

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LIX. ÉVFOLYAM, 09. SZÁM

2016. szeptember

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu

FILM NOIR

Jancsó//Kiarostami • Űrfilmek//Új-Hollywood



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Gigor Attila: Kút – Vertigo Média

CIRKO
MOZI-JEGY

50%



KIAROSTAMI

Ha vannak nagyszabású művészeti alkotások, amelyek – Rilket idézve – felszólítanak: „változtasd meg életed!”, akkor Abbas Kiarostami filmjei ilyenek. A perzsa rendező művészete nem filozófiai, politikai állításokra, hanem kérdésekre épül, stílus eszközeivel tudatosan bevonja nézőit az együttgondolkodásba.

Abbas Kiarostami: Hol van a barátom háza? (Babek Ahmedpour)
4. oldal



FILM NOIR

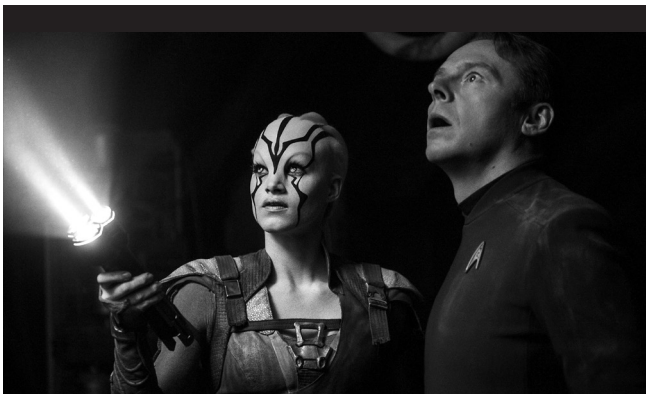
A film noir a modernitás emberének rossz közérzetét, szorongásait, idegenségét, frusztrációját, kielégítlenségét fogalmazza meg. A noirban nincs happy end, kiutat kereső hőse mindig kudarcot vall. A film noir műfaji előzményeként gyakran megnevezett számos műfaj – a horror, a thriller, a krimi vagy a melodráma – azért nem noir, mert az akadályok legyűréséről szól, a sikert énekl.

Gordon Wiles: A gengszter (Barry Sullivan) – 22. oldal

VILÁGÚRFILMEK

A *Star Trek* születésekor a világ már túl volt a hidegháború leg-sötétebb korszakán és a kubai rakétaválságon, Gagarin után azonban az űrverseny lázában égett – Gene Roddenberry sci-fi sorozatában az éjszakai égbolt már nem agresszorok bolygóit rejtő fekete függöny volt, hanem az új frontier, utópikus jövőt festett a nem csak technológiailag, de morálisan is felnőttkorba lépett emberiségről.

Justin Lin: Star Trek: Mindenén túl (Sofia Boutella és Simon Pegg)
38. oldal



2016 szeptember FILMVILÁG

LIX. ÉVFOLYAM 09. SZÁM

KIAROSTAMI

Vincze Teréz: Az elrejtve megmutatás művészete
(*Abbas Kiarostami 1940 – 2016*) 4

Barkóczy Janka: Sem kelet, sem nyugat
(*Abbas Kiarostami: A cseresznye íze – 1. rész*) 8

MAGYAR MŰHELY

Gelencsér Gábor: Témák és variációk (*Jancsó korszakai*) 12

Szalkai Réka: „Lendületből akartuk megcsinálni”
(*Beszélgetés Hajdú Szabolccsal*) 18

Soós Tamás Dénes: „Egyszer csak megérti min is nevetett”
(*Beszélgetés Gígor Attilával*) 20

FILM NOIR

Pápai Zsolt: Az abszurd hős születése
(*A film noir műfaji családfája – 1. rész*) 22

ÚJ-HOLLYWOOD

Varga Zoltán: Egyetlen lövés (*Michael Cimino vadászai*) 28

Benke Attila: Neonfény és sikermítosz
(*Az újrálmodott amerikai álom*) 31

Varró Attila: A rendszerváltás képei
(*Videó-forradalom és fantasztikum*) 34

VILÁGÚRFILMEK

Andorka György: Végtelenre nyíló falak
(*Justin Lin: Star Trek: Mindenén túl*) 38

Lichter Péter: Etüdök szupernovára (*Az avantgárd film és a sci-fi*) 40

Sepsi László: Csoda a sztyeppén (*Pavel Parkhomenko: Gagarin*) 42

FESZTIVÁL

Baski Sándor: Hazai pályán (*Karlovy Vary*) 43

Nagy V. Gergő: Ezek a fújtató fiúk (*Sehenswert/Szemrevaló*) 46

FILM/ZENE

Géczi Zoltán: A jazzvirtuóz és az éneklő cowboy
(*Miles Davis és Hank Williams*) 48

FILM/REGÉNY

Tüske Zsuzsa: Szerzőriás (*Roald Dahl: Szofi és a HABÓ*) 50

Kránicz Bence: Az álmok mérnöke
(*Steven Spielberg: A barátságos óriás*) 51

KRITIKA

Jankovics Márton: Cirkuszt a népnek (*Timur Bekmambetov: Ben-Hur*) 52

Varró Attila: Ki az erdőméhből (*David Lowery: Elliott, a sárkány*) 54

Teszár Dávid: Szent a palacsintázóban
(*Naomi Kawase: A remény receptje*) 55

MOZI

DVD 61

PAPÍRMOZI 64

A címlapon: Gígor Attila: *Kút* (Trokán Nóra, Irma Milovič, Kurta Niké) – A Vertigo Média Kft. szeptemberi bemutatója.
Sághy Tímea felvétele

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

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

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

ELŐFIZETHETŐ
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu
faxon: 06-1-303-3440
További információ: 06-80-444-444
Reklamáció: 06-1-767-8262
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

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

KIADVÁNYT GONDOZTA
TERC Kft. – Nyomdai és Kereskedelmi Ágazat

FELELŐS VEZETŐ
Molnár Miklós ügyvezető igazgató
Megrendelésszám:
TPR16-0141

YOUR DIGITAL MEDIA

your digital media
Dimag



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

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

FIVE INTERNATIONAL KFT. // UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU

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

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

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

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

A szerkesztőség

képekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírek
kritikákvideólinkékhírek
kritikákvideólinkékhírek
elemzésekvideólinkékhírek
elemzésekvideólinkékhírek

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

Minden megvásárolt vagy megrendelt lap mentő a Filmvilágnak.

Az előfizetés **egy évre 4.740.- Ft**

Éves előfizetéssel 1140.- Ft a megtakarítás!

A Filmvilág előfizethető:

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

Pénzforgalmi jelzőszám: 18203332-06000412-40010084

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

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

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

E-mail: batthyany@kultur-press.hu

A FILMVILÁG TÁMOGATÓI:

NKA
Nemzeti Kulturális Alap

SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

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

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

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

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

És akinek többre telik, többet is segíthet:
FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:

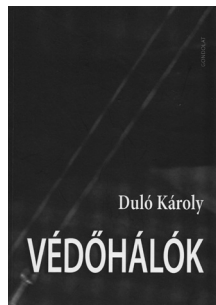
MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

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

A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz.

Aki filmes, velünk tart!



Duló Károly: Védőháló

„A velünk megesett dolgokat lelkünknek fel kell dolgoznia, és olyanná kell alakítania, hogy fenntartható és folytatható legyen életünk. Mint a légtornásznak, aki véthet, folyamatosan védőhálót kell szőnünk... A Védőhálóban ilyen védekezésmódokat vettem górcső alá. Alakjaimat létezett emberek – Szabó Lőrincné Mikes Klára és Leni Riefenstahl – életének epizódjaival szembesítettem.” – Duló Károly dokumentumfilm-rendező

Gondolat Kiadó, 2016

CIRKO-GEJZIR Filmek,
mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

KIAROSTAMI

The Artist of Hidden Portrayal (Abbas Kiarostami 1940-2016) by Teréz Vincze, p. 4. **Nor East Neither West** (*The Taste of Cherry* – Part One) by Janka Barkóczi, p. 8.

The art of Kiarostami has never been affirmative: it builds on questions, a dialogue with the audience.

HUNGARIAN WORKSHOP

Themes and Variations (Miklós Jancsó's Artistic Periods) by Gábor Gelencsér, p. 12. **We Wanted to Do It Overhand** (A Talk with Szabolcs Hajdu) by Réka Szalkai, p. 18. **Suddenly He Gets the Joke** (A Talk with Attila Gigor) by Tamás Dénes Soós, p. 20.

Miklós Jancsó and Szabolcs Hajdu have the same approach to film-making: they change their style confidently but the unitary vision integrates the oeuvre.

FILM NOIR

The Birth of Absurd Hero (The Family Tree of Classic Film Noir – Part One) by Zsolt Pápai, p. 22.

The film noir depicts the anxieties, frustrations and hunger of Modern Man: there is no happy end in this genre.

NEW HOLLYWOOD

Only One Shot (Michael Cimino's Hunters) by Zoltán Varga, p. 28. **Neonlit Success Myth** (American Dream Revisioned) by Attila Benke, p. 31. **The Imagination of Transition** (Video Revolution and Fantastic Genres) by Attila Varró, p. 34.

SPACE ON SCREEN

Walls Opening to the Infinity (*Star Trek* Movies) by György Andorka, p. 38. **Etudes for Supernova** (Avantgarde Film and Science Fiction) by Péter Lichter, p. 40. **Miracle on the Steppe** (*Gagarin* by Pavel Parkhomenko) by László Sepsi, p. 42.

The outer space is the final frontier of the science fiction movies where the past meets the future.

FESTIVAL

Home Ground (Karlovy Vary 2016) by Sándor Baski, p. 43. **Huffin' and Puffin' Boys** (Sehenswert Festival) by Gergő Nagy V. p. 46.

FILM AND MUSIC

The Jazz Genius and the Singing Cowboy (Biographies of Miles Davis and Hank Williams) by Zoltán Géczy, p. 48

FILM/NOVEL

A Very Great Artist (*The BFG* by Roald Dahl) by Zsuzsanna Tüske, p. 50. **The Engineer of Dreams** (*The BFG* by Steven Spielberg) by Bence Kránicz, p. 51.

REVIEWS

Circus for the People (*Ben Hur* films) by Márton Jankovics, p. 52. **Out of the Woodwomb** (*Pete's Dragon* by David Lowery) by Attila Varró, p. 54. **Saint in the Pancake House** (*An* by Naomi Kawase) by Dávid Teszár, p. 55.

CINEMA p. 56.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: *Well* by Attila Gigor – A Vertigo Media release

ABBAS KIAROSTAMI (1940-2016)

AZ ELREJTVE MEGMUTATÁS MŰVÉSZETE

VINCZE TERÉZ



Anemrégiben elhunyt iráni rendezőről készült fotók szinte mindegyikén jellegzetes, sötét napszemüveget visel, titokzatosnak látszik, ám valójában nem művészi hóbortból, hanem szemének túlzott fényérzékenysége miatt viselte azt. Minden esetre szimbólumnak sem utolsó: felejthetetlen filmjeinek retinánkra égett képeit egy olyan alkotó teremtette, akinek szeme nehezen viselte a fényt; vagy másként: egy rendkívül érzékeny szemem keresztül láthatjuk a világot filmjeiben.

Képzőművészeti tanulmányokat követően a filmzéssel először reklámfilmekben és filmfőcímek grafikusaként került kapcsolatba. Majd 1969-ben a teheráni Kanun Intézethez (Központ a Gyermek és Fiatalok Intellektuális Fejlődéséért) hívták, hogy annak filmesztályaát megszervezze. Itt kezdett el rövidfilmeket írni és rendezni az elkövetkező másfél évtizedben, melyek lényegében gyerekekről, pedagógia problémákról szóló költői oktatófilmek voltak. Innen eredeztethető az Iráni Újhullám mély és alapvető kapcsolata a gyerekszereplőkkel és gyermektörténetekkel, hiszen az újhullám legtöbb rendezője ebből a filmműhelyből nőtt ki, és Kiarostamit mentorának tekintheti. Vágóként és forgatókönyvíróként pedig több kollégája filmjeiben is közreműködött, például egykori rendezőasszisztense, Jafar Panahi fontos filmjeinek (*Fehér léggömb*, *Vér és arany*) volt írója.

Az Iráni Újhullámnak nemcsak legjelentősebb alakja volt, de életműve-pályáíve lényegében az irányzat kivonatolt történetét adja: számos alkotó tanulóévei Kiarostami keze alatt teltek a Kanun Intézetben; az irányzat nemzetközi felfutását a *Középkép* (*Namay-e Nazdik*, 1989) keltette érdeklődés indította el az 1990-es évek elején; és a tetőpontot A *cseresz-*

KIAROSTAMI MŰVÉSZETE NEM FILOZÓFIAI, POLITIKAI ÁLLÍTÁSOKRA, HANEM KÉRDÉSEKRE ÉPÜL, STÍLUSESZKÖZEIVEL BEVONJA NÉZŐIT AZ EGYÜTTGONDOLKODÁSBA.

nye íze (1997) Cannes-i Arany Pálma díjával ért el. Abban azonban nem tipikus a pályája, hogy míg filmkészítői tevékenysége már jóval az iszlám forradalom előtt elkezdődött, ő még évtizedekkel azután, hogy sok pályatársa már elmenekült az autoriter rezsimből, még mindig Iránban készített filmeket. Első egészestés, nemzetközi produkcióban, külföldi sztárokkal, idegen nyelven gyártott filmjét csak 2010-ben készítette el (*Hiteles másolat* Juliette Binoche-sal).

Saját meglátása szerint, sok kollégájával ellentétben azért gyűlt meg kevesebbszer a baja az iráni cenzorokkal a produkciós folyamat során, mert a hivatalnokok valószínűleg nem értették a filmjeit, így nem is tudták, mit kellene bennük cenzúrázni. „Egy film akkor jó, ha a cenzor nem érti meg, hogy mit kell benne cenzúrázni” – nyilatkozta egy interjúban. Viszont néha ez az értetlenség oda vezetett, hogy a kész filmet viszont már nem engedték vetíteni, hátha mégis van benne valami veszélyes üzenet, még ha azt ők nem is teljesen értik.

A *cseresznye íze* című filmje esetén – melyben egy öngyilkosságra készülő férfi segítőt keres, aki hajlandó lenne eltemetni őt a halála után – például csak nehezen sikerült meggyőznie a cenzorokat, hogy az öngyilkosságról beszélő film valójában az élet választásának lehetőségéről szól. Az öngyilkosság motívuma azt hangsúlyozza, hogy választhatjuk az életet, az élet nincs ránk kényszerítve, e pozitív választás lehetősége valójában a film fő motívuma.

Ez az érvelés találan mutat rá Kiarostami művészetének egyik fontos vonására. Ha vannak nagyszabású

művészeti alkotások, amelyek – Rilket idézve – felszólítanak: „változtasd meg élted!”, akkor Kiarostami filmjei annak példái, hogy vannak olyan nagy művek, amelyek inkább kérdeznek. A modern filmművészet jelentős alakjai választották ezt a kérdező formát – a kortársak közül ide sorolnám Michael Hanekét vagy Tsai Ming-liang-ot, míg mondjuk Tarr Béla inkább állít mint kérdez.

Kiarostaminál a „kérdésnek” jellegzetes formai-stilisztikai lenyomatai vannak. Az egyik ilyen a nagyotálók kiemelt használata az életműben. Aki látott Kiarostami filmet, bizonyosan magával vitt egy-egy ilyen látványos távoli beállítás, mely egyszerre okoz vizuális örömet és narratív kételyt. Az egyik legemlékezetesebb ezek közül *Az olajligeten át* záró nagyotálja, melyben a film két kulcsszereplője apró, távoli pontokká zsugorodik, miközben kettőjük között (talán) drámai fontosságú, az egész film egyik fő konfliktusát feloldó esemény zajlik. De ezt már csak találgatni tudjuk, mert a film kétségek között hagyja magára nézőit. A filmelbeszélésben hagyományosan a nagyotál a kontextus, az összefüggések megmutatásának, világossá tételnek eszköze, Kiarostaminál az óriástotállal létrehozott, a nézőt sokszor fontos eseményektől elválasztó távolság az egyszerűen megmutatható igazság lehetőségének tagadása, megkérdőjelezése.

Kérdező stratégiájának másik jellegzetes eszköze filmjeinek ismétlő, variálva ismétlő szerkezete. Számára ez jelenti egy probléma megtárgyalását, amire a legtöbbször nem adható egyértelmű, végleges válasz – ezért szinte „köröz” a jelenség körül, többször körüljárja,

feltérképezi, aminek eredményeként a kérdést segít megfogalmazni a néző számára, és nem valamiféle válasz megadására törekszik. A *Hol a barátom házában* (1987) az osztálytárs lakhelyének reménytelen keresése során ismétléseken keresztül felépülő drámaiság, *Az olajligeten át*-ban (1994) az állandóan ismétlődő filmfelvételek, a *Szelek szárnyán* című filmben a mobilvétel érdekében folyton a hegytetőre igyekvő főszereplő, és persze *A cseresznye íze* véget érni nem akaró, hosszú autózásai mind ide sorolhatók.

Van azután, amikor a kérdés egy feloldhatatlan rejtély köré épül, ahogy Antonioninál a *Kalandban* az eltűnés, vagy a Na-

gyításban a gyilkosság motívuma szolgál :
 : átfogóbb, filozofikus kérdések megtár-
 : gyalásának apropójául. Kiarostaminál
 : a *Hiteles másolatban* (*Copie Conforme*,
 : 2010) ennek némi misztikummal meg-
 : bolondított változatát kapjuk: legalább
 : annyi érvet sorakoztathatunk fel amel-
 : lett, hogy a két főszereplő egy házaspár,
 : akik azt játsszák, hogy most találkoztak
 : először, mint amellet, hogy ők vadide-
 : genek, akik elkezdik azt játszani, hogy
 : hosszú ideje házások. A film lényege
 : pedig az, hogy lényegtelen kitalálni, be-

**„Az élet nincs ránk
kényszerítve”**

(Abbas Kiarostami:
Szelek szárnyán)

bizonyítani, melyik „megol-
dás” a helyes, az igaz, fon-
tosabb mindaz a feszültség,
dráma és izgalom, ami az
emberi (házastársi) kapcso-

latok szépségéről, nehézségéről, misz-
tikumáról e processzus során kiderül. A
néző tele lesz kérdésekkel, izgalommal,
kétellyel, és valószínűleg ez a legtöbb,
amit a párkapcsolatok „igazságáról” va-
lójában mondani lehet – Kiarostami sze-
rint biztosan.

Ez a fajta kérdező film a legnagyobb
tisztelettel fordul nézője felé, gondol-
kodó, intelligens individumként tekint
rá, nem próbál direkt érzelmi hatáskel-
téssel manipulálni, nem próbál állást
foglalni politikailag sikamlós témák kap-
csán, nem használja a bejáratott narratív
konvenciókat, melyek kiszámíthatóan
garantálják a hatást – bízik nézője ak-
tív intellektuális részvételében, érzel-
mi intelligenciájában. Bevon, ugyan-





akkor alkalmanként provokál is. Ennek jellegzetes formája Kiarostaminál a teljesen sötétbe boruló vászon, melyen akár hosszú percekig nem látszik semmi, csak hangokat hallunk. A *Szelek szárnyán* (1999) egyik jelenetében a főhős egy vaksötét pincében hosszan költeményt szaval; az *A.B.C. Africa* (2001) című dokumentumfilmben hét percig sötét a képernyő, miközben a vihar hangjait, illetve Kiarostamit halljuk; az *Öt – Ozunak dedikálva* (2003) öt hosszúbeállítás közül az egyik egy éjszakai felvétel, a képernyőt javarészt sötétség borítja, miközben a víztükrön néha megcsillan a holdfény, s közben a természet gazdag hangjai hallatszanak. Ezek a gesztusok a radikális vizuális minimalizmust a kreatív hanghasználat példáivá avatják egy médiumban, amiről általában inkább a képek jutnak eszünkbe, mint a hangok.

Kiarostami művészetének rövid jellemzésére valószínűleg a „költői film” kifejezés lenne a legkézenfekvőbb. Nevezhetnénk minimalistának is, de valójában a minimalizmus, a filmnyelv hallatlan ökonómiaja a költőiség következménye nála. Művei sohasem epikusak, vagyis habár a történet – kevés kivételtől eltekintve – jelen van, a hangsúly nem ezen, hanem az elmondás módján, a költői fogalmazásmódon van, mely általában fenntartja a többféle értelmezés lehetőségét. Ez is a Kiarostami által is művelt

„A természet gazdag hangjai hallatszanak”

(Abbas Kiarostami: Az olajligeten át)

kérdéseire, hanem olyan kérdéseken és úgy akarunk gondolkodni, ahogy korábban talán még sosem jutott eszünkbe.

„Egy rendező egész életében egyetlen filmet csinál” – mondta Jean Renoir. Kiarostami tipikus példája ennek: tematikusan és stilisztikailag jellegzetesen egységes életművel, a filmek közötti kapcsolódási pontok bonyolult hálózatával. A korai gyerekszereplős filmek világát a Koker-trilógiában (*Hol a barátom háza?*, 1987; *És az élet megy tovább*, 1992; *Az olajligeten át*, 1994) viszi tovább; első, a Kanun Intézetén kívül készült játékfilmjének (*A jelentés/Gozaresh*, 1977) házassági melodráma elemei a *Tízben* (*Ten*, 2002) és a *Hiteles másolatban* (2010) térnek vissza; a minimalista megfigyelő stílus pedig a korai filmek óriástotáljaitól szinte szükségszerűen jut el a narratíva nélküli mozgókép-fotográfiahoz (*Öt – Ozunak dedikálva*, 2003) és emberi arcok nagyközelijeinek pusztasorozatához (*Shirin*, 2008).

Ha a jellegzetes, visszatérő motívumok és stilisztikai megoldások mennyisége egyenesen arányos lenne a rendezői nagyszerűséggel, Kiarostami akkor is a legnagyobbak között lenne. Még sem próbálom mindet felidézni, csak a

legszembevetőbbek közül emelek ki néhányat.

Amennyiben a szerzői kézjegyet direkte grafikusan akarnánk értelmezni, Kiarostamié egyértelműen a cikkcakk motívum lenne, mely látványosan tér vissza több filmjében, legtöbbször a hegyvidéki tájképbe rajzolt cikkcakk rajzolatú ösvény, hegyi szerpentin formájában. Számos emlékezetes nagyotál rajzolata ez a motívum.

A jellegzetes sötét nap-szemüvegénél talán csak egy valami tartozott hozzá szorosabban: a filmjeiben állandóan autózó szereplők, az elképesztő mennyiségű és hosszúságú jelenet, mely vezetés közben, autókban játszódik. Már legelső nagy-

játékfilmnek, *A jelentésnek* egy igen hosszú és kulcsfontosságú jelenetsora autóban, autózáshoz kapcsolódva zajlik, de *A cseresznye íze*, a *Tíz* és a *Szelek szárnyán* esetében is nyugodtan kijelenthető, hogy maga az autó/autózás az egyik főszereplő.

A rejtett, nem látható szereplő vagy esemény szisztematikus használata is jellemző jegy nála, ami nem csak az óriástotálók és a sötét képernyő kapcsán merül fel. A *Szelek szárnyán* szereplői közt például 11 személy van, aki sosem látható: mint az ember, aki egy gödröt ás és a főszereplő beszél vele, de mi nem látjuk, vagy a haldokló, aki miatt a filmesek egyáltalán a faluba jöttek, s aki ilyen módon tulajdonképpen a film történetének centruma, de sosem látjuk. „Olyan típusú filmeket szeretnék csinálni, amelyek úgy mutatnak meg valamit, hogy nem mutatnak meg” – nyilatkozta.

Ugyanakkor a hang kreatív használata hol a nemláthatót cseréli fel a hangok csodálatos és összetett kavalkádjára, hol pedig a nem hallható vagy rosszul hallható hang lesz a drámai hatás hordozója. Mint a *Középkép* felejthetetlen zárószekvenciájában, amikor a dokumentarista rögzítést és fikciót ötvöző műben, a film dramaturgiai csúcspontján a magát híres iráni filmrendezőnek kiadó szélhámos és rajongásának tárgya, a nagy iráni filmrendező, Mohsen Makhmalbaf először találkozik. A Makhmalbafra szerelt mikrofon „vá-

ratlanul elromlik”, a nézők így éppen a legdrámaibb pillanatban kényszerülnek a saját fantáziájukra hagyatkozni, miről is beszél egymással az ál- és a valódi Makhmalbaf.

E jelenet különös, játékos izgalma és stílusbravúrja a dokumentum és fikció szétválaszthatatlan összefonódásából adódik. „Én személy szerint nem tudom definiálni a különbséget egy dokumentumfilm és egy történetmesélő film között” – nyilatkozta Kiarostami. Életműve tanúsítja, hogy számára e két formátum valóban elkülöníthetetlen volt, és a kető elválasztására teljesen felesleges is törekedni. Szerinte megtárgyalásra érdemes emberi problémák vannak, amelyek feldolgozására épp olyan jó lehet a kisiskolások problémáit oktatófilmként bemutatni (Kanun rövidfilmek), amاتور szereplők természetes reakcióit rögzíteni (az életmű korai szakaszában döntően amatőrökkel dolgozik, sok improvizációval), valós történések valódi szereplőit megkérni, hogy játsszák el újra, ami velük történt (*Közelség*), vagy egy valós tragédia következményeit úgy megörökíteni, hogy a valós kontextusba fikciós filmet helyez bele (az *És az élet megy tovább* az 1990-es Rudbar-Tarom-i földrengést követően játszódik a katasztrófa sújtotta vidéken).

Ugyanakkor Kiarostami vezető szerepe az iráni filmben többek között éppen annak is köszönhető, hogy őt a dokumentált valódi történés kapcsán sem a (politikai) aktualitás érdekli, hanem valamilyen elvont, örök érték felmutatásának lehetősége. Ezért is tartozik azoknak a „nagy művészeknek” a táborába, akik az új formák teremtésével a leguniverzálisabb emberi kérdésekre, egész világot átfogó filmművészet művelésére töreksznek.

A dokumentum és fikció viszonyához fűződő sajátos és izgalmas kapcsolata lehet az egyik legfőbb érv azokkal szemben is, akik Kiarostamit apolitikussággal, politikai eszéképizmussal vádolták. Mert ugyan a direkt politikai vonatkozások távol állnak tőle, azonban többek között éppen azzal, hogy az iráni filmben az ő életműve kezdte legelőbb és legszisztematikusabban felvetni a dokumentálhatóság, valamint a filmrendezőnek a társadalomban és a kultúrában elfoglalt helyével és kijelentéseinek érvényességével kapcsolatos kérdéseket, valójában nagyon is hozzájárult a társadalomkritikai diskurzushoz. A médiaszereplők és

köztük a filmrendező társadalomban betöltött szerepének, morális felelősségének problémája az életmű gyakran visszatérő eleme. Már az 1974-es *Az utazó* (*Mossafer*) című filmjében is „médiamanipulációval”, egy fényképezőgép segítségével csalja ki társaiból a főszereplő kisleányt a pénzt, hogy a fővárosba utazhasson egy futballmeccsre; és az újságíró-filmrendező morálisan megkérdőjelezhető figurája a *Közelség* és a *Szelek szárnyán* című filmekben is központi motívum.

Az életmű 2000-es években induló szakasza a dokumentáláshoz való viszonyának újrafogalmazásaként is érthető. Egy viszonylag hagyományosnak tekinthető dokumentumfilm után (*A.B.C. Africa*) filmjei (*Őt – Ozunak dedikálva*, *Shirin*) eltávolodtak a fikció és dokumentum szétválaszthatatlanságának kreatív reflexióitól egy teljesen új, a problémát eltérő módon felülíró irányba: az experimentális film felé. Az *Őt – Ozunak dedikálva* őt, hagyományos értelemben vett narratívát nélkülöző hosszúbeállítás, mozgó „tájkép”, amiben tárgyak, állatok és emberek pusztá látványa játsza a főszerepet. Videóinstallációnak is nevezhetnénk, de jellemző módon a film műfajaként sok helyen a dokumentumfilm megjelölést találjuk – ami Kiarostami alkotói szellemével nagyon is összhangban van. A mű formájával lényegében a tőle megszokott kérdésesen elmélkedik: mit jelent a valóságot rögzíteni és mitől lesz a rögzítésből film; hol van a történet, a kamera rögzíti vagy a befogadó teremt; a képkeret azért van, hogy jelentés telivé tegyen történéseket, vagy az események vannak azért, hogy megtöltsék a keretet. A végletesen minimális formával a legalapvetőbb filmesztétikai kérdéseket teszi fel. De mit válaszolhatunk a fanyalgóknak, akik szerint az ilyesmi pusztá blöff, ami csak akkor és csak azért juthat a Cannes-i Filmfesztivál programjába, mert a híres Kiarostami rendezte. Valóban van ebben igazság, csak hogy ez nem arra alkalom, hogy a királyról kijelentsük, hogy meztelen, hanem megvilágítja, mit is jelent átgondolt életművet építő, teremtő erejű szerzőnek lenni. Az *Őt* megnézhető – és véleményem szerint élvezhető is – anélkül, hogy valaki Kiarostami életművének alapos ismerője lenne. Azonban valódi és komplex filmművészeti élményt valóban akkor ad, ha beelátjuk-hozzákapcsoljuk Kiarostami állandó

játékát a dokumentum-fikció kérdéssel, művészetének a tájképhasználathoz fűződő mély kapcsolatát, az ismétlés és a minimalizmus Kiarostami féle fel fogását. Vagyis tényleg több lesz attól az üres vásznon, ha azt „egy” Kiarostami mutatja nekünk.

Hasonló, experimentális jellegű mechanizmus teremt a drámai hatást és a filozofikus mélységet a 110, nézőtérén, „filmnézés közben”, közeli beállításban fotográfált női arc sorozatából álló *Shirin*-ben is. A láthatatlan (és képzeletbeli) film egy perzsa szerelmi legenda a női önfeláldozásról, a női nézők pedig iráni színésznők (az egyetlen kivétel Juliette Binoche, aki szintén feltűnik) – ez is egy olyan film, amihez több szempontból is Kiarostaminak kellett lenni.

Kiarostami a társadalmi-politikai problémákhoz mindig sokszoros áttételen keresztül mondhatni filozofikus perspektívából kapcsolódott, a nők helyzetéről például Jafar Panahi sokkal harcosabb hangú filmeket készített, azonban a 2000-es évektől e tekintetben is változást látunk Kiarostaminál. Míg korábban nagyon kevés emlékezetes nőfigurát találunk a filmjeiben, az *A.B.C. Africa*-ban kifejezetten erős női karakterek vannak, a *Tíz* határozottan a nők filmje, a *Shirin* pedig óda a nőkhöz és a női tekintethez, s két utolsó filmje (*Hiteles másolat*, 2010; *Ez is szerelem?*, 2012) is hangsúlyozottan női figurát állít a középpontba.

Az életműnek ebben a záró szakaszában ugyanakkor visszatér debütáló játékfilmje, *A jelentés* (1977) párkapcsolati melodráma motívumához, valamint egy új tendencia is elindul, s valószínűleg ez a nemzetközi vonulat lett volna az életmű következő nagy etapja. A szó szoros értelmében is globális szerzővé vált: idegen országban, idegen nyelven, külföldi színészekkel forgatott (a *Hiteles másolat* Olaszországban angol és francia színészekkel, az *Ez is szerelem?* Japánban, japán nyelven, japán szereplőkkel készült), legutóbb pedig olyan híreket lehetett hallani, hogy Olaszországban, esetleg Kínában tervezi következő filmjét, ami sajnos már nem készülhet el.

Godard szerint „a film Griffith-szel kezdődött és Abbas Kiarostamival végződik”, Scorsese pedig úgy nyilatkozott, hogy „Kiarostami képviseli a legmagasabb szintű művészetet a filmben”. Ezeket hallván Kiarostami mosolyogva jegyezte meg, hogy az efféle hódolat talán inkább a halála után volna helyénvaló. •

SEM KELET, SEM NYUGAT

BARKÓCZI JANKA

„Sem kelet
sem nyugat
sem észak
sem dél
csak ez a pont, ahol én állok most.”
(Abbas Kiarostami verse)

Abbas Kiarostami 1997. május 18-án a cannes-i *Grand Théâtre Lumière* színpadán elragadtatottságában kétszer is arcon csókolta a neki Arany Pálmát átnyújtó Catherine Deneuve színésznőt. Mivel a boldog nyertes és a bájos hölgy között nem állt fenn házastársi viszony, a ceremónia képsorai botrányt kavartak Iránban. Bár a díjjal elismert *A cseresznye íze* (*Ta'm e guilass*, 1997) című film ettől kezdve az egész iráni újhullám irányzatának szimbóluma lett, a frissen kitüntetett rendező a vallásos-erkölcsi alapon indított támadások miatt jobbnak látta egy hétig halogatni hazatérését.

Vajon mi állt az európai hírszerkesztőket megmosolyogtató konfliktus hátterében? Miért ünnepezték olyan lelkesen külföldön és támadták otthon a világhírűvé lett alkotót? Hogyan hatott egymásra fesztiválpolitika és nagypolitika és miért nem tudta kikezdeni egyik sem egy önmagában is érvényes mű sorsát? Ha *A cseresznye íze* jelentőségét a maga teljességében szeretnénk megérteni, mindenképp látnunk kell népszerűségének kettős kulcsát: az egyetemes esztétikai érték ugyanis kitűnő időzítéssel párosult, ami több oldalról is biztosította a film legendáját.

PÁRHUZAMOS ÉLETRAJZOK

Kiarostami művészetének nyugati kritikusai rendre ugyanazokkal a mély tiszteletről tanúskodó, súlyos, ám a szoros értelmezés kapcsán mégis nehezen megragadható jelzőkkel illetik filmjeit.

KIAROSTAMI CSENDES ÉS POLITIKAMENTES, DE A SOKSZÍNŰ PERZSA TÁRSADALMAT HŰEN MEGIDÉZŐ REMEKMŰVÉNEK NAGY SZEREPE VOLT ABBAN, HOGY A 90-ES ÉVEK VÉGÉN IRÁN NEGATÍV MEGÍTÉLÉSE MEGVÁLTOZOTT.

Ő „az új iráni mozgókép költője”, „elvonat intellektualista” és „egyetemes gondolkodó”, akinek alkotásai „művészettel és humánussal telve pulzálóak” vagy épp „az élet nagy kérdéseit” boncolgatják. Az európai és tengerentúli fesztiválok örök favoritjaiként elkönyvelt darabokhoz a közönség akár látatlanban is magabiztosan társítja a vonzó és kikezdetlen tulajdonságokat, amelyek létjogosultságát kellően általános jelentésük és a rendező nyitott értelmezések iránti vonzalma erősíti meg. Az életmű esszenciális filmjének, *A cseresznye íze* nék térben és időben történő elhelyezése mégis jól szemlélteti, hogy a szerző feltűnő apolitikussága és univerzalizmusa mellett, milyen szorosan kötődik az iszlám kultúrához és ahhoz a pillanatnyi közéleti helyzethez, amelyben élt.

A sah rendszerét felváltó 1979-es forradalom nyomán Iránban az iszlám elvein nyugvó új állam jött létre, melyben egyszerre kaptak szerepet a demokratikus intézményi elemek és a vallásos vezetés szervei. Az ország az alkotmányozástól *A cseresznye íze* nék bemutatásáig eltelt két mozgalmas évtized alatt megélt egy Irakkal vívott hosszú és traumatikus háborút és az iszlám kormányzat gyakorlati működésével kapcsolatban is számos tanulságot vonhatott le. Az iráni politikai élet ennek megfelelően nem maradt egysíkú, hanem több irányzat és érdekcsoport állandó küzdelmének színterévé vált. 1997. május 23-án, mindössze öt nappal a Deneuve-Kiarostami puszlik elcsattanása után Seyyed Mohammad

Khatamit, a reformok ígéretével harcba szálló liberális teológust 70%-os elsőprő győzelemmel az Iráni Iszlám Köztársaság elnökének választották. Támogatói között döntő többségben voltak azok a tanult fiatalok és nők, akik gazdasági átalakulást és egyéb szociális intézkedéseket követeltek. A tudóstól, aki egy ideig a hamburgi Iszlám Központ igazgatója volt és politikusként éveken át a kulturális tárcát vezette, sokan a Nyugat csábító szellemi javai felé való nyitást is joggal remélték. Az 1997-ben beköszöntött „teheráni tavasz” lendülete még a 2001-es választások idején is tartott, amikor a korábbi is felülmúló, 78%-os reformista győzelem született, hogy aztán a világpolitika nagy fordulatait követően 2005 után a reformerek sikertelenségéből profitáló ultrakonzervatív erők vegyék át a hatalmat.

Az 1997 és 2005 közötti időszak folyamán Abbas Kiarostami stílusa a kísérletezéstől a kiforrott esztétikáig jutott. A cannes-i győzelem időpontja ezen kívül feltűnő egybeesést mutat az iráni reformisták hatalomátvételével, ami a hazai és nemzetközi politikában egy reményteli és optimista korszak nyitányát jelentette. *A cseresznye íze* nék és Khataminak a maga területén egyaránt komoly szerepe volt az Iránról alkotott negatív kép átalakításában. A '90-es évek külföldi filmjei által demonizált iráni társadalom Kiarostami prezentálásában szeretetreméltó és emberi arcot kapott, amellyel az érintkezés többé már nem volt elképzelhetetlen. A *Time* magazin nemzet-

közi kiadásának 1998. január 5-én megjelent, Khatamit is méltató száma a következőket írja az előző év legjobb filmjének megválasztott *A cseresznye ízeről*: „A film artistikus egyszerűsége, a tisztelet, amellyel a megszólalók hite felé közelít, a szentimentalizmus elutasítása: mind a rendező művészetének koncepcióját erősítik. Engedjük, hogy a film szabadon hasson; Kiarostami talál egy csendes helyet, ahonnan az ember szívét hallgathatja, egészen addig, amíg az meg nem áll dobogni. És még azután is.”

A CIVILIZÁCIÓK KÖZÖTTI PÁRBESZÉD PROGRAMJA

Christiane Amanpour riporternő 1998. január 7-én emlékezetes interjút készített a CNN amerikai hírtelevízió számára. Beszélgetőpartnere, Khatami elnök az interjú során iráni részről korábban nem tapasztalt hangot ütött meg. Kiemelte a szellemi javak kelet és nyugat közötti cseréjének fontosságát és „a bizalmatlanság falának áttörése” érdekében az Egyesült Államokkal való dialógus megkezdésére buzdított. A hagyományos vallási és kulturális szembenállás helyett párbeszédet

szorgalmazott, és elismerte az amerikai nép demokratikus értékeket teremtő munkásságát. A koncepció ezek után 1998. január 19-én *A Nyugat erényeiről (On the Virtues of the West)* címmel a *Time* magazinban, személyesen az elnök tollából, írásban is világot látott. A Khatami-féle elképzelést, Samuel P. Huntingtonnak a civilizációk közti összecsapást prognosztizáló hírhedt elméletével szemben, hamarosan „a civilizációk közötti párbeszéd programjaként” kezdték emlegetni. A gondolat olyan népszerű lett, hogy az ENSZ a 2001-es esztendőt – utólag meglehetősen morbidnak tűnő időzítéssel – egyenesen „A civilizációk közötti párbeszéd évének” nyilvánította.

Mindezek alapján nem lehet véletlen, hogy a nemzetközi kapcsolatok alakulása valamint az ezredforduló filmszakmai sikerei között erős párhuzam állítható. Ezen a téren a leglátványosabb eredmény minden bizonnyal az első iráni Oscar-jelölés megszerzése, amely nem sokkal korábban még elképzelhetetlen volt. 1995-ben a Kiarostami forgatókönyvéből Jafar Panahi által rendezett *A fehér léggömb* című film már szerepelt volna az Amerikai

Filmakadémia által jelölt legjobb külföldi filmek finalistáinak listáján, de az iráni kormányzat az utolsó pillanatban visszamondta a lehetőséget. 1998-ban azonban Majid Majidi *A mennyország gyermekei (Bacheha-Ye aseman)*, 1997 című alkotása végre hivatalosan is indulhatott a legjobb idegen nyelvű filmek járó szobrocskáért.

Mivel a civilizációk közötti párbeszéd gondolata mindenképp előtt nem a nagypolitikára, hanem a kulturális közeledésre vonatkozott, ezen a téren számtalan jelképes gesztus tanúi lehetünk. A *Cahiers du Cinéma* például az életmű addigi darabjai alapján és a későbbi sikereket megelőlegezve már 1995. július-augusztusi 493. számának borítóját teljes egészében „Kiarostami le magnifique”-nek szentelte. Amikor *A cseresznye íze* meghívást nyert Cannes-ba az iráni vezetés először megtiltotta, majd egy hirtelen váltással mégis hasznosnak ítélte bemutatását. Ali-Akbar Velayati külügyminiszter végül állítólag személyesen egyeztetett Gilles Jacob fesztiváligazgatóval, hogy külön eljárás keretében szervezzék a filmnek vetítést. A kópia szó szerint az utolsó utáni pillanatban hajózott be a városba, így a később díjnyertes film

„Nagyon is konkrét missziót folytat”
(*A cseresznye íze* – Homayoun Ershadi)





még a rendezvény katalógusába sem került bele.

Egy kultuszfilm anatómiájának feltárása közben a megszületésekor fennálló történelmi-intézményi keretek áttekintése az értékelés szempontjából is lényeges körülményekre mutathat rá. A *cseresznye ízének* és az iráni új film egész jelenségének értelmezésekor sem vonatkoztathatunk el attól a politikai és szervezeti struktúrától, amelyben ezek a művek születtek.

A VALÓSÁG BŰVÖLETÉBEN

A *cseresznye ízében* a valóság és fikció kapcsolatának problémája több szinten is megjelenik: a történet fontos referenciapontjait az iráni társadalom aktuális kérdései adják, a film utolsó jelenetében éles dokumentarista váltás történik, az amatőr szereplők alkalmazása pedig még a tisztán fikciós részeknek is különleges aurát kölcsönöz. A film színészeiről maga Kiarostami meséli el, hogy a forgatás során mindegyikük képes volt arra, hogy megfeleljen a felvételeket készítő stábról, és egy idő után valóban győzködni kezdtek Badii urat arról, hogy ha módot talál rá, mégse kövessen el öngyilkosságot. A kiskatonát játszó fiú egy ponton túl például annyira komolyan vette a helyzetet, hogy érvei sikertelenségét látva pánikba esett és megszökött. A filmbeli jelenet tehát, amelyben hirtelen kiugrik

„Számptalan jellekes gesztus tanúi lehetünk”

(A *cseresznye íze*)

az autóból és elfut, teljesen spontán és valóságos. A dramaturgia így alakul át a szemünk előtt, mégis észrevétlenül, fikcióból dokumentummá, a szereplők önálló kezdeményezésének köszönhetően. A dialógusok és a cselekmény hangsúlyai alapján épp ezért feltételezhetjük, hogy kaszting az előadói képességeken bőven túlmutató, szimbolikus döntés eredménye.

A *cseresznye ízének* négy figurája együtt és külön-külön is rendkívül jól szemlélteti ezt a tételt. A szereplők amatőrök, sőt némelyikük – mint az állatpreparátor Bagheri úr – a filmben egyenesen saját valódi nevét használja. Bár a rendező az általa adott interjúkban többször felhívja a figyelmet arra, hogy választása végső soron spontán döntés volt, a történet többszöri újraforgatásának és vágásának ténye mégis nagyfokú konstruáltságot sugall. Nem mellékes, hogy Badii úr és három utasa generációs, szociális és etnikai szempontból négy különböző, egymástól jól elkülöníthető csoportot képvisel. A fiatal-középkorú-idős utasok életkorának hármassága olyan jellekes megoldás, melyet kiegészít az indoírani kultúrkörben jellegzetes archaikus társadalomkép tiszta megjelenése. Az első fiatalember „harcos”, a második középkorú szeminarista tehát „pap”, a harmadik az idős „dolgozó”. Különböző minőségük az egyes utasok öngyil-

kosság kérdéséhez való hozzáállását is eltérővé teszi. Mivel ezekre a jellemzőkre a beszélgetések során többször is kitérnek, mindenképp számolnunk kell azzal, hogy identitásuk ábrázolása a film univerzumának figyelmen kívül hagyhatatlan része.

A pontosan megrajzolt alakok csoportjából egyedül a halálba készülő főszereplő lóg ki valamiképpen, hiszen róla szinte semmit nem tudunk meg, azon kívül, hogy valami nagyon bántja. Őt Homayoun Ershadi teheráni műkereskedő alakítja lenyűgözően, aki eredeti foglalkozását tekintve építész. Az általa játszott karakter az autója és gesztusai alapján jól szituált, rendezett körülmények között élő, ám éppen kis-sé talajt vesztett férfi, de ennél többet nem árul el magáról. A pontosabb információk visszatartásával Kiarostami a közte és a nézők között fennálló távolságot igyekszik biztosítani, hogy a felesleges azonosulás és empátia semmiképp se vonja el a figyelmet a tulajdonképpeni témáról. Badii úr ilyen módon a vele interakcióba lépő idegenek azonosságának kibontóivá lép elő, akik kérdéseire reflektálva önkéntelenül is elhelyezik magukat a film és az ország szociális és geopolitikai tablóján. Míg a főhős mindennapjairól a teljes játékidő alatt nem kapunk érdemi információt, az utasok helyzetéről, kilátásairól és motivációjáról sokat megtudunk. Ha észben tartjuk,

hogy az amatőr színészen keresztül milyen erős kapcsolatban áll mindez a valósággal, kiderül, hogy a korabeli társadalom reprezentációjának egy nagyon erős és érzékletes megoldásával állunk szemben.

ÍME, IRÁN

A rejtélyes sofőrhez beszálló utasok, szimbolikus jellemzőik mellett, egy-egy jól meghatározható társadalmi csoportot is képviselnek. Egy-egy mondatuk a fikció kontextusánál tágabb, valóságos problémákra utal, és bár a film átgondolt szerkesztésének köszönhetően ezeknek a hivatkozásoknak az ismerete nélkül is tökéletesen érthető, úgy tűnik, hogy Kiarostami a hazai nézők előtt valamiféle integráló missziót folytat. Badii úr három utasa a modern Irán három különböző etnikumból származik. Az első utas egy fiatal katona, akiről hamar kiderül, hogy az iráni Kurdisztánból nem sokkal korábban érkezett Teheránba családjával együtt. Az egykori parasztleány visszavágyik szülőföldjére, de még jobban szeretne a zavaros fejű, öngyilkosságra készülő sofőrtől megszökni. Ljedtségén nem is csodálkozhatunk, hiszen Badii úr magatartása a társalgás során végig meglehetősen offenzív. Képes bármilyen érvert bevetni, hogy alanyát rávegye a megállapodásra, amelyek közül a legkeményebb éppen arra apellál, hogy a kurdok hányattatott sorsát ismerve biztosra vehető, hogy a fiú fogott már fegyvert és látott már halottat. Hogy a kézenfekvőnek tűnő vallási témát a beszélgetés során mindkét fél látványosan mellőzi, annak többek között az lehet az oka, hogy Badii az iráni muszlim lakosság 90%-át adó síita, a katona pedig a velük nem teljesen felhőtlen viszonyt ápoló, kurdok körében elterjedt szunnita irányzatot követi. Kiarostami kurdok iránti érdeklődése *A cseresznye íze* elkészítése után is töretlen maradt, így a *Szelek szárnyán* (*Bad ma ra khahad bord*, 1999) című filmjének nagy részét már Kurdisztánban, a neves iráni kurd rendező, Bahman Ghobadi és családja hathatós segítségével forgatta.

A katona riadt menekülése után Badii úr egy cementgyártó telep biztonsági őrébe és annak ismerősébe botlik. Mindketten afgán bevándorlók, utóbbi ráadásul egy papi szeminárium hallgatója, akinek lelkiismeretes döntésére joggal lehet számítani. Az első afgán

férfival folytatott rövid beszélgetés az apolitikus Kiarostamitól meglepő módon nemcsak a papnövendék kilétét, de az afgán-kérdés éppen aktuális vonatkozásait is dióhéjban vázolja. A párbeszéd világosan mutatja, hogy a szimbolikus történet szükségszerűen sűrűdik a valósággal, melyre egyértelműen utal is. Az itt elhangzó ismeretterjesztő megállapítások azért is különösen érdekesek, mert a filmben is említett 1978-85-ös, az irak-iráni háború által időben keresztezett bevándorlási hullámot éppen *A cseresznye íze*nek forgatásakor követte a második, amely eltartott egészen 2001-ig. A menekültekhez való egyébként meglehetősen ambivalens viszony már csak azért sem mellékes, mert Irán ebben az időben a világ legszámosabb menekültpopulációját befogadó állammá vált. Az ide kerülő afgánok jelentős része éppen Teherán környékére költözött, ahol gyakran vesélyes vagy alantásnak tartott munkákat végzett, építkezéseken dolgozott, vagy éppen – ahogy a filmben is látjuk – éjjeliőrködött.

Noha 1994-95 folyamán például ők termelték meg a bruttó nemzeti össztermék 4,4%-át, a mainstream filmekben és a televíziós sorozatokban sokszor mint negatív szereplők, a bűnözéshez és drogterjesztéshez köthető alakok jelennek meg. Az iráni művészfilm egyes alkotói az előbbieknél természetesen sokkal toleránsabb formában dolgozák fel a témát – például *A biciklista* (*Bicycleran*, 1987), *Kandahar* (*Safar e Ghandehar*, 2001), *Baran* (*Baran*, 2001). *A fehér léggömb* (*Badkonake sefid*, 1995) című Panahi-film pedig, amelynek forgatókönyvét Abbas Kiarostami jegyzi egy afgán léggömbáros kisfiú képevel zárul, aki Teherán kellős közepén magányosan árulja ballonját.

Badii úr másik afgán beszélgetőtársának, azaz a „második utasnak” az esete az előzőnél más szempontból is bonyolultabb. Ő minden bizonnyal egyike annak a számos síita, főleg hazara származású diáknak, akik kifejezetten vallásos szemináriumokat végezni látogatnak át a szomszédos országba. Ezek a nebulók visszatérésük után rendszerint tanítókká és papokká, valamint a gazdasági befolyás (és bizonyos fegyverszállítmányok) letéteményesivé válnak, amivel Irán pozícióit jelentősen erősítik az országban. A diák a Badiival folytatott eszmecserebe láthatóan minden erejét

beleadja, és ezzel tulajdonképpen az öngyilkosságról szóló több évszázados dogmatikai vitát kelti életre. Érveit egy kiváló tanulóhoz méltó precizitással, a Koránból vett idézetekkel megtűzdelve sorolja fel, de Badii éppen a dilemma tankönyvekben nem leírható lényegére hivatkozva vág vissza neki. „Az öngyilkosság halálos bűn, de boldogtalannak lenni is az.” – mondja a sofőr egy ponton, és ezzel feleslegessé tesz minden további próbálkozást.

Dramaturgiai szempontból minden bizonnyal az utolsó útitárs szerepe a legfontosabb, aki nemcsak hogy elvállalja a furcsa megbízatást, de monológjában mintegy szintetizálja a korábban elhangzottakat. Az idős állapotpreparátor, Bagheri úr a probléma megoldásaként egyfajta új, spirituális megközelítést kínál, amellyel láthatóan egyedülként képes hatni Badiira, szimbolikus alakja a film misztikus olvasatában is kulcspozíciót foglal el. Bagheri úr szintén amatőr színész, akit a stáb forgatás közben véletlenül fedezett fel. A 15. század óta Iránban élő azeri törökök közé tartozik, akik az ország legnagyobb kisebbségét alkotják. A főleg északnyugaton és Teherán környékén élő azeriek pozíciói az 1979 óta jelentősen megerősödtek, a korábbi gyakorlathoz képest nyelvük és kultúrájuk ápolásában jelentős szabadságot kaptak. Integrációjukat mértékét mutatja, hogy Ali Khamenei Legfelsőbb Vezető maga is közülük származik. Az azeri kisebbségnek meghatározó szerepe van a populáris kultúra alakításában, és az előző népcsoportokhoz hasonlóan gyakran feltűnnek a mozivászonon is.

*A cseresznye íze*nek szereplői természetesen inkább a jószerecse, mint politikailag korrekt és tudatos váltogatás révén kerültek egy történetbe, azonban az általuk létrehozott alkotói közösség végül az iráni társadalom diverzitásának szép metaforája lett. A kurd, az afgán és az azeri férfi nemcsak Badii úr, de az egész ország utasai egyben, akiknek együttműködése mindkét szinten nélkülözhetetlen. A felek nyíltsága és egymás iránti kíváncsisága a kulturális különbségek kezelésének olyan technikája, amely az európai nézők számára – akár az egyes személyek származásának pontos ismerete nélkül is – jól dekódolható és példaértékű lehet.

(Folytatjuk)

JANCSÓ KORSZAKAI

Témák és variációk

GELENCSÉR GÁBOR

JANCSÓNÁL GYAKORI A STÍLUSVÁLTÁS, A MODERNISTA SZERZŐI SZEMSZÖG VISZONT VÁLTOZATLAN MARAD ÉS EGYSÉGBE FOGJA AZ ÉLETMŰVET.

Jancsó Miklós neve összeforrott a szerzői film modernista fogalmával: szerzővé az európai modernizmus avatta a hatvanas években – a rendező hatvanas évekbeli stílusa a filmnyelv modernista megújításának része lett. Jancsó ötvenéves filmkészítői pályafutása alatt mindig megmaradt szerzői filmesnek. Nem adta fel a filmben mint kultúrateremtő társadalmi diskurzusba vetett hitét, nem tárgított a kritikus értelmiségi szerepétől, ahogy nem engedett szubverzív stílusából sem. Oly sok új hullámos rendezőtársával szemben – Formantól Polanskin át Bertolucciig – nem sorolt át hosszabb-rövidebb időre a midcult művészfilmből, hanem megőrizte modernista szerzőiségét, miközben már rég nem létezett a modernizmus, sőt maga a filmművészet sem, legalábbis abban az értelemben, ahogy arról – nem kis részt Jancsónak köszönhetően – az ötvenes-hatvanas-hetvenes években beszélünk. A nagy korszakukat túlélő, szemléletüket és stílusukat ugyanakkor megtartó rendezők körébe tartozott, mint Tarkovszkij, Bergman és Antonioni vagy a közelebbi régióból Menzel és Wajda, az élete végéig megőrzött fáradhatatlan aktivitás és újító szellem tekintetében pedig művészete Godard-éhoz hasonlítható.

Jancsó lezárult életművével a hatvanas évek stílussteremtő szerzőisége mellett annak korszakokon átívelő folytonossága is különös súlyt kap. Nem arról van szó, hogy a rendező stílusa és szemléletmódja ne változott volna ötven év alatt. Ellenkezőleg: akár saját stílusát is dekonstruálta, világgépét is felülvizsgálta, ám épp annak érdekében, hogy megtartsa szerzői alapállását: társadalomkritikus magatartását és egyéni stílusát. A témák és variációk sokszínűsége és gazdagsága sem homályosítja el Jancsó

szerzői arcélét, amely épp a változások, az egyes korszakokat folytató-átalakító mozgások dialektikájában tárul fel a legszemléletesebben. Mozgás, dialektika – Jancsó stílusának és gondolkodásmódjának kulcsszavai az életmű egészének értelmezéséhez is segítséget nyújtanak.

AZ OLDÁS ÉS KÖTÉS ÉS AZ ÍGY JÖTTEM (1963–1964)

Jancsó ötvenes években készülő propagandisztikus dokumentumfilmjeihez hasonlóan első játékfilmjei sem térnek el a korszak politikai és művészi konvenciójától: *A harangok Rómába mentek* és a *Három csillag* című szkeccsfilmből kezdve a második világháborúhoz kapcsolódó mozgalmi történet. Ám ahogy az évtized végén születő művészi tárgyú portréfilmjei (*Derkovits, Halhatatlanság*) a szocialista realizmus leegyszerűsítő és hamis kifejezőmódjával szemben elvontabb és összetettebb jelrendszert alkalmaznak – legalábbis képi szinten, a narrátorszövegek ugyanis még őrzik a patetikus és didaktikus ideológiai funkciót –, úgy a következő egészestés játékfilmek is eltávolodnak a (szocialista) realizmustól, s lépést tesznek az európai modernizmussal, illetve a saját szerzői stílus kialakítása felé. A voltaképpeni elsőfilm, az *Oldás és kötés* a maga folyamatában, a művön belül írja le ezt a mozgást, míg az ezt követő *Így jöttem* a konvencionális háborús téma dramaturgiai és képi „újra-keretezésével”. A két film átmeneti státusát jelzi az a körülmény is, hogy bennük jobban érezhető a kortárs európai és magyar film hatása, míg a következőkben már inkább Jancsó hat az európai és a magyar filmre.

Az *Oldás és kötés* témája és e téma kontextusa pontosan leírja a születő oeuvre irányultságát, s ez egyetlen

beállítás erejéig a képi stíluson is nyomot hagy. Jancsó ekkor még személyes sorsban, kortárs lélektani drámában vizsgálja a világ aktuális (át)alakulását. A főhős első generációs értelmiségiként éli meg a mérhetetlenül felgyorsult társadalmi mobilitást, az elszakadást gyökereitől és elidegenedését a modern világban. Jancsó a folyamatot leíró pszichológiai motivációjú konfliktust Lengyel József azonos című novellájából emeli át, filmjének középső része viszont eredeti kiegészítése a történetnek. A főhős elidegenedését bemutató epizód egyfelől az európai modernizmus, mindenekelőtt Antonioni hatását tükrözi, másfelől beágyazódik a korszak hasonló szellemiségű filmjeinek sorába Makk Károly „elidegenedés-trilógiájától” (*Megszállottak*, 1961; *Elveszett paradicsom*, 1962; *Utolsó előtti ember*, 1963) Máriássy Félix *Kötélélk* (1967) vagy Zolnay Pál *Próféta voltál szívem* (1968) című filmjéig. Az *Oldás és kötés* első harmada klasszikus formaeszközökkel ábrázolja a főhős lélektani konfliktusát. A következő egységben ugyanez már modern stílusesszűközökkel fogalmazódik meg, ám Jancsó itt még átvesz különféle mintázatokat, és mint afféle „jó tanuló” halmozza a szerzői jegyeket: a főhős belső válságának hátterében egy értelmiségi házibulit látunk, ahol a kivülrállás és a magány ábrázolása mellett alkalom nyílik a történettől leválasztott filmes önreflexióra; barát-nőjéhez fűződő enigmatikus viszonya pedig a modern melodramák műfaját idézi. Ezt követően viszont, ahogy elhagyja a várost, s felkeresi tanyán élő apját, úgy hagyja el Jancsó is az európai modernizmus stíluselemeit, s teremti meg saját modernista stílusát. Az *Oldás és kötés* harmadik egysége ebben a tekintetben azonban még csak ígéret, amely a későbbi filmek felől értelmezhető stílusváltásként.

A vidéken játszódó jelenet tartalmi és képi komplexitása mindenesetre igen feltűnő. A tradíciótól történő elszakadás nemzedéki konfliktusát egyfelől Jancsó, szintén a kortárs magyar filmekhez hasonlóan, politikailag is értelmezi. Az utalásokból egyértelműen kiderül, hogy a főhőst az ötvenes évek fényes szelekmozgalma ragadta ki addigi világából, ám ennek ára volt: kisebb-nagyobb politikai árusítások, megalkuvások. A hatvanas évek elidegenült létállapotát tehát ezen a tájékon nem csak a hirtelen jött mo-

dernizáció, hanem az ötvenes évek terrorja, 1956 és az azt követő kiegyezés, a kádári konszolidáció is motiválja. Jancsó ugyanakkor ezt a partikuláris nemzedéki életérzést a későbbi filmjeit előlegező elvontabb keretbe helyezi át a filmet záró Bartók-idézettel. A zeneszerző hangján elhangzó *Cantata Profana*, a csodaszarvassá változó és a civilizációba vissza térni már nem tudó kilenc fiúról, akiknek „Szájuk többé / Nem iszik pohárból, / Csak tiszta forrásból”, egyfajta utólagos mottó a főhős élethelyzetéhez – s egyben a nekirugaszkodó jancsói életmű mottója is, amennyiben törekvése a nemzeti kultúra és egy modern filmes formanyelv szintézisére a bartóki művészet örökösévé avatja őt. E hagyomány követésének szándékát az *Oldás és kötés*ben még csak egyetlen beállítás tükrözi, ám az annál meggyőzőbb. A pusztta tágas horizontja, benne a tanyaépület geometrikus formájával általában leíró funkcióban, realista környezetként mutatja be

„Befelé nyitott,
kifelé zárt”

(Szegénylegények
– Nagy Attila)

a főhős gyerekkorának színterét, s képez markáns stiliztikai ellentétet a korábbi városi jelenetekkel szemben. A búcsúzás hangsúlyos dramaturgiai jelenetébe viszont beékelődik egy felső gépállású totálkép, amely már nem leíró, hanem szimbolikus értelemben fejezi ki a főhős élethelyzetét: elszakadását gyökereitől, kiszakítottágát a hagyomány világából, s az őt körülvevő hiányt, elhagyatottságot, magányt. „Bartóki kép”, ahogy B. Nagy László korabeli kritikájában joggal nevezte, s egyúttal Jancsó *saját* szerzői stílusának ősképe.

Az *Így jöttem* már teljes egészében kilép a jelenből és a városi környezetből, s ezzel lehetőséget nyújt Jancsó számára a mind absztraktabbá váló stilizációra. A film dramaturgiai alaphelyzete azonban még hagyományosabb: egyetlen személyiségre koncentrálunk; a történelem bonyolult lélektani konfliktust motivál a fogoly magyar és az orosz kiskatona között; a főhős „átöltözései” következté-

ben elszenvedett sérelmek a történelmi helyzet ellentmondásosságára utalnak. Mindennek következtében a film beleilleg a hatvanas évek kollektív nemzedéki élményt felidéz, s épp általa „keresztiséget” kapott „Így jöttem” filmjei közé, mint amilyen Szabó István első trilógiája (*Álmodozások kora*, 1964; *Apa*, 1966; *Szerelmesfilm*, 1970), Gaál *Sodrásban* (1963) vagy Sára Sándor *Feldobott kő* (1968) című elsőfilmje. Ám épp e filmek mellett válik feltűnővé az *Így jöttem* történetének és cselekményvilágának a lélektani és történelmi realizmustól mind inkább eltávolodó stilizáltsága, néhány kevésbé motivált epizód modellszerűsége. A film tehát az *Oldás és kötés*hez hasonló módon előképe Jancsó modern szerzői stílusának, csak hogy míg az előző filmben ez valóban egyetlen képben ölt formát, itt már áthatja az egész stílust, amely a történelmi filmből a parabolába vezető átlépés mozdulataként írható le.

A SZEGÉNYLEGÉNYEKTŐL A SIROKKÓIG (1965–1969)

Jancsó modernista szerzői stílusát elsőként – és az életművön belül a maga legtisztább formájában – a *Szegénylegények* reprezentálja. Ez a film avatja Jancsót nemzetközileg elismert szerzővé; az ebben kialakított parabolikus stílus a rendező eredeti hozzájárulása a modernizmushoz. A *Szegénylegények*kel Jancsó megélt történelmi élményvilága absztrahálódik: a filmben ábrázolt események a konkrétumoktól mintegy elszakadóban – és a stílusnak épp ez a dinamika, belső mozgás lesz a leg meghatározóbb eleme –, önmagukon túlmutató, általánosabb, univerzalisztikusabb jelentést fogalmaznak meg. A parabolák dekódolása egyrészt cenzurális tabukat tárhat fel, így például a *Szegénylegények* az '56 utáni politikai manipulációt, még konkrétabban Nagy Imre és Kádár János szembenállását. Lehetőség nyílik azonban a filmek kevésbé közvetlen, jóval időtállóbb értelmezésére is. E szerint a *Szegénylegények* az elnyomásnak és a kiszolgáltatottságnak, az elnyomás arctalan, modern mechanizmusának, a hatalom manipulatív működésének, az erőszaknak a természetrajza. A történelem egyes eseményei magának a történelem működésének modelljeivé válnak – Jancsó az *Így jöttem*től egészen az 1986-os *Szörnyek évadjáig* (az Olaszországban készült *A pacifista* kivételével) csak történelmi filmet forgat.



INKEY TIBOR FELVÉTELE

Parabolikus stílusának egyes elemei a történelmi film műfaji konvenciójával szemben alakulnak ki.

A szembenállást jól fejezi ki a *Szegénylegények* keletkezésének ötlete, miszerint Jancsó és már az *Oldás és kötés*ben forgatókönyvíró társa, Hernádi Gyula elégedetlenségüket fejezték ki a Várkonyi Zoltán nevéhez fűződő romantikus történelmi képeskönyvekkel szemben, mire Nemeskürty István stúdióvezető azt javasolta nekik, készítsenek más szemléletű filmeket. Jancsóék parabolái azonban nemcsak az irodalmias presztízsfilmek kaland-narratívájával szakítanak, hanem kifejezetten absztrahálják az egyes filmek tárgyát képező történelmi korszakot. Mindezt úgy érik el, hogy a még felismerhető és azonosítható történelmi szituációt kimozdítják hiteles (nek tűnő) történelmi közegéből, annak bemutatását pedig eltávolítják a történelmi film műfaji konvencióitól. A néző ennek következtében nem feledkezhet bele egy átélhetően rekonstruált történelmi milióbe és kalandos történetbe, mivel a reflektálatlanul azonosuló befogadói pozícióból a film minduntalan kizökkenti, így a történelmet nem történetként, hanem a történelem elvont modelljeként kénytelen szemlélni. Mindennek számos stílus eszköze van a narratívától a cselekményvilágon át a képi-hangi megoldásokig.

A narratíva elbizonytalanítja, lélektanilag „üresen hagyja” a személyes motivációt, s ezzel minden esemény egyfajta elvont jelentést ölt, miközben konkrét megjelenésük nagyon is közvetlen, érzéki hatású. Jó példa erre a sánokban raboskodó Sándor szeretőjének megvesszőzése. Hidegletlős a vesszőzők sorfala között fel-alá hajszolt meztelen lány képe, drámai Sándor és társainak kollektív öngyilkossága, ahogy levetik magukat a magas falról. „Lélektanilag” azonban nem motivált a konfliktus: sosem látjuk őket együtt, kapcsolatukat csak egy mondat jelzi. Ráadásul a jelenet egy epizód a sok közül, s a hagyományos narratív szerkezet hiánya, széttördeltsége szintén a történet egészének elvont jelentését erősíti. De a szereplők

sokasága sem engedi meg a néző számára, hogy egyikkel vagy másikkal azonosuljon. Az elnyomó feketeköpenyesek „arctalansága” – mindig újabb és újabb alakok bukkannak fel az azonos öltözetben – már kifejezetten szimbolikusan értelmezi a terror természetét. A cselekményvilág terén a legegységesebb absztrakciós eszköz az anakronizmus: (egy)ruhák, fegyverek, testületek „lóganak ki” az egyébként pontosan meghatározott (1869) történelmi korszakból. Ebből a szempontból a *Szegénylegények* alapvető stílus szervező tételeme a sánc, amelyhez hasonló nem létezett abban a korban, szerkezete – befelé nyitott, kifelé zárt – azonban pontosan és nem utolsó sorban igen látványosan fejezi ki az elnyomás „logikáját”. A sánc azért is fontos példa a jancsó-i parabolák tekintetében, mert képes magába sűríteni az absztrakt és a konkrét jelentést. Nem allegóriája tehát a hatalom működésének, hanem parabolája. S végül az absztrakció legsajátosabban filmnyelvi eszköze – amellyel Jancsó modernista stílusát azonosítani szokás – a hosszú beállításokat, bonyolult gépmozgásokat alkalmazó képi fogalmazásmód. Ez egész egyszerűen a filmnyelv addigra kialakult és rögzült jelenetépítési konvenciójának, a több beállításból összeszittelt térszervezési rutinnak a felrúgása, amely ugyanakkor – s többek között ez avatja a *Szegénylegényeket* a „legtérmetesebb” parabolává – szervesen következik

a cselekményvilág teréből, a szereplők és a tömegek mozgásából. Szerzői kézzel a hosszú beállításos, kocsiásos stílus akkor válik, amikor egyre inkább elszakad az ábrázolás funkciójától, s önálló jelentést ölt. A *Szegénylegények*ben azonban még mindez, beleértve a parabola többi stílus eszközt, így például a dialógusok lecsupaszítottágát, kivétel formai egyensúlyt alkot.

A hatvanas években Jancsó a *Szegénylegények* parabolikus stílusát variálja. A *Csillagosok, katonákban* és a *Fényes szelek*ben a tömegek mozgatása, a képerkenet kívüli és belüli események dinamikája válik szervező elvvé; a *Sirokkó* a hosszúbeállítást abszolutizálja (a 78 perces film 11, körülbelül egyforma hosszú snittből áll); egyedül a *Csend és kiáltás*ban találkozunk hagyományosabb dramaturgiai alaphellyel és individualisabb karakterekkel – nem véletlen, hogy a film címe tisztelgés a modernista mesterek, Bergman és Antonioni előtt.

AZ ÉGI BÁRÁNYTÓL A ZSARNOK SZÍVÉIG (1970–1981)

A hetvenes évek Jancsó művészetében a „képi fordulat” korszaka. A parabolikus jelentés súlypontja a narratíváról áthelyeződik a látványra; a filmek történelmisége a korábbi anakronisztikus absztrakciót is felülmúlja, s teljesen elszakad az azonosítható múltbeli eseményektől; az elbeszélésből pedig még fokozottabb mértékben hiányoznak a

„Ki a megfigyelő és ki a megfigyelt?”

(Kék Duna keringő – Cserhalmi György)



BALDÓCZY CSABA FELVÉTELE

megszokott szerkezeti elemek. Mindezek szerepét egyre ornamensebbé váló képi motívumok, önálló jelentést öltő allegóriák és szimbólumok veszik át. Jancsó stílusváltása nem független a magyar és európai folyamatoktól: nálunk a hatvanas évek modernista stílusát tovább fejlesztő és radikalizáló „esztétizmus” meghatározó szereplőjévé válik, Európában pedig Fellini és Pasolini ekkortájt kialakuló ornamens stílusához kerül közel – miközben megőrzi, illetve variálja az előző évtizedben kialakított sajátos szerzői stílusát.

A stílusváltás ezúttal is jól szemléltethető egyetlen filmen belül. Az 1970-es *Égi bárány* a konkrét történelmi szituáció meghatározásával indul (1919, a Tanácsköztársaság utolsó napjai), s a film a Jancsónál szokásos stilizált módon idézi fel az eseményeket, a fehérek, majd rövid időre ismét a vörösök felülkerekedését, végül a proletárdiktatúra bukását és az ellenforradalmi terrort. Ám még ez az absztrakt történelmi narratíva is eltűnik a film kétharmadánál, amikor megjelenik egy néma, titokzatos szereplő, aki hegedűjével valamiféle démonikus hatalmat gyakorol az emberek – és a film fölött. Az *Égi bárány* utolsó harmada kizárólag szimbolikus motívumokat tartalmaz, történetként, elbeszélésként már egyáltalán nem értelmezhető. A szimbolika viszont igen összetett jelentést ölt, s a fehérterror működését egészen a holokauszt eseményéig tágítja ki.

Az *Égi bárányt* követő *Még kér a nép és Szerelmem, Elektra* – ahogy a *Technika és rítus*, a *Róma új cézár* akar című olasz tévéfilmek, valamint az olasz-jugoszláv koprodukcióban készült *Magánbűnök, közerkölcsök* is – már a parabolikus elbeszélésmodot háttérbe szorító és a képi stilizálást előtérbe állító sorozatot alkot, amelyben a narratíva is stilizálttá válik (rítusként jelenik a *Még kér a népben*, mítoszként a *Szerelmem, Elektrában*), a képi világ újabb látványos elemekkel gazdagodik (például gyertyákkal), a mozgások pedig táncszerű koreográfiába rendeződnek (leglátványosabban a *Szerelmem, Elektrában*).

Az évtized végére aztán ismét érzékelhetővé válik a stílusváltás igénye – méghozzá ekkor is a modernizmus alakulásával összefüggésben. A váltás eredeti intenciója, majd végkimenetele döntően befolyásolja Jancsó további szerzőiségét. Ekkor még ugyanis nyitott kérdés, hogy megőrzi-e szerzői stílusát – amely

a nyolcvanas évek filmtörténeti folyamatában egyet jelent a további radikalizálódással, a hatvanas években még a fősodort jelentő modernizmus periférikus helyzetbe kerülésével –, vagy pedig midcult művészfilmsként folytatja pályafutását.

Első lépésként Jancsó az európai és magyarországi fejleményekkel párhuzamosan kísérletet tesz arra, hogy szerzői stílusát a konvencionálisabb elbeszélésmodú és képi világú midcult művészfilmben vigye tovább, csakúgy, mint ekkortájt nálunk Szabó István a *Mephistóval* (1981), vagy Európában Bertolucci a *Huszadik századdal* (1976), Bergman a *Fanny és Alexanderral* (1982). Trilógiát tervez tehát, amelynek középpontjában egy valós történelmi szereplő, Bajcsy-Zsilinszky Endre a rendező történelem-szemléletét jól reprezentáló élútja áll. A *Vitam et Sanguinem* címen kiadott irodalmi forgatókönyvnek azonban csak az első két darabját valósítja meg (*Magyar rapszódia, Allegro Barbaro*), a harmadik részt (*Concerto*) már nem, a leforgatott két film pedig egyértelműen azt bizonyítja, hogy nem tud vagy akar eltérni korábbi parabolikus elbeszélői és képi stílusától; hiába a konkrét főhős és kora, nem tud vagy akar konvencionális történelmi és/vagy életrajzi filmet forgatni. A trilógia „kudarca” Jancsó szerzői stílusának sikerét bizonyítja.

A rendező eredeti, immár két évtizedes, ekkorra tizenhat filmet számláló szerzői stílusa tehát nem szűnik meg a nyolcvanas évektől, hanem átalakul, tovább variálódik, s egy újabb stílusváltásnak nyit utat. A „kimaradt” *Concerto* helyett ezt a szerepet *A zsarnok szíve, avagy Boccaccio Magyarországon* tölti be 1981-ben.

A film a korábbiakhoz képest jóval nyíltabban fejezi ki a stílus- és szemléletváltást. A történelmi közeg megmarad – ezúttal Mátyás király reneszánsz udvarában bonyolódik a hamleti utalásokkal átszőtt történet –, ahogy az ornamens látványelemek jórésze is – gyertyák, meztelen testek –, viszont az emblemikus pusztai szabad tér helyett labirintuszerű zárt és tagolt térben végzi a kamera hosszú és bonyolult mozgásait. Csak az utolsó snittben lépünk ki ebből a zártságból a végtelen szabad és nyitott térbe, s ez még hangsúlyosabbá teszi az addigi látványvilág variációját az életmű korábbi szakaszára. Az utolsó snitt azonban nemcsak arról, hanem egy szemlé-

letváltásról is tanúskodik, szoros összefüggésben a zárt tér alkalmazásával és a szövevényes történettel.

Jancsó filmjei a *Szegénylegényektől* az *Allegro Barbaro*ig egy rendkívül manipulatív, ám mégis kiszámítható, átlátható hatalmi működésről szólnak: elnyomók és elnyomottak, fehérek és vörösök, ellenforradalmárok és forradalmárok politikai és osztályharcáról. A 20. század paradigmatisztikus történelme, s annak marxista történelemképe a nyolcvanas évekre megrendülni látszik, 1989-re pedig bekövetkezik a Szovjetunió megszűnése, a kétpólusú világrend felbomlása, és ennek hatására a kelet-európai országok rendszerváltozása. Jancsó páratlan éleslátással sejt meg ebből már a nyolcvanas évek elején valamit, s nem kevésbé mély belátással vonja le mindennek stílárius következményeit. A *zsarnok szíve* ennek első, korai és önmagában álló jele. A követhetetlenül szövevényes intrikák végtelen sorozata immár nem a hatalom átlátható manipulációs tevékenységét modellálja, hanem épp ellenkezőleg, annak átláthatatlanságával, „képszerű” láthatatlanságával szembesíti. A labirintuszerű térben a legváratlanabb helyekről és pillanatokból bukkannak fel újabb és újabb szereplők, s akiről kiderül, gyilkos, az később maga is áldozattá válik. A befejezés mindezt ismeretelméleti síkra emeli, amikor az utolsó manipulátorral, aki végre kilép a zárt, sötét és kiismerhetetlen világból a nyitott, világos és (Jancsótól) ismerős térbe, a kamera, azaz a néző felől érkező lövés (!) végez. Nem tudjuk, ki a tettes; a manipulátor kiléte immár ismeretlen; a történelem működése átláthatatlan. A film – és Jancsó modernista stílusa és szemléletmódja – ezzel az új tapasztalattal ér véget.

A SZÖRNYEK ÉVADJÁTÓL A KÉK DUNA KERINGŐIG (1986–1992)

Nem ér véget viszont szerzői stílusa, csakhogy az a modernizmus korát elhagyva a posztmodern paradigmájába lép át, és ott folytatódik, egészen az utolsó filmig. Az eddigi újabb témák és azok variációi még a modernizmus keretén belül végrehajtott stílusváltások voltak, innentől Jancsó nemcsak stílust, hanem szemléletet is vált, pontosabban a megváltozó világhoz igazítja szemléletét. Mindezt úgy, hogy szerzői kézjegyenek legsajátosabb elemét, a hosszú beállításon technikát megőrzi, minden mást azonban megváltoztat. De az egyé-

ni stílusjegy megőrzésénél is fontosabb a szerzőiség modernizmusból eredő attitűdjének fenntartása a modernizmus utáni, posztmodern időszakban.

A nyolcvanas években lezajló váltás léptékét és a filmtörténeti környezet mibenlétét jelzi, hogy ez Jancsó játékfilmes pályafutásának legterméketlenebb időszaka. A *zsarnok szíve* radikális felvetése majd csak 1986-ban, a *Szörnyek évadjával* induló új Jancsó-korszakban folytatódik. A nyolcvanas évek magyarországi midcultja, az új akadémizmus nem kedvez a szemléleti és formai radikalizmusnak; az évtized szubverzív irányzata, az új érzékenység pedig a fiatal nemzedékhez és a kísérletező intézményekhez (Balázs Béla Stúdió, Társulás Stúdió) kapcsolódik. Jancsó azonban ekkor is fáradhatatlanul dolgozik: a televízió számára kilencrészes sorozatot rendez (*Doktor Faustus*); koncertfilmet forgat az Omega együttesről, amely leginkább az ekkortájt elszaporodó színházi rendezéseivel, illetve azok „műfajával”, a „történelmi blödlivel” mutat rokonságot (*Omega, Omega*); és elkészíti újabb külföldi produkcióban megvalósuló munkáját, a stílusának variációs gazdagságát és sokszínűségét bizonyító *Hajnal*.

Az újabb korszakot nyitó *Szörnyek évadjában* e hosszabb kitérő miatt érezheti úgy, hogy a ezúttal az „oldás” mellett a „kötés” is jeleznie kell. A film erre ismételtelen nemcsak nyílt és egyértelmű utalást tesz, de mindezt önreflexív módon valósítja meg, mintegy ezzel is búcsút intve a modernizmusnak. 1963-ban, huszonhárom évvel azelőtt az *Oldás és kötés* főhőse a film végén, ahogy szülőföldjéről visszatért a fővárosba, a Vár alatti alagútból hajtott ki autójával, majd kanyarodott rá a Lánchídra. Ugyanígy kezdődik a *Szörnyek évadja*: a főszereplő a Lánchídon át érkezik meg a történet első helyszínére, egy szállodába. S ahogy az *Oldás és kötésben*, úgy most is, a történelmi filmek hosszú sora után kortársi környezetben vagyunk – s maradunk egészen az életmű utolsó darabjáig. De a *Szörnyek évadjában* még erős a „kötés”: a későbbi filmek új emblematikus helyszíne, Budapest csak a nyitó-jelenetben kap szerepet, ezt követően a film visszatér Jancsó stilizált pusztai színterére, és korábbi stílusának elemeit (gyertyák, füst, meztelenség) variálja, miközben a történet már egyértelműen a *zsarnok szíve* felvetett szemléletváltás következményéről tanúskodik, s

ez markáns stilisztikai jelzést is kap. A *Szörnyek évadja* tehát egyértelmű korszakváltás az életműben, méghozzá szemléletileg és stilisztikailag egyaránt a legnagyobb.

Az 1986-os történet keretét egy gimnáziumi osztály harmincéves érettségi találkozója alkotja. Könnyű kiszámolni, a stilizált környezetbe áthelyezett eseménysor a magyar történelem mely korszakát modellálja. Ez tehát ismét „kötést” jelent a korábbi pályaszakaszhoz, az „oldás” viszont abban érhető tetten, ahogy a cselekmény szövevényes manipulációsorozata végül megoldatlan marad, jobban mondva a megoldás irracionális, metafizikus jelleget ölt. A *zsarnok szíve* végén nem tudjuk meg, ki a „végző manipulátor”. A *Szörnyek évadjában* ugyan „megtudjuk”, de nem vagyunk kisegítve vele, mivel a titokzatos halálesetek, gyilkosságok mögött titokzatos sátáni (?) erők állnak.

Az új korszak filmjei a rend(szer) után a káosz, a parabolikus modell után a „metafizikus abszurd” fogalmával írhatók le. A legmesszebb e téren, abban az értelemben is, hogy elszakad a konkrét történelmi-politikai motívumoktól, a *Jézus Krisztus horoszkópja* jut el, amely közvetlenül is megidézi Kafka szellemét. A következő két filmben viszont Jancsó nem hazudtolja meg társadalmi és politikai érdeklődését, s miközben nem lép ki az abszurd-metafizikus gondolkorból, az *Isten hátra felé megy*-ben kifejezetten politikai előrelátásról tesz tanúbizonyosságot, amikor a történetben a kommunista visszatéréséről és egy Gorbacsov elleni puccsról vízionál (amely néhány hónappal a film márciusi bemutatója után, 1991. augusztus 19-én be is következett), a *Kék Duna keringőben* pedig a rendszerváltozás első szabadon választott politikai erőit „világítja át” hatalomra kerülésük után alig egy évvel. Mindkét film közel kerül a politikai pamflethez, de a konkrét és jól azonosítható események stilizáltságuk révén jóval inkább az új világ(rend) abszurd modelljeiként értelmezhetők.

A történet és a képi világ stilizáltságában megjelenik egy új elem, amelyben a megváltozott szemléletmód nyer formai kifejezést, s ekként megítélésem szerint a hatvanas évek hosszúbeállításon, kocsizásos stílusához mérhető innováció Jancsó életművében. A videó alkalmazásáról van szó. A filmvászor keretében elhelyezett videómonitor

egyszerre stilizált, ugyanakkor konkrét, látványos módon, közvetlen kifejezőerővel fogalmazza meg Jancsó megváltozott világképét: a vonatkozási pontját elvesztő modern világ posztmodern felbomlását; a manipuláció és a megfigyeltség szimulákrumjellegét, amikor már nem tudjuk, ki a megfigyelő és ki a megfigyelt, melyik az eredeti és melyik a másolat. A videó- és filmkép viszonya alapvetően kétféle: vagy ugyanazt az eseményt mutatja két vagy több különböző nézőpontból, vagy az esemény egy korábbi/későbbi mozzanatát. Jancsó ezen a módon a képiség (nézőpont) és a narrativitás (kronológia, kauzalitás) terén egyaránt elbizonytalanít. S mivel mindez a néző szeme láttára történik, az abszurd-metafizikus tartalom közvetlen, tapasztalati tényként áll elő. Az új korszak stílusában a videókép a *Szegénylegények* „sánca”. Jancsó ezeket a filmjeit mintha Kafka kamerájával forgatná.

A NEKEM LÁMPÁST ADOTT KEZEMBE AZ ÚR, PESTEN-TŐL AZ ODA AZ IGAZSÁGIG (1998–2009)

Az 1992 és 1998 között ismét hiányoznak a játékfilmek – csak az előző korszak epilógusaként születik meg a *Szeressük egymást, gyerekek* című szkeccsfilm részeként A *nagy agyhalál* –, ám Jancsó most sem tétlenkedik: ez lesz legtermékenyebb dokumentumfilm-készítő periódusa. A következő, immár utolsó korszakára 1998-ig kell várni, ekkor azonban újabb, váratlanul gazdag és soktétéles variációsorozat indul az életműben. A korábbiakkal ellentétben ezúttal nem találunk a korszakváltást direkt módon tematizáló filmet; a folytonosság és az újítás rejtettebben íródik bele a művekbe.

Az előző korszak nyitófilmje a történetet a fővárosból még visszaviszi a jancsói pusztába, a továbbiak azonban már városi környezetben játszódnak. Az utolsó korszak leglátványosabb elemeként megmarad a fővárosi környezet, amelyhez újabb stilisztikai elvek és szimbolikus jelentéstartalok társulnak. A lapos, tágas horizontú puszták terét a panorámázó vízszintes gépmozgás tudta dinamikussá tenni, ezért Jancsó meghatározó stilisztikai jegyév a hatvanas évektől a kocsizás vált. A város zárt terében e mozgásnak beszűkülne a lehetőségei. Jancsó azonban nem mond le modernista stílusszervező elvéről, a hosszú beállításról és az összetett mozgásokról.

SZILÁGYI LENKE FELVÉTELE



A korlátozott horizontális lehetőségekből a kitorési pontot a vertikum jelenti: az utolsó korszakban feltűnően gyakoriak lesznek a daruzások, illetve azok a városi színterek (hidak, szobrok, posztamentumok, különféle magaslatok), amelyek erre a mozgásra lehetőséget kínálnak. A kocsiáshoz mérhető módon a daruzás ugyan nem válik dominánssá, megjelenése mégis egyértelműen, méghozzá tisztán egy kompozíciós elv mentén alkot zeneinek mondható variációt a kameramoogatás modernista formájára.

Ha pedig a stílusvariáció után annak témájára leszünk figyelmesek, akkor újabb variációt találunk: a város emblematikus terei a korábbi absztrakt szimbolizmust konkrét történelmi szimbolikába írják át, amelyek a magyar múlt ellentmondásosságát reprezentálják, méghozzá jókora iróniával, míg maga a történelem időutazásként jelenik meg. Így lép elénk a ciklus első három filmjében (*Nekem lámpást adott kezembe az Úr, Pesten; Anyád! A szűnyogok; Utolsó vacsora az Arabszürkénél*), valamint az utolsóban (*Ede megevé ebédem*) a magyar történelem már-már abszurd színpadjaként a Hősök tere, a Lánchíd, a Budai Vár vagy a Szabadság-szobor, a maradék kettőben pedig bizarr időutazásként a magyar történelem a második világháborús vézskorszaktól egészen vissza a mohácsi vészig (*Kelj fel komám, ne aludjál!; A mohácsi vész*).

Az irónia azonban nemcsak a történelmi helyszíneket és a történelmi időt hatja át, hanem Jancsó utolsó korszaká-

„Archetipikus burleszkfigurák”

(Utolsó vacsora az Arabszürkénél – Mucsi Zoltán és Scherer Péter)

nak legmeghatározóbb, saját személyére, illetve életművére is érvényesített szemléletmódja lesz, amelynek szintén megtaláljuk az előzményét, méghozzá a korábbi korszak zárófilmjében. Az

Isten hátrafelé megy végén a szereplők karéjában a Halászbástyán sétáló (vö. emblematikus fővárosi terek) író megrendező, Hernádi Gyulát és Jancsó Miklóst fedezhetjük fel. Szövevényes politikai krimiben vagyunk, intrika intrika hátán, ennek ellenére meglepő fordulat, amikor váratlanul lövés dörren, s a két tekintélyes filmművész holtan esik össze. Az ismeretlen fő manipulátor már *A zsarnok* szívében megjelent, az *Isten hátrafelé megy* előtt pedig alapvető történet szervező elvvé vált a metafizikus „örök mozgató”, amely most magának az alkotónak is a végzetét okozza. A „szerző halála” harsány öniróniája viszont új elem, amely aztán a *Nekem lámpást adott kezembe az Úr, Pesten*-nel induló, hat filmből álló sorozattal teljesedik ki. A *Nekem lámpást... „története”* már egyenest a temetőből indul, főhősei afféle *Hamlet*-ből menesztett groteszk sírásók, „Miki bácsi” pedig a film végén holtan lebeg a gyerekmédence vizében.

A hatvanas évek parabolikus elbeszélsmódja, a hetvenes évek szimbolikus képi világa, majd a modernista struktúrák elbizonytalanodásának stációi után Jancsó művészete egyetlen gesztusra egyszerűsödik le – a filmművészet történeti fejlődésének tekintetében is. A *Ne-*

kem lámpást adott kezembe az Úr, Pesten, valamint az ezt követő, hasonló stílusú öt film az attrakció mozijáig hátrál vissza. Történet helyett két archetipikus burleszkfigura, a Stan és Pan módjára megmintázott Kapa és Pepe tartja egyben a filmek laza szerkezetét; az egyes epizódok végletekig leegyszerűsített „fenébe rugós” konfliktusokat tartalmaznak; látványosságként pedig a korábban említett emblematikus budapesti helyszínek szolgálnak. A rendszerváltás utáni Magyarország parabolikus modellje, a vadkapitalizmus, a politikai és gazdasági hatalom összefonódása, a végképp kiismerhetetlen manipulációs technikák, a követhetetlen szerepcserék már csak e fogalmak kifordított, groteszk, józan ésszel beláthatatlan, széteső, struktúrátlan, időzöjeles formájában, csupán iróniával szemlélhetők, mely irónia – s ez talán Jancsó legbölcsebb és legbelátóbb gesztusa – saját modernista stílusára is kiterjed.

Különös módon az utolsó korszak lett Jancsó életművének legtermékenyebb szakasza, sőt, legutolsó filmje már nem is ehhez kapcsolódó zárókö, hanem jóval inkább egy újabb korszak nyitánya. Az *Oda az igazság* egyfelől tovább viszi a „Kapa-Pepe”-filmek groteszk iróniáját, másfelől ismét „történelmi film”, Mátyás korában játszódik, kiismerhetetlenül szövevényes világot ábrázol, s ezzel *A zsarnok szívét* idézi. Újabb téma- és stílusvariáció tehát Jancsó modernizmusának nyílt végű, lezáratlan projektjében.

A *Szörnyek évadjával* induló korszak fejetejére állított, nézőpontját veszített, kaotikus világrendjét Jancsó életműve utolsó szakaszában önmagát sem kímélő bölcs iróniával szemléli. Nem létezik már a hatalom még oly bonyolult manipulációs mechanizmusa, s nincs már az ezt oly érzékenyen és nagy kifejezőerővel megjelenítő modern stílus sem. Szétesés van, elmúlás; egy világ, egy szemlélet és egy stílus szétesése és elmúlása. Ám hogy Jancsó ezt a folyamatot saját modernista szerzőiségének korszakokon átívelő dekonstruálásával mutatja be, az épp szerzőiségének kifogyhatatlan stíluseréjét bizonyítja.

Az írás eredetileg olaszul jelent meg a 34. Bergamo Film Meeting Jancsó-retrospektívje alkalmából (*Temi e variazioni. Una periodizzazione dell'opera di Jancsó*. In: Angelo Sognorelli [szerk.]: Miklós Jancsó. Bergamo, 2016, 9–20.)

BESZÉLGETÉS HAJDU SZABOLCCSAL

„Lendületből akartuk megcsinálni”

SZALKAI RÉKA

„EZERFÉLEKÉPPEN LEHET FILMET, SZÍNHÁZAT CSINÁLNI: KIZÁRÓLAGOS UTAK NINCSENEK.” HAJDU KIS KÖLTSÉGVETÉSSEL ÉRT EL NAGY SIKERT.

Hajdu Szabolcs filmje, az *Ernellák Farkaséknál* nyerte idén a fődíjat Karlovy Varyban, de a közönség körében is nagy sikert aratott az alkotás. Hajdu a helyszínt és a díszleteket is a minimálisra csökkentette, azáltal, hogy egyetlen egy térben – a saját lakásában – forgatta le a mai világunkra oly jellemző problémakörökkel foglalkozó kamaradramáját, melyben az egyik főszerepet is ő alakítja (Hajdu színészi teljesítményét szintén Kristály Glóbuszal díjazták a cseh fesztiválon). Hajdu Szabolccsal Karlovy Varyban beszélgettünk.

• *Honnét jött az Ernellák Farkaséknál ötlete?*

A Maladype színházból kért fel Balázs Zoltán, rendezzek nekik darabot. Szabad kezet kaptam, én pedig rögtön jeleztem számára, hogy saját szöveg lesz. Ketten jöttek a színházból, a többi szereplőt én hoztam. Minden munka elején felteszünk magunknak néhány fontos kérdést: Miért csináljuk? Miért lépünk ki idegen emberek elé? Pénzért? Mi a cél? Szórakoztatás? Sokkolás? Provokáció? A tehetségünk fitogtatása? A közös metszéspont végül az lett, hogy szeretnénk megosztani a közönséggel néhány személyes tapasztalatot a hétköznapjainkból. Gyereknevelés, párkapcsolati kérdések. Ezekről a témákról mindenkinek volt mit mondania. Nézzük meg, mi az, ami velünk történik, mi az, ami meghatározza a mindennapjainkat? Mi volt például tegnap 10 és 12 óra között? Erről hitelesen, első kézből tudunk számot adni. Ugyanakkor a film nem a mi történetünk feleségemmel, az egyik főszerepet

is játszó Török-Illyés Orsolyával: mások elbeszéléseiből sokkal többet tettünk bele, valójában mindent, ami akkoriban a környezetünkben volt és illett a történet egészébe.

• *Gondolom, a közönség is gyorsan rá tud erre kapcsolódni...*

Igen, úgy tűnik. Másodpercre pontosan, ugyanazt a hatást keltette a történet itt Karlovy Varyban, az 1200 fős auditoriumban is, mint otthon az 50 nézőt számláló színházi közönség előtt. Globális minden: ugyanazokat az ösvényeket járjuk, ugyanolyan hülyék vagyunk mindenhol, ugyanazokba az akadályokba ütközünk és ugyanazok a kételyek gyötörnek bennünket az emigráció kérdéséről kezdve a családi csetepatéig.

• *Hogyan alakítottátok át a darabot filmmé, mennyire jelentett ez nehézséget?*

Egyszerűnek tűnik a dolog, de el lehet csúszni benne. Megvan a veszélye annak, hogy egy sokszor játszott darabnál elveszíted a tisztánlátást, kívülállást. Tehát, hátrébb kellett lépniünk néhány lépéssel, majd behelyeztük az egészet egy, még a színházi darabnál is intimebb térbe. Megnéztük, a hangütés, a megszólalások szintje hol van, itt például mindig lejjebb kellett csavarni a hangerőt. A filmben a gesztusok, az arcjáték szintjén is mindent vissza kellett fogni.

• *Nyilván, számos egyéb ilyen példát tudsz hozni a megfilmesítés kapcsán. Milyen alapvetések szerint haladtatok még?*

A film nagyon konkrét, ritkán van az az eset, hogy az ember mozgóképen elfogadja az afféle stilizációt, ami a színházban teljesen egyértelmű. Példá-

ul a filmünk színházi verziója használ stilizált képeket, jeleneteket: ezeket mind ki kellett venni a filmből. Viszont helyette ki kellett találni azokat a stílus-elemeket, melyek a film nyelvezetében működhetnek. Ez a szereplőválasztás szempontjából is fontos volt: a színházban felnöttek alakították a gyerekeket, a filmben a mi gyerekeink játszották el ezeket a szerepeket. A másik lényegi szempont volt a nézőpont kérdése. A színházban ez egy furcsa előadás, körbeüli a közönség, és nagyon sok jelenetet úgy néz végig a néző, hogy egyik vagy másik szereplő háttal van neki. Minden egyes ember teljesen más nézőpontból látja az egészet. A filmnél ezt nem lehet megcsinálni, mert bekeretezzük a képet, és a közönség csak azt látja, amit mi mutatunk neki. Hogy mikor melyik szereplő kerül képbe, azt mi választjuk ki: a hangsúlyokat mi helyezzük el.

• *A fentiek alapján hogyan született meg a forgatókönyv?*

Én írtam meg a filmhez, úgy, hogy a darabban levő dialógusokhoz egyáltalán nem nyúltam. A fentiek alapján a színházi nyelvet fordítottam át a filmre, ez pontosan olyan, mintha például magyarról fordítanék csehre. Fontos volt tehát, hova tesszük a nézőpontokat, el kell dönteni, a néző és a kamera kivel van, nem lehet mindig objektív, hiszen akkor csupán fényképezett színház vagy szappanopera lesz az egészből. A kamera mindig valakinek a belső, privát univerzumában van benne, és onnan érzékeljük a jelenetet. Ez nem azt jelenti, hogy közvetlenül „belemászunk” a szereplőbe, hanem, hogy valakinek a közelében vagyunk a kamerával, akin keresztül érzékeljük azt a bizonyos részt. Ezek a hangsúlyok, „univerzumok” folyamatosan körbejárnak a filmben, így a passzív szereplők kihangsúlyozódnak, több szerep jut nekik, hiszen több lehetőségünk van a megfigyelésre. Például én is viszonylag kis mértékben vagyok aktív az előadásban, hiszen gyakran kimegyek a jelenetekből, ahova a közönség nem jön utánam; a filmben ezek a részek láthatóvá válnak, mivel kintről is láthatom, hallhatom a többi szereplőt, és a kamera jóvoltából látszódom is eme cselekvés közben. A kamera nem csak egyszerűen leközvetít, hanem viszonyokat teremt ember és tér, vagy ember és ember között.

• *A film elején azért visszatért még a színházban a gyerekeket játszó Szilágyi*

Ágota és Gelányi Imre (igaz, itt saját életkorukban alakítottak egy párt, akik kicsit többet ittak a kelleténél...). Ez ugye eltérő elem a színházi előadástól.

Igen, de Ágota és Imre hozzátartoznak az egészhez, nem akartam kihagyni a filmből sem őket. Nagy szerepet viszont nem lehetett nekik írni, mert az megbontotta volna az egész struktúráját. Én amúgy nagyon szeretem azokat a filmeket, melyek nem bombasztikusan, vagy valami hosszas felvezetéssel kezdődnek el, hanem mondhatni csak belépünk egy folyamatba. Tehát ebben az esetben is már benne vagyunk egy folyamatban és Ernelláék megérkezése is természetesebben jön ki, olyan mint ha az első pár térne vissza; elkerülünk egy írói beléptetést, a történetvezetés így sokkal körmönfontabb lesz.

• *A film állami támogatás nélkül készült.*

Nem igényelte a dolog, ez egy egyszerű film, kevés szereplővel. Lendületből akartuk megcsinálni, ha viszont belekezdünk a legalább egy-másfél éves Filmalapos procedúrába, nem biztos, hogy megmaradt volna ez a lelkesedés. Ekkor még éreztük a színházi előadásokból származó atmoszférát, és nincs az a támogatás, mely ezt a hitet, lendületet helyettesíteni tudta volna. Karlovy

Vary-ban a fesztivál hibája következtében például a képileg és hangban is sokkal gyengébb munkakópia lett levetítve, a közönséget azonban ez jól láthatóan egyáltalán nem érdekelte. A technológia tehát abszolút nem számít, ha ott a filmben a spirituális töltet és az egyéni univerzum. Ezt lehet elveszíteni az anyagiak összehajkurászására szánt hónapok alatt. Amúgy szerencsére itt volt nekünk erre Herner Dániel, aki pár privát támogatótól megszerezte azt a kevés pénzt, ami kellett. Szóval ez ilyen szempontból egy igazi független film.

• *A forgatási helyszín pedig a saját otthonok volt...*

Amikor a darabot írtam, már akkor is végig a saját lakásunk járt a fejemben. A filmben sem jelentett fennakadást a tér megszokása, mert a legelejétől fogva azt képzeltem magam elé, mi hol van „topográfiailag” a lakásunkban. Nem voltak biztonsági örök és tulajdonosok sem, akik azt felügyelték volna, hogy mikor mit törünk össze, vagy éppen mit teszünk tönkre: ez szabadságot adott, mondhatni gátlástalanul tudtuk megcsinálni azt, amit akartunk. Azért akkora felfordulás sohasem lett a nap végére, és az inkább Orsolyát terhelte, hiszen neki kellett aztán visszaállítani az otthoni

rendet. Tehát, ha valakinek ez nehéz volt, az ő volt. A gyermekeim is aktív részesei lettek a filmnek: Lujzának nagy élmény volt az egész, Zsigának viszont mindig be kellett valamit ígérni, hogy folytassa, de a film felvételei után két nappal már megkérdezte: mikor lesz a következő forgatás?

• *Mennyire tartod példamutatónak az Ernelláék Farkaséknál-t a magyar független film számára?*

Nekem nem célom, hogy másoknak utat mutassak: mindenki csináljon úgy filmet, ahogy tud. Valakinek ez a módszer egyáltalán nem fekszik, macerásnak tűnik, lehet, nálunk sokkal bonyolultabban, vagy éppen egyszerűbben dolgozik. Ezerféleképpen lehet mind filmet, mind színházat csinálni: nincsenek kizárólagos utak. Mások vagyunk, nekem pedig ez így most jó volt. Amit át lehet menteni a következőkre, átmentjük. Folytatjuk a lakásszínházat is: Debrecenben a Páholyban játszunk ösztől – itt Vég Veronika a producer, ebből lesznek majd előadásaink Budapesten a B32 Galériában és Szegeden a Reök-palotában is. Emellett különböző fázisokban van három filmes projektünk is: illetve közben is biztos megtalálnak még újabb történetek, ahogy az lenni szokott. •

Hajdu Szabolcs:
Ernelláék
Farkaséknál



BESZÉLGETÉS GIGOR ATTILÁVAL

„Egyszer csak megérti, min is nevetett”

SOÓS TAMÁS DÉNES

EGY ANYUKA, NÉGY PROSTI, MEG A KIFÜRKÉSZHETETLEN. A KÚT EGYESÍTI A NYOMOZÓ ABSZURD HANGÜTÉSÉT ÉS A TERÁPIA-SOROZAT ÉRZÉKENY LÉLEKELEMZÉSÉT.

• *Évekig* Az ember, akit nem lőttek le filmterveden dolgoztál, most mégis a Kút-tal készültél el. Miért váltottál?

Kétségeim voltak a történettel kapcsolatban. A nyomás is nagy volt rajtam *A nyomozó* után, és nem tudtam könnyedén, csak az írás örömeért írni. Az első draft még magyarul született, a többi angolul, de évekbe telt, mire rájöttem, hogy nem tudok angolul írni. Meg tudom fogalmazni, amit akarok, és meg is értik, de nem jött az a lebegő fázis, amikor az ember csak ír és ír, a történet pedig árad belőle. Így inkább félreraktam.

• *Bűnügyi történet* Az ember, akit nem lőttek le?

Szerintem minden történet, ami emberekről szól, bűnügyi történet. Ebben egy kétpetéjű ikerpár egyik tagja súlyos-halmazott fogyatékossgal születik, ezért az ép iker állandó lelkifurdalásban él. A tervezett film első jelenete egy munkahelyi lövöldözés: a kirúgott munkás visszajön, és kiterjesztett öngyilkosságot követ el. A fiú az egyetlen, aki túléli a lövöldözést az emeleten, és emiatt kezd el gondolkodni azon, hogy „miért nekem volt már megint szerencsém?” Ez a film számomra szép leképezése lehetne a nyugati lelkifurdalásnak, amit a nálunk szerencsétlenebb országok iránt érzünk, illetve inkább éreznünk kellene, de úgy véltem, nincs szíve a történetnek. Nem kelt életre benne az elmélet. *A Kút* viszont sokkal szabadabban és magamhoz képest rövid idő – másfél év – alatt született meg. Lengyel Balázssal, Nagypál Orsival és Zomboráczi Virággal kéthetente

tartottunk kötetlen workshopokat, ahol megmutattuk egymásnak, hogy állunk a filmtervünkkel. Jó volt a *Kutat* a vizsajelzésükre várva írni, mint egy sorozatot. Mindent, amit tanítanak a forgatókönyvírásról, félredobtam, és csak az írás örömeért írtam. Ami talán azért is sikerült, mert a *Kút* karaktereit végig tudtam szeretni – *Az ember, akit nem lőttek le* esetében viszont a főszereplő csak egy dramaturgiai funkció maradt. De előveszem majd újra a *Kút* után. Talán rájövök, mi hiányzik belőle.

• *A Kútban milyen kérdések érdekeltek?*

Az, ahogyan az ember narratívába foglalja a saját és mások életét. Egy szerelemben például két részre osztjuk az életünket: mi történt a kapcsolat előtt, és mi jött utána. Van az ő története és az enyém, mind a ketten háttérstorival rendelkezünk, és most egy közös történetbe fogunk, ami azonban mégis gyökeresen különbözik, ha ő meséli, vagy ha én. De ez csak a film végén bukik ki, és ha valakinek tetszeni fog a film, nem tudom, hogy ezért fog-e. *A nyomozóban* sem azt szerették általában az emberek, amit szerettem volna, hogy szeressenek. Számomra evidencia volt, hogy az a film a kommunikációképtelenségről szól, és arról az útról, ahogy a halottak világában dolgozó ember elkezd foglalkozni az élőkkel. Kevés helyről hallottam vissza ezt a gondolatot, de rá kellett jönnöm, nem az az egyetlen érvényes értelmezési lehetőség, amit a rendező nagyképűen mondanivalónak gondol a filmjében.

Az életrratívva témája a Terápiában is felbukkant a páciensek meséltek maguk-

ról egy történetet, ami mögött a terapeuta számára összeállt egy másik, és aztán utköztek a narratívák.

Az eredeti, izraeli *Terápiát* a legtisztább és legkövetesebb történetmesélési formának tartom. Két ember csak ül és beszélget – mégis mély és életközeli a sorozat. Azért sem érzem elvesztegetett időnek *A nyomozó* és a *Kút* közt eltelt időszakot, mert szerintem – és ebben az elfoglaltságom is benne van – a *Terápiánál* fontosabb fikciós sorozat nem született az elmúlt húsz évben Magyarországon. Természetes, hogy nagy hatással volt a *Kútra* is. Fontos része a filmnek, hogy az emberek néha megállnak, kissé kilépnek a filmből, és elmesélnek egy történetet, amit persze igyekeztünk úgy megcsinálni, hogy ne legyen didaktikus vagy unalmas.

• *Az Origónak azt nyilatkoztad, hogy „a film valódi témája az, hogy hol húzzuk meg a határt a férfi és női szerepek között”.*

Őt női karakter van a filmben, egy anyuka és négy prostituált, akik más-más korúak, és máshogy viszonyulnak a prostitúcióhoz. Van, aki kiégett, de van, aki még elhiszi, hogy ez is csak egy szakma, és nyugodtan lehet pénzért szexelni. Azt próbáltam körbejárni a filmben, ahogy a nők a nőiségükben visszatükrözik azt a képet, amit a patriarchális társadalom elvár tőlük. Ez egy kettős szerepjáték: a nők úgy próbálnak nők lenni, ahogy szerintük azt a férfiak elvárják, a férfiak pedig úgy, ahogy azt szerintük a nők. A férfiak a macsó, maszkulin oldalukra erősítenek rá, mert azt hiszik, ezzel tudják megoldani a problémákat, de a film végére kiderül, hogy mindenki olyan képnek akar megfelelni, amely nem esik egybe a személyiségével.

• *Mennyire érzed úgy, hogy alkotóként foglalkoznod kell a filmjeidben a közbeszédben megjelenő témákkal a nők pályaválasztásától a „genderörületig”?*

Biztosan befolyásol a közbeszéd, de azzal áltatom magam, hogy csak azzal foglalkozom, ami tényleg érdekel. Azt látom, hogy sok helyzetben egy nő rosszabb eséllyel indul, mint egy férfi, ezért ez a téma foglalkoztat. Abban viszont sosem hittem, hogy ha adódik egy olyan krízishelyzet, amilyen most Szíriában és Európában, arról rögtön csinálni kell egy filmet. *A Kútban* is van egy visszafogott utalás a menekültválságra, mert bizonyos dolgokat nem lehet megkerülni, de nekem eddig nem sikerült

AZ ABSZURD HŐS SZÜLETÉSE



A film noir a modernitás emberének rossz közérzetét, szorongásait, idegenségét, frusztrációját, kielégítetlenségét fogalmazza meg.

A műfajok elméletének legizgalmasabb aspektusa körülhatárolásuk, valamint keletkezésük problematikája, és egyik szempontból sincs izgalmasabb alakzat a film noirnál. Míg az első kérdésről sokat, a másodikról kevesebbet írtak, pedig a noirjelenség művészi, kultúrtörténeti előzményeinek felkutatása a műfajhoz is közelebb visz.

Király Jenő szerint a moziban a film noir alkotói fedezték fel a XX. századot, amikor újragondolták és újraszínezték a megelőző korszakok flitteres boldogságfilmjeit – romkomjait és melodramáit –, vagy problémamegoldó bűnmoziját. Ám a rendezők nem a semmiből építkeztek, az irodalmi (Hemingway novellisztikája, a harmincas évek hard-boiled krimije) vagy európai művészfilmes minták (német expresszionizmus, francia lírai realizmus) mellett természetesen hollywoodi műfaji elemeket is felhasználtak. A háromrészes cikksorozat első két része az úgynevezett noirszenzibilitás prizmján keresztül a film noir előzményeiként számba vehető két legfontosabb műfajt, a gengszterfilmet és a tragikus románt vizsgálja meg, a harmadik rész pedig arról szól, hogy ezek jellegzetességeit miként egyénítette magához a klasszikus film noir, és mit tett hozzá a kölcsönözött elemekhez.

MI A NOIRSZENZIBILITÁS?

Csírájában kezdetektől létezett a noirjelenségnek egy különleges értelmezése, amely azonban sokáig kifejtetlen maradt, sőt valójában máig nem elemezték tudós alaposággal. Ez a közelítésmód ha tetszik felülírja, ha tetszik, egyesíti és kiegészíti a film noirról heves szócsatákat vívó műfaj-és stílushívók érveit, és nem kizárólag tematikus elemek (határozottságát

vesztő férfi, végzet asszonya, a bűnbesodródás folyamatának bemutatása, modern milió stb.) vagy formai jegyek (fény-árnyék-fogások, átlókkal destabilizált kompozíciók, szubjektív kamera, flashback stb.) alapján értelmezi a noirként számba vehető filmeket. Eszerint azon művek tekinthetők film noirnak, melyek a modernitás emberének általános rossz közérzetét, szorongásait, idegenségét, frusztrációját, kielégítetlenségét fogalmazzák meg, mégpedig tömegfilmes kulisszák között. A filmek speciális érzésvilágot, érzékenységet, jellegzetesen XX. századi létélményt tolmácsolnak, de nem a „magasművészet” eszközeivel, hanem a populáris esztétikum részeként. A film noir e megközelítését *noirszenzibilitásnak* lehet nevezni, és célszerű megkülönböztetni a noirműfajtól és noirstílustól egyaránt, miközben nyilvánvalóan mindkettőhöz hozzákapcsolható.

E szemlélet forrásvidéke Raymond Borde és Etienne Chaumeton 1955-ös könyve (*Panorama du Film Noir Américain, 1941–1953*), melynek kulcsmondata szerint a film noir célja a „speciális elidegenedés megteremtése”. A hetvenes évektől, a műfajelméleti problémák népszerűbbé válásától és a noirról szóló eszmecsere felélénkülésétől kezdve a francia szerzőpáros munkájának hatása ott érezhető Paul Schradertől kezdve David Bordwellen át James Naremore-ig számos szakírónál, nevezik bár a noirt műfajnak, tónusnak, stílusirányzatnak, kánonnak. Borde és Chaumeton inspirációja nem csak abban észlelhető, hogy az „elidegenedés” a szakmunkák kulcsfogalma lett, hanem abban is, hogy a noirt sok szerző a XX. századi létélmény különleges artikulációjának tekinti.

A noirszenzibilitás terminus ugyan nem lett általános használatú, de egyseknél – például Mark T. Conardnál, Steven M. Sandersnél, Foster Hirschnél, James Naremore-nál – rendre felbukkan. A kifejezés eredete Robert Porfirio 1976-os írásáig nyúlik vissza (*No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir*). Ebben a film noir nem műfajként, hanem olyan „pesszimista hangulatként”, illetve „szenzibilitásként” definiálódik, „amely aláássa a happy endeket és meggátolja a tipikus hollywoodi eszképzizmus érvényesülését”. Ez a típusú „szenzibilitás” különböző műfajokban is megjelenhet, és „nagyobb szerepe van abban, hogy a fekete filmet feketének lássuk, mint a világitásnak és a fényképezésnek”.

Porfirio célja az egzisztencialista filozófia kulcsfogalmainak adaptálása a filmek vizsgálatában, olyanoké, mint „elidegenedés” („alienation”), „magányosság” („loneliness”), „jelentéskéltetés” („meaninglessness”), „céltalanság” („purposelessness”), „abszurd” („absurd”), „káosz” („chaos”), „erőszak” („violence”), „paranoia”. Az elsősorban Albert Camus *Sziszüphosz mítosza* című nagyesszéjére támaszkodó Porfirio szemében az egzisztencializmus „egy szemléletmód, amely a dezorientált egyénnel kezdődik, aki szemben áll az összezavarodott világgal, amit képtelen elfogadni.” A film noir egyén és a világ szembenállásáról tudósít, pontosabban a világot megmagyarázni kívánó egyén és a minden értelemadó kísérlettel szemben ellenálló világ viszonyát mutatja be, illetve ennek a viszonynak az „abszurditását” illusztrálja. Azt az „abszurd életérzést” tolmácsolja, amely a negyvenes években lett egyre expanzívabb, viszont – mint a *Sziszüphoszt* 1942-ben véglegesítő Camus írja – „szórványosan” már korábban fellelhető volt a században.

A szakirodalomban – például R. Barton Palmernél vagy Naremore-nál – van nyoma annak a gondolatnak, miszerint a noirszenzibilitás nem csak a film noirként értelmezhető (vagyis a *noirműfajhoz* tartozó) művekben, hanem a negyvenes évek más, a melodramával érintkező filmjeiben is kitapintható, arról viszont már kevesebb szó esik, hogy miképpen jelenik meg ez a szenzibilitás a negyvenes éveket megelőzően. Pedig a noirszenzibilitás egyes elemei már a hagyományosan film noirként címkézett

művek megszületése, azaz a negyvenes évek előtt elsősorban jelen voltak az amerikai – és nemcsak az amerikai – tömegfilmekben. A film noir ezeket az elemeket magához vonzotta és összeépítette. A hollywoodi konvenciókat megsértő műfajokra alapozott, és az egyes konvenciótörő mozzanatok egybefogásából hozta létre a saját normarendszerét, a normaszegést normává téve.

A hollywoodi mozi történetének első szakaszában a noirszenzibilitás legfőbb hordozói azok a valószínűbb és valószínűbb (tehát nem fantasztikus) műfajok voltak, amik az uralkodó áramlatokkal szemben állva, és nem alkalmilag, hanem állandó jelleggel – ha tetszik: a természetüknél fogva – a kudarcot, a vereséget mutatták be. Azaz a bukott, illetve az elbukó hőst vagy az antihőst állították középpontba. Kettő ilyen műfaj volt Óhollywoodban, a tragikus románc és a gengszterfilm.

Esetleg még a horror is szóba jöhetne mint noirszenzibilis műfaj, mivel monstuma két világ közötti, átmeneti lény, így sorsa a XX. század emberének határhelyzet-élményét jeleníti meg. A harmincas évek horrorjában a téma mellett a stílus is a monstrok határpozícióját vizualizálja, hiszen a rémalakok a fény és az árnyék találkozási pontján egzisztálnak. A film noir a horrortól épp azokat a stílusesszközöket vette át, amik a hősök határhelyzetbe vetettségét szemléletesen fejezték ki, nevezetesen a fény-árnyéktechnikát és a kontrasztos képi fogalmazást. A film noir minden realista irányultsága mellett ezért ragaszkodik ezekhez a nem-realista technikákhoz.

A klasszikus horror mégsem noirszenzibilis, és nem feltétlenül azért, mert a szorongásélmény egzotikus jellegű benne, továbbá egy kívülálló, egy idegen, egy nem-ember – a monstrem, a status quót fenyegető, nagybetűs „Másik” – hordozza. A klasszikus horror noirszenzibilis műfajként tárgyalását főképp az nehezíti meg, hogy a horror nem a kudarcot tematizálja, ellenkezőleg: a társadalom vagy kisközösség győzelmét mutatja be a rátörő destruktív erővel

szemben – a klasszikus érában ritka az olyan mű, mint a *Frankenstein menyasszonya* vagy *A láthatatlan ember*, melyek nagyon közel kerülnek a kudarc valódi tematizálásához, hiszen a monstrem főszereplő bennük, a néző vele azonosul, ezért a bukása értékvesztésnek hat. A klasszikus horror tehát csak nagyritkán, a gengszterfilm és a tragikus románc viszont minden esetben a kudarcot állítja a középpontba, mégpedig azzal, hogy olyan figurá(ka)t tesz főszereplővé, következésképpen a nézői azonosulás – részleges – alanyává, aki(ek)nek a sorsa elkerülhetetlenül a szakadékba vezet. A gengszterfilmben – szemben a horrorral – a „győztes” társadalom vagy kisközösség mellékszereplő, ráadásul a bukásával a gengszter ezt a győzelmet is viszonylagossá teszi. Bukása ugyanis egyúttal a társada-

lom kritikája, hiszen a gengsztert az az elvárásrend nyomorítja meg, amit a társadalom üdvösnek állít be: a gengszter a sikerorientáltság áldozata.

A film noir műfaji előzményeként gyakran megnevezett számos műfaj – a horror mellett a thriller, a krimi vagy a melodráma – jobbára azért nem noirszenzibilis, mert az akadályok legyűréséről szól, a sikert éneklő. A gengszterfilm, a tragikus románc és a noir viszont leépüléstörténet, és mint ilyen a hollywoodi fejlődéselvű, eredendően optimista ideológiát kontrázza meg. Kétségtelen, hogy a noirszenzibilitás megjelenésének termékeny terepe a bűn világa, de egyrészt nem minden bűnügyi film noirszenzibilis (lásd a világot átláthatónak, a problémákat pedig megoldhatónak mutató, és a klasszikus happy end ré-

„Megtapasztalja a modernitás okozta magányt”

(Howard Hawks:
Sebhelyesarcú - Paul Muni)



vébe érő thrillereket vagy krimiket), másrészt, mint a tragikus románc példája jelzi, nem csak bűnügyi filmek lehetnek noirszenzibilisek. A három műfaj – tehát a gengszterfilm, a tragikus románc és a film noir – között a legszorosabb kapcsolatot az teremti meg, hogy a végzet által már kezdetektől kudarcra ítéltetett, frusztrált, a világban idegenül mozgó hő-söket állítanak a középpontba, és megvalósulatlan vagy csonkán megvalósult vágyakat mutatnak be.

A TRAGÉDIA MODERN ÉRZETE

A film noir két legfontosabb előzmény-műfaja közül a gengszterfilm az ifjabbik. A műfaj bukásra ítélt központi figurát szerepeltet, azaz végeredményben a kudarcról szól, amit gyakran a tragikus kifutású véletlenek (illetve véletlen egybeesések) nyomatékositanak. Ezeket kívül a gengszterfilm noirszenzibilitása a modernitáskritikájában és a modernitás ellentmondásainak artikulálásában; a kallódó és az ideológiák keresztműzébenbe helyezett egyén mozgóképi alakváltozatának a kidolgozásában; valamint a hős egzisztenciális lázadásának rajzában ragadható meg.

A gengszterfilmet a modernitás definiálja, amit mi sem bizonyít inkább, mint hogy modern miliő híján a műfaj kalózfilmmé vagy „rablófilmmé” alakul. A hollywoodi történetében (illetve a tömegfilmben általában) ugyan nem a gengszterműfaj tette elsőként nyíltan kritika tárgyává tette a modernitást (a burleszk megelőzte), de mint már Robert Warshow is megfigyelte 1948-as korszakos esszéjében (*A gengszter mint tragikus hős*), a gengszterfilm az első tömegfilmes műfaj, amely úgy tudta megragadni a modern kor tragédiáját, hogy közben nem kényszerült torzításokat végrehajtani a bemutatott anyagon. Azaz a burleszkkal ellentétben nem mesealakot ábrázolt, nem a modernitás által támasztott akadályokat legyűrő kisembert, hanem a modernitás által eltiport egyént helyezte középpontba. „A tragédia modern érzetét”, „következtesen és bámulatos teljességgel” bemutató gengszterfilm törekvéseit aztán a noir mélyítette el.

Nem véletlen, hogy a gengszterműfaj teoretikusai gyakran a modernitás ellentmondásainak kimutatására koncentrálnak a filmek elemzésekor. A klasszikus gengszterfilm cselekménye (leszámítva a szórványosan készült

„rural”-mozikat, mint *A megkövült erdő* vagy a *Dillinger*, illetve a menekülő szerelmesek – ‘lovers on the run’ – filmjeit, mint a *Csak egyszer élsz*, az *Éjjel élnek*, a *Fegyverbolondok*, *A holnap egy másik nap*) a modern metropoliszokban bonyolódik. A hatalmas és személytelen város végül maga alá gyűri a gengsztert, aki így egyszerre a modernitás teremtménye és áldozata, és ebben nemcsak a noir, de a modern művészfilm hőisére is hasonlít.

A gengszterfilm noirszenzibilitása jól megragadható gengszter és a modernitás kapcsolatában. Már Warshow is szánt néhány mondatot erre a problémára, amikor a hős bukását a modern társadalom alapvető dilemmájára ve-

zette vissza. Úgy vélte, a város egyfelől provokálja az egyént, hogy kiemelkedjen a masszából, az uniformizáltságból, másfelől visszahúzza azt, aki valóban ki akar emelkedni, és a gengsztersors eme ellentmondásosságot tükrözi. Thomas Schatz a modern város és a gengszter visszás viszonyát jellemző soktényezős rendszert felállítva szötte tovább Warshow gondolatait. Eszerint a város az érvényesülés lehetőségét kínálja és a pusztulás veszélyét hordozza; újjászületés ígér, de a gengszter temetője lesz; a város egyrészt a fizikai akció és erőszak sötét és szürreális tere, amely a gengszter érzelkeinek egyfajta expresszív kiterjesztése, másrészt a város a fejlődés erőit jelképezi, melyet a gengszter nem

„Kérlehetetlenül cipeli élete terhét”

(Raoul Walsh:
Magas Sierra reklámfotó
- Humphrey Bogart)



hódíthat meg. A schatz-i jellemzők frapánsan vizualizálódnak *A sebhelyesarcú* nevezetes záróképén, előtérben a szitává lyuggatott gengszter holttestével, a háttérben a villódzó neonnal: „Tiéd a világ!” („The World is Yours”).

A modernitás képviselőjeként és elszenvédőjeként további ellentmondások szegélyezik a gengszter pályáját. Fran Mason szerint a mozigengszter többek között azért a noirhős felmenője, mert különböző ideológiák ütközőzónájában él, így sorsa – a noir férfihőseihez hasonlóan – a modern ember talajvesztettségét fejezi ki. A gengszter életmódja két irányból közelíthető meg. Ez az életmód egyfelől – a privát szférában – végtelenül tradicionális (lásd a család szerepét a korai hangosfilmekből kezdve, illetve az anyafigura fontosságát olyan filmekben, mint *A közellenség* vagy a *Láthatatlan rabruha*), másfelől – a civil szférában – a gengszter az életmódjával lázad minden ellen, ami tradicionális, ezért bizvást lehet anarchistának nevezni. A gengszter tehát *konzervatív anarchista* – az oximoron egyúttal rávilágít bukása egyik okára. Mason a határhelyzet-élményt látja artikulálódni abban is, ahogy a gengszter a modern életritmushoz viszonyul. A modernitásban minden folyamatosan átalakulóban van, azaz: semmi sem stabil, és a gengszter ténykedése egyfelől éppen ezt, a modernitás labilitását fejezi ki, másfelől viszont a gengszter a stabilitás megteremtésében és fenntartásában is érdekelt (természetesen csak azután, hogy magához ragadta a hatalmat). A gengszter sorsát meghatározza továbbá, hogy a modernitás néhány alapparadoxonát kell meg tapasztalnia. Az első: a modern élet erősen szisztematizált és aprólékosan szervezett, ugyanakkor a szabadság ideológiájának alapján áll, illetve a szabadság illúzióját kelti és erősíti. A második paradoxon: míg a modern világ a szabadság növelésének lehetőségével kecsegtet, az egyén tapasztalata inkább az elidegenedés és az elszigetelődés, fragmentálódás, semmint a szabaddá válás. A gengszter a saját bőrén tapasztalja meg mindkét paradoxon kínját, hiszen végletesen komolyan veszi azt az ideát/illúziót, miszerint a modernitás növeli a szabadságát, de végzetesen – azaz a halálával százszázalékosan – megtapasztalja a modernitás okozta magányt is.

Király Jenő ezért hangsúlyozza a *Frival műzsában*, hogy a talajvesztett mozihősök legkorábbi realizációja. „A gengszterfilm dolgozza ki a kallódó ember figuráját, a romantikus, nihilista és századvégi fölösleges ember új prototípár változatát, aki – Bogart, Garfield, Alan Ladd, Dean, Brando és mások révén – más műfajokban is tért hódít.” A noir tehát a maga „felesleges emberét” – aki nem sokkal később a modern művészfilmben jut igazán főszerephez – a gengszterfilm közvetítésével kapja meg.

CAMUS KÖPÖNYEGE

Még közelebb juthatunk a gengszterműfaj noirszenzibilitásához, ha az egzisztencializmus filozófiai irányzata felől közelítünk antihőséhez, és azt vizsgáljuk meg, hogy mennyiben tekinthető a klasszikus mozigengszter az Albert Camus által a *Sziszüphosz mítosz*ban leírt abszurd ember korai változatának. Annak az abszurd emberének, akinek kiértelmezt filmes realizációja majd a noիրférfi lesz a negyvenes években.

Robert Porfirio értekezett első ízben a Camus-féle abszurd ember és a noirhős kapcsolatáról, mely utóbbit antihősnek („the anti-hero”), „Hemingway-hősnek” („the Hemingway-hero”), „lázadó hősnek” („the rebel hero”), „nem-hősnek” („the non-hero”) is nevezett. Ez a figura azért mutat hasonlóságot a *Sziszüphosz*-ban jellemzett abszurd hőssel, mert – Camus-vel szólva – ő is „megtanult nem remélni”, hiszen tisztában van vele: „nincs holnap”. Metafizikai lázadása mindazonáltal „nem tör semmire”, nem hajlandó sem „ugrani” (azaz megtérni), sem pedig más módokon – például öngyilkossággal – felszámolni abszurd életérzését, hiszen „az öngyilkosság is, az ugrás is végsőkig vitt elfogadás”, továbbá nem választja a rezignált beletörődést vagy a derűs elfogadást sem. „Az abszurd ember megsejti, hogy semmi sem lehetséges, és minden adva van, hogy forró és jég hideg, átlátszó és véges a világ, s hogy azon túl az összeomlás jön és a semmi – írja Camus. – S akkor úgy dönt, hogy hajlandó élni a világban, hogy abból meríti erejét, hogy a reménytelenséget s az élet vigasztalanságának makacs tanúsítását választja.” Az abszurd ember ereje Camus szerint a göggye, ez segít neki viselni élete terhét.

Amit Camus az abszurd emberről mond, könnyűszerrel adaptálható a noirhősökre. Már *A máltai sólyommal*

egy időben bemutatott, és sokak szerint a noir valódi nyitányát jelentő *Sikoltva ébredetekben* (1941) direkt párhuzamokat találni a camus-i filozófiával. Sőt a reménynélküliség szinte tapintható abban a jelenetben, amelyben a kiégett detektív a femme fatale testvérét faggatja. „Hisz a reményben, Miss Lynn?” – kérdezi. „Természetesen – hangzik a válasz. – Miként is lehetne anélkül élni?” „Megoldható” – adja meg a végszót a nyomozó. Ez a párbeszéd a camus-i filozófia vezérgondolatát idézi, a *Sikoltva ébredetek* azonban még inkább protonoir, hiszen a noirhős mellékszerepben látható benne (ő a korrumpálódott detektív, számos későbbi noirnyomozó elődje), míg a központi figura inkább a thrillerek ártatlanul megvádolt és az igazságot bizonyításra végett önálló nyomozásba fogó protagonistáját idézi meg.

A camus-i abszurd ember erőteljes artikulációja Gordon Wiles *Gengszterének* (1947) Shubunkája, aki élete végórájában is konok marad. Filmindító flashbackjében a következőképpen beszél: „Nem voltam képmutató. Tudtam, hogy minden, amit teszek, aljas és romlott.” A zárlatban pedig – közvetlenül a halála előtt – egyetlen bűnének azt nevezi, hogy „nem volt elég romlott, gonosz, aljas és mocskos”. Shubunka arra a problémára utal itt, ami már a műfajteremtő *Kis Cézár* (1931) hőisének, Rico Bandellónak is gondot okozott: bukását egyetlen emberi megnyilvánulása idézte elő, hanyatlása akkor kezdődött, amikor megkímélte árulóvá lett egykori társa életét.

A noir abszurd embere (akárcsak Meursault, Camus *Közönyének* hőse, akit Foster Hirsch joggal értelmez a noirok blazírt detektívjei, illetve „a véletlenek és koincidenciák hálójába” gablyodó gyilkosai közös rokonaként) nem hátrál a bűnbánatba, s nem tér meg továbbá az öngyilkosság gondolata is idegen tőle, hiszen mindez veresége beismerése lenne. A *Kettős kárigény*, *A postás mindig kétszer csenget* vagy *A gengszter férfihősének szemernyi bűntudata* sincs, sokkal inkább az elszalasztott lehetőségeiket sajnálják, mint a bűneik miatt sajnálkoznának. Ha a camus-i gondolatok felől közelítünk a noիրférfiakhoz, egy csapásra világossá válik, hogy miért idegen tőlük az öngyilkosság gondolata. Kerüljenek bármilyen szorult helyzetbe, a noիրférfi tartózkodik a szuicid cselekményektől.



A klasszikus gengszterfilm hőse természetesen nem azonos a noirférfivel, mindenekelőtt abban különbözik tőle, hogy csak a bukása előtt kevéssel tapasztalja meg az abszurdot.

A klasszikus gengszterfigura a bukás közeledtével sem hajlandó megbánást tanúsítani, sem pedig végezni magával, hanem minden erejével ragaszkodik perspektívátlan jelenéhez, és ez az abszurd hős legközelebbi rokonává, pontosabban: első számú ősevé avatja őt a tömegkultúrában.

A harmincas évek gengsztere – akinek első realizációja Rico a *Kis Cézár*ból – tehát a Camus-féle abszurd hős noirférfi előtti legfontosabb felmenője. A noir váltása abban áll, hogy az abszurdot csak nyomokban – jobbára a bukás előtti pillanatokban – megélt klasszikus gengszter után olyan figurákat léptet fel, akik életük egészében hordozzák azt. A klasszikus gengszterfilm antihőse egy bizonyos pillanatban – a film végén – hirtelen és radikálisan dezorientálódik (többnyire

„Fény és árnyék találkozási pontján egzisztálnak”

(H. Bruce Humberstone: Sikoltva ébrednek - Victor Mature)

re bele is pusztul), míg a noir antihőse – mint a flashback gyakran jelzi – már az exoziccióban dezorientált. A közelgő haláltól fenyegettetett és az életével szembenező noirférfi jellegzetes egzisztencialista szituációban – ha tetszik: határhelyzetben – van (*Kettős kárigény, D.O.A. – Holtan érkezett, Alkony sugárút, Gyilkosok*).

Hőse határhelyzet-pozícióját a film noir az egyes szám első személyű narrációval, illetve a flashbackkel (vagy még inkább a flashback-kerettel) a teljes játékidőre kiterjeszti. Tanulságos a *Kis Cézár* és a *Gengszter* hőséneke pályáját összehasonlítani ebből a szempontból. A *Kis Cézár* a nagy reményekkel a jövőbe tekintő címszereplő jeleneteivel nyit, míg *A gengszter* a bukás tanulságait összegző hős flashbackjével indít, a két film zárata azonban nagyon hasonló: a végletesen magára maradt, de konokságát és gögjét őrző hős bukását regisztrálja. Sokatmondó, hogy a klasszikus gengszterfilm nem él flashbackkel, ami a központi figura határhelyzetbe vetettségének érzetét

meggyengíti. Ez is azt bizonyítja, hogy a klasszikus mozigengszter az abszurd embernek inkább csupán az elődje, és nem kiforrott, „érett” képviselője.

Az igazság az, hogy fenti megállapítások a klasszikus gengszterhősök egy részével kapcsolatban állják csak meg a helyüket (ilyen például a *Kis Cézár* mellett *A sebhelyesarcú* vagy *A közellenység* hőse). Efféle abszurd hősök jobbára az 1934 előtti, úgynevezett pre-code-filmekben (azaz a Hays-kódex cenzurális előírásait lazábban kezelő filmekben) jutottak főszerephez, a '34 utáni post-code-gengszterfilm bővelkedik jó útra térő, vagyis élete értelmét a lemondásban, az önfeláldozásban, a „helyettesítő áldozatban” megtaláló gengszterfigurákban (*Manhattan Melodrama, A viharos húszas évek, Mocskos arcú angyalok, San Quentin*). Az amerikai filmtörténetben történet hozó 1934-es év után bő fél évtizedet kellett várni arra, hogy az abszurd hős – immár teljes vértetben – újra megjelenjen a vásznon. Az újjászületés azonban nem *A máltai sólyommal*, hanem az előtte fél évvel bemutatott *Magas Sierrá-*

val jön el, amelynek Roy Earle-je (Bogart) az abszurd mozihősök legtipikusabbika. Roy minden értelemkereső kísérletére a világ vak elutasítással, „süket csönddel” felel (kutassa élete értelmét akár a lelki, akár az anyagi gazdagodás területén), de a férfi kérelhetetlenül cipeli élete terhét. Különös párhuzam, vagy ha tetszik: összefüggésnyús véletlen Camus *Sziszüphosz*ával a már címben is megjelenő, aztán a zárlatban kiváltképpen hangsúlyossá váló hegyszimbolika.

A VÉLETLENEK ÁTKA

Modernitásképe és hősábrázolása mellett a gengszterfilm egyik elbeszélés-technikai eleme is a noir felé mutat, illetve bizonyítja, hogy a műfaj a modern művészfilmben is előképe.

A gengszterfiguránál aligha van vasakaratúbb és határozottabb a hollywoodi hősök között. Célját mégsem tudja beteljesíteni, a már elmondottak mellett azért sem, mert – akárcsak majdani a noirférfi – foglyul ejti a véletlenek hálója. A hollywoodi dramaturgia mindig alkalmazott véletleneket, de ezek jobbára a hősök életrealitásának, szívságának a kiemelését célozták, azt mutatták meg, hogy a szereplők az előre nem kalkulálható események ellenére is képesek megfelelni a kihívásoknak, és legyűrik az előttről tornyosuló akadályokat. A gengszterfilmben ezzel szemben a véletlenek (de talán pontosabb *véletlen egybeesésekről* beszélni) végső soron a hős esendőségét, sérülékenységét nyomtatékosították, hiszen főszerepük volt a bukásban.

Jóllehet a véletlen egybeesés kezdetben a klasszikus gengszterfilmben is gyakran a hős előrejutását és boldogulását segítette, illetve az állóképességét bizonyította (ennyiben kapcsolódott a klasszikus értelméhez), másfelől viszont bele volt kódolva a későbbi bukás is (és e tekintetben viszont radikálisan eltért a klasszikus felfogástól). A műfajteremtő *Kis Cézárban* már megvolt ez a kettős kódoltság: a főhős, Rico Bandello (Edgar G. Robinson) felemelkedését egy olyan véletlen indítja el, amely vesztét is megelőlegezi. Rico az első akciója alkalmával véletlenül éppen a szervezett bűnözés elleni harc főnyomozóját lövi le, mire az ázsiója megnő ugyan a bandatagok között, és elindul felfelé a ranglétrán, a rendőrök viszont ugyanezért a gyilkosságért tapadnak rá konokul, és végül is harapófogóba zárják. El kell hagynia biro-

dalmát, koldussá züllik, és az életét ugyan egy időre meg tudja menteni, de egy újabb véletlen egybeesés már végzetes lesz számára. A film zárlatának véletlene már közvetlenül készíti elő a hős halálát: az azilumban nyomorgó Rico véletlenül meghallja, hogy a szobatársai az ellene folyó hajszát vezető Flaherty nyomozót idézik, aki gyávának nevezte őt. Rico erre felhívja Flahertyt, hogy kikérje magának mindezt, de ezzel felfedi a rejtékelyét, és röviddel később a rendőrök lelövik.

A hős bukását indukáló véletlen egybeesés ragyogó példája található *A közellenségben*. Tom Powers (James Cagney) főnöke és mentora, az őt a nagypályás bűnözők közé bevezető, „érintheetlen” Nails Nathan halála a véletlenek extrém példája: leesik a lováról sportolás közben. A vezérét vesztett banda kiszolgáltatottá válik a riválisoknak, bandaháború indul, melynek során Tom kebelbarátját és gengszterét, Mike-ot lelövik. Tom bosszút áll, amivel kihívja maga ellen a végzetet és ő is meghal. A véletlen – Nails Nathan balesete – tehát előbb a banda válságát eredményezi, amely aztán maga után vonja a hős, Tom pusztulását is.

A véletlen egybeesésnek a klasszikus felfogástól eltérő használata olyannyira a gengszterfilm sajátja, hogy a post-code érában is jellemző maradt. *A viharos huszas években* például Eddie (Cagney), az egykori nagymenő gengszter, aki a világválság miatt minden vagyonát elveszette, és taxisként keresi a kenyerét, mintegy fél évtized múltán találkozik egykori szerelmével, Jeannel, úgy, hogy a nő egyszerűen leinti kocsiját az utcán. Ez a teljességgel véletlenszerű („véletlen egybeesés”-szerű) jelenet Eddie halálát készíti elő, hiszen Jean a férfit olyan információkkal látja el, amelyek aktivizálják a gengszterénjét, és végül a vesztét eredményezik.

A noirműfajban a véletlenek szerepe semmiben sem különbözik a gengszterfilmbelétől. A véletlenek mindkét műfajban a hős lecsúszását előkészítő elemek, ugyanis általuk a külvilág defektusos és kiszámíthatatlan lesz. A véletlenek tehát legalább annyira az ellenségei a hősnek, mint saját maga: a civilszféra és a magánszféra közötti ambíciói a gengszterfilmben, a magánszféra és a noirműfaj közötti ambíciói a noirműfajban.

AJTÓN ÁT ÖLŐ GOLYÓ

A gengszterfilm és a film noir közötti rokonság az előbbi noirszenzibilitását bizonyító – tematikai, ideológiai és

elbeszélés-technikai – elemek mellett néhány más momentumon is látszik. Ilyenek például a gengszterműfaj noirít előlegező formanyelvi jellemzői (mindenekelőtt a fény-árnyék-technika, ami a *Kis Cézártól* kezdve hangsúlyos, *A sebhelyesarcúban* pedig már a nyitőszekvenciától kezdve a legművesebb noirokat idézően mélyértelmű), továbbá bizonyos járulékos motívumok, amelyeket a gengszterfilm vezet be, a noir pedig átvesz.

A motívumelemzést Alain Silver akkurátusan elvégezte, többek között megállapítva, hogy a noirokban markáns neonok hangulatfestő, sőt gyakran jelentéssel használata a gengszterfilmből ered – lásd az *Underworld* „The City is Yours”-feliratát, *A titkos hatok* (1931) mesteri hajszajelenetét, a *Kis Cézárban* a Club Palermo villódzó fényeit vagy *A sebhelyesarcú* emblematikus zárlatát –, míg a hős identitásproblémáit jelző tükörmotívum a *Kis Cézártól* fontos a hollywoodi bűnfilmben. A nem induló kocsis motívumát – ami hamar a feszültségfokozás klasszikus kelléke lett – a *Kis Cézár* vezeti be és egyik legnagyobb hatású alkalmazását a *Kettős kárigényben* látni; míg az ajtón át ölő golyós motívumát Howard Hawks használja először *A sebhelyesarcúban*, és olyan filmekben találkozni vele újra, mint a szintén Hawks által jegyzett *Hosszú álmom* (1946) vagy a *Hajszál híján* (1952).

A hasonlóságok mellett természetesen különbségek is akadnak a két műfaj között. A noir inkább a magánszféra, a gengszterfilm a civilszféra bűneit vizsgálja; a noirban nem feltétel a hősök bűnözői életformája, a gengszterfilmben igen; a noir a morális leépülés folyamatát mutatja be, míg a gengszterfilm az erkölcsi eltévelyedést kezdettől adottan veszti, vagy ha mégsem – mint *A közellenségben* –, akkor alig szán időt annak elemzésre; a nőnek fontos szerep jut a noirban, a klasszikus gengszterfilmben viszont nem.

Különbségeik ellenére a két műfaj világmépbeli – ha tetszik ideológiai – hasonlósága vitathatatlan: a gengszterfilm a noirszenzibilitás hordozója volt a noirműfaj megszületése előtt bő egy évtizeddel. A tragikus románc azonban a gengszterfilmből is korábban, már a mozi hajnalán megmutatkozott.

(Folytatjuk)

MICHAEL CIMINO VADÁSZAI



CIMINO TIPIKUS HŐSEI A SZARVASVADÁSZ ÓTA A HELYÜKET-HAZÁJUKAT KERESŐ, DE AZT MEG NEM TALÁLÓ VAGY ÉPPEEN ELVESZTŐ EMIGRÁNSOK.

Kevés látványosabb példa akad az amerikai – vagy akár az egyetemes – filmtörténetben a derékba tört karrierre és a túldimenzionált vállalásban önmagát fölemesztő tehetségre, mint Michael Ciminoé. Az idén 77 évesen elhunyt rendező nevéhez két filmcímet szokás társítani, mindkettő legenda a maga módján, de míg az előbbit megbecsülés övezi, az utóbbit – sokáig legalábbis – kiátkozták: Cimino *A szarvasvadász* (1978) megrendezésével jutott a csúcsra, majd a közvetlenül utána készített *A mennyország kapuja* (1980) kolosszális bukása pecsételte meg további sorsát.

Cimino mindössze hét egészestés alkotással írta be magát az amerikai film történetébe, hollywoodi pályafutása alig ölelt fel többet két évtizednél, s munkásságának utolsó három tétele jóformán jelentéktelennek mondható. A festészetet, építészetet és művészettörténetet tanult Cimino New York-i reklámfilmesként debütált a szakmában – az egyik védjegyet jelentő vizuális érzékenység már ezeken a mozgóképeken is nyomot hagyott –, majd a 70-es évek elején forgatókönyvírással folytatta: közreműködött a korszak egyik legfurcsább, ökológiai témákat felvállaló sci-fijében (Douglas Trumbull *Néma suhanásában*) és a *Piszkos Harry* első folytatásában, *A Magnum erejében*. Az utóbbinak köszönhetette a munkakapcsolatot Clint Eastwooddal, aki lehetőséget adott Cimionak, hogy megrendezze Eastwood vállalata, a Malpaso számára a *Villám és Fürgelábot* (1974). A következő film, *A szarvasvadász* jelentős finansiális és még jelentősebb szakmai sikere – öt Oscar-díja, köztük a legjobb filmnek és a legjobb rendezésnek járó elismerés – tette lehetővé, hogy a United Artists

szabad kezét adjon Cimionak régóta dédelgetett terve, *A mennyország kapuja* gigantikus látomásának megvalósításához. A western-eposzt katasztrofálisan fogadták: a mozipénztáraknál elvérzett, a kritikusok pedig – nem túlzás így fogalmazni – lényegében *lemészárolták*. Ez a film vetett véget a rendezők korábban nem tapasztalt mértékű művészi szabadságának Hollywoodban; bukása jóidőre kivonta a forgalomból a western műfaját, Cimino pedig fél évtizedig nem forgatott utána. A visszatérést jelentő *A sárkány éve* (1985) ereje teljében mutatta a rendezőt, ha már nem is játszott akkora tétellel, mint korábban; *A szicíliai* (1987) című Mario Puzo-adaptáció és *A félelem órái* (1990) sikertelensége azonban tovább tépázta Cimino hírnevét. Ezen az utolsó mű sem változtatott sokat; Cimino-portréjában (*Filmvilág* 1997/10) Turcsányi Sándor még egy új kezdet filmjeként utalt a *Hajsza a nap nyomábanra* (1996), de már tudjuk, hogy valójában lezárta Cimino filmes pályáját, sőt lekerítette: az első és az utolsó Cimino-film egyaránt *road movie*-ba ágyazta a rendezőt foglalkoztató kérdéseket, amelyek a látszatra legkülönbözőbb filmjeiben is kitapinthatók.

FRESKÓFESTŐ HOLLYWOODBAN

Az amerikai filmművészet gyökeres megújódását hozó Hollywoodi Reneszánsz (kb. 1965–1980) kései szakaszának kérészetű kegyeltjeként tűnt fel Michael Cimino. Legelszántabban az amerikai álmot – kivált annak szertefoszlását – fűrkészte, grandiózus bukástörténetei egy korszak kiábrándultságát és illúzióvesztését éppúgy megragadták, mint amennyire felvetnek kortalan, egyetemes kérdéseket is. Cimino tipikus hősei a he-

lyüket-hazájukat kereső, de azt meg nem találó vagy éppen elvesztő emigránsok: kezdve *A szarvasvadász* pennsylvaniai acélöntödében dolgozó, majd Vietnamban katonáskodó ukrán gyökerű főhősétől *A mennyország kapuja* kelet-európai bevándorlóin át a lengyel származású rendőrtisztig *A sárkány éve*ben; de ebbe a sorba illik az imént említett film kínai közege-közössége vagy a *Hajsza a nap nyomában* indiánfiú-karaktere is. Cimino az amerikai társadalom feszültségpontjait és etnikai súrlódásait térképezte, a hagyományok által formált identitás és a kényszerű-vállalt alkalmazkodás konfliktusait vizsgálta, s ennek háttéréül egy általánosabb társadalmi széthullás portréja is felsejlett, mindenekelőtt *A mennyország kapujában*. A személyes és a nemzeti önazonosság kiemelt kérdésköre Cimino olasz-amerikai identitásával is magyarázható – nem véletlen hát, hogy *A szicíliaiban* voltaképpen a saját gyökereit is kutatta. Turcsányi szerint Cimino hősei „a szabad világ foglyai”, akik – főleg *A szarvasvadász* hősei – „fogságról fogságra élnek az életüket”; a tényleges vagy szimbolikus értelemben vett fogság motívuma tehát nem meglepő módon vezetett a rendezőnél túsztillerhez (*A félelem órái*) és túsztudrámaként induló utazáshoz (*Hajsza a nap nyomában*). A fogoly- és fogságtéma mellett azonban legalább ennyire kiemelhetők a vadász és a vadászat motívumai, ezek révén pedig a leplezetlen vonzódás a megszállott



(és olykor igen ellentmondásos) hősköz – ez a vonás egyébiránt izgalmas párhuzamot kínálhat Martin Scorsese filmjeivel. Az obszesszív Cimino-hősköz tábora olyan figurák tartoznak, mint a magányos vadászrituálénak hódoló Mike (Robert DeNiro) és az orosz rulettbe beleőrülő Nick (Christopher Walken) *A szarvasvadászban*; a Mickey Rourke által játszott Stanley White *A sárkány évében*, aki a New York-i kínai maffiát akarja felszámolni bármi áron; a saját legendáját építő Salvatore Giuliano (*A szicíliai Christopher Lambert által megformált címszereplője*); vagy akár – ugyancsak Rourke alakításában – Bossworth, az egzaltált bűnöző *A félelem óráiban*. A Cimino-filmek középpontjában álló viharvert, de kemény és kitartó férfiak közül többen is veteránok: Villám még a koreai háborút járta meg (*Villám és Fürgeláb*), *A szarvasvadász*, *A sárkány éve* főhősei és *A félelem óráiban* a terrorizált családfő Vietnamban szolgáltak.

A Cimino-életművet ugyanakkor nem csupán a választott hősköz és a politikai vetületű történetek iránti érdeklődés teszi jellegzetessé; legalább ennyire – vagy talán még inkább – felismerhető jegy a képépítkezés ciminoi módozata, illetve vizualitás és elbeszélés (sokak által problematikusnak titulált) viszonya. Cimino legmeghatározóbb művei a hollywoodi konvencióknak kevéssé engedelmessé válnak (*A szarvasvadász*) vagy akár drasztikusan szakítanak azokkal (*A*

mennyország kapuja) – ez jórészt annak tulajdonítható, hogy festészeti és építészeti tanulmányait Cimino a filmjeiben is kamatoztatta. Nála önálló életet élnek a tájképek, amint az még a kevéssé sikerült munkákból is kitűnik, *A szicíliai* és *A Hajsza a nap nyomában* hegyvidéki közegeitől *A félelem órái* erdei helyszínéig; s a rendező híres-hírhedt perfekcionizmusa a figurák kompozíciójának létrehozásában éppúgy érvényesült, mint a szereplők megjelenésének kidolgozásában – egészen a legapróbb részletekig.

A rendező vizuális érzékenysége ideális partnerre talált *A szarvasvadászt* és *A mennyország kapuját* fényképező Zsigmond Vilmos személyében; kettejük kollaborációja vitathatatlanul a Cimino-életmű csúcsteljesítménye, s a szóban forgó filmek Zsigmond munkásságában is kiemelkedően fontos tételek (lásd ehhez Pápai Zsolt kitűnő portréját az operatőrrel: *Filmvilág* 2016/2). A rendező kevésszámú amerikai méltatónak egyike, Robin Wood – aki fontos könyvében, a *Hollywood from Vietnam to Reagan*-ben hosszas fejezetet szentelt Cimínónak – freskóként is jellemezte *A mennyország kapuját*. Ez sokkal találébb, mintha eposznak mondanánk a filmet: valójában ugyanis Cimino az *opus magnum*nak szánt alkotással nem elsősorban elbeszélő jellegű – de legalábbis nem a klasszikus hollywoodi hagyományok

értelmében történetmesélő – filmet hozott létre, hanem olyan víziót, amelyet a festői hatások uralnak, nem a hősköz-pontú és ok-okozati kapcsolódásokon nyugvó elbeszélés. Mintha korabeli – azaz XIX. század végi – fotót látnánk meg-elevenedni; a filmben a vizuális szépség határozottan prioritást élvez a mesemondásra vágyó közönség kiszolgálásával szemben. A legtöbb esetben ezt rótták fel Cimínónak, s alapjaiban kérdőjelezték meg elbeszélői képességeit.

A terjedelmesség látszata, avagy vádjai még a sokkal feszesebb *A szarvasvadász* esetében is felvetődhet, jóllehet Wood minuciózus érvelése szerint a Clairtonban és Vietnamban játszódó egységek szimmetrikus és ellenpontoszó elrendezése afféle építészeti szerkezetet teremt – vagyis *A szarvasvadász* nem a csapongó és tobzódó részletezés az igazi sajátja, mint ahogyan sokan vélik, a film nagyon is szilárd vázra épül. Mindazonáltal már a két mű hossza is lehengerlő: *A szarvasvadász* pár perccel meghaladja a három órát, míg *A mennyország kapujának* a rendezői jóváhagyáshoz legközelebb álló változata (a filmet többször újravágták) 219 percet tesz ki. (Döbbenetes adat, hogy Cimínóék mintegy 220 órnyi [!] leforgatott anyagból vágták össze a filmet.) Ez a terjedelmi szempont is kínál egy megfontolandó párhuzamot: Francis Ford Coppola

„Fogságról fogságra élük életüket”

(Michael Cimino:

A szarvasvadász – Robert De Niro, Christopher Walken, John Cazale)



gengszter- és háborús eposzainak (A *Keresztapa I-II*; *Apokalipszis, most*) mentalitásával keltek versenyre Cimino legambiciózusabb munkái.

SZARVASOK ÉS A VADÁSZOK

Noha A *mennysorság kapuja* katasztrófáját követően Cimino már sohasem élvezhette azt az alkotói szabadságot, amit addig, a későbbi filmjei sem személtelen munkák, és sok szállal kötődnek korábbi, szerzői alkotásaihoz. A *Villám és Fürgeláb*nak egyszerre ikerfilmje és antitézise lehet a *Hajsza a nap nyomában*; A *sárkány éve* olyan, mintha továbbgondolná a vietnami veterán és a hősiesség problematikus viszonyát, s ezáltal A *szarvasvadászt* viszi tovább; A *mennysorság kapuja* történelmi tablójának párdarabja pedig A *szicíliai* lehetne. A *Villám és Fürgeláb* véletlenül találkozó és összebarátkozó hősei kezdetben céltalanul utazgatnak – érvényesítve ezáltal a Hollywoodi Reneszánsz egyik meghatározó motívumát, a céljától megfosztott utazást –, a *buddy és road movie* azonban egyre inkább átvezet a *heist*-film hagyományainak megidézésébe: a rokonszenves címszereplők bankrablásra szánják magukat, megismételve Villám egykori „nagy balhéját”. A könnyeden induló, laza film ekként feszültséggel telítődik, s életveszélyes helyzetekbe sodorja a főszereplőket; végül pedig a happy end egy pillanat alatt az ellentétébe fordul, leszámítva a (mégoly elszomorító) lelki diadalérzést: „Hősnek érzem magam” – mondja az egyik címszereplő, mielőtt meghal. Siker és bukás összemosódása adja a *Villám és Fürgeláb* kényelmetlenül

életszerű tapasztalatát, míg ehhez hasonló hitelességet aligha kérhetünk számon a *Hajsza a nap nyomában* esetében. A halálos beteg – és börtönből szökő – fiatalember által elrabolt kezelőorvos megtérése, materialista és önző beállítottságának megtagadása, a spirituális gyógyulás lehetőségének elismerése legfeljebb forgatókönyvírói kényszereredménye. Az orvos és a beteg utazása a nagyvárosi közegből vezet az eldugott porfészekken át az indiánok szent hegyére – Léta Vera meglátása szerint (Filmvilág 1996/8) mintha Jarmusch *Halott emberének* könnyebben fogyasztható párdarabját látnánk.

Cimino két főműve, A *szarvasvadász* és A *mennysorság kapuja* a megformáláson túl a bennük megjelenő politikai tartalom és társadalomkép miatt is provokatívnak bizonyult, ellenkező előjellel – míg az előbbi profitált ebből, az utóbbi kudarcában ez is közrejátszott. A *szarvasvadász* sikerének kétségkívül lényeges tényezője, hogy a vietnami vereséget követően ez a film egyike volt az első nagy szembesítéseknek az *elvesztett* és merőben *értelmetlen* háborúval; ugyanakkor Cimino filmjét akkoriban rasszizmussal vádolták, sőt némelyek egyenesen fasiszta alkotásként (!) utaltak rá. Hírnevéhez – persze ez esetben hírhedségről is beszélhetünk – a Berli Filmfesztiválon történt incidens is hozzájárult (a kommunista országokból érkezett vendégek bojkottálták a filmet). Cimino azonban nem csupán Vietnammal beszélt, hanem *általában* a háborúról és annak testi-lelki pusztításáról, s ennek középpontjában a nem

tényszerűen, hanem metaforikus értelemben igaznak tételezhető *oroszrulett-motívum* áll – A *szarvasvadász* legtöbbet idézett eleme. Miként *Halálrulett* című kiváló esszéjében (Filmvilág 2005/10) Kubiszyn Viktor fogalmaz arról, hogy Cimino metaforájával valamennyi háború megközelíthető: „Dzsungel? Sivatang? Orosz rulettet bárhol lehet játszani: csak fegyver kell hozzá, meg ember, aki meghúzza a ravaszt.”

Robin Wood értelmezésében A *szarvasvadász* egyszerre a betetőzése és a megtagadása annak a hősmítosznak, amelyet John Ford és Howard Hawks westernjei érleltek ki: hiába idéződik meg *Az üldözők* és a *Rio Bravo* – alapvetően Mike karakterében –, a hős kudarcot vall, nem sikerül megmentenie Nicket; a szarvasvadászatot és az orosz rulettet összekapcsoló mozzanatot, a mitikus növesztett „egyetlen lövés” tragédiába torkollik. A hősmítosz megkérdőjelezését viszi tovább és értelmezi Amerika eredettörténetére A *mennysorság kapuja*, amely voltaképpen a bukás eposza, a legkeserűbb revizionista westernnek egyike: azt mutatja be, hogyan *nem sikerül* megmenteni a bevándorlókat, a telepések kisközösségét a marhatartók egyesületének kegyetlen bosszúhadjáratától. Cimino még csak nem is a véngézzsel diszkreditálja igazán a vadnyugat mítoszáit, hanem azzal a feszélyező tényezővel – ez többször hangsúlyozódik a filmben –, hogy a politika és a törvényhozás a túlerő oldalán áll, nem az igazságot szolgálják, hanem *kiszolgálják* a pénz és a gazdasági hatalom birtokosait. A *mennysorság kapujában* a kisembereket végül megsemmisíti a nagytőke gátlástalansága – ebben az értelemben a film korántsem csak az 1890-es évek Johnson megyei összetűzéseinek szabados feldolgozása, Wood egyenesen „profetikusként” nevezi Cimino vízióját. E részleteiben kétségkívül lenyűgöző, egyenetlenségeivel együtt is imponáló alkotást újabban meg nem értett mesterműként, a hollywoodi film történetének egyik legbátrabb teljesítményeként méltatják.

Másfél évtizeddel A *mennysorság kapuja* fiaszkója után Michael Cimino búcsút intett a filmkészítésnek. A saját magáról ellentmondó anekdotákat mesélő, titokzatosságba burkolózó egykori rendező az utóbbi évtizedekben regényíróként ért el sikereket – különösen Franciaországban, ahol filmjeit mindig is többre tartották, mint hazájában, Amerikában. •

„Saját gyökereit is kutatta”

(Michael Cimino: A sárkány éve – Mickey Rourke)

általában a háborúról és annak testi-lelki pusztításáról, s ennek középpontjában a nem



AZ ÚJRAÁLMODOTT AMERIKAI ÁLOM



AZ „AMERIKAI ÁLOM” IDEOLÓGIÁJÁT A 70-ES, 80-AS ÉVEK FORDULÓJÁNAK SHOWBIZNISZRÓL SZÓLÓ HOLLYWOODI FILMJEI ELLENTMONDÁSOS MÓDON MUTATTÁK BE.

Amerika felfedezésétől kezdve a korlátlan lehetőségek, a karrierépítés és a mesés sikertörténetek földjének számított, ahol a történész, Frederick Jackson Turner szerint az óhaza, Európa társadalmi osztályai megszűnnek létezni a természettel és az őslakosokkal vívott küzdelemben. A jólétet kizárólag az egyén által befektetett kemény munkához kötő „amerikai álom” pedig még a súlyos harmincas évekbeli gazdasági válság után is viszonylag megvalósíthatónak tűnt az Egyesült Államok második világháború alatti és utáni sikerének köszönhetően.

Ez az ideológia azonban összeomlani látszott a hatvanas-hetvenes évek fordulóján a politikai botrányok, a dicstelen vietnami háború, az új baloldali eszmék és az ellenkultúra radikális törekvéseinek elbukása miatt. Ám 1976-77-ben fordulat állt be, az Egyesült Államok megalapításának kétszázadik évfordulóján a pesszimista, illúzióvesztett és megosztott amerikai társadalom megpróbálta felidézni a letűnt aranykor dicsőségét, melyhez a hatvanas évek végi „amerikai újhullám” formabontó művei után a klasszikus történetekhez visszatérő Hollywood is nagyban hozzájárult. Az 1965-től peremvidékre szorult musical konvencióit felfrissítő *Szombat esti láz* (1977) John Travolta által alakított főhőse, Tony huszadrangú

„John Smith”-ből diszkószttárá válik, s vele együtt az amerikai társadalom is elkezdte visszanyerni önbizalmát. John Badham műve után a showbizniszről és karrierépítésről szóló zenés-táncos filmek kirobbanóan népszerűek lettek, a Reagan-érában csupa sikeres fiatal táncolta be magát a reflektorfénybe és a közönség szívébe a *Flashdance*-hez (1983) vagy a *Dirty Dancing*-hez (1987) hasonló siker-filmekben.

Ám mikor elcsendesedik a tapsvihar, kihunynak a fények, lemegy a függöny és távoznak a nézők, a pompás sminket elmaszatolják a könnyek, a mosolygó sztárcot pedig eltörzítja a nagy áldozatokat követelő siker maszkja

által elrejtett kudarcérzet. Jó néhány ideológiai kritikus mű mutatja be azt a színpalak mögötti kegyetlen valóságot, melyet a fentebb említett, sikermítosz és az újkonzervatív (reagani) elveket népszerűsítő zenés-táncos produkciók megszépítenek. Siker-filmek és kudarc-filmek feszülnek egymásnak a Reagan-éra hajnalán, konfliktusukból sokat megtudhatunk a meghasonlott amerikai társadalomról.

AZ ÖNBIZALOM KRÍZISÉBŐL AZ ÖNIMÁDAT KORÁBA

Az 1973-as gazdasági válság, az 1975-ös saigoni evakuáció és a hetvenes évek végi energiakrízis után már visszafordíthatatlan volt az Egyesült Államok gazdasági-politikai kudarca, mely áthatotta mind az 1977-ben elnöki pozícióba került demokrata Jimmy Carter, mind a Cartert váltó, nyolcvanas évek Amerikájának szimbólumává vált újkonzervatív republikánus Ronald Reagan politikai retorikáját. Abban mindkét államférfi egyetértett, hogy a szuperhatalmat talpra kell állítani. Azonban míg Carter az „önbizalom krízisérol” beszélt, és politikai-gazdasági értelemben önmérsékletre intette a társadalmat, addig Reagan „gyengekezűnek” nevezte pacifista elődjét, és a „tegyük újra nagygyá Amerikát!” jelmonddal a hetvenes évek bel- és külpolitikai katasztrófáit próbálta feledtetni intézkedéseiben, de főleg gondosan megírt beszédeiben (la-

tin-amerikai akciók, csillagháborús védelmi program, hagyományos amerikai értékek presztízsének helyreállítása stb.).

„Sikerfilmek és kudarcfilmek feszülnek egymásnak”

(Martin Scorsese: A komédia királya – Robert De Niro)



A korszak filmjeit elemző Joseph Sartelle szerint a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójának amerikai társadalmi megdöbbentő módon győzelmi mámorban úszott. Az egyéniség új kultusza hatotta át az embereket mindennapjait: a gátlástalan karrierépítés (yuppie-mentalitás), a testi-lelki tökéletesedés (a vallási felekezetek felértékelődése vagy a fitnesszörület) vált általános céllá, mely miatt a késő hetvenes éveket, kora nyolcvanas éveket Christopher Lasch történész „a narcizmus korának” nevezi. A társadalom kollektív önimádata – mint azt Lasch is kimutatja – valójából a meghasonlottság és a kudarcérzet tünete, melyet a hetvenes évek megoldatlan társadalmi és politikai problémái váltottak ki.

A hollywoodi filmek egy jelentős hányada kisebb-nagyobb mértékben, de magáévá tette ezt a narcisztikus mentalitást, például a szórakoztatóipar álomvilágát bemutató alkotásokban. Az indítófilm a korszak szimbólumává vált *Csillagok háborújával* (1977) egy évben moziba került *Szombat esti láz* mellett természetesen a Carter-éra emblemikus (sport)filmjeként jellemzett *Rocky* (1976) volt, mely a hetvenes évek kudarcos Amerikáját szimbolizáló, csellengő címszereplőt újra aktivizálta, és a vereségen keresztül vezetette el a siker felé. Hogy a folytatásokban egyre grandiózusabb küzdelmekben Rocky tényleges győzelmet arasson Amerika belső (*Rocky III*, 1982) és külső (*Rocky IV*, 1985) ellenségei felett.

A trendteremtő *Szombat esti lázat* tucatnyi zenés-táncos film követte, melyek a kor popslágereivel frissítették fel a showmusicalek történetiségét. A dzsesszénekes (1980), az Alan Parker-féle *Hírnév* (1980), a *Flashdance*, a *Gumiláb* (1984) vagy később a *Dirty Dancing* hősei fiatal, energikus, szinte arcátlanul törtető, ennek ellenére morálisan felsőbbrendűnek ábrázolt karakterek, akik minden kudarc után talpra állnak, és mint a Fred Astaire-Ginger Rogers páros klasszikusaiban, bombasztikus performanszokkal kenyeretik le a az egyéniség kiteljesedését gátló sznob zsúrit vagy a bigott társadalmat.

Ezek közül is kimagaslik a *Szombat esti láz* folytatása, Sylvester Stallone rendezése, az *Életben maradni* (1983), mely kendőzetlen őszinteséggel ünnepli a Reagan-korszakbeli sikerhajsztát. Az *Életben maradni* gyakorlatilag a *Rocky*

táncos változata, melyben bár sokkal meseszerűbb, valóságától elrugaszkodott világban, de Tony a boksztörténet és a *Szombat esti láz* főhőséhez hasonlóan mélyről indul. A cselekmény első felében szinte minden, a reagani retorikában jellemző negatív sztereotípiát megtestesít John Travolta karaktere. Tony szó szerint feminin pozícióba kerül, lányok tesznek megjegyzést a felszolgálóként dolgozó srác testére, jelentéktelen tömegemberként, mellékszereplőként vonaglik egy készülő musical próbáin, és a főhős megjelenésében, gesztusaiban heteroszexuális irányultsága ellenére homoszexuális vonások is felfedezhetők. A történet tétje a kiemelkedés a szürke masszából, melynek kulcsa, hogy Tony visszaszerezze maszkulin identitását. Ezt pedig akkor érheti el, ha irányított „statisztából” a film és egyúttal a történetbeli darab aktív főszereplőjévé lép elő, aki immár nem a nők játékszere és fétise, hanem a férfipozíciót jelképező tekintet és a „másik nem” ura és irányítója. A cselekményt záró tízperces csúcstáncjelenetben Tony a színpadi finálé utolsó, örült attrakciójával szimbolikusan meg is szerzi a klasszikus maszkulin identitást a musical női démonát és az *Életben maradni* antagonistáját alakító femme fatale, Laura „kiütésével”. Azaz Stallone művében az az újkonzervatív-republikánus fantáziakép rajzolódik ki, miszerint Amerika csak úgy lehet naggyá ismét, ha a „deviáns hatvanahetvenes évek” fejleményeit (polgárgögi, melegjögi és nőjögi mozgalmak sikerei) hatálytalanítják, és visszaállítják a hagyományos értékrendet, többek között a tradicionális társadalmi-nemi szerepeket.

A SHOWBIZNISZ RONCSAI

E konformista zenés-táncos sikersztorik a hollywoodi filmeknek ahhoz a csoportjához tartoznak, melyek a sztárrá válást naiv és törtető, de morálisan elfogadható karakterek testi-lelki felemelkedéseként mutatják be. Azonban a siker és az individualizmus új kultuszát Christopher Lasch-hoz hasonlóan jó néhány fősodorbeli alkotás is bírálta, s rámutattak már a klasszikus hollywoodi filmekben is előszeretettel elhallgatott ellentmondásokra, mint például a karrier, a magánélet és az egyéni vágyak közti konfliktusra.

Az ideológiai kritikák szerint az egyén személyiségét és méltóságát

főlemésztheti a túlfeszített sikerhajsza – állítja Robert Altman a *Buffalo Bill és az indiánok*ban és Sidney Lumet *A hálózatban* a fordulat évében (1976). De a hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején két másik hollywoodi szerző is következetesen kritizálta az „amerikai álom” ideológiáját, illetve a show biznisz képmutató és lélekgyilkos világát.

Az egyik rendező a hetvenes évek végétől a nyolcvanas évek közepéig pénzügyileg nem túl sikeres Martin Scorsese, aki hosszú pályafutása alatt számos felemelkedésről és bukásról szóló archetipikus történetet mesélt el. Legyen szó fordított karriertörténeteket bemutató gengszterfilmekről (*Aljas utcák* 1973, *Nagymenők*, 1990), sportfilmről (*Dühöngő bika*, 1980) vagy a pénzvilág szatirájáról (*A Wall Street farkasa*, 2013), Scorsese a csúcsra jutást a klasszikus hollywoodi meseszerű karriertörténetekkel (például *Találkozz velem St. Louisban!*, 1944) szemben a privátszférát és a (show) biznisz világát összebékíthetetlennek ábrázolta, a sikert a személyiség torzulásával kötötte össze.

Különösen érdekes az anti-musical *New York, New York* (1977) és a romantikus komédiát maró szatirává mélyítő *A komédia királya* (1983), melyek különböző perspektívából elemzik a rivaldafénybe került egyén identitásválságát. A *New York, New York*ban Robert De Niro Jimmyje öntörvényű szaxofonos, aki felfedezi és a musicalséma szerint megszereti Liza Minnelli aranytorkú énekesnőjét, Francine-t. Am a gátlástalanul nyomuló Jimmy arcátlanul kihasználja és megszegyeníti szerelmét. Így a klasszikus musicalekkel ellentétben a nagy finálé tétje nem a sikeres produkcióval párhuzamosan létrejövő ideális párkapcsolat, hanem Minnelli főhősnőjének megszabadulása a működésképtelen kapcsolattól és az energiavámpír Jimmytól.

A *komédia királya* ennél még meszezebbre megy, és a romantikus komédiák a musicalekéihez hasonló téttel bíró sémáját forgatja ki. Ez esetben Robert De Niro alakítja a „senkit”, Rupertet aki egy fanatikus rajongónóval, Mashával egyetemben a híres tévés komikus Jerryt akarják megkaparintani: Rupert azért, hogy maga is befutott showmanné váljon, a nő pedig azért, hogy a bálványozott sztárt legalább egy éjszakára megszerzhesse magá-



jelenhet meg a főhős bombasztikus musicalterve. Így Fosse művében az előadás létrejötte nem integrálja a főhőst egy párkapcsolatba vagy a társadalomba, a siker hajszolása és a teljesítménykényszer porrá őrlik a koreográfus identitását és életét.

A Reagan-éra és a „kis hidegháború” legkeményebb évében készült *Egy aktmodell halála* (1983) még ennél is tovább megy. Mint arra a film eredeti címe utal (*Star 80*), Bob Fosse műve egy 1980-ban bekövetkezett tragédiát dolgoz fel: egy playmate-et agyonlőtt egykori menedzsere és szeretője. Férfimelodrámjában

nak. Martin Scorsese sokkoló szatírává alakítja a vígjátéki helyzetet, egyúttal kifogatja a Reagan-éra ideáljait. Rupert velejéig romlott, sőt lelkileg is torz figura, aki ugyanolyan

megszállottan építi saját reputációját, mint Tony az *Életben maradni*-ban vagy a *Flashdance* hősnője, csak éppen kemény munka és valódi tehetség helyett aljas, bűnözőkre jellemző eszközökkel próbálja meghódítani a színpadot és a tévéképernyőket (például Rupert és Masha fegyverrel fenyegetik Jerryt). A jelenet pedig, melyben a lekötözött Jerryt Masha meghitt együttlétre kényszeríti, a romantikus komédiák szerelmespárjainak bolondos, de őszinte érzelmekkel telített, kölcsönös találkozását blaszfemizálja. Vagyis sikermítosz és az erkölcs nem békíthetők úgy ki egymással, mint a konformista musicalekben és romantikus komédiákban, Scorsese-nél az egyéni siker többnyire csak a másik eltiprásával érhető el. Így *A komédia királya* a nyolcvanas évek patológikus, frusztrációval teli társadalmi szintű nárcizmusának hű lenyomata.

SZTÁR '80

A másik rendező Bob Fosse, aki filmről filmre visszatér a hetvenes-nyolcvanas évek erőltetett optimizmusának és narcisztikus attitűdjének vizsgálatához, illetve a showbiznisz lélekvilágos világához. Fosse maga is szoros kapcsolatban állt a szórakoztatóiparral nemcsak a filmvilágban, de a Broadway színpadain

„Többé nem nyerheti vissza régi önmagát”

(Bob Fosse: *Egy aktmodell halála* – Mariel Hemingway és Eric Roberts)

általán jól ismert showmusical műfaját használta fel arra, hogy a benne megjelenő világkép ellen fordítsa a zsánert. Ilyen a *Kabaré* (1972) és ilyen a *Mindhalálíg zene* is, mely kiváló ellenpontja Sylvester Stallone négy évvel későbbi *Életben maradni* című munkájának. Míg Stallone-nál a feltörekvő táncos, addig a Fosse-nél Roy Scheider kiégett koreográfusa, Joe Gideon a főszereplő. A sikermítosz ellentmondásosságát a *Mindhalálíg zene* a cselekmény során ismétlődő, egyre rövidülő és egyre ritmustalanabb montázsszekvenciában foglalja össze legfrappánsabban. E képsorokon Joe Gideon reggeli rutinját végzi: álmosan felkel, mosakszik, bekap egy tablettát, hogy felpörgesse magát, és a tükörbe kiáltja: „Induljon a show!”. Azonban Joe teljesítményének, produkciói kritikai megítélésének és a férfi egészségi állapotának romlásával párhuzamosan a reggeli kiáltás unott, elharapott frázissá silányul, s ezzel együtt az aláfestő komolyzene (Vivaldi *Concerto alla Rustica*) pergő ritmúsú hegedűjátéka és a vágás tempója is egyre lassul. Míg a nagy produkció az *Életben maradni*-ban megvalósul, s Tony férfi-identitása helyreáll, addig a *Mindhalálíg zenében* csupán a leépülő Joe halálusájának hallucinációjaként

is, mint arról legszemélyesebb alkotásában, a *Mindhalálíg zenében* (1979) vall. Bob Fosse filmes pályafutása alatt sokszor az

Fosse az igaz történetet a kor szimp-tómájaként mutatja be, melynek antihőse az Eric Roberts által alakított örökvesztes menedzser, Paul Snider a divatszakra mítoszai miatt lesz megszállott pszichopata. Dorothy, a naiv, fiatal modell és Paul kaotikus kapcsolataival Bob Fosse kiválóan rajzolja fel az „amerikai álom” paradoxonját. Hiszen a siker kulcsa itt a lány, aki rengeteg ajánlatot kap, valóban sztárrá válik, míg Paul – miközben gátlástalanul igyekszik kihasználni szeretőjét a maga karrierje érdekében – képtelen felemelkedni. A sikerideológia által táplált teljesítménykényszer és a sorozatos kudarcélmények pedig teljesen eltorzítják Paul személyiségét, mely végzettszerűen vezet a finálé borzasztó gyilkosságáig.

A véres, vadnyugati területi háborúkat bemutató Michael Cimino-film, a 2012-es Cannes-i Filmfesztiválon rehabilitált *A mennyországi kapuja* (1980) hatalmasat bukott eredeti bemutatója után a kasszáknál és a kritikusok írásában egyaránt, többek között azért, mert a közelmúlt csapásai után Amerika hallani sem akart Cimino művének fő állításáról, az „amerikai álom” hamisságáról. S valószínűleg ezért lett pénzügyi és kritikai kudarc a *New York, New York*, *A komédia királya* és az *Egy aktmodell halála* is, mert a konformista irányzat sikerfilmjeivel szemben ezek az ideológiakritikus alkotások kíméletlenül a nézők szemébe mondták, hogy Amerika soha többé nem nyerheti vissza régi önmagát. •



A MOZINAK VÍZÍÓJA, A VIDEÓNAK TELEVÍZÍÓJA VAN – ÁLLÍJTJÁK A 80-AS ÉVEK FANTASZTIKUS FILMJEI.

Habár a 80-as évek az amerikai film-történetben pusztán a blockbusterkorszak szégyenletes nyitányával és az ultrakonzervatív szellemiség diadalával vált egyenlővé, az évtized valójában sokkal komplexebb képet mutat (lásd a független művészfilmgyártás térhódítását vagy olyan radikális filmciklusok sikerét, mint a revizionista Vietnam-filmek és a New Black Cinema). Technika- és intézménytörténet vonatkozásában jelentősege egyenesen kivételes, hála egy olyan paradigmaváltó fordultnak, amelyhez csupán a hangosfilm megjelenése és a televízió elterjedése fogható. A 80-as évek első felében színre lépett videóformátum az egész médiumot alapjaiban strukturálta át: a filmipar oldaláról nézve hatalmas szórakoztatóipari konglomerátumok polcokról árusítható tömegtermékévé konvertálta a mozielőadásokat, a befogadás tekintetében pedig megfosztotta őket attól a domináns helyzettől, amely a nézőt addig alárendelt pozícióban tartotta. Az évtized folyamán a stúdiók filmprodukciói többarcú élvezeti cikkek összetevőjévé váltak – egy játékfilm immár nem egyedi vetítések során megnyilvánuló esemény, inkább mellérendelt eleme az összekapcsolódó média-formátumok gyűjtőhalmazának (soundtrack, videójáték, VHS-kazetta, képregény/könyv, merchandise-termékek), amelyek darabjait a nagyközönség bármikor birtokba veheti. Noha a mozik bő harminc éve beköltöztek az otthonokba a tévékészülékkel, a videó jóval komolyabb változást eredményezett a film és befogadó közötti kapcsolatban. Míg a kisképernyő

a hétköznapi élet minden területének szerves részévé tette a filmeket (lásd a konyhába, hálósobába helyezett pluszkészülékeket), megfosztva a közösségi befogadás ritualitásától és felcserélve poligámiáját (egy filmet néz sok néző – egy néző néz sok filmet), addig a kazetta teljesen visszajára fordította a hierarchikus viszonyt néző és mozgókép között, szakrálisból visszavonhatatlanul a profán világába transzportálva.

Mialatt 1980 és 1990 között a videópiac bevétele szűk hússzorosára nőtt, bevételeivel meghaladva a filmszínházakból befolyó összeget, a nézői szelekció binaritása átadta helyét a korlátlan befogadói szabadságnak. A közönség korábban csupán arról dönthetett, hogy megnézi vagy nem az adott időpontban és helyszínen (filmszínház, tévécsatorna) tőle függetlenül lejátszódó filmet, a videómagnók viszont lehetővé tették számára, hogy korábban példátlan (és egyre bővülő) választékból szemezgesse bármely időpontban, és ami még fontosabb, a befogadás menetét is befolyásolhassa. A távirányító fegyvere nem csupán vizuális téren (mint a fényerősség vagy szintelitettségek), de narratív tekintetben is hatalommal ruházta fel a befogadót, aki immár kénye-kedve szerint kimerevítheti, visszajátszhatja, újrakezdeheti az egyes részeket vagy akár áttekerhet rajtuk (netán az egész művet feleannyi időbe sűrítve randi előtt vagy vizsgaidőszakban). A néző többé nem a Filmet nézi, hanem saját, egyéni verzióját, tetszőleges mértékben függetlenül az azoktól az eredetileg belekódolt műfaji,

történeti vagy szerzői többlettartalmaktól, amelyek komplex rendszere megköveteli a teljes filmmalkotás (csonkítatlan képformátumtól érintetlen cselekményig) folyamatos figyelmi befogadást. A videó demokráciát állított egy diktatúra helyébe, a rendszerváltás minden eufórikus szabadságával és ismeretlen veszélyével együtt.

Míg a nézők egyöntetű lelkesedéssel fogadták az újabb játékszer, ez a hatalmi változás a filmgyártók és filmkészítők nézőpontjából már jóval ellentmondásosabb képet mutatott. Akárcsak a televízió esetében, az első reakció a pánik, a kontrollvesztés félelme volt, ami nem csupán piaci nézőpontból érthető, de az alkotók tekintetében is jogos. A stúdió elsősorban attól tartott, hogy a videómagnók módot adnak a filmek rögzítésére és korlátlan másolására, a kölcsönzők veszélybe sodorják a forgalmazás elsődleges területét jelentő filmszínházak fennmaradását, miközben a kazetták lehetőséget biztosítanak a korlátlan újranézésre, csökkentve ezzel az új filmek látogatóságát. Ezzel szemben az írókat, rendezőket, operatőröket saját munkájuk színvonalának, hatékonyságának, netán gondolatiságának sebezhetősége aggasztotta, lelki szemeik előtt ott lebegett egy kisképernyőn, hangalámondással ide-oda pörgetett *Aranypolgár* vagy egy gyenge színminőségű, tekeréssel sűrített, *pan-and-scan*-féle *2001: Űrodüsszeia* rémlátomása. A 80-as évek első fele ennek a kettős pánikreakciónak a jegyében zajlott, pontosabban annak a szétválásnak a jegyében, amely során a stúdiók és az alkotók (főként a szerzői rendezők) a közös félelmektől eljutnak a diagonális szembenállásig: míg a filmipar pár év alatt felismerte a videóforgalmazásban rejlő hatalmas piaci lehetőségeket és a statisztikák rációfoltok első félelemikre (bebizonyítva, hogy összességében a videó inkább pluszpénzeket, mint bevételcsökkenést hoz), addig a filmművészek egyre több riasztó jelenséggel szembesültek, a videópiac számára kiszínezett klasszikusoktól a gyatra képminőségű transzfereken át (a hollywoodi gyakorlat csupán a 80-as évek közepén tért át arra, hogy a kazettákra kerülő filmeket az alacsonyabb hűségű pozitívok helyett az eredeti negatív kópiáról készítsék) egészen a művészfilmekre és klasszikusokra szakosodott mozik számának drasztikus csökkenéséig (mialatt kimagaslóan sok új multiplex-moziterem épült ország-

szerte). A 80-as évek első fele (különösen 1984 orwelli csúcseve) tömegfilmtermésével látványosan szemlélteti ezt a kettősséget: egyfelől soha korábban nem készült ennyi nagyköltségvetésű és bombasikerű fantasztikus film Hollywoodban az új képalkotási technológiák látványfenségét szemléltetve (sőt mind a mai napig innen származik a műfacsoport klasszikusainak döntő hányada *Szárnyas fejvadásztól Terminátoron át a Vissza a jövőbe-ig*), másfelől soha nem fordult ennyi álomgyári szerző a filmbefogadás megváltozásának témája felé – főként épp fantasztikus zsánermotívumok metaforáiba bújtatva félelmeiket az új formátum fenyegetésétől.

Alig öt esztendő különbség van a *Harmadik típusú találkozások* és az *E.T. a földönkívüli* legendás fináléja között, mégis széles szakadék választja el őket egymástól, hiába az azonos szerző és szituáció. Spielberg két UFO-jelenetében több ponton reflektál a 80-as évek fordulóján bekövetkezett változásra a mozgókép befogadása terén. A *HTT* befejezése még klasszikus mozi-metafora: a színpompás, szélesvásznú úrbárka több száz fős

nézősereg előtt, hang- és fénykavalkád kíséretében távozik egy számára felépített platformról a végtelenbe, néma, paralizált áhítat kíséretében. Az 1977-es film földönkívüli látogatói szinte végig láthatatlan, távoli szellemek, a finálé cinemascope-vásznat idéző fehér fénykapujában is csupán kétdimenziós sziluettlények alakjában jelennek meg, mielőtt a főhős belép közéjük és eltűnik az átjáróban – testből felületté, nézből látvánnyá válva. A *Csillagok háborúja* szériával induló effektparádés fantasztikus filmek első pár évében számos zsánerdarab jeleníti meg ezt a *2001: Űrodüsszeia* óta népszerű csillagkapu-metaforát a filmek csodavilágába érkező élmények kapuján át belépő nézőről (a Millennium Falcon hiperúrugrásától a *Tron* határátlépésén át az első *Star Trek* mozifilm *Voyageréig*), jelezve a technikai újítások révén újult erőre kapó látványfilmhullámot. Ezzel párhuzamosan azonban megjelenik egy ellentétes szemléletű motívum is a sci-fi és horrorfilmekben, amelynek egyik úttörője éppen Spielberg saját választása a *Harmadik típusú ta-*

lálkozásokra: az *E.T.* párdarabjában immár a címszereplő úrlény szakad ki a történet elején az égi mesevilágból (keskeny fénytéglalapokon át, űrhajóbejáratról fészerajtóig), hogy új életterébe kerüljön a főhős hétköznapi küsszobájának Flash Gordon-képregényei, Star Wars-figurái, Disney-lemezei között – ahogyan az egy szórakoztatóipari média-komponenshez illik (lásd: „*A Cápa az egy film is*” profetikus Universal-hirdetését). A kis, monitorábrázátú E.T. a családi otthon fogságába rekedt csoda, fensége konkrétummá szilárdult a *HTT* éterlényeivel szemben, alakja a négy fal között formálható, javítható, újraindítható, de mindenek előtt kézzel fogható entitás – érintése hasonlatos a 80-as évek gyereknemzedékének alapélményét jelentő első videókazetták plasztik-tapintásához.

Ahogyan a 19. század derekán a fotográfia tárgyiasította a valóság látványát embermilliók számára, ezt tette bő három évtizede a VHS-kazetta a mozi- és televíziós illékony mozgókép-élményével, élen a játékfilmek fikcióival: ha a *HTT* földönkívüli látogatói a Mozi magas-

„Valódi helyük az égbolt csillagképei között van”
(Steven Spielberg:
E.T. - A földönkívüli -
Henry Thomas)



ságos istenei, akkor az *E.T.* címszereplője a Testté vált Ige, alakja nem csupán Jézussal osztozik tucatnyi hasonlóságon, de a *home video*-val is. Ezek közül talán legfontosabb, hogy túl a mozgókép profán tárgyiasításán, az ezzel járó birtoklás is megjelenik a filmben: E.T. helyét a családban Elliot a „Megtartom!” felkiáltással szentesíti, hogy aztán zugot kerítsen neki a játékaik között – ráadásul amint a házba kerül, személyes és kölcsönös telepátikus kapcsolat köti a kiscsajdához (ellentétben a *HTT* úrlényeivel, akik még fogékony alanyok százainak agyába sugározták szét egyirányúan a randevűhely hegycsúcsának képét). Nem csoda, hogy könnyes távozása is éles ellentétet alkot az 1977-es előddel: míg annak apahőse asszonyt-gyereket hátrahagyva, beavatott nézőtömegeből távozik a látványmennybe, addig E.T. hazatérését egy új apával kiegészült szűk körű család figyeli (a generációkat szegregáló mozilátogatással szembeállítva a családdegysítő *home video* ideáját) – Elliot főhőse pedig gyerekszobája falai közt marad, csupán a telihold előtti átbiciklizés sziluettképe emlékeztetheti arra, mit jelent moziban élvezni egy filmet. Spielberg korai videó-kritikája nem ijesztő figyelmeztetés (lásd a *Poltergeist* televíziós rémlátomását), inkább csak egyfajta romantikus hitvallás a celluloid mellett: kisajátíthatjuk és játékszerünké tehetjük a játékfilmeket, de valódi helyük az égbolt csillagképei közt van és revelatív élményt, érzelmi katarzist is elsősorban a gyöngyvásznakra vetítve adnak befogadjunknak.

A 80-as évek derekán a hollywoodi fantasztikus filmek kedvelt toposza volt a Fényből Lett Lény, legyen szó spielbergi *alien*-konceptióról (Carpenter *Csillagember*e egy fénygömbből válik emberré, mikor egy 16mm-es amatőrfilm és egy családi fotóalbum alapján felveszi a hősnő halott férjének hús-vér alakját), virtuális valóságról (a *Különös kísérlet*-ben egy kompjuter-monitoron tervezett álomnö kel való életre) vagy a *Terminátor* szikraesőben világra jött robotharcosáról. Miközben Cronenberg *Videodrome*-jának profetikus szerzői hitvallása az elektromos impulzusok Új Hússá válásáról mesél, a kor népszerű fantasztikus tömegfilmjei a materiális világ elsőbbségét hirdetik: a fantasztikus műfajok korábban alapvetően az ismeretlenbe tett utazásról meséltek (idegen naprendszerek és mitikus mesevilágok,



történelmi múlt és utópiák), ám a videókorban ezek a történetek szinte kivétel nélkül a hétköznapi valóság határain belül testet öltött irracionális meséi. A *Háborús játékok* és az *Az*

utolsó csillagharcos kamasz-szci-fijeiben számítógépes játékok válnak konkrét valósággá, az *Agyhalál*, az *Álombeli szerető* és az *Agyhullámok* elme-játékfilmjeiben az agy impulzusai alakulnak formálható anyaggá, a korszak álomhorrorjaiban húsba vágóak lesznek a lidércnyomások (*Rémálom az Elm utcában*-széria, *Álomküzdők*), a *Poltergeist*-ben és a *Szellemirtók*-ban az „éterí sík” szellem-entitásai öltenek testet a fináléra. Különösen erőteljesen reflektál ez utóbbi film az 1984-ben már általános jelenséggé vált videópiacra: Reitman meséjében a hősök téglányi fekete dobozokba zárják a ragyogó fénykísérteteket és virágzó vállalkozást alapítanak rájuk (franchise-ban gondolkodva) – amelynek felszámolásaikor a várost előzőnlük a kontrollálhatatlan szellemképek. Filmek százait kereskedelmi cikké trivialisáló videótéka a *Szellemirtók* alagsori kísértetraktára, az indián temető spiritualitását egyenkockákba záró *Poltergeist*-kertváros, az *Agyhalál* elmefelvételeit katalogizálva tároló laboratórium, a *Videodrome* katódfényből fejlődött Oblivion-tumorjának polcokon sorakozó adásai, az *Életerő* üvegkoporsós vámpírtára – rendszerezett, funkcionális

„Alapfunkciójából fakadóan kártékony beavatkozó”

(Joe Dante: Szörnyecskek - Zach Galligan, Francis Lee McCain és Hoyt Axton)

gyűjtemények, egyedi élmények esetleges sorozata helyett.

Függetlenül attól, hogy ezeket a tárgyiasított szellemeket jótékony vagy kártékony fényben ábrázolják

alkotóik, a materializálódáshoz minden esetben valamiféle pusztulást kötnek: az isteneknél végzetes betegséggel társul (*E.T.*, *Csillagember*), a szörnyeket sebezhetővé teszi (mint a szétlőhető Habcsók-ember a *Szellemirtók*-ban, az *Életerő* fémkaróval leszúrható éter-vámpírjai vagy a valóságba átrántott Freddy Krueger). Míg eredeti formájukban felsőbbrendű, emberfeletti hatalommal rendelkező alakok, megtestesülve kiszolgáltatottak az emberi akaratnak, alárendeltek lesznek – ha a *Tron* emberhőse a képvilágban kalandhőssé emelkedik (mint minden átlagember a szélesvásznú fikciók illúziójába lépve), az ellentétes irányú utat bejáró Idegen film-metaforája épp korlátlan mozgásterét veszíti el. A 2001 végén Bowman űrhajós megszabadul testétől és egyfajta univerzális entitássá, fényképpé válik (híven Kubrick elképzeléséhez az öröklétről) – a 2010 folytatásában omniprezens Csillaggyermek helyett irányítottan szétsugárzott videókép, amit a monolit hatalmas, mattfekete kazettája küld a személyes vevőkészülékekbe, asszonyhoz, anyához, kollégához. Ráadásul az 1984-es film monolitja már nem a Kubrick-nyitány magányos közös-

segi oltára a kőkori nézősereg előtt, jövőformáló küldetése során kétpercenként duplázódó milliányi másolat lesz belőle, szaporodik akár a vírusok, átformálva egy egész bolygót a szép új világ érdekében: „az alakot öltött alaktan” – hangzik el róla, pontos definícióként magára a VHS-rögzítésre. A 80-as évek önreflektív metaforáit a filmfantasztikumban ez a három vonás köti leginkább a videóhoz: rögzítés, átírás és sokszorosítás – a megfoghatatlant foglyul ejtő tárgyiasítás, az átírhatatlan egyéni módosítása és az egyediség tömegessé válása.

Az álomgyári szerzők szemében nem csupán az első vonáshoz kötődnek a pusztulás negatív képei (a műtőasztalon haldokló E.T.-től a sírgödörben megelevenedő *poltergeist*-okig), de a nagyobb befogadói szabadságot biztosító átírás is erőteljesen démonizálja. Számos korabeli sci-fi/horror-sikerfilm alapkonfliktusát jelenti a Végleges megbolygatása, legyen szó konkrét kiolvasztásról (*A dolog*, *Életerő*, *Iceman*, *Rémes egy éjszaka*), maradandó álomtraumák megváltoztatásáról (*Álomküzdők*, *Álombeli szerető*) vagy a múlt átírásáról (*Terminátor*, *Vissza a jövőbe*) – a hősöknek az a központi feladatuk, hogy visszaállítsák vagy megőrizzék az eredeti állapotot, mivel a lezárt narratívák agresszív módosítása végzetes következményekkel járna. Míg Kyle Reese a roboturalom ellen küzd Sarah Connor életútjának védelmével, Marty McFly saját megszületéséért kénytelen orvosolni a szülei kapcsolatán ejtett sebet; az *Iceman* antropológus-hőse a kiolvasztott ősember hajdani küldetésének segítője lesz, hogy megóvja a kutatótársak kíméletlen kizsákmányolásától; az *Agyhalál* tudósa a megbízóival veszi fel a harcot, akik a rögzített élmények editálásával gyilkos elmefegyvereket hoznak létre, az *Álomküzdők* mentálvándor terepautájának világmentő feladata nem egy lidércnyomás feloldása, hanem épp annak őrzése lesz (az emberiséget csupán az Elnök apokaliptikus rémálmai menthetik meg a nukleáris tömegpusztulástól, amiket egy gonosz politikus saját céljai érdekében kíván módosítani egy rivális parafenomén segítségével). A 70-es évek erősen társadalomkritikus science-fiction filmjei a képlékeny emberi identitás kontrolálását, manipulálását, másolását helyezték középpontba androidoktól (*Stepfordi feleségek*, *Futureworld*) klónoktól át (*Brazíliai fiúk*, *Embryo*) a test-

rablóig nyíltan reflektálva a korszak ál-lampolgári félelmeire, ezzel szemben a videóforradalom fantasztikumában már a befejezett történetek szentsége kerül a zsanertükörbe, inkább az új médiummal kapcsolatos aggályokat tematizálva (lásd a *Testrablók inváziója*-remake és a Cronenberg-féle *Porontyok* másolat-szörnyei közötti különbséget: a *pod*-ok emberekből, a porontyok elmesélt traumákból öltenek testet). Hiába érnek ezek a filmek többnyire boldog véget, amelyben a főhős beavatkozása végül a kész szöveg feljavítását eredményezi (a *Vissza a jövőbe* szebb jelene vagy az *Álomküzdők* orvosolt rémálmai), az utólagos manipulálás alapvetően az antagonistákhoz és sötét célokhoz kötődik – mintha csak az alkotók figyelmeztetni kívánnák közönségüket a Rossz Felhasználás veszélyére. A film feletti befogadói hatalom hozzáadhat az élményhez, de a videólejátszón lévő minden egyes gomb ereendően, alapfunkciójából fakadóan kártékony beavatkozó: eliminálja a nem kívánt elemeket (Sarah Connor megölése), felborítja a linearitásból fakadó kauzális rendet (*Vissza a jövőbe*), újrajátssza a preferált részeket (lásd az *Agyhalál* egyik szereplőjét, aki egy rögzített szexuális élmény orgazmuspillanatának folyamatos loop-olásától kis híján megőrül) vagy akár csak megakasztja a befogadás folyamatát (mint az *Álomküzdők* gonosz telepatája vagy Freddy Krueger).

A Rossz Felhasználás démona kísért azokban a korabeli sci-fi/horror filmekben is, amelyek alapkonfliktusát átírás helyett a másolatok jelentik, élen a *Szörnyecskek* népszerű *gizmo-gremlin* párosával: míg a boldog család otthonába került eredeti kópia tüneményes kiskedvenc, amint a felhasználók áthágják a csatlót szabályokat, féktelen másolatok szabadulnak a kisvárosra – a három parancsolat közül éppen az teremti antagonistákat, ami a szaporodás tilamához kötődik (az éjfél utáni evés mindössze fizikailag csúfítja *gremlin*ekké az eleve rosszindulatú *gizmo*-ivadékokat). A tömeges/csapatos szörny a 80-as évek talán legelterjedtebb horror-ikonja, az ekkoriban elszaporodó zombifilmektől a Drakulát felváltó vámpírkolonniákon át (*Elveszett fiúk*, *Alkonytájt*) a különféle gremlin-klónokig (*Critters*-tól a *Ghoulies*-ig), leegyszerűsített, felcserélhető kollektív rémek pixeljeire esik a klasszikus Monstrum. A Szörnyetegből pár röpkévére Szörnyecskek lesznek: a filmvászón

Cápáját felváltják a videó-*Piranhák*, az óriás Tarantulából öklömnyi géppokok válnak (*Gyilkos robotok*), Mike Myers helyét gyerekgyilkos bolti álarcok veszik át (*Halloween 3.*) – önmagukban rendszerint csekély veszéllyel járnak, simán lefuthatók vagy agyoncsaphatók (akár még szerethetők is, mint a *Holtak napja* Bub-ja), de nagy számban már végzetesek. Az évtized derekának rémkollektíváinál a tömegesség gyakorta közvetlenül kötődik a kisképernyőkhöz, az *Aliens* bevezető rajtaütésénél sisakkamerák képein szembesülünk a megszaportott ellenféllel, a *Halloween 3.* álarcait egy tévéreklám aktivizálja a képernyőről, a *Szörnyecskek* első átváltozása egy iskolai filmvetítésén történik, majd a végső leszámolásnál áruházi tévéképernyők sokszorozzák meg a *főgremlint*. Ugyanakkor jól felismerhető bennük a gyorsétermi menükhöz, trafikpultokra fröccsöntött merchandise-termékek gúnyképe is (sőt a *Halloween 3.* réme konkrétan az), amelyekkel egy polcra került a játékfilm: a korszak szörnyetegének legfőbb morfológiai ismérve a könnyű reprodukálhatóság (ezért a sematikus karikatúravonások és az alacsony diverzitás), mintha csak magát a Másolhatóságot elevenítenék meg. Ha a filmmonstrum a valóság torz/hiányos leképezése, a videómonstrum a filmek olcsó, gyors és korlátlan reprodukciójának rémképe – akár kizsákmányoló iparvállalatok futószalagjain történik (*Halloween 3.*) akár házilag a tulajdonos által (*Szörnyecskek*). A 80-as évek nyitányának legnépszerűbb sci-fi/horror szerzői (Spielberg, Carpenter, Cameron, Dante, Hooper, Craven) – emeljék bármelyik vonást főszerepbe – a videóforradalom problémáit fogalmazták meg zsánermotívumaikban, miközben főhőseikben a néző egy újfajta fantasztikum részeseként ismerhetett magára, olyan kisémbereként, aki intim kapcsolatba került a csodával, vándora helyett partnere lett. A mozi-fantasztikum kizárólag az alkotó(i) által formált látomás, nézőinél a filmszínházi látványáhatat (akár felemelő, akár fenyegető) az utazásokkal járó alkalmazkodás, az eseményekhez való igazodás alárendeltségére épül – ezzel szemben a videó-fantasztikum lényege, hogy egy technikai eszközön keresztül birtokolható a mesevilágok (világűr, múlt, szörnyek) és immár a tulajdonoson múlik, mihez kezd a kezébe helyezett, távirányítói hatalommal. •

STAR TREK-SZÉRIA // ANDORKA GYÖRGY

VEGTELEENRE NYÍLÓ FALAK

A STAR TREK-SOROZAT LEGJOBB EPIZÓDJAIBAN SWIFTI UTAZÁSHOZ HASONLÍT: AZ EMBERI TERMÉSZETNEK ÉS TÖRTÉNELEMNEK TART TÜKRÖT.

A mikor az átlagos tech-bulvár hírek között szerepel, hogy James Cameron lemerült a Mariana-árok mélyére, vagy hogy a Mount Everest alaptábor mellett már 3G-tornyok szórják a biteket, nem tagadható többé, hogy a világ menthetetlenül összeszűkül – de eközben mintha elvesztettük volna a célt a horizonton: bár előttünk áll a „legvégső határ”, az emberes űrkutatás jó ideje tetszhalott állapotban várja, hogy felébredjen csipkerózsika-álmából. Hogy a nemzetállamok rövid távú, közvetlen haszon ígérete nélkül a kisujjukat se mozdítják, a legkevésbé sem meglepő; de ha az olyan megszállott filantróp, mint Elon Musk grandiózus tervet hirdet, mely szerint az emberiség jövőjét biztosítandó elveti a magot vörös szomszédunkon is, kritikussai (némi joggal) nyomban arra hívják fel a figyelmet, az *exodus* terve nem pusztán képmutatás, de kudarcra ítélt vállalkozás, amíg anyabolygónkat sem tudjuk rendbetenni – üdvösebb lenne első körben az akkukra és a napelemekre koncentrálni. Képesek lennének-e igazságosabb, fenntarthatóbb társadalmat építeni, ha előlről kezdhetjük, vagy az új hazában is csak azt találjuk, amit magunkkal viszünk – a kérdést már Kim Stanley Robinson előtt is sokan feltették.

A *Star Trek* születésekor a világ már túl volt a hidegháború legsötétebb korszakán és a kubai rakétaválságon, Gagarin után azonban az űrverseny lázában égett – Gene Roddenberry pedig olyan sci-fi sorozattal csempetett, ahol az éjszakai égbolt nem agresszorok bolygóit rejtő fekete függöny volt, hanem az új *frontier*, akár a vizuális inspirációul szolgáló *Tiltott bolygó* vagy a *Robinson Crusoe a Marson* esetében, és a műfaj legszebb hagyományait ápolva utópikus jövőt festett a nem csak technológiailag,

de morálisan is felnőttkorba lépett emberiségről. A neves zsánerírók (mint Richard Matheson, Harlan Ellison, vagy *Az öslakót* jegyző Jerome Bixby) közreműködését is igénybe vevő sorozat legjobb formájában egyfajta swifti utazáshoz hasonlított: a kompakt sci-fi novellák füzerei alternatív múlt- és jövőképeikkel az emberi természet és történelem különböző oldalainak tartottak tükröt, etikai, filozófiai, politikai kérdéseket csomagoltak – esetenként – felszínes, de szórakoztatóan kalandos formába. Legyenek akár világháborús (lásd a *Balance of Terror* két kapitányának tengeralattjárós filmekre hajazó – az '57-es *Alattunk az ellenség* által ihletett – sakkjátszmáját) vagy hidegháborús allegóriák (a Föderáció–Klingon ellentét közhelyeszerű interpretációja), elmékedések a kapitalizmus árnyoldalairól és az „egy élet cserébe sokakért” morális dilemmájáról (*City on the Edge of Forever*), állítsák pellengérré a náciizmust (*Patterns of Force*), vagy csavarjanak egy morbidat a „kölcsonösen garantált megsemmisítés” paradigmáján (az *A Taste of Armageddon* két bolygója folyamatos, komputerekkel szimulált háborúban áll egymással, az „áldozatoknak” azonban önként kivégzésre kell jelentkezniük), az epizódokban a főhősök cselekvését mindvégig az a humanista világkép határozta meg, amelynek lényege minden intelligens életforma egyenlő tisztelete, az erőszakmentesség, a szkeptikus gondolkodás és dogmanélküliség, de egyúttal emberi oldalunk és érzelmeink kultiválása is.

Míg *Az új nemzedék* sorozat játékfilmes leágazásaival együtt a nyolcvanas évek végétől szépen továbbvitte (mi több, elmélyítette) a tudományos-fantasztikus örökséget és a pozitívista-humanista szellemiséget, az eredeti gárda mozsizériában reinkarnálódott kaland-

jainak fogadtatása nagyjából egyenes arányosságot mutatott a konceptuális – vagy Rick Altman kifejezésével „főnévi” – sci-fitől való eltávolodással (a konszenzus szerinti mélypontot éppen a klasszikus mintához közelebb álló első és ötödik rész jelenti). A műfaj iránt lanygos lelkesedést mutató J. J. Abrams és alkotótársai így valahol a *Khan haragja* környékén vették fel a fonalat, miközben a szemük előtt bevallottan a „mit kopinthatunk a *Star Wars*-ból” mottója lebegett – a *reboot*-filmből így a campbelli monomitosz-struktúrát követő, gran-



diózus „hős útja” sztorit kerekítették, nagyformátumú(nak szánt) főgonosszal és a kor kívánalmainak megfelelő akció- és látványorgiával. A végeredmény a maga nemében csúcsmínőség, amely megérdemelten zsebelte be a széles közönség elismerését, csak épp a fürdővízzel a gyereket is kiöntötték. A helyzet a következő felvonásokban sem sokat változott: a kultúráközi interakció és az idegen civilizációk autonóm fejlődésébe való direkt beavatkozást megtiltó „elsődleges irányelv” problémája (amely a klasszikus sorozat egyik vezérfonala volt) csupán főcím előtti kikacsintásra redukálódik a *Sötétségben* elején, inkább a zsarufilmekből ismerős „elfüggesztjük, majd visszahívjuk”-séma működtetéséhez szükséges, mintsem valódi tétellel bíró narratív elemként; a *Mindenen túl* felütésében a már három éve mélyűri expedícióján járó legénységgel indít, de csak hogy menetrend szerint visszakanyarodjon az elődeinél is szimplább vonalvezetésű akciónarratívához, ismét egy a Föderációra személyes/ideológiai okokból megorroló, militáns ellenféllel. A három film közül e tekintetben

még a terror elleni háború visszásságait allegorizálni igyekvő *Sötétségben* vállalja a legtöbbet, Khan figurája kapcsán azonban még annyira sem karcogatja az eugenika és a vezetést magának vindikáló szuperkaszt problémáját, mint a karaktert bemutató tévésorozat-epizód – hogy az első film bolygója „meg nem mentéséért” bosszút álló tébolyult romulánjáról, vagy az idei darab spártaikét képviselő, hasonlóan laposan megírt exkatonájáról ne is beszéljünk.

Ami azonban az eredeti képletből át-emelhető volt, az a főszereplők dinamikája és a személyiségmodellek leosztása, középpontban az érzelmeit kordában tartó, racionális Spock és a szenvedélyes Kirk id-egő párosával. A 2009-es *Star Trek* így egy vérbeli *buddy*-film vázra építi fel az eredettörténetét – a forgatókönyvet jegyző Kurtzman–Orci párosnak állításuk szerint félúton esett le, hogy saját magukat írták bele a két, eltérő közegből jött, eltérő temperamentumú fickó történetébe, akik jin-jang párosként inspirálják egymást a saját korlátaikon való túllépésre. A *Mindenen túl* ezt érleli

tovább, amikor Justin „Halálos iramban” Lin vezényletével csapatépítő tréningre viszik a hajótörött kompániát, és a „mindenki válasszon magának párt, aki nem a barátja”-ukázt kiadva ezúttal a többieket (és a bennük rejlő jellemkomikum újabb árnyalatait) is jobban előtérbe tolvá hozzák össze az aktuális mentőakciót, miközben Kirk apja, Spock pedig idős Spock árnyékán túllépve kell visszatérjen saját útjához, az igazi családtagok között – a film egyetlen világos üzenete nagyjából ki is merül a szeparatista Krallal szemben megfogalmazott „egységben az erő” jelmondatában, melyet a Trek-univerzum mottójaként persze úgy kell fordítani, „a diverzitásban az erő”.

Ha továbbra is hiányérzet motoszkálna bennünk, érvelhetünk amellet, hogy a nagyvászon amúgy sem adhat mást, csak mi lényege: a kép és az attrakció, az „ámulat” felkeltése, a hatásműfaj felől közelített sci-fi *sine qua non*-ja. A digitális korszakba lépve a (re)prezentáció számára végső határ nem is létezik többé, a *Mindenen túl* pedig igazán nagyban játszik – igaz, egyelőre csak a nézők maroknyi része számára elérhető formában: a harmadik rész a 3D-konverzió és

„A humanista világkép határozta meg”

Justin Lin: *Star Trek: mindenben túl*



az IMAX-kamerákkal forgatott jelenetek után már az 50-es éveket idéző filmipari létharc legújabb termékével, a „Barco Escape” formátummal próbálkozik – Cinerama-szerű, három képméretből összeállított vászon, 5.95:1-es képaránnyal és 270 fokos látószöggel. A valóban pofásan kinéző *reboot*-filmek persze kontemplatív látványosság helyett inkább a kortárs filmstílus intenzív energialöketében bíznak, ennek ellenére a *Mindenen túl* is szolgál egy igazán emlékezetes szekvenciával: a Yorktown űrbázisra való megérkezés nagyjából a film csúcspontját jelentő másfél perce pusztán a képek és a zene narratív erejére és zsigeri hatására hagyatkozva ünnepli az egész *franchise* étoszát, ahogyan a technológiai „fenséges” – saját alkotásunk – bénító nagyságát fokozatosan megszelidíti az emberi tényező, és közelebb lépve az intelligens civilizációk közösségébe belépett emberiség harmonikus mindennapjainak részletei tárulnak fel – az ilyen pillanatok pazarul szemléltetik, miben áll a műfaj varázsa.

Az esküdtszék meginog, ám ennyivel nem kenyerezhető le: a legendás bevezető monológ – sokatmondó, hogy újabban a filmek végére számúzik – kötelez. Noha illogikus lenne feltételezni, hogy a főnixként feltámadt és jelen formájában (is) szerethető moziszéria a közeljövőben megszegné a filmipar elsődleges irányelvét (ha egy formula bevált, addig nyúzd az érdeklődést fenntartó *minimalis* módosításokkal, amíg csak lehet), a *reboot* farvizén hamarosan induló *Discovery* tévésorozat pedig jó eséllyel ezt az űrt is betölti a maga módján, mégsem lenne üdvös, ha a végtelenségig halogatnák, hogy az *Enterprise* űrhajó a szubtér óceánján át egyszer valóban a végtelen felé vegye az irányt. Ha felfedezetlen tartományokra nyíló ajtó helyett csupán az ismerős kis térmélységű tükre marad, az újabb és újabb iterációk során előbb-utóbb a leghatalmasabb IMAX-vászon is kényelmetlenül klausztrófób falfelületnek bizonyulhat.

STAR TREK: MINDENEN TÚL (*Star Trek: Beyond*) – amerikai, 2016. Rendezte: **Justin Lin**. Írta: **Doug Jung** és **Simon Pegg**. Kép: **Stephen F. Windon**. Zene: **Michael Giacchino**. Szereplők: **Chris Pine** (Kirk), **Zachary Quinto** (Spock), **Karl Urban** (McCoy), **Zoe Saldana** (Uhura), **Simon Pegg** (Scotty), **Idris Elba** (Krall), **Sofia Boutella** (Jaylah). Gyártó: **Paramount Pictures / Bad Robot**. Forgalmazó: **UIP-Duna Film**. Szinkronizált. 122 perc.



AZ AVANTGÁRD FILM ÉS A SCI-FI // LICHTER PÉTER

ETŰBŐK SZUPERNOVÁRA

AZ AVANTGÁRDBÓL TECHNIKAI KÉPZETTSÉGÜK RÉVÉN AZ ABSZTRAKT FILMESEK KERÜLTEK LEGKÖZELEBB A HOLLYWOODI FILMSTÚDIÓKHOZ.

Ha az avantgárd (vagy kísérleti) filmekre gondolunk, akkor általában a hollywoodi filmipartól a lehető legtávolabb eső, öntörvényű és nehezen megközelíthető műalkotások jutnak az eszünkbe. Pedig a kísérleti film száz éves története során gyakran került meglepően szoros kapcsolatba a fősodorbeli filmiparral – habár erre a különös nászra több évtizedet kellett várni, egészen a tudományos-fantasztikus filmek inváziójáig.

Az avantgárd film változatos képet mutató csoportján belül az absztrakt filmesek kerültek legközelebb a hollywoodi filmstúdiókhöz. Első látásra talán meglepőnek tűnik, hogy a leginkább elvont, nonfiguratív képekkel dolgozó művészeket szippantotta fel az Álomgyár, de ha a szigorúan szabványo-

sított gyártási mechanizmussal dolgozó filmipar nézőpontjából tekintünk a kísérleti film tulajdonképpen teljesen amatőr körülmények között dolgozó magányos művészeire, akkor ez a választás már nyilvánvaló. Az absztrakt filmesek ugyanis az avantgárd film technikailag legmagasabban képzett művészei, akik alkotásaikkal újabb és újabb mozgóképes technikákkal kísérleteznek. A „kísérleti film” minden más esetben semmitmondó terminusa az ő esetükben bátran használható: az absztrakt filmesek a szó valódi értelmében új formákkal és technikákkal kísérleteztek, nemegyszer magas szintű mérnöki tu-

dással hoztak létre korábban nem létező apparátusokat. Ez pedig komoly értékkel bírt a második világháború utáni amerikai filmiparban.

„A jövő művészt ünnepelte”

(Philip Kaufman: Az igazak)



Az első technikailag is magasan képviselt absztrakt filmes a német Oskar Fischinger volt, aki elsőként kísérletezett a színes filmben rejlő lehetőségekkel. Olyan nonfiguratív animációs filmeket készített, amik az érzékek összekuszálására épülő színesztéziás hatást modellezték: ezek közül a *Composition in Blue* (1935) volt a legfontosabb. Fischinger egyébként abból a szempontból is úttörő volt, hogy az avantgárd filmesek közül elsőként ő tudott jövedelmező bérmunkákat vállalni a filmiparban: például rakétaterveket készített Fritz Lang 1929-es sci-fijéhez, *A Hold asszonyához*. Később Fischinger sok más honfitársához hasonlóan az Államokba emigrált, ahol komoly hatással volt a negyvenes években induló absztrakt filmesekre, legfőképpen a Whitney testvérekre.

John és James Whitney valósította meg azt a mérnök-művész ideált, amit Fischinger korábban elkezdett: az idősebb testvér, John a háború előtt zeneelméletet tanult Angliában, később pedig a Lockheed Aircraft Factory-ban dolgozott nagy sebességű fototechnikai eszközök fejlesztésén és egyéb olyan képalkotási kísérleteken, amik révén felbecsülhetetlen technikai tudást halmozott fel. Később az ötvenes években az IBM ösztöndíján készítette el az első számítógép által generált vizualizációkat, az ő nevéhez fűződik tehát a ma ismert grafikus interfészek őseinek kifejlesztése is. Whitney módszeresen használta fel a legújabb technológiákban fejlődő lehetőségeket, filmjei, mint a *Permutation*, a *Catalog* vagy a *Matrix* ezen eszközök tesztfilmjei is voltak egyben. Gene Youngblood, a nagy hatású *Expanded Cinema* című, 1971-ben megjelent médiateoretikai könyv szerzője Whitney-ben a jövő művészetét ünnepelte, aki egy zenész vagy festő intuícióját képes egy mérnök tudásával és fegyelmével kombinálni. Youngblood az *expanded cinema* („kiterjesztett film”) fogalma alá azokat a műalkotásokat sorolta, amelyek a legkorszerűbb technológiákkal kitágították a médium esztétikai horizontját.

A Youngblood által ünnepelt művészek közé tartozott Jordan Belson is, aki Whitney-hez hasonlóan korábban soha nem használt technológiákkal kísérletezett: röntgengépekkel, számítógépekkel és a legújabb képalkotói eljárásokkal alkotta meg az absztrakt filmjeit, amiket gyakran San Francisco legnagyobb



planetáriumában vetítettek elektronikus zenei kísérettel – ezzel Belson tulajdonképpen a VJ-műfaj egyik pionírja is volt. Jordan Belson művészetete állt a legközelebb a tudományos fantasztikus zsánerhez, nem véletlen, hogy később ő lett Hollywoodban a legtöbbet foglalkoztatott kísérleti filmes. Legszebb munkái közül a *Re-Entry* (1964) John Glenn 1962-es űrutazásáról szól, egészen pontosan az űrhajó légkörbe való visszatéréséről: ez volt a NASA Mercury-programjának egyik legfontosabb állomása, hiszen az asztronauta az első amerikaiként több mint négy órát töltött űrhajójával Föld körüli pályán. Az űrhajózás e korai, fapadossága ellenére heroikus korszakáról forgatott sikeres játékfilmet Philip Kaufman 1983-ban *Az Igazak* címmel. A filmben felbukkannak Belson ködösen vibráló absztrakt képei is: Kaufman a légköri jelenségek ábrázolására kérte fel a kísérleti filmest. Az alapvetően realista hangvételű, a megtörtént eseményeket hűen követő film inkább tekinthető „tudományos-történelmi” filmnek, mint tudományos-fantasztikusnak; ám Belson absztrakt képeinek hála néhány pillanatra a fantasztikum került előtérbe. A sci-fi zsánerében készült hollywoodi filmek alapvetően ehhez hasonlóan használják az absztrakt filmek képsorait: olyan jelenségek ábrázolására, amik előtt a mindent racionalizáló tudomány tanácstalan marad.

Az ötvenes-hatvanas évektől kezdve megszorodtak az űrutazással, az ismeretlen világokba tett kalandokkal foglalkozó történetek, amelyek értelemszerűen új, a közönség által még soha nem látott látványvilágokat kívántak. A

„Saját halálának és újjászületésének tanúja”

(Stanley Kubrick: 2001: Űrodüsszeia)

sci-fi irodalomhoz képest a film éppen az attrakcióval tudott többet nyújtani: a legzetelállító látványvilággal csábított. Az absztrakt filmesek speciális tudása

akkor jött kapóra, hiszen olyan képsorokat tudtak alkotni, amelyeneket a közönség még sohasem láthatott – Belson és Whitney különböző sci-fik vizuális effektusaiért feleltek, illetve tanácsadóként vettek részt a munkálatokban. Ez az átjárás a fősodor és az avantgárd között a hetvenes évek második felétől vált szinte mindennaposá, amikor a tudományos-fantasztikus zsáner a legnagyobb nyári sikereket tudta kitermelni.

Az absztrakt film formavilágának legközismertebb fősodorbéli megjelenése Stanley Kubrick klasszikusához, a *2001: Űrodüsszeiához* kötődik. Kubrick a fiatal trükkmesterrel, Douglas Trumbullal hónapokig tanulmányozta Belsonék absztrakt filmjeit, illetve fel is kérték John Whitney-t, hogy adjon technikai tanácsokat a film utolsó negyedében megjelenő, majdnem tíz perces absztrakt képsorhoz, a Csillagkapu-szekvenciához. Az elhíresült jelenetben a film egyik szereplője, David Bowman asztronauta egy ismeretlen tér-idő járaton száguld keresztül, hogy később saját halálának és újjászületésének legyen tanúja. A Ligeti György zenéjével aláfestett szédítő képsor Kubrick filmjének fő attrakciója lett, ezzel az avantgárd esztétikája széles tömegek számára lett elérhető. A sci-fi szinte azonnal kultikussá vált a fiatalok körében, a virágzó hippikultúra legel-szálltabb éveiben voltak olyan nézők, akik csak a Whitney által inspirált absztrakt jelenetre ültek be a moziba. •

PAVEL PARKHOMENKO: GAGARIN // SEPSI LÁSZLÓ

CSODA A SZTYEPPÉN

AZ ŪRHAJÓS OROSZ, A MESE AMERIKAI.

Az esszéistaként és kritikusként is aktív Damon Knight vezette be a „sense of wonder” fogalmát a science fiction értelmezésébe: eszerint a műfaj éppúgy egyetlen speciális befogadói élményt céloz, mint például a horror, mégpedig az ámulattal vegyes csodálat élményét. A „csoda érzete” anynyiban különbözik a jóval tágabb körben használt „fenségéstől”, hogy a katartikus ámulathoz a technológián keresztül vezet az út, a mikro- és makrokozmoszok monumentalitását vagy az idő végtelenségét a tudományos-fantasztikus történetekben űrhajók és időgépek teszik hozzáférhetővé. Ebben rejlik a modern sci-fi egyik legnagyobb kihívása, hiszen szemben a horrorral vagy a fantaszyvel, meg kell birkóznia a korábban fantasztikumként elgondolt technológia megoldások hétköznapivá, vagy legalábbis elérhetővé válásával. Míg a zsáner hibridizált formáit, mint a science fantasy megannyi alműfaja, ez a veszély kevésbé fenyegeti, a „kemény” sci-fi állandó versenyfutásban van a tudományos fejlődéssel. Jurij Gagarin esetében így lesz például a Bradbury tollára kívánczó történetből a nép egyszerű gyermekéről, aki (űr)repülésre vágyik, bő fél évszázad múltán nagyszabású életrajzi film.

Az orosz állami pénzből és a címszereplő családjának erkölcsi támogatásával elkészült *Gagarin* hasonló utat jár, mint a közelmúlt nagy költségvetésű orosz zsánerfilmjeinek legjava: a hollywoodi mintát elvesve igyekszik átültetni a formulaszerű zsánermintákat a helyi közegbe, ezzel jellegzetes feszültséget hozva létre a tengerentúli sablon és az orosz kolorlokál között. A *Fekete villám* antikapitalista szuperhősfilmje és az *Éjszakai őrség* moszkvai urban fantasyje után a *Gagarin* az *igazak* és az *Apollo 13* nyomdokain haladva dolgozza fel az orosz űrprogram legdiadalmasabb epizódját, miközben promóciója – például a plakátok és DVD-borítók – a *Gravitáció*-ra adott orosz válaszként pozicionálta a filmet. Ennek eredményeképp a *Gagarin* kettős természetű mozi: egyrészt aprólékos *biopic*, amely a főhős felkészülésének bemutatása és a flashbackekben felvillantott magánélete mellett nem mond le a technológia csodájának science fictiontól örökölt ámulatkeltő ábrázolásától sem, függetlenül attól, hogy ez az űrutazás esetében már legkevesbé sem a fantasztikumon keresztül beteljesített ábránd. A cselekmény egyetlen jól meghatározott csúcspont felé halad: Gagarin kilövése

„Bőséges lehetőség a társadalmi mobilitásra”
(Jaroszlav Zsarnin)

és száznegyven perces űrsétája a földgolyó körül egyszerre egy életcél beteljesülése, és lehetőség arra, hogy a főhős (és vele együtt a néző) a Vosztok-1 ablakából megpillanthassa a Damon Knight-i értelemben vett csodát – a nap keskeny félkörívét a kék bolygó mögött. De a *Gagarin* – részben annak köszönhetően, hogy a címszereplő űrben tartózkodása a játékidő elenyésző hányadát teszi ki – megkísérli mintegy szétteríteni az űrutazás pátozát a teljes filmszövegen. Mivel a főhős előéletét és készülődését bemutató flashbackek többségükben semmitmondó közhelyek a „tisztas szegénységről” és egy fakó románcról, Gagarin utazása sem kap olyan szimbolikus jelentést, amely visszamenőleg bármiféle többlettel töltené fel ezeket a képsorokat: Pavel Parkhomenko rendező ehelyett állandóan zúgó filmzenével és nehézkes párbeszédekkel igyekszik súlyt és ünnepélyességet csempészni a tévére készült életrajzi filmek formanyelvében megfennelők jeleneteket.

Persze a *Gagarin* egészének emelkedett hangvétele abból is fakad, hogy az első űrhajós történetében a készítő a Szovjetunió kevés pozitívan mitologizálható életútját vélték felfedezni. Ehhez ugyan el kellett hagyni a földet érés utáni évek tragédiáit – a megromlott házasságot, Gagarin alkoholizmusát és gyanús körülmények közt bekövetkezett halálos balesetét –, és életének csúcspontján búcsút venni a karaktertől. Ezzel a *Gagarin* az önbeteljesítés ugyanazon ideológiáját hordozza, mint a tengerentúli sikersztorik legjava, amihez csupán azt kellene elhinnünk, hogy az ötvenes-hatvanas évek Szovjetuniója a kemény munka ellenében éppoly bőséges lehetőséget biztosított a társadalmi mobilitásra – a felemelkedésre egészen a sztratoszféráig – és az egyéni álmok valóra váltására, mint a self-made man kultuszát aktívan ápoló amerikai kultúra. Így hiába az űrutazás csodája, ha a körítést mintha Ray Bradbury helyett egy fáradt pártfunkcionárius mondta volna tollba.

GAGARIN (Gagarin, pervjiv v kozmosze) – orosz, 2014. Rendezte: Pavel Parkhomenko. Írta: Andrej Dimitrov és Oleg Kapanec. Kép: Anton Antonov. Zene: George Kallis. Szereplők: Jaroszlav Zsarnin (Gagarin), Mihail Filippov (Korolev), Olga Ivanova (Valentina), Vlagyimir Sztoklov (Kamanin), Szergej Tezov (Karpov). Gyártó: Kremlin Films. Forgalmazó: Pannónia Entertainment / Freeway Entertainment. Feliratos. 108 perc.



KARLOVY VARY

Hazai pályán

BASKI SÁNDOR

A CSEH FÜRDŐVÁROSBAN SZERETIK ÉS ÉRTIK A MAGYAR FILMEKET. HAJDU SZABOLCS MEGÉRDEMELTEN HOZTA EL A FESZTIVÁL FŐDÍJÁT, A KRISTÁLY GLÓBUSZT ÉS A LEGJOBB SZÍNÉSZI ALAKÍTÁS DÍJÁT.

Az elmúlt négy évben, kis túlzással, Karlovy Vary lett a magyar film kiemelt helyezett imázsközpontja. 2013-ban *A nagy füzet* kapta meg a fődíjat, egy évre rá a *Szabadesést* három kategóriában is elismerték, 2015-ben *A szerdai gyerek* nyerte meg az East of the West szekciót, idén pedig újra magyar alkotókhoz került a Kristály Glóbusz. A sorozat legnagyobb tanulsága, hogy a sikernek nincs pontosan lekottázható képlete, a rendszeren belül, tisztességes büdzséből készülő alkotások éppúgy számíthatnak a nemzetközi közönség és a zsűri laudációjára, mint az aprópénzből, villámgyorsan összedobott gerillamozik.

CSALÁDI ÖSSZEFOGÁS

Innen nézve, utólag, már nem is tűnik különösebben meglepőnek az *Ernelláék Farkaséknál* győzelme. Kétségtelen, hogy a legtöbb fesztiválhoz hasonlóan Karlovy Varyban sem az egyetlen helyszínen játszódó, hétköznapi konfliktusokat feldolgozó kamaradramák indulnak legnagyobb eséllyel a fődíjért, Hajdu Szabolcs filmje ugyanakkor épp a megfelelő arányban ötvözi a személyest a közérdekűvel. Ahogy a jellegzetesen magyar *Van valami furcsa és megmagyarázhatatlan* kapcsán is fel lehetett tenni a kérdést, hogy mennyire érti majd a külföldi néző a romkocsi-

más poénokat – értették, többek közt Karlovy Varyban is –, úgy az *Ernelláék* kapcsán se volt egyértelmű, hogy az alaphelyzet egy külső szemszögből is fontos-e. Ha a közéleti szál – a „menjek vagy maradjak” dilemmája, a depimáló magyarországi közhangulat – dominálná a filmet, akkor talán tényleg „csak” egy kelet-európainak lenne érdekes a történet, de Hajdu perspektívája az első kockától az utolsóig személyes és intim – vagyis a lehető leg-egyetemesebb.

Egy fesztiválgyőzelemre esélyes produkciótól persze elvárt, hogy extra szexepillel is bírjon, legyen szó a közönséget már előzetesen is felcsigázó high conceptről, a nyílt szexualitás vagy erőszkaz ígéretéről, esetleg a rendezői székből ülő auteur személyéről, akinek alanyi jogon jár a kiemelt figyelem. Az *Ernelláék Farkaséknál* abban a népszerű kategóriában indul, amelyben a filmeknek nem csak szinopszisuk, de (keletkezés)történetük is van. Hogy Hajdu a saját lakásában, a saját családjával forgatott fillérekből, már önmagában kuriózum, ugyanakkor több is ennél: egy autonómiáját, szabadságát őrző alkotó demonstratív művészi és politikai gesztusa.

Catalin Mitulescu:
Sínek mellett

Hasonló kísérletet a tavalyi fesztiválon is láthattunk Nemes Gyulától, aki a *Zeróval* és a hozzá kapcsolt álbotránnyal belülről próbálta meghackelni a rendszert, de radikális eszközeit se a közönség, se a kritika nem díjazta. Hajdu filmje azért működik, mert nem akarja elidegeníteni vagy kikölkenteni a nézőt, épp ellenkezőleg: minden kényszerűségből választott megoldása – a castingtól a helyszínen át a 13 operatőrhallgató alkalmazásáig – művészileg indokolható. Nem véletlen, hogy míg az alapanyagot szolgáló színdarabban a Farkas házaspár kisfiát egy felnőtt alakította, addig a filmben a Hajdu család legfiatalabb tagja, Zsiga játszhatta el őt. Amennyire lehet, Hajdúnak sikerült is *színpadiatlanítania* a történetet, nem csak a fluid kameramozgásnak, a maníroktól mentes alakításoknak, de a kortárs hazai filmekhez képest páratlanul életszagú dialógusoknak is köszönhetően. *Ernelláék* egészen



más kulturális és intellektuális közeget reprezentálnak, mint Farkasék – ez az ellentét húzódik meg konfliktusuk mélyén, nem is a kivándorlással kapcsolatos véleménykülönbségük –, és Hajdu filmje mindkét regiszterben hitelesen szólal meg, anélkül hogy bármelyik fél felett ítéletet akarna mondani. A nem kevésbé személyes és önéletrajzi *Off Hollywood*ot még a düh feszítette szét – mára az indulat csendes rezignációvá és fanyar humorrá oldódott.

Nem Hajdúé volt az egyetlen versenyfilm, amely a kivándorlás-hazatérés témáját érintette. Catalin Mitulescu (*Hogyan éltem túl a világvégét*) harmadik rendezésében, a *Sínek mellettben* (*Dincolo De Calea Ferata*) az Olaszországban pincérekedő Radu egy év elteltével hazalátogat feleségéhez és kislányához. A nő feltűnően hűvösen fogadja az állomáson, először szóra sem méltatja, majd közli vele, hogy megcsalta, és máshol fogja tölteni az éjszakát. Radu kideríti, hogy épp egy közös ismerősük lakodalma zajlik a faluban, követi oda a nőt, és megpróbálja rendezni a kapcsolatukat.

A román új hullám hagyományaihoz híven Mitulescu meglehetősen szentvelenséggel monitorozza két főszereplőjét. Ez a távolságtartó szemléletmód ezúttal nem csak a rendezői objektivitásért – illetve annak látzatáért – szavatol, de vissza is tükrözi a házastársak kihűlni látszó viszonyát. Radu és felesége az éjszaka folyamán alig beszélnek egymással, csak kerülgetik a másikat, hol közelednek, hol távolodnak, mintha újra meg kellene ismerniük egymást. Aki elmegy, megváltozik, más emberré lesz, és talán az is, aki marad, a nagy kérdés pedig, hogy meg lehet-e újra találni az összhangot a két ismerős idegen közt.

Mitulescu nem mondhatja ki ezeket a dilemmákat a szereplőivel, sőt, a lakodalomban játszódó közel egy óra alatt többször el is kalandozik tőlük, bepillantást engedve a falu életébe, mintha csak azt akarná megmutatni, milyen az a közeget, amelyben ez a szerelem megfogant,

és amelyből Radunak egy jobb élet reményében el kellett mennie. Hajdúval ellentétben, aki nyitva hagyja filmje befejezését, Mitulescu úgy dönt, az epilógusban megajándékozza egy happy enddel a szereplőit, ez a lezárás azonban az addig látottakból egyáltalán nem következik.

A felesége leginkább azért neheztel Radura, amiért az magára hagyta őt és a kisfiúkat, holott a férfi a családjáért vállalta a külföldi munkát. Az áldozathozatal áll a török *Az apám szárnyai* (*Babamin Kanatlari*) középpontjában is, de itt egy pillanatra sem kérdőjeleződik meg a címszereplő tettének hősiessége. Az ötvenes éveiben járó Ibrahim egy felhőkarcoló építkezésén dolgozik, minimális fizetése arra év alig elég, hogy vidéken élő családját támogassa belőle, ráadásul még tudórakat is diagnosztizálnak rajta. Miután fülébe jut, hogy munkabalesetben szörnyethalt kollégája családjának az építető cég jókora kárpótlást fizetett, Ibrahimban felmerül, hogy akár így is biztosíthatná szerettei jövőjét.

Kivanc Sezer író-rendező ügyesen oltja bele a szociális drámába a klasszikus

suspense-t – a néző folyamatosan azt várja, hogy bekövetkezzen az elkerülhetetlen, ezért jelenetről jelenetretől nő a feszültség –, filmje ugyanakkor vádiratként is kíván szolgálni a munkásokat kizsigerelő kapitalista viszonyok ellen. Utóbbi aspektus azonban tompítja némileg a dráma erejét, pláne, hogy idővel áthelyezi a fókusz Ibrahim unokaöccsére és munkatársára, olyannyira, hogy a címszereplő az utolsó félórában már csak másodpercekre tűnik fel.

Nem egy, hanem két család életét követhetjük a grúz *Mások házában* (*House of Others*), a versenyszekció vizuálisan talán leginkább kimunkált filmjében. A Russudan Glurjidze rendező személyes élményein alapuló történet az 1990-es évek elején játszódik, valamikor a grúz-aház belháború lezárulta után. A helyszín egy vidéki település a hegyek lábánál, ahol az elmenekült, ellenségnek minősített családok otthonaiba a saját házaikból elűzött, de végül a győztesek oldalára került emberek költözhetnek be. A háború véres mementói és az idegen életek kulisszái között kellene tiszta lapot nyitnia a két családnak, miközben saját

Russudan Glurjidze: **Mások háza**



SEHENSWERT/SZEMREVALÓ

Ezek a fújtható fiúk

NAGY V. GERGŐ

A SZORONGÓ KAMASZOKNÁL KEZDŐDIK ÉS A TOTÁLIS APOKALIPSZISIG ÍVEL A FRISS NÉMET NYELVŰ FILMEKBŐL VÁLOGATÓ SZEMREVALÓ FESZTIVÁL.

Több erő, több érzékenység, több műfaj! Egy vitális mozi kerestetik! Ezt üvöltötte a világba néhány fiatal német rendező a kétezres évek elejének egyik neves fanzinjában, a *Revolverben*. „A (német) mozi legyen titokzatos, csábító és vagány” – hangsúlyozta a lángszavú kiáltvány, továbbá: „a mozinak veszélyesnek kell lennie.” Ezek az egykori titánok – Christoph Hochhäusler, Benjamin Heisenberg és a későbbi berlini iskola más jelesei – radikálisan szembehelyezkedtek a korabeli német filmmel és a „jósándékok mozijával”, nekitámadtak a jellegtelen konzumfilmeknek meg úgy nagyjából az egész német „leitkulturának”, utálták *A csenden túlt*, de szerették Herzogot, és minden tisztességes fiatalhoz illően valamiféle igaz és autentikus tapasztalat nyomába eredtek. És hogy vadromantikus forradalmuk miként változtatta meg mindazt, amit a német filmről gondolunk, tudunk, vagy tudni vélünk? Hát legyünk őszinték: sehogy.

Hiszen ezt a revolverező kiáltványt („Kino muss gefährlich sein”) manapság ugyanilyen hevességgel lehetne megfogalmazni. A *Szemrevaló* filmfesztivál legfrissebb évjáráta legalábbis arról tanúsodik, hogy a kortárs német film (illetve a német nyelvű film, merthogy a fesztivál szervezői Ausztria és Svájc terméséből is jó ízléssel válogatnak) továbbra is elsősorban a midcultban utazik, nem idegen tőle a társadalmi üzenet és a jósándék, viszont vadabb kunsztokra vagy formanyelvi kalandokra csak elvétve vállalkozik. Igaz, alkalmasint torzít az optika, hiszen idén nem jelentkeztek filmmel a berlini iskola eredetibb alkotói (kivétel: a csodálatos Maren Ade), vagy az osztrák film legizgalmasabb figurái sem (Seidltől Spielmannon át Hausnerig), de azért az

így is világosan látszik, hogy a németajkú filmkészítés jellegadó módusza manapság inkább a „papa mozija” és a „minőség hagyománya”, mintsem bármiféle újhullám. Ezen a vidéken a józan realitások és az üzembiztos profik uralkodnak: a jelenkori német filmet felelős szakemberek készítik, nem pedig látomásos pionírok. Steril díszletek között és mindig földközben kavar a rendezők kamerája, irodák (*Fritz Bauer*), rehabilitációs intézetek (*Négy királyok*), hideg bérlakások (*Agónia*), nett sípályák (*Semmi gond*) és kisuvickolt áruházak (*Egy közülünk*) egérszürke kulisszái előtt – távol minden vadságtól és valódi veszélytől, és fényévekre attól a lázas örökségtől, amit az új német film bízott az ernyedő utókorra.

De ki mondta, hogy ebben a regiszterben nem lehet elsőrangú filmet készíteni? Az *állam Fritz Bauer ellen* című kosztümös drámában például majd’ teljes fényében lép elénk a középfajú német realizmus. A háború utáni germán történelem legendás államügyésze áll a lendületes cselekmény fókuszában, aki az ex-nácikkal teli politikai vezetés gáncsai dacára kézre kerítette az Endlösungot megszervező Adolf Eichmann. A német múlttal való szembenézés hőisének sztóriáját Lars Kraume régivágású kémfilmként vezeti elő, amelyben az egykori lágerlakó náciavadász olthatatlan bosszúvágya a patrióta meggyőződés és makulátlan humanizmus formájának látszik – kérges humora, elrajzolt antagonistái és égnek álló dróthaja pedig hatékonyan galvanizálják a prehisztorikus műfaji sémákat. A *Fritz Bauer* erőnyeit sokáig lehetne könyvelni – lásd: részletgazdag látványterv; elegánsan alulfogalmazott férfiszerelem (?); hatásosan borongó dzsesszfutamok –, de lelkesedni érte azért meglehető-

sen nehéz feladat: elsősorban pontos, precíz, kimunkált stb. zsánermű.

De a német midcultnak akadnak még ennél is látványosabb eredményei – például a *24 hét*, ami az idei Berlinale hivatalos versenyének egyetlen hazai szereplője volt. Egy Down-kóros és szívbeteg magzat elhajtásának melodramájáról tudósít a feminista tézisfilmet ígérő sztori, amelyet Anne Zohra Berrached nagy svunggal, lehengerlő közvetlenséggel és végig hiteles színészgárdával vezet elő. Julia Jentsch és Bjarne Mädel például egészen lefegyverzően intim házastársi viszonyt prezentálnak elénk – a rendező pedig útközben valahogy felültra helyezkedik az áramvonalas tévéesztétika és valamiféle nyersebb dokurealizmus között, intim kameravezetéssel aládolgozva a színészi alakításoknak, olykor amatőrszínészekkel erősítve a hitelesség látszatát. Berrached mozija annyira horrorisztikusként mutat be egy társadalmi gyakorlatot (tudniillik a kései abortusz ügymenetét), hogy igen nagy hatással működik vitákat generáló problémafilmként – mindezen túl azonban elsősorban az a törekvése tünteti ki, hogy közvetlen közelségbe próbál férközni megtépázott hőseihez.

Ez a realista stílustörekvés fémjelzi a fiatalok világára fókuszáló műveket is – amelyek pedig igencsak masszív kontingenssel vannak jelen az idei Sehenswert mezőnyében, azt a benyomást keltve, hogy a kortárs német nyelvű film legfőbb témája éppenséggel a fiatalok sorsa. Zavart, szorongó vagy éppen robbanásig feszült kamaszok vonulnak elénk ezekben a deszaturált színvilágú, rosszkedvű drámákban, legyen szó a netpornó rabságában szenvedő svájci kölykökről (*Amateur teens*), egy német pszichiátriai intézet alkalmi közösségéről (*Négy királyok*), lebírhatalatlan elfojtásokkal küszködő egyetemi hallgatóról (*Agónia*), vagy éppen az osztrák külváros flaszterlázadóiról (*Egy közülünk*; *Agónia*). Míg a svájci Niklas Hilber olyannyira közel próbál húzózkodni a tinédzserek világához, hogy jószerevével csak mitesszer-makrókban fogalmaz (*Amateur teens*), addig a német kollégái inkább együttérző távolból figyelik a kamaszsorsokat (*Négy királyok*), az osztrákok pedig hírűkhöz illően legkivált ridegen geometrikus képekbe foglalják a külvárosi kamaszmagányt (*Egy közülünk*, *Agónia*) – de mindannyian hasonló konokossággal forszírozzák a



valószerű színészi játékot és az környezetrajz realizmusát.

Van egy visszatérő hang ezekben a filmekben: a feszült kamasz remegő fújtatása. Foglyul ejtett vadként fújtat az iránytalan dühtől majd' szétrobbanó Timo az erdőszéli szanatóriumban, ahol egy csendes szomorú karácsonyi szünet során három megbillent sorstársával próbálnak gyógyírt találni egymás lelki nyűgjeire (*Négy királyok*). Így fújtat David Clay Diaz párhuzamos szerkezetben kibontakozó elsőfilmjének (*Agónia*) két, ok nélkül szorongó hőse is – Alex, a bokszedzéseken kitikkadó kültelki vagány, és Christian, az egyetemista Patrick Bateman, aki szégyelli csóróságát és diákmunkáját a tehetős barátnője előtt. De hasonlóképpen fújtatnak-szuszognak a javítóból érkező vagy éppen oda törekvő flaszterkamaszok Stephan Richter hűvös és precíz elsőfilmjében (*Egy közölünk*), amikor a helyi supermarket raktárának folyosóin lopott piával bujkálnak a rendőrök előtt. Steril, matt felületek, kiürült terek és a generikus látványok veszi körbe ezt a fújtató fiatalságot (a gettó = egy graffiti a betonfalon), amelynek tagjai jobb híján ügyetlen vagy értelmetlen bűncselekményekkel igyekeznek szabadulni innen. Milyen beszédes, hogy a supermarket a filmek visszatérő helyszíne! Stephan Richter lényegében az egész moziját ennek az intézmények szentelte, bevásárlókoszik zörgésére és a vonalkód-leolvasók csipogására komponált antikapitalista

David Clay Diaz: **Agónia**

szorongásfilmet, amelyben a bűn és a kaland egyetlen lehetősége a lopás a pultról, és ahol a fiatalok dühe egyre jobban az őket fogva tartó termékek ellen fordul (a finálé nagyjelentében hősünk példátlan kegyetlenséggel bánik el egy Axo márkájú mosószerrel). Ha a fújtatás okát és a kamaszok szorongásának miértjét keressük, akkor az *Egy közölünk*ben találjuk a legmarkánsabb állítást – merthogy Stephan Richter közért-közéretfilmje szerint a légszomj és az elfojtás magából a gazdasági rendből fakad, az erőszak ki-robbanása pedig idővel elkerülhetetlen.

„Beszariak vagyunk. Senki sem fél annyira, mint a svájciak” – mondja Friedrich Dürrenmatt a *Dürenmatt* című okos és melankolikus dokumentumfilmben (melyben két gyermeke, testvére és archív felvételek mesélnek az író legprivátabb életéről), és állítása igazságát a *Csodaország* című omnibuszfilm kiválóan illusztrálja. Ez a tíz kezdő rendező által jegyzett mozi azzal a szorongással és a közelgő erőszakról való rettegéssel szembesít, amelyről az osztrák kamaszfilmek közvetett módon mesélnek. A féltucatnyi szálon bonyolódó cselekményt egy hatalmas és baljósan gomolygó felhő indítja be, amely lassan ellepi Zürichet, majd egész Svájcot sötétbe borítja, hogy ebben a demerungban fedje föl a helvétek valódi arcát. A jólét és a józan-ság vidékén egyre inkább eluralkodik a pánik, a pincékben szélsőjobbaldali figurák kezdenek szónokolni, és a kö-

zelgő vihar miatt százezrek indulnak a határ felé. A *Csodaország* nem csupán érvényes politikai allegóriát terít és frappáns reflexiót kínál a menekültválságra, de szokatlanul kemény szatírával gúnyolja ki az anyaország mentalitását. Ami viszont igazán kitűnő a hasonló vállalkozások között (például: *Nekünk Budapest, Magyarország 2011*), az a zavarba ejtő stílusjegye. Szinte megdöbbentő, hogy tíz különböző rendező együttes munkájáról van szó, merthogy az Altmanosan kavargó cselekmény jószerint végig ugyanabban a baljós, drámai tenorban szól, az egyes szálak és epizódok problémátlanul ízesülnek egymáshoz, és a szorongásos-apokaliptikus hangulatot végig következetesen sikerül erősíteni. Mindez elsősorban a szerzői önmegtartóztatás és a rugalmasság rendkívüli sikereként könyvelhető el, ugyanakkor a mezőnyön végigtekintve inkább jellemző szimptomának látszik – elvégre a germán fősodorban láthatóan egyébként is nehéz megkülönböztetni az egyes rendezőket. Szinte uniszónóban mesél ez a német nyelvű mozi, körülbelül a polgári realista elbeszélés egyetememes modorában, melyet az dokurealizmus és a naturalizmus olykori villanásai színeznék – és ezen a kissé megkopott, de továbbra is érvényes nyelven tudósít valami nehezen megfogható fenyegetésről, ami egyre jobban közeledik.

Szemrevaló Fesztivál:
2016. szeptember 22.–október 6.

■ MILES DAVIS ÉS HANK WILLIAMS

A jazzvirtuóz és az éneklő cowboy

■ GÉCZI ZOLTÁN

A JÓL SIKERÜLT ZENÉSZ-ÉLETRAJZI FILMEKET SOSEM KOTTÁBÓL, HANEM ÉRZÉS-BŐL JÁTSSZÁK. KÉT ÚJ ZENÉSZ BIOPIC.

Zenei géniuszokról forgatni hatalmas tét és felelősség: a nézők – akik jelentős arányban az adott művész ismerői és tisztelői, vagy lelkes rajongói – az életrajzi film elvárt színvonalát szükségképpen a tárgy jelentőségéhez igazítják, megkövetelik a mozival szemben, hogy igazodjon a muzsikusság kvalitásaihoz.

Miles Davis (1926-1991) és Hank Williams (1923-1953) az amerikai zenetörténelem kikezdetlen ikonjai, ugyanakkor korántsem volna könnyű kihívás két, hozzájuk hasonló jelentőségű művészt párba állítani. Davis iskolázott és végtelenül öntudatos világfi, a fekete polgárjogi mozgalom elkötelezett aktivistája volt; ragyogó intellektussal és kiapadhatatlan alkotóerővel bíró virtuóz, aki alapjaiban határozta meg a modern jazz fejlődését, és a progresszió valamennyi állomásához kulcsfontosságú, más zenészek számára minimum útmutató, esetenként: kinyilatkoztatással felérő felvételekkel járult hozzá. Hank Williams a rusztikus délvidek *high and lonesome* hangja, a poros dűlőutak örök vándora, az éneklő cowboyok egyenes ági leszármazottja; hagyományokhoz hű hillbilly, a country & western zsáner koronázatlan királya. Zenei attitűdjük és pályafutásuk ugyancsak szétartó, domináns karaktervonásaik azonban közösek, miként sorsuk is kísérteties hasonlóságokat mutat: kompromisszumot nem ismerő művészek voltak, akik bármikor bárkivel szembementek, ha fenyegetve érezték szakmai integritásukat, jócskán megtépázta őket az élet, és csúnyán meggyűlt a bajuk a nőkkel, a drogokkal és az alkohollal.

Nagy vállalást tesz az a filmes, aki szerzői konstrukcióban forgat az amerikai zenetörténelem fenegyerekeiről, hiszen a professzionális felkészültség és a történelmi akkurátusság mellett minimális nézői elvárás, hogy szívét és lelkét is hiánytalanul tegye bele a projektbe – szerencsére eme kulcsfontosságú szempontból a minap bemutatott *Miles Ahead* (rendezte: Don Cheadle) és az *I Saw the Light* (Marc Abraham) képes megfelelni a *biopic* műfaj iratlan szabályainak.

„Ha el akarsz mesélni egy történetet, akkor ne tökölj!” – a *Miles Ahead* nyitó-jelenetében imígyen állítja irányba a zavarodott riportert a modern jazz alapító atyja a rá jellemző szövegyenes modorban. Don Cheadle eltökéltségéhez nem férhet kétség: főszereplőként, forgatókönyvíróként és producerként egyaránt kivette részét a projektből, majd optimális jelölt hiányában a rendezői kreditet is magára vette. Miles Davis életrajzi filmje tiszteletet parancsoló elhivatottság által születhetett meg: már a 2000-es évek elején felröppent a szóbeszéd, miszerint Cheadle elkötelezte magát az akkor még cím nélküli mozi iránt, 2006-ban pedig bejelentette, hogy megkezdte a produkció előkészítését. A projekt ezután majd' egy évtizedig szenvedett *development hell* fázisban, végül független finanszírozásban valósult meg. Tekintettel arra a körülményre, hogy az alkotók által vállalt művészi kockázat a film tárgya miatt kirívóan magas volt, ugyanakkor a mozi sosem kecsegtetett – a szó hollywoodi értelmében véve – számottevő anyagi sikerrel, Don Cheadle első rendezése a

szerzői szemlélet és a személyes elkötelezettség ragyogó diadala.

Miles Davis alkotóként elképesztően termékeny volt, öt évtizeden át komponált és játszott, miközben „úgy ötször-hatszor változtatta meg a zene világát”; magánéletét szédítően magas hullámhegyek és dermesztően mély hullámvölgyek tagolták – életútja, ha dramaturgiai forrásként tekintjük, kiaknázhatatlanul gazdag. A forgatókönyvírók (Steven Baigelman, Don Cheadle) elegánsan kerülték ki az ebből fakadó csapdahelyzetet: ahelyett, hogy menthetetlenül belesztek volna az események sűrű dzsungelébe, a jazztrombitás karakterére fókuszáltak, a film struktúráját pedig a Davis által bevezetett modális zenei rendszer szerint, a rögtönzés illúzióját megteremtve építették fel. A hangnemet, a dramaturgia keretét az önkéntes száműzetésben töltött évek adják (Davis 1975 szeptemberében bezárkózott az Upper West Side-on álló házába, és a rákövetkező öt évre elvonult a nyilvánosság elől; teljesen elnyelték függőségei, nem lépett színpadra, de még a trombitáját se vette kézbe), a retrospektív epizódok pedig az adott jelenet kulcsmomentumához csatlakozva ágaznak el.

A főszerepet játszó Cheadle átlényegülése háborzongatóan hiteles: bicegő járása, rekedt orgánuma, heves gesztusai, extravagáns ruhatára, valamilyeni manírja egy az egyben Davist idézi meg. Ugyanakkor az alkotóknak nem állt szándékában idealizálni, vagy akár csak szerethetőbb karakterré sminkelni a modern jazz királyát, így nem csupán a zene iránti izzó szenvedély, a semmiféle megalkuvást nem ismerő temperamentum és a bárminemű korlátokat elvető zsenialitás, de a súlyos kábítószerezőség, a paranoiás örület, az erőszakra való hajlam, s mindezek ősforrása: a kórosan túltengő egó is hangsúlyos része a portrénak.

Kritikák nem is az életrajzi elemek hitelatlansága (minimális pontatlanság mutatkozik csupán a moziban, például Davis házában nem Kawai, hanem Yamaha hangversenyzongora volt), a színészi játék vagy a szerkesztés, hanem egy kulcsfontosságú fikciós elem, a fehér újságíró szerepeltetése miatt érték a filmet. Davis szakmai szempontból kérlelhetetlenül színvak volt, magasról tett rá, hogy fehér vagy fekete zenészről áll színpadra, ha az képes volt teljesíteni meglehetősen

magas zenei elvárásait. Ironikus, hogy a megfeneklett filmterv számára éppen egy fehér színész, Ewan McGregor leszerződtetése jelentett kiutat a csapdahelyzetből. A pénzügyi fedezet megteremtéséhez szükség volt egy fehér sztárszínészre.

Az a körülmény, hogy a rendező-főszereplő Don Cheadle maga is zenész (az utolsó jelenetben Miles Davis régi kollégáival, Wayne Shorterrel és Herbie Hancock-kal áll színpadra), alighanem számottevő mértékben befolyásolta a cselekmény bázisát adó konfliktust. A mozi központi motívuma a „halál csókja” fázis bemutatása; az az állapot, amikor egy rendkívül termékeny, nagyformátumú zseni saját munkásságának súlyával szembesülvén, bárminemű hit és perspektíva nélkül néz farkasszemet a jövővel, oly sok munkát és áldozatot követően tanácstalanul és magányosan áll a csúcson. A „kortárs klasszikus” jelzős szerkezet, az életműdíj-kitüntetések, a díszdoktori címek terhe legjobb esetben is bénítóan hat a kreatív elmékre, a sötét zsákutcából pedig egyetlen kiút kínálkozik – maga az alkotás.

Az *I Saw the Light* szintén rendhagyó karriermozi, hiszen egy alig 29 évet élt, balsors által tépett, önpusztító életmódjáról elhíresült zsenit állít fókuszba. A Marvel-filmekkel és az *Éjszakai szolgálat* sorozattal népszerűvé vált Tom Hiddleston alaposan felkészült az elkárhozott country-sztár szerepére: a for-

gatást megelőzően rengeteget futott és kerékpározott, hogy küllemre is igazodjon Hank Williams paszulykóró-alkatához, gitár- és énektanárhoz járt, illetve kifogástalanul elsajátította a déli akcentust. A film hitelességét erősíti, hogy valamennyi dalt újrarögzítették Hiddleston énekhangjával, a színész a koncertjelenetekben élőben énekelt és gitározott – vagyis valódi zenésszé lényegült át. Fonákjáról nézve, Marc Abraham korábban inkább produceri területen szerzett gyakorlatot, szerzői filmsként korántsem halmozott fel ilyesféle érdemeket, s bár kétségkívül elkötelezte magát a mozi mellett, direktorként és forgatókönyvíróként nem volt képes oly határozott víziót kialakítani, mint Don Cheadle. A forgatókönyv ugyancsak tankönyvszerű, a dokumentarista stílusú betétek idegen anyagként hatnak, a szerkesztés pedig élénk kételyeket ébreszt – a nézőnek mindvégig az az érzése, hogy 20-30 kulcsfontosságú perc a vágószóba padlóján végezte. A produkció a legapróbb részletekig korhű (ki kell emelni a jelmez- és a díszlettervezők munkáját), a történelmi háttér messzemenőig hiteles, a mozi képvilága szemet gyönyörködtető, de Hiddleston karaktere nem kapta meg azt a dramaturgiai kontextust, amelyben kibonthatta volna a figura lélektani dimenzióit. Szerepsére Marc Abraham sem óhajtott vulgárpeszichológiai módszerekkel, flashback-jelenetek láncolatában feltárni Hank Williams vélelmezett gyermekkori traumáit (ezen a ponton vérzett el Taylor

„Magányosan áll a csúcson”

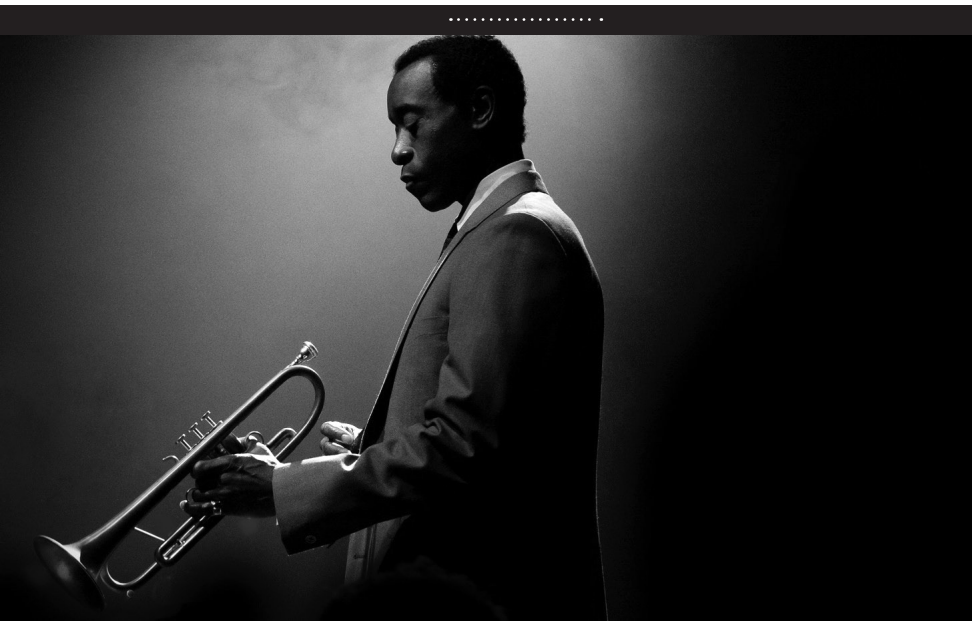
(Don Cheadle: Miles Ahead)

Hackford 2004-es Ray Charles-portréfilmje, a *Ray*) –, nem faragott életlen fejszével durva ripacsot a főszereplőből (mint tette azt James Mangold Johnny Cash figurájával *A nyughatatlanban* (2005), de a markáns alkotói koncepció hiánya felettébb szembeszökő.

A Miles Ahead és az *I Saw the Light* vérbeli szerzői mű, igazi szerelemprojekt; meglehet, hogy a főszereplő hollywoodi produkciókhoz szokott közönség számára az első túlzottan egzaltált, a második pedig vigasztalanul szomorú, mégis fontos filmek ezek. Don Cheadle és Marc Abraham egyaránt képes volt hiteles pszichológiai portrét rajzolni a címszereplőről, rámutatva a valódi alkotómunkát végző ember meghatározó jellemvonására: az ilyesféle alakokat – legyenek zenészek, építészmérnökök vagy éppen borászok – merőben más ambíciók mozgatják, mint az átlagos polgárokat, és bármilyen kockázatot hajlandók a legcsekélyebb mérlegelés nélkül vállalni, ha kreatív víziójuk megvalósítása forog kockán. Ugyanakkor nem csak a nagyformátumú zseniknek, de annak a kornak is emléket állít eme két mozi, amikor bőséggel akadt tér kiemelkedő kreatív képességeik érvényesítésére, mert a muzsika kulcsfontosságú kultúra- és identitásképző tényező volt; feketék vagy fehérek, kiművelt városiak vagy délvidéki hillbillyk számára egyaránt hétköznapi életük elidegeníthetetlen részét képezte.

Hiram King Williams 29 évesen távozott; a krónikus fájdalom, a whiskey és a morfium, a permanens turnén lévő muzsikusok önpusztító életmódja túl sok volt; utolsó koncertjére sose érkezett meg, egy azúrkék Cadillac hátsó ülésén érte a halál 1953. január 1-én. Zenei örökségét követlen leszármazottjain (Hank Williams Jr, Hank Williams III, Jett Williams, Holly Williams, Hilary Williams) túl számtalan neves és névtelen zenész tartja életben, s viszi tovább.

Miles Dewey Davis III 65 évesen, öt évtizednyi alkotómunka után hunyt el. A modern zenére gyakorolt hatása felbecsülhetetlen, kompozícióit ma is világszerte játszzák, tanítványai megszámlálhatatlan remek lemezzel gazdagították a kortárs zeneirodalmat. De az utat, amit bejárt, senki sem folytatta – hiszen ő maga is azt tanácsolta társainak, hogy utánzás helyett a saját hangjukon szólaljanak meg, és saját zenéjüket játszzák. •



ROALD DAHL: SZOFI ÉS A HABÓ

Szerzőóriás

TÜSKE ZSUZSANNA

DAHL MESÉIBEN A FELNŐTTEK JELENTIK A LEGNAGYOBB VESZÉLYT.

Roald Dahl, halhatatlan és meglepetésekkel teli írómagusként máig képes arra, hogy olvasóközönségét akár egy életen át elkísérje, felejthetetlen mutatóványokkal lenyűgözve – az álmokra éhes gyermekkort varázslatos, tarka meseregények izgalmával, a józanságra ítélt felnőtt létet meghökkentő novellák fanyar fekete humorával színezi át. Az 1990-ben elhunyt fantáziagyáros műveinek két csoportja látszólag kétféle világba repít és különböző korosztályokhoz szól, a dahl-i spiritusznak köszönhetően azonban a gyermekregények éppen olyan sokarcúvá válnak, mint szerzőjük – mélyrétegekben, értelmezési tartományaikban a felnőtt közönség számára is jócskán rejtőzött titkok és válaszok. A nagykorúakhoz írt mesék sötét tónusai sokszor a szemkápráztató képek, a színpompás kalandok világában is felbukkannak és rendre ahhoz a kegyetlen megállapításhoz vezetnek, miszerint a gyermeki lét maga a megtestesült szenvedés, a szüntelen kiszolgáltatottság, amelyből kizárólag a fantáziavilágba való menekülés vagy – még pesszimistább értelmezés szerint – a halál(álom) adhat kiutat.

Dahl kiskorú hősei között akadnak árvák (*Boszorkányok*), cdiszfunkcionális család és bántalmazás áldozatai (*Matilda*), éhezők (*Karcsi és a csokigyár*) sőt egyszerre mindhárom csoportba tartozók (*James és az óriásbarack*), minden esetben a felnőttek jelentik számukra a legfőbb veszélyt – a szeretetlenségtől és a magánytól válnak a különféle szörnyek (szadista iskolaigazgatónők, gyerekgyűlölő gyártulajdonosok, rideg kékharisnyák) prédájává a megelevenedett rémálmokban. Dahl 1982-es keletkezésű műve, a *Szofi és a HABÓ* (az ideai magyar kiadásban immár *A barátságos óriás* címen) takaros összefoglalót ad ezekből a motívumokból, sőt

az egyik legszemélyesebb regényeként (amelyet szerzője a kedvencének tartott) további finomsággal gazdagítja az alkotói univerzumot is. Dahl többnyire kisfiúkra osztja a főhős szerepét, ez esetben azonban egy fruska, az árvaházban sínylő Szoft áll a középpontban, akinek alakját – a bevezetőben olvasható ajánlás alapján – imádott kislányáról, Oliviaról mintázza. A borzongató elemek már a könyv első oldalait éjféketére festik. A kis Szofi álmatlanul gubbaszt a hálóteremben, amelyet éjjel senki, semmilyen indokkal nem hagyhat el fenyítés nélkül. A halálos csend alapján Szofi úgy gondolja, a legendás boszorkányok órája érkezett el, „amikor az összes sötét dolog előjön a rejtkehelyéről, hogy egy időre hatalmába kerítse a világot”, ehelyett azonban egy nyolc méteres, árnyfekete idegen tűnik fel az éjszakában, aktatáskával és trombitával a kezében, majd az ablakon keresztül elragadja a kislányt. Így kezdődnek el Szofi és a jámbor monstrum, HABÓ, azaz a Hatalmagos Azonáltal Barátságos Óriás kalandjai, aki álmokat fúj be alvó gyerekek szobájába és kizárólag zöldséggel (az Óriásföldön termő orrborkával) táplálkozik: valódi különc a vérszomjas, emberevő trollok birodalmában, akárcsak újdonsült, kis szövetségese, a családi közegben felcseperedő gyerekek között. A kívülálló párosnak hamarosan világmentő küldetése akad: megfékezni a falánk óriáscsürhét, akik – a *Boszorkányok* szipirtóhadához hasonlóan – komolyan veszélyeztetik Anglia kiskorú-állományát, országos gyereklakomára készülve.

A *Szofi és a HABÓ*-ban – a máigikus világi látványos leírásai mellett – a nyelvi játék is kiemelt szerepet kap:

az óriás sutaságából, tanulatlanságából bravúros, ízes szófacsarások születnek (amelyek magyar nyelvre átültetésére a fordító, Nagy Sándor mesteri megoldásokkal szolgált). Dahl művét többszörös reflexió szövi át: a szerző/óriás egy helyen Charles Dickens-t méltatja, amellyel egyszerre jelenik meg az árvaság és az írói tehetség tematikája, ehhez társul a HABÓ által befőttesüvegbe zárt sok ezer álom egyike egy kisfiúról, aki arról ábrándozik, hogy egy napon az egész világ az ő könyvét fogja izgalommal olvasni. Dahl a történet végén egyértelművé teszi, hogy a komoly írói babérokra érdemes, finom hallású szócsavaró ő maga, aki az emberek között megtelepedve papírra vetette közös kalandjait Szofival. Miközben a mese lapjain hatalmas ám barátságos személyében Szofi apukára és álomvilágra talál, a való élet ennél szívszorítóbb és kegyetlenebb történetet írt: a kis Olivia nyolc évesen agyvelőgyulladásban elhunyt, amit az író élete végéig képtelen volt feldolgozni. A *Szofi és a HABÓ* egyfajta művészi kísérletet jelentett erre (húsz évvel a tragédia után): nemcsak renitens humora és zseniális nyelvezete teszi kiemelkedővé a Dahl-csodavilágban és a világirodalomban, de az életmű legmegindítóbb gesztusával egyszerre két személyt emel a halhatatlanságba – írórt és gyermekét.

MÓRA KIADÓ, 1990 / KOLIBRI KIADÓ, 2016



STEVEN SPIELBERG: A BARÁTSÁGOS ÓRIÁS

Az álmok mérnöke

KRÁNICZ BENCE

SPIELBERG KETTŐS ÖNPORTRÉJÁNAK TANULSÁGA: A NAGYSÁG RELATÍV.

Melyik volt Steven Spielberg utolsó igazán emlékezetes műve? Előállt-e az ezredforduló után a rendező olyan filmmel, amely az Indiana Jones-trilógiához fogható közönségkedvencé, vagy a *Schindler listájához* hasonlóan széles körben beszédtémává vált volna, netán egyszer majd filmtörténeti fordulópontként emlegethetjük, mint a *Cápát*? Talán igazságtalan a kérdés, mégis sejteni a választ. És bár Spielberg neve még mindig garanciát jelent a magas színvonalra, a hetvenedik évében járó rendező már nem azzal az ambícióval forgat, hogy túlszárnyalja hajdani önmagát.

A tavalyi, remekül sikerült *Kémek hídjá* után idén egy Roald

Dahl-mese adaptációjával állt elő. A *Szofi és a HABÓ* történetében több, Spielberg szívének kedves motívum akad: a hatalmas képzelőerővel megáldott árva kislányt az első tanítási napon befogadná a spielbergi gyerekhősök osztálya, az unalmas hétköznapiakat felforgató, egyszerre fenyegető és lenyűgöző csodák között pedig az óriásoknak is jut hely egy sereg úrlény, a dinócsorda és az emberevő cápa mellett. Ám ezúttal nemcsak az árvaházból mágikus utazásra induló kiskorúban ismerhetjük föl a gátlásos Spielberg Jr-t, miként az *E.T.*-ben vagy *A Nap birodalmában*, hanem a címszereplőben is.

„Egy másik világ kapuja”

(Ruby Barnhill és Mark Rylance)

A visszahúzódó, magányos óriás önként vállalt feladata, hogy szép álmokat gyártson gyerekeknek és felnőtteknek. A mi világunkból nézve hatalma szinte végtelen, saját közegében, az óriások között viszont maga is csodabogárnak, kitalálttnak számít, és testileg is kisebb, törekenyebb a többi óriásnál. Nem is ért szót az agresszív, vérszomjas társakkal, inkább egyedül dolgozgat. Talán Spielberg alkotói önképéről árulkodik, hogy a kislány által HABÓnak, vagyis Hatalmagos, Azonáltal Barátságos Óriásnak elkeresztelt figura erődje nem a művész elefántcsonttornya, hanem a megbízható mesterember műhelye, ahol katonás rendben sorakoznak az álomreceptek hozzávalói. Mikor a mese második felében a HABÓ nagyságát az embervilág is felismeri, és vendégül látják az angol királynő palotájában, feszeng és idegennek érzi magát, ám tudja, hogy különleges tudása és pozíciója miatt okkal várnak tőle sokat az emberek – nos, ezt a jelene-

tet is csábító Spielberg hollywoodi státusza felől nézni.

Mindazonáltal *A barátságos óriás* dögunalmas lenne, ha csak a spielbergi tükörképeket leshetnénk. Erről nincs szó, az álmok körül zajló történetnek ugyanis a vizuális megformálása is különleges. Janusz Kaminski képein nem a félig élőszereplős, félig komputeranimált figurákat mozgató technika izgalmas, hanem a méretekkel, arányokkal és felületekkel folytatott játék. Óriásföldre érve elveszítjük a viszonyítási pontokat: amit víztükröknek hiszünk, egy másik tér kapuja csak, megváltozik anyag és levegő viszonya, és ha úgy adódik, fejjel lefelé kell eligazodnunk. Ez a bátor, invenciózus térszerkesztés igencsak ritka a hollywoodi szuperprodukciókban, a kisebb-nagyobb óriások, illetve emberek kapcsolatáról szóló történethez ugyanakkor jól illeszkedik, és nem mellékesen a 3D-nek is értelmet ad – a térhatás ügyes használata egy másik új-hollywoodi rendező mesefilmjével, a Scorsese-féle *A leleményes Hugóval* rokonítja *A barátságos óriást*.

Ám a vizuális furfang sem leplezheti, hogy a sztori nem különösebben kalandos. Az emberek és óriások világa között közvetítő kislány harmadik típusú találkozásai a novellából regénnyé duzzasztott Dahl-eredetiben sem bővelkednek fordulatokban, Spielberg hősei pedig sajnos nem elég izgalmasak ahhoz, hogy megbűvölve figyeljük csetlés-botlásukat. Hiába Mark Rylance digitalizált mimikája, ha karaktere nem egy bonyolult lélek, és a dickensi árvákhoz képest szinte elkenyetzetett Sophie is meglehetősen érdektelen marad. A reális világunkból érkező commandósok megjelenése Óriásföldön diszonzánsnak hat, ahogy nevetetés helyett a szellentős poénok is inkább bizarr hatást keltenek ebben a furcsa, széteső, de részleteiben gyönyörű mesefilmben.

A BARÁTSÁGOS ÓRIÁS (The BFG) – amerikai, 2016. Rendezte: **Steven Spielberg**. Írta: **Roald Dahl** regényéből **Melissa Mathison** és **Christopher Abbott**. Kép: **Janusz Kaminski**. Zene: **John Williams**. Szereplők: **Ruby Barnhill (Sophie)**, **Mark Rylance (HABÓ)**, **Rebecca Hall (Mary)**, **Penelope Wilton (Királynő)**, **Bill Hader (Vérontó)**, **Jemaine Clement (Húsevő)**. Gyártó: **Dreamworks / Amblin / Walt Disney**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 120 perc.



■ **BEN-HUR**

Cirkuszt a népnek

■ **JANKOVICS MÁRTON**

BEKMAMBETOV BEN-HURJA NEM A MONUMENTÁLIS BIBLIAI FILMEPOSZOKKAL VERSENYEZ, INKÁBB AZ AKTUÁLIS VILÁGPOLITIKAI ÁTHALLÁSOKBAN BÍZIK.

A filmtörténet nagy klasszikusaihoz újra hozzányúlni egyszerre csábító és veszélyes vállalkozás. Az „eredetihez” méricskélés elkerülhetetlen ilyenkor, hiszen minden nekifutás eleve a mitikus magasságokban trónoló előd olcsó másolatának nehéz pozíciójából indul. Nem véletlen például, hogy a mai napig nem készült remake a *Casablancá*-ból vagy az *Elfújta a szél*-ből.

Ahogy az sem, hogy a *Gladiátor* óta ismét népszerű szandálos filmek trendjén idén a mozikba belovagló *Ben-Hur* adaptációt minden lehetséges módon igyekeztek eltávolítani az 1959-es klaszszikustól.

„Elolvastam a forgatókönyvet és hirtelen rájöttem, hogy nagyon más, mint amire számítottam. Ez nem egy remake, hanem új értelmezése a híres regénynek” – indokolta Timur Bekmambetov, hogy miért is vállalta el a film megrendezését a kezdeti ódzkodás után. Eszerint nem William Wyler filmtörténeti mérföldkövét akarták túlszárnyalni, inkább Lew Wallace 19. századi alapművét adaptálták újra nagyvásznonra.

Talán épp az adhatta a bátorságot, hogy Wylerék műfaji etalonná váló *Ben-Hur*ja már a harmadik feldolgozása volt a könyvnek, ám mégis sikerült kilépnie a nagyszabású, 1925-ös verzió árnyékából, amely a némafilmkorszak legdrágább sikerfilmje volt. Az 1960-as Oscar-gálát letaroló *Ben-Hur* egyfelől újra az amerikai bestsellerlisták élére katapultálta a regényt (visszavéve a legtöbb példányban elkelt amerikai regény címét az *Elfújta a szél*től), másfelől jó időre elretentett minden filmet attól, hogy hozzá merjen nyúlni a történethez.

Nem meglepő tehát, hogy az új *Ben-Hur* a különbségeket hangsúlyozza a nagy elődhöz képest. A különbségek

tényleg szembeszökőek. Bekmambetov *Ben-Hur*-ja már a műfajhoz képest szerénynek számító, két órás játékidővel is azt üzeni a nézőnek, hogy a monumentális bibliai filmpozs helyett egy feszebb, kevesebbet markoló történelmi drámával lesz dolga. Ennek köszönhetően persze komplett cselekményszálak, fontos szereplők és helyszínek tűnnek el a történetből, viszont jóval nagyobb hangsúlyt kap Ben-Hur és Messala, a két nagy ellenfél közös múltja, akárcsak a jeruzsálemi politikai viszonyok ábrázolása.

Mindez nem historikus érdeklődésből fakad, a film inkább nyilvánvaló analógiaként használja a történetet a mai világpolitikai helyzetre, ami korántsem szokatlan ebben a műfajban.

Akárcsak a *Nagy Sándor*, a *hódító*, vagy a *300* esetében, itt is csak úgy röpködnek az áthallásos mondatok

„Bármikor kicserélhetőek amerikai katonákra”

(William Wyler: *Ben-Hur* - Charlton Heston)

a szereplők szájából: a Közel-Keletre új civilizációt és elnyomást hozó rómaiak bármikor kicserélhetőek lennének amerikai katonákra, az ellenük harcoló zelóták pedig öngyilkos merénylőkre. Ennél direkterben már csak úgy lehetne sulykolni a történelmi párhuzamot, ha egyszer csak begördülne egy tank az ókori díszletek közé, ahogy a *Jézus Krisztus szupersztár*ban is történt.

És ha már Jézusnál tartunk, még egy nagy változás: az új *Ben-Hur* elveti a korábbi feldolgozások elliptikus szerkezetét, és gond nélkül berángatja a Megváltót a képkivágatba. Wallace ugyan részletesen leírta Jézus tetteit és gondolatait a regényben, ám meg volt róla győződve, hogy nem szabad őt földi halandónak eljátszania a színpadon vagy a filmvászonon. Az első Broadway-adaptáció szerzőit meg is győzte, hogy Jézus csak áttételesen legyen jelen a színpadon, és ezt a koncepciót vették át a korábbi mozifilmek is, amelyek sosem mutatták Jézus arcát közelről. A mindezt felrúgó új verzió csak aláhúzza az óvatosságában is modern megoldás erejét azzal, hogy arcot ad Jézusnak, megfosztva őt eredendő titokzatosságától.

A feldolgozások közti hasonlóságok azonban épp olyan beszédesek, mint a különbségek, és az új film legalább annyira tudatosan építi ezekre imidzsét, mint a büszkén hangoztatott elkülönülésre. Az ikonikus fogathajtó-jelenet dramaturgiáján és képivilágán például Bekmambetov alig





változtatott valamit (bár elhagyta a Messala szekerének kerekéből kiálló pengéket). Persze ezt már az 59-es verzió is szinte beállításról-beállításra vette át elődjétől.

„Az izgalmak izgalma! A félelmetes fogathajtó-jelenet, amelyet képtelenség szavakba foglalni” – kürtölte világgá a *Ben-Hur*-előzetes 1925-ben, és a gyakran koptatott szuperlatívuszok ezúttal nem álltak távol az igazságtól. Tényleg újat mutattak a nézőknek, a cirkuszi versenyt azóta is a filmtörténet legnagyobb hatású jelenetei közt tartják számon, egy polcra helyezve a *Patyomkin páncélos* lépcsős montázsával.

A fogathajtó verseny annyira ikonikussá nőtte ki magát, hogy maga alá is gyűrte a történetet. Mintha a monumentális biblikus példázat csak pusztá hordozója lenne a fő attrakciónak, mintegy apropót szolgáltatva arra, hogy a jelenet továbbörökíthesse magát a folyamatosan fejlődő technika új korszakaiba. 1925-ben még 4:3-as képaránnyal, fekete-fehérben, 1959-ben már színesben, szélesvásznon izgulhatták végig a nézők az öldöklő cirkuszi hajszát. Szinte szükségszerű volt tehát, hogy a CGI-korszakban is megküzdjön egymással Ben-Hur és Messala a jeruzsálemi arénában, így a fogatról leszakadó kerek már IMAX 3D-ben röplülhessen ki a nézőtérre.

Bekmambetov állítólag a YouTube-os Nascar-közvetítések képi dinamikáját

„A gyorsaság és meglepetés erejével”

(Timur Bekmambetov: Ben-Hur - Toby Kebbell)

feszültséget a jelenetbe. A gond csak az, hogy a film lezárását ezután annyira összecsapták, hogy a katarzisan még az esélyét sem hagyták meg ezzel. A váratlanul lecsapó, villámgyors happy end elfed minden esetleges tanulságot a kibékíthetetlen etnikai különbségekről és az emberi gyűlölet természetrajzáról.

Az új, áramvonalasra szerkesztett *Ben-Hur* biztosan nem lesz filmtörténeti alapmű, csak egy nyári látványosság, amire már nem is emlékszünk majd, mikor kiváltjuk jegyünket a következő cirkuszi futamra. Hiába szaporodtak meg az ezredforduló óta a szandálos és biblikus témájú filmek, ez a műfaj ma már nem lehet Hollywood zászlóshajója, mint az 50-es években volt. Mi másért ironizáltak volna rajta olyan édes-bús nosztalgiával a Coen fivérek legutóbbi filmjükben, az *Ave, cézár!*-ban, ahol egy *Ben-Hur*-koppintás forgatása közben rabolják el kommunista forgatókönyvírók a főszereplőt?

Az évad másik *Ben-Hur* moziját gyártó, gyorsreagálású Asylum stúdió persze nem feltétlenül korszakalkotó művekre vár, mikor a következő filmje témáját kijelöli. Egy nagyobb szabású nyári blockbuster épp elég arra, hogy a fészén hetek alatt megírják és lefor-

gassák a maguk olcsó verzióját. A *Ben-Hur* nevében faék egyszerűségű folytatása Wallace történetének. Valahol a birodalom egyik távoli provinciájában járunk, ahol a remeteéletet élő Júda Ben-Hur egy maréknyi lázadó fiattal képez ki arra, hogy küzdjenek az elnyomó rómaiakkal szemben. Mintha Mark Atkins filmje a saját piaci pozíciójának leképezését nyújtaná: a nagy Ben-Hur nevében, és a tőle ellesett trükkökkel veszi fel a gerillaharcot a sokkal nagyobb erőforrásokkal bíró, legyőzhetetlen légióval. Ha a mozipénztárat stabilan uraló birodalmat megdöntésére nincs is esélye, de a peremvidéken egyiket ütközetet a maga javára fordíthat a gyorsaság és a meglepetés erejével.

BEN-HUR (Ben-Hur) – amerikai, 2016. Rendezte: Timur Bekmambetov. Írta: Lew Wallace regényéből Keith R. Clarke és John Ridley. Kép: Oliver Wood. Zene: Marco Beltrami. Szereplők: Jack Huston (Judah Ben-Hur), Toby Kebbell (Messala), Nazanin Boniadi (Eszter), Pilou Asbaek (Pontius Pilátus), Morgan Freeman (Ilderim). Gyártó: Paramount Pictures / MGM. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 123 perc.

BEN-HUR NEVÉBEN (In the Name of Ben Hur) – amerikai, 2016. Rendezte és írta: Mark Atkins. Kép: Mark Atkins. Zene: Christopher Cano. Szereplők: Adrian Bouchet (Ben-Hur), Jonno Davies (Adrian), Stephanie Beran (Veleda), Gana Bayarsaikhan (Khtu). Gyártó: The Asylum. Forgalmazó: ADS Service. Feliratos. 90 perc.

ELLIOTT, A SÁRKÁNY

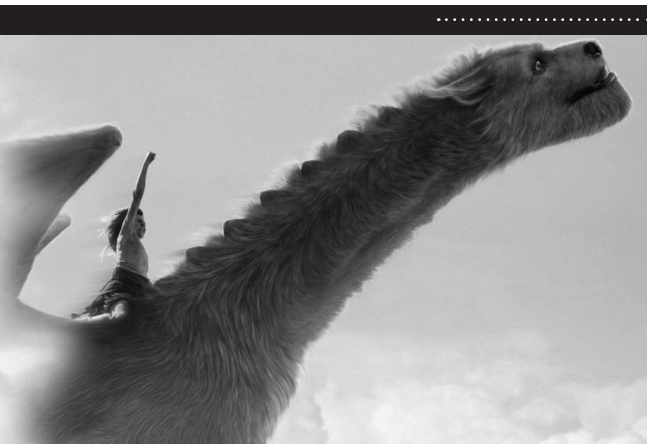
Ki az erdőméhből

VARRÓ ATTILA

LOWERY DISNEY-REMAKE-JE LECKÉT AD A PÁN PÉTER-NEMZEDÉKNEK

A „vadonban felnőtt fiú” története nem csupán számtalan hírneves esetnek köszönheti életképességét évszázadok óta, de mind a meseirodalom (*A dzsungel könyve*), mind a kaland-fantasy (*Tarzan, a majomember*) felmutat egy saját klasszikust belőle: töretlen népszerűségét már sok tucatnyi regény bizonyította és ismert filmverziók táplálták Disney-rajzfilmmusicaltól Truffaut-filmdrámáig. Az idei blockbuster-szezon hármát is felmutat belőlük, igen széles skáláján műfaji megközelítésnek és színvonalnak. Egyetlen téren azonban mindhárom feldolgozás rokon: akár anonim mesedzsungel, belga-kongói őserdő vagy közelmúltbeli amerikai erdőség, a három Vadon egyaránt időn kívüli világ, paradicsomi menedék az elkerülhetetlen haladás/fejlődés elől, nevezzük azt akár nyugati civilizációnak (*Tarzan legendája*) vagy nagykorúságnak (*Elliott, a sárkány*), netán egyszerre mindkettőnek (*A dzsungel könyve*). A kis Maugli, a felnőtt Tarzan és a szülei halálos autóbalesete után hat évre a rengetegben ragadt Pete számára az őserdő egyaránt a devolúció napfényében fürdik: a bennszülött falu pri-

„Több mint diadalmos fallosz-himnusz”
(Oakes Fegley)



mitív utópiájában apává lenni vagy örökre gyerekeknek maradni az erdőméhben egyaránt tagadása a civilizált társadalom által elvárt, ám egyre kevésbé biztosított állampolgár-létnek – meséik fő célközönsége immár nem a gyermekkort természetes közegnek tekintő kisiskolás vagy szülőkös csapdának érző kamasz hagyományos fantasztikum-fogyasztói, inkább a felnőttkor és családalapítás küzdelmei elől hajdani gyerekszobák játszóterébe visszavágyó fiatalok szaporodó serege, az Y-generációs bumeráng-nemzedék.

Érthető hát, ha ezt a Vadont a filmkészítők mesebeli varázserdőként jelenítik meg, mitikus méretűre növelt vadállatokkal (*A dzsungel könyve*), fizikai törvényeknek függetlenítő fantasy-akcióparádékkal (*Tarzan legendája*) vagy éppen egy bűvös sárkánnyal, aki egyszerre gigászi védőszellem, láthatatlan barát és hűséges nagykedvenc. Az 1977-es animációs musical gyermekrajzokból átszökött Elliott-ja hiperealista CGI-verziójával pont abba a fikciós metszetbe került (bár másik irányból), ahol a giga-piton és mega-orángután vagy a Tarzan-film *mangani*-csapata lakik, az idősebb közönség által preferált homályzónába racionális és irracionális között – azonban sárkány mivolta univerzálisabb és személyesebb pluszjelentést hordoz, mint a *Dzungel könyve* fabulájának „parlamentáris farkashorda kontra tigrisdiktátor” párosa vagy a *Tarzan legendájának* rassz alapon kezelt óriásmajmai. Míg Mauglit a demokrácia alapszabályaira neveli egy vérből való falkája, Tarzan pedig faji alázatból kap leckét a fekete gorilláktól, a 11 éves Pete dugdosott tűzokádója inkább

a serdülőkor ébredő szexualitását jelenti (lásd a *Dzungel könyve* gonosz Káját), akár csak a korábbi „fiú-sárkánnyal” filmek hőseinél, az *Így neveld a sárkányodat* férfierő-deficities kamaszvikingjétől az első szerelemmel találkozó Eragonon át a *Sárkányszív* 2. lovagpallosra áhítózó apródjáig. Az óriásgyík-háton égbe szökkenő kamaszok az elkerülhetetlen határátlépést ünneplik fiú- és férfilét között, az *Elliott, a sárkány* azonban több mint diadalmos fallosz-himnusz. Címadó szörnyetege ugyan elődeihez hasonlóan a kirótt nemi szerep elfogadásának katalizátora (nem csupán a fruska Jane-re találó Pete-Tarzannál, de a szintén időtlen Vadonban rekedt erdőőr-hősnőnél is, aki a történet végére férfi-egyenruháját anya/feleségöltözékre cseréli) – ám végül kénytelen könnyes búcsút venni kisgazdájától, hogy ő is saját familiát kapjon, távol a prepubertás édenkertjétől. A két zsánertematika mélabús szépségű randevún talál kompromisszumra: Pete normális otthont, bájos társnőt nyer a kedves erdőirtók között, de nem egy megszelídített sárkánnyal tarsolyában (szemben a többi mesével): Maugli kifestőkönyves Sohaország helyett a társadalmi valóságba illeszkedik be, ám egyfajta kasztráció árán.

David Lowery rendező korábbi két indie-dramája ugyancsak a társadalom kelepcejéből szabadulni vágyó párosok szívszorító kudarcáról mesélt (*St. Nick, Aint Them Bodies Saint*), az *Elliott, a sárkány* ugyanezt a tragédiát költözteti némileg finomítva egy alaposan átszabott Disney-remake keretei közé, miközben a CGI-diktatúrában is megőrzi a szerzőjére jellemző eleven, lírai szépséget, kézműves tapintást (a történetet a kora 80-as évek pre-digitális nosztalgiavilágába helyezve) és vonalmat a realizmushoz (lásd a musicalbetétek szerepét átvállaló *background* balladákat). Bónusznak még némi szerzői vallomást is csempész a vadon sűrűjébe – a „másként látás” fontosságáról és egy korról, mikor a „meséket még nem színezték ki” egy olyan közönség igényeihez, amely szívesebben húzódik meg otthonos zsánereceptek látványparalizált gyerekszobájában.

•
ELLIOTT, A SÁRKÁNY (Pete's Dragon) – amerikai, 2016. Rendezte és írta: **David Lowery**. Kép: **Bojan Bazelli**. Zene: **Daniel Hart**. Szereplők: **Oakes Fegley** (Pete), **Bryce Dallas Howard** (Grace), **Wes Bentley** (Jack), **Karl Urban** (Gavin), **Robert Redford** (Meacham). Gyártó: **Walt Disney Pictures**. Forgalmazó: **Big Bang Média**. Szinkronizált. 102 perc.



szörnyek tanyáznak, a szóban forgó démon pedig akkor tud megközelíteni és megtámadni minket, amikor leoltjuk a villanyt. Az ehhez kerekített családi rémdráma viszont a lehető legfantáziátlanabb félkész sablonmegoldásokkal dolgozik. Az anya depressziója és a szörnyalak analógiája ugyan szép gondolat, de emellé még egy eredet-történetet is erőszakoltak az alkotók, amit a hősök nulla másodperces nyomozást követően rántanak elő egy dobozból, a mellőzött gyereklány és az elmebetegintézetből feltámadó múlt jól ismert horrorkliséivel.

Sandberg már kisfilmjeiben is a nem mindig látható, mégis jelenlévő kérdését boncolgatta, ebbe a sorba gyönyörűen illeszkedik az anya csak sötétben előbújó pusztító kedélybetegsége is – ebben a formában azonban az ötlet beváltatlan ígéret marad csupán. A rendező legközelebb az *Annabelle 2*-vel bizonyíthat, addig pedig itt van nekünk az *Amikor kialszik a fény* producere által jegyzett *Démonok között 2.*, amely nem dolgozik ilyen erős szimbólummal, de azt legalább következetesen használja.

VAJDA JUDIT

Ütközés

Collide – angol-német, 2016. Rendezte: Eran Creevy. Írta: Eran Creevy és F. Scott Frazier. Kép: Ed Wild. Szereplők: Nicholas Hoult (Casey), Felicity Jones (Juliette), Ben Kingsley (Geran), Anthony Hopkins (Kahl). Gyártó: 42 / Automatik Entertainment / DMG Entertainment. Forgalmazó: Big Bang Media. Szinkronizált. 89 perc.

Egyik oldalon egy örült, török Ali G (Ben Kingsley aktuális camp-alakításában), a másikon egy Shakespeare-től idéző drogmogul (a németként is nagyon brit Anthony Hopkins), kettejük keresztútjában pedig a *Love Story* szerelmesei. A helyszín: Köln, és az észak-vesztfáliai autópályarendszer, a tét: a német drogbiznisz, plusz a veseelégtelenségben haldokló Juliette élete, akinek műtétjét barátja azzal a pénzzel fizetné ki, amit a Hagen Kahltól lopott drogakért kap Gerantól. Akciófilmnek álcázza tehát szerelmesfilmjét Eran Creevy (*Shifty, Üdv a mocsokban*), aki azonban elfelejti felrakni az érzelmi téteket: az egyórás, megszakítatlan autósüldözést katalizáló párkapcsolatot csak egy gyorsmontázsban összegzi, frappáns párbeszédék és eljátszható karakterméltség

nélkül pedig a színészek között sem szikrázik fel a vászon. Érzelmek hiányában az *Ütközés* halálos iramban levezényelt autópornóvá gyorsul, ahol a csúcspontokat az egymásba hatoló verdák látványa rajzolja ki, és az nyeri el a szóke pultoslány kezét, aki tovább bírja az autós menetet. Creevy pedig majdnem olyan jól bírja, mint a túlpörgetett 21. századi akcióesztétikát meghatározó *Crank*, csak a Nevelidine-Taylor duó túlzásból merített iróniáját CGI-mentes, Bourne-stílusú kaszkadőr munkára cseréli, és hol hosszan egyben tartott snittel (lásd a menekülést a Hagen Kahl-raktárból), hol kreatív autós- és gyalogosüldözési koreográfiákkal teszi érdekessé a filmet, amelyben nem a kispályás drogfutár szerelmének, hanem a rendezőnek drukkolunk, hogy egészen a fináléig fenn tudja tartani a nyaktörő tempót. Ha a giccsbe fojtott szerelmi és a nonszensz felé sodort gengszterszálat nem is, ezt a kitartó és kompromisszummentes köcsizűzést lehet értékelni az *Ütközés*ben, ebben az amatőr videók nyersességét idéző, salangmentes B-filmben, amely kellemes egyynári kaland lehet mindazoknak, akik a Bourneban a politikát, a *Halálos iramban*-filmekben pedig a hollywoodi nagyotmondást nem kedvelték.

SOÓS TAMÁS

Jason Bourne

Jason Bourne – amerikai-brit, 2016. Rendezte: Paul Greengrass. Írta: Christopher Rouse és Paul Greengrass. Kép: Barry Ackroyd. Zene: David Buckley és John Powell. Szereplők: Matt Damon (Bourne), Alicia Vikander (Lee), Tommy Lee Jones (Dewey), Riz Ahmed (Aaron), Julia Stiles (Nicky). Gyártó: Universal Pictures / Kennedy-Marshall Company. Forgalmazó: UIP-Duna Film. Szinkronizált. 124 perc.

Ahivatásos szuperügynökök, Akatonás testépítők és képzett harcművészek után a szemesz srác lett a kettőzres évek ikonikus akcióhőse. Bourne a skizoid közhangulat, a mindenkit potenciális áldozattá és elkövetővé degradáló terrorizmus terméke, a hétköznapi világ álarcától szabadulni próbáló, identitását kereső figura a néző nevében zúzza arcon az egyéniséget felzabáló hatalmat. Matt Damon, a normcore hollywoodi helytartója eszményi választás volt a szerepre, míg a trilogia középső és befejező felvonását rendező Paul Greengrass végig földközelpontban tartotta az eseményeket. Az agyimosott férfi belső és külső küzdelmét, a múlt szövvényes rejtélyét a mindennapi környezetre hangolt, lendületes és realisztikus összecsapások ellenpontozták. A képlet maximálisan bevált, a közönség és kritikusok ódákat





álló, és a nagybetűs életre tágra nyílt szemmel bambuló, 15 éves Minnie (a 23 éves Bel Powley ihletett alakításában). A felnövés nem tagolatlan folyamat, hiszen kiemelt események, a felismerések, rádöbbenések, megértések kitüntetett pillanatai tarkítják, és Heller direktornő az emberré serdülés efféle stációira építi filmje ritmusát: a játékidő első felében kevesebb, később egyre több ilyen stációt mutat, így modellezve hősnének érését. Heller, ha kell, lírizál („Ez most egy sűrű, sötét éjszaka, melyben a szemeim a reflektorok.”), más-kor nyers és arcpirítóan direkt (lásd a hősnő szexuális fantáziálásainak megjelenítését), továbbá arra is kísérletet tesz, hogy képeket bányásson elő Minnie lelkének mélyéről, amit a diszkréten és valóban csak indokolt esetekben bevetett animációs betétekkel meg is old. *A tinilány naplója* nem véletlenül aratott számos fesztiválon, a Sundance-tól Berlinig – érthetetlen viszont, hogy nézők szívét miért nem ejtette rabul, és teljesített olyan gyengén a mozipénztáraknál.

Extrák: Audiokommentár a szereplőkkel és a rendezővel; interjúmorzsa; kisfilm a regény adaptálásának folyamatáról.

PÁPAI ZSOLT

Az élet ára

Eye in the Sky – angol, 2015. Rendezte: Gavin Hood. Szereplők: Helen Mirren, Alan Rickman, Aaron Paul. Forgalmazó: MediaPro. 105 perc.

Aglobális terrorizmus immáron a nyugati világ egészére kiterjedt, hiszen az öreg kontinenst sem kíméli, ezért a terrorizmus elleni harc még égetőbb kérdés, mint a kétezres évek Bush-adminisztrációjának idején volt. Roppantmód ellentmondásos és kényes terepe ez a világpolitikának. A fanatikusok elleni hadjáratok közben fellángol a xenofóbia, és sokszor ártatlan civilek esnek a katonai akciók áldozatává.

Erről a kérdéskörrel elmélkedik a Kathryn Bigelow dokumentarista háborús filmjére, a *Zero Dark Thirty*re emlékeztető *Az élet ára* is, a tíz éve a *Tsotsival* a világhírbe katapultáló (és azóta többek között a *Kiadatást*, az *X-Men kezdetek: Farkast* jegyző) Gavin Hood rendező új munkája. Egy radikalizálódott brit állampolgár megöli Katherine Powell ezredesnő (Helen Mirren) kollégáját. Az angol-szász katonai hírszerzés kideríti, hogy a dzsihadista Kenyában újabb merényletre, egy öngyilkos akcióra készül, így az angol és amerikai vezetők a célpont likvidálása mellett döntenek. Azonban az akció napján ártatlan kenyérárus kislány tűnik fel a célépület mellett, és a személyes revánsvágy miatt elvakult Kathrine-nek és társainak mérlegelnie kell, hogy feláldozzák-e a gyermeket több száz ember megmentése érdekében.

Jóllehet itt-ott kicsit szentimentálisabb a sztori, *Az élet ára* feszült thrillerként és súlyos

morális kérdéseket feszegető drámaként is működik. Eleve szembeütő és elgondolkodtató, hogy a döntéshozók a valóság képeit felülnézetből, egy monitoron keresztül látják, mintha legalábbis videójáték pixelkarakterével, és nem hűsvér emberekkel játszanának. Ám ami a pilótának csak egy botkormány-mozdulat, az egy család számára iszonyú veszteség lehet.

Az élet ára szomorú különlegessége, hogy itt játszott el utolsó filmszerepét Alan Rickman.

Extrák: Semmi.

BENKE ATTILA

Sérülés

Concussion – amerikai, 2015. Rendezte: Peter Landesman. Szereplők: Will Smith, Alec Baldwin, Albert Brooks. Forgalmazó: SPHE. 122 perc.

A„chronic traumatic encephalopathy” (CTE) speciális agyi működészavar, ami kivált a durva testi kontaktust igénylő sportágakban fordul elő, a rögbitől a bokszon át a jégkorongig. Kezdetben szédüléssel, fejfájással, remegéssel, majd beszéd- és memóriazavarral, hallásvesztéssel, agresszivitással, sőt öngyilkossági hajlammal jár. A CTE-t egy ideig kizárólag a bokszolók betegségének tekintették, mígnem a nigériai származású orvos, Bennet Omalu felfigyelt rá, hogy az amerikai futballisták között is

szedi áldozatait. Omalu 2005-ben sziszifuszi harcba kezdett az amerikai profi futball ligával (NFL), hogy ismerjék el a sportág egészségügyi kockázatait, a liga azonban dohánylobbit idézően szívósan bizonyult és az orvost egy időre levették a pályáról.

*A Sérülés*a piszkos kis háttéralkukra és rövid távú érdekekre fittyet hányó Omalu küzdelméről szól, Peter Landesman (*Félelmetes nap*) rendező az információkat ragyogóan adagolva vezeti elő a történetet, továbbá a játékidő közepén finoman szövi be a thrillerszálat is a filmbe és ezzel némi kapitalizmuskritikát is belenget. Az NFL fejesei korrekt módon hozzák azt, amit egy középfajú thriller antagonistáitól elvárható, a protagonisták diszkréten didaktikus mondatai pedig hatásosan kommentálják az eseményeket. Sajnos azonban a gátlástalan haszonelvűséget és a karvalytólke manipulációit ostorozó hevület idővel kialszik, és Landesman direktor ugyan nem fennhéjázó vagy harsány módon, de mégis csak a fennálló rendet és rendszert kezdi ünnepelni. Véggövetkeztetése, mely szerint az Egyesült Államok a Dávidok, s nem a Góliátok országa, igencsak vitatható.

Extrák: Rendezői audiokommentár és rövid doku a film alapjául szolgáló, valóságos eseményekről.

PÁPAI ZSOLT



Démonok, fenomenek és szánnivaló szupergonoszok

Egybehangzó vélemények szerint az utóbbi években az Image Comics szállítja a legjobb amerikai zsánerképregényeket, és ezzel erős pozíciót szerez magának a megelőzhetetlen Marvel és DC mögött. Nálunk is a legnépszerűbb képregények közé tartozik a *Walking Dead*, és most Robert Kirkman író egy másik, vadonatúj szerzeménye is megjelenik nálunk – megint egy olyan, amelyből sikeres Magyarországon is sugárzott tévésorozat készült. Kirkman kezdettől fogva hangsúlyozta, hogy az *Élőhalottakkal* ellentétben ez „igazi” horror képregény, és tény, hogy már az első szám is bővelkedik borzalmakban. A gonoszok itt nem zombik, hanem démonok, és a hagyományoknak megfelelően egy pap veszi fel a harcot az ördögi lényekkel szemben, ám a főszereplő, akinek a segítségét kéri, meglehetősen szokatlan figura, a vonakodó hős fajtából. A történet eddig dinamikus és izgalmas, Paul Azaceta rajzai és kompozíciói profik. A képregény viszonylag alacsony példányszámban jelenik meg, és remélhetőleg nagyobb könyvesboltokban is kapható lesz. De közvetlenül a kiadótól és képregényes rendezvényeken biztosan.

Outcast: A kítaszított 1. Színes, 48 oldal, puhafedeles. Kiadó: Frike Comics.

Kiváló úszóhajnokunk, Hosszú Katinka évek óta következetesen építi *Iron Lady* brandjét, amelyen belül néhány könyv is megjelent. Most pedig úgy gondolta stábjával együtt, hogy egy havi megjelenésű, újságosnál kapható képregénysorozattal is érdemes próbálkozni. Az ötlet dicséretes és örvendetes, és az első számok kinézete alapján látszik, hogy komolyan gondolják a dolgot. A tartalmat illetően azonban kiütközik a tapasztalatok hiánya, és sajnáltnivaló, hogy nem tanulmányozták alaposabban a műfaj legjobbjait. A felvezetés kissé kaotikus, a bemutatott alternatív valóság kicsit szimpla (a rosszak „árnyak”, a jók „fenomenek”, mindenki más „üres”), a cselekmény pedig lassan indul be, aminek egyik fő okát abban látom, hogy nagyon kevés képet szerkesztettek egy-egy oldalra, és a narráció hangsúlyait sem mindig találta el a forgatókönyvet és a rajzokat jegyző, inkább a mangához szokott Benczúr Anita. Az első két szám 48 oldala alatt alig haladtunk előre, márpedig ennyi idő alatt Pókember vagy Superman simán megmenti a világot, Asterix pe-

dig körbeutazza Galiliát. Bőven van még hová fejlődni, és bizom benne, hogy ez meg is fog történni.

Iron Lady Arcanum. Színes, 24 oldal, megjelenik havonta. Kiadó: Iron Comics.

Harminc éve töretlenül a legnépszerűbb Pókember-történetek listáján szereplő hatrészes sztorit választott a Kingpin kiadó idei második különszámához.

J. M. DeMatteis az 1980-as években a Marvel egyik meghatározó írója volt, számos szorozatot bíztak rá hosszabb-rövidebb ideig, és jó pár, korábban kevésbé használt figurának a karakterét fejlesztette tovább, többnyire tragikus hátterekkel bővítve az eredetüket.

DeMatteisre jellemző, hogy történeteiben jóval több a „lelkizés”, mint az átlagos szuperhősös képregényekben, és ez erre a sztorira is igaz. Az 1980-as évek közepén többen próbálkoztak sötétebb hangvétellel a szuperhősös zsánerben (*Watchmen*, *Batman: A Sötét Lovag visszatér*). Ebbe a hullámba illeszkedik a *Kraven utolsó vadászata*, amelyben Pókember valóságos érzelmi hullámvasutazást tesz meg, a megszokott poénkodást teljesen hanyagolva. Csakhogy Alan Moore-ral és Frank Miller-

rel ellentétben DeMatteisnek nincs átfogó, komor üzenete, és a felhasznált karakterek – a megzakkant Kraven mellett a meglehetősen szánalmas Vermin – sem igazán alkalmasak magvasabb mondanivalók közvetítésére. A képregény ennek dacára nagyon jól van összerakva, a narrációs megoldások színvonalasak, Mike Zeck rajzai dinamikusak, és a feszültség fennmarad egészen a váratlanul brutális végkifejletig. A maga nemében ennyi év után sem okoz csalódást, de a mélyebb miértjeit inkább ne elemegessük.

Hihetetlen Pókember 20162 különszám: Kraven utolsó vadászata. Színes, 148 oldal, puhafedeles. Kiadó: Kingpin. Közvetlenül a kiadótól keménytáblás változat is beszerezhető, korlátozott példányszámban.

BAYER ANTAL



NÉMETH GYULA SCI-FI-KLASSZIKUSOK RÖVIDEN



A TESTRABLÓK TÁMADÁSA (1978)