filmművész leninsapkás avagy huszársapkás korokba? Elég nyilvánvaló – aki ilyen filmet készít, vagy a jelen titkos gyökereit mutogatná, vagy a jelenre vonatkozó még titkosabb párhuzamokat. Ha elég messze kirándul velünk az időbe, inkább az utóbbi marad. Mindenesetre, akár egyik, akár másik volna is a szerzői szándék, minket, nézőket, aktualizálásra biztat, így is, úgyis. Ez errefelé elvárás: a filmnéző ezen a tájon sokféle cenzúrákerülő képes beszédhez lett hozzászoktatva. A kosztümös-történelmi allegóriák nyelve az egyik legfontosabb közülük.

És akkor most induljunk tovább. Eddigi gyakorlatunkkal szakítva, nem időperiódusok szerint csoportosítjuk a filmeket, hanem egy másik, mindegyikre érvényes bár kevésbé objektív szempont szerint. Mégpedig: mennyire, milyen távolságra helyezkednek el a „Magyar Történelmi Narratívák Örökös Fötételétől”. Mert hogy van ilyen fötétel. És valóban pozíciót lehet foglalni hozzá képest, akár virtuális térben, akár virtuális időben. A tételt magyarázva egy pillanatra vissza kell térnünk a Reformkorhoz, a reformkor sokat idézett jelszavához: „Haza és Haladás”. Ebből így, önmagában persze nem lesz történet, és főleg nem lesz „drama-

turgiai tét”: történetet mozgó konfliktus. „Haza és Haladás – de azok ellenében, akik csak az egyiket akarják” – így már lehet vele kezdeni valamit. „Haza és Haladás – de a külső ellenség egymás ellen játszaná ki a két tábor híveit – ez így még ismertebb, irodalomból-filmből ismert megannyi hazai narratíva konfliktuskerete.

Végül – „Haza vagy Haladás”: döntési kényszer ott, ahol hagyományosan az „és” szokott állni – lehetne történet mondani ebben a gondolati keretben is, de, ki tudja miért, a magyar kosztümös mesekészletben ez ritka, mint a fehér holló. Konkrétan – látni fogjuk – egyetlen ilyen filmet sikerült találni.

### ELLENSÉGES ÉGTÁJ

Legfeljebb ha kéttucat filmünk van a nyolcszáz évnyi témaregiszterben – de csak ha a művészfilmet és rockoperát, ha a moziban is forgalmazott televíziós produkciókat is beleszámítjuk. Így sejlik föl a nagy halmaz legfontosabb részhalmaza: filmek, melyekben a reformkori jelszó kettős értéke egy kalapban van. Ahol a „haladás” a szocialista történetírás aktuális tanítása szerint a nép felszabadításával esik egybe. Merthogy a nép fölemelésén kívül, másfajta progresszív érték nem létezik – természetesen a túlfinomult tárgyak, a haditechnika, építészet, a művészet progressziója sem.

És az ellenség mindig idegen. Néha rögtön megmutatja igazi arcát – amikor éppen hadban állunk vele, néha, mikor ideiglenes szövetségesünk, akkor csupán gyanús. Gyanús, ha másért nem, már csak gazdagsága, és túlfinomult tárgykultúrája okán is. És az ilyen – tágan értett – ellenség mindig nyugatról jön.

Keleti ellenséget – talán az *Egri csillagok* színpompásan fenyegető török harci

seregszemléjét leszámítva – magyar film soha nem mutat úgy, hogy a jó oldalon a néző egyszerre érezze a filmhősök komplexusait és a „csak azért is” fogadkozásait, amennyiben nem csupán az ellenség túlerejével dacolnának, hanem azok vélt vagy valós civilizációs gőgjével is. Ilyen összetett érzések magyar hősben soha nem támadnak turbános-lófarkas ellenséggel szemben, viszont rizporos-parókás, háromszög-kalapos-sal szemben szinte bármikor.

Ma – egyelőre – nem készül kosztümös mozgókép, mely az „üzenjük Brüsszelnek!” aktuális hangulati-indulati foglalatban mesélné el a maga történelmi meséjét, így kötvé össze múltat és jelent. Nem készül, akármennyire is benne van a levegőben, és talán azért sem, mert sok ilyen készült és nagyon más politikai kurzus megrendelésére. Amikor a Bán Frigyes rendezte *Rákóczi hadnagya* (1953) kuruc portyázói megjelennek a foglyul ejtett tábornokkal és hadipénztárral – az alkotók szándéka szerint egy olyan közönségben keltenek plebejus és egyben hazafias lelkesedést, akik néhány hónappal korábban még egyperces némasággal a nagy Sztálin halálát gyászolták. És akkor jön a lelkesedéshez a friss – hivatalosan is friss – korszellemhez passzoló dac. Merthogy a jobbágyból lett kuruc hős a filmben éppen a francia követtel folyó tárgyalást szakítja meg, a maga foglyával, zsákmányával. A franciák, fájdalom, nem tudják fegyverrel támogatni Rákóczit, vagyis miközben a honi bajszos vitéz jó hírt hoz, (megszerzett haditervet, fővezért, hadipénztárt), addig a nyugati piperkőc rosszat, és a fedelem veszi is a lapot: epés megjegyzéssel szégyeníti meg az európai lornyon tulajdonosát, jó szóval, előléptetéssel jutalmazza a magyar bajusz gazdáját. Rádásul mindezt látványként is föl van építve – a fogoly labanc generális képe a franciák csoportjára montírozódik – a barokk parókák szinte fölcserélhetőek. Osztrák és francia, ellenség az egyik, szövetséges a másik – mégis, ugyanazon a gyanús égtáj felől érkeznek, sőt, amelyik messzebből jött, talán még díszesebb – tehát még gyanúsabb.

Ez a játék aztán megismétlődik hat évvel később Fehér Imre *Kard és kocka* című lényegesen gyengébb filmjében (1959). Itt a Nyugat ugyancsak két szinten képviselteti magát: ott van maga a vicces antagónista, a túlságosan is eu-

ropéer játékszenvedéllyel és nőcsábász galantériával jellemzett labanc őrnagy, és a kurucok, akik álruhás franciaként, és néma angol lordként mutatkoznak be, álöltözettel jelezve, hogy akad még a nyugatinál is nyugatibb – idegenebb – identitás, melyhez, lám, még a kényes osztrák is ijedt sznobsággal viszonyul. A valóságos civilizációs gőgöt legyőzi annak karikatúrája: tulajdonképpen ez volna a film végén az igazi magyaros, kurucos diadal.

Ez mindig működik. Még Beatrix királynő reneszánsz túlfinomultságát is próbára lehet tenni a *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig?* című, amúgy nagyon is divatos bohózatban (Makk Károly, 1964), mely egyébként már-már sznob módon követi a nyugati mintát, a „nagy ember papucsban” divatos vígjátéki trendet – akár álcázhatná magát az angol „Folytassa...” sorozat egy kosztümös epizódjának.

Vagy ott van *A koppányi aga testamentumának* (Zsurzs Éva, 1967) ugyancsak kulturális alapon kigondolt harci csele: egy ostoba osztrák zsoldos fennhordja civilizáltnak képzelte orrát a magyarokhoz képest, de máris alázatosan kúszik-mászik, ha egy itáliai sztárépítéssel, ha egy valóságos erőd-specialistával akad dolga. Parókás gőgösek, paróka előtt hajbókolók, majd a hajbókolás megtagadásának szép mikrokatarzisa – erre bizony a hetvenes évekig komplett kosztümös meséket lehet építeni. Talán még korai volna elődsni a receptet.

## A VEZÉR HOMLOKA

A másik filmcsoport tételeit is színészi gesztus kapcsolja össze. Nem a biggyesztés – annál ide több kell. Homlokráncolás, szúrós tekintet, halk hosszú-hosszú sóhaj. Ahogy csak Bessenyei Ferenc tudta ezt csinálni, mielőtt két pogány közt éppen országmentő döntést hozott. Jó, esetleg tudta Sinkovits Imre is, magát az egrí főkapitányt alakítva, és nem holmi közembert, hanem vezért és politikust, aki nem biggyeszthet, akinek nyugat és kelet, Ferdinánd és Zápolya minden fenyegetését és ígéretét, pártjaik előnyét-hátrányát észben kell tartania, mielőtt elhatározza magát. De biztos, ami biztos, Várkonyi Zoltán filmjéből (1968) azért Bessenyei sem hiányzik: ott van Török Bálint szerepében, amint meghszára ugyanezen feltételekkel ő is meghozza a maga homlokráncoló döntéseit.

És Bessenyei még csak nem is filmen kezdte! Negyedszázadon át a legfonto-

sabb magyar drámákban roskadozott országos súly alatt – Németh László, Illyés Gyula, Szabó Magda – ki másra is bízhaták volna a felelős államférfi-szerepeket.

Mire, 1983-ban, István király, ott, a városligeti színpadon, majd nemsokára a mozivászonon is, megfontol és meggondol mindent, addigra már réges-rég regény-, dráma, és filmbéli magyar státuszférfiainak örökös imázsává jegesedett a fegyelmezett mértéktartás.

Mert a hős lehet kurucos, a fejedelem nem. A hős megrézfálhatja a Nyugat gőgjét, a Fejedelem látszólag tiszteli. A király pláne. Megadja Bécsnek, megadja a pápának, megadja Konstantinápolynak, megadja a sztambuli Magas Portának (nyilván Brüsszelnek is megadná), ami az övé. De csak annyit, nem többet. És azt ő dönti el, mennyi az az anyyi.

És ha nem király, ha csak kiskirály, akkor is. Mert lehet csak bölcs városvezető, de magyar filmben akkor is passzolnak hozzá a szokásos homlokráncolás stratégiai elvek, és a hozzávaló színész gesztusok. Lehet egy Lestyák főbíró *A beszélő köntösből* (Fejér Tamás, 1969), akinek csak annyit a dolga, hogy békére hangolja a Kecskemét városára szemet vető aktuális fosztogatót. Lehet Fabriciusz főbíró *A fekete városból* (Zsurzs Éva, 1971), ahogy a király adta városi szabadságok és a vármegyei fenyegetések között keresi a szép egyensúlyt.

Ez volna maga az örökös magyar történelmi filmfőszerep. Királynak, vezérnek, bírónak való, de talán legesleginkább erdélyi fejedelemnek, akivel kapcsol

tosan a „tündéres politika” szükségszerűségét tanítják is a történelemkönyvek.

És éppen itt merül föl leginkább a kérdés: ha ezek a filmek is párhuzamkereső példázatok, akkor hol, mikor kinek, miféle jelenkori politikai személyiségnek is feleltethető meg a mindenkori kompromisszum-zsonglór, a kelet-nyugat- és más égtájak taktikus barátja és féken-tartója?

A Szörényi-Bródy megálmodta, Koltay Gábor rendezte *István, a király* (1983) című hősről ma már illene elhinni – bizonyos szerzői nyilatkozatok alapján –, hogy dehogyis őt kell szeretni, hanem ellenségét, Koppányt. Hogy dehogyis a túlélés, csakis a forradalom barátja volna az igazán jó fej. Azért azt, aki tényleg ott volt a Királydomb tövében nyolcvanhárom nyarán, nehéz utólag megfogadni, hogy véletlenül sem az öregecske Kádár Jánost vélte hallani, amikor Varga Miklós hangját fölemelve a fájdalmas döntéséről tépelődött a végén... Mindegy, ez nem bizonyítható, hiszen Bessenyei Ferenc nem is szerepelt a stáblistán. A Vitézy László rendezte *Érzékeny búcsú a fejedelemtől* (1987) című, nagyon is világos példázatot kínáló mozarabban viszont szerepelt. Adva van a török kézre adott Lippa vára – politikai kompromisszum véraldozatokkal –, és van Bethlen

## „Hős lehet kurucos, fejedelem nem”

(Vitézy László: *Érzékeny búcsú a fejedelemtől* – Bessenyei Ferenc)

Gábor, a szigorú tekintetű Bessenyei, aki bünt követett el. Szégyelli, de meg tudja magyarázni. Ahogy az első titkár is magyarázna megtorlást, felakasztott Nagy Imrét. Lassan be-



B. MÜLLER-MAGDOA FELVÉTELE



szélne, homlokot ráncolna. A filmben a külföldi krónikás – bizonyos Don Diego – csak bólogat. Először csak gépiesen, aztán megértéssel. Ez volna a paradigma utolsó darabja, magyar film, benne a magyar fejedelmi belső konfliktus, világos áthallásokkal. Megkésett tisztelgés, Bessenyei-sóhajjal. Ami – nagy színészlől lévén szó – annak, akivel azonosítják, majdnem kitüntetés. Akárki nem szokta megkapni.

### CSATAIDŐK, HARCIDILLEK

A nemzeti panteonból ismert alakok tehát a bocsánatos és megbocsáthatatlan erkölcsi beszározódás szkülái és kharübdiszai közt hánykolódnak, kerülgetve a gyanús politikai barátot és a gyanú felett álló ellenséget. Mindez lehet nagyon tanulságos, lehet nagyon magyar, de nem éppen mozgóképes örömforrás. Következik-e ebből, hogy ha a kosztümös film hazai termék, akkor – hiába harcos, kardozós – soha nem képes szimplán szórakoztatni? Lehetséges volna?

Ez természetesen túlzás. A Főképlet – a „haza és haladás” kötelező diskussziója – mindig ott munkál ugyan a háttérben, de attól még lehet (lehetne) egy-egy hazai történelmi darab is szimpla akciómozis.

De nem mindegy, mikor. Mert hiába hömpölyög az idő a maga véres gazdagságában végig az érintett századokon, azok ott mind följegyzett események, melyekhez nem lehet csak úgy kitalált kardozós meséket rendelni! Hát még, ha ezen belül dicsőséges témát keresünk! Pozsonyi, nándorfe-

hérvári, egri, isaszegi diadal – a konkrét csata lehet jó filmtéma, de nem holmi végtelen epizódhalmaz, melyből írórendező merít, amennyit kedve tartja!

Harcos-kardozós mese-rezervoárja végül is ez idő szerint kettő van csupán a magyar történelemnek. Az egyik volna a Rákóczi-szabadságharc bő évtizede, a másik a végvári háborúskodás száz évvel ezelőtti. Két olyan időperiódus, melyeken belül a fentebb emlegetett kardozós epizódokat bármikor lehet szaporítani, eggyel több soha nem kezdi ki a korszakok hitelességét, ahogy a western, a karibi kalózkodás, az angol lovagkor tematikus bőségszarujából is büntetlenül lehet meríteni bármikor.

Nyilván ezen evidens felismerés után kapott zöld utat Robin Hooddal konkuráló sorozat írására Örsi Ferenc, és születhetett meg *A Tenkes kapitánya* (1963).

Ami a másik, jóval hosszabb történelmi tématermő időszakot illeti, abból régi írófejedelmek – Jókai, Mikszáth, Móra sorra kivették a maguk, általában fiatal olvasóknak szánt epizódtörténetét – ugyanakkor a filmre is álmódható irodalmi alap – legalábbis a hatvanas évektől – mégiscsak a Gárdonyi Géza, Fekete István, Kolozsvári Grandpierre Emil által kijelölt értékes adaptációs háromszögre szűkül.

Ennek a kosztümös filmfajtnak tehát egységes korszak-kritériumai vannak. Alkalmassak tűnhet a múlt minden olyan szelete, melyben a hősiesség rutinja szerint telnek az évek, változó szerencsével folynak a harcok, és a történelmi évszámokkal konkretizált kezdetet a moziban éppen úgy nem emlegeti senki, mint a győzelem, vagy bukás dátumát, még ha amúgy mindkettő érettségi tétel is. Ha ez az idő elég hosszú – ilyen volna a török hódoltság korának középső száz esztendeje – akár még békeidős mesék is ideférhetnek, békeidőhöz passzoló műfajjal – lásd Kalmár László rendezésében a *Gábor diák* című 1956-os operett filmet, a Gábor Miklós alakította magyar ifjúval, a belésze-

relmesedő török leányzóval, hozzá Gül Baba politikailag semleges rózsatöveivel.

Török idők, kuruc-idők – biztos, hogy más korok nem felelnének meg a „kardozós hétköznapi” minimum feltételnek? Dehogynem. Csak nem felelnének meg egy másik magyar filmes hagyománynak. E hagyomány szerint ugyanis a hazai közönség nem általában kíván látni véres kergetőzést, hanem kifejezetten Jó és Rossz véres kergetőzését kívánja látni – és leginkább a jók – konkrétan a magyarok – győzelmével. Ezzel magyarázható, hogy például Rózsa János több tekintetben is izgalmas kosztümös filmje *A Trombitás* (1979) annak idején nem lett siker – hiába a rutinszerű gyilkolás, melyhez pedig még az ezt hitelesítő történelmi korszakot is sikerült kiválasztani. Hiszen a Thököly-felkelés körüli utáni évtizedek tudják ugyanazt, amit Rákóczi évtizede. A XVIII. század vége éppen olyan magától értetődően rakható össze véres hétköznapiokból, mint a XVIII. század eleje. Csak éppen, amíg a Fejedelem meg nem érkezik végre Tokaj-Hegyaljára, nem igazán lehet tudni, ki is áll a jó oldalon, ahogy ezt Rózsa filmje, benne egy kuruc-haramia identitású csapat véres tündöklésével és még véresebb bukásával, gyönyörűen meg is mutatja. Ebből a helyzetből, és a helyzet mögötti sötét időkből viszont – legalábbis 1979-ben – még nemigen lehetett népszórakoztató kalandhangulatot gerjeszteni. Populáris mozira jegyet váltó néző akkor még nem lelte örömet értékek és erkölcsök játékos keveredésében.

Ma már másképp van. Vagyis elképzelhető, hogy a magyar történelem távoli századai, mint tematikus szűzföldek – egy új populáris divatra tekintettel – fölfedezésre várnak. Vagyis mindenféle trendi sorozatok, melyeket angolszász feudális anarchiak, fehér és vörös rózsák százévnnyi kardozós hétköznapii ihlettek, mintát kínálhatnak a hazai kosztümös mozinak is, feltéve, ha az lemondana róla, hogy igaz magyarként különböztesen meg a véres kavargásban szerethető hősokeket. Helyette inkább Csák Máté és Zách Felicián életepizódjaival kellene hálalnia, bátor naturalizmussal mutatva meg azt, ami a kései Árpád-ház és a korai Anjou-kor illeszkedési pontjainál mégiscsak a *Trónok harca* sorozat divatosan értéksemleges univerzumához hasonlít.

Vagyis túl kurucokon, túl végvári vitézekén – vannak nekünk még titkos századaink, vannak még használható

### „Korszellemhez passzoló dac”

(Bán Frigyes: Rákóczi hadnagya - Zenthe Ferenc, Vass Éva, Bitskey Tibor)



KOVÁCS GÁBOR FELVÉTELE

MARKOVICS FERENC FELVÉTELE



véres évtizedeink. Oda is jól illene a filmhős, aki egyszerűen csak kardozik. Ez pedig, akármikor is történjék, a maga kosztümös lényege szerint szórakoztató moziélményben részesíti a nagyérdeműt.

„Életem kezembe tartom, mint a kardom, mint a kardom...” - halljuk rögtön, már a főcím alatt, *A koppányi aga testamentuma* ifjú vitézének credóját. Hallgatjuk, dúdoljuk, és más hazai történelmi üzenetekhez képest jó kedvünk lesz tőle.

### TÖRTÉNELMI ÉRTÉKREND, HA FEJRE ÁLL

Leginkább háromféle történelemlátás van tehát, háromféle hős, közeghangulat, tanulság, filmvégi érzelm-konglomerátum. Plusz a kivételek és kakukktójások. Mert hát hogyan másképp értelmezhető például az 1964-es Hintsch György rendezte *Rab Ráby*, mely, szabadon interpretálva az eredeti Jókai-szöveget, rokonszenvesnek mutatja a liberális, de civilizációs gögtől sem mentes külföldet, melyet maga a minden nemzeti indulatra érzéketlen pragmatista-kozopolita uralkodó, II. József képvisel a történetben. És közben ugyanez a film ellenszenvesnek mutatja a pesti vármegye urait, akikben egyszerre munkál hazafiúi sértegettség és alantlan betyárbeccsület, amikor az ártatlan Ráby Mátyást, üzelmeik leleplezőjét tömlőcbe vetik. 1964-es mo-

### „Politikai szerepjátékokról énekel”

(Jancsó Miklós: *A zsarnok szíve* - Gálffi László és Ninetto Davoli)

zi-idényből való tanulság, melyet 1786-os történelmi allegória mesél el, és mely 2016-os aktualizálásért kiált. Láng betűkkel (jó, enyhe didaxissal) a filmvásznonra írt tanulság: Bizony-bizony, kurucos dac korrupciós érdek járhatnak kéz a kézben. Kiegészítés: idegeneknek árulkodni (konkrétan egy Habsburg császárnak!), nem mindig azonos a nemzetárulással. És ha még azonos is volna – árulónál lehetnek rosszabbak az elárultak. Vagyis a mesét egységbe rántja a szokásoshoz képest fordított szimpátia iránya – ilyen magyar történelmi film nincs több. Igaz, talán hasonló szellemiségű Jókai-regény sem.

„Haza vagy haladás?” – kérdezhetné a filmbéli jó Ráby Mátyás és koronás (valójában csak kalapos) barátja. A kérdés így föltéve - mint tanulság-provokáló kivétel - persze csak a szabályt erősíti.

### A TRÉFA

„Tessék, lovakat hoznak ide!” – Ez a leleplező felkiáltás már Jancsó Miklós filmjében, a *Zsarnok szívében* (1982) hangzik el, és többek között azért is leleplezés, mert sok más politikaértelmező feladata mellett ez a Jancsó-opusz arra is vállalkozik, hogy az általunk számba vett kosztümös-történelmi attitűdöknek is tükröt tartson. Merthogy ott van mind a három hős és

szerep a filmben. Mindhárom, melyekről eddig szó esett. És mindhárom karikatúra.

Van hagyományos nemzeti egyensúlykeresés, csakhogy annyi az egyensúlyozni való a taktikus-politikus kényszer, hogy akik a hagyományos, Bessenyei-féle homlokáncoló szerepet játsszák, sorra belezavarodnak. Van a filmben gögös nyugati tekintet, konkrétan reneszánsz méregkeverőé, csak mielőtt még hazafias magyar hősök megsértődnének rá, kiderül, olasz csepűragók a törzsökösök is. És persze legtöbb a harmadik fajtából, az egyszerű „kardozósból” van, olyanból, aki – hol Madaras, hol Cserhalmi játssza – mindig résen van, mindenütt összeesküvést sejt, aki bennfentes jól értesültséggel emleget törököt, pártütőt, árulót császárt, vadkant, de ettől még a tör is, a golyó is megtalálja.

Vagyis mondjuk ki: annak, amiről fentebb szó esett – a magyar történelemnek – létezik gyönyörűséges halandzsaváltozata is.

Fölidézve mostani és régebbi tipológiánkat: van kurucos halandzsaváltozata, homlokáncoló halandzsaváltozata, gyökerkereső halandzsaváltozata, múlttal példálózó halandzsaváltozata.

Cseh Tamás is fölbukkan a *Zsarnok szívében*, és történelmi-politikai szerepjátékokról énekel. Jancsó-filmben nem először. *A Még kér a népben* (1971) például egy meghalni készülő gróftól kísért. Az a kosztümös Jancsó-darab még századfordulós történelmet idézett, időben jól azonosítható balos agrármozgalmat, aratósztrájkot, de a történetben fölbukkanó rokonszenves gróf mégis azért volt az, aki, hogy méltóságos személye körül az ezer éves magyar történelem kavarghasson. Kavargott is. És ami ennyire régi – ezt utána még több filmben bizonygatta Jancsó – az egyszerre halálosan komoly (Tudjuk: lehet gyöker, lehet párhuzam) de közben valahol jól hangzó halandzsaváltozata is.

A halandzsaváltozata szép. A halandzsaváltozata veretes.

Gróf érkezik, Kobzosnak barátságos int: egy arisztokrata mindig jóban van a történelemmel. Cseh Tamás pedig a hűrok közé csap.

*Jó reggelt Corvin Mátyás, szava hihető!  
Jó reggelt szép Zsuzsanna, pompás az idő!*

*Vacsista-yatapi!  
Pezsuta-vicsasta!...*

Valahogy így. Fiatalkorú rendező, ki a múltból filmet csinálnsz, folytasd innen. •



## BESZÉLGETÉS NAGY ANDRÁS OPERATŐRREL

## A belső kép

SOÓS TAMÁS DÉNES

## A DÉLIBÁB, A HUOK ÉS A FÉLVILÁG OPERATŐRÉVEL A DIGITÁLIS FORRADALOMRÓL, A FOTÓZÁSRÓL ÉS A TERMÉSZETÉLMÉNYRŐL BESZÉLGETTÜNK.

• *Hogyan koreografáltátok meg a Hurok hosszú beállításait?*

Bizonyos esetekben szerencsés hosszú snittekkel dolgozni, mert a színész is fel tud építeni blokkokat, és én is jobban egyben tudom tartani vizuálisan az anyagot, tudok benne íveket húzni. A *Hurok*hoz nem használtunk hagyományos storyboardot, inkább nagyobb egységekben gondolkodtunk Madarász Istivel. Egy precíz storyboard akkor hasznos, ha sok, rövid snittet kell felvenni, varrógépszerűen. Ha gyorsan kell reagálni a színészekre, és a lelkiállapotokra, akkor inkább akadályoz. Ha nem tudsz elvonatkoztatni a storyboardtól, nem veszed észre, mi történik az anyagban. A *Hurok*ban sokszor spontán kezdtek el működni a dolgok, az ilyesmi pedig fokozott érzékenységet kívánt tőlem is.

• *A hosszú beállítós operatőri stílusban manapság Emmanuel Lubezki munkái, Az ember gyermeke, a Gravitáció, A visszatérő számít etalonnak. Mit lehet tanulni Lubezkitől?*

Nincs új a nap alatt: Szergej Uruszevszkij a *Szállnak a darvakban*, *Az el nem küldött levélben* és a *Soy Cubában* tökélyre fejlesztette a rendkívül hosszú beállításokat. Ő tehát az előkép – de ettől még Lubezki is zseni. Benne az a szenzációs, milyen összetetten használja a hosszú beállításokat, és milyen érzékenyen közelít a helyzetekhez. Mindig úgy mozdul el, hogy a legfontosabb pillanatot vegye. Ezt az érzékenységet megtanulni nem, de fejleszteni azért lehet.

• *Hogyan közelítettél a digitális utómunkához a Hurokban?*

Azt találtam ki, hogy picit hűvösebb, zöldbe hajló legyen a film világa, de az arcbőr sárgás maradjon, ne legyen

mindenkiből vízi hulla. Ezt a kameratechnikánál pontosan beállítottam, mert fontosnak tartom, hogy amit lehet, a helyszínen forgassunk le, és csak minimális utómunkát alkalmazzunk. Nem szeretem, ha ész nélkül használják a digitális technikát. Azt olyasmire lehet jól használni, amiről nincs tudása az embernek – milyen például a Marson lépkedni, vagy hogyan rombolja le Godzilla a várost. De amiről van tudásunk, abból digitálisan csak rossz másolatot lehet készíteni. Sokan úgy gondolják, ha be tudják kapcsolni a gépet, és el tudják indítani az adott szoftvert, már értenek is a digitális utómunkához. De aki ért hozzá, az be sem kapcsolja a gépet – mert fejben kitalálta, hogyan fogja megvalósítani a képet. És mire bekapcsolja, már mindent tud.

• *Jobban szeretsz filmyersanyaggal dolgozni?*

Hasonló a mostani helyzet, mint amikor a 30-as években megjelent a színes film. Azok az operatőrök, akiknek nagy tudásuk volt a fekete-fehér filmről, harcoltak ellene. De a piac mást diktált. Az emberek látták az *El-fújta a szelet*, és utána szép, színes Technicolorban akarták nézni a filmeket. Egyes operatőrök pedig elkezdtek azzal foglalkozni, hogyan tudnak a színes filmmel is valami szépet, értékeset létrehozni. Ez történt akkor is, amikor bejött a digitális technika. A filmmel már nagyon jó minőségben tudtunk dolgozni: jól lehetett kezelni, szép volt a textúrája, és nagy a fény-árnyék átfogása. Mégsem tehetem meg, hogy nem dolgozok digitális kamerákkal. Haladnom kell a korról, és megismereni a digitális tulajdonságait. És azt kell mondanom, van, aminek jobban áll a digitális technika – másnak pedig az

analog. Filmmel szebben lehet szerves dolgokat fotografálni, az arcbőrt például, vagy ezt a nyár eleji, esőtől duzzadt, zöld növényzetet. Hogy miért, arra többfajta teória is létezik. Az analog filmnek marhacsont az alapja, a tehén pedig fűvet eszik a mezőn – egy szilikon-völgyi lap ellenben soha nem látott harmatcseppet, és nem fújta át rajta a szél. Az üveget és a fémet viszont izgalmasabb digitálissal fotózni. Ahogy a nagyon rajzos, éles, feszült képstruktúrákat is. Keresztezni is lehet a két technikát, és lágyabb lencsékkel, 50-es, 60-as években gyártott optikákkal ellenpontozni a digitális szenzor által készített kép relatív hidegségét. Akkoriban még nem volt annyira fejlett a lencsesziszolálás, így érdekes eredményeket lehet elérni velük, például az arcbőr fotografálásakor.

Fontos megjegyezni, hogy a forgatás is megváltozott a digitális technika elterjedésével. A film esetében egyetlen ember látta, mi van az anyagon: az operatőr, aki belenézhetett a keresőbe. Volt ugyan egy kontrollmonitor – a filmkamerából lejövő, gyenge minőségű videóképek –, de ez csak arra volt jó, hogy a rendező lássa a kompozíciót. Hogy mi van valójában a képen, azt akkor láttuk, amikor előhívtuk a laborban a nyersanyagot, és megnéztük a musztert. Most, a digitális kamerák esetében egyetlen ember nem látja, mi van a képen: aki belenéz a kamerába. Még a csúcstechnológiás kameráknak is olyan vacak és pici a keresője, hogy se a kontrasztot, se a részleteket nem lehet látni benne. Az operatőrök így beszorultak egy fekete sátorba, és onnan diktálnak, mert csak a 2K-s broadcast monitoron látni az igazi képet. A reklámfilmeknél hasznos az azonnali kontroll, mert ott gyakran előfordult, hogy a megrendelőnek nem tetszett a rossz minőségű videóképek, amit mutattunk a forgatáson, és nem értette meg, hogy az előhívott filmen majd jók lesznek a színek. Ezért ügyeskedni kellett, hogy a megítélőképen az ő számára is elfogadhatók legyenek a színek. Másrészt viszont nem jó, hogy azonnal látjuk a képet, mert a képnek az emberben kell megszületnie. Aki digitális fényképezőgéppel fotózik, rögtön megnézi, mit csinált. Én azért szeretem a filmet, mert ott bennem születik meg a kép, és ez ad egyfajta feszültséget az anyagnak. A kontroll hiánya összerántja a képet.

• Nem volt kérdés akkor, hogy a Délibábot 35 mm-es filmre forgatjátok?

Hajdu Szabolcs filmpárti: ragaszkodik hozzá, hogy filmre dolgozzunk. De a *Délibá*ban egyébként sem tudtunk volna digitálissal dolgozni. Nyáron, a tűző napon forgattuk a Hortobágy közepén, a főszereplőnk pedig egy nagyon sötét bőrű színész, Isaach de Bankolé volt, ezért olyan anyagra volt szükségünk, ami az arcbőr feketéjét és a felhők fehérjét is meg tudja mutatni egy képen. A digitális kamerák átfogása ehhez még nem elég: a film átfogása kétszer nagyobb. A *Délibáb* egyszerűen rosszul nézett volna ki digitálisan. De így

is sok technikai kihívással szembesültünk. Amikor azt olvastam a forgatókönyvben, hogy a fekete bőrű színész eltéved éjszaka a Hortobágyon, belegondoltam, hogy „jó, de mit fogunk látni?” Begyalogoltam mélyen a puszta, hogy megnézzem. Hát, semmit. Teliholdok, ha tiszta az ég, finoman felsejlenek a dolgok, de egyébként koromsötét van. Annak se lett volna értelme, ha lerakom csak úgy a lámpákat a pusztában, mert nem volt mit megvilágítani. Ezért építettünk egy 100 darab, egy kilowattos izzóból álló keretet, amit felhúztunk egy daruval a magasba, és az szépen megszórta a terület. Így stilizáltuk a holdfényt.

• A *Délibá*ban a harcjelenetnek sajátos, szaggatott ritmusa van. Nagy szünetek, hosszú lélegzetvételek központoszák. A kameramozgásokat pedig egészen szabályosra tervezted.

Kísérleteztünk. Olyan nyelvet próbáltunk találni, amilyen nem volt még. Aritmikákat kerestünk, amiket nem használt senki a westernfilmben, hogy izgalmassá tegyük a jelenetet. Nem volt referenciánk. Játszottunk.

• Hogyan közelítesz egyébként az akciójelenetekhez? A belgrádi fantomban autósüldözést, a Hurokban karambolt, A berni követben lövöldözést is forgattál.

Először úgy próbáltam, mint egy filmképhez. Kidolgoztam, szépen bevilágítottam – de nem működött. Arra jöttem rá, hogy az akciójelenetet nem szabad annyira kidolgozni. Ki kell rakni

egy hangsúlyt, hova tapadjon a szem, és a mellette lévő dolgot kicsit „el kell rontani”. Hogy zaklatottabb, rendtelenebb legyen a kép – és akkor lesz jó. A túl kidolgozott akcióképek kioltják egymást. De biztos vagyok benne: mindannak, amit ebben az interjúban elmondtam, az ellenkezője is igaz lehet.

• A *Félvilágot tévés költségvetésből forgattátok, de mozifilmként képeltétek el. Operatőrként milyen trükkökkel tudtál „mozis hangulatot” teremteni?*

A fényekkel kísérleteztem. Tudtam, hogy a *Félvilág* pár hideg, sötét, téli nap története. A fényre energiaként gondoltam, és ahogy közeledtünk a gyilkosság felé, lépésről lépésre vettem el belőle. Ahogy halad a történet, úgy érzed, egyre kevesebb az energia, ez pedig tudat alatt fojtóvá válik. Mire megtörténik a gyilkosság, pont megfulladsz. Ezt technikailag úgy oldottam meg, hogy egy irányból, nagy fényerővel világítottam meg a jeleneteket, később pedig nem kapcsoltam egy-egy lámpát, hanem elkezdtem fogyasztani a kezdőenergiát különböző anyagok – például selyem – közbeiktatásával. Érdekes, hogy amikor azt a jelenetet vettük, amiben Kató kopog az ajtón, sötét volt a díszletben, és teljes csend. A forgatás elején, amikor még sok fény volt, jöttünk mentek, beszélgették az emberek, de a végére, ahogy vettem el az energiát, már a forgatáson is csend volt, mint a

**A Délibáb forgatásán**

vihar előtt, amikor a madarak is elnémulnak.

• *Mit jelent számodra a fotózás?*

Felfedezést. A szellem tágitását. Lételemet, ami nélkül nem tudok élni. Fotózás közben kísérletezek; apró megfigyeléseket, önreflexiókat végzek. Sokszor öntudatlanul készítek felvételeket, és utána próbálom megfejteni, mi érdekelt azon a képen. A legtöbb fotóst ma a történések érdeklik. Azt fotózzák, amikor a balett-táncos fel-emeli a lábát, vagy az öregasszony el-sírja magát. Engem viszont az érdekel, amikor nem történik semmi. Amikor valami csak van, létezik. Ez lehet egy utcasarok, de egy ember is. Ilyen fotóanyaggal könnyű éhen halni, de én szerencsére operatőrként dolgozom és teremtem meg a lehetőséget, a keretet a fotózásra. Amatőr fotós vagyok – és az nagyon jó.

• *Nemrég Fårö szigetén is fotóztál.*

Kiss Csaba rendező kért fel, hogy készítsek képeket Bergman *Szenvedélyéhez*, amit a Nemzeti Színházban fognak bemutatni. Úgy vállaltam, ha Fårön fotózhatok hozzá képanyagot. Elutaztam hát pár napra a szigetre, egy hátizsákkal, a filmes Leicámmal és 30 tekercs filmmel. Amíg ott voltam, megértettem, miért választotta Bergman azt a szigetet. Mágikus hely. Nagyon közeli természetélményt adott. Volt olyan nap, amin nem is találkoztam emberrel. Sétáltam, bicikliztem, fotóztam. És azt éreztem, hogy jó lenni. •



SZILÁGYI LENKE FELVÉTELE



MAGYAR ANIMÁCIÓ: A NYALINTÁS NESZE; LOVE

# Macskaszem és párducmosoly

VARGA ZOLTÁN

ÉRZÉKISÉG, INTIMITÁS, TITOKZATOSSÁG. A KORTÁRS MAGYAR ANIMÁCIÓ MEGÚJULÁSÁBAN LÉNYEGES ELEM A NŐI SZEMSZÖG.

Kétségkívül sikerágazatnak számít a kortárs magyar filmben az animációs rövidfilm: a közelmúltban többek között Andrasev Nadja *A nyalintás nesze* és Bucsi Réka *Love* című filmje keltett feltűnést – az előbbi kitüntették a Magyar Filmkritikusok Díjával és Cannes-ban a Cinéfondation programban megosztott 3. díjat kapott, az utóbbit beválogatták a Berlinale rövidfilmes versenyprogramjába. Míg a MOME műhelyéből kikerülő *A nyalintás nesze* az alkotó diplomaфильmje, addig a *Love* a világsikerű *Symphony No. 42-t* (lásd *Filmvilág* 2015/1.) követi rendezője pályáján, s magyar-francia koprodukcióként jött létre. A két animációt nem csupán időbeli közelségük vagy sikeres fogadtatásuk kötheti össze. Mindkettő – még ha meglehetősen eltérő hangvételeben is – az érzékiség, a vágyódás és az intimitás élményvilágát fürkészi: *A nyalintás nesze* rejtélyes privátdrámaként, a *Love* kozmikus miliőben bontakoztatja ki alaptémáit. Fogalmazásmódjuk ugyancsak párhuzamba állítható: mindkét filmben markáns az animációs filmekre általában is jellemző vizuális stilizáció, miként beszédhangot nélkülöző hangsávjuk is meghatározó része világépítésüknek és összehatásuknak egyaránt.

## A MACSKA ÉS A NŐ

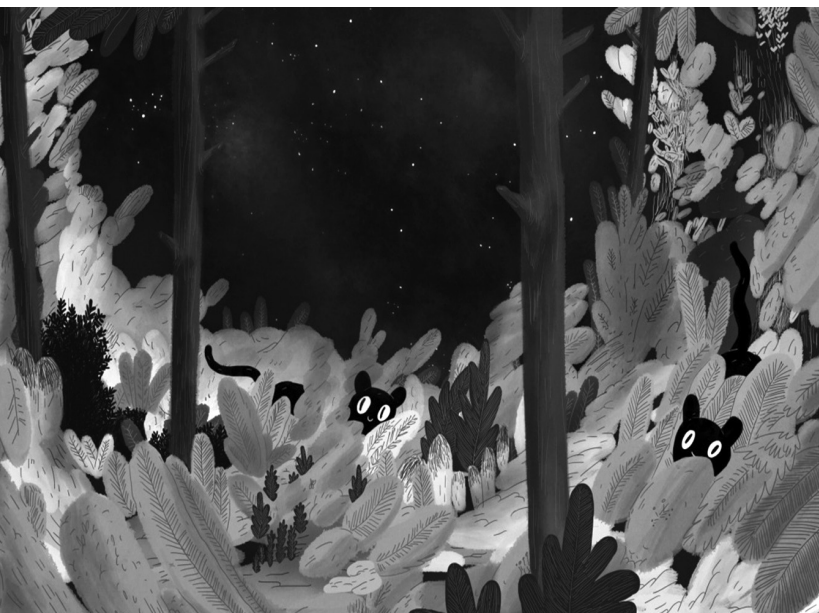
Bodor Ádám *Megbocsátás* című, nyúl-farknyi és igencsak szűkszavú novellájának felhasználásával készült *A nyalintás nesze* (a címadó furcsa szó-

kapcsolat a szövegben is szerepel). Bodornál a macska jelenléte minimális, olyannyira, hogy már az eltűnéséről értesítenek a kezdő bekezdések – Andrasev animációjában viszont a film első felének meghatározó szereplője. S míg a férfifigura felbukkanása tölti ki a novellacselekmény nagyját, ez *A nyalintás nesze*ben az utolsó harmadra marad – a kimondott azonosítás pedig, miszerint a férfi alakjában a macska tért volna vissza, a filmben nem hangsúlyozódik ki olyan közvetlen módon, mint a szövegben. A ház és a temető szomszédsága, valamint a téli időszak ugyancsak a novellából átemelve válnak az animáció vizuális és hangulati építőelemeivé.

A nőalak megformálásának jelentős különbségei alapozzák meg *A nyalintás nesze*nek szürreális miliőjét: a Bodornál „szoborszerű, sudár” hősnő Andrasev verziójában molett asszony, akinek fokozatosan tárul fel – egyre túlfűtöttebb érzékiségű – intimvilága, amelynek előbb kíváncsi kukkolója, utóbb pedig az áldozata a szomszédasszony macskája. A cserepesnővények locsolása és leveleik érintése nemcsak rutinfeladat az asszony számára, de erotikus élmény is, amelyet exhibicionista rítusként a macskának is bemutat; a kád vizében folytatott élvezeteket követően azonban az állatnak már csak a holttestét láthatjuk viszont. Az erotikus és az animációs képzeletvilág nászából születő vízió csúcspontján már simogató, tapadó, ölelő, nyaldosó növény-

csápok és indák dzsungelre tenyészik a lakásában. Jan Švankmajer embereket és tárgyakat animáló egészestése, *A gyönyör összeesküvői* hasonlóan bizarr katalógust nyújtott az irracionális erotikus élvezetekből, akár közülük is illene *A nyalintás nesze*nek magánceremóniája, amely a végzőben lehetőséget kap arra, hogy duetté, közös szenvedéllyé válják (de hogy ez mennyire alakul így, az nyitva hagyott kérdés).

A temetőkerítésen várakozó, az ablakpárkányon leskelődő és végül holttestként szétfosló macskafigura révén *A nyalintás nesze* a macskás animációk nagy hagyományába is beilleszthető (lásd *Filmvilág* 2012/2.), de abból egyértelműen a felnőtt közönséget célzó alkotások sorába illik. Azáltal, hogy a macska szemszögébe helyezkedünk, s azt látjuk, amit a macskaszem is lát, a nézői pozíció, illetőleg a *voyeurizmus* is beépül a film szerkezetébe – arra csábítva, hogy minél jobban bemerészkedjünk ebbe a különös világba, melynek fojtogató atmoszféráját a vizuális és az akusztikus komponensek is erősítik. Letisztult, kevés elemből építkező, de következetesen kidolgozott képi világot láthatunk: a puha vonalrajzokból megalkotott szereplőket rendre lila és kék színek ölelik körbe – kivált a növények stilizáltsága által –, s a három főszereplő, az asszony, a macska és a férfi egymását idéző arcberendezése éppúgy a többértelmű vizuális motívumokat bővíti, mint a sötétbe burkolózó enteriőrök akváriumszerű megjelenítése. Különösen hatásos a mozgások minimalizálása is: feltűnő *A nyalintás nesze*ben, hogy a figurák jobbára kevésbé mozgékonyak, s a mozdulataik is lassúak – mintha csak az apró, legátolt mozgások együttese lenne a vizuális megfelelője annak, hogy a hangsáv leginkább a halk zörejekre épít, olyan hangjelenségekre, amelyek többnyire nem kimondottan figyelemfelkeltőek a való életben. Az animációs hangsávban azonban annál inkább, pláne ha felgyülemleken – Lukács Péter Benjámint hangtervezői közreműködésének köszönhető az egyebek mellett csöpögésekkel, csorgásokkal, folyásokkal, bugyborékolásokkal és fagyaltnyalással teli zörejkészlet, amely morajlásszerű, szorongáskeltő kísérőzenével egy-



szül ki. A *Nyalintás* neszében így válik példaértékűvé hang és kép egysége, többféleképpen értelmezhető világot építve fel.

### A VÁGY GRAVITÁCIÓJA

Előző műve szürreália-szimfóniáját csak részben komponálta tovább Bucsi Réka, a *Love* ugyanis bár sok tekintetben emlékeztet a *Symphony No. 42*-re – álomszerű látomások, stilizált állatfigurákkal a középpontban –, ám az abszurditás helyét az eufória és a melankólia foglalja el, az univerzum titkainak faggatása pedig a szeretetszerelem örök kérdéseinek boncolgatásával kapcsolódik össze. A *Love* magának „a” szerelemnek a modellezésére vállalkozik – a kialakulástól kezdve a kiteljesedésen át az enyészetig – egy bolygónak és élővilágának változástörténetét követve. Ezért az elbeszélő-szerkezet is lényegesen eltér a *Symphony No. 42*-höz viszonyítva: a fragmentált epizóduszíriát több szereplőt mozgató, de egyazon folyamatos történetként értelmezhető cselekményvezetés váltja fel, amelytől persze ezúttal sem idegen a tudatáramlásszerű oldottság. A nézőt itt fejezetcímek orientálják; három, nem arányos terjedelmű egységre bontható a film: ezek a vágyódás, a szerelem és a magány témáira fókuszálnak (a legnagyobb játékidőt a szerelem szakasza kapja). Ezt az érzelmi ívet éli meg a bolygó világa, miután

a planétába becsapódik egy zöldellő növénycsokrot hordozó meteorit, s ennek következtében változik meg minden: a bolygó felszíne kivirul, lakói felfedezik egymást, megismerik a szerelmet és megtapasztalják annak elmúlását is, a visszahullást a sötétségbe és az ürességbe. A *Love* akár a *Symphony No. 42*-ben már megidézett *2001 – Űrodüsszeiá*hoz is csatlakoztatható, ha a fekete monolit megfelelőjeként értelmezzük az intellektuális ébredéstörténet helyett érzelmi hullámokat elindító meteoritot.

A *Love* szerelmi körforgása sokféle élőlényt babonáz meg; ezek a földi életből is ismerős lények szürreális-mesei változatainak tekinthetők, a képzeletbeli bolygó flórája és faunája helyenként Henri Rousseau-t idézheti (kivált *Az álom* című festményét). Olyan figurákat láthatunk, mint a burjánzó növények, a füttyülő lovak, a Narcissus-mítoszt megidéző póni, aki a tükörképével olvad össze, a hegy és a sziget, a szellemeszerű óriásfigura – s a kezdetben fekete, majd pirossá alakuló, végül újra éjszínűvé változó párducok. Noha a film törekszik az egyes figuráknak szentelt figyelem kiegyensúlyozására, mégis érezhető, hogy a párducokon keresztül bomlik ki leggazdagabban a *Love* tematikai rendszere: az egymásra találás szenzációja, az együtt töltött idő öröme,

### „Helyét eufória és melankólia foglalja el”

(Bucsi Réka: *Love*;  
Andrasev Nadja:  
*A nyalintás nesze*)

az egyesülés meghittsége, majd egymás elvesztésének vagy az elválásnak a döbbenete. Az utóbbi megjelenítéséhez kötődnek a képpalkotás külön-

sen szép részletei: például a párducok bundájáról, ahogyan egymást érintik, lefoszlik a piros máz, végül a sötétségbe olvadnak vissza – ez a momentum a sötétben is látható szempárok agyonhasznált rajzfilmes gegjét is képes újraértelmezni. A színek vizuális élményének és érzelmi kifejezőerejének fokozása egyébként is a *Love* legerősebb rétegeinek egyike, amit a meteor zölden izzó fénye vagy a hegy bordó felülete is példázhat. A cocteau-i szépségű zuhanó póni-tükörkép vagy a csoportosan síró lovak mellett még rengeteg álomszerű vizuális ötletet lehetne kiemelni – s miként a *Symphony No. 42* vagy a *Nyalintás nesze* esetében, úgy ezúttal is a hangsáv teszi teljessé a víziót. A hangtervezés ismét Lukács Péter Benjámint érdeme, a visszafogottan használt meditatív és elégikus zene David Kamp szerzeménye.

Kornis Mihály a *Simon mágus* című filmről jegyezte meg a *Filmvilág* hasábjain, hogy olyan élmény nézni, mintha belealudnánk valakinek az álmába. Ugyanez a *Love*-ről is elmondható: olyan álommillióbe invitál, ahol egyszerre bezárodító és szívszorító élmény barangolni, s rengeteg a felfedeznivaló benne. •



# Kelly Reichardt



## Párosával a pokolba

V · A · J · D · A · J · U · D · I · T

AZ AMERIKAI FÜGGETLENFILMES RENDEZŐNŐ PESSZIMISTA  
LÁTÉLETE SZERINT KÉT EMBER (DE AKÁR KÉT ÉLŐLÉNY) KAPCSOLATA  
CSAK ROSSZUL VÉGZÖDHET.

**H**a valakiről biztosan tudható, hogy – bár legutóbbi filmjeiben világsztárokkal forgatott – sohasem fog fősodorbelti stúdiófilmet rendezni, az Kelly Reichardt. A függetlenek közt is függetlennek számít alkotó megalkuvást nem tűrően viszi vászonra borúsabbnál borúsabb történeteit. Nem hajlandó kompromisszumokat kötni, és szinte betegesen irtózik a kerek, lezárt sztoriktól. Filmjei sokfélék, ugyanakkor sok szál köti össze őket.

### ÉN VAGYOK ÉN, TE VAGY TE...

Kelly Reichardt Miami-ban született, de New Yorkban él, a filmhelyszínek keresgélese miatt pedig rengeteg államban megfordul rövid időn belül. Szülei még gyerekkorában elváltak, ő maga nem alapított családot. Ötvenévesen nincs saját lakása, gyakran barátok kanapéján húzza meg magát. Filmes, de bemutatkozó nagyjátékfilmjét követően tizenkét évig nem volt lehetősége rendezni, és azóta sem direktori honoráriumából tartja el magát: tanárként dolgozik, hogy megéljen valamiből. („Minden alkalommal, amikor rendezek egy filmet, azt gondolom, hogy az lesz az utolsó” – nyilatkozta egyszer.) Szereti a filmrendezést, de gyűlöli a filmipart. Nagy sztárokkal (Jesse Eisenberg, Dakota Fanning, Kristen Stewart) dolgozik, de velük is kis filmeket csinál.

Láthatjuk tehát, hogy Reichardt

már gyerekkorától kezdve számos olyan negatív tapasztalat érte, amelyek alapjaiban határozzák meg egy személyiség identitását – pontosabban a szóban forgó identitás válságát. Az őt ért traumákat a rendező filmjeibe fogalmazza bele: első öt nagyjátékfilmje mindegyikében központi helyet foglal el a hősök önanonosságának problematikája. A sort az 1994-es, számos önéletrajzi elemet felvonultató *Fűfolyó* (*River of Grass*) nyitja, amit az alkotó „út nélküli road movie-ként, szerelem nélküli love storyként és bűn nélküli bűnügyi történetként” határozott meg. A vidéken senyvedő háziasszony egyik napról a másikra egy kisvárosi Bonnie és Clyde páros női tagjává lép elő, egy fatális véletlen miatt rövidke ideig még gyilkosnak is érezheti magát, ám amikor már kökemény bűnözőként definiálná önmagát, kiderül, hogy áldozata életben van...

A *Megfáradt öröm* (*Old Joy*, 2006) duója, két, „az emberélet útjának felén” járó régi jó barát, akik egyrészt barátságukat megmenteni, másrészt saját magukat megtalálni indulnak Oregon erdeibe túrázni. Kurt és Mark mindketten más és más stratégiát választottak, hogy feldolgozzák a velük történt változásokat, életük alakulását, az idő múlását. Míg Kurt tíz körömmel kapaszkodik a múltba, és még kapaszkodásnak indulva sem adná fel semmiképp sem hippy életmódját, addig

Mark végérvényesen megállapodni készül (feleségével gyermeket várnak). A film pedig melankolikus krónikája annak, hogy egyik taktika sem tartható: Kurt – akivel egyébként a rendező nő egy interjúban azonosságot vállalt – életformája miatt menthetetlenül magára marad, és lánglelkű vándorból öregedő hajléktalanná válik, Mark pedig csak látszólag találta meg magát, hiszen örökre hiányozni fognak neki a visszahozhatatlan fiatal évek.

A műzsájával, Michelle Williams-szel a főszerepben készült első film, a *Wendy és Lucy* (*Wendy and Lucy*, 2008) mutatja be a legszívemarkolóbban a személyes identitás válságát, hiszen a központi karakter itt – az összes többi Reichardt-hőstől eltérően – semmiért sem hibáztatható: nem saját maga veszi el az önazonosságát, hanem elveszik tőle. Wendy-t a külső körülmények (a pénztelenség, a támogatás és a családi háttér hiánya, a balszerencse) roppantják össze fokról fokra, egészen addig, amíg eljut odáig, hogy megválnak kutyájától, Lucytól, akihez addig mindennél jobban ragaszkodott. A kutya elvesztése saját énjének elvesztését is jelenti.

A *Járatlan út* (*Meek's Cutoff*, 2010) pseudowesternjében a sivatagban vándorló telepések szintén szereptévesztésbe keverednek, hiszen minél hosszabbá és kilátástalanabbá válik az útjuk, annál egyértelműbb, hogy nem lehetnek többé földművesek, akik eredetileg voltak, és amely identitásuktól indítva egyáltalán belevágtak az embert próbáló kalandba. A víz és a termőföld után zajló hajtóvadászatuk során egyre több olyan dolgot kell eldobniuk maguktól, amelyek segítségével addig meghatározták magukat (bútorok, ruhák, személyes tárgyak), és a letelepedés, egy helyben maradás attribútumaitól való kényszerű megszabadulás folyamatának végére nem földművelők többé, csupán szerencsétlen, örök vándorok.

A *Sötét húzásokban* (*Night Moves*, 2013), kissé a *Fűfolyó*t idézően az jelenik meg, ahogy ártalmatlan átlagemberekből elvetemült ökoterroristák, majd egy fatális véletlen követően gyilkosok válnak. Ezzel párhuzamosan pedig (anti)hőseink azt is megtapasztalhatják, milyen személyiségromboló hatása van az állandó gyanakvásnak, a bizalom elvesztésének, a hétközna-

pi kapaszkodók helyett mesterséges keretekhez való ragaszkodásnak. A *Sötét húzások*ban a paranoia nem segít a központi figuráknak, nem véd meg senkit – csupán beigazolódik. A megzavarodott identitású emberek pedig nagyon könnyen szánják rá magukat végzetes lépésekre.

### A POKOL A MÁSIK EMBER

Reichardt hősei az általuk elszenvetett frusztrációt mindig úgy oldják fel, hogy a másik ember ellen fordulnak. A legdirektebben mindez a *Fűfolyóban* történik, ahol afölötti elkeseredésében, hogy valójában mit sem változott az élete, hogy most is ugyanaz az unalmas háziasszony, aki volt, az összezavarodott főhősnő a társára (addigi szerelmére) támad, és egyetlen lövéssel leteríti, majd egy határozott

mozdulattal kilöki testét a kocsiból. A hasonló tematikájú *Sötét húzások*ban mindez sokkal alattomosabban és sokkal nyomasztóbban zajlik.

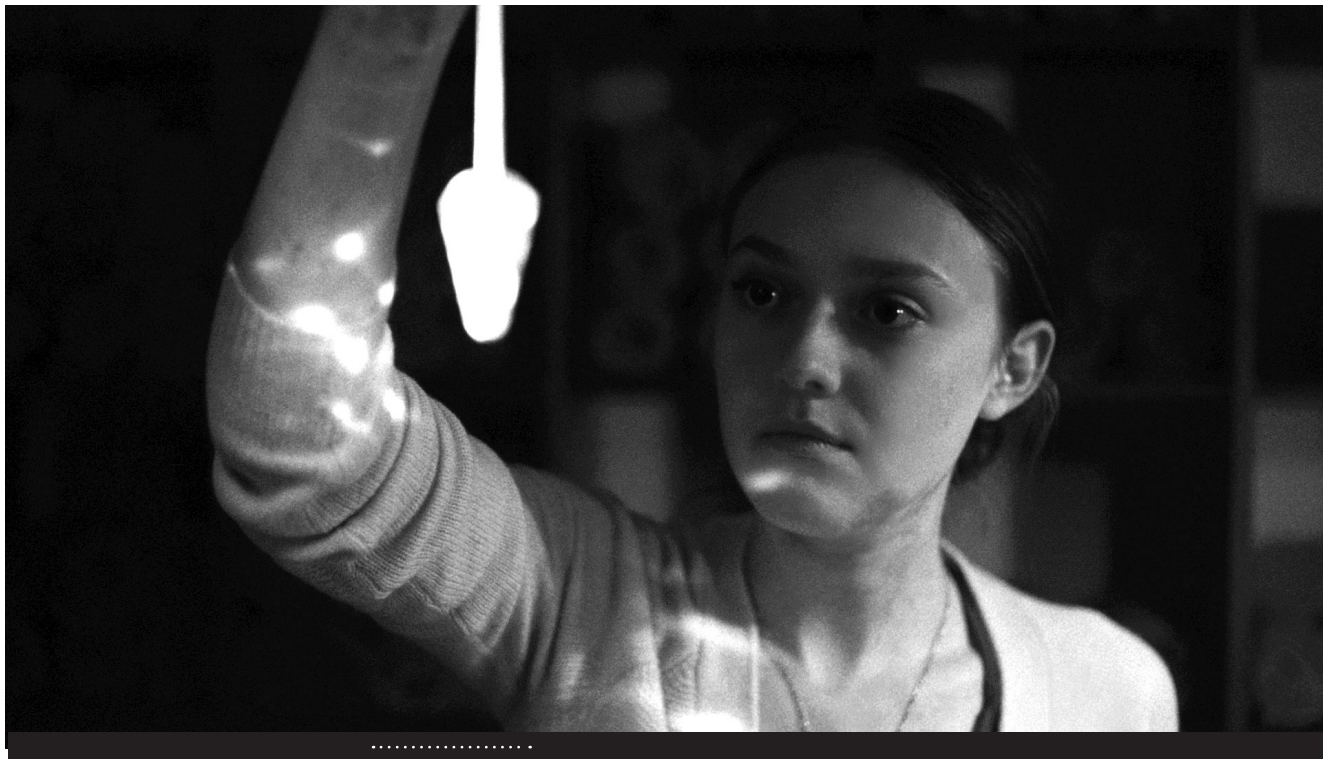
A neo-noirként, azon belül szabályos bűnbanda-noirként működő alkotásban folyamatosan változik a háromfős csoport dinamikája. A közös ügy érdekében tevékenykedő környezetvédők még egymásban sem bíznak – és ez már a legelejétől így van. Nincs semmi, ami megmérgezné a kapcsolatukat (mint például a *Megfáradt öröm* Kurtjának és Markjának esetében az idő múlása, az értékek természetes megváltozása), saját belső feszültségük miatt fordulnak egymás ellen.

A közösen elkövetett véletlen gyilkosság ugyan felgyorsítja ezt a folyamatot, de biztosak lehetünk benne, hogy a felek előbb-utóbb amúgy is ide jutottak volna.

A tett súlya a három központi figurára, Josh-ra, Denára és Harmonra különbözőképpen nehezedik, pontosabban különféle módon birkóznak meg a rájuk nehezedő lelki teherrel. Josh egyre paranoiásabb lesz, üldözési mániája odáig fajul, hogy autós követést vizionál a kihalt országútra, végül örült félelmében, hogy Dena lebuktathatja a bűnös kis csapatot, meggyilkolja a lányt. A lelkiismeretével tusakodó Dena bűne súlya alatt egyrészt saját maga ellen fordul azzal, hogy pszichoszomatikus tüneteket produkál (viszkető, vöröslő ekcéma jelenik meg a bőrén), másrészt mindenképpen akarja beszélni a traumát. Az addig is gyakran hűvös kívülállóként viselkedő Harmon pedig eközben egyszerűen elvág minden szálát saját maga és bűntársai között, és passzív-agresszív módon kivonja magát a képletből.

**„Tíz körömmel kapaszkodik a múltba”**  
(Wendy és Lucy – Michelle Williams)





A másik ellen fordulás legenyhébb formáját a *Megfáradt örömben* figyelhetjük meg: itt pusztán a két főhős barátsága válik az elszenvedett sérelmek

áldozatául. A közös ellenséget a *Járatlan útban* a szerencsétlen indiánban találják meg, akit azonnal foglyul ejtenek, s habár látszólag úgy tűnik, a csapat tagjai közt nagy az egyetértés abban, hogy onnantól kezdve mindenért őt hibáztassák, valójában vezetőjük, Meek manipulálja a társaságot. Mivel az indiánnal való találkozás előtt épp az ő helyzete ingott meg erőteljesen, hiszen annak ellenére, hogy pénzért vállalta: termőföldet és vizet keres az őt befogadó kolóniának, feladatában csúfos kudarcot vallott, ezért a bűnbakkepzés eszközével élve próbálja a közhangulatot a bennszülött férfi ellen irányítani – a közös nyelv hiánya, az indián hangsúlyozott idegenszerűsége és az átélt, egyre szaporodó nehézségek miatt inkább több, mint kevesebb sikerrel.

Egyedül a Michelle Williams alakította Emily, az egyik telepes józan felelőssége veszi védelmébe az ártatlanul vádolt indiánt, ami már-már felveti a hit, remény és szeretet létjogosultságát, ám Reichardt kérelhetetlenül pesszimista: egyetlen ember jóindulata kevés ahhoz, hogy kivezesse a csoportot

**„Minden egy irányba mutat”**  
(Sötét húzások – Dakota Fanning)

a káoszról és a pusztulásból – az alkalmi kapcsolat itt is negatív következményekhez vezet. A *Járatlan út* vándorai így az örökkévalóságig bo-

lyonghatnak a sivatagban.  
A *Wendy és Lucy* a rendező egyetlen olyan munkája, amelyben a drasztikus döntés nem egy gyáva (*Sötét húzások*) vagy összezavarodott (*Fűfolyó*) ember kényszerű cselekedete, hanem bátor lépés, amit a főhősnő átgondolva és mérlegelve tesz meg – még akkor is, ha a kutyájáról lemondva elveszíti önmagát. A *Járatlan úthoz* hasonlóan itt is kapunk egy kis reménysugarat arra nézvést, hogy ember embernek nem csak farkasa lehet, de a Wendy felkaroló idős biztonsági őr nagylelkűsége és jószándéka sem elég ahhoz, hogy a lány sorsa jobbra forduljon. Főleg, hogy „a pokol a másik ember” sartre-i elvét pontosan kétszer ennyi példa igazolja: ad hoc kapcsolatai közül egy másik Wendy bebörtönzését és kutyája elvesztését hozza, a harmadik pedig csaknem az életét követeli (lásd az örült hajléktalan dühöngését a védetlen, alvó lány mellett).

Reichardt mintha csak azt próbálná meg bebizonyítani a számunkra, hogy két ember vagy egyéb élőlény kapcsolata semmi jóhoz nem vezethet. A ba-

rátok elhagyják vagy cserben hagyják egymást, elfordulnak egymástól, a szeretők lelövik a másikat, a szövetségesek egymás ellen fordulnak és legyilkolják egymást, ha pedig egy nagyobb csoportosulásról van szó, annak sorai előbb-utóbb menthetetlenül szétzilálódnak. Mindezek a folyamatok pedig az alkotó filmjeiben szinte mindig egy-egy utazás keretében történnek.

#### ELVETÉLT ROAD MOVIE-K

Hősei énkeresését, szimbolikus útkezesését a rendező mindig egy-egy valóságos utazás folyamán mutatja be – teszi ezt anélkül, hogy akár egyetlen szabályos road movie-t is forgatott volna. A *Fűfolyót* – lásd fent – maga Reichardt aposztrofálta „út nélküli road movie”-nak, ami egészen pontos meghatározás, hiszen a film hősei rengeteget utaznak benne, mégsem jutnak sehova – és kivételesen nem átvitt, hanem a szó szoros értelmében. A *Fűfolyó* legtöbb jelenetében autóban ülnek a szereplők, mégsem lépik át egyszer sem a megyehatárt, de a városból is csak egy ízben sikerül kitörniük. Ami már csak azért is paradoxon, mivel a közösen elkövetett „gyilkosság” miatt egyébként menekülniük kell.

Ezzel a céltalansággal szemben éppen a céltudatosság jellemzi az alkotó



másik bűnügyi történetének, a *Sötét húzások*nak a hőseit. Gátrobbantó akciójuk érdekében ökoterroristáink többször is átszelik az országot, hiszen máshol van a tett helyszíne, máshol szerzik be a robbantáshoz szükséges műtrágyát és megint máshol veszik meg a hajót (a címbeli „Night Moves”-t), amibe a robbanószert rejtik. Itt éppen az adja az utazások paradox helyzetét, hogy ők valójában nem készülnek sehova, nem akarnak elutazni, de még csak helyet változtatni sem, hiszen céljuk egyetlen pontos helyszínhez köti őket, csupán paranoia-számba menő óvatosságuk miatt keringenek az országutakon.

Egyetlen pontosan meghatározott színhelyet akarnak felkeresni a *Megfáradt öröm* kirándulói is. Hétvégi kiruccanásuk úticélja egy erdőtölgyi hőforrás, amit kis kanyarok után (első nap eltévednek, csak másnap sikerül célba érniük) végül valóban meg is találnak. A helyzet iróniáját itt az adja, hogy Kurt és Mark ugyan elérték konkrét céljukat, de átvitt értelemben mégsem sikerült megtalálniuk azt, amiért indultak. Hiszen bármilyen mélyre is hatoltak a rengetegbe, nem tudták hátrahagyni félelmeiket és mindazt, ami nyomasztja őket – ahogy nem tudták visszazerezni azt, ami elveszett.

A leginkább elvetélt road movie-nak Reichardt művei közül mégis a *Wendy és Lucy* bizonyul, hiszen itt az utazás voltaképpen el sem kezdődik, mivel a főhősnőt valami minduntalan letéríti az útról, valami miatt folyton kisiklik a megkezdett pályája. Először az autója romlik el, azután letartóztatják bolti lopás miatt, majd szeretett kutyáját vesztí el – csupa olyan akadály, ami mind ahhoz a helyhez köti, amelyen keresztül eredetileg csak átutazni szeretett volna. A lány végcélja Alaszka, ahol jól fizető munkával kecsegtették, de igazi utazása a film végéig voltaképpen el sem kezdődik.

Ha a *Wendy és Lucy* elvetélt, akkor a *Járatlan út* (amely már címében utal az utazásra) beteljesületlen road movie. A film sivatagban bolyongó telepesei a cselekmény teljes egészében csak mennek-mennek – de nem érkeznek meg sehová. A rendező összes többi alkotására is jellemző egyébként (és ezért tekinthető mindegyik elvetélt pikareszk mozinak), hogy az út végét sohasem látjuk. Reichardt mindig megmutatja, hogy a figurák elindulnak vala-

hová, de – legalábbis a néző tudomása szerint – soha nem érkeznek meg.

A *Fűfolyó* Cozyja, miután kilökte partnere hulláját a kocsijából, elhajt, de nem tudjuk, hova indul. A *Wendy és Lucy* Wendyje mindig csak emlegeti Alaszkát, amennyit mi látunk belőle, az alatt az idő alatt egy centivel sem kerül közelebb hozzá. A *Járatlan út* hőseinek soha meg nem érkezése, végeláthatatlan utazása már szinte bibliai léptékűvé nő (lásd a zsidók negyvenéves bolyongását a Sínai-sivatagban), ahogy a *Sötét húzások*-beli Josh-t is egy utazás elején hagyjuk magára, aminek nem látjuk a végét (a gyilkosság után addigi identitását hátrahagyva a fiú egy másik városba menekül, de nem kapunk egyértelmű jelzést arra vonatkozóan, hogy letelepszik-e, munkát vállal-e ott, hiszen a filmet pont abban a pillanatban vágják el, amikor kiderülne, hogy kitölti-e a jelentkezési lapot).

A rendező vonzódására a nyitott befejezésekhez egyébként nonkonformista attitűdje a magyarázat. „Csakugyan van abban valami kielégítő, amikor nézel egy régi filmet, és a fel erősödő zenére bekúszik a vége felirat. De számomra egyszerűen abszurdnak tűnik ilyesfajta befejezést kanyarítani a filmjeim végére. Úgy nagyon aránytalanok lennének, hiszen annyira rövidiek, olyan kis időt ölelnek csak fel. Nem tudjuk, hol voltak ezek az emberek ez előtt. Eltöltünk velük egy hetet, aztán az útjukra engedjük őket. A filmjeim csupán egy-egy futó pillantást jelentenek az áthaladó emberek életére” – nyilatkozta az alkotó két évvel ezelőtt a *The Guardian*nek.

### LÉPÉSRŐL LÉPÉSRE

A közös szempontú elemzésből talán úgy tűnik, hogy Kelly Reichardt művei egyenletes színvonalat képviselnek, ám ez koránt sincs így. A bemutatkozó rendezéssel, a *Fűfolyó*val kapcsolatban lehet ugyan jóindulattal a francia új hullámot és Godard-t emlegetni, de inkább csak zilált, átgondolatlan alkotás: maga is olyan, mint egy dzsesszimpvizáció, amit a filmben aláfestő zeneként folyamatatosan hallunk. A következő mű, a *Megfáradt öröm* már sokkal kiforrottabb munka, ám itt meg a nézői figyelmet nem sikerül végig lekötnie a céltalan, parttalan beszélgetéseknek – a rendező mintha csak a dialógusírást gyakorolta volna.

A *Wendy és Lucy* egyedül a színészi játékban haladja meg a középszerű független filmek jól ismert színvonalát, de itt már a képekkel fogalmazás is sokkal jobban megy az alkotónak. Az egyértelmű fejlődés csúcspontját a rendező a hazánkban is látható (a Toldi mozi április 22. és 24. között retrospektív vetítéssorozatot rendezett Reichardt első öt nagyjátékfilmjéből) két utolsó filmjével érte el. A szokatlan képarányt (1.33:1) alkalmazó *Járatlan út* olyan kiérlelt kompozíciókkal és meditatív képsorokkal dolgozik, amelyek gyakran hordoznak másodlagos jelentést (a szereplők sárga ruháinak, a földszínekben játszó tárgyi világnak köszönhetően úgy érezzük, hogy a figurák lassan beleolvadnak a tájba, amelyben elvesztek, mintha csak a sivatag homokjából és kőveiből nőttek volna ki).

Az opus magnum címet viszont nem ez az alkotás, hanem egyértelműen a *Sötét húzások* érdemelte ki. Reichardtnek ebben a művében minden egy irányba mutat. Az atmoszférateremtéshez a rendező mindig is remekül értett, már első zsengeinek is szinte tapintható saját világa alakult ki, itt viszont vizuálisan, eszmeileg és minden egyéb szinten is egy olyan átgondoltság jelenik meg, ami már-már tökéletes filmélményről gondoskodik. A film nyomasztó hangulatát nyugtalanító kísérfőzene támogatja, a sok éjszakai felvételnek és a fényhiányos belsőknak köszönhetően egy percre sem érezzük magunkat biztonságban – egyedül a természet képei harmonikusak és megnyugtatóak.

A visszafogott, lassú tempó, a történetek aprólékos bemutatása tesz róla, hogy elejétől a végéig a film foglyaivá váljunk, miközben a közelgő tragédiát finom célzások sejtetik („*Lőjök le!*” – kiáltják a gyerekek játék közben a nemzeti parkban, ahova a főhősök a bűnt elkövetni érkeznek). A *Sötét húzások* a klasszikus paranoiafilmek mintájára egy olyan társadalmat mutat be, amelyben bármelyik pillanatban bekövetkezhet a természeti katasztrófa, ugyanakkor egy sötét neo noir keretében az emberek egymás közti kapcsolatának inflálódásáról is érvényesen beszél. Amennyiben Kelly Reichardt ezt a tendenciát folytatja, reménykedhetünk benne, hogy az idei Sundance-en bemutatott, ám szélesebb körben még nem fogalmazott legújabb munkájával, a *Certain Women*vel igazi mesterművet alkotott. •

## Paul Feig hősnői



P · E · R · N · E · C · K · E · R · D · Á · U · I · D

PAUL FEIG A FILMGYÁRI NORMÁVAL SZEMBESZEGÜLVE A  
FÉRFI-SZEREPEKÖRÖKET RENDRE NŐKRE OSZTJA, FELFORGATVA  
A „FÉRFIASNAK” TARTOTT ZSÁNEREKET IS.

Hollywood, mint minden tömegtermelésre berendezkedett nagyüzem, sablonokból építi fel termékeit. Szabványtörténeteket szabványnarratívával mesélnek el a szabványosítás folyamatába bedarált, vagy épp abban lubickoló rendezők. Ezzel pedig semmi baj nincs, a szabványtörténetek is lehetnek jó történetek. Ezeket a történeteket viszont még manapság is olyan évszázados por lepte férfhősök népesítik be, melyeket szintúgy formulák építenek fel. Az erős és érzékeny (vagy érzéketlen), az elegáns és *cool*, a gyenge és vicces férfiak sémái – valamint variációik – a filmgyári filmek meghatározó, berögzült, elvártnak tűnő kliséi.

A nyilvánvaló hollywoodi férfidominancia nem sok esélyt ad a gyengébbeknek. A kortárs álmagyári női szerepek többnyire felületesek, másodlagosak a férfhősökhöz képest. Az olyan körülmények felépített karakterek, mint Joss Whedon sikersorozatainak (*Buffy, a vámpírok réme*, *Dollhouse*, *Angel*) komplikált „erős női”, vagy épp George Miller *Furiosája*, Jason Reitman *Junója*, és Todd Haynes queer-alakjai csak a szabályt erősítő kivételek. A kortárs európai moziban a női szerepkör rég túllépett a kliséken: elegendő Jean-Pierre Jeunet aprólékosan, finoman megmunkált jellemrajzait (*Hosszú jegyesség*, *Amélie csoddlatos élete*), Ped-

ro Almodóvar sokszínű asszonyait felidézni. Hollywoodban azonban még ma is ritka az olyan következetesen nőpárti filmes, mint amilyen Paul Feig.

A komikus-komédiarendező ugyanis vígjátékszerző kollégáival ellentétben nem a sablonférfiak közül kiugró érdekes és értékes női mellék- vagy főszereplőivel próbál kemény állításokat megfogalmazni a nők egyenlőtlenségéről, elnyomottságáról, alulértékelttségéről. Ellentétben Judd Apatow egyértelműen feminista törekvéseivel, Feig filmjeinek asszonyai nem rendelik alá komikai mivoltukat a szent cél érdekében, nem túlbeszélt – gyanúsán pseudo-intellektuális – és átlátszó viccekbe bújtatott poszt-feminista lózungokat szavalnak. Apatow egyetlen szintisztán feminista filmjével szemben Feig művei pontosan azért válnak fontosabbá, mert ki tudnak bújni a *Kész katasztrófa* komédiának álcázott kortárs feminizmuslekkéjének átka alól. Feig vígjátékai nem „nőfilmek”, nem „női filmek”, nem kizárólag nőknek szóló filmek, nem didaktikus és harsányságukban erejüket veszítő odamondások a férfhatalomnak, nem tézisfilmek. Egyszerűen csak olyan filmek, melyek szemléletes, első pillantásra mégis szem elől téveszthető módon támogatják a női egyenjogúságot. Paul Feig a filmjében az egyezményes hollywoodi normával szembeszegülve a férfi-

szerepköröket rendre nőkre osztja, látványosan felforgatva a „férfiasnak” tartott zsánereket.

Az 1999-es *Különcök és stréberek* című kultikus, önéletrajzi ihletésű sorozatában (melyben Apatow is közreműködött íróként és rendezőként) Feig tinédzserkori önmagát a béna, elesett, kirekesztett geek és a lázadó, de nem kevésbé elesett és kirekesztett különcök között önmagát kereső tinilánnyal azonosította (Linda Cardellini). A problémás fiúkkal körbevett Lindsay Weir saját korszellemével azonosulni képtelen karaktere felnöves- és fejlődésregényekbe illően vált önálló, öntudatos nővé, aki a vagány-nak csak látszó srácnál jóval tökösebben ment neki az életnek.

Miután azonban a *Különcök és stréberek*et elkaszálták, Feig parkoló pályára került, míg Apatow csillaga pont ekkor kezdett el felívelni. Feig készített ugyan két hollywoodi bérmunkát (*Dávid vagyok*, *Reszkeszettek, repülők!*), de megérdemelt bukásukkal egy időre sikerült is kizárnia magát a stúdióbirodalomból. Visszatért tehát a tévéshez, és színészként, íróként és rendezőként olyan sikeres sorozatokban dolgozott, mint *Az ítélet: család*, a *Reklámőrültek*, a *Jackie nővér*, a *Nancy ül a fűben*, a *Városfejlesztési osztály*, vagy *A hivatal*. Egytől-egyig olyan szériák, melyekben emlékezetes, összetett, domináns nőfigurák kaptak főszerepet. Ez az időszak a kutatás, az útkeresés ideje volt. Feig kereste azt a forgatókönyvet, mellyel végre meghódíthatja a gyöngyvásznat, és elkezdheti felépíteni azt a tudatosan színésznőközpontú feminista komédia-folyamot, mellyel felkavarhatja a hollywoodi vígjátékok sekély állóvizét. Ez volt a Kristen Wiig és Annie Mumolo által jegyzett 2011-es *Koszorúslányok*. A film, amit a meggondolatlan rögtönítélő filmkritika – élén természetesen férfakkal – a *Másnaposok* női megfelelőjeként billogozott meg. A *Koszorúslányok* azonban – nyers és undorító jelenetei ellenére – mégsem öncélú átírata Todd Philips kétes értékű alkotásának, annál ugyanis sokkal fontosabb és jóval nagyobb hatású műről van szó. Feig és az írókomikák nem másolják a lealjasodott férfiak viselkedési-mintáit, nőszereplőik pedig a „koszorúslányság” és a házasság mélyen feminin kontextusa ellenére sem válnak korábban látott női



archetípusokká. A házasodásra készülő Lillian (Maya Rudolph) az, aki retteg barátai elvesztésétől, nem a vőlegénye. Annie (Wiig) az, aki fél mindennemű elkötelezettségtől, nem az udvarlója. A koszorúslányok szembenéznek ugyan féltelmeikkel, reményeikkel, vágyaikkal, de az ellenségeskedés és féltékenységek ugyanúgy szervezi kapcsolatukat, mint az odaadás. A *Koszorúslányok* a barátságról szól, nem pedig a nőbarátságról. A hősei közt fennálló versengés nem ribanckodás, nem cicaharc. Mély emberi bizonytalanságok és feszültségek kerülnek a felszínre, a hasonló nőfigurákhoz korábban társított hisztériának és picsogásnak hűlt helye. Azáltal, hogy a *Koszorúslányok* a férfiakat a mellékszerepekbe száműzte, Feig és az írók fel tudták szabadítani idézőjelbe tett szereplőiket a mindenkori nőképhez tapadó sztereotípiák nyomása alól. Nem csak arról van szó, hogy a *Koszorúslányok* semmissé tette az évtizedes szexista mendemondát, miszerint a nők nem lehetnek viccesek, hanem arról is, hogy a film mindenképp előtérbe emel, nem pedig nőket ábrázolt szereplőit. Anélkül, hogy egy árva

**„Nem ribanckodás, nem cicaharc”**

(Koszorúslányok – balra Maya Rudolph és Kristen Wiig)

*Koszorúslányok* azonban nem csak karaktereinek tört új utat, hanem azoknak a női komédiaíróknak is, akiknek forgatókönyvei évek óta ott rohadtak a női humor létezésében konokul kételkedő stúdiók pincéiben.

Feig a *Koszorúslányok* után szabadon dolgozhatott újabb, hasonló szellemében készülő filmjén. Míg azonban Wiig és Mumolo története olyan női szívekhez szóló romantikus filmeket forgat ki, mint az *Álljon meg a nászmenet!*, a *27 idegen igen*, az *Oltári nő*, a *csajok háborúja*, vagy a *Szeretném, ha szeretnél*, addig Feig a Katie Dippold által írt 2013-as *Női szervekkel* átlépett a férfias zsánerek térére. A *Halálos fegyver* és a *Piszkos Harry*-filmek által inspirált – azok parodizálását viszont ügyesen kerülő – komédiában a nők közötti barátság motívuma már egy tipikus férfiközegben bomlik ki. A *Koszorúslányok* után szárnyakat növesztett Melissa Mc-

Carthy és a komikus szerepekben sokszor megmártózó Sandra Bullock figurái – akárcsak rendőrfilmek szinte mindegyikében – eleinte konkurensként másznak egymás arcába, és csak akkor kezdenek el haverkodni, mikor megismerik egymás gyengeségeit. Feig pedig követi a *Koszorúslányok* által megkezdett sormintát, tehát ezek a gyengeségek nem női gyengeségek. Az el nem ismertség, a törtetés, a munkamánia átka kísérti őket, és noha a rendőrfilmes tematika megköveteli a hangsúlyos férfi-szereplőket, a *Női szervek* egyetlen olyan jelenettel sem sokkal, melyben arról lenne szó, hogy McCarthy vagy Bullock karaktere azért képtelen elérni a férfiak megbecsültségét, mert véletlenül nőnek születtek. Mindkét hősnő olyan fergeteges visszataszító hülyeségekkel bír, melyek hatására a szakma, és a kollégák egyszerű embertársukként taszítják őket kispadra. Magányosak, de magányuk nem a szerelem hiányából ered, hanem abból, hogy nincsenek barátaik. Szerelemről szó sincs a rendező feminista filmjeiben, Feig számára a nők közötti barátság sokkal érdekesebbnek és elemezhetőbbnek tűnik – és viccesebbnek is. Érdekes továbbá, hogy a





szinte férfimentes *Koszorúslányokkal* szemben a *Női szervekben* a főszerepet játszó színésznők remek alakítása sokkal hangsúlyosabbá válik az egyértelműen férfiak

uralta rendőrfilmes zsánerben. Ez azért is lehet, mert a zsaruműfaj fonákjaként a film hímjei kevésbé kidolgozott, de nagyon szórakoztató figurákként vannak jelen a *Női szervekben*. Feig így végleg világossá teszi: aki vicces, az vicces, a nemeknek pedig a filmműfajokban – és főleg a vígjátékokban – nincs kizárólagos jelentősége.

A nemek közti falak lebontását Feig a 2015-ös *A kém*mel folytatta, immáron íróként (Dippolddal közösen) és rendezőként. A *Női szervek* után egy újabb férfiműfajt tesz helyre, feltehetően a legszexistábbat, a kémfilmet. Már maga a gesztus, hogy a túlsúlyos, negyvenen túl lépett önmagában egyáltalán nem biztos Money Penny-jellegű Susan Cooper (ismét McCarthy) válik az ügynökség világmentő kémjévé, megér egy kalapemelést. Míg azonban előző filmje mondhatni megkímélte az „erősebb” nemet, addig *A kém*ben Feig sokkal keményebben fogalmaz, vitriolos macsókritikája pedig a maga nemében páratlan. A kémzsáner nőket rendre kihasználó és lenéző talmi szuperfőrfiai parodisztikus és karikatúrászerű idióttákká esnek össze. A Jude Law által megformált Bradley Fine James

### „Szitkozódva megmentik az emberiséget”

(Szellemirók - Leslie Jones, Melissa McCarthy, Kristen Wiig és Kate McKinnon)

ügynök. Annak ellenére, hogy orbitális sármjával manipulálja, Feig a sztárkémet mégis inkább Susan élődíjévé redukálja. Viszont Fine nem azért használja ki Susant, mert az nő, hanem azért, mert profi a munkájában. Gyökér ahhoz, hogy észrevegye: Susan odavan érte. A Roger Moore-t idéző szívödögesztő bábjúnár mellett ott van még a Jason Statham fel-emelően önironikus és önreflexív alakításában emlékezetes karakterré váló Rick Ford, aki viszont képtelen megbirkózni a gondolattal, hogy egy pufók asszony mentheti meg helyette a világot. Feig a karakter határtalan mizogün butaságával és kontrollálatlan macsóságával állítja szembe a McCarthy által érzékenyen megformált, önmagában kételkedő, trágár, esetlen, de alapvetően bátor Susant, aki – Feig korábbi feminista filmjeitől eltérően – érezhetően megtört már párszor a patriarchális kémbiznisz nyomása alatt. Ugyan *A kém* a *Női szervekkel* szemben több domináns és merőben vicces nőalakot is megvilant (Miranda Hart kollégijája, Allison Janney ügynökségvezetője, és Rose Byrne antagonista), mégis a film igazi erejét a megbecsülését kivívó, bénaságain túllendülő Susan és a sem-

Bond-replikája önelégült debilségében is rendkívül összetett figura, hiszen tisztában van vele, hogy az őt segítő Susan nélkül nem lehet sikeres szuper-

miből fel-felbukkanó Ford nagyszerű ellentéte adja. Statham teszteszterontól bódult szuperfőria ugyanis nem más, mint az a hollywoodi férfi-centrikus világkép, ami ellen Feig a *Koszorúslányok* óta küzd. Ahogy a beképzelt kémkirály nem látja meg a botcsinálta dagi kémnő hőstetteiben a szép új világot, úgy az álomgyár is képtelen felfogni, hogy egy komika, vagy egy író is lehet jó a szakmájában. Márpedig erre a legjobb bizonyíték ott van az orruk előtt. Susan Cooper szitkozódva, esve-elve, nagy ütésváltások közepette megmenti az emberiséget, Melissa McCarthy pedig percenként érkező verbális- vagy fizikai poénjaival neveteti a nézőket. Meglehet, a hollywoodi macsók túlhatalma Feig munkásságának hála megváltozóban van, és a jövőben sok Susan Cooperhez hasonló nő fogja benépesíteni a filmműfajok úri klubjait.

Rick Ford rohadék viselkedése mindemellett tökéletes analógia az internet plebszének reakciójára is, hiszen a kommentharcosok Ford nőalázó szövegeinél sokkal mocskosabban támadták Feiget, mikor kiderült, hogy a rendező elkészíti a *Szellemtörők* női verzióját. A közelgő filmet leírhatatlan modorban gyalázó nőgyűlölőket a kimértségeről és udvariasságáról híres Feig azonban néhány észvér után csak simán elküldte a halálba. Ha pedig egy kicsit belegondolunk, ez így a legtisztább. •

# Pénzes cápa



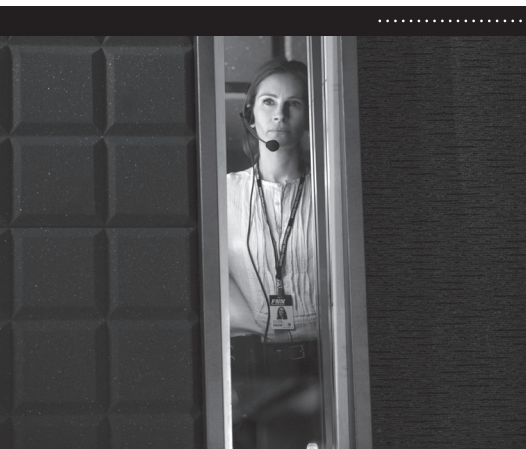
## Nők a keverőpult mögött

• • • • •

JODIE FOSTER MÉDIA-, BANK- ÉS GENDERKRITIKÁJA.

**A** *Pénzes cápa* (mozgó)képében első ránézésre egy újabb, nagyszámú mozikközönségre vadászó ragadozó bukkan fel az elmúlt évek hollywoodi tőzsdefilm hullámai között – egy fehérgalléros fenegyerek vurstlihangulatú bukástörténetének (*A Wall Street farkasa*) és a gazdasági összeomlást kiszaszerelő pénzügyi zsenik négyesfogatának (*A nagy dobás*) kasszasikeres leköszönése után a legújabb darabban már szinte csak színézékként jelenik meg a Wall Street és a pénzpiaci fiaskó motívuma. Jodie Foster negyedik rendezése főként a 70-es évekből származó társadalomkritikai klasszikusok utódjának tekinthető: a tévé, mint manipulatív nagyhatalom, a mindennek felett álló nézettség jelenségeinek tematikája és a kamerák előtt fellázadó, a képernyő hőisévé avatott figura a *Hálózattal*,

„Több lelketlen femme fatale-nál”  
(Julia Roberts)



a túsdráma műfaja és a semmibe vett, igazáért harcba szálló kisember karaktere a *Kánikulai délutánnal* hozza rokonságba.

A szinte végig egy térben és valós időben játszódó kamarasztori középontjában Lee Gates, a nagyhangú stúdióbábjúnár áll, aki tévés zenebohócként és pénzügyi főpapként, hétről hétre hirdeti az ígét híveinek, a tőzsdei tippekre éhes tévénézőknek. Egy nap arcára fagy a milliő dolláros mosoly, amikor egy elkesperedett és (részben Lee bennfentes információi nyomán) csődbe ment fiatalember ront a stúdióba, majd túsul ejti a műsor készítőit. Lee vállára nem csak a robbanóanyaggal megrakott mellény, de egy súlyos feladat is nehezedik: a nap végére 24 és fél ponttal fel kell tornászni a fiú részvényének árát, különben élő adásban kivégzi őt. Ezzel kezdetét veszi a műsor történetének legemlékezetesebb adása, amelyet Lee adásrendezője, a Julia Roberts által alakított Patty vezényel le, igazi hidegvérű profiként.

Foster közönségfilmje éppen úgy bánik a műfajokkal és a hangnemekkel, mint a fordulatokkal: folyamatosan és bravúrosan kapcsolgat közöttük. A lobogó drámát bölcsen adagolt, váratlan humorfröccsentésekkel, maró szatírával oltja el, miközben végig fenntartja a klasszikus határidődramaturgiából adódó thrillerfeszültséget. A *Pénzes cápában* a karakterek is finoman formálódnak – női figuráin, főleg Patty-én keresztül, erős önreflektív vonásokat is kap és egyúttal egy régóta aktuális hollywoodi jelenségre, a film fölött uralkodni vágyó, magát önálló sztár és a

papírforma szerint az ő instruálására kijelölt rendező konfliktusára. Mindezt Foster filmje még azzal fejeli meg, hogy a férfi figurákat hatástalannak vagy cselekvésképtelennak mutatja be, miközben az irányítást a női karakterek kezébe adja, akik egytől egyig pozitív színben tűnnek fel a legutolsó adatelemző hölgyig. Patty esetében már szó sincs lelketlen femme fatale-ról, mint amilyen a *Hálózat* Dianája volt, aki a csökkenő nézettséget produkáló, addig sztárként kezelt bábját képes a kamerák előtt egy egész világ szeme láttára kivégeztetni. Patty rendezői működése nyomán, a Lee szájába adott szavakon keresztül, a moralitással addig távoli viszonyt ápoló egóbajnok emberi formát kezd felvenni, mindeközben egy női figura is átalakul: a programozási hibára hivatkozó, a károsultak vagyonát elfüstölő cég szemrevaló kirakat PR-osa „jó kislány”-ból öntudatos felnőtt nővé válik, aktív nyomozómunkába kezd és leleplező akciót indít hipermacsó főnöke ellen.

Az egymást váltogató fordulatok, a nézői figyelmet edzésben tartó, ügyes csavarok és műfaji tónusok mentén, a kisembereket gátlástalanul bedaráló rendszeren túl a 21. század kommunikációjának kritikája is kirajzolódik: a mindennapi élet köré fonódó világháló, a youtube, a mindent elasztító mémek és a végtelen hírfolyamban pillanatok alatt feledésbe merülő emberi tragédiák, szenzációk súlytalaná válásának jelensége is főszerepbe kerül. Mindezek mellett, a *Pénzes cápában* végül mégis minden szinten a show levezénylése, a filmkészítés folyamatára reflektáló alaphelyzet tematikája veszi át a végső uralmat a vásznon. Foster és ősprófi színészei együttműködése nyomán a kamera előtt és mögött zajló forgatás során is életbe lép az áhított, harmonikus és kiegyensúlyozott sztár-rendező viszony, amely ráadásul csak egy a finom elemek közül, amik a színész/rendező művét okosan felépített, sokarcú alkotássá teszik.

**PÉNZES CÁPA (Money Monster)** – amerikai, 2016.  
Rendezte: **Jodie Foster**. Írta: **Alan DiFiore**, **Jim Kouf** és **Jamie Linden**. Kép: **Matthew Libatique**. Zene: **Dominic Lewis**. Szereplők: **Julia Roberts** (Patty), **George Clooney** (Lee), **Jack O'Connell** (Kyle), **Caitriona Balfe** (Diane), **Dominic West** (Camby). Gyártó: **TriStar Pictures / Smokehouse**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 98 perc.

# NICOLAS WINDING REFN ÉS A HEROIZMUS



REFN JÓ IDEJE METAFIZIKUS CELLULOID-LÁTOMÁSOKAT KÉSZÍT. BRUTÁLIS RÖGREALIZMUS HELYETT A BRONSON ÓTA A SPIRITUALIZMUS A HÍVÓSZÓ.

John Waters egyszer így nyilatkozott: trash-darabjai valójában gyilkosságok, amiket ő sosem követett el – a *Rózsaszín flamingók* atyja nem véletlenül szorgalmazta, hogy a börtönökben filmkészítést oktassanak a fegyenceknek. Noha Refn módszere valamelyest eltér ettől, esszenciálisan ő is ugyanerre törekszik: határsértő, transzgresszív alkotó, aki műveiben az emberi természet szélsőséges megnyilvánulásait kutatja. Sosem ismer el struktúrákat – mint ahogy Justin Vicari 2014-es monográfiája, a *Nicolas Winding Refn and the Violence of Art* hangsúlyozza, a dán auteur szervezőelvéi valójában romboló iránymutatások. Hét, szabálytalanságra sarkalló pontjában említésre kerül Bataille és Adorno: előbbi szerint semmi nem riasztóbb az organizált működésnél, utóbbi vallja, az akadémikusok rendszeralkotási törekvése bűjtatott faszimus. Mi több, Refn a nyugati kultúra hipokráciáját is aláaknázza – arrafelé, különösen Hollywoodban, a karakterek következmények nélkül ölnek, szeretkeznek, holott ez hamis idea. A mézszárlás nem tucatszelekvés, súlyos hatással bír elkövetőjére is.

Nicolas Winding Refn vizuális nyelvét olyan mozikkal pállérozták, mint az első *Mad Max*, de legfőképpen a Tobe Hooper-féle *A texasi láncfűrészes mézszárlás* – a direktor utóbbi láttán döntötte el, nem vágó, hangmérnök, író, rendező vagy operatőr kíván lenni, hanem mind egyszerre. (Noha 1996-os

legelső dobását még *Az algéri csata* és a *Cannibal Holocaust* operatőri világának hatása alatt forgatta.) Filmjeiben máig erős, sőt, pokolian nyugtalanító a hangkulissza, akárcsak Hoopernél, képeinek dinamizmusa a közeli snittek és a távoli vágóképek váltakozásából áll össze, csakúgy, mint a *Láncfűrészesben* és George Miller országúti epozáiban. Formanyelve is bizonyítja: Refn gyűlöli a kötöttségeket, a jó-rossz dichotómiát. Pozitív szereplői undorító tetteket is elkövetnek, negatív szereplőiben pedig ott lappanghat a jóság. Alapkérdés nála a hősiesség, és fejtegetéseit eddig két stíluskorszakban tárta nézői elé: nyitó munkái, mint a *Pusher*-trilógia vagy a *Vérvesszeség* humánkatasztrófák kegyetlen emberi sorsokkal, szerencsétlenül vergődő átlagemberekkel. Hősei nem urai az életüknek, nincsenek nagy terveik, nem találják, nem is igen keresik a kiutat, elvesznek a mindennapi problémáikban. Frank, az első *Pusher* hőse faragatlan, kispályás drogdíler, aki hiába fut, sorsát nem kerülheti el, a harmadik rész Milója rettegett gengsztervezérnek látszik, valójában az új, balkáni bandatagok által lenézett heroinfüggő zombi, aki egyre mélyebbre züllik, a *Vérvesszeség* Leója és Louis-a kicsinyes antagonisták, egymásra támadó semmirekellők. (Bővebben: Klág Dávid: *A dán dög*. Filmvilág, 2010/5.) Mark Fisher 2009-es könyve, a *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* summázza legjobban a korai Refn-éra üzenetét. A szerző

anti-mitikus mítoszoknak nevezi azongengszterfilmeket, amelyekben a valóságrol lehámlik minden szentimentalizmus és az egész lét „olyan lesz, amilyen igazából.” Refn gengszterei olasz neorealista stílusban csellengnek, elidegenedett „munkásoknak” látszanak. Sokatmondó tény, hogy Refn negyedik részt is tervezett, ami a Kis Mohamed nevű bűnöző sorsát szötte volna tovább. Az őt játszó Ilyas Agac azonban börtönbe került, a projektet lefűjták. A direktor számos büntetett előéletű amatőr szereplővel találkozott, így tudja, miről beszél: „Nekik nincs sok pénzük. Az, hogy motorcsónakon száguldoznak, jachton ejtőznek, és testőrök sokasága veszi körül őket, csak fikció. Nyolcórás műszakban húzzák az igát.”

## SZABAD TUDAT

Refn későbbi, a 2008-as *Bronson*mal kezdődő korszakában viszont már más hatások fedezhetők fel. (Tegyük hozzá, az 1999-es *Vérvesszeségben* egy-két ponton már karakterfestő színekkel, hipnotikus hangeffektekkel él, a stilisztai pálfordulást jelentő, de hatalmasat bukó, és emiatt átmeneti *Fear X* 2003-as *Ragyogás*-parafázisa ellenben a meggyilkolt nejl emlékével, halott magzatok rémlátomásával, elfojtott sikolyokkal, vérrel teli lifttel riogat.) A valóság-hűség helyett a spiritualizmus kerül előtérbe. Metafizikai igényű celluloid-látomásokat készít, amelyek az előző korszakánál sokkal jobban nyomatékosítják a szerző mitológiaépítő törekvéseit. Refn samurájokat, cowboyokat szerepeltet, a Grimm-mesék hatását említi, az empirikus valóságtól elemelt helyszínekre teszi át székhelyét a *Valhalla Rising* rideg kanadai erdőségétől a *Drive* operai szintérré stilizált Los Angelesén át a *Csak Isten bocsáthat meg* sosemvolt Bangkokjáig. A dán rendező Alejandro Jodorowsky pszichomágiájára (*El Topo*, *Szent hegy*) hivatkozik forrásként: nála azonban az Istenné lényegülés stációit figyelhetjük meg. Új figurái között egyfelől érző-lélegző embereket találunk, akik felsőbbrendűnek hiszik magukat (*Bronson*), netán mások szemében válnak hőssé (*Drive*). Másfelől ugyanennyire érdeklik őt a valóban magasabb rendű entitásokká formálódó karakterek: a *Valhalla Rising* enigmatikus harcosa hat fejezetben, lépésről lépésre alakul spirituális lénygé, a *Csak Isten bocsáthat meg* nyugalmazott thai rendőre pedig már egyenesen maga az Isten.



Visszatérő téma az autoritással szembeni ellenállás, és ebből fakadóan az individualizmus ünneplése. A „megistennülés” lépései szorosan összefüggnek azzal, melyik Refn-karakter hogyan reagál az őt érő elnyomásra, hősé tud-e lenni megpróbáltatásai során, meg tudja-e védelmezni eszméit az ellenséges közegben (Peckinpah *Vad bandája*, a hongkongi John Woo-életmű épülnek hasonló kérdésekre), valamint Isten lesz-e a figura attól, hogy keményen odavág terrorizálóinak? Bronson, polgári nevén Michael Gordon Peterson (1952 –), alias Charles Salvador, vagyis „Anglia legerőszakosabb rabja” egy biopic centrális alakja lehetne, ám Refn ez kevésbé érdeklődik. Állapotrajzot látunk: noha a címalak hús-vér ember, a 90 perces játékidő során mégis misztikus kreatúraként szárnyal. Justin Vicari olvasatában Bronson egyszerre Nosferatu és az *Óz, a csodák csodája* bájos Dorothy-ja – nem túlzás ilyen hasonlattal élni egy olyan rendező-egyéniség esetében, aki imádja az elitistát összehozni a populárisal, „a *Cannibal Holocaust* emberevőinek valamelyikére Humphrey Bogart *Casablanca*-trecnskóját adni”. Ahogy Nicolas Winding Refn, úgy Bronson is erőszakművész, az ütlegelés, ordítás kultuszában lel rá valami őt hatalmasabbá emelő erőre: a 2008-as életrajzi szatíra rengeteget

„A mérszálás nem tucatszelekvés”  
(Valhalla Rising – Mads Mikkelsen)

elárul egyén és hatalom viszonyáról. Az uniformizáció megsemmisíti az individuumot, a *Bronson*ban éppen ezért nincs hagyományos narratíva – a film csapongása diavetítésből animációs betétbe vagy lassításokba a címhősben lüktető káoszt jelzi. A börtön hivatalnokai gyógyulást ígérnek, ám a „rehabilitáció” valójában nem felszabadítja, hanem elmeigógyintézetbe zárja a pácienseket: a *Pet Shop Boys It's a Sin* című szintipopja a dilis táncát, torz mozgását, az örültek teadélutánját húzza alá, a forgatagban maga Bronson is injekciózott, szedált roncsként téblábol. Pedig nem itt éri otthon magát: az ő lakóhelye saját teste és pszichéje, melyekből energiát gyűjt ütéshez, káromkodáshoz, ellenálláshoz. Tettei kritikák, egy korrupt intézményrendszer álságos voltára mutatnak rá: a magát normálisnak, becsületesnek és civilizáltnak valló világ valójában fasisztoid és totalizáló, míg Bronson pucér testtel zakatoló őserő, maga a zabolátlan, romlatlan természet. Tündér és rémálom: szoborrá alakítja magát, Isten akar lenni. A bunyók szent pillanatok, ő az erőszak pillanatában él Mindenhatóként. Verdi, Delibes taktusaira fedezi fel igazi Énjét, de Scott Walker *The Electrician* című art rock dala is szárnyakat ad neki. A fináléban meztelenre vetkőzik és feketére pingálja magát. Mintha egy életre

kelt műalkotás gyepálná az ellenfeleit. Bronson többek közt így próbál ellenállni a kényelmes fotelemből intézkedő felettes hatalomnak, mely maszkos, gumibotos rohamrendőrök arctalan falanxát vezényli a lázadó rab csupasz és nyers ereje ellen. „Hősünk” a *Mechanikus narancsból* ismert Alex alakmása. Ő sem tűri teste és tudata birtokbavételét, nem hajlandó aláírni a társadalmi szerződést és fejet hajtani. Dionüoszosi alkat, a rendbontásban ismer rá a felszabadulás zálogára. Yvonne Tasker úgy érvel, testünk az egyetlen biztonságos hely. Bronson is a fizikumát emeli piederstálra. A hatalom viszont Jeremy Bentham panoptikumát építi föl, a brit filozófus (Foucault által a *Felügyelet és büntetés*ben okkal kritizált) téziseit gyakorolja, melyek szükségzerűen elmebeteget csinálnak a rabokból. Bronson azonban épelméjű szeretne maradni: nemcsak rajzol, fest vagy verseket ír, hanem önállóságra is vágyik. Refn azonban nem ad egyértelmű választ arra, sikerül-e kitörnie hősének. Kétértelmű felelete szerint Bronson egyszerre szuverén és darabokra szaggatott individuum. A fizikai erőszak révén óhajt isteni pozíciót nyerni, de emberként végzi, magánzárkába csukják.

Schopenhauer *A világ mint akarat és képzelet* fogódzót nyújthat a 2008-as mozi és az egy évvel későbbi *Valhalla – A vikingek felemelkedése* (*Valhalla Rising*)

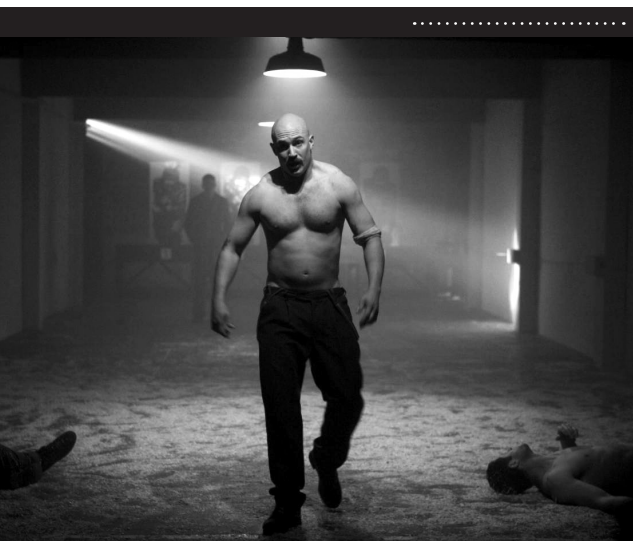


főszereplőinek megértéséhez. Justin Vicari interpretációjában Bronson, a leg-hírhedtebb brit fogoly képtelen eltérni saját akaratától. Beszűkült figura, aki szitkozódik, kapalózik, miközben szel-leme lekötözve tartja. Tombolása csak ideig-óráig működik megváltó artisztikumként, hosszabb távon viszont nem hoz feloldozást. Maga Refn is így nyilatkozik: „A Bronson egy férfiről szól, aki a saját mitológiáját szeretné létrehozni. A *Valhalla Rising* viszont maga a mitológia.” Lényeges különbség: Bronson nem ér célt, képtelen valódi spirituális lényvé formálódni, a *Valhalla* főszereplője, Egyszemű azonban igen. Fordulópont ez: Bronsonnal ellentétben szeretetet, empátiát, békét gyakorol, ráadásul önfeláldozó. Pontosan ez a fogalom az újabb Refn-művek kulcsszava: a *Drive* skorpiódzsekise egy család védelmezéséért mond le önmagáról, a *Csak Isten bocsáthat meg* bűnözője keze lenyесését vállalva talál nyugalomra. Refn szereti *Átváltozás-trilógiának* hívni a „Bronson-Valhalla-Drive”-hármast, melybe 2013-as dobása, a *Csak Isten bocsáthat meg* is beilleszthető: e filmekben csúszómászókként induló senkik nőnek önmaguk fölé és válnak ikonokká. 2009-es vikingdrámája a szerző szavai szerint mentális szférában játszódó sci-fi, középpontban egy karakter újjászületésével – a *Valhalla Rising*ban a keresztes lovagok hajója már-már úgy siklik a vízen, ahogy egy úrkabin lebeg a kozmosz sötétjében. Transzcendens regét látunk: míg a *Fear*

X elveszett embere, Harry Caine „ki akart jutni saját labirintusából, ala-

„Zabolátlan, romlatlan természet”

(Bronson - Tom Hardy)



gutát ásott, de csak beljebb lökte magát” (Refn), a félszemű rabszolga sorsa olyan introvertált hozzáállásból sarjad, amely a spiritualizmus nyugszik, és végül elvezet a megváltásig. Bronson extrovertált-dühöngő állatfajzat, míg Egyszemű introspektív-bölcs útkereső. Rejtélyes alak: hiába hagyatkozhat csak egyetlen ép szemére, mint Odin, tekintete valójában nagyon is átszellemült. Vértenger-látomást pillanthatunk meg benne, Refn pedig jelzi, Egyszemű sérülten is látja azt, amit két ép szemmel bír, de téveszméktől sújtott társai nem – a főhős kezdettől fogva tudja, hogy a halál felé menetelnek, a jövőbe lát, míg a keresztesek egymással marakodó haszonlesők, szánalmas jelenük rabjai. Materiális, erőszakos elvakultság feszül a főszereplő metafizikus víziójának. A keresztesek vezetője grandiózus Nagy Jeruzsálemmé formálná a természetet, méghozzá a Nagy Fehér parancsára. Ám ez merő álszentség: Isten szeretetre tanít, nem gyilkosságra. Társai elfordulnak tőle, a Pokolban érzik magukat. Bár Refn a Jodorowsky-iskolán kívül Tarkovszkij *Sztalkerét*, Terrence Malick panteista melodrámaíait, illetve a Dennis Hopper rendezőkarrierjét földdel egyenlővé tevő *Az utolsó mozifilm*et tekintti sorvezetőknél, de a *Valhalla Rising* sajátos Herzog-parafrazis is. Szinte az *Aguirre, Isten haragja* inverzét láthatjuk – ezúttal nem a Kinski-címszereplő kisiklására esik hangsúly, hanem egy külső szemszöveget felvevő figura szem-

léli a konkvizitádorok bukását. Gilles Deleuze teóriái segítséget nyújthatnak ennek megértéséhez: nála a természetet pusztán birtokolni kívánó figurák csupán az ún. hipnotikus dimenzióig jutnak, míg a természetet valóban meghódító, óriási tetteket végrehajtó szereplők hallucinatórikus teremtmények. A *Valhalla Rising* karakterei közül a keresztesek tartoznak az előbbi táborba. Természetet pusztító megalománok, akik a saját arcukra formálnák a vidéket, majd beleőrülnek a kudarcba. Egyszemű ellenben valóban a természet embere, aki ott-hont teremt egy kisgyereket, Are számára és az ő védelmében hagyja magát lemészároltatni. Diszharmonikus, morajló zöre-

jek vetik szét a Nagy Jeruzsálem-ideát, a hangok és a Refnnél megszokott vörösen izzó képek egyúttal az elme szilánkokra hullására is utalnak.

A főhős belső kalandot él át. Rendezi saját zűrzavaros érzelmeit, és a hit útjára lép. Refn nem a Mel Gibson jegyezte *A passió* nézőpontját osztja. Elutasítja a test kánpornóba hajló gyötrelmeit, lemond a giccses flashbackekről. LSD-utazásra invitálja nézőit: Egyszemű olyan pszichedeliába csöppen, amely ténylegesen a felszabadulás felé visz. A vikingek önmagukat számolják fel, amikor erőszak útján kommunikálnak. Morten Søborg kamerája folyton férfierőszakot pásztáz, hasonlóan a *Vérvesszeség* homoerotikus felhangokkal, sőt, inceszussal társuló Leo-Louis összecsapásához, a *Pusher 3.* éttermi-vágóhídi dühkitöréséhez. Refn antihősei gengsztereknek próbálnak látszani, akik birodalmat építenének, ám csupán a civilizációk leigázásának csődje jut nekik. Velük szemben Egyszeműnek nincs Istene. Hisz magában, segít egy őt kísérő, és vele telepatikus kapcsolatban álló gyermeknek. Faketreche zárt bestiaként látjuk először, vándorlásai során emberi vonásokat vesz fel, majd kisfiú-partnerét az indiánokra, vagyis a természettel együtt élő közösségre bízta. Hittérítő ellenfelei ugyan embereknek vallják magukat, ám fokozatosan felöltik az állatbőrt.

Egyszemű kilép a korabeli világképéből, új, pozitívabb síkra lép. Alois Riegl haptikus és optikai felületei köszönnek vissza a *Valhalla Rising*ban, amelyeket Refn honfitársnője, Bodil Marie Thomsen esztéta a közelkép és a nagytotál párhuzamaival ír le. Refn és operatőre mindkét kivágot használja: a premier plán rejtélyt sugall, a transzcendencia leírhatatlanságára reflektál az Egyszemű és Are kapcsolatában rejtező szentség jeleként, a nagytotál a főszereplő spirituális átváltozásának vizuális betetőzője. A Mads Mikkelsen-karakter halála cseppet sem dicstelen, épp ellenkezőleg: szelleme elhagyja esendő porhüvelyét, essenciája a szikla, a víz, a fű territóriumában lel új otthonra, nem pedig a kiontott belsőségek és a szétfúzott csontok emésztőgdörében. Hirtelen, rövid időre feltáru-ol előttünk az érintetlen paradicsom. Messzire kerülünk a vér birodalmától, a halál az átlényegülés felé terel: Egyszemű mártírrá válik, bebocsátást nyer a hősök panteonjába. •

SHANE BLACK



# COMIC NOIR

D · U · N · A · I · T · A · M · Á · S

SHANE BLACK, A FORGATÓKÖNYVÍRÓ SZERZŐISÉGE MÁR AZELŐTT MEGKÉRDŐJELEZHETETLEN VOLT, HOGY FILMRENDEZÉSRE ADTA VOLNA A FEJÉT.

**S**hane Black, a *Rendes fickók* rendezője közel sem az első, aki a forgatókönyvírásról nyergelt át a rendezésre, ám egyedi módon már forgatókönyvíróként is erősebb volt a keze nyoma bármely általa jegyzett alkotáson, mint a rendezőé, aki épp filmre vitte azt. Ő az élő cáfolata a filmelméletben az 1950-es években feltűnt tézisnek, mely szerint a film szerzőjeként kizárólag a rendezőt kell számon tartanunk.

Az, hogy kit tekintünk szerzőnek, médiumonként eltér. A filmek esetében – hiába kollektív munka a filmkészítés – a rendező kanonizálódott szerzőként, őt emelte ki a filmelmélet, rá koncentrálnak a ku-

atások, őt ismeri a közönség. Ez nem jelenti azt, hogy a forgatókönyvíró ne lenne fontos. Különböző közegekben és korszakokban mindig is léteztek ismert és elismert forgatókönyvírók, akik stílusa rendezőtől függetlenül tetten érhető az elkészült alkotásokon (például Aurenche és Bost a '40-es, '50-es évek Franciaországában). A filmes szerzői elméletek azonban nem használják a kollektív szerzőség koncepcióját és ignorálják a rendezőn (esetleg az operatőrön vagy a zeneszerzőn) kívüli

**„Létezik a kollektív szerző koncepciója”**

(Rendes fickók – Ryan Gosling, Angourie Rice, Russell Crowe)

szereplőket. Persze könyvnyű helyzetben vannak a kutatók az olyan alkotók esetében, akik maguk írják és rendezik műveiket, de a filmparnak csupán

aprócska szeletét teszik ki ezek a szerzők, a két szerep többnyire szétválik. Ahhoz, hogy árnyaltabban tudjunk gondolkodni a kérdésről, érdemes más médiumokra is kitekintenünk. A szerzői elméletek ugyanis a médiatudományban is megjelentek, és a különféle médiumok esetében más alkotók kanonizálódtak szerzőként.

A tévésorozatok esetében a szerző a creator/showrunner, aki rendszerint nemcsak producer, hanem forgatókönyvíró is egyben. A televízió hagyományosan kisebb költségvetéssel dolgozik, mint a mozi, miközben hosszú, gyakran folytatásos történeteket mutat be. A vizualitásnál nagyobb szerepet játszik a történet. A '90-es évektől kezdve egyre jellemzőbb a televíziós sorozatokra a narratív komplexitás, a műfaji hibriditás, az újító elbeszéléstechnikák, a narratív látványosságok (vagy speciális effektusok) használata, így az író szerepe folyamatosan felértékelődött. A televízió íróközpontúsága magával hozta, hogy a rendező sokszor másodlagos, felcserélhető szereplővé vált. A creator/showrunner jórészt több ötletgazdánál és producernél: általában az írócsapat része, de akár egyedül is írhatja a teljes sorozatot, ahogy Nic Pizzolatto a *True Detective* mindkét évadát. Számos elismert showrunner és író (J. J. Abrams, Joss Whedon, a Russo-testvérek, Damon Lindelof, Drew Goddard) ma már a mozi világában is letette a névjegyét.

A képregényeknél is kiemelt szerepe van az íróknak, hiszen ez egy intim mé-





dium, a mű kevés – sokszor egyetlen – szerző munkája. A médium esetében létezik a kollektív szerző koncepciója. Bár az ötlet, a forgatókönyv az íróé, a rajzoló szerzőisége elvitathatatlan, hiszen a megjelenítés az ő feladata, így az ő stílusa és szerzői jegyei (is) érvényesülnek a képeken. Ugyanakkor jól érzékelteti a kettejük közti hierarchikus viszonyt, hogy az alkotók felsorolásánál (a borítókönnyen vagy a hivatkozásokban) minden esetben az író veszik előre. Az ő szerepe nagyobb, ugyanis nem egyszerű forgatókönyvíró, hanem rendező is egyben (hiszen utasításokkal látja el a rajzolókat, hogy mi és hogyan kerüljön a képre), míg a rajzoló díszlet- és jelmeztervező, operatőr és színész egyszerre. Ezek a szerepek persze nem válnak el ilyen élesen (az író nagyobb teret is biztosíthat a rajzoló számára a történet alakításában), de a filmes analógia nagyjából érzékelteti, miben is tér el a munkájuk. Sok képregényalkotó író és rajzoló egy személyben, ami elősegíti a szerző körüli kultusz kialakulását. Frank Miller ezen szerzők sorát gyarapítja, ráadásul szerzőisége azokban az esetekben is erős, amikor csak íróként jegyez egy művet (ilyen a *Daredevil: The Man Without Fear* című minisorozat, ami a Netflixes *Daredevil* első évadának alapjául szolgált), vagy csupán rajzolóként vesz részt az alkotásban (erre jó példa az *Adósság és Becsület* című Rozsomák-történet, ami a Japánban játszódó *The Wolverine* fő ihletforrása volt).

Az írók könnyen mozognak a médiumok között. Nemcsak a képregények (Miller) és a televízió írói (Abrams, Whedon), hanem a regényírók is gyakran fordulnak a film felé (J. K. Rowling jelenleg a *Legendás állatok és megfigyelésük* filmet írja, amely esetében elvitathatatlan a szerzőisége). Ők azonban más médiumokban váltak elismert szerzővé, nem filmes közegben. A tévés és a képregényes szerzői kredit jó belépő a filmek világába, szerzőként való elismertségük miatt sokan nem is íróként, hanem rendezőként kapnak lehetőséget a bizonyításra. A már említettek túl ilyen például Marjane Satrapi iráni származású képregényalkotó is, akinek egyes önéletrajzi ihletésű képregényei (*Persepolis*, *Asszonybeszéd*) magyarul is olvashatók. Satrapi a saját művéből készült *Persepolis* című animációs film társrendezője után a méltatlanul alulértékelt, tonális inkonzisz-

tenciája miatt zseniálisan zavarba ejtő *A hangok* rendezésével vívott ki magának elismerést.

Médiumonként tehát más és más szereplők intézményesültek szerzőként. A szerzői elméletek azonban egyetértenek abban, hogy egy alkotás akkor szerzői, ha az alkotó személyes, felismerhető kézjegyet hordozza magán. A mozi esetében az 1950-es, '60-as évek óta él az elképzelés, hogy mivel a rendezőnek van a legnagyobb esélye rajta hagyni a keze nyomát az elkészült művön, őt tekinthetjük a film szerzőjének. De mi van akkor, ha a mű nem a rendező, hanem a forgatókönyvíró felismerhető kézjegyet (is) hordozza?

Ez a jelenség nem is olyan ritka, mint gondolnánk. Tarantino filmográfiájából nem lóg ki a *Tiszta románc*, Joss Whedonéból a *Ház az erdő mélyén* vagy Tim Burtonéból a *Karácsonyi lidércnyomás*, miközben más rendezők vitték azokat vászonra. Ők azonban mind rendeztek korábban filmet, így elismert szerzőnek számítottak (Tarantino és Whedon a rendezés mellett írja is a filmjeit), a szerzőiség kérdése így az ő esetükben nem problémás (ráadásul Whedon és Burton producerként is részt vettek az alkotási folyamatban). A forgatókönyvírók többsége azonban nem élve szerzői státuszt, általában megrendelésre dolgozik. Gyakori, hogy több más író (illetve a producerek) kezén is átmegy a szövege, majd a rendező a saját szájíze szerint alakít még rajta. Nagyon erős egyéni látásmódra van szükség ahhoz, hogy egy ilyen rendszerben megmaradjon a felismerhető stílusa. Shane Black ilyen író.

Ahhoz, hogy a forgatókönyvíró szerzőisége egyáltalán felmerülhessen, az elbeszélés egyes elemeit szét kell választani. A forgatókönyvíróknak nagy befolyása lehet bizonyos részletekre (karakterek, cselekményvilág, történet, párbeszéd, hangulat, stílus, helyszínek, szituációk, zsáner, stb.), de a vizuális megjelenésre aligha. Az író szerzői jegyeit nem a vizualitásban kell keresni.

### A SHANE BLACK-STÍLUS

Ahogy láttuk, a legtöbb szerzőként kanonizálódott író először nem filmesként, hanem más médium(ok)ban ért el sikereket, és innen lépett át a filmek világába – vagy először rendezett, így később íróként is elismerték szerzőként.

Shane Black azonban kivétel: a szerzőisége már azelőtt megkérdőjelezhetetlen volt, hogy filmrendezésre adta volna a fejét. 2005 óta (*Durr, durr és csók*) rendez, ám Hollywood legjobban kereső forgatókönyvírójaként már korábban is elismert szerzőnek számított.

Black zsánerfilmekben utazik. Négy műfaj határmezsgyéjén mozog: ezek a (neo-)noir, az akciófilm, a vígjáték és a *buddy movie*. Bár egyik vagy másik összetevő néha kimarad, elsősorban ezeket vegyíti filmjeiben. A szerzői elméletek korai változatainak elitizmusa felől nehezen lenne megragadható Black: az elmúlt évtizedekben azonban leomlott a határ a szerzői és a műfaji filmek között, egyre többen készítenek szerzői zsánerfilmeket (mint például Christopher Nolan, Guillermo Del Toro, Edgar Wright, Judd Apatow – és még hosszan sorolhatnánk). Black szerzői jegyei túlmutatnak az általa preferált zsáneren, stílusa és világlátása annyira markáns, hogy nincs az a rendező, aki ki tudta (vagy akarta) volna irtani a forgatókönyve alapján készült műből Black ismertetőjegyeit. Mindegy, hogy Richard Donner (*Halálós fegyver*), Tony Scott (*Az utolsó cserkész*), John McTiernan (*Az utolsó akcióhős*) vagy épp Renny Harlin (*Utánunk a tűzön*) forgatott filmet a szkriptjéből, minden egyes művön átütött Black személyisége. Ez persze annak is köszönhető, hogy Blackre eleve jellemző az alkotói attitűd, mivel általában nem megbízásra dolgozik, hanem a saját munkáival házal, egyedi módon – bő lére eresztve, a jeleneteket érzékletesen illusztrálva – ír, illetve már a rendezői debütálását megelőzően is gyakran volt jelen a forgatásokon.

Mégis melyek a jellegzetességei Black filmjeinek? A noir hangulat, a lecsúszott, kiégett, cinikus hősök, a (fekete) humor, a laza szövegek és pörgő egysorosok, a haverfilmes kémia, a karakterek közti verbális adok-kapok, a nyers, ám kreatív akciójelenetek, a bénázó, nagyon is emberi hősök, illetve a váratlan helyzetek, abszurd szituációk mind jellemzőek a műveire. Mindemellett Black filmjeinek gyakori ismérve a posztmodern önreflexió és játékoság. A skála a karakterek önreflexiójától egészen a negyedik fal átlépéséig (és akár a metafikcióig) terjed. Ezt *Az utolsó akcióhős*ban és a *Durr, durr és csók*-



ban járatta csúcsra. Emellett játékos és izgalmas módon vegyíti a zsánereket: egyesek egyenesen comic noirként írják le az általa teremtett szubzsánert, aminek legtisztább képviselője a *Durr, durr és csók*, illetve a *Rendes fickók*. Egyedi műfaji hibridjei mellett bravúrosan forgatja ki a műfaji elvárásokat is: a *Durr, durr és csók* a noir és a hard boiled krimik dekonstrukciója, paródiája és posztmodern képviselője egyben.

Black mindezek mellett rendkívül szentimentális: az erőszakot, illetve a csípős és olykor fekete humort gyakran érzelmességgel (és nem kevés macsó giccsel) vegyíti. A karakterei közt kialakuló (férfi)barátság, a gyakori karácsonyi közeg, a hősközhöz társuló koraérett gyerekalakok mind-mind erről tanúskodnak. Mindezeknek köszönhetően azonnal felismerhető a keze nyoma azokon a filmekben is, amiket nem ő rendezett.

Black mindezek mellett rendkívül szentimentális: az erőszakot, illetve a csípős és olykor fekete humort gyakran érzelmességgel (és nem kevés macsó giccsel) vegyíti. A karakterei közt kialakuló (férfi)barátság, a gyakori karácsonyi közeg, a hősközhöz társuló koraérett gyerekalakok mind-mind erről tanúskodnak. Mindezeknek köszönhetően azonnal felismerhető a keze nyoma azokon a filmekben is, amiket nem ő rendezett.

### RENDES FICKÓK?

A *Rendes fickók*-nál tipikusabb Shane Black-mozi már nem is lehetne. A film egy 1970-es évek Los Angelesében játszódó neo-noir haver-akcióvígjáték laza dumákkal, sokat bénázó, mégis menő hősökkel. A *Rendes fickók* a *Halálos fegyver* (ez fektette le a Black-féle műfaji hibrid alapjait), *Az utolsó cserkész* (ahol a két főhőshöz csatlakozott egy talpraesett tinédzser, aki az egyikük lánya) és a *Durr, durr és csók* (stílusában, hangulatában, szellemiségében, sőt konkrét motívumaiban

### „Nem kevés macsó giccsel vegyíti”

(*Durr, durr és csók* - Robert Downey Jr, Michelle Monaghan és Val Kilmer)

egyaránt idézi) nyomvonalán halad. Meglepő módon a közel 30 éves Black-recept még ma is frissnek hat, nem kis mértékben a részletekre (különösen a korrajzra, a karakterekre, a szövegekre,

a meghökkentő szituációkra és a sokrétű humorra) fordított figyelem miatt. A film – frissessége ellenére – mégis igazi mozdinoszaurusz, szembemegy az aktuális akciófilmes trendekkel – főként a szuperhősfilmes dömpinggel, amiből Black is kivette a részét a *Vasember 3*-mal.

Két antihősünk, az alkoholista, pitiánér, megözvegyült és lányát egyedül nevelő magánnyomozó, Holland March (Ryan Gosling), illetve a kiégett, mégis erős belső tartással rendelkező verőember, Jackson Healey (Russel Crowe) Black eddigi legerősebb, legkiegyensúlyozottabb filmes párosa. Black nagy gondnal varázsolja szerethetővé a két – legkevésbé sem rendes – fickót, miközben kitolja színészei határait: Crowe és Gosling láthatóan lubickolnak a szerepükben, és korábbi imázsukra rációlvá mindketten kiváló komikusnak bizonyulnak. A mellékkarakterek is jól kitaláltak, bár jóval skiccszerűbbek. Kivételek ez alól March tinédzser lánya, aki a Black-filmekhez hűen (*Az utolsó cserkész*, *Az utolsó akcióhős*, *Vasember 3*.) sokszor élelmesebbnek bizonyul a főhősöknél.

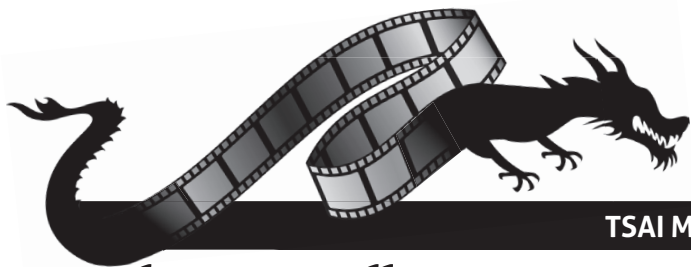
Black rá jellemző módon a karakterekre és a párbeszédre építi filmjét, a sztóri inkább csak alibi. Hősei egy lányt akarnak megtalálni, ám egy rakás

hullába, valamint egy – a Los Angeles-i pornófilmzést és a detroiti autóipart is érintő – összeesküvésre bukkannak. A mozi szórakoztató, és a sztóri is kellemes, mégis mellékes. A film ugyanazokkal a figurákkal, ám más történettel ugyanúgy működne, amivel Black is tisztában van, így meg is ágyaz a folytatásnak. Black-mozi sosem volt még ennyire stílusos: a kor, a környezet, a díszletek és a jelmezek mind rendkívül autentikusak, így kiváló hátteret biztosítanak hőseink kálváriájához.

A felnőtt humor és témák mellett Black a *Durr, durr és csók*-ban megismert könnyed oldalát hozza. Ezúttal sem veszi komolyan magát, és nagyfokú játékoság jellemzi: gyakori a látványos akció és a karakterek kicsinyessége/kisstílúsága közt feszülő kontraszt. Két dolog különíti el élesen 2005-ös rendezésétől: az egyik az, hogy a Robert Downey Jr. Harry Lockhartjának narrációjából fakadó metaszint eltűnt. Narráció ezúttal csak a film elején kapott helyet, Black ezzel teremt meg a film alaphangulát, illetve expozícióra használja, hogy kicsit közelebb hozza hozzánk hőseit. Ez magyarázható a másik nagy eltéréssel: Black korábbi rendezéseiben (így a *Vasember 3*-ban is) a partnereket alárendelte Downey Jr. figuráinak, míg ezúttal egyenrangú társakat alkotott, így furcsán venné ki magát, ha azok párhuzamosan narrálnák végig a filmet.

Blacknek ismét sikerült kiemelkedőt alkotnia a maga által teremtett komikus vagy *buddy noir* szubzsáneren belül, ám úgy tűnik, egy időre elbúcsúzik tőle, hogy a közeljövőben más projekteken dolgozzon. A *Doc Savage* révén a kalandfilmbé, míg az új *Predator*-mozi révén (aminek nemcsak szerepelt az első részében, hanem script doctorként is kivette a részét az alkotásból) a sci-fibe is belekóstol. Az viszont szinte biztosra vehető, hogy a zsánerváltás ellenére ezek is jól felismerhető Black-mozik lesznek.

**RENDES FICKÓK (The Nice Guys)** – amerikai, 2016. Rendezte: **Shane Black**. Írta: **Anthony Bagarozzi** és **Shane Black**. Kép: **Philippe Rousselot**. Zene: **John Ottman** és **David Buckley**. Szereplők: **Ryan Gosling** (March), **Russell Crowe** (Healy), **Angourie Rice** (Holly), **Margaret Qualley** (Amelia), **Kim Basinger** (Kuttner). Gyártó: **Silver Pictures / Misty Mountains / Bloom / Waypoint Entertainment**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 116 perc.



TAI MING-LIANG

# TÉR, IDŐ, NOSZTALGIA

VINCZE TERÉZ

TAI MING-LIANG VÁSZNON, MÚZEUMBAN, SZÍNPADON.

Tsai Ming-liang, a lassú filmek tajvani mestere, idén tavasszal kiállítással és színházi performanszal vette be Tajpejt. Ezek az események is kihangsúlyozták a filmjeiben is megmutatkozó érzékenységet, mely a terekhez, az időhöz, valamint a nosztalgiához fűződik. Művészeti munkásságának sokszínűsége mögött ugyanakkor korunk jellegzetes, művészetgazdaságtani mozgatórugói is szemügyre vehetjük.

Vannak nemzetek, melyek a filmkedvelők számára, kívülről szemlélve sokkal nagyobbak tűnnek, mint amit valódi méretük indokolna. Tajvan valószínűleg ennek kiváló példája, és az érzékcsalódást az okozza, hogy van legalább négy, nemzetközileg is elismert rendezője, akik a tajvani filmet brandként képviselik a világban: Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Ang Lee és Tsai Ming-liang. Azonban Tajvan sem kivétel a szabály alól: senki sem próféta a saját hazájában. A nemzetközi művészfilmes seregszemlék sztárjainak műveit ott is kevesen nézik, sőt, vannak akik szerint kifejezetten ők tették tönkre a tajvani filmipart. Az 1980-as évektől induló tajvani újhullám (melynek Hou és Yang az első, Lee és Tsai a második szakaszához köthető) megteremtette a nemzeti filmművészetet, bírálói szerint pedig kilúgozta a moziból a mesélő és szórakoztató képességet. Ismerős történet, nem kell messzire menni, hogy átérezzük a filmes „kis-nemzet” dilemmáját: kifelé látszani vagy a saját közönséget szórakoztatni fontosabb-e.

Tsai Ming-liang karakterében az az érdekes, hogy miközben alkotásaiban megalkuvás nélkül képvisel egy sajátos, és a hagyományos értelemben

valóban nem „közönségcsalogató” művészi koncepciót, aközben megállíthatatlanul és nagy lendülettel küzd, hogy munkáit minden eszközzel eljuttassa potenciális közönségéhez. Komolyan gondolja, hogy filmjeit mindenkinek csinálja, és minél többeket próbál meggyőzni erről, sokszor akár személyesen – ebből a szempontból is különösen csodabogár.

Művészi alkatának fontos összetevője (és filmjeinek visszatérő motívuma), hogy bizonyos értelemben kívülről, hiszen Malajziában született, és a 70-es években érkezett Tajvanra, hogy színház-dráma szakon szerezzen diplomát. Egyetemi éveit alatt ismerkedik meg a második világháború utáni európai modernizmus filmművészetével, és ekkorból datálódik Truffaut iránti megszállott lelkesedése is. Alkotói karrierje az experimentális színházban kezdődik (színész, író, rendező), majd forgatókönyveket ír másoknak, a mozgóképkészítés világába pedig televíziós drámák rendezésén keresztül érkezik meg. 1992-es debütáló filmje, a *Neon isten gyermekei*, a tajvani újhullám első szakasza által teremtett kedvezőbb támogatási környezetben, állami finanszírozással készül, ahogy az ezt követő két filmje is (*Vive l'amour*, 1994; *A folyó*, 1997). Azonban az újhullámot segítő állami források a 90-es évek végére elapadtak, más lehetőségek után kellett nézni. Tsai szerencséjére addigra sikeresen alapozta meg nemzetközi hírnevét: már debütáló filmje fontos rendezői díjat kapott a Tokiói Nemzetközi Filmfesztiválon, a *Vive l'amour* Arany Oroszlánt Velencében, *A folyó* pedig Ezüst Medvét Berlinben. Ezek a korai sikerek tették lehetővé, hogy a továbbiakban nemzetközi finanszírozással, illetve

sokszor kifejezetten speciális művészeti projektek keretében készülhessenek el további munkái. Negyedik filmje, *A lyuk* (1998) már a francia La Sept Arte televízióknak a 2000-es év apropóján szervezett projektjében és társfinanszírozásában született, a 2009-es *Visage* pedig kifejezetten a Louvre felkérésére születik, mint a múzeumi gyűjtemény „megfilmesítésére” tett kísérlet.

Az új évezredre a függetlenedés látszott megoldásnak: 2001-es filmje, az *És ott hány óra van?* már saját filmprodukción és terjesztő cége, a Homegreen Films gyártásában készült, és nagyban épített a művészetgazdasági szempontból jelentős francia kapcsolatra: részben Párizsban játszódik, s a Truffaut-ra és a 400 *csapásra* vonatkozó hivatkozások a film motivikus szervezőelvét adják. Míg a nemzetközi szinten az (elsősorban francia) cinefiliát és a fesztiválok felhajtóerejét, otthon a saját terjesztés nyújtotta lehetőségeket próbálja kreatívan kihasználni. Az *És ott hány óra van?* tajvani bemutatójakor kezdődött és azóta is élő hagyomány a filmjeihez kapcsolódó sajátos reklámkampány. A normál terjesztési szisztémát kikerülve, a filmek számára meghatározott időre „lefoglalják” a mozikat, vetítőtermeket, hogy azok bizonyos ideig mindenképp műsoron maradjanak. A rendező a filmek előtt beharangozó előadásokat tart, elsősorban egyetemeken, kulturális intézményekben; de bérelt hirdetőkocsik is járnak a városokat, melyekről hangszórókkal, plakátokkal hirdetik a művészeti portékát; és immáron 15 éve maga a rendező is aktív szerepet vállal a jegyek árusításában. Minden bemutató előtt és a film forgalmazásának időszakában a rendező kis csapatával hol itt, hol ott tűnik fel, hogy személyesen adjon el jegyeket filmjei előadására. Idén tavasszal sem tett másként, a Tajvani Pedagógiai Egyetem művészeti galériájában megrendezett egyhónapos kiállítását megelőzően, illetve a kiállítás ideje alatt is, szerte a városban lehetett találkozni a rendezővel, amint éppen jegyeket árusít a kiállításra. Felbukkant az egyetemi kulturális fesztivál forgatagában, a legnagyobb, éjjel-nappal nyitva tartó könyvtárhoz olvasói közt, de még a Tajpejben oly népszerű éjszakai piacok egyikén is lehetett vele találkozni, amint beszédben elegendő potenciális





tartoznak a különféle kiállítási helyekre, szituációkba illesztett mozgóképek, installációk, melyek tevékenységének egyre fontosabb részét képezik 2004 óta, amikor *Hervadó virágok* címmel egy egykori tajvani katonai erődben installált kiállítást. Az a kortárs tendencia, hogy egyre több filmes kísérletezik a filmképnek a múzeumi térbe helyezésével olvasható úgy, mint a film gyengülő kulturális, művészeti státuszára adott válasz: bevonulás egy nagyobb tekintélyű intézménybe; ugyanakkor járulékos haszon, hogy ezáltal a filmnézés új módon tehető „eseményé”.

Ebben a kontextusban értelmezhető Tsai 2016 tavaszán megrendezett egyhónapos taj-

nézőivel/vásárlóival, kezében a kiállításra szóló, eladásra váró belépőjegyekkel.

Makacs ellenállásként is értelmezhető ez, szembeszegülés a fennálló renddel, amelyben az olyan filmek, amelyeket ő is rendez, eleve fel vannak címkézve, hogy csak a kiválasztott keveseknek, a nemzetközi fesztiválok szervezőinek, a művészeti alapítványok kurátorainak szólnak. Tulajdonképpen nem is meglepő ez az ellenálló viselkedés, hiszen maga az úgynevezett „lassú film” – melynek a 2000-es években legtöbbet tárgyalt két állócsillaga a nemzetközi filmvilág egén Tarr Béla és Tsai Ming-liang – is felfogható egyfajta ideológiai ellenmozgalomként, mely megpróbál ellenszegülni a globalizált világ felgyorsult tempójának. Még akár kifejezetten kapitalizmus ellenesnek is mondható, amennyiben a „drága” időt látványosan „pazarolják el” e filmek anélkül, hogy „hasznos” cselekvést ábrázolnának. S mintha még a témaválasztás is ezt erősítené, ahogy Tarrnál, úgy Tsai esetében is kiemelt szerepet kapnak a marginalizált, a szexuális, gazdasági, kulturális és érzelmi tekintetben elnyomott, kiszolgáltatott kisebbségek; legtöbbször a kapitalizmus veszteségeinek történetei ezek.

**„Mint szárad a falon a festék”**

(Tsai Ming-liang:  
*The Monk from Tang Dynasty* - Lee Kang-sheng)

Az irányzat ugyanakkor a technológiai változásokkal szembeni ellenállásnak is képviselője, hiszen ez az esztétikum alapvetően kisképernyő ellenes. A gyakran a „kortárs kontemplatív film” címkével is illetett rendezők hosszúbeállításos, dramaturgizált filmjei kifejezetten a sötét térben elhelyezett nagyvászonra kíváncskoznak. Ezért is mondható, hogy a lassú film a kép megmentésére törekszik, 21. századi körülmények között próbálja a filmképet térben és időben újradefiniálni. Ennek eredménye, hogy a mozgókép gyakran más, új terekbe helyeződik át, valamint jellegzetes kísérőjelenség a hang elsősorban a verbális kifejezés háttérbe szorulása, a dialógusmentesség. Ez utóbbi tulajdonság kulturális haszna sem elhanyagolható, hiszen segíti a nemzetközi művészfilm globális befogadhatóságát.

Az idő, ahogy a kép és a néző közötti kapcsolat is, persze állandóan kiköppen (ó, kárhozzat!), ez semmiképpen sem újvülettel kongatni a harangokat a mozi halálát kiáltva. A kérdés inkább az, ki mikor milyen választ ad a krízisre. Tsai abba a vonulatba tartozik, aki a szó szoros értelmében új tereket keres. Ide

peji „egyéni kiállítása” is. (Egyébként 2014-ben ugyanezen a kiállítóhelyen legutóbbi játékfilmje, a *Stray Dogs* is „kiállításra került” már.) A mostani esemény alapvetően három, az utóbbi időben készült rövidfilmjének múzeumi installálására épült. A három filmből kettő (*Journey to the West*, 2014; *No No Sleep*, 2015) a 2012-ben megkezdett, mára hét epizódot tartalmazó *Walker*-sorozatból származik, mely maga is kifejezetten helyspecifikus alkotás. Tsai állandó színésze és egyben alteregója, Lee Kang-sheng vörös, buddhista szerzetesi köpenyt viselve nagyon-nagyon lassan sétál e hosszabb-rövidebb filmekben különféle színhelyeken Hongkongtól Tokióig, és Tsai maláj szülővárosától Marseilles-ig.

A múzeum három szintjét kiürítették, az egyik szinten három különböző falfelületre, a másik szinten ugyanazon a falfelületen két különböző textúrájú (vászon és fém) felületre, végül a harmadikon egy falfelületre vetítették a filmeket. A kiállítás címe (*No No Sleep*) utalt a koncepcionális vezérmotívumokra (alvás, álom), melyek különböző módokon szőtték át az eseménysorozatot. A múzeumi terek berendezését sok-sok párna képezte, melyek delután és este ülőalkalmatosságként, éjszaka pedig alvóhelyként szolgáltak. Filmné-



zés közben ez a koncepció a nagy méretű kép és a mobil néző közötti kapcsolatot fogalmazta újra: ezúttal nem a kisképernyővel a kezünkben, hanem a nagy képernyő előtt foglalthattunk el akár folyamatosan változó helyeket a párnák között.

A kiállítás hétvégéken ottalvós partyvá változott, melynek során legtöbbször maga a rendező szórakoztatta a rendre szép számban összegyűlt közönséget. Visszatérő elem volt a régi mandarin slágereket zongora kísérettel éneklő Tsai, de voltak meghívott elődők is. A záró hétvége ottalvós partyja különösen nagy sikert aratott, egy népszerű tajvani énekesnővel duóban fellépő Tsai több mint ezeröttszáz fizető vendéget vonzott a múzeumba, akik közül sokan hálózsákban, a múzeum padlóján töltötték az éjszakát a buli után. A program a legfiatalabb generációt is megcélolta: az egyik hétvégén a múzeumban és annak kertjében felállított sátrakban családok is benn éjszakázhattak (a közel ötven sátor mind bérlőre talált), s a legkisebbeknek maga a rendező olvasott fel esti mesét lefekvés előtt.

A filmnézést eseménnyé avató törekvés mellett fontos szerep jutott Tsai másik jellegzetes művészeti kézjegyének, a nosztalgianak is. Emblematikus és emlékeztető nosztalgia-filmje a *Goodbye, Dragon Inn* (2003), mely egy lebontásra ítélt tajpeji egytermes mozinak állított emléket, a maga módján már elsíratta egy letűnt kor mozikultúráját. Később a film egy rövidfilmben és a

**„Szembeszegülés a fennálló renddel”**

(Tsai Ming-liang: No No Sleep)

lebontott mozi megmentett széksorait is magába foglaló installációban folytatódott (*It's A Dream*, 2007), mely azóta a Tajpeji Szépművészeti Múzeum állandó gyűjteményének része. A *Goodbye, Dragon Inn*-ben King Hu wuxia klasszikusát, az 1966-os *Dragon Gate Inn* című filmet vetítik az utolsó előadáson. A szórakozatófilmgyártás fénykora volt ez az időszak Tajvanon, melynek nosztalgiját Tsai több filmjébe a 60-as évek mandarin nyelvű slágereiben keresztül épített be, például *A lyuk* és a *Huncut felhőcske* musicalbetéteiben. A kiállításon a rendező nosztalgikus visszaemlékezései, valamint a gyermekkori filmélményeit felidéző slágerek eléneklése képviselte e korszakot. Valamint ebbe a vonulatba illeszkedett a kiállítás harmadik filmje, az *Autumn Days* (2015) is. A nosztalgikus hangulatú rövidfilm főszereplője egy idős hölgy, Kurosawa forgatókönyvírója: Teruyo Nogami. A Kurosawa és Nogami munkássága előtti tisztelgésnéként olvasható film Tsai és Nogami kapcsolatának, kölcsönös tiszteletének önreflexív megsokszorozása. Nogamit látjuk, amint Tsai filmjét nézi vagy róla beszél, Tsai alteregóját (Lee Kang-sheng) figyeljük, amint Nogamival üldögél egy őszi délutánon egy padon.

Tsai jellegzetes „szerzői” filmes, az a típus, aki kifejezett sportot űz abból, hogy minden filmje, produkciója, tevékenysége ezer szállal, hálózatosan kapcsolódik össze életművé. Filmjei-

nek ismerői kedvtelve merülhetnek el az ismétlődő motívumok, helyszínek, szereplők megfigyelésében, a néhány filmmel és évvel később folytatódó történetzsalak felgöngyölítésében. Idén tavasszal ezt a hálózatosságot térben is kifejezte a kiállítással párhuzamosan, egy másik helyszínen ismét színpadra állított, Tsai által rendezett performansz. A *The Monk from Tang Dynasty* című előadás 2014-ben született négy nemzetközi művészeti fesztivál megbízásából, melyek helyszínein (Brüsszel, Bécs, Tajpej, Gwangju – Dél Korea) a *Walker*-sorozat filmjeinek vetítéseit kísérve alkotott művészeti eseményt. A színpadi performansz főszereplője a *Walker*-sorozatból ismert, vörös köpenyes szerzetes (Lee Kang-sheng), aki Xuanzangot, a híres 7. századi buddhista vándorszerzetest megidézve álmodt lát, majd egy hatalmas fehér papírlapon sokezer mérföldes vándorútra indul (a hajdani szerzetes 17 évig tartó vándorútján 10 000 mérföldet tett meg fontos buddhista szövegek után kutatva). Miközben a *Walker*-sorozat két epizódjában Lee Kang-sheng a múzeumban Marseilles és Tokió utcáit rójta rendkívüli lassúsággal, egy csodálatos, a természetes környezetből sziklaként kiemelkedő színházépületben, melynek panorámaablakain keresztül a színpadi teret lényegében egy erdő vette körül, Lee Kang-sheng szerzetese két és fél órába sűrítette Xuanzang 17 éves vándorlását. A kínai zen buddhizmus „sétáló meditáció” technikáját és a lassú film esztétikumát ötvöző produkció rendkívüli élményt kínált a kontemplatív művészeti gyakorlatra nyitott közönségnek – vagy, ahogy a rossz nyelvek fogalmazzák, azoknak, akik azt is élvezettel nézik, ha más sem történik egy filmben, minthogy szárad a falon a festék.

Mindezek az események és alkotások a különböző médiumok közvetítésével, eltérő terekben hűen képviselték Tsai ars poeticáját, azt a törekvését, hogy rávegye a közönséget, hogy az érzéki tapasztalás jelenbeli pillanatát minél nagyobb intenzitással élje át. A *Walker*-sorozat és a hozzá kapcsolódó performansz pedig ezt a tevékenységet kifejezetten a meditációs elmélyülés kontextusába helyezi, történjen az akár a moziteremben, a múzeumban vagy a színházi térben. •





AZ ÚJ KÍNAI FILM

# ÉGI TÖRZSEK

VARRÓ ATTILA

AZ IDEI HONGKONGI NEMZETKÖZI FILMFESTIVÁL KÍNAI FELHOZATALA ÚJ  
RENDEZŐGENERÁCIÓ ÍGÉRETÉT HORDOZZA.

A hogyan a lassan félúthoz érő „egy nemzet-két rendszer” politika fokozatosan mossa el az ötven évre kijelölt határokat a Kínai Népköztársaság és a hétmillió Hongkong „különleges igazgatású területe” között, úgy olvad mind komolyabban a kínai állami filmgyártásba „Kelet Hollywood”-ja, még ha nem is közvetlen hatalmi nyomás, inkább egyfajta gazdasági ozmózis következtében. Az elmúlt két évtizedben zajló fokozatos (regionális és nemzetközi) piacvesztés, a helyi alkotók (keleti és nyugati) emigrációja és a súlyosbodó finanszírozási nehézségek mind több hongkongi stúdiót és alkotóműhelyt kényszerítenek az utóbbi években megsokszorozódó kínai koprodukciónak irányába, valamint a legfőbb felvevő piaccá vált népköztársaság cenzurális szabályainak betartására: nem csupán a nyílt politikai kritika, de a 80-as/90-es évek hőskorát jellemző látásmód (amelyben fájdalmas nosztalgia keveredik tehetetlen haraggal) és a műfaji kísérletező kedv is nemkívánatos elemmé vált ezen a közös terepen, ahol kockázatkerülő túlélési stratégiák emésztek fel az alkotói energiák tetemes részét. A hongkongi mozi függetlenségét mostanság főként azok a szerényebb költségvetésű zsánerelemek reprezentálják, amelyek alkotói a pekingi piac által elutasított (akár kifejezetten nyugati) műfajtematikák legelőit választják és ezeket a pekingi politika által elutasított szubverzív tartalmakkal rajzolják át, legyen szó társadalmi disztópiáról (mint az idei év nagy botránydarabját jelentő *Ten Years* szkeccsfilmje), gengszterfilm parabolákról (*The Mobfathers, Robbery*) vagy épp Lars von Trier-féle musicalről (*Office*).

Ezzel az útkereső folyamattal párhuzamosan érlelődik a legfrissebb pekingi generáció, immár a hetedik, amelynek tagjai visszatérnek nagyapáik (neo)realizmusának vidéki tájai felé, kereken elutasítva az apák karcos és konfrontatív urbánus filmkísérleteinek kitörési törekvéseit mind a műfaji affinitás, mind pedig a politikai tabusértés tekintetében. Ezek az ezredfordulótól pályára lépő alkotók híven őrzik elődeik szociális érzékenységét és elkötelezettségét, de direkt rendszerkritikák helyett inkább a modernizálódó Kína általános társadalmi problémáit állítják célkeresztjükbe, demográfiai tragédiától (*Back to the North*) az iparosítás környezeti következményein át (*Behemoth, Life After Life*) a prostitúcióig (*Crosscurrent*) – látásmódjukban pedig a transzcendencia, a minimalista filmnyelv és az erőteljes szimbolikusság alkot különös keveréket a kíméletlen kínai rögválóság személyes ábrázolásával. Az idén negyvenedik alkalommal megrendezésre kerülő Hongkongi Nemzetközi Filmfesztivál (HKIFF) kínai kínálata ezt a párhuzamos művészi harcot reprezentálta kompromisszummentes válogatásával az elmúlt másfél év „hazai” terméséből, amire csak még inkább felhívta a figyelmet a friss tajvani játékfilmek szinte teljes hiánya (a kivételt jelentő *Afternoon* vágatlan kétórás beszélgetése Tsai Ming-liang és fétisszínésze között inkább tekinthető a Panahi-féle öndokumentálás egyébként izgalmas példájának). A program sajátos „egy nemzet-két rendszer” tájképében népes hongkongi vasbeton-panorámák ütköznek kihalt belső-mongol pusztákkal, parázsló indulatok lassan hömpölygő érzelmekkel (akár

egyetlen szkeccsfilm belül is, lásd a többnemzetes *Beautiful 2016* példáját) – a sokszínű alkotógárda eltérő gyökerű törzsei mégis erős egységet alkotnak, akárcsak az égi törzsek egyensúlyából felépülő ősi kínai világgép.



FA

A fesztivál nagydíjának számító „Young Cinema Award” trófea nyertese, a *Life After Life* tökéletes példáját jelenti annak a törekvésnek, amellyel a legfrissebb alkotónemzedék ötvözni kívánja a mozgóképes szülők és nagyszülők hagyományát: a Jia Zhangke produceri segítségével készült elsőfilm dekonstruktív kísértetsztorit helyez hagyományos vidéki közegbe, Shaanxi tartomány északnyugati régiójába, amely nem csak az ifjú rendező szülőföldjét jelenti, de olyan ötödik generációs alapfilmek szűkebb hazáját is, mint a *Sárga föld* vagy a *Qui Ju története*. Ezt a tájat azonban már nem a folyó vagy az őszi festi sárgára, hanem az egyre terjedő ipari szennyezés, pusztuló termőföldjeiről tömegesen vándorol át lakossága a panelfalak közé, kiszikkadt szántókat és gyümölcsösöket hagyva maguk után. Zhang Han-yi kiskamasz hőse, Leilei kortársaihoz hasonlóan erősen elkívánczik a sivár vidékről, darukelöl szeretne lenni és diszkóba járni, míg nem maradni kívánó apjával történet vitájuk után megszállja halott édesanyja szelleme és új célt ad neki: át kell ültetni a régi otthonuk előtt sorvadó kislát egy gazdagabb talajba. A rendező gyermekkori emlékeiből és helyi legendáiból születő történet egyfajta spirituális hazatalálás meséje: mialatt a fiú apjával végigjárja a környékbeli rokonságot, hogy segítőkre találjanak küldetésükhöz, saját szemével látja megelevenedni a szülőháza meséit, a hétköznapi világgal tökéletes szinkronban élő csodákat, kutya képében reinkarnálódott nagypapjától a kecskéket termő fáig, míg végül saját gyökereit is elülteti a sárga földben. Zhang ugyanígy talál vissza az ötödik generáció szellemiségéhez, ám társadalmi kórképe közelebb áll a lírához, mint a drámához: *cinéma verité* világát szuggesztív, szimbolikus tájképekkel dúsítja, durva rögválóságát (kamera előtt megfajított kecskétől hosszan mutatott vizelésig) enigmatikus kísértetmesével szublimálja. Művének mandarin címe (*Dúslombú ágak útvesztője*) nem csupán – a kifejezés eredeti jelentését követve – a népes rokonságra és a benne helyét



kereső fiúra utal, de arra a költői látásmódra is, amely gazdagabbá, rétegzettebbé és nyitottabbá teszi ezt az alkotói fejlődéstörténetet. Ez a költőiség köti legszorosabban össze az új generáció tagjait, elkülönítve őket direkterben fogalmazó elődeiktől: műveik egyfajta kevert erdőséget alkotnak, egyazon kulturális táptalaj mélyébe nyúló szimbólumokkal és egyazon mennybolt felé törekvő sűrű szövésű lombkoronával.

## FÖLD



Ha mindössze egyetlen őselemmel kellene összekötni a fesztivál kínai legújabb hullámának alkotásait, az mégsem a Fa, inkább a Föld lenne, pontosabban a Föld (de)formálódása és pusztulása – akár a szülőföld, akár a termőföld vonatkozásában: előbbit a filmek legfőbb helyszínét jelentő vidéki falvak elnéptelenedése, utóbbit a mezőgazdaságot felváltó ipari termelés, főként a bányászat jelenti. A fiatal kínai film földje már nem a vörös cirokmezők végtelen felszíne, hanem a feltúrt, kiaknázott földmély – az emberi mohóság határtalanságának színhelye, még akkor is, ha netán városi környezetben jelenik meg (a *Chongqing Hot Pot* rendhagyó heist-vígjátéka a helyi specialitásnak számító tárna-éttermek egyikében játszódik, amelynek három ifjú tulajdonosa a bővítés során rábukkan egy éppen kirablás alatt álló banktrezorra). Az ideai fesztivál dokumentum-szekciójának fődíját elnyerő *Behemoth* (amely Kínában egyelőre tiltólistán szerepel) három fejezetével az *Isteni színjáték* szerkezetét követi a belső-mongol legelőket felsebző szénbányák poklától a régió vaskohóinak purgatóriumán át Kína hírhedt szellemvárosa, Ordos City kongó toronyházakból álló lakatlan édenkertjéig, miközben a cselekmény nélküli esszéfilm hosszan kitartott, lenyűgöző beállításait költői monológok Vergiliusa kíséri. Az ezredfordulón dokufilmesként és videó-művészként induló Zhao Liang egy lírai dokumentumfilm rendhagyó műfaji kísérletében ötvözi eddigi munkáit, amelyben hatalmas tükörlapokkal vagy meztelen férfitesttel megbolondított indusztriál-tájképek randevúznak szénporos arcú bányászok tüdőroncsoló hétköznapi életpépeivel – az



összhatás akár bosszantóan mesterkélt is lehetne, a külféle jellegű képsorok egyformán erős szuggesztivitása azonban közös nevezőre hozza a jeleneteket. A *Behemoth* esetében a föld nem csupán központi motívum, sokjelentésű költői kép, de kihalt terei, egyszerű geometriája és erős alapszínei tökéletes környezetként szolgálnak ahhoz a minimalista nyelvezethez, amely továbblépést jelent az előző generációk realista ábrázolásmódjához képest. Hasonló letisztult, szigorú formalizmus jellemzi az idei felhozatal más földfilmjeit is, a *Paths of the Soul* jóformán egyetlen nézőpontra koncentrált tibeti zarándokúttjától a *Life After Life*-on át a *Back to the North* monokrómról csupaszított családi drámájáig: mintha csak a hajdani keserű rizsföldek vörös sivatagokká üresedtek volna az új évezredre.

## VÍZ

Amennyiben az új kínai filmek földközeli, statikus minimalizmusa a vidéki Kína hegyei és síkságai közt talál magának ideális témát, úgy a bennük megfogalmazódó transzcendens tartalom leginkább a vízhez kötődik, pontosabban a folyóvízhez: a kínaiat egyetlen kínai opusza, amely állóvízre építi jelképrendszerét (*Li Wen at East Lake*) inkább szokatlanul ironikus hangvételt társít elmelledő dokumentumjeleneteihez, egy feltöltött tó és a közelében dolgozó közrendőr párhuzamos történetéről – ahogy

## „Vörös sivatagga üresedtek”

(Zhang Han-yi: *Life After Life*)

a Keleti-tó fokozatosan átadja helyét a lakótelepeknek, úgy tűnik el a vidékről és a filmből a spirituális mélység, átadva helyét a rögbuta hatóságai közeg

sekélyes hétköznapijainak. Hasonlóképp von párhuzamot a *River* című nomádfilm a szerzetes édesapjától elfordult lázadó fiú és a tibeti hegyvidéken jégpáncélba dermedt Jangce között – míg ugyanez a folyó a maga teljes hosszában és mozgalmatlan szépségében a fesztivál legspirituálisabb alkotása, a *Crosscurrent* kizárólagos helyszíne és központi motívuma volt. Kikötőivel a mocskos sanghaji torkolattól a tibeti forrásvidékig a megvilágosodás útján folytatott állomásokat jelenti a melankolikus hajós/költő főhős számára, aki minden egyes megállónál szorosabban fűzi kapcsolatát a nagyvárosban megismert folyami prostituálttal: a lány múltjába visszautazva feltárla előtte egy szomorú élettörténet, ami egyben a hit elvesztésének története is. Minél tisztább és békésebb lesz a Jangce, annál közelebb jut a hős a „hit nélkül bűn az élet” felismeréséhez és a halott édesapjának szellemével való megbékéléshez (aki előbb egy fogságban tartott fekete hal, majd egy szabadon engedett folyami delfin alakjában jelenik meg a történetben). A 2004-es debütfilmjével rögtön Camera D’Or-t nyerő Yang Chao a *Crosscurrent* alapján immár bátran nevezhető a transzcendens tartalmakban egyébként is gazdag fiatal kínai film Terrence Malick-jének:





egyfelől visszafogottságában is lenyűgöző erejű vizualitással ragadja magával a nézőt, másfelől a belső narráció folyamatos elmélkedéseivel az élet és hit nagy kérdéseiről megfosztja attól a bressonni csendtől, amiben igazán működhethének ezek a képek. Legyen szó a népi hitvilág (*Life After Life*), a kereszténység (*Behemoth*) vagy a buddhizmus (*Crosscurrent*) csodás elemeiről, megjelenítésük mindegyik rendezőnél hétköznapi, szinte magától értetődő természetességgel történik, részben az eszközszegény képi ábrázolásmódnak, részben pedig a lassan hömpölygő, elliptikus cselekménynek köszönhetően, amelyben óhatatlanul felértékelődik minden rendhagyó pillanat – metafizikus *road movie*-jaik szüntelenül alakot váltó folyók, amelyek megtisztítanak, ha sodrukra bizza magát a néző.

## 金

### FÉM

A végtelen természeti tájakban és kiaknázható nyersanyagkincsekben jóval szegényebb Hongkong érthető módon kevesebb lehetőséget kínál filmművészei számára az őselemek megjelenítésére. Nem véletlen, hogy a fesztivál egyetlen helyi alkotása, amely teljes egészében ilyen természeti jelképrendszerre épül, épp a kínai asztrológiából hiányzó, ám Hongkongban is bőséggel található Levegőt választotta: Adam Fong *She Remembers He Forgets* című romantikus melodrájában a repülés különféle metaforáin keresztül meséli el egy be nem teljesült gimnáziumi szerelem krónikáját. Annál több szerep jut azonban a Fémnek, nem csupán fegyveracél és vasárcsok formájában (lásd az *SPL2* hiperkinetikus börtönfilmjét), de a modern urbánus élet alapelemeként is, amelynek az elmúlt évben nem egy helyi *auteur* szánt központi szerepet – akár a minden emberi köteléknél erősebb anyagi vágy jelképéül (lásd a Ringo Lam-féle *Wild City* milliókat tartalmazó fémbőröndjét), akár a technológia és ember szimbiózisának megjelenítésére (mint Dante Lam kerékpárverseny-filmje, a *To the Fore* drótpárpái esetében). A fiatalnak már nem igazán, de rendre megújulónak annál inkább nevezhető Johnnie To idei zsánerkísérletében mindkét olvasatot egyesítette: öt évvel a hongkongi tőzsdespekulációk sorsformáló és lélekromboló hatását bemutató bűnügyi opusza, a *Life Without Principle* után elkészítette párfilmjét, ám ezúttal egy nyugati típusú musical

zsánerkeretében, amelynek egyetlen helyszínét jelentő irodaháza hatalmas színpadi fémvázra csupasztva jelenik meg a filmben. Az *Office* aranyásó-hősei, a pénzügyvilágban helyet kereső fiatal alkalmazott-páros és az egymás ellen szövetkező cégvezetőség ebben az elidegenítő, erősen stilizált díszletben mozog, úton-útfélen dalra fakadva: mechanikus pályákkal, hideg jelmezeikkel, összehangolt koreográfiáikkal inkább alkatrészei a krómtronynak, egyéni törekvéseiket épületelemek jelképezik (a csúcsra jutás gyorsliftjétől a határidők állandó fenyegetését megjelenítő hatalmas óramű-vázig), miközben a falak hiánya nem átláthatóságot sugall, inkább kiismerhetetlen acéllabirintust. Túl a kortárs kínai filmre jellemző társadalomkritikai üzeneten, ez a stilizált fémváz híven tükrözi a kortárs hongkongi zsánerfilmben felszínre kerülő formabontási törekvést is: precíz geometriájú konstrukciója egyfajta műfaji dekonstrukció, ami inkább felhívja a nézői figyelmet a musical mesterséges, valóságidegen jellegére, mintsem megpróbálná amolyan *West Side Story*-san hitelessé tenni és szervesíteni a modern nagyvárosi környezetbe.

### TŰZ

## 火

Míg az új kínai film lírai természetének ágas-gyökere Fájához az agresszív hongkongi zsánerkonstrukciók ridegmerev Fémje társul, a múltat jövővel összekötő, újjászületést/megtisztulást hozó Víz határon túli párja a múltat felperzselő, örök kárhozatot jelentő Tűz: a permanens, nemzedékről nemzedékre formálódó filmművészet ellenpontja egy porig égő filmgártás hamvaiból fel-támadó új generáció, akik nem hisznek a helyi műfajhagyományok erejében, inkább dühödt indulattal új irányokba terelik őket. Az évtizedek óta globálisan csodált hongkongi akció/bűnfilmek mára többnyire merev koprodukciós korlátok között versenyeznek (lásd a *Wild City* vagy a Sammo Hung-féle *The Bodyguard* Peking-konform meséit), a káprázatos tűzharok és robbanások költséges megvalósítása szigorúbb kompromisszumok közé szorítja a helyi alkotókat – nem véletlen, hogy Ringo Lam hajdani *Lángoló városa* a mai ifjú titánoknál inkább fehér izzású parázsmező, méghozzá cseppet sem titkolt politikai hevülettel. A fesztivál mindhárom hongkongi bűnfilme nyílt politikai allegória, a *The Mobfathers* könnyed választási gengszterfilmjétől

(„Minden tagnak egyformán joga van szavazni!”) a *Trivisa* valós alapú, kudarcba fúlt heist-történetén át (amelynek három ellentétes személyiségű szuper-gengszterét az elsőfilmes rendező-trió Peking, Hongkong és Tajvan megfélelőiként ábrázolja) a *Robbery* valós idejű kamarathrilleréig, amelynek különféle, mindenre elszánt bűnözőktől (öngyilkos bombamerénylő, pszichopata rendőrgyilkos, kegyetlen bűncézár) megszállt éjszakai üzletét a rendezői nyilatkozat is a jelenlegi hongkongi helyzethez hasonlította: „egy éjjel-nappali bolt az emberek alapvető igényeit szolgálja napi 24 órában, ám ez a bolt ma a rablók miatt nem működik, és ha az emberek igényei nem teljesülnek, robbannak és új utat égetnek maguknak”. A beszedés nevű Fire Lee renitens zsánerfilmjében a patkányfogóba szorult szereplők bukástörténete egy öngyújtó megtalálásával indul és egy dinamitsomag robbanásával ér (kollektív) véget, ám a John Woo vagy Dante Lam bűnvilágát eluraló tűzörvények ezúttal az egytől-egyig önző, ösztönvezérelt, önpusztító szereplők belsejében kavarnak, megfosztva a filmet a jogosan elvárt akció-elemektől, miközben az elidegenítő formai megoldások egyfajta színpadi térré alakítják a klausztrófob cselekményvilágot. Lee vérgőzös embergyűlölete nemcsak a Hongkong-kisbolygot változtatja sarthe-pokollá, de a hagyományos thriller-keretet is lerombolja, hol abszurd vígjátéki szituációkkal, hol gyomorforgató erőszakpillanatokkal, de leginkább azzal az elutasító távolságtartással, amivel a rendező véglény-hőseit kezeli. Hasonlóan a To-musicalhez, a Lee-thriller is a dekonstrukcióban látja az új mozgástér, a szabadulás lehetőségét: noha ez a műfaj-rombolás ellentétes irányú a *Life After Life* kísérletmeséjének vagy a *Behemoth* lírai dokumentumfilmjének műfaji határsértéseivel (erős műfajból tart kifelé), lázadása hasonlóképp az intézményes keretek ellen irányul – akár előző generációk programfilmjeinek társadalmi valósága, akár stabil műfaji valóságképek keretei jelentik azokat. Széles tematikai és stílári spektruma ellenére az új kínai filmet leginkább ez a realizmussal szembeni általános ellenérzés táplálja, a különbség mindössze annyi, hogy a költői/mágikus realizmus vidéki talajából fakad tiszta forrásuk vagy a zsánerpanelek traverzeiből pattant szikrák lobbantják lángra. •



UDINE – 2016

# BESZIVÁROG A VALÓSÁG

BASKI SÁNDOR

**A TÁVOL-KELETI FILMEK EURÓPAI FESZTIVÁLJA 18 ÉV UTÁN SEM VESZÍTETT NÉPSZERŰSÉGÉBŐL. IDÉN NEM CSAK SZÓRAKOZTATÓ, DE FONTOS PRODUKCIÓKAT IS LÁTHATOTT A KÖZÖNSÉG.**

Nagykorúságról elmélkedni a 18-as évforduló kapcsán a létező legnagyobb fesztiválbeszámoló-közhely, de a ziccert Udine kapcsán sem lehet kihagyni. Az induláskor, 1999-ben ugyanis még korántsem tűnt magától értetődőnek, hogy egy észak-olasz kisváros hosszútávon is a távol-keleti filmek európai rajongóinak Mekkájává válhat. Az elmúlt évek során látszólag kevés dolog változott: a kínálat továbbra is az ázsiai térség populáris filmtermését próbálja lefedni, és a közönség még mindig Európa különböző pontjairól érkező egyetemistákból, veterán Ázsiafilm-rajongókból és lelkes helyiekből áll, akiket a válság hatására megnövelt bérletárak sem tántorítanak el. A szervezőknek így aligha van okuk rá, hogy a jól bevált formulán változtassanak, a cél maradt továbbra is a szórakoztatás és a kulturális ablakok nyitogatása, egyedül a Focus Asia néven megrendezett filmvásár jelzi, hogy a hídszerepet a két kontinens között szeretnék még markánsabban érvényesíteni.

Hogy az Udinéban vetített zsánerfilmek utat találnak-e az európai moziba, az sajnos erősen kétséges, az idei kínálat mindenestre a korábbiaknál is szélesebb keresztmetszetet nyújtott, köszönhetően az új dokuszekciónak, és annak, hogy néhány szerzői alkotás is helyet kapott a programban. A legfontosabb bemutató kétségkívül a *Tíz év* (*Ten Years*) volt, amely több szempontból is kuriózumnak számít. Hongkongi film korábban soha nem mert ilyen nyíltan politizálni, és nem is kavart ekkora botrányt. A szkeccsfilm, amelyet öt fiatal rendező forgatott

fillérekből, kezdetben csak egyetlen moziban futott, ott viszont többen ültek be rá, mint az új *Star Wars*-ra. A kínai sajtó rögvest félelemkeltő provokációnak minősítette a produkciót, és amikor kiderült, hogy megkapja a Hong Kong Film Awards fődíját, az általi tévé úgy döntött, nem közvetíti a díjátadó gálát – 1991 óta először.

Nem véletlenül lettek idegesek a cenzorok, a *Tíz év* alkotói valóban szokatlanul keményen fogalmaznak. A koncepció szerint mindegyik kisfilm 2025-ben játszódik, az elképzelt jövőbeli Hongkongban azonban nem futurisztikus víziók, hanem a függetlenségpártiak legnagyobb félelmei kelnek életre. Miután 2014-ben Kína gyakorlatilag eltörölte a hongkongi általános választójogot – ekkor vonult utcára az ellenzék az „esernyős forradalom” keretében –, a demokráciát féltő hangok aligha indokolatlanok. A rendezők közül többen is orwelli viszonyokat vizionálnak, a kommunikációt, a nyelv uralásának kérdését helyezve fókuszba. Az első szkeccsben (*Statiszták*) a hatalom triádtagokat bérel fel egy politikai (ál)merényletre, így nyomva le a közvélemény torkán az új nemzetbiztonsági törvényt; a *Dialektus* egy, csak kantoniul beszélő taxisofőr kálváriáján keresztül mutatja be a hatalom által favorizált mandarin nyelv térhódítását, míg a *Helyi tojásban* gyerekekből toborzott Ifjúsági Gárda ellenőrzi, hogy nem kerülnek-e tiltólistás termékek és könyvek forgalomba. A legsötétebb képet az *Önégetés* festi – ebben a jövőverzióban a kínai hadsereg már bevonult a városba, a tüntetéseket vérbe fojtják, néhány

ellenzéki fiatal pedig már a passzív ellenállás legvégső formáját – lásd a szkeccs címét – fontolgatja.

A *Tíz év* elkészítése igazi, vakmerő politikai gesztus volt, ekképpen nem is lenne fair számon kérni rajta a didaktikus hangvételt – célját, a figyelem felkeltését, a közbeszéd tematizálását így tudta maximálisan beteljesíteni. Az udinei szervezők bátorsága is megsüvegezendő, a bemutatóval ugyanis vállalták annak kockázatát, hogy retorzió gyanánt a kínai illetékesek nem engedik el a fesztiválra a kínai filmeket.

Márpedig Kína, mint a világ második legnagyobb filmpiaca, amely tavaly 48%-os növekedést produkált, továbbra is megkerülhetetlen. Az udinei program nem reprezentatív, mégis beszédes adat, hogy míg a fesztivál első évtizedében a hongkongi címek domináltak a kínálatot, addig mostanra megfordult az arány: az egykori brit gyarmatot idén csak négy film képviselte, szemben a 10 kínai produkcióval.

Tanulságos egymás mellé helyezni a nemrég még egyeduralkodó bűnfilmes zsáner két képviselőjét, a kínai *Mr. Wu megmentését* (*Saving Mr. Wu*) és a hongkongi *Keresztapákat* (*The Mobfathers*). Előbbi egy nagy port kavart megtörtént eset, a színész Ruofu Wu 2004-es elrablásának feldolgoása. Az incidens bemutatása után Ding Sheng író-rendező megkavarja az időrendet, amivel jelentősen csökkenti a feszültséget, és a sztori fő kérdésévé nem az válik, hogy a tűsz megmenekül-e, hanem, hogy a nyomozók miként bukkannak a nyomára. A pszichopata vonásokat mutató főgengszterrel szemben a rend őrei feltűnően kompetensek, lenyűgöző profizmussal göngyölitik fel a szálat, miközben a félig-meddig saját magát alakító Andy Lau igazi példaképként viselkedik a szerepben; úgy, ahogy az a kínai filmipar egyik legnagyobb, reprezentáns sztárjától elvárható.

A *Keresztapák* ellenben egy olyan világot mutat be, amelyben gengszterek uralják a várost, és a véres bandaháborúhoz a rendőrök jobb esetben tétlen statisztaként, rosszabb esetben lefizetett cinkosként asszisztálnak. Több mint beszédes, hogy a triádvezéri posztért folyó harcban az egyik jelölt egy exrendőr, de áthallásos a gengszterek választási rendszere is: a maffiafőnökök döntik el szűk körben, hogy kik indulhatnak a pozícióért; a 2014-





es reformok szerint Peking hasonlóan határozna meg a főminiszterjelöltek körét. A *Keresztapák*at sajnos a karikatúraszzerű, CGI-vérrel borított erőszakjelenetek miatt nehéz komolyan venni, de mindenképpen értékelendő, hogy Herman Yau rendező és társai, a trendekre fittyet hányva, visszaidézték a hongkongi gengszterfilmeknek azt az aranykorát, amikor antihősöket is lehetett szerepeltetni, és nem kellett a kínai filmpiac elvárásaihoz igazodni.

A mindig izmos koreai szekcióban is lehetett egy izgalmas közéleti témákat feszegető filmet találni. A *Belső emberek* (*Inside Men*) – hasonlóan a *Tíz év nyitóskeccséhez* – a politika, a média és az alvilág összefonódását taglalja, és története szintúgy egy választás körül bonyolódik. Hogy a korrupció valóban ennyire átható-e Dél-Koreában, kérdéses, a *Belső emberek* mindenesetre hihetően illusztrálja a cinikus hatalmi machinációkat; alighanem ennek is köszönhető a 9 millió eladott mozijegy.

A sztori mindhárom kulcsfigurája a közvélemény-kutatásokban vezető elnökjelölthöz kapcsolódik valamilyen formában:

Herman Yau:  
**Keresztapák**  
(Anthony Wong)

Lee, a legnépszerűbb konzervatív koreai napilap főszerkesztője, a személyes jóbarátja; a rendőrből lett fiatal ügyész nyomozni kezd a politikus után; a Lee Byung-hun által alakított gengszter pedig egykoron neki dolgozott, amíg kegyvesztett nem lett. A társadalmi háttér érzékeltetésével a rendezőnek sikerül mindegyik főszereplőt egynél több dimenzióval felruházni, és nem melleleg hibátlanul ötvözni a politikai thrillerek legszebb hagyományait a kortárs koreai bűnfilmek stiláris erényeivel. A *Belső emberek*et a legkevésbé sem lehet egzotikus filmcsemegeként nézni: amiről beszél, és amit megmutat, az Dél-Korea határain kívül is ismerős lehet bárkinek.

Ugyanez a dokuszekcióban szereplő *Célozd meg a csúcst!*-ről (*Reach for the Sky*) is elmondható. A továbbtanulás a nyugati társadalmakban mindenhol kardinális kérdés, igaz, annyira talán sehol, mint Dél-Koreában. A Nemzeti Vizsga idején, november második csütörtökén megáll az élet az országban,

munkaszüneti napot tartanak, hogy a diákok még véletlenül se keveredjenek közlekedési dugóba a nap

napon, sőt a repülők több óráig nem szállhatnak fel, a teljes nyugalom biztosítása érdekében. Nem csak az dől el ekkor, ki melyik egyetemen folytathatja tanulmányait, de az is, hogy később a koreai társadalmi hierarchia melyik fokán élheti le az életét. A családi és a társadalmi nyomás ennek megfelelően óriási, a diákok jelentős része a vizsgát megelőző hónapokban külön felkészítő iskolába jár, ahol reggel hatkor kezdődik, és sokszor éjfélkor sem ér véget a nap.

A film három, különböző módszereket választó fiatal napi rutinját követi a felvételiig vezető úton, és köszönhetően talán annak, hogy külföldi (belga) koprodukciónban készült, az örületet sikerül mindvégig páratlan objektivitással és alaposággal, külső szemzőgből bemutatnia. A *Célozd meg a csúcst!* így egyszerre személyes portrék füzére és lebilincselő társadalomrajz.

A fesztivál programszerkesztőjét dicséri, hogy ugyanerre a napra időzítette a film japán párdarabját (*A lécc fölött; Flying Colors*), amelyből kiderül, hogy nem csak Dél-Koreában élet-halál a továbbtanulás kérdése. A tanmesébe oltott dramedy főhőse

egy tipikus *gyaru*, vagyis a tanulmányait elhanyagoló, lázadó tinédzser lány, aki az érettségéhez közeledve hirtelen fejébe veszi, hogy „jó útra tér.” Anyja dupla műszakot vállal, hogy be tudjon iratkozni egy felkészítő-iskolába, ahol a filmtörténet inspiratív tanárfiguráit megidéző, liberális nevelési elveket valló Tsubota meggyőzi arról, hogy akár a tokiói Keio elitegyetemre is bejuthat, ha nagyon akarja.

Bár megtörtént eseményeken alapul, a *Célozd meg a csúcst!* mellé helyezve *A lécc fölött* legalább annyira a hollywoodizált fikció és a kiábrándító valóság kontrasztjáról tudósít, mint az emberi kitartás diadaláról. Izgalmas lenne, ha a kosztümös filmeposzok, a lehengető akciófilmek és a romantikus komédiák mellett Udínében máskor is beférne egy ilyen tanulságos, a való világra ablakot nyitó double feature. •



■ CANNES

# Szalmaláng vagy erdőtüz?

■ GYENGE ZSOLT

**A 69. CANNES-I FILMFESTIVÁLON REKEMŰ-KÖZELI FILMEK EGÉSZ SORA BIZONYÍTOTTA, MÉG MINDIG TERMÉKENY TUD LENNI A FILMES KIFEJEZÉSMÓD.**

A filmnyelv alakulása talán soha nem volt annyira kulcskérdés, mint ezekben az években, amikor a platformok, technológiák és fogyasztói szokások változása egyre nagyobb kihívás elé állítja a hagyományos értelemben vett mozi. A nagy filmfesztiválok még mindig a nagybetűs „cinéma” templomainak minősülnek, ami azt jelenti, hogy nem itt, a „cinéphilia” fellegráiban kell keresni mondjuk az új média hatásának lenyomatát – éppen ezért kulcskérdés, hogy ezek a rendezvények fel tudnak-e vonultatni olyan valóban kreatív és innovatív mozgóképi kifejezésmódokat, amelyek e művészeti forma létjogosultságát bizonyítanák. Vagyis amikor ilyen helyeken forgolódnunk, elsősorban nem is az időtálló remekművek felkutatása a legfontosabb, hanem az, hogy találunk-e olyan történeteket, formanyelvi megoldásokat és

szerezőket, amelyek és akik képesek érvényes módon megszólalni a mozi nyelvében. Ennek érdekében a cannes-i fesztivált a következőkben nem az amúgy is csalóka díjak, hanem a filmnyelvi kifejezés komplexitása vagy újszerűsége mentén fogom áttekinteni.

Formanyelvi kiforrottsága miatt érdemes ezt a sort a német Maren Ade filmjével kezdeni, aki – bár berlini nagydíja révén már nem számított ismeretlen kezdőnek – teljes meglepetést okozva vált egyik pillanatról a másikra az egész fesztivál kedvencévé (a zsűrit leszámítva). A kifordított apa-lánya szituáció, amelyben a megszokottól eltérően az apa játssza a lázadó szerepet a társadalomba beilleszkedő és céltudatosan karriert építő lányával szemben, két okból válik kiemelkedővé. Az egyik az a kifino-

Bruno Drumont:  
**Ma loute**

multság és eszköztelenség, amellyel a rendező a humort adagolja az alapvetően komoly, időnkénti szinte drámai történetekhez: teli szájjal ugyan csak egyetlen jelenetben esetünk, de a helyzeteket minden esetben valami különös idegenség, meghasonlottság itatja át. A rendező ezt elsősorban azzal éri el, hogy szubjektív kamera használata nélkül tudja a lánya bukaresti multinacionális vállalati világában megjelenő apa perspektíváját érvényesíteni: elképesztő látni azt, hogy ezek a jelenetek, amelyek a bohókás öreg nélkül teljesen természetesen és magától értetődőek lennének, milyen torznak hatnak bumfordi figurájának idétlen jelenléte révén.

És ezzel elértünk a film különlegeségének második okához, a színészvezetéshez, amelynek könnyedsége, improvizatív hatása és a színész alkában gyökerező mivolta egyértelműen Cassavetesre emlékeztet. A megtisztelő cassavetesi párhuzam azért is helytálló, mert az amerikai elődhöz hasonlóan Maren Ade is a személyiség és a megvalósítani kívánt társadalmi szerep közti ellentmondásból és feszültségből bontja ki konfliktusait: a *Toni Erdmann* minden pillanata konkrétan vagy átvitt értelemben, egyértelműen vagy rejtett módon szerepjátszókról szól. A két főszerepet alakító Peter Simonischek és Sandra Hüller teljesítménye azért értékes, mert játékaik nem amolyan „színészfilmben”, vagy jutalomjátékban, hanem egy rendkívül erőteljes rendezői koncepcióban tudott középponti szerepre szert tenni. A *Toni Erdmann* egy nagy formátumú rendező igazi remekműve, egy olyan szerzőé, aki egyenértékűen kezelt alkotótársaival együtt a komplex kifejezőeszközök révén jelentések rétegeinek sokaságát tudja érzékeltetni – éppen ezért teljes figyelmen kívül hagyása a zsűri részéről nem pusztán filmtörténeti léptékű baklövés, hanem magának a filmnek, mint műformának a teljes félreértését igazoló tévedés.

Ugyancsak a mellőzöttek táborát erősíti a francia Bruno Dumont, aki következetesen épített életművével évek óta résztvevője a világ nagy fesztiváljainak, de általában túl szélsőséges és inkorrekt ahhoz, hogy akár a művészfilm fősodrába kerülhessen. Nálunk leginkább *Flandria* című kegyetlenül erőszakos kamaradramája révén ismert, ám a





cannes-i versenyben most vetített filmje a 2013-as *Camille Claudel 1915*, és a Titanic fesztiválon megszélesített minisorozat, *A kis kutyafülű* szintézisnek tekinthető. Ezekben a filmekben Dumont nagyon kényes, etikai vetületektől sem mentes eszközhöz folyamodott: súlyos vagy kevésbé súlyos fogyatékkal élőket használt színészként, a Claudel életét feldolgozó filmben olyanokat is, akik láthatóan nem voltak tudatában annak, hogy mi történik velük. A radikalitásáról ismert rendező lefordíthatatlan című (*Ma loute*) legújabb munkájában örült kétpólusú világot hoz létre, egyik oldalon sztár színészek (Juliette Binoche, Fabrice Luchini, Valeria Bruni Tedeschi) által megjelenített, az idiotizmusig időtlen arisztokratákkal, a másikon fogyatékkal élőkkel reprezentált mélyszegény, kannibál kagylógyűjtögetőkkel. Dumont az e két világ közti átjárásokat és lehetetlen szerelmeket a groteszk és a karikatúra műfajának keverésével jeleníti meg, olyan fékevesztett, önálló életre kelő filmyelvet hozva létre, amelynek szabadsága, a reprezentált valóságtól való függetlensége a vége felé egyenesen a rajzfilmekével vetekszik: egy adott ponton a megelevenedő forma kezdi irányítani a történetet.

A *Kritikusok hete* az egész fesztivál legkísérletezőbb szekciója, amely attitűd természetes velejárója, hogy az időnként felfedezett gyöngyszemek mellett sok komoly tévedést is tartalmaz. Az előbbi csoportba tartozott idén az *Albüm* című elsőfilm, amelynek rendezőjét, Mehmet Can Mertoğlüt röviden a török Roy Anderssonként jellemezhetnénk. Ahhoz, hogy a formanyelvi megoldásokat meg tudjuk ragadni, röviden vázolni kell az alap-situációt: negyven körüli pár örökbe-fogadás mellett dönt, ám a társadalmi megőrzés elkerülése érdekében egy egész fiktív fotóalbumot állítanak össze a „terhesség” és a „szülés” boldog pillanatairól. Így már érthető, miért fotószerűen merev beállítások és főleg rögzített kamerájú felvételek sora alkotja a filmet, amelynek drámaiságát az adja, hogy ezáltal nyilvánosságnak szánt pózok sorozatává válnak az élet legintimebb pillanatai is. Bár a kritika nyilván elsősorban a nagyon erős közösségi kontroll alatt élő ún. kollektivistá társadalmakat illeti, az önreprezentatív közösségi média korában nem



nehéz magunkra is vonatkoztatani a látottakat.

Annak drámaiságáról, amit az okoz, hogy az egyének akár saját meggyőződésük ellenére cselekszenek a szűkebb-tágabb közösség elvárásai szerint, mindenkinek a tavaly ugyancsak Cannes-ban felfedezett *Mustang* juthat eszébe, ám a párhuzamok ezzel véget is érnek. Míg a *Mustang* ugyanis egy rossz melodráma színvonalán meséli és magyarázza túl a helyzetet, Mertoğlu filmje nagyjából az első harmadánál egyértelműen a fentebb említett svéd rendezőre emlékeztető abszurd fordulatot vesz. Először akkor lesz ez nyilvánvaló, mikor a hivatalban, ahol az örökbe-fogadást intézik, az összes ügyfélablaknál az összes hivatalnok és kliens az asztalra borulva alszik, vagy mikor a család rezzenéstelen arc-csal figyeli, ahogy a „családfő” elbotlik a fotózásra készülődés közben. Ilyen és hasonló, a realisztikus ábrázolás és az abszurd közötti skála különböző pontjain elhelyezkedő sarkítások teszik egyedivé ezt a filmet, hiszen ezek a formai megoldások a pusztán történetnél sokkal zsigeribb módon világítanak rá a helyzet és a szereplők viselkedésének abszurd mivoltára.

A filmes sajtó nagy része az amúgy botrányos díjazás mélypontjának, e sorok írója az egyetlen valóban megérdemelt elismerésnek tartja Xavier Dolan legújabb munkáját. A *Juste la fin du monde* (*Csak a világvége*) színdarab-adaptáció, ennek megfelelően szűk térben (egy házban) játszódó kamaradrámaként is értelmezhető, azonban Dolan elképesztő formaérzékének köszön-

Maren Ade: **Toni Erdmann** (Sandra Hüller és Peter Simonischek)

hetően igazi moziélménnyé válik a figyelmes szemlélő számára. Otthonától tizenkét évig távol élő sikeres szín-darabíró tékozló fiúként tér

haza öt rajongás és neheztelés keverésével imádó családjához: a film ezt az egyetlen napot mutatja be a helyzethez illő egzaltáltsággal, enerváltsággal és persze a Dolantól megszokott túlhajszoltsággal. A történet középpontjában több értelemben a hiány és annak elviselhetlensége áll: ezzel küszködnek a családtagok, akik éveken keresztül jelenléte nélkül gravitáltak Louis körül, aki viszont halálos betegsége ki nem mondása révén teremt újabb úrt minden pillanatban. Eme hiánydramaturgia azáltal válik zsigerileg átélhetővé, hogy Dolan (bármennyire blaszfémianak tűnik is a hasonlat) leginkább a dreyeri Szent Johanna perre emlékeztető módon szinte kizárólag közelképeket használ. Az alapozó plánok és a totálók szinte teljes mellőzése nem csak azt teszi lehetetlenné, hogy a szűk, zeg-zugos térben pontosan tájékozódjunk, hanem az egymással folyamatosan rendkívül intenzív viszonyban és párbeszédben lévő szereplők térbeli elhelyezkedését sem tudjuk átlátni: ez pedig állandó bizonytalanságban tart minket afelől, hogy pontosan kinek, kire nézve is tesz megjegyzéseket egy-egy szereplő. És éppen ez, a drámai tér megszüntetése az, ami miatt a történet teljes mértékben elveszti színházszerűségét. Az önnön nagyságától rendszeresen (így a cannes-i díjátadón is) meghatódni képes Dolan stílusa e sorok szerzője számára is gyakorta irritáló, azonban





és lokális környezetbe adaptálja a *Nem vénnek való vidéket* és Peckinpah *Szal-makutyák* című munkáját. A Duna közelében vagyunk a kietlen román alföld egy olyan megműveletlen darabján, amelyet a főhős nemrég elhunyt nagyapjától örökölt, és amit azonnal pénzé is kíván tenni. Azonban ottjártakor minden éjszaka vakító fényszóróval forgolódo terepjárókra lesz figyelmes a földjein, pont úgy, ahogyan Tommy Lee Jones karaktere a Coen-fivérek „eredetijében”. Ezt a csupasz tájat azonban nem véres sorozatgyilkosok, csak rosszarú maffiózók tartják rettegésben, és itt nem a történet szövevényes mivolta, hanem a lefojtott atmoszféra teremt hűsbavágó feszültséget. Mirica formanyelvi bravúrja abban a tökéletes összhangban érhető tetten, amelyet a hatalmuk megingathatatlanságáról meggyőződött szereplők beszédének és járásának, valamint az őket és a vidéket pásztázó kamera mozgásának lassúsága között megteremt. Kimódolt, ám tökéletesen kimért ez a filmnyelv, olyan, amelyet egyre kevésbé lehet a „tipikus” kelet-európaiság jelzőivel jellemezni, hanem csak a kortárs nemzetközi mozi szervesen részeként tudjuk értelmezni.

Két Pablo találkozott az ideai fesztivál egyik legnagyobb alkotásában: a chilei Pablo Larraín a legendás Pablo Nerudáról forgatott szokatlan, életrajzianak csak jobb híján nevezhető filmet. A *Neruda* különlegessége abban áll, hogy pusztán egyetlen év (1948) történésein keresztül képes rendkívül erősen átélhető és megérthető portrét rajzolni a huszadik század egyik ikonikus figurájáról. Ehhez egyrészt egy radikális narratív struktúrát talál ki: a történetet az a fiatal, feltörekvő, kisstílusú nyomozó meséli, aki a költő-szenátort ezekben az években kitartóan üldözte. Ennek köszönhetően egyből távolságtartás jön létre, hiszen a már akkor is nagy presztízzsel bíró költőt egy ellenérdekelt, ellenfele nagysága által letaglózott, de azt felérni mégsem képes figura perspektívájából jeleníti meg. Másrészt Larraín mindehhez olyan különleges rendezői és vizuális koncepciót illesztett, ami – történelmi filmhez csöppet sem illő módon – állandóan megkérdőjelezi a bemutatottak hitelességét. Szinte az összes jelenetet úgy szabdalja plánokra, hogy a vágások között átrendeződik a szituáció, más napszakban vagyunk, más elrendezésben vagy pózban

a *Csak a világvégében* újra bizonyítja, hogy rendkívüli formaérzékkel rendelkezik, oly mértékben uralja a mozi kifejezőeszközeit, mint nagyon kevesen a kortárs rendezők közül.

Közvetlen szomszédunk filmiparának töretlen sikerét jelzi, hogy három román film szerepelt idén a fesztivál hivatalos programjában, ráadásul ebből kettő a filmes kifejezés csúcspontját képviseli. Cristi Puiu nem csak a román új hullám elindítója, hanem annak legkarakteresebb, leginkább tudatos filmnyelvvél dolgozó tagja, akitől legtöbb nemzedéktársa pusztán a felszíni megoldásokat volt képes ellesni – talán pont elmélyültsége és kompromisszumot nem ismerő attitűdje miatt nem ő kapja a legrangosabb elismeréseket. Az idős családfő halálára emlékező szertartás miatt gyűl össze a család és néhány közeli barát a *Sieranevadában* (a szerző állítása szerint a különböző nyelvi verziók elleni pusztá dacból született a cím), amely rendkívül összetetten szól a privát és kollektív mitológiák bénító hatásáról. A buñueli módon folyamatosan elhalasztott ünnepi ebéd hozza létre a történetek, a figurák és a terek komplex összjátékát.

A tér felépítése központi jelentőséggel bír az egész film értelmezésében. Az egyik érdekesség, hogy bár a nézőpont dramaturgiai nem értelmezhető szubjektív kameraként, mégis a végig fejmagasságban elhelyezett, enyhén ringó, a szereplők után forduló kamera fizikai, testi viselkedése révén embe-

Xavier Dolan: **Csak a világvége** (Marion Cotillard és Vincent Cassell)

ri jelleget kap: nagyjából a film harmadánál járunk, mire leesik, hogy az események megfigyelője nem lehet más, mint a halott apa észrevételül maradó, beavatkozni képtelen, az eseményekből központi szerepe ellenére kizárt szelleme. Puiu ezt a kizárást nagyon kézzelfogható módon jeleníti meg, mikor e megfigyelőt szinte minden jelenetben átmeneti helyekre, Marc Augé kifejezésével élve „nem-helyekre” szorítja: a külső jelenetekben az autók miatt járhatatlanná és élehetlené váló túlzásúlt utcán, a lakásban pedig az előszobában kell „toporognia”. A közel három órás film legtöbb jelenetét tényleg a panellakás előszobájából követjük, ahol Puiu szédítő koreográfiával mozgatja a szereplőket, hagyja nyitva majd csukja be az oda nyíló ajtókat. Hátborzongató érzés megtapasztalni a kamera tanácstalan téblábolását, amint akár egy hivatlan vendég, a sarokba szorulva feszélyezetten jobbra-balra tekintget. A *Sieranevada* egy helyét nem leelő generációról szól, amelyet fogva tart az elődök tekintélyének és hiedelmvilágának hagyománya, a megtagadni kívánt államszocializmus súlya és a vadkapitalizmusban való boldogulás önkizsákmányolásra kényszerítő vágya.

Cristi Puiu az első, Bogdan Mirica pedig a legújabb tagja ennek az újhullámnak, olyasvalaki, aki (sok kortársával és kollégájával ellentétben) úgy tanulta meg az elődök leckéjét, hogy tovább is tudta építeni azt. A *Kutyák* egy olyan poszt-műfaji film, amely lecsupaszítja

állnak a szereplők, akiket folyamatosan, mint beállított szobrokat jár körül az állandóan vízszintesen mozgó kamera. Ebben a különleges módon költői filmben az elbeszélés, a filmezés, a költészet, az írás teremt meg azt a valóságot, amit aztán elbeszél. Mindezt pedig azért valósítja meg ily módon Larraín, mert nem egy költőfejedelmet magasztaló eposzt akar létrehozni, hanem egy olyan ember képét próbálja megrajzolni, aki éppen ezekben a hónapokban dönti el, hogy maga írja meg a sorsát, hogy mítoszként teremt meg önmagát. A filmtörténetben csak nagyon ritkán találkozni forma és tartalom ilyen kifinomult összeolvadásával, ilyen összetett és harmonikus együttműködésével, mint ami a *Nerudában* tapasztalható.

Nem kell túlzás, hogy az utóbbi tíz-tizenöt év legjobb válogatásának tituláljuk az ideit, hiszen még legalább öt a fentiekhez minőségben nagyon közel álló filmet lehetne elemezni: nem beszéltünk Alain Guiraudie megragadhatatlanságában nagyszerű remekéről, Andrea Arnold első amerikai munkájáról, Assayas kiváló rendezéséről, Winding Refn modellekről szóló látomásos horrorjáról, vagy éppen az önmagához kimagasló teljesítménytel visszataláló Jarmusch-ról. Mindez számomra azt jelzi, hogy a forradalmi mediális változások ellenére a sokszor eltemetett filmnek, mint kifejezési formának még van létjogosultsága, és vannak olyan művelői, akik képesek azt rendkívül magas szinten művelni, sőt időnként még meg is újítani.

Végül az esztétikai szempontok mellett röviden érdemes áttekinteni néhány olyan filmipari tendenciát, amely az idei kiadás során kirajzolódni látszik, és amelyek a cikk korábbi részében felsorolt filmek elkészülését lehetővé teszi. Ezek között elsőként a művészeti/esztétikai és az üzleti szempontok egyre erőteljesebb eltávolodását kell megemlíteni, ami már abban is testet ölt, hogy a fesztivállal párhuzamosan rendezett filmvásár – ahol a filmek gyártók és forgalmazók közti adásvétele zajlik – már időben is elkülönül a fesztiváltól. A buyerek már első napokban megnézik a fesztivál szinte teljes felhozatalát, és még azelőtt megkötik a legfontosabb ügyleteket, mielőtt a szakma többi része és a kritikusok véleményt nyilváníthattak volna. Ráadásul – és ezt már

a magyar forgalmazók stratégiájában is megfigyelhetjük – a megállapodások 2-3 évvel előre kötöttek olyan filmtervekre, amelyeknek eredménye nagy valószínűség szerint szerepelni fog valamelyik nagy fesztiválon. Úgy látom, ez a brandként értett és használt szerzőiség felértékelődéséhez, újbóli előtérbe kerüléséhez vezet, ahol a már bizonyított nagy nevek, amíg a tőlük megszokott stílusban és tematikában alkotnak, biztosan számíthatnak támogatásra. Míg ez önmagában talán pozitív fejleménynek tűnik, e folyamat hátulütője a kezdők és az innováció háttérbe szorulása lehet, amelyet csak részben tud ellensúlyozni a filmgyártási technológia olcsóbbá válása és a fesztiválok elszaporodása.

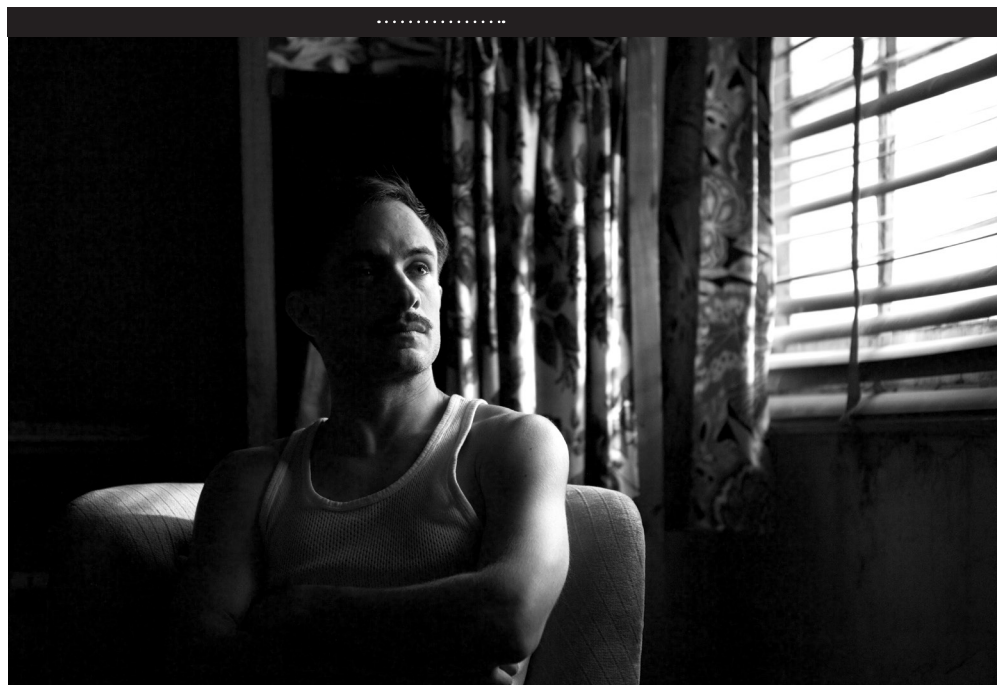
Egy másik fontos változás az internetes stream-szolgáltatások egyik nagyágyújának, az Amazon Studios-nak az áttörése jelez. A cég ugyan idén vett először részt Cannes-ban, mégis egyből öt filmmel volt jelen, amiből egyik a nyitófilm, három pedig a versenyprogramban szerepelt. Az, hogy a mozi templomának számító fesztiválon egy netes szolgáltató egyből kulcszerepet tud játszani, még a szakmabelieket is meglepte, hiszen a Netflix története alapján inkább arra lehetett számítani, hogy a kis képernyőkön hódító szolgáltatók inkább a televíziós műfajokban fognak tarolni. Azt egyelőre nem lehet kiszámítani, hogy milyen kö-

vetkezményei lesznek annak, hogy az Amazon komoly szereplővé vált a művészfilmgyártásban, de az idei fesztiváltól vált egyértelművé, hogy nagyon komolyan számolni kell velük.

Azt gondolom, soha ennyire nem volt nyilvánvaló, hogy a Berlinálé – amelynek 2016-os felhozatala ugyancsak páratlan volt – elkezdett felzárkózni a nagy testvér mellé. Az idei cannes-i versenyben két olyan szerző szerepelt (Maren Ade és Asghar Farhadi), akiket a németek fedeztek fel és juttattak el a viszonylagos hírnévig, ráadásul a *Rendezők két hete* szekcióban vetített Pablo Larraín is Berlinben szerzett nemzetközi (el)ismertséget. A folyamat okai nem egyértelműek, hiszen egyik fesztivál stábjában sem történt látványos változás, de filmrajongóként annak örülhetünk, hogy ezentúl a cannes-iak sem engedhetnek meg maguknak olyan minősíthetetlen válogatást, mint amit például tavaly produkáltak.

A legfontosabb kérdésre a választ azonban csak évek múltán kapjuk meg, mikor kiderül, hogy az idei egy véletlenszerűen kiugró pillanat, egy remek évjárat volt csupán, vagy egy olyan időszak kezdete, ahol a nagy kaliberű filmalkotók meg tudják találni a forrásokat ahhoz, hogy kiemelkedő filmjeiket elkészítsék. E sorok írója szkeptikus, de reméli, hogy téved. •

Pablo Larraín:  
**Neruda** (Gael  
García Bernal)



GRAZ / LINZ

# Önismereti leckék

BUGLYA ZSÓFIA

**AZ OSZTRÁK FILMSZAKMA ISMÉT FELMÉRTE MAGÁT, EZÚTTAL FILMFESZTIVÁLJAIT, KÖZTÜK A NEMRÉG LEZAJLOTT DIAGONALÉT ÉS CROSSING EUROPE-OT.**

A hetedik kontinensben, Michael Haneke bemutatkozó nagyjátékfilmjében egy kispolgári család sivár életének és értelmetlen halálának leszünk szenvedő szemtanúi. A szülők – a mögöttes értelemről megfosztott fogyasztói kultúra alanyai – tehetetlenségükben a legborzalmasabb lépésre szánják el magukat: miután mindent felszámolnak maguk körül, megölik gyermeküket és önmagukat. A kamera kimért nyugalommal szemléli a pusztítást, az okokra nem kapunk magyarázatot.

A film 1989-es locarnói szereplése az új osztrák film történetének egyik ki-tüntetett pillanata – ébredés egy sok évtizedes Csipek-álomból, amelyben a film illúzió volt, tánccal és zenével fűszerezett románc, mely előbb politikai, majd turisztikai célokat szolgált, majd évtizedekre teljesen eltűnt Európa kulturális horizontjáról. A nyolcvanas évek új szerzői hangjai, melyek rémálomszerű víziókkal kezdték bomlasztani a hajdani mesevilágot, hamar felkeltették a világ figyelmét. Az osztrák film a kétezres évek elejére branddóvá vált, amely a nyomászó társadalmi drámák mellett látványos dokumentumfilmek sorával került be a köztudatba. Párhuzamosan kialakult egy sok lábbon álló támogatási rendszer és megszervezte magát egy szakma, amely felismerte és artikulálja nemcsak az értékeit, de az érdekeit is, illetve felnőtt egy új, sokszínű generáció, amely egyre látványosabban érvényesül e szakma minden rétegében.

Az osztrák film fesztiválját, a grazi Diagonalét, ahol ismét levetítették *A hetedik kontinent*st, az idei évtől két harminc körüli fiatal vezeti, és szembeötlő, hogy akárcsak ők, a fesztiválon szinte minden második film alkotója 1980 után szüle-

tett. Az életkor nem érdem, mégis sokatmondó az a bizalom vagy még inkább az a realitásérzés, amellyel ez a szakma az utánpótlását építi. Ahogy *A hetedik kontinens* megidézése is beszédes. A film egy olyan összeállítás keretében került vászonra, amely a Waldheim-affér időszakának politikai légkörét elemezte. Nyilvánvaló, hogy a nyolcvanas évek, amelyben a ma fiatal felnőttjei születtek, átvitt értelemben is kezdet: az új osztrák film szellemi genezisének ideje, amely támpont az önértelmezéshez, és amelyhez éppen ezért újra meg újra vissza kell nyúlni. Az, hogy a filmművészetnek társadalmi, lelkiismereti feladata van, éppúgy alapvetése ennek az önértelmezésnek, mint az, ami Haneke filmjéből is sugárzik: hogy a filmművészetnek a televízió esztétikájával, formai és tartalmi konvencióival szemben kell meghatároznia önmagát. A kortárs osztrák film nemzetközileg is érdekes vonalának legszembevetőbb sajátossága éppen ez a kettős irányultság: a társadalmi politikai affinitás és a készen kapott formák programszerű – változó sikerű – megkérdőjelezése, ami kurátori oldalról a társadalmiság és a szerzői ambíciók sokféleségének felértékelésében nyilvánul meg.

Az osztrák filmszakma szereplői emellett láthatóan fontosnak érzik, hogy reális képet alkossanak önmagukról. Két éve a filmfinanszírozás helyzetéről készült elemző felmérés: arról, hogy évről-évre hogyan változik az állami támogatások mértéke, és hogy ez a közpénz – akkor évi 74 millió euró – milyen döntések nyomán, milyen ablakokon át mire fordítódik, illetve hogy ez milyen anomáliákhoz vezet. Idén egy újabb másfél éves kutatás ért véget, ezúttal az osztrák filmfesztiválok működéséről, ami, amellett, hogy magyok összehason-

lításban tanulságos, arra is figyelmeztet, hogy a filmélet jelenségeit még átlátható működés és jó eredmények mellett is érdemes időről időre rendszerszintű vizsgálat tárgyává tenni. Különösen, ha a filmkultúra ennyire fontos, gyorsan fejlődő szegmenséről van szó, hiszen a filmfesztiválok, filmheteknek a gyártás növekvő volumene mellett egyre fontosabb szerep jut a nem fősodorbeli filmek közvetítésében.

A 22 tagú Osztrák Filmfesztiválok Fóruma felmérése alapján Ausztria filmfesztiváljainak éves látogatószáma 287.123 fő, összköltségvetésük 6,5 millió euró, amelynek legnagyobb részét természetesen a három nagy fesztivál: a közel százezres látogatószámú Viennale, az idén harminc ezres rekordot döntő Diagonale és a huszonkétezer látogatót fogadó linzi Crossing Europe jegyzi. A 6,5 millió 57 %-a, azaz 3,7 millió euró származik támogatásokból, 13 % jegybevételekből, 16 % szponzorációból, 14 % egyéb forrásokból. A támogatások összesen 36 ablakon át érkeznek a rendszerbe, egy fesztiválnak átlagosan 4,7 támogatója van. A legnagyobb támogató Bécs városa (51 %), a második a Szövetségi Kancellári Hivatal (16,5%), a harmadik pedig az Osztrák Filmintézet, mindössze 7,2 %-kal. Vagyis a rendszer sokpilléres, sokablakos, melynek fontos szereplői a szakmán kívüli közpénz-elosztók. Szerepvállalásuk érthető, hiszen a turizmus és a szolgáltatói szektor bevételei révén ez a 3,7 millió euró támogatás 14,62 millió euróval járul hozzá a bruttó hazaössztermékhez (vagyis minden egyes euró támogatás 4 eurónyi értéket termel). A szponzorok szintén intenzív szerepvállalása azzal is összefüggésben lehet, hogy a fesztiválok tőlük már nem az alapfunkciók megoldását várják, hanem valami pluszt, amiért cserébe megjelenési felületek tömkelege jár. Vonzó állapot Magyarországról nézve, ugyanakkor a tanulmány kiemeli, hogy a fesztiválok munkatársai önkiszármányoló módon dolgoznak (alig 8 %-uk főállású, sokuk önkéntes), ezért a megbecsülésükhöz és megtartásukhoz összességében további 1,5 millió euróra, a kiszámíthatósághoz pedig több évre szóló támogatási szerződésekre lenne szükség.

A pénzügyi adatokon túl a fesztiválok szakmai hozadékáról is képet kapunk. Míg Ausztriában az országos forgalomban kerülő filmek száma évente 400 kö-



rül mozog, a fesztiválok műsorán ennek 4,5-szerese látható. Míg a mozik normál kínálatában a filmek egy harmada amerikai (piaci részesedésük 70 %) és mindössze egy tizede osztrák, a fesztiválok kínálatában az arány eltolódik: a bemutatott filmek 26%-a hazai gyártású, az országok szerinti megoszlás pedig lényegesen változatosabb. A műfajok hierarchiája is átalakul: míg a mozik normál műsorán a játékfilmek dominálnak, a fesztiválok kínálatában a játékfilmek aránya 43, a dokumentumfilmeké 27, a kísérleti filmeké 13, az animációké pedig 17 % (egy feature-re 3 rövidfilmet számolva). Ha hozzávesszük, hogy az osztrák mozik 45 %-os (és az art mozik nyilván gyengébb) átlag kihasználtságával szemben a fesztiváli előadások 68%-os kihasználtsága áll, nyilvánvaló, hogy a kulturális diverzitás valódi terepei a fesztiválok, melyek egyedi kínálatukkal lényeges szerepet játszanak az art mozik és az art filmek fenntartásában. Megjegyzem, Ausztriában elképzelhetetlen, hogy plázákban tartsák a filmfesztiválokat, az említett három nagy rendezvény is több kisebb helyszínnel dolgozik, ez is része vállalt sokszínűségüknek. (Tény, hogy a támogatások komolyabb logisztikát, például közös jegyeladói rendszert tesznek lehetővé, amit önerőből az osztrák art mozik sem tudnának biztosítani.)

A diverzitás a fesztiválok legfőbb hozadéka lehet, de ez nem szükségszerű. Program kell hozzá, amit legkövetkezőzetesebben a Diagonale valósít meg, amely noha nemzeti filmfesztivál, évről évre a kísérletezés ünnepe. Élteti a „kisműfajokat”, de a játékfilmek terén is

**David Clay Diaz:**  
**Agónia**  
(Samuel Schneider)

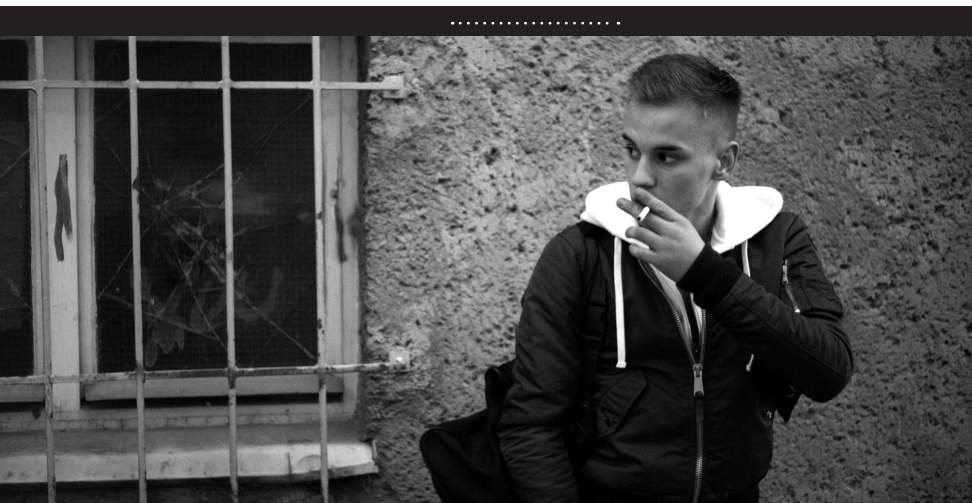
nagy figyelmet szentel a különös formáknak, a társművészeti kísérleteknek, legyen szó akár abszurd színházról, mint Daniel Hoels új antikapitalista játékában (*WINWIN*); képzőművészetről, mint Edgar Honetschläger műteremben felvett, filozofikus road movie-jában (*Los Feliz*); vagy irodalomról, mint Ruth Beckermann filmjében (*Die Geträumten*), amely Ingerborg Bachmann és Paul Celan levelezését szólaltatja meg, és idén a fesztivál fődíját nyerte. E kuriózumok mellett a versenyprogramban ezúttal rengeteg első munka szerepelt – az egyik legsikerültebb a paraguayi születésű David Clay Diaz *Agónia* című esettanulmánya, amely *A hetedik kontinenshez* hasonlóan egy megtörtént gyilkosság krónikája, egyben távolságtartó, mégis feszültséggel teli társadalomrajz.

Hogy melyek lesznek a nemzetközileg jól értékesíthető filmek ebből a programból, nehéz megjósolni, olyan populáris art darab, mint tavaly a *Good Night, Mommy (Ich seh, ich seh)*, nem került a figyelem középpontjába. De látszik, hogy az osztrák filmek többsége továbbra sem kifejezetten belföldre készül. Sok a fesztiváloztatásra szánt film, sok a külföldi téma és helyszín, sok a nemzetközi koprodukció, hiszen tudható, hogy az osztrák filmnek külföldön legalább anynyi nézője van, mint otthon. A külföldi témák közé idén egy magyar is bekerült. Az Orsós János és Dardák Tibor nevéhez köthető Dr. Ámbédkar Iskola működését bemutató *A haragos Buddha (Der zornige Buddha)*, amely Ausztriában a mozikba is eljut, érzékenyen tudósít arról a mindennapos küzdelemről, amellyel az iskola az önérvényesítés képességét és

vágyát próbálja kibontakoztatni a társadalom vakfoltjára került roma családok gyermekeiben.

2016-ban Magyarország tehát nemcsak filmgyártóként – a *Saul fia* márciusi bemutatásával – került vissza az osztrák mozikba, hanem mint téma is. A magyar társadalom látványos feszültségeinek következtében a társadalompolitikai irányultságú linzi Crossing Europe programján újra felbukkant az elfeledett magyar szál: látható volt Hörcher Gábor *Driftlere* és a magyar részvétellel készült brit-francia játékfilm, az *Egy vezér gyermekora*. De előkerültünk témaként is: az érdeklődők megnézhettek az *Érpatak Modell* című holland dokut. Hogy miért nem próbál a magyar film intenzívebben is megjeleníteni ezen a közeli, színvonalas és komoly témái mellett is hihetetlenül népszerű nemzetközi fesztiválon, amelyik ráadásul kimondottan odafigyel Kelet-Európára és a posztsovjet régióra, évek óta rejtély számomra. Linz talán egyszer itthon is felkerül a filmkulturális térképre.

A fesztivál idei, 13. kiadása mindenestre hozta a megszokott magas színvonalat. Az európai gondolat és lelkiállapot ellentmondásosságára, pozitív és negatív jelenségeire rálátást engedő program (162 film) olyan különlegességeket kínált, mint az életűkövető dokumentumfilmek cseh mestere, Helena Třeštiková művészetét bemutató retrospektív és mesterkurzus, amely fesztivál volt a fesztiválon belül. A versenyprogramban pedig olyan erős első-második filmek szerepeltek, mint a Svájc végnapjainak vízióját felrajzoló *Heimatland/Wonderland* – egy tíz svájci rendezőből álló alkotócsoport rendkívül meggyőző nagyjátékfilmje –, vagy Visar Morina Karlovy Varyban is kitüntetett migrációs drámája, a *Babai*, amely egy apa-fiú történeten keresztül, amolyan 21. századi *Biciklitolvajok*ként mesél szegénységről, a rossz és a még rosszabb közötti választás lehetőségéről, s amely Linzben a fesztivál megosztott fődíját nyerte. Ezekre és sok más, hasonlóan elgondolkodtató filmre tehát huszonkét ezren voltak kíváncsiak, többnyire fiatalok, akiket a fesztiváli körítés – a koncertek, dj-k, közönségtalálkozók, a design – nélkül lehetetlen lenne megnyerni a társadalomkritikus kortárs európai filmek számára. Márpedig nélkülük, nézői utánpótlás nélkül ez a filmkultúra, amelyik rólunk is szól, nem fenntartható. •



PRINCE (1958-2016)

# A herceg hagyatéka

GÉCZI ZOLTÁN

**KORAI LEMEZEI KOMOLY SIKERT HOZTAK, DE SZUPERSZTÁRRÁ A FILMVÁSZON TETTE.**

Korlátokat nem ismerő zsenialitása legfőképpen a stúdióban és a színpadon tobzódott, ugyanakkor a vásznon vált szupersztárrá, saját forgatókönyvből rendezett két nagyjátékfilmet, elkészítette minden idők egyik legsikeresebb soundtrack albumát, egyaránt nyert Oscart és Arany Málnát, miközben letörölhetetlen nyomot hagyott a videóklip-korszak vizuális kultúrájában.

Prince Rogers Nelson pályafutása során kérlelhetetlen makacssággal érvényesítette a szerzői szemléletet: alig 18 évesen vált a Warner Brothers legfiatalabb szerződötetett művészévé, akinek – korábban példa nélkül álló módon – teljes körű produceri jogsultságot is biztosított a kontraktus. Korai lemezei komoly sikert hoztak, de szupersztárrá a filmvászon tette. Első nagyjátékfilmjének koncepciója 1983-ban, az 1999 album turnéján öltött alakot: a látványos színpadi showt akarta dramatizált formában vászonra vinni. A *Bíboreső* (*Purple Rain*, 1984) szörnyen kockázatos projektnek indult – a direktor, Albert Magnoli, bár a szakma zseniként tekintett rá, korábban nem rendezett nagyjátékfilmet; Prince semmilyen színészi tapasztalattal nem bírt; s általában véve: buktak meg csúful popsztárvezérelt filmprodukciók ebben az évtizedben –, de a Warner Brothers filmdivíziója biztosította az akkoriban közepesnek számító, mai szemmel nézve komikusan alacsony költségvetést (7,2 millió USD). Magnoli felhasználta Prince forgatókönyvvázlatait, több ízben is leült interjúzni a zenésszel, így alakult ki a végleges szkript, amely a stúdió igényeihez igazodva jóval könyvedebb hangvételű, dramaturgiailag kevésbé komor, mint az eredeti verzió.

A *Bíboreső* javarészt önéletrajzi ihletésű mozi; Prince karaktere, Kölyök egy önnön zsenialitásával maradéktalanul tisztában lévő, becsvágyó fiatal zenész, akinek egyszerűen kell megküzdnie családi problémáival, az eleve ingatag pozícióját fenyegető konkurens zenekarral, egy szakmai vonatkozásokkal terhelt magánéleti válsaggal, legfőképpen pedig: önnön túltengő egójával. A film merészen exponálja apjával való ambivalens viszonyát (aki egyébiránt társszerzőként működött közre a lemezen), vállaltan önterápiás jellegű, ugyanakkor a főszereplő gátlástalanul kérkedik túlfűtött szexualitásával. Prince ekkor alkotta meg a tökéletes színpadi perszónát, amely ragyogóan egyesíti James Brown, Sly Stone, Jimi Hendrix, George Clinton s még megannyi kivételes muzsikus vonásait. Az ingatag dramaturgiai szerkesztet csakis a főszereplő karizmája tartja össze: a film – Prince szándékával szemben – valódi one man show, a szemérmetlenül tobzódó zsenialitás mozgóképes dokumentuma. Jóval közelebb áll a klasszikus koncertfilmekhez, mint a hagyományos drámákhoz, zenei produkcióként telis-tele van innovatív megoldásokkal, bizarr hangszerelésekkel, nem utolsósorban: sziporkázóan rafinált popslágerekkel. A lemez nem kevesebb, mint 22 hetet töltött a Billboard lista #1 pozíciójában (holtversenyben Michael Jackson *Thriller* albumával), 13 millió példányszámban kelt el, illetve megkapta a legjobb filmzenének járó Oscar- és Grammy-díjat. A jegybevételek hasonlóan örvendetes adatokkal szolgáltak: bár a mozi a Warner Brothers vezetői a nyílt szexuális utalások sokasága miatt elsőre „botrányosnak” titulálták, a 68 millió bevétel láttán

gyorsan revideálták álláspontjukat, és mesterműként méltatták.

A szenzációs szakmai és finansiális eredmények mellett a *Bíboreső* saját érdemein túlmutató hozzájárulást is tett a kortárs popkultúrához: az explicit szexualitás miatt felháborodott szenátorfeleségek a „morális többség” nevében agitálva terelték politikai síkra Prince dalszerzői tevékenységét. Ekkorra datálható a Parents Music Resource Centert (PMRC) felállítása, amely azóta is cenzori hivatalként vindikálja magának a popzenei dalszövegek minősítését, bőszen ragasztgatva a „Parental Advisory: Explicit Lyrics” („Szülői figyelmeztetés: szókimondó szövegek”) matricákat az általuk kifogásolhatóknak vélelmezett lemezekre. A felháborodott washingtoni feleségek” vakbuzgalma, miként az hasonló esetekben történni szokott, éppen a kívánt hatás ellentettjét váltotta ki: mindamellett, hogy különösen szórakoztató szenátusi meghallgatásokat eredményezett (mindenképpen érdemes elolvasni Frank Zappa tárgyalótermi jegyzőkönyveit!), oly radikális mértékben emelte a felcédulázott albumok eladási mutatóit, hogy a nagy kiadók körében nem hivatalos elvárássá vált illetően szövegeket igényelni a szerződötetett zenekaroktól.

A *Bíboreső* igazi *star vehicle*-nek bizonyult, így a stúdió ezüsttálcán nyújtotta át a biankó csekket a multimillió eladásokat produkáló művész számára: Prince 360 fokos kreatív kontrollt igényelt és kapott. Első saját rendezése, *A telihold alatt* (*Under the Cherry Moon*, 1996) különös filmes kísérlet – egy elbizakodott auteur vakmerő vállalkozása. Hommage-okkal teliszűfolt formai búvészkedés, kidolgozott cselekmény és karakterek híján bolondos gegek és videóklipszerű jelenetek önfelédelt halmozása, pehelysúlyú ego-trip ez a film, amely kultstátuszba kizárólag Kristin Scott Thomas jelenléte (ez volt a színésznő első egészestés szerepe), fekete-fehér kivitelezése és kivételes zenei anyaga által emelkedhetett. Nagy kár, hogy direktori debütálása nem a *Sign 'O' the Times* lemezt jellemző, komolyabb és intelligensebb alkotói koncepció határozta meg, hanem az 1950-es évek romantikus vígjátékait jellemző attitűd, és kortárs

Howard Hawks imitátorként kívánt bemutatkozni – az eleve alultervezett vállalkozás szükségszerűen kudarcra volt ítélve.

Merőben érthetetlen, hogy a rövid zenés videók terén oly innovatív zenész éppen a nagyjátékfilm műfajában bizonyult konzervatívnak, holott sorozatban, irigylésre méltóan magas színvonalon termelte az aktuális kislemezek mozgóképes változatait (*Alphabet Street*, *Sign 'O' the Times*, *I Wish You Heaven*, *Kiss*), illetve koncertfilmjei (*Sign 'O' the Times*, *Sacrifice of Victor*, *Live at the Aladdin Las Vegas*) is magasan kiemelkednek az iparági átlagból. Filmzenék terén nemkülönböztetve zseniális dolgokat tett-vett: már az 1980-as évek elején kipróbálta magát ebben a bizniszben, de eredeti anyagot sokáig nem komponált más rendező számára. Eme szokásjognak megfelelően Tim Burton is korábban kiadott Prince dalokat kívánt felhasználni a *Batman* (1989) produkciós fázisában, de a zenész – bár kereskedelmi szempontból a stúdió által preferált konstrukció is életképesnek ígérkezett – ez alkalommal meglepő gesztust tett. Bekérte a film workprint kópiáját, bezárkózott Paisley Park nevű hipermodern stúdiókomp-

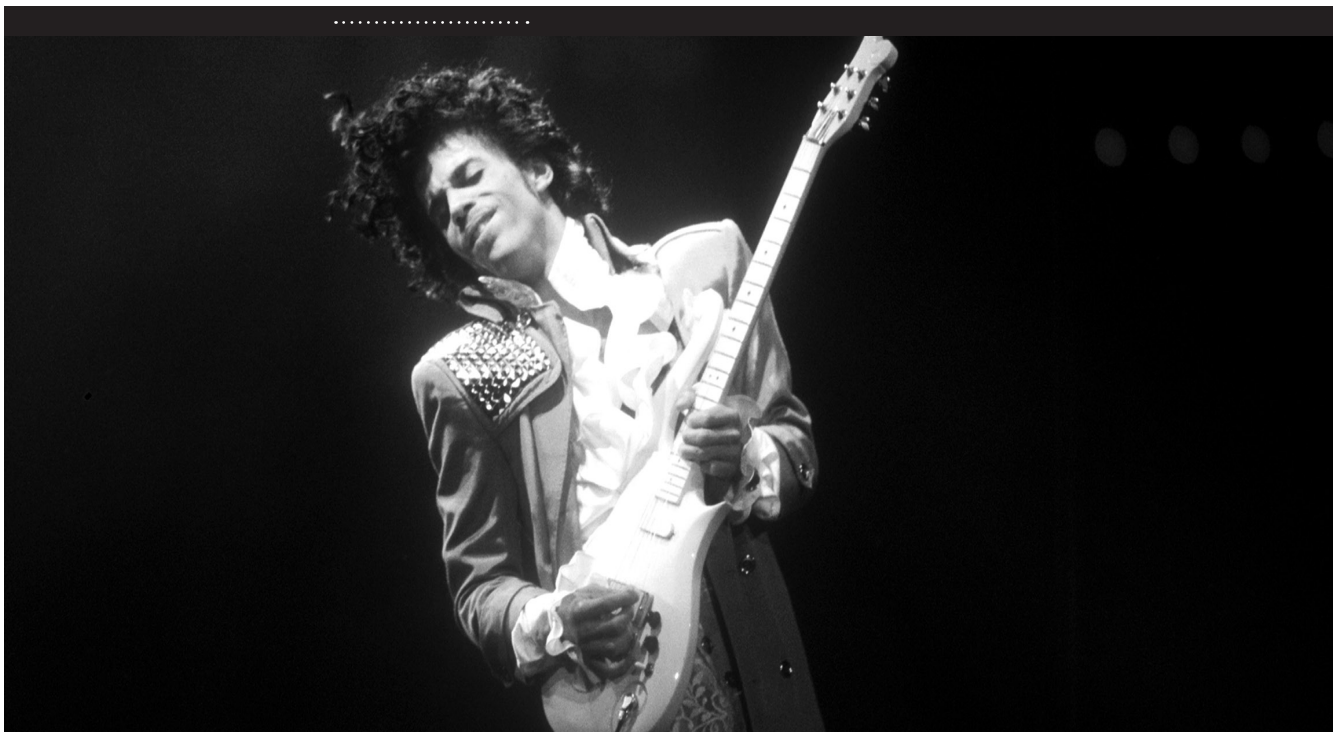
lexumába, és hat hét alatt egyes-egyedül megírta és feljátszotta a kilencsávós soundtracket (csupán a dalok végleges formába öntéséhez kért felkülső közreműködőket, mint Sheena Easton vagy Eric Leeds). A filmes dialógusokat és hangeffekteket bőven felhasználó soundtrack 11 millió eladott példánnyal az 1980-as évek legsikeresebb filmzenei albumává vált, és friss lendületet adott Prince karrierjének. A lemezt kísérő, Tim Burton korszakos *Batman*-interpretációjának stílusában leforgatott *Partyman* (rendezte Albert Magnoli) minden idők egyik legnagyobb sikerűbb videóklipje: a Joker szerepét játszó Prince a rá jellemző lazasággal konkurál Jack Nicholson alakításával, a kivitelezés – díszletek, kosztümök, kameramunka, stb. - ugyancsak nagyszabású, a hangnemen kívül játszott zongoraszóló példa nélkül állóan pimasz húzás az MTV-s slágeripar történelmében.

Nagyjátékfilm terén azonban ismét elhibázott döntést hozott, amikor saját rendezésben, önnön forgatókönyve alapján forgatta le a *Bíboreső* folytatásának szánt, valójában inkább annak vérszegény klónjának tekinthető, vészesen inspirációhiányos *Az irkafirka hidat* (1990). Pompás sztárgárda (The Time zenekar, George Clinton,

Mavis Staples, Tevin Campbell), nagy-szerű zenék és érthetetlenül rosakatag dramaturgia jellemzi a mozit, így a hat évvel korábbi sikerfilm szemérmetlen reciklizálására már nem volt vevő a nagyközönség. *Az irkafirka híd* kudarcra megtörte Prince filmes karrierjét, a rákövetkező évek jogi csatározásai közepette már nem a mozis jelenlét, hanem pusztán alkotói függetlensége, szakmai túlélése volt a tét. (Ekkorra már ugyancsak megromlott a viszonya a Warnerrel, emiatt 1993-ban példátlanul radikális gesztusként megtagadta korábbi nevét, de a szerződésben vállalt kötelmei alól csak három évvel később nyert felmentést.) Legfontosabb filmes munkáját baráti szívességből vállalta: zenei szerkesztőként dolgozott, illetve dalokat adott Spike Lee *Girl 6 – A hatodik hang* című filmjéhez (1996), amely a stúdió reményeivel szemben pénzügyi és kritikai szempontból egyaránt kellemtelen fiasónak bizonyult.

Három film, 53 lemez, mintegy 150 zenés videó, közel 180 filmzenei album adja ki az elképesztően termékeny karrier katalógusát, amelyhez utóiratként minden valószínűség szerint csatlakozni fog egy életrajzi dráma – reménykedjünk benne, hogy méltóképpen állítanak mozgóképes emléket a kortárs popkultúra meghatározó ikonjának. •

**„Vállaltan önterápiás jellegű”**  
(Albert Magnoli: *Bíboreső*)





WARCRAFT

# Orkazmus a multiplexben

HERPAI GERGELY

## MILLIÓK RAJONGTAK ÉRTE ÉS JÁTSZOTTÁK A NETEN, DE MIRE JUTHAT EGY INTERAKTÍV ONLINE VIDEÓJÁTÉK A MULTIPLEXBEN?

**R**ajongóktól, rajongóknak”: ezzel a szlogennel szokták általában népszerűsíteni a videójátékokat, illetve esetenként a videójátékos adaptációkat is. Duncan Jones, a *Warcraft* rendezője ugyan ezt konkrétan nem mondta ki, de minden interjújában nagyjából erre utalt: ő maga és stábjának nagy része is igazi *Warcraft*-kocka és mi, nézők milyen jól fogunk ezzel jární, amikor a *Warcraft*-filmet megnézzük. Vajon tényleg annyira jól jártunk?

Nem könnyű felfejteni a *Warcraft*-paradoxont: egyrészt minden idő egyik legdrágább filmje, ugyanakkor a klasszikus fantasy és kalandfilmek kategóriájában még a legnagyobb jóindulattal is csak a közepes szintre sorolhatjuk, mégis azonnal kasszasiker aratott (a bemutató első hétvégéjén 20 országból 19-ben a nézettségi lista élén végzett). Az ellentmondás megértéséhez egy kicsit mélyebbre kell ásni a videójátékot gyártó Blizzard múltjában, illetve a *Warcraft* játéktörténetében.

A *Warcraft* fejlesztői sohasem akartak eredetiek lenni, inkább a biztos siker receptjét keresték. Amikor a Blizzard 1994-ben megalkotta a *Warcraft* című valós idejű stratégiai játékát, a fejlesztők célja az volt, hogy egy Tolkien fantasztikus univerzumát szándékosan kópintó, de ahhoz képest rendkívül leegyszerűsített, közérthető fantasy világot mellékeljenek hozzá. A lebutított Tolkien-világhoz a legcsekélyebb lelkiismeret furdalás nélkül utánozták le és társították a *Westwood*, egy rendkívül sikeres valós idejű stratégiai játék elemeit.

A Blizzard eredetileg aligha gondolt további fejlesztésre, birodalom-épí-

tésre, nem akart mást, mint hogy egy könnyen emészthető, szórakoztató fantasy stratégiai játékot dobjon a piacra, és ehhez mellékeljenek egy klasszikus ismerős, bejáratott angolszász fantasy világot, amely Tolkien mellett, kisebb mértékben a *Warhammer* szerepjátékos világból is vett át elemeket. Ennek a célnak az első *Warcraft*-játék tökéletesen megfelelt.

A *Warcraft*-játék hatalmas sikert aratott (talán maguk a fejlesztők sem számítottak ekkorára), úgyhogy jöttek a folytatások, illetve a *World of Warcraft* MMORPG, és az újabb történeti elemek és karakterek révén a kezdetben rendkívül leegyszerűsített fantasy-univerzum fokozatosan sokkal komplexebb világgá terebélyesedett.

Míg a legelső rész a küldetéseket meglehetősen hevenyészetten összekötő története pusztán arról szólt, hogy az orkok egy portálon keresztül Azeroth-ba, az emberek világába jöttek, azóta a folytatásokat – némi túlzással – shakespeare-i tragédiákat idéző fordulatokkal dúsították. A későbbi részekbe váratlan, tényleg meglepő árulások kerültek, hős királyfival, aki torz lelkületű apagyilkossá válik, élőhalott, elátkozott, éjtünde („night elf”) királynővel, és sokféle egyéb érdekes karakterrel, izgalmas, színvonalas történeti elemekkel.

Duncan Jones és csapata valami rejtélyes okból, talán mert jobban bíztak az egyszer már bevált minimalista megoldásban, ahelyett, hogy ebből a későbbi, jóval teljesebb, gazdagabb *Warcraft* világból merítették volna, amely tálcán kínálja ezeket az érdekes, izgalmas hősoket és kalandokat, inkább a legelső – faék egyszerűségű – játék történetét adaptálták.

Akkor mégis miért működik ez a film? Persze, ha az olvasó az interneten ránéz az Metacritic szerény 36 pontjára, akkor a kérdésemet sem érti: már hogyan „működne” egy olyan film, amelyet a kritikusok szinte majdnem egyöntetűen lehúztak, vagy legfeljebb közepesre értékelték?

A rajongókat azonban mindez nem érdekli. Bár a legtöbben azért ők is elismerik, hogy mint filmművészeti alkotás, a *Warcraft* a legnagyobb jóindulattal szólva is erős kihívásokkal küzd, ugyanakkor ők megkapták, amit akartak: a *Warcraft*-világ elképesztően látványosan kelt életre előttük a filmszínen. A rendező *World of Warcraft*-es múltjának és a játékfranchise iránti elkötelezettségének köszönhetően, a film szinte majdnem teljesen tükrözi az eredeti alapanyagot.

Duncan filmje a *World Warcraft* (vagy ahogy a rajongók hívják: a „WoW”), a Blizzard 2004-ben megjelent MMORPG-je révén láthatott egyáltalán napvilágot – holott, ironikus módon, a film történetének nem sok köze van hozzá, hiszen az nem a *WoW*-ot, hanem a legelső, 22 évvel ezelőtti *Warcraft*-et dolgozta fel.

Annak ellenére, hogy *World of Warcraft* lényegesebben kifinomultabb és összetettebb történeti elemeket használt fel, mint a korábbi *Warcraft*-játékok (már csak azért is, mert sokkal méreteresebb, bonyolultabb világot fog át), mégsem egy lineáris, egyetlen történet szála elfűzött számítógépes játék, hanem egy „MMORPG”, egy online közösségi játék, amelyet fénykorában naponta több mint 12 millióan játszottak. Állítólag még ma is 6 millió körül mozog az előfizetői bázis, bár a Blizzard most már nem nagyon teszi ezt publikussá, a számokra csak következtetni lehet.

A *World of Warcraft* sokkal több, mint egy játék: egy rendkívül egyszerű, jól definiált, mégis hatalmas fantasy világban áttelepült emberi közösség, amelyben mindenki a saját virtuális karakterét fejlesztgeti, a maga második életét éli. A játék igazi varázsa talán az, hogy rendkívül sokat kínál és ígér, ugyanakkor mindennap csak egy picit lehet fejlődni benne, sohasem lehet maximalizálni, vagy „végigjátszani” a játékot. A

*World of Warcraft*nak sosincs vége, csak ha te magad kiszállsz. De arról szó sem lehet, hiszen miért is térnél vissza önként egy izgalmas kalandból a szürke valóságba.

Így aztán hamar kiderült, a *Warcraft* korántsem ártalmatlan időtöltés. Sokak számára veszedelmes édennek bizonyult, mert elképesztő mértékű addikciót okozott (jelen sorok írójának is, aki kisebb megszakításokkal négy évig volt a rabja). A „nolifer” gúnyos kifejezése esetenként tényleg passzol: az ember elfelejtkezhet a saját egzisztenciájáról is, elveszítheti állását, kapcsolatai mehetnek tönkre a *World of Warcraft* okozta függőség, illetve a játékban eltöltött tetemes időmennyiség miatt, amikor is a külvilág szinte megszűnik létezni a játékos számára.

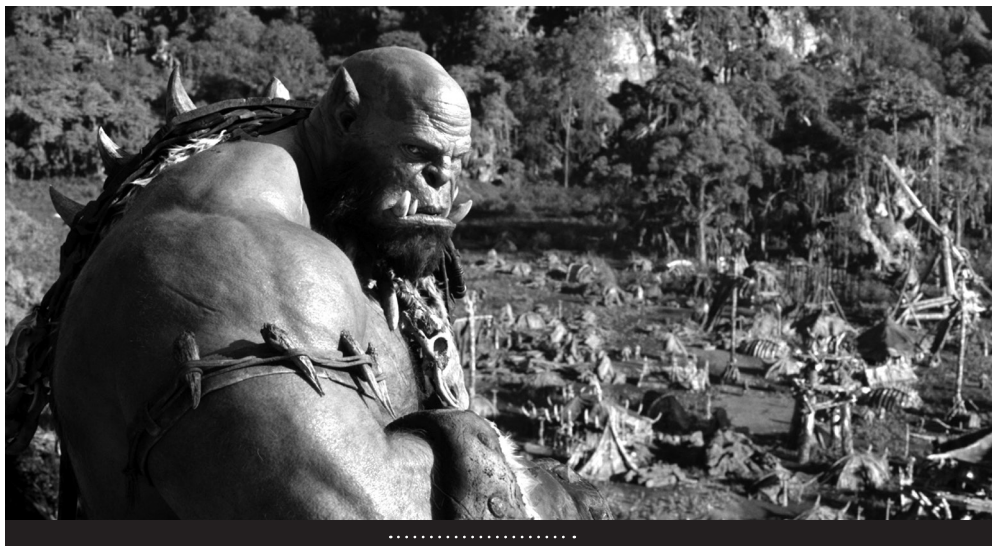
Másrésről viszont olyan kompetenciákat is kifejleszthet – például a kommunikáció, irányítás, tervezés tekintetében – amelyekre felsővezetőknek van szükségük, ezért ajánlották a *WoW* hőskorában az ilyen állásokra pályázóknak, hogy írják bele az önéletrajzukba, ha történetesen egy 100 fős klánt vezettek a játékban.

A *World of Warcraft* hatalmas szubkultúrává nőtte ki magát, és mindez kihatással van napjainkra is, amikor a Facebook már „átvette a hatalmat”, mint monopolhelyzetben lévő kommunikációs csatorna.

Mit hoz át ebből a film?

Igazából a történeti elemek szintjén nem sokat. A sztori és a hősök még a *World of Warcraft* előtti korszakból valók. Azt még a rózsaszín szemüveget viselő *Warcraft*-rajongók is elismerik, hogy a *Warcraft* kalandfilmként nem túl izgalmas, már csak azért sem, mert a játékban megszokott aktív jelenlét a moziban nem reprodukálható. Ezt a hiányt a film művészete épp a jellemek, a viszonyok, és történet komplexitásával képes pótolni. Efféle törekvést azonban a *Warcraft*-moziban nem tapasztalunk.

A színészek sem nagyon erőltették volna magukat, habár hogyan is teheték volna, a gyengécske forgatókönyv erre nem igen adott lehetőséget. Travis Fimmel például mintha három arckifejezéssel megpróbálta volna magát „végigbradpittelni” az egész filmen. A *Vikingek* sorozatban talán jobban megcsillogtatja színészi re-



pertoárját, de itt nem sokat láthattunk képességeiből – igaz, hogy ebből a karakterből és ezekből a párbeszédéből nehéz lett volna többet kihozni. Egyébként – ha már Brad Pittet említettem – különösen kínos volt, hogy az egyik párbajt mintha egy az egyben a *Trójából* olózták volna ki.

Aki nem rajong a *Warcraft*-ért, vagy netán nem is ismeri, és mondjuk a *Trónok harcán*ak komplexitásához szokott, bizonyára el fog szörnyedni, hogy mennyire egysíkú, összezsapott a történet, mennyire sablonosak a karakterek. Itt aztán nem szöszöltek például holmi komplex jellemrajzú uralkodók szerepeltetésével: Llane király (Dominic Cooper) bátor és nemes, csakúgy, mint a királynő, Lady Taria, az ifjú, tejfelesszájú mágustanoncot alakító Ben Schnetzer pedig jobban illett volna az olcsó, B-kategóriás *Dungeons & Dragons* filmbé, mint a *Warcraft* AAA-nek szánt adaptációjába.

Az orkok oldalán sem sokkal jobb a helyzet: van a nemes törzsfőnök és egy gonosz sámán, a júdás barát meg egy elvadult törzsfőnök, akinek csak az emberek legyilkolásán jár az esze. A nemes törzsfőnök meg akarja menteni az orkokat, a sámán pedig elpusztítani. Nagyjából erről szól az egész film.

Ha ritkán is, azért adódnak meglepetések, váratlan drámai események is a *Warcraft*-ben, de sajnos az egysíkú történetet ezek sem tudták meg-

„Veszedelmes édennek bizonyult”

menteni. Pár nevesebb karakter halálán még a tapasztaltabb fantasy/kalandfilmnéző is hátra hőköl, igaz, szinte mindegyikükre rá volt tetoválva, hogy meg fognak halni.

A *World of Warcraft*-ot idéző látványvilág tobzódik a 3D-s CGI elemekben, amelyek tényleg rendkívül pazarnak mondhatók – különösek az orkok. Az egyébként eléggé visszafogott és túlságosan megvágott harc jelenetek viszont furcsa módon – a film címe ellenére – sokkal kevésbé ütnek vizuálisan, mint például olyan filmek esetében, mint a *300*, vagy a *Trója*.

Amitől a film minden hendikepje ellenére mégis működik, az az elképesztő mértékű *fanservice*, amely kívülről-belülről átítatja. Itt minden jelenetről, karakterről, képkockáról szinte sütni, hogy a rendező egy igazi, hatalmas *WoW*-rajongó, és ezt a filmet épp olyanoknak készítette, mint amilyen ő. A kívülállók számára teljességgel érdektelen *Warcraft*-mozi sikerének titka épp ez a kultikus egyesülés, az orkazmus, a játék iránti közös szenvedély közös ünneplése.

**WARCRAFT: A KEZDETEK (Warcraft)** – amerikai, 2016. Rendezte: **Duncan Jones**. Írta: **Chris Metzen, Charles Leavitt, Duncan Jones**. Kép: **Simon Duggan**. Zene: **Ramin Djawadi**. Szereplők: **Travis Fimmel** (Lothar), **Toby Kebbell** (Durotan), **Robert Kazinsky** (Orgrim), **Paula Patton** (Garona), **Ben Foster** (Medivh). Gyártó: **Blizzard Entertainment / Legendary Pictures / Universal Pictures**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált. 123 perc.

/// **FREDRIK BACKMAN: AZ EMBER, AKIT OVÉNAK HÍVNAK**

# Jób a lakóparkban

/// **SEPSI LÁSZLÓ**

## A ZORD KÜLSŐ MÖGÖTT NEM MINDIG DOBOG ÉRZŐ SZÍV.

Egy házsártos, folyton okvetetlenkedő vénember kiváltképp hálás irodalmi alapanyag. A hétköznapiakban kínos lépcsőházi szituációk fikció képében lehetőséget adnak arra, hogy végre büntetlenül kinevethessük a fontoskodó szabálykövetést, bátrabb szerzők pedig még arra is vállalkozhatnak, hogy egyre árnyaltabb karakterábrázolással mutassák be a tüskés felszín alatt megbúvó, szeretetreméltó nagyapót. A nehéz természetű alakokra épülő humoros irodalom tehát egyszerre ördögűzés és domesztikáció: viccet csinál az ismerős helyzetekből, melyek élesben leginkább csak kellemetlenek, miközben leplezetlen pedagógia céllal arra biztat, hogy nézzünk a mindenkori másik ember irritáló tettei mögé. Az eddigi életművét idegesítő csodabogarak szentimentális portréira felhúzó Fredrik Backman a világsikert is meghozó első könyvében nem próbálja különösebben meghaladni ezt a formulát, *Az ember, akit Ovénak hívtak* olyan, mint egy idősebb karakterszínésznek precízen összekalapált jutalomjáték, ami tökéletes háttérzaj bármely tévé előtt töltött családi ünnephez, ám a figyelemreméltó technikai profizmus mögött nehezen lelünk eredeti gondolatot.

A címszereplő Ove a gyásztól megkeseredett – bár a párhuzamos múltbeli cselekményszál alapján kamaszkorától kezdve zárkózott és szabálykövető – özvegy, aki a helyi lakóközösség ostaraként igyekszik regulázni polgártársainak kihágásait, kivéve, amikor épp saját öngyilkosságán dolgozik. Backman a regény nyelvét és a szüzsé felépítését is Ove robotikus személyiségéhez igazítja, az azonos szerkezetre épülő mondatok és az egy rugóra járó szituációk ideig-óráig fenntartják

az ismétlődésből fakadó humorfaktort, majd óhatatlanul belefulladnak a repetícióba. Ove rendszerint összetűzésbe kerül a környék valamely lakosával, majd mielőtt a helyzet végképp elmérgesedne, felesége vagy apja emlékének hatására morálisan helyes döntést hoz. Míg a regény első fele ilyesfajta hétköznapi konfliktusok sorozatából áll össze – amit meghiúsult öngyilkossági kísérletek és a karakter tragédiáját árnyaló flashbackek szakítanak meg –, a történet második fele már jóval célirányosabb dramaturgia szerint halad, és életképek egymásutánja helyett olyan ellenséget állít szembe Ovével és újdonsült barátaival, akinek legyőzése egyúttal a morc mizantrópot is mennybe meneszti.

Backman regénye óda az emberarcú házmester-mentalitáshoz, ahol a vétkesek beáurulása a törvény képviselőinek már vállalhatatlan magatartás, viszont a vélt vagy valós sérelmek egy bizonyos ponton túl akár önbíráskodással is megtorolhatóak. Ove – és a regényben felbukkanó néhány más férfitársa, konkurens szomszédától szótlan apósig – a maskulinitás egy tradicionálisnak tekintett formájának megtestesítői. Ők azok a férfiak, akik szavak helyett bólintásokkal fejezik ki véleményüket, a matematika kivételével ódzkodnak mindentől, ami nem kézzelfogható (Shakespeare tolmácsolása a családban a feleség feladata), a patriotizmus márkahűségben (csak a Saab!), az emberi kapcsolatok pedig szívességből elvégzett barkácsmunkákban

és ház körüli javításokban fejeződnek ki. Annak érdekében, hogy mindezek ellenére feltárulhassanak Ove belső értékei a szabálykövetésből növesztett páncél mögött, Backman nem pusztán személyes tragédiák tömegével bombázza meg főhősét (leégett háztól elvesztett gyermekig), de két olyan karaktertípust is szembeállít vele, akik ellenpontozhatják a figura negatív jellemvonásait. Míg Tom, a tolvaj mellett Ove erkölcsi tartása válik figyelemreméltóvá, a végül főellenségé emelt fehérgalléros hivatalnokok a szabálykövetés olyan embertelen verzióját képviselik, amely ellenében a címszereplő elvei és hákljai mégis erényként domborodhatnak ki. Az előítéleteihez, az írott és íratlan törvényekhez és egyéb rigolyáihoz a legszélsőségesebb körülmények közt is ragaszkodó Ove élettörténete így egy szekularizált Jób-sztorivá válik, akinek az Úr szeretete helyett saját, szigorúan konzervatív nézőpontjáért kell nap mint nap megküzdenie az egyre szabályozatlanabb külvilággal szemben. Fredrik Backman regényében a következetesség elnyeri méltó jutalmát – ha máshogy nem, hát családpótlék barátok képében –, de ez a példabeszéd

egyedülutas kikapcsolódásnak túlméretezett, kifinomult karakterrajznak pedig túl sekély.  
ANIMUS KIADÓ, 2014.

### „Nem bővelkedik pikáns kalandokban”

(Zozan Akgün és Rolf Lassgård)





**HANNES HOLM: AZ EMBER, AKIT OVÉNAK HÍVNAK**

# Kertvárosi átlag

**KOVÁCS KATA**

**KORÁVAL DACOLÓ HŐS, KÜLÖNÖS MELLÉKSZEREPLŐK, SVÉD HUMOR.**

**H**a létezik az összkomfort birodalmának az amerikai szuburbániánál is lehangolóbb szeglete, akkor az a skandináv kertváros. A Fredrik Backman sikerregényét négy évvel megjelenése után adaptáló *Az ember, akit Ovénak hívnak* legalábbis ezt mondja róla, még hozzá egy nem kevésbé szomorkás főhős révén. Evidens, hogy a kényszeres, kötözködő és mogorva Ove imádott felesége hirtelen halálát és saját, 43 év utáni, méltatlan kényszernyugdíjazását követően semmi másra nem vágyik, mint hogy szó szerint szoruljon a hurok a nyakán. A *Gran Torino* alaphelyzete jellegzetesen skandináv hangvétellel, igen könnyen fogyasztható filmnyelven szólal meg, vezérfonala repetitív humor a „nehezebb öngyilkosnak lenni mint hinnék”

alapelv jegyében. A két, párhuzamos idősíkon megismerjük a férfi legkevésbé sem extravagáns, ám drámai fordulatokban bővelkedő élettörténetét, és követjük találkozásait egy lusta, terebélyes macskával valamint új szomszédjaival, egy zajos és életvidám családdal, élükön a várandós anyukával, aki Ove barátja lesz. A pályája során szinte kizárólag mainstream komédiákkal foglalkozó, csupán néhány, szerzőibb vénáról tanúskodó drámát jegyző Hannes Holm visszatér nagyjátékfilm-rendezői debütálásához, az 1995-ös *Egy a sok közül* alaphelyzetéhez, s egyben pályája központi tematikus elemét, a normálistól semmilyen eltérni nem vágyó kisembert helyezi a középpontba. Holm munkásságának fő gondolatai és témái ugyancsak megjelennek, ilyen a romantikus szerelembe vetett, naiv hit (*Ádám és Éva, Klassfesten*) és a hányatott sorsú, naiv fiú felnőtté válásának motívuma (*Az utolsó vakáció*), ám az időskorú hős alakja és a visszatekintés lírai motívuma új fejlemény a rendező repertoárjában. A népszerű svéd Sune-könyvsorozatot adaptáló, közelmúltbeli *Szeleburdi svéd család*-filmek közül Holm kettőt rendezett, egynek pedig a forgatókönyvírója, s ezeknél a kasszasikerért ácsingózó, blőd családi filmeknél sem csak a közönségbarát komédiáról, de az éteri szerelemről és a kényszeresen közép-szerű alakokról (mint Sune apja) szóló tudását is kamatoztatta. Az Ovével csak-

nem egyidős alkotó tehát most végre kicsit összefoglalja eddigi fő mondanóit, egyúttal személyes hangon, ám szélesebb közönséghez is szól. Egy másik svéd közönségsiker, *A százéves ember, aki kimászott az ablakon és eltűnt* filmváltozata után egy évvel most itt egy újabb regényátírat idős korával dacoló hőssel, akire mindenki meglepetésére még igenis nagy kalandok várnak. (A két filmet egyébként ugyanaz az operatőr, Goran Hallberg jegyzi.) A majdnem feleannyi (59) éves Ove élete azonban nem bővelkedik pikáns kalandokban, ő a megtettesült (és immár felesleges) kisember, s ilyenformán a film is híján van az attrakcióknak és a látványos eseményeknek. Közös a két filmben a flashback-technikán, valamint a komédia és a pátosz vegyítésén túl, hogy ez a történet is epizódyszerűen építkezik, fő humorforrásai pedig a váratlanul felbukkanó, különc mellékszereplők, akiknek abszurd vagy satirikus hangvétellű ábrázolása azonban szinte minden szociális érzékenységtől mentes, így a kertvárosi környezet és annak lakói is a pusztán környezetet adják, de nélkülözik a jelentősebb többlettartalmat. Az idealizált volt feleség természetesen jólelkű tanítónő, a szomszédba költöző, harsány és kedves család perzsa gyökerekkel bír, a kiállhatatlan Ovéről pedig rövid úton kiderül, hogy meleg szívét súlyos múltbeli traumák terhelik – az unalomig ismert sztereotípiák azonban szerencsére a klasszikus fekete komédia eszköztárával és némi szellemességgel találkoznak. Ove figuráját és magát a történettípust igen jól ismerjük az európai művészfilmtől az amerikai fősodorig bárhol, már Melvin Udall, a *Lesz ez még így se* hőse életébe is egy cucci háziállat és egy bölcs tekintetű fiatal nő hozta el a karakterfejlődést. Ám ahogyan Ove, úgy a róla szóló film sem emelkedik ki semmivel az átlagból.

**AZ EMBER, AKIT OVÉNAK HÍVNAK (En man som heter Ove)** – svéd, 2015. Rendezte: **Hannes Holm**. Írta: **Frederik Backman** regényéből **Hannes Holm**. Kép: **Göran Hallberg**. Zene: **Gaute Storaas**. Szereplők: **Rolf Lassgård** (Ove), **Zozan Akgün** (Nasanin), **Tobias Almborg** (Patrik), **Anna-Lena Bergelin** (Lena). Gyártó: **Nordisk Film**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** Szinkronizált. 116 perc.



**A BIGGER SPLASH**

# Feszített víztükör

**JANKOVICS MÁRTON**

**NÉHA MEGTÖRTÉNIK A RITKA ESET: A REMAKE EGYENÉRTÉKŰ AZ ALAPFILMMELEL.**

Szegény csávó, mindig akart magának egy medencét. Végül megkapta, csak kissé magasnak bizonyult az ár – mondja a narrátor, miközben alsó kameraállásból figyeljük, ahogy William Holden, a közép-szerű, ám ambiciózus forgatókönyvíró holtteste nyugodtan lebeg a feszített víztükör felszínén. Legkésőbb az *Alkony sugárút* nyitójelenete óta tudjuk, hogy a kerti úszómedence nemcsak a luxus szimbóluma, de a végzet helyszíne is lehet. Nem véletlen, hogy Baz Luhrmannál például Rómeó a medencében vall szerelmet Júliának az erkély helyett – félredobva a statikus felállást egy sokkal dinamikusabb, amorfi közegért.

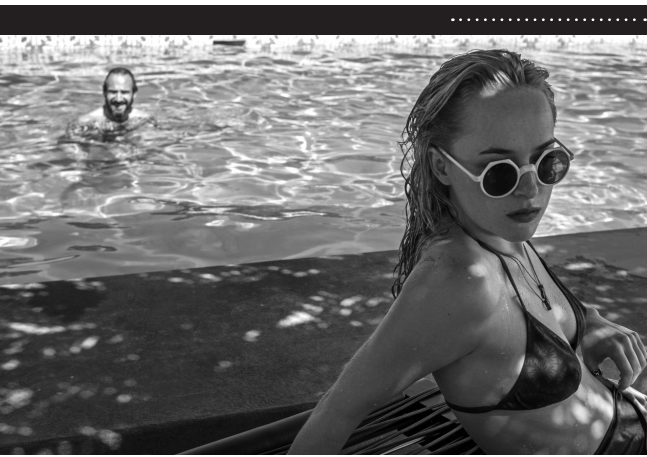
A kertben csábítóan fodrozódó víztömeg ugyanis a fényűzés mellett az emberi libidó fontos metaforájává nőtte ki magát a filmművészetben, amelybe belesobbanva nemcsak a hullámokba, de saját elfojtott vágyaikba és ösztöneikbe is alámerülnek a szereplők (gondoljunk csak a *Diploma előtt* úszómedencés jeleneteire). Ennek a szimbolikának egyik tételfilmje a *Medence*, ahol szintén a víz körül bomlik ki Alain

Delonék különös szerelmi négyszöge, sőt, az igazán fontos dolgok mind itt kulminálódnak: a kezdeti idillnek, az ezt válságba sodró rivalizálásnak, majd az érzelmi drámát krimibe átfordító leszámolásnak is a címszereplő medence adja a helyszínét.

Jacques Deray klasszikusának remake-jéhez nem is lehetett volna alkalmasabb rendezőt választani, mint Luca Guadagnino, aki eddig is az elfojtott vágyak és az érzelmi katalizmák filmes boncmesterének számított, ráadásul korábbi filmjeiben is kiemelt szerephez jutottak a medencék: a *Melissa P.* totális magány elől a szexbe menekülő kamaszlánya például egy úszómedence mellett szerzi első megalázó szexuális élményét, a *Szerelmes lettem* milliomoscsmetéje szintén egy medence peremén veri szét koponyáját, amivel végleg felszabadítja házasságtörő anyját a családi elvárások béklyója alól.

Guadagnino nem is okoz csalódást, alázattal nyúl az alapműhöz, közben mégis bátran lehel életet annak kissé formalista szerkezetébe. Az *A Bigger Splash* ugyanis nemcsak címében dinamikusabb és elevenebb a *medencénél*, hanem a karakterábrázolás, a színészi játék és a cselekményvezetés terén is részletgazdagabb. Pedig bevallom, előzetesen felmerült bennem a kérdés, hogy a hatvan felé közelítő Tilda Swinton vajon mit kezd majd az alig harminc éves Romy Schneider helyén, de Guadagnino már az alapszituációt is gyönyörűen hangolja át: Swinton David

**„A libidó metaforája”**  
(Ralph Fiennes és Dakota Johnson)



Bowie-ra hajazó androgün popdívát játszik, aki azért vonul el szerelmével a dél-olasz nyaralóba, hogy visszanyerje teljesen szétüvöltött hangját. A kezdeti nagy csöndek itt tehát nemcsak a meg-hittség és az elidegenedés közt vibráló jelentéssel telítődnek, hanem egyből reális okot is kapnak.

És ez a finomhangolás pont így zajlik később is a filmben, amelyik nagyjából követi, ám pszichológiailag sokkal kidolgozottabbá teszi az eredeti cselekményét: jó érzékkel felvillantott flashbackekből érthetjük meg a szereplők közti konfliktusok előzményeit, de a csábítások és az erőszakítórések is hihetőbbek. Merthogy a kezdeti, már-már unalmasan csöndes idillbe hamar belerobban a régi szerető és jóbarát, Harry, aki szemérmetlenül fiatal és kacér lányát is magával hozza a szigetre. Ők kavarják fel annak a bizonyos szimbolikus értékű medencének az állóvizét, míg nem a négy szereplő közti vágyak és frusztrációk bonyolult hálózata végzetes örvényt idéz elő.

Guadagnino tehát kevesebbet hagy a fantáziánkra, mint Deray, de arra azért gondosan ügyel, hogy a legfontosabb nyitott kérdéseket megőrizze a sztoriban. A hiány nála is fontos építőelem. Mintha csak a film címét adó David Hockney festményt látnánk, ahol a néző nem tudhatja ki csobbant bele épp a kaliforniai medencébe. Az őrijítő ellipszisekért cserébe viszont sokkal többet láthatunk abból, hogyan gabalyodnak egymásba szép lassan a szereplők és miként bizonytalanodnak el a kezdeti határvonalakban. Mindezt csodálatos kameramunkával, vágással és zseniális színészi alakításokkal megragadva – Ralph Fiennes talán az *Erőszakik* tahó gengszterfőnökeként volt utoljára ennyire elementáris, mint az egyszerre ellenállhatatlan és elviselhetetlen Harry szerepében. Hiába remake, az *A Bigger Splash* pont olyan friss, zavarba ejtő és zabolátlan, mint egy hatalmas segges az elegáns kerti medencébe.

**A BIGGER SPLASH (A Bigger Splash)** – olasz-francia, 2015. Rendezte: **Luca Guadagnino**. Írta: **David Kajganich, Alain Page**. Kép: **Yorick Le Seaux**. Szereplők: **Tilda Swinton** (Marianne Lane), **Matthias Schoenaerts** (Paul De Smedt), **Ralph Fiennes** (Harry Hawkes), **Dakota Johnson** (Penelope Lannier). Gyártó: **Frenesy Film / Cota Film/ StudioCanal**. Forgalmazó: **JIL Kft. Feliratos**. 124 perc.





## NŐÜGYEK

## Látszani kell

HORECZKY KRISZTINA

## A MACSÓ MENTALITÁSRA HANGOLT MAGYAR VILÁGON CSAK A NŐI ÖNGONDOSKODÁS SZELÍD EREJÉVEL LEHET VÁLTOZTATNI.

A „Női sokszínűség képei – filmes workshop a hatékony kommunikációért” projekt keretében a Palantír Film Alapítvány tíz női érdekvégyesítő szervezet képviselőivel dolgozott együtt 2015 májusától, Komlósi Orsolya antropológus, és Lakos Nóra filmrendező, tréner bábáskodásával. Az EGT és a Norvég Civil Támogatási Alap segítségével megvalósult, tízhónapos vizuális kommunikációs képzés célja az volt, hogy a civil szervezetek tanulják meg láthatóvá tenni tevékenységüket filmes, fotós eszközök használatával. Kivált nehéz ez akkor, ha gyakorta maguk a női teamek a gátjai az eredményes kommunikációnak; mások személyiségi jogait szem előtt tartva éppen hogy a „láthatatlanságot” ambicionálva.

Füredi Zoltán a műhelymunkáról forgatott, inkább werk- mint doku-filmjében közelebb hozott öt szervezetet, és azok alapítóit-munkatársait. Így az Emma Közhasznú Egyesület/ Születésházat, az ÉFOÉSZ Értelmi Fogyatékossgal Élők és Segítőik Országos Érdekvédelmi

Szervezetét, a Mosoly utca Alapítványt, a Partners Hungary Mediációs Központot, és a családon, párkapcsolaton belüli erőszak túlélőinek, áldozatainak támogatását szolgáló Tér-Erő Csoportot.

A *Nőügyek* rávilágít, mennyire mostoha társadalmi klímában működnek/vegetálnak azok a civil szervezetek, amelyeket bár ritka kivételtől eltekintve nők hívtak életre, mégis gondok számukra meghatározni a viszonyukat a genderszerephez, főként a hazánkban szitokszónak számító feminizmushoz. Egy angol abszurd szkeccset idéző, remek jelenetben a női egyenlőségről interjúvolnak meg az utcán két ifjú járőrelőt. Miközben a szereplési vágytól túlfűtött férfiú elzengi, milyen csekély számban képviseltetik magukat a nők a magyar országgyűlésben, rendre belefojtja a szót a mellette álló, a döbbenettől is hápogó lányba – egyre mondván a magáét az „elnyomott kisebbség”-ről.

„Szitokszónak számít”

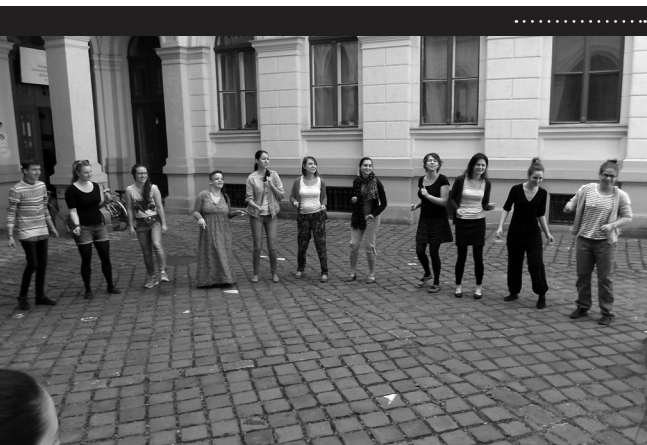
Ugyancsak beszédes, amikor a Budapesti Corvinus Egyetemen székelő karriermenedzsment, az Effemine – Egyesület a Fiala Nőkért diákszervezet egyik vezetője a tréning tapasztalatait leszűrve arról számol be, mióta a nemi jelleg helyett a professzionalitásra helyezik a hangsúlyt, egyenrangú félnek tekintik őket a campuson. Honlapjukra látogatva megnyugvással konstatáltam, hogy a logójukból (még) nem távolították el a túsarkút. Túl azon, hogy vajon a partneri bánásmód kivívásáért érdemes-e el-

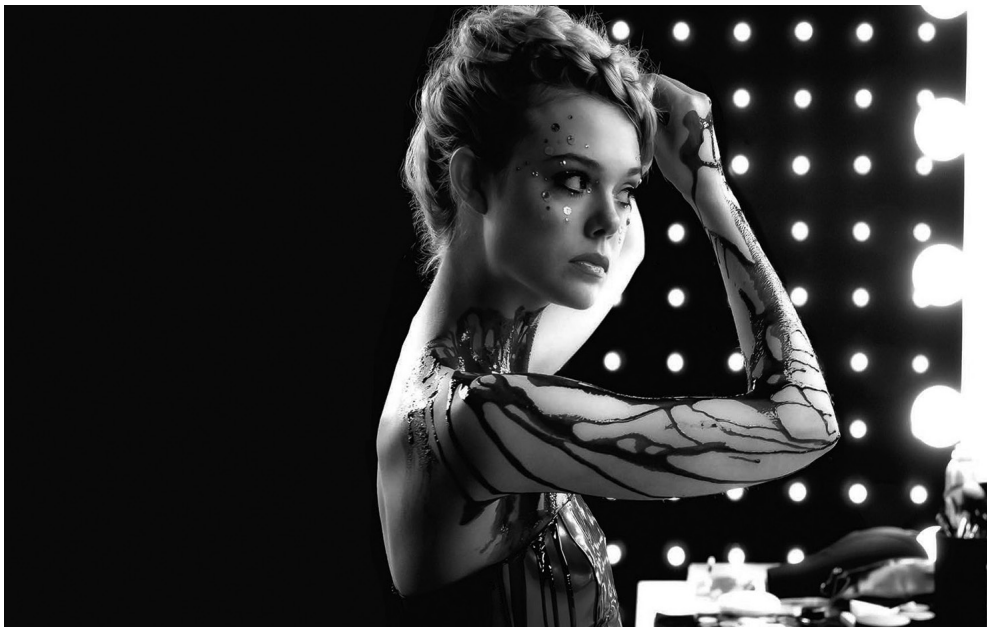
nyomni az identitás alapját, amelyet az Effemine a nevében is hordoz, árulkodó, hogy a workshop trénerai, valamint a tizenkét önkéntes között lámpással is alig bukkanni férfira. Mindez lakmuspapírszerűen mutatja meg a még mindig feudális szemléletű magyar társadalom, és a honi nők emancipáltságának hiányát. Ezért is lett volna jó, ha a gyermekéhezés hosszú távú megoldásán munkálkodó Mosoly utca mozgalom egyik alapítója, Kelemen Szabolcs is megszólal vezetőtársa, Torma Zsuzsanna mellett, akihez hasonlóan a saját bőrén tapasztalta meg az éhezést.

A többségében karitatív, segítő szerveződések mögött egyéni sorok állnak, amelyek ritkán kerülnek felszínre. A képzés azt (is) volt hivatott elősegíteni, hogy a spotfilmek, a kurta, tömör bemutatkozó szövegek (elevator pitch) épüljenek egy-egy történetre. Részben, mert miként Bombera Krisztina televíziós újságíró fogalmazott a filmben: a médiának érdekes „karakter” kell. Kérdés, az éhezés, a szülés utáni depresszió, a bántalmazás miatt nem eléggé karakteres a bizonyos közszolgálatiaságot is ellátó sajtónak? Nem kívánok naivnak mutatkozni, azonban az már az izlésem ellen való volt, amikor az ÉFOÉSZ hatásos és érzelmes pitchét értékelve az egyik női segítő/coach a jógázással kapcsolatos élményei után közölte, a többek könnycsatornáit beindító paneleknél neki több kell. Nem tartom sem jól bevált, sem elcsépelet közhelynek, hogy egy harmincnycolc esztendő, párkapcsolatra hiába vágyó, munkanélküli szellemi fogyatékos nő, aki a lábát sem teheti ki egymaga az utcára, úgy kénytelen élni, mint egy erős szülői kontroll alatt lévő kiskorú.

Előfordult tehát, mikor egy-egy őszinteségtől hajtott tréner szerencsétlenül kommunikálta a véleményét, ám ennek megmutatásával is bepillantást nyertünk egy húsba vágó társadalmi problémákkal foglalkozó, a közös emberi hangot kereső workshop rokonszenvre méltó működésébe.

**NŐÜGYEK** – magyar dokumentumfilm, 2016. Rendezte: **Füredi Zoltán**. Producer: **Komlósi Orsolya**. Operatőr: **Dömötör Péter, Blaumann Edit**. Vágó: **Szalay Péter**. Hangmérnök: **Kapcsos Vince**. Gyártó: **Palantír Film Alapítvány**, 50 perc.





## Neon démon

**The Neon Demon** – amerikai-dán, 2016. Rendezte: **Nicolas Winding Refn**. Írta: **Mary Laws, Polly Stenham** és **Nicolas Winding Refn**. Kép: **Natasha Braier**. Zene: **Cliff Martinez**. Szereplők: **Elle Fanning** (Jesse), **Keanu Reeves** (Hank), **Christina Hendricks** (Jan), **Jena Malone** (Ruby), **Abbey Lee** (Sarah). Gyártó: **Bold Films / Space Rocket Nation / Vendian**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos.* 110 perc.

Nem kevesebbel, mint a látható határaival kísérletezik Refn, mikor a reklámfotók és kifutók reflektorfényében élő modellek világát teszi meg legújabb filmjének témájává. A műfaj kliséinek megfelelően nagyon fiatal, ártatlan és szűz(ies) vidéki lány érkezik a Los Angeles-i divatvilágba, ahol az egyik legkompetitívebb üzletág kíméletlen szereplői közt kell megállnia a helyét. Ami a dán film amerikanizálódott fenegyerekét leginkább érdekli, hogy ebben a környezetben a megszokottól eltérő viszonyban van a siker és a profizmus: a filmben feltűnő divatguruk Jesse-ben nem a remekül kivitelezett mozgást, a tökéletesre sebészkedett testet értékelik, hanem a természetes szépsé-

get keresik, vagyis pont azt, amiért tenni nem lehet semmit.

„A szépség nem minden. A szépség az egyetlen dolog” – hangzik az egyik szereplő szájából a mottónak is beillő *bonmot*, ami jelzi, hogy a *Neon démon* középpontjában nem a hősnő története, nem a személyiség, hanem maga a kép áll. A képmás, a felszín maga az identitás ebben a világban, ahol a modellnek mint önálló egyéniséggel rendelkező lénynek fel kell oldódnia minden egyes „szerepben”, minden kollekcióban, és minden sminkben. A jungiánus és freudi pszichoanalízis fogalmait és szimbólumait egyre gyakrabban használó Refn ezúttal Lacan tükörmetaforájával játszik, amelynek egyik legfontosabb vonatkozása, hogy a gyermeki fejlődés során az én kialakulásának egyik legfontosabb állomása a tükörkép felismerésén keresztül valósul meg. Lacan azt állítja, hogy a tükörstádium azért kulcsfontosságú, mert a gyermek ekkor saját, oly sok mindenre még alkalmatlan, ügyetlen testét a korábban véltnél tökéletesebbnek tűnő képben ismeri fel újra. Refn szerint találkozásunk a modellek révén a médiában megteremtett idealizált emberképpel

ugyanezt a hatásmechanizmust lovagolja meg. Végül, ahogy haladunk előre a történetben, és ahogy felszín és belső tartalom egyre elválaszthatatlanabbá válik, úgy mosódik össze a valóság és a (rém)álmom szintje is a filmben. Refn legújabb mozijában a mitizáló pszichologizálás keveredik a kortárs divatvilág Bret Easton Ellis írásaiból ismerős véres és vérfagyasztó felmutatásával.

GYENGE ZSOLT

## Az én csontsovány nővérem

**Min lilla system** – svéd, 2015. Rendezte és írta: **Sanna Lenken**. Kép: **Moritz Schultheis**. Zene: **Jutbring Per Störby**.



Szereplők: **Rebecka Josephson** (Stella), **Amy Diamond** (Katja), **Henrik Norlén** (Lasse), **Annika Hallin** (Karin), **Maxim Mehmet** (Jacob). Gyártó: **Film Vast / Tangy / Fortune Cookie Filmproduktion**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** *Feliratos.* 95 perc.

Az anorexia és bulimia nem tartozik az agyontárgyalt filmtémákhoz, és csak részben azért, mert maga a jelenség is viszonylag új. Nyomósabb ok talán, hogy a közvélemény máig úri passzióként, a felsőbb osztályok és a celebritások hóbortjaként tekint rá, így azonosulási pontokat is nehezebb találni. A betegség valójában már rég „leszivárgott”, köszönhetően többek közt a média közvetítő szerepének, ráadásul – a szenvedélybetegségekhez hasonlóan – itt sem csak az érintetteknek kell változtatniuk, de a hozzátartozóknak is.

Malgorzata Szumowska legutóbbi filmje is ezt az aspektust emeli ki: a *Testjórészt* nem is az anyja elvesztése miatt koplaló, szuicid kamaszlány, hanem a tehetetlen apa, illetve az unortodox módszereket használó pszichiáter szemszögéből látatja a történetet. Ahogy a címe is jelzi, *Az én csontsovány nővérem* is ugyanezen kotta nyomán készült, de a lengyel rendezővel ellentétben az első-filmes svéd Sanna Lenken nem tesz engedményeket: kamerája végig a húgot, Stellát követi, aki





Jürgen Prochnow) bukkan fel. A színész egy amerikai idősök otthonának súlyos öregkori demenciában szenvedő lakóját, a 90 éves Zev Guttmant alakítja, aki erejét és képességeit azok végső határáig igénybe vevő feladatra vállalkozik. Lakótársa, az auschwitz haláltábornokhoz hasonlóan túlélő Max levélben megírt utasításait követve elindul felkutatni azt az SS-tisztet, aki felelős családjaik meggyilkolásáért, hogy az igazságszolgáltatást a maga kezébe véve megölje. Fő akadály, hogy az adott néven négy különböző ember él Észak-Amerikában, őket sorban felkeresve kell Zevnek azonosítania a bűnöst.

Plummer alakításában megröszant fizikai és mentális egészségű hőse elpusztíthatatlan életerővel halad az útján – a *Mementó*t idéző módon a megbízólevelet újra és újra elővéve kell, hogy emlékeztesse magát, ki ő és milyen cél vezérli – egészen a sokkoló fordulatra kihagyott befejezésig. Noha a nagy csavar híhetősége kérdéses, éppúgy része a film műfaji eszköztárának, mint például a *Totál szívásból* ismert Dean Norris nácihorror jelenete. A filmet inkább az teszi emlékezetessé, ahogy témáját kezeli, az öregkorral járó korlátok legyőzését. Plummer a nyugdíjas akcióhősök új típusát alkotta meg (referenciapont lehet a másik önbíráskodó aggastyán,

Michael Caine *Harry Brownja*), aki csetlés-botlásával nem sajnálatunkat ébreszti fel, hanem olyan igazi izgalmakkal ajándékoz meg, amiért érdemes megnézni egy filmet.

NEVELŐS ZOLTÁN

## Életem nagy szerelme

**Un homme à la hauteur** – francia, 2016. Rendezte: Laurent Tirard. Írta: Marcos Carnevale művéből Grégoire Vigneron és Laurent Tirard. Kép: Jérôme Alméras. Zene: Eric Neveux. Szereplők: Jean Dujardin (Alexandre), Virginie Efira (Diane), Cédric Kahn (Bruno), César Domboy (Benji). Gyártó: Gaumont / M6 Films / VVZ Productions. Forgalmazó: Big Bang Média. Szinkronizált. 98 perc.

Laurent Tirard képregény-adaptációi után (*Asterix és Obelix*, *A kis Nicolas*), idén egy sem itthon, sem Franciaországban be nem mutatott romantikus komédia, az argentin Marcos Carnevale rendezte *Corazón de León* (2013) remake-jével rukkolt elő. A szép, negyvenes ügyvédnő, Diane elhagyja a telefonját egy bárban – egy nagy veszekedés után ex-férjével. A szerencsés megtalálóját, egy duruzsoló hangú férfit, még aznap este fölhívja otthoni számán, és elmeséli, hogy csak azért nem szaladt utána az asztalon felejtett mobillal, mert így másnap találkozhatnak.



Aztán a randin Diane megrökönyödve látja, hogy a sármos Alexandre bizony 35 centivel alacsonyabb nála!

A francia cím a fizikai és emberi nagyság szembeállításával játszik, a magyar pedig a nagy szerelem – alacsony szeretőkettősével. A kissé agresszív és tisztességtelen volt férjjel szemben Diane egy odaadó, türelmes, szellemes és gazdag férfival került össze. A történet nem rejteget meglepetéseket, a szokásos sémát követi: szeretik egymást, küzdenek a környezet előítéleteivel és a nem kívánatos harmadikkal, összevesznek és így tovább. Mindezt gyenge gegek tűzdelik, mint az Alexandre-ot mindig fölborító kutya, vagy az intrikus titkárnő korlátolt és rosszindulatú megjegyzései – aki idétlenségével legalább visz valami színt a langymeleg szerelmi történetbe. Az eredmény nem csak túl egyszerű, de láthatólag azok ügyét sem mozdítja elő, akiket támogatna: ahogy az argentin eredeti férfiszínészét is, Dujardint is trükkökkel kicsinyítették le egy kevésbé ismert, de valóban mélynövésű színész bevetése helyett.

Tényleg csak arra szolgál az egész film, hogy a moziba betévedő nézőt elandalítsa a magassarkús-koktérluhás jó módú ügyvédnők és befutott építészek szerelmével? És vajon mi történt volna, ha mégsem gazdag a kicsi ember?

Hogy lett volna belőle vígjáték? Ejtőernyőzés helyett mivel csábította volna el Diane-t, és az ügyvédnő ránézett volna-e egyáltalán?

SZATMÁRI ZSÓFIA

## Alice Tükörországban

**Alice in Wonderland: Through the Looking Glass** – amerikai, 2016. Rendezte: James Bobin. Írta: Linda Woolverton. Kép: Stuart Dryburgh. Zene: Danny Elfman. Szereplők: Mia Wasikowska (Alice), Johnny Depp (Kalapos), Sacha Baron Cohen (Idő), Helena Bonham Carter (Vörös Királynő). Gyártó: Walt Disney Pictures. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 113 perc.

„Ki gondolta volna még nemrég, hogy a trükk a fantasztikum ellenségévé válhat?” – ezt a kérdést Király Jenő a mára remélhetőleg elfeledett Sommers-féle *Múmia* kapcsán tette fel, s most az *Alice Tükörországban* apropóján lehet elgondolkozni rajta. Hat éve a Tim Burton által jegyzett, de a Disney Stúdiónál készült *Alice Csodaországban*-változat a rendező és a Lewis Carroll-mesekönyvek igazi rajongóit egyaránt elkésérthette, a tiritarka sárkányölös fantasy ugyanis aluteltjesített a burtoni ihlet felmutatása és a carrolli bájos nonszensz megőrzése terén – csak hát a kolosszális bevételek egyenes utat jelentettek a folytatáshoz.















## Szegénylegények

Magyar, 1965. Rendezte: Jancsó Miklós. Szereplők: Görbe János, Latinovits Zoltán. Forgalmazó: Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet. 88 perc.

A klasszikusokra leselkedő legnagyobb veszély az öregezés. Különösen így van ez a rendkívül gyorsan zajló filmtörténeti folyamatok tekintetében: ami annak idején különleges és újszerű volt, az később megszokott rutinná vált; ami a korszellem közepébe talált, az esetleg ott is maradt, s ma legfeljebb történelmi érdekességként jelentős. A *Szegénylegényeket* mindkettő fenyegethetné. A hosszú beállítási technika jószereivel hollywoodi köznyelv lett, a (puha) diktatúra manipulációs természetéről pedig szinte mindent tudhatunk. A film újra nézése azonban arról győz meg, hogy Jancsó főműve jöttányit sem öregedett; ma is ugyanolyan friss és felkavaró alkotás, mint ötven évvel ezelőtti bemutatójakor volt.

Mindennek oka épp az öregedés elvi veszélyét jelentő

körülményekben rejlik. Egyrészt a Jancsó-kézjegyként azonosított hosszú beállítás csak egyik stíluselem a sok közül, amelyet még számos, hasonlóan eredeti megoldás támogat; másrészt e formagazdagságnak köszönhetően a film jelentése jóval túltekint az aktuálpolitikai horizonton. A *Szegénylegények* az 1848–49-es forradalom és szabadságharc utáni világ, a kiegyezést követő hatalmi manipuláció példáján keresztül az 1956-os forradalom és szabadságharc utáni világról, a kádári „kiegyezés” hatalmi manipulációjáról is szól. Ám nemcsak erről, hanem a szabadság és az elnyomás örökérvényű, végtelenül ismétlődő folyamatáról, s benne a manipuláció hasonlóképpen örökérvényű és végtelenül ismétlődő természetéről. A parabola fogalma Jancsó művészetében Jézus és Kafka paraboláihoz kerül közel; úgy is, mint a példázat segítségével szemléltetett egyetemes (hit)titok, és úgy is, mint a modern kor abszurditása. (A két „szerező” alakját a rendező a Jézus

*Krisztus horoszkópja* című filmjében később maga is összekapcsolja.) A valós történelmi eseményektől és karakterektől eltávolodó, ám azoktól teljesen el nem szakadó (hiszen ez a parabolikus forma lényege) elvont jelentést pedig az addigi filmnyelvi konvenciókat megsértő, s ezáltal stilizált hatást keltő hosszú beállítás mellett még számos poétikai megoldás kíséri. A *Szegénylegények*ben ilyen a szabad pusztá távlatát megtörő emblematikus térelem, a sánc zárt világa. De idetartoznak a film ritkábban emlegetett dramaturgiai megoldásai, az epizodikus szerkezet, a fel-felbukkanó, majd hirtelen eltűnő karakterek, azok hiányos vagy legalábbis vázlatos, „egyszavas” motiváltsága, amelyet oly kifejezően szólatatnak meg a szintén „egyszavas” utasításokból álló dialógusok. A sárral tapasztott sánc vastag fala, a széles deszkából ácsolt cellaajtók, a szél süvítése, a pálcák suhogása a halálra kínzott meztelen lány hátán, a magát mélybe vető szerető és társai testének tompa puffanása – csupa felkavaró, érzéki elem, amely átélhetővé teszi a szigorú kompozíciókba kódolt

elvont gondolatot. A *Szegénylegények*ben a parabolikus és a szemléletes kifejezőmód nehezen meghaladható kiegyensúlyozottságot alkot.

A film audiovizuális szépségét és gazdagságát a digitálisan restaurált képnek és hangnak, valamint az eredeti 1:2,35-ös cinemascope képaránynak köszönhetően maradéktalanul élvezhetjük. Az extrák legértékesebb tartalma a rendező kevéssé ismert korai rövidfilmje, valamint a *Szegénylegények*hez kapcsolódó interjú-összeállítás mellett a néma próbafelvétel-sorozat. Ezekon a jól ismert beállítások mellett még alapvetően más jellegű, gyors mozgású, közelikből álló, dinamikus felvételeket is láthatunk. Az alkotók tehát többféle stílust kipróbáltak – és végül jól döntöttek. Extrák: Próbafelvétel (11'); *Indián történet* (Jancsó Miklós, 1961, 12'); *Történetek a magyar filmről V.: Illúziók – Jancsó Miklós* (1996, részletek, 10')

GELENCSÉR GÁBOR

## Annie Hall / Manhattan

*Annie Hall* – amerikai, 1977. Rendezte: Woody Allen. Szereplők: Woody Allen, Diane Keaton, Shelly Duvall. Forgalmazó: MGM/UA. 93 perc.

*Manhattan* – amerikai, 1979. Rendezte: Woody Allen. Szereplők: Woody Allen, Diane Keaton, Mariel Hemingway, Meryl Streep. Forgalmazó: MGM/UA. 96 perc.

A hetvenes évek második felében az amerikai film hátraarcot csinál, számos meghatározó rendezője visszanyes a korábbi munkáira jellemző modernista irányultságból és az óshollywoodi mozitradíciókhoz kanyarodik. Woody Allen azonban ekkor – ekkor is – szembe megy a trenddel, és előbb megerősíti filmjei modernista alapozását. Míg a hetvenes évek első felében inkább óshollywoodi mintákat használt (Chaplint, a Marx fivérek imitálta, a









puszta illusztráció, mozgóképes zanza marad mindegyik. Csak a lecsúszás érzékletes, a bajnok küzdelme a jelentéktelenné válás ellen, mert Foster egy pillantásban képes összegezni, milyen erős drog a siker, és milyen nehéz lejönni róla. De még ez sem változtat azon, hogy Lance Armstrong, ez a karizmatikus mesélő ennél sokkal jobb és hatásosabb történetet érdemelt volna.

*Extrák:* Nincsenek.

SOÓS TAMÁS DÉNES

## Nyugaton a helyzet változatlan

All Quiet on the Western Front – amerikai, 1930. Rendezte: Lewis Milestone. Szereplők: Lew Ayres, Louis Wolheim, John Wray. Forgalmazó: Select. 128 perc.

1917 és 1941 kulcsfontosságú dátumok az amerikai történelemben és (film)kultúrában, minthogy mindkét évszám az Egyesült Államok háborúba lépését jelöli. Ugyanakkor az első világháború sokkja után Hollywood egészen az 1941-es Pearl Harbor-i katasztrófiáig inkább a pacifista, háborúellenes filmeket támogatta. Howard Hawks a hadba lépés elkerülhetetlenségét és a hazafias heroizmust hangsúlyozó York örmestere 1941 előtt valószínűleg olyan lett volna, mint a békepárti ciklus legékesebb példánya, Lewis Milestone ko-

rai remekműve, a *Nyugaton a helyzet változatlan*.

Milestone háborús drámája a frontot megjárt Erich Maria Remarque nagyszerű, a nációk által rituálisan elégetett 1928-as regényén alapul, jóllehet Hollywood azért enyhítette néhol az alapanyag sötét és depresszív tónusát. Az első világháború alatt játszódó történet a frissen érettségizett német fiatalember, Paul Bäumer szemszögéből tudósít a világégés borzalmairól. S a finomítások ellenére a *Nyugaton a helyzet változatlan* filmverziója is megdöbbentő és szívszorító vádirat mindenféle háború ellen.

Lewis Milestone alkotása joggal kapta meg a legjobb filmnek járó Oscart 1930-ban. Egyfelől a *Nyugaton a helyzet változatlan* kuriózuma, hogy a némafilm és a hangosfilm határán a technikai problémák ellenére még mai szemmel is páratlanul dinamikusan mutatja be az összecsapásokat a pergő vágásnak és a korszakhoz képest meglepően mozgékony kamerának köszönhetően.

Másfelől a *Nyugaton a helyzet változatlan* Hollywoodnak még abban a korszakában készült, mikor a stúdiórendszer arcukatát hivatalból szabályozó öncenzúra, a Hays-kódex nem biztosított védelmet a pozitív hősök számára sem. Pault és sorstársait patrióta és milicista szölamokkal ámitja gimnáziumi tanárak, ám az

ideológia és a háború valósága éles kontrasztban állnak egymással. A tetterős, cselekvőképes hősként fellépő idealista ifjakat a frontharcok testileg-lelkileg megcsontkított, passzív, szenvedő antihősökké torzítják. Lewis Milestone műve néhány didaktikus, tolakodóan melodramatikus jelenetét leszámítva páratlanul hitelesen mutatja be a háborúpárti ideológia romboló hatását, az értelmetlen vérontást. Nem véletlenül volt a film sokáig tiltólistán nemcsak a náci Németországban, de Franciaországban és Ausztráliában is.

*Extrák:* Semmi.

BENKE ATTILA

## A sas és a sárkány

Tian jiang xiong shi/Dragon Blade – kínai, 2015. Rendezte: Daniel Lee. Szereplők: Jackie Chan, John Cusack, Adrian Brody, Peng Lin. Forgalmazó: Gamma Home Entertainment. 127 perc.

Különös hibrid Daniel Lee filmje: a szakmai képességeit egyébiránt már számos alkalommal bizonyított rendező (*14 Blades*, *Three Kingdoms*) ezúttal egy kelet-nyugat történelmi crossover-eposzt készített, amelyhez nemzetközi sztárgárdát (Jackie Chan, John Cusack, Adrian Brody) szerződtek a kínai producerek. A messze keletre vetődött római légió és a Selyemút felügyeletével meg-

bízott katonai helyőrség története az író-rendező szándéka szerint a testvériségről, a kultúrákon és politikai érdekeken felülemelkedő emberségről és hősiességről zeng ódát, ám a dermesztően alulírt, a bugyutaságig egyszerű dramaturgiai megoldásokkal és sükebóka dialógusokkal terhelt forgatókönyv gyilkos béklyóként fojtja meg a mozi. A roskatag cselekményt sűrűn tagoló harci jelenetek voltaképpen gondosan koreografált, gyors, dinamikus, sőt, megkockáztatom: a homlokegyenest különböző fegyverzetekből és harcmodorokból adódóan akár eredetinek is nevezhető összecsapások, a nézőben mégis kétségek ébrednek; John Cusack és Adrian Brody személyétől, színészi karakterétől szembeszökően idegen a harcedzett római kardforgatók szerepe, Jackie Chan pedig és ezt időszakos volna végre belátni, menthetetlenül kiöregedett az ilyesféle karakterekből. Eme diszsonanciát a kínai harcművészeti filmek új hullámára jellemző módon kimunkált díszletek, a nívós operatőri munka vagy a színvonalas vágás sem oldhatja fel – aligha véletlen, hogy a nyugati filmforgalmazásban elhanyagolhatóan csekély bevételekre tett szert *A sas és a sárkány*, miközben a kínai piacon kirívóan magas, 121 millió dolláros bevételt fiadzott.

*Extrák:* Semmi.

GÉCZI ZOLTÁN



# Magyar képregények

Új magyar képregénynek nehéz kiadót találni, ezt sokan megtapasztalták már saját bőrükön. De néha segít egy kisebb csoda, jelen esetben egy igazi mecénás, akinek köszönhetően országos terjesztésben tudott megjelenni a már hat éve majdnem teljesen kész Kittenberger-képregény. Nagy kár lett volna, ha a fiókban marad.

A kiadvány szép nagy, színes és látványos, de bármennyire vonzó is a külcsín, bármennyire kellemesek is a szemnek Tebéli Szabolcs rajzai, ennek a képregénynek legfőbb erényeit a történet adja. Azon ritka hazai művek egyikével van dolgunk, amelyben tökéletesen látszik egy írói szándék. Somogyi György nem a képregény, hanem a próza és a film felől érkezett, történetmesélésben tapasztalt íróként. Tudja, hogy egy hosszú képregényt nem lehet egyetlen ötletre felépíteni, hanem több ötletet kell összegyűjteni, sok-sok hozzávalóra van szükség egy igazán ízletes recepthez.

A Kittenberger-koktél rengeteg mindent tartalmaz: létező történelmi személyeket és valódi politikai hátteret, magyar és világirodalmi utalásokat, klasszikus ponyva- és képregényelemeket, sztereotipikus gonoszokat,

fantasztikus steampunk gépezeteket, rajzi világában pedig egy európai-amerikai-japán mixet. A keverés példaértékűen jól sikerült, már csak az olvasóknak kell megtudniuk, hogy ez az, amire feltétlenül szükségük van.

**Kittenberger: Fabriqué en Belgique.** Színes, 60 oldal, puhafedeleles. Magánkiadás.

Minden korábbinál hosszabb ideig, három és fél évig kellett várni az előző kötet óta, de a gyűjtők és rajongók biztos megbocsátanak, amikor felhelyezik a polcra a Rejtő-Korcsmáros sorozat nyolcadik részét a többi mellé. Elégedetten nyugtázzák, hogy Garisa H. Zsolt és a színezést jegyző Varga Zerge Zoltán ismét hatalmas és gyönyörű munkát végeztek, *A szőke ciklon* szép lett, szebb, mint újkorában, kerek a világ – és kezdődhet megint a várakozás, most már a *Pizskos Fred közbelép*-re.

Garisát ezúttal is az a cél vezette, hogy a lehető legtöbbet hozzon vissza a képregénybe Rejtőből, hiszen az adaptáció ötven évvel ezelőtti első kiadásakor alaposan átszerkesztették nem csak a szöveget, hanem még a jelenetek sorrendjét is. Ahol szükségesnek látta, még új képeket is rajzolt a régiékhöz, persze Korcsmá-

ros eredeti stílusában, amelyet ma már a megszólalásig pontosan tud reprodukálni.

**A szőke ciklon.** Színes, 80 oldal, keménytáblás. Kiadó: Képes Kiadó.

Molnár Attila író és Halmi Zsolt rajzoló legújabb képregénye egyszerű, de izgalmas kalandtörténet, tele a zsáner összes kötelező elemével: titkos történelem, egzotikum, erőszak, hősiesség, aljasság, halálosan veszedelmesnek bizonyuló kincs, de még az ilyen típusú történetekben kötelező náci utalás sem maradt ki. Nem teszi túl magasra a lécet, de azt könnyen átviszi, és ez sem lebecsülendő teljesítmény.

Érdemes megemlíteni, hogy a még szebb kivitel és az országos terjesztés reményében a szerzők megpróbálkoztak egy közösségi támogatás összegyűjtésével. Sajnos ez nem jött össze, noha dicséretes módon nagyon realista kérés fogalmaztak meg, és nem a képregény elkészítését, hanem kizárólag a nyomtatást finanszírozták volna a befolyt pénzből. Ám úgy tűnik, nálunk még nem nagyon működik ez a módszer, legalábbis a képregény-kiadásban. Pedig jó lenne.

**A halál temploma.** Színes, 52 oldal, puhafedeleles. Kiadó: 5Panels.

Vass Róbert nem csak Ágoston, a nukleáris baromfi alkotója, van neki egy másik sorozata is, amelyet eddig csak ma már kifogyott antológiákban

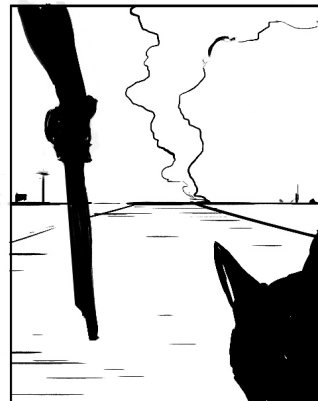
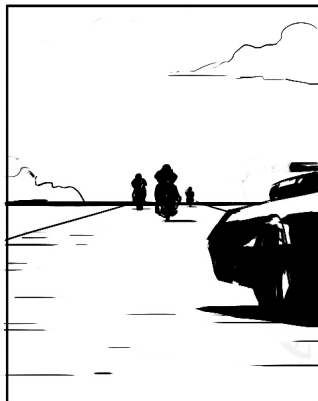
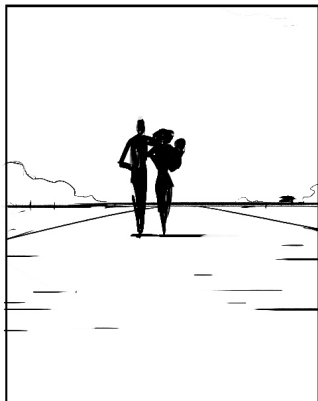


**Kittenberger** lehetett olvasni. Adott egy lakótársat kereső diák, bizonyos Karcsi, és a legjobbnak bizonyuló jelentkező, egy robotnak kinéző úrlény, aki a János név választásával igyekezik besimulni a környezetébe. Ami meglepően könnyen sikerül is, elvégre az egyetemisták mikrokozmosza egyszerű, sörözésből, csajozásból, koncertre járásból és egymás szívatásból áll. Az idegenség legfeljebb kuriózumnak számít, sőt segít felkelteni a lányok érdeklődését. Persze néha tanulásról is esik szó. A gyűjteményes kiadás a 2004 és 2012 között megjelent epizódokat tartalmazza, és bár a végén van utalás a folytatásra, egyre valószínűbbnek tűnik, hogy ez a kis korlennyomat ennyi volt.

**Különös, idegen nyelven.** Fekete-fehér, 48 oldal, puhafedeleles. Kiadó: Nero Blanco Comix.

BAYER ANTAL

## NÉMETH GYULA SCI-FI-KLASSZIKUSOK RÖVIDEN



## MAD MAX (1979)