

STAR TREK-SZÉRIA // ANDORKA GYÖRGY

VEGTELENRE 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, kritikusai (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 kezdhették, 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 csejgetett, 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), elmélkedések 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, komputerrel 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 közezből 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 amellett, 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 filmek 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 filmek 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 filmek 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 képzett 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 rákétaterveket 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, amelyeket 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.

