

FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LIX. ÉVFOLYAM, 10. SZÁM

2016. október

490 FT / 8,60 RON

www.filmvilag.hu



- **Románc és melodráma** •
- **1956 utóélete** •
- **Jiří Menzel meséi** •



nka
Nemzeti Kulturális Alap

Edelényi János: **Jutalomjáték** (A Company Hungary)

CIRKO
MOZI-JEGY

50%



1956 UTÓÉLETE

A 60-as évek magyar filmművészete ugyan hajlott a konszenzusra, de a politikai gyilkosság tisztára mosására sohasem vállalkozott. Igaz, az új rezsim meglegedett azzal, hogy a film és az irodalom a középutas hatalmat mérsékeltek és emberségesnek ábrázolta. A kétfrontos harc a korszak nagy tablójában sokfrontos szembenállássá változott, ahol mindenkinek megvolt a maga igaza és bűne, ahol mindenki kapott és adott sebeket.

Szabó István: Apa (Bálint András, Sólyom Kati, Kozák András) – 4. oldal



KULTÚRÁK ÉS HATÁROK

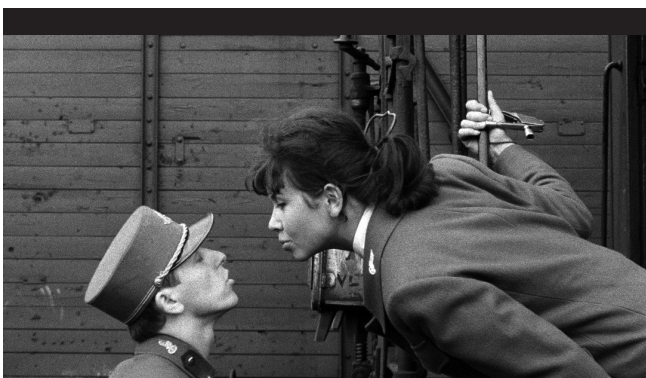
Az 1990-től máig született sok száz nyugati játék- és dokumentumfilm pontosan követi az illegális bevándorlók összetételének és helyzetének alakulását az Egyesült Államok mexikói határvidékétől a német nagyvárosok vendégmunkás-populációján át a dél-olasz partokig: ám az ezredfordulótól kezdve a szomszédos országok bevándorló helyébe afrikai és közel-keleti migránsok léptek, gyökereken eltérő kultúrával és életmóddal.

Jonas Carpignano: Mediterranea (Alassane Sy és Koudous Seihon) – 16. oldal

JIRI MENZEL

A „szelíd”, a „mérsékelt”, a „konzervatív” Menzel elszánt ellenálló – ám a maga módján. Nemcsak az új hullámoknak, a zsarnoksággal szembeni társadalmi-művészeti ellenállásnak is megvannak a maga rebellis karakterei. Menzel nem látványosan lázad – egyszerűen csak nyilvánosság elé kerül, hat az emberekre: furfangosan, bűjtötten elmondja a magáét.

Jiří Menzel: Szigorúan ellenőrzött vonatok (Václav Neckář és Jitka Bendová) – 34. oldal



2016 október

FILMVILÁG

LIX. ÉVFOLYAM 10. SZÁM

MAGYAR MŰHELY – 1956

Schubert Gusztáv: Felejtés-kurzusok (1956 utóélete)	4
Gervai András: Új (jég)korszak hajnala (Megtorlás a filmszakmában)	6
Murai András: Történelem-puzzle (Archív és fiktív)	11
Kelecsényi László: „Egy kis cigaretta, valódi finom” (Herskó János: Párbeszéd)	14

KULTÚRÁK ÉS HATÁROK

Pintér Judit: Két világ között (Gianfranco Rosi: Tűz a tengeren)	16
Schreiber András: Vendégmunkások mozija (Törökök Németországban)	19
Barkóczy Janka: Sem kelet, sem nyugat (Kiarostami és A cseresznye ize – 2. rész)	22
Varró Attila: Kényszerbehatolás (Fede Alvarez: Vaksötét)	26

FILM NOIR

Pápai Zsolt: Temetési csokrok (A film noir műfaji családfája – 2. rész)	28
--	----

JIRI MENZEL

Harmat György: Mesés férfiak és nők a hőskorból (Menzel mozija)	34
--	----

MOZI VS. DIGITÁLIA

Földényi F. László: Mozitemető (Filmszínháztól okostelefonig)	40
--	----

FILM/ZENE

Pernecker Dávid: Közeledik valami véres (John Carpenter filmzenéi)	44
---	----

KÖNYV

Varga Balázs: Tünetek és diagnózisok (Győri Zsolt: Szerzők, filmek, kritikai-klinikai olvasatok)	47
---	----

FILM/REGÉNY

Vajda Judit: Hajrá, Hitler! (Timur Vermes: Nézd, ki van itt)	48
Kovács Bálint: Nátatok laknak-e nációk? (David Wnendt: Nézd, ki van itt)	49

TELEVÍZIÓ

Csiger Ádám: Tévedés áldozata (Richard Price – Steven Zaillian: Aznap éjjel)	50
Pernecker Dávid: Elvarázsolt múlt (Matt és Ross Duffer: Stranger Things)	51

KRITIKA

Bilsiczky Balázs: Belsőfilm (Hajdu Szabolcs: Ernellák Farkaséknál)	52
Varga Zoltán: Panelsikoly (Dell'Eldera Dávid: Balkon)	53
Tüske Zsuzsanna: Hamlet, az életrevaló (Edelényi János: Jutalomjáték)	54
Baski Sándor: Játsszani is engedd (Maren Ade: Toni Erdmann)	55

MOZI

DVD	61
PAPÍRMOZI	64

A címlapon: Edelényi János: *Jutalomjáték* (Coco König és Brian Cox) – az A Company Hungary októberi bemutatója

FILMVILÁG

ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ
Létay Vera

FŐSZERKESZTŐ
Schubert Gusztáv

SZERKESZTŐ
Varró Attila

KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK
Ardai Zoltán
Baski Sándor
Pápai Zsolt
Schreiber András

SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS
Sümeghy Éva

LAPTERV, TÖRDELÉS
Fonódi Luca

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

KIADÓ
Filmvilág Alapítvány

FELELŐS KIADÓ
Schubert Gusztáv

KIADÓHIVATAL
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

TERJESZTI
A Magyar Lapterjesztő Zrt.
és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt.
Postacím: 1900 Budapest

ELŐFIZETHETŐ
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu
telefonon: 06-1-767-8262
on-line: <https://eshop.posta.hu/storefront/>
postai csekken: pénzforgalmi jelzőszáma:
18203332-06000412-40010084
Csekk a szerkesztőségben is beszerezhető.
Postai reklamáció: 06-40-56-56-56

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

ONLINE MEGRENDELÉS
www.posta.hu/hirlapelofizetes

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
Megrendelészám:
TPR16-0161

YOUR DIGITAL MEDIA

your digital media
Dimag



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

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

FIVE INTERNATIONAL KFT. // UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU

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

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

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

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

A szerkesztőség

képekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírek
kritikákvideólinkékhírek
képekvideólinkékhírekkritikák
elemzésekvideólinkékhírek
elemzésekvideólinkékhírek

FILMVILÁG

filmvilag.blog.hu

Előfizetési kedvezmény

A postai előfizetés olcsóbb, mint a vásárlás, egy évre csak **4740 ft.**

Megrendelhető az ország bármely postáján, a hírlapkézbesítőknél, a Magyar Posta WEBSHOP-jában (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), **e-mailen** a hirlapelofizetes@posta.hu címen, **telefonon** a 06-1-767-8262 számon, **levélben** a Magyar Posta Zrt. 1900 Budapest címen.

Előfizetési csekk a szerkesztőségben személyesen is beszerezhető.
A csekk pénzforgalmi jelzőszáma: 18203332-06000412-40010084.

Külföldre és külföldről előfizethető a Magyar Posta WEBSHOP-jában (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), 1900 Budapest, 06-1-767-8262, hirlapelofizetes@posta.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:

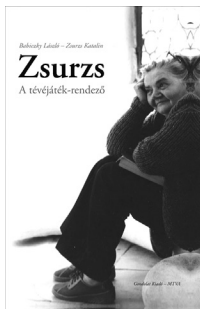
MKKB HU HB

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!



BABICZKY LÁSZLÓ – ZSURZS KATALIN

Zsurzs – A tévéjáték-rendező

„A világ változott, felgyorsult, de a nézők még mindig szívesen nézik a *Fekete várost*, az *Abigélt*, a *Feleletet*, a *Csongor és Tündét*, az *Othello Gyulaházánt* és sorolhatnám. Ezzel a könyvvel emlékeztetni és emlékezni szerettünk volna a Magyar Televízió egy letűnt, talán soha vissza nem térő gazdag korszakára, a fantasztikus színészekre, a remek szakemberekre és a kor egyik legnépszerűbb rendezőjére, akit úgy emlegettek: A Zsurzs”.

Gondolat Kiadói Kör, 2016.

**CIRKO
GEJZIR** Filmek,
mint sehol
máshol.

1055 Budapest, Balassi Bálint u. 15-17.

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

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

CONTENT

HUNGARIAN WORKSHOP – 1956

Courses of Oblivion (The Afterlife of 1956) by Gusztáv Schubert, p. 4. **Dawning of a New Ice Age** (Retribution in the Film Industry) by András Gervai, p. 6. **History Puzzle** (Archive Films in Fiction) by András Murai, p. 11. **A Stick of Cigarette, Real and Tasty** (Dialogue by János Herskó) by László Kelecsényi, p. 14.

In the 60's the Hungarian political films stroke a bargain with the System but they never whitewashed and justify its crimes.

CULTURES ACROSS BORDERS

Between Two Worlds (*Fire at Sea* by Gianfranco Rosi) by Judit Pintér, p. 16. **Migrant Workers Movies** (Turkish Migrants in Germany) by András Schreiber, p. 19. **Nor East Neither West** (*The Taste of Cherry – Part Two*) by Janka Barkóczy, p. 22. **Forced Entry** (*Don't Breathe* by Fede Alvarez) by Attila Varró, p. 26.

Numerous films have documented the problems of Eastern migration since the beginning of the 90's, but they faced new challenges when the second wave arrived from the Middle East.

FILM NOIR

Funeral Bouquets (The Family Tree of Classic Film Noir – Part Two) by Zsolt Pápai, p. 28.

The early melodramas and dark romances predated the suffocating fatality of film noir.

JIRÍ MENZEL

Those Wonderful Men and Women from Golden Age (Menzel Films) by György Harmat, p. 34.

Although he seemed to be „lenient” and „conservative” Menzel was a resolute rebel – but in his own artful way.

CINEMA VS. DIGITAL

Movie House Eulogy (From Film Theaters to Smartphones) by László Földényi, p. 40

The new barbarians of digital cinema leaves ruins of old cinemas behind.

FILM/MUSIC

Something Wicked Comes (Film Music by John Carpenter) by Dávid Pernecker, p. 44.

KÖNYV

Symptoms and Diagnoses (Authors, Films and Critical Readings by Zsolt Győri) by Balázs Varga, p. 47.

FILM/NOVEL

Tally-Ho, Hitler! (*Look Who's Back* by Timur Vermes) by Judit Vajda, p. 48. **Nazi in the Closet** (*Look Who's Back* by David Wnendt) by Bálint Kovács, p. 49.

TELEVISION

The Wrong Man (*Night of...* by Richard Price and Steven Zaillian) by Ádám Csiger, p. 50. **The Enchanted Past** (*Stranger Things* by Duffer Brothers) by Dávid Pernecker, p. 51.

REVIEWS

Innerfilm (*It's Not the Time of My Life* by Szabolcs Hajdu) by Balázs Biliczky, p. 52. **Scream on the Block** (*Balcony* by Dávid Dell'Edera) by Zoltán Varga, p. 53. **Hamlet the Go-Ahead** (*The Carer* by János Edelényi) by Zsuzsanna Tüske, p. 54. **Let Him Play** (*Tony Erdmann* by Maren Ade) by Sándor Baski, p. 55.

CINEMA p. 56.

DVD p. 61.

PAPER CINEMA p. 64.

On the Cover: Coco König and Brian Cox in *The Carer* by János Edelényi – an A Company Hungary release

1956 UTÓÉLETE

Felejtés-kurzusok

SCHUBERT GUSZTÁV

1956

**AZ „OKTÓBERI VIHAR” SZENVEDÉLYES ÉS IGAZ NAGY FILMJE/REGÉNYE NEM KÉSZÜ-
HETETT EL. A FORRADALMAT LEVERŐ KÁDÁR RENDSZERÉBEN '56 TABU VOLT, 1989
UTÁN PEDIG MÁR NEM TUDTUNK RÓLA HITELESEN BESZÉLNI.**

Felejteni sokféleképpen lehet. Spon-
tán módra, mindenféle hátsó szán-
dék nélkül, a biológiai-lelki önvé-
delem kegyelméből. Gyakran panasz-
kodunk memóriánk gyengeségére, de
hogy megértsük, milyen szerencsések
vagyunk, mit köszönhetünk e fogyaté-
kosságnak, Borges egyik telitalálatos
novellájában megidézi Funes-t, az em-
lékezőt, aki viszont egyáltalán nem tud
felejtani, évtizedek múltán is élénken
emlékszik élete minden percére, min-
den benyomására a legparányibb rész-
letig. Jelene nincs, mert kitölti, elnyomja
az emlékezés, fekszik az ágyán és „visz-
szaél”. A hibátlan memória paradox mó-
don nem áldás, hanem átok.

Funes tökéletes memóriája ritka de-
fektus, százezerből (millióból?) egy
embert, ha sújt, a közösségeket, egész
nemzeteket igazából épp emiatt nem
veszélyeztetheti. A kollektív emléke-
zetben csak a legnagyobb drámák, leg-
fájdóbb szenvedések hagynak mélyebb
nyomot, de azok is inkább csak akkor,
ha valamilyen ok miatt nem lehet fel-
dolgozni, kibeszélni a múltbeli traumát.
Akkor viszont épp oly végzetesen bele-
ragadhat egy társadalom, egy kultúra,
vagy vallás a múltba, mint Borges elát-
kozott hőse. Az a nemzet, amelyre újra
és újra hódítók kényszerítik rá az akara-
tukat, nagymértékben ki van téve annak
a veszélynek, hogy a szenvedésre, a
végzetre építse fel az identitását. Nem
kell messzire mennünk, az ótestamen-
tumi zsidósággig, vagy a síitáig. „Balsors,
akit régen tép” – az elmúlt ötszáz év so-
rozatos vereségei, történelmi katasztró-
fái miatt mi magyarok igencsak rá va-
gyunk hangolva a fatalizmusra. 1956 is
a gyásznapok sorába került. Az októberi

forradalom azonban, ha leverték is, nem
kudarcc volt, hanem varázspillanat, egy
normális társadalomban nem szégyen-
kezni kellene miatta, hanem bátorságot
érdemíteni belőle. Dávid szembeszállt
Góliáttal, egy kis nemzet a megszállók
túlhatalmával, a Föld egyhatodával. Ez
a tisztaság és bátorság, ez a civilkurázi
onnantól kezdve minden zsarnoksággal
szemben erőt és példát kellett volna,
hogyan adjon.

Hogy mégsem így történt, az az igazi
magyar fátum. Mikor láttuk, láthattuk
így '56-ot? A Kádár-korszakban semmi-
képp. És meglepő módon a rendszervál-
tás után sem. Egy-két röpké évig talán,
89-90 fordulóján, de aztán '56 emléke
1992 októberében már megint a politi-
ka martaléka lett.

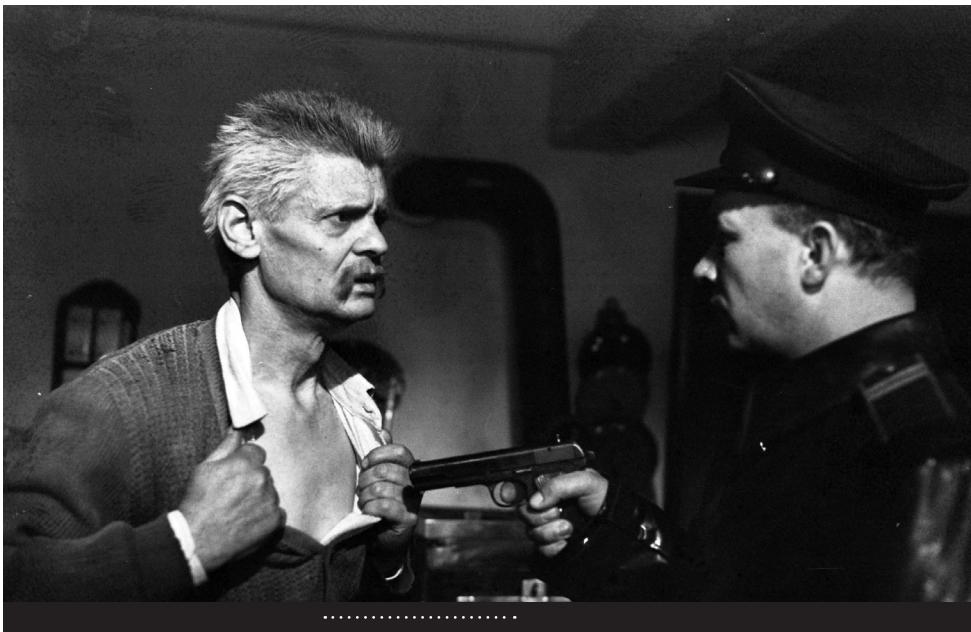
1957 után a hatalom kifordította
sarkából '56-ot, a forradalom „ellenfor-
radalom” lett, és harminchárom éven
át nem lehetett nevére nevezni. Sem a
forradalmat ünnepelni, sem a leveré-
sét meggyászolni nem lehetett. Nem
először történt ilyen a magyar törté-
nelemben, 1848-49 szabadságharcá-
val ugyanez esett meg. A különbségek
persze nem mellékesek, '56 leverése
és utóélete páratlan a magyar törté-
nelemben. „A világtörténelemben szá-
zával sorjázunk a levert forradalmak,
de az, hogy egy győztes forradalmat
egy képzeletbeli forradalom (Kádáré)
siklasson ki, példa nélkül áll. Amíg ez
nincs megírva, márpedig nincs megírva,
addig nem beszélhetünk '56-os filmről,
drámáról, regényről, csak borzalmas
és heroikus szenvedéstörténetekről,
amelyek amúgy megeshettek volna
bármely forradalomban, bármely meg-
torlásban.” – írtam negyedszázaddal ez-

előtt. 1989 előtt ezt a politikai drámát
értelemszerűen nem lehetett színpadra
vagy filmre vinni. Azóta Kornis Mihály
megírta a királygyilkos Kádár/Macbeth
kísértetdrámáját, és dokumentumfilm is
megidézte a Nagy Imre szellemével vi-
askodó agg Kádárt. Mészáros Márta pe-
dig a *Temetetlen halottban* nyitotta fel a
titkosított Nagy Imre-dossziét.

Mert hát mi is történt '56 bukása után.
Nem az ilyen helyzetben megszokott
politikai menetrend szerint alakultak a
dolgok, nem Rákosi verte le a forradal-
mat, hanem egy áruló forradalmár. 1956
utóéletének egyik kulcskérdése, kicso-
da Kádár János? Az ellenforradalmat
leverő forradalmár? (Ő így képzelte.) A
forradalmat leverő ellenforradalmár?
(Nagy Imre és társai alighanem így gon-
dolták.) Vagy egyik sem? De akkor mit
képviselt? Milyen eszmét? Milyen kö-
zösséget?

„A Fehér Könyvet olvasva kiviláglik,
hogy az eszme, aminek nevében Nagy
Imrét elítélték, nem létezett. Kádár va-
lóban középen állt Rákosi és Nagy Imre
között, csak éppen e két rendszer kö-
zött nem volt egy harmadik, nem volt
ott semmi más, csak a *hatalom*. Ha
Kádár Rákosi után következik, betölt-
ve azt a helyet, amire világszemléle-
te predestinálta, alighanem jó király
lett volna, Nagy Imre után, a *polgári*
forradalom után, szükségképpen zsar-
nokká kellett lennie. Kádár Nagy Im-
rének a reformkommunizmusban nem
utódja, hanem elődje volt. Azzal, hogy
kivégeztette, végérvényesen meghú-
zta saját reformerségének határát. A
többpártrendszer, a piacgazdaság, a
munkástanács szavakat törölnie kellett
reformszótárából, hacsak nem akarta
beismerni, hogy Nagy Imrét ártatlanul
végeztette ki. Nagy Imre kivégzésével
Kádár nem helyretolta, hanem ép-
penséggel kiközöktette a helyi időt.
Rázárta az országra a múltat. '58 után
'53-ba, a reformkorszak kezdetéhez ve-
tette vissza; ólomlábakon cammogtunk
a forradalomba, amit egyszer már meg-
vívott Magyarország.

Idők és elvek káosza – ez az, ami mi-
att a Nagy Imre-per mellett '56 és '58
rendszerhű feldolgozása sem lehetett
publikus. Csak beszélni, szónokolni le-
hetett az „ellenforradalomról”, drámai
formába önteni nem. Mert egy igazi
drámában azonnal lelepleződni volna
a kiközöktetett idő. A kádári fantazmagóriát
a „kétfrontos harcról”, meg az „ellenfor-



radalomról” csakis további csúsztatásokkal lehetett hitelesíteni.”

A kétfrontos harc eszméje, a nagy hazugság, miszerint a Kádár-kormány

egyszerre szállt szembe a sztálinistákkal, illetve a „revizionistákkal” (a Nagy Imre-vonallal), akiknek a forradalmi hevülete „veszélybe sodorta a munkásállamot”, Dobozy Imre színdarabjából forgatott *Virradat* forgatása idején még nem volt kimunkálva –, Keleti Márton tehát abból az ellenségképből gazdálkodott, amit készen talált, a rákosista propagandafilmeik örökségéből, amely a „régí rend” képviselőiben látta az első számú közellenséget (földesurak, módos gazdák, horthysta tisztok és sokan mások, gyakorlatilag mindenki, aki nem proletár volt vagy szegényparaszt). A *Virradat* nézője úgy érezhette, mintha a régi rend jött volna vissza október 23.-án. Csakhogy 56-ot úgy bemutatni, mint a régi rend lázadását, amit aztán az újjászerveződő munkáshatalom sikeresen visszavert, ez a verzió aligha lehetett Kádár ínyére, mert egyértelműen Rákosival azonosította volna őt. Kádár tényleg semmiben sem hasonlított az elkergetett diktátorra, sem nézeteiben, sem mentalitásában. Az ortodox kommunistákra azonban óriási szüksége volt, 1957-58 során egyértelműen ez a politikai erő volt túlsúlyban, Kádár a szovjet csapatok mellett az ő segítségükkel verte le a forradalmat. Csakhogy

„Mindenkinek kapott és adott sebeket”

(Fábri Zoltán: *Húsz óra*
- Görbe János és Horváth József)

Kádárnak hamarosan súlyos árat kellett fizetnie ezért a támogatásért: végeznie kellett Nagy Imrével.

A Nagy Imre-per természetesen nem volt nyilvános, de a kivégzés tényét nem hallgatták el, hiszen a súlyos megtorlás a félelem fenntartásának eszköze volt.

Nem a „királygyilkosság” volt a nagy tabu, az nyílt titok volt, hanem az a narratíva, ami ebből a gyalázatos tettekből szükségszerű, sőt pozitív cselekedetet kerekített. A múlt eltitkolása, részleteinek elhallgatása, retusálása, sohasem tud annyit ártani, mint a valóság helyébe hazudott mese.

A 60-as évek magyar filmművészeite ugyan hajlottak a konszenzusra, de a politikai gyilkosság tisztára mosására sohasem vállalkozott. Igaz, az új rezsim ezt akkor már nem várta el, megelégedett azzal, hogy a film és az irodalom a középutas hatalmat mérsékelte és emberségesnek ábrázolta. A kétfrontos harc a korszak nagy tablóiában (*Párbeszéd*, *Húsz óra*, *Tízezer nap*) sokfrontos szembenállássá változott, ahol mindenkinek megvolt a maga igaza és bűne, ahol mindenki kapott és adott sebeket. A 60-as évek magyar filmje Fábri Zoltántól Kósa Ferencig, Szabó Istvántól Sára Sándorig mindig személyiségekben, sorsokban mesélte el a történelmet, nem politikai frázisokban. Ez a sokféle szempont mérlegelő hozzáállás valóban a sztálinizmus ideológiai fanatiz-

musának meghaladása. Úgy tűnt a szocializmus kapott még egy esélyt, hogy megmutathassa, a proletárdiktatúra kisiklás volt, lehetséges egy humánusabb és élhetőbb változat, az „emberarcú szocializmus”. 1968, a cseh tavasz vérbefojtása erre az emberarcra mért irtóztatós ütést. Kádár – ha nem is önként és dalolva – de részt vett a cseh reformerek eltávolításában, vagyis egy újabb politikai gyilkosságban. És ezzel saját rendszerét is hiteltelennítette. A hetvenes évek Magyarországa nem azért lett szürke és reménytelen, mert „begyűrűzött az olajválság”, hanem mert a rendszerben nem lehetett hinni többé, a szép mese hirtelen keserű hazugsággá változott. A hetve-

nes évek végétől egyre több film idézte föl az ötvenes éveket, benne 56-ot. De ezekben a filmekben a horrorisztikusan erőszakos és fojtogatóan szűkös sztálinizmus már nem önmagában és önmagáért volt érdekes, hanem mint a másképp, de nem kevésbé nyomasztó puha diktatúra, az értelmét és hitelét veszített kádári szocializmus metaforája.

1989, a rendszerváltás paradox módon egyszerre teremtette meg a nyílt és szabad beszéd lehetőségét 56-tal kapcsolatban, de ugyanakkor elvette 56 súlyát. Ezt ugyan az akkori politikusok és ideológusok nem érzékelték, mert így vagy úgy szinte mindegyik politikai párt 56 örökösének tekintette magát, a rendszerváltást pedig az októberi forradalom folytatásának élte meg, de ez a helyzet-elemzés – ha érzelmi alapja erős volt is – nem felelt meg a valóságnak. 1956 célja az elrontott, gyilkos átokfutással fajú szocializmus megreformálása volt, 1989-as rendszerváltás már nem korrigálni akarta a szocializmust, hanem lecserélni, visszahozva a polgári társadalmat és a piacgazdaságot. Az 1989 utáni magyar film – nagyon helyesen és tisztességesen – elmesélte, amit a Kádár-rendszerben sohasem lehetett volna elmondani az októberi forradalomról, de annak a rettenetes szép 12 napnak az emlékét már nem tudta hitelesen felidézni, mert új időszámítás vette kezdetét. És ezen emberi szándék változtatni nem tud: semmi sem olyan divatjamúlt, mint a tegnapi hit, és a tegnapi történelem. •

MEGTORLÁS A FILMSZAKMÁBAN Új (jég)korszak hajnala

GERVAI ANDRÁS

1 9 5 6

AZ IDEOLÓGIAI HEGEMÓNIA VISSZASZERZÉSÉNEK JEGYÉBEN AZ 1956-OS FORRADALOM LEVERÉSE UTÁN A FILMSZAKMÁBAN IS MEGKEZDŐDÖTT A „RENDCSINÁLÁS”.

A forradalom eltiprása után – a kádári konszolidáció kezdetéig – hét szűk esztendő köszöntött az országra, az emberekben fortélyos félelem uralkodott el. A Párt megerősítette hatalmát, újjászervezte a hadsereget, létrehozta a Munkásőrséget, átmentette az ÁVH-t (személyi állományát, és ezzel részben a módszert, stílust, szemléletet is). A szellemi, kulturális élet irányításán, a forradalom előkészítőinek tartott írók, újságírók, értelmiségiek megregulázásán művészeti szervezetek, intézmények, minisztériumi és Központi Bizottsági osztályok apparatcsikjai szorgoskodtak. Az ideológiai hegemonia visszaszerzésének jegyében a filmszakmában is megkezdődött a rendcsinálás, tisztogatás, a Színház és Filmművészeti Szövetséget is feloszlatták 1957-ben (a Filmművész Szövetség újralapításra csak 1959 szeptemberében került sor).

Az előző években egyre inkább kiszabadult reform-szellemet azonban nem lehetett teljesen visszazárni a palackba. A hatalom az 1956-ban elkészített vagy forgatásra előkészített filmekre gyanakvással tekintett. Révész Miklós filmfőigazgató (1957-63) 1957. június 19-i keltezésű, Aczél Györgynek, a miniszterhelyettesi értekezletre készítette, *Játékfilmművészetünk helyzete* című vitaanyagában így fogalmazott: „/.../ 1956 nyarának és kora őszének lázas, politikailag teljesen összezavarodott légkörében sokszor napi politikai hangulatok alapján változtattak a gyártásban lévő filmek forgatókönyvein kritikai irányba, sőt rendeztek vasosan tendenciózussá egyes filmeket /.../. Még a magyar jakobinusokról szóló *Kioltott lángok* (A császár parancsára – G. A.) is magán viseli a Rajk-ügy és a Farkas-ügy széles vitáinak hangulatát.”

Jó néhány film forgatókönyvét alaposan átírták, több film bemutatását meg akarták akadályozni (*A császár parancsára*, *A csodacsatár*, *A gerolsteini kaland*) és – akár 1947-ben, egy másik korszakváltás küszöbén – betiltottak három filmet (*Eltűszentett birodalom*, *Keserű igazság*, *Nagyrozsdási eset*)

ELTŰSZENTETT BIRODALOM

A Török Tamás rádiódramaturg írásából készített parabolikus mesefilm főszereplői a kegyetlen zsarnok király – aki még azt is megköveteli, hogy tüsszentesek mindenki azt kívánja: „Egészségére!” –, a parancsnok ellenszegülő bátor juhász és az álhűs, naiv királylány. A börtönbe vetett romlatlan népi hős végül kiszabadul és csodafurulyája szavára a király és díszes kompániája beleugrál a kútba. A film erejét, hatását gyengíti harsánysága, a szájbarágós, itt minden meg lesz mutatva, magyarázva stílus. A cenzoroknál kiverte a biztosítékot a történet, különösen a befejező felirat („A zsarnokságnak vége”).

Vásárhelyi Tibor főhadnagy, a politikai rendőrség (BM ORFK II.-3 d alosztály) munkatársa nyomozni kezdett a film ügyében. 1957. április 17-i jelentésében arról számolt be, hogy járt a Művelődésügyi Minisztérium Filmfőigazgatóságán, a Hunnia Filmgyár gyártási osztályán és a Filmlaboratóriumban a gyártás körülményeinek és „a film mondanivalójának vizsgálata céljából.”

A Minisztérium 1955. június 16-án adta meg a film gyártási engedélyét, az előkészítési munkák azonban a kapacitás és a pénz hiánya miatt augusztusban abbamaradtak. 1956. március 15-én újra megkezdődött, május 24. és augusztus 10. között pedig teljes ütem-

ben folyt a gyártás, az utómunkálatok 1957. február 21-én fejeződtek be. A Filmfőigazgatóságon nem hagyták jóvá a film nyitó és záró kísérőszövegét. Az új szöveg április 3-ra készült el.

„A film az ellenforradalom előtti hónapokban készült. A szöveg és a film mondanivalója tükrözi ezt a körülményt és erősen eltér Török Tamás eredeti elképzeléseitől. E miatt Török nem vállalta magára a filmet és 1956. október 22-én a Filmgyár igazgatójával, Bányász Imrével közölte írásban a véleményét.

A fenti ügyben ez idáig a következő lépéseket tettük:

1. Elkoboztuk a film egy teljes kópiáját.
2. Lefoglaltuk a film forgatókönyvének 5 példányát és a kivitelezéssel kapcsolatos levelezési anyagot, valamint a gyártási naplót.
3. Lefoglaltuk az első kísérőszöveget, ennek tekercsét.
4. Zároltuk a film összes elkészült kópiáját 6 példányban a gyártásnál felhasznált egyéb filmanyaggal együtt, és betiltottuk a film forgalmazását.

Intézkedésként javaslom a következőket:

1. Török Tamás tanú kihallgatását, melyet jegyzőkönyvileg rögzítünk.
2. Kivizsgálni a film bemutatását megelőző, erősen eltúlzott hirdetési kampány mozgatóit.

A jelentéshez csatolom Török Tamás átíratát, a film tartalmi kivonatát, az első és második szpiker-szöveget és a gyártás-főirányító, Gottesmann Ernő intézkedéseinek másolatát.”

Április 18-án Tárnok János, filmfőigazgató-helyettes a Fővárosi Tanács Végrehajtó Bizottsága Művelődésügyi osztályvezetőjének írt. Azt kérte, hogy a Népszabadság aznapi számában, az *Eltűszentett birodalom*ról megjelenő hirdetés miatt vonják feyelemi úton felelősségre a FÖMO, a mozikat üzemeltető vállalat igazgatóját.

Július 5-én, az *Élet és Irodalomban* *Keserű igazság filmgyártásunk helyzetéről* címmel cikk jelent meg, amelynek szerzője, I. K. (Imre Katalin) az *Eltűszentett birodalom* és a *Keserű igazság* című filmeket „teljességgel előadhatatlannak” nevezte. Nyilván ezt illetékes helyen megsúgták neki.

Vásárhelyi Tibor főhadnagy 1957. szeptember 4-i jelentése szerint viszont Révész Miklós azt közölte vele, hogy „a Filmfőigazgatóságnak szán-

dékában van a jelenleg zárt *Eltűszentett birodalom* c. film bemutatása is, a megfelelő kivágásokkal.” Aczél „miniszterhelyettes elvtárs visszaérkezése után a BM. részéről hivatalos megbeszélést kívánunk folytatni /.../.”

A filmet végül csak 1990-ben mutatták be. Banovichot – a betiltás miatt és azért, mert közvetlenül a forradalom leverése után rögzítette az ún. aszszonytüntetést – a III/III hosszú ideig „veszélyes elemként” tartotta számon, és figyelte. 1964-ben rendezhetett újra játékfilmet.

KESERŰ IGAZSÁG

A mai szemmel nézve didaktikus és sematikus film alkotóitól nem lehet elvitatni az érdemet, hogy végre megpróbáltak szembenézni a személyi kultusszal, őszintén beszélni a Rákosi-rendszerrel. Hankiss Elemér szerint (Filmvilág, 1986/4) e filmmel kezdődött meg a magyar művészet „nehézes, lassú és hősiességű feltápáskodása.”

A film egy torzult jellemű munkásigazgató ámokfutását rajzolja meg, aki előtt csak egy cél lebeg, hogy határidőre elkészüljön a nagyberuházás, mert akkor jutalmul tröszt-vezető lehet. Az sem érdekli, hogy a

helyetteseként maga mellé vett mérnök barátja – aztán több munkás – is jelzi, hogy a hatalmas betonsiló repedezik. A tragédia be is következik, hősiünk helyett azonban főmérnök barátját tartóztatják le, aki koholt vádak alapján nem sokkal korábban már börtönben ült.

Az elvhűnek látszó igazgató valójában kiskirály, jellemtelen, kisszerű ember. A kritikát nem viseli el, könyörtelen önzését demagóg jelszavakba csomagolja, és semmilyen eszköztől nem riad vissza hatalma megtartása érdekében. Az egyre sematikusabbá váló, intrikus figura szinte magába sűríti a rendszer vezetőinek rossz tulajdonságait, torz vonásait.

Vásárhelyi Tibor 1957. április 19-i „zárt filmek elkobzása” tárgyában írt jelentésében is – amelyet aláírt Harangozó Szilveszter alosztályvezető (1966-tól a III/III csoportfőnök helyettese) is – előkerült a *Keserű igazság*. „Hivatalos kapcsolatunktól és a Művelődésügyi Minisztérium Filmfőigazgatóságától kapott értesüléseink szerint /.../ még 3 film forgalmazását állította le a minisztérium. Ezek a *Kioltott lángok*, *Csodacsatár* és a *Keserű igazság*.”

„Miniszternek nézik”

(Kalmár László:
A nagyrozsdási eset –
Tompai Sándor)

c. filmek. Mindhárom az októberi ellenforradalom előtti időben és légkörben készült. Részint cselekményének rossz irányban történő aktualizálása miatt, a filmek bemutatása igen káros lehet.

Javasolom mindhárom film 1-1 kópiájának lefoglalását, a B.M. épületébe szállítását, valamint rövid időn belül az *Eltűszentett birodalommal* együtt levétését. Helyesnek tartom erre az alkalomra a Művelődésügyi Minisztériumból, mint hivatalos kapcsolatot, Barna Gyula Főosztályvezetőt meghívni.

Tekintettel arra, hogy a négy film előállítására több millió forint kárt jelent népgazdaságunknak, javasolom hasonló eset megelőzésére a jelenleg gyártás alatt álló filmek felülvizsgálatát politikailag megbízható szakvezetők bevonásával. A felülvizsgálatokat javasolom a Budapesti Főosztály hatáskörében lefolytatni /.../.”

(Bányász Imre, a filmgyár igazgatójának 1956. május 9-i levele szerint A *csodacsatár* és az *Eltűszentett birodalom* előkalkulált ára 4,1 millió, a *Keserű igazságé* 3, 8 millió forint.)

SÁGVÁRI ÉS DARVAS

Ságvári Ágnes (Ságvári Endre húga) – 1956-60 között az MSZMP KB-Iroda vezetője – augusztus végén magánmagán szorgalomból, egy kétoldalas feljegyzésében négy filmet jelentett fel Kádárnál. „A jelenlegi politikai helyzetben, mikor ideológiailag, művészileg pártos alkotások nem születnek, másfél hónapon belül négy ellenséges tendenciájú filmet bemutatni nagyon veszélyes.” A Keleti Márton rendezte *A csodacsatár* főcímről szerinte nem lehet levenni a forgatókönyvíró, a disszidens Méray Tibor nevét, az pedig még nagyobb baj, hogy a film „éles, egyértelmű uszítást tartalmazott.”

A *császár parancsára* című film Ságvári szerint az áthallás miatt veszélyes: az a Hajnóczy-összeskűvésről szól, „amikor az osztrák önkény a kis nép lángoló szabadságmozgalmát fegyverrel törte le.”

(A filmben Hajnóczy József majdnem tökéletes jellem: mindvégig elszánt, tudatos,



KRISTÓF ÉVA FELVÉTELE

elvi kérdésekben hajlíthatatlan. Ő és a többi jakobinus is kicsit a kommunista eszme előhírnökeiként jelenik meg. A film szájbarágósan igyekszik megidézni a kort, megértetni a mozgalom születésének okait, de bizonyos fokig átrajzolja a történelmet, az aktuálpolitikai céloknak megfelelően felstilizálja, idealizálja a valóságot és a szereplőket. A jakobinusok tudatosak, s pontosan, világosan, naprakészen úgy fogalmazzák meg véleményüket a társadalmi viszonyokról, a nép kiszolgáltatottságáról, a szükséges reformokról, hogy azt egy marxista történész is megígyelné.)

Az Offenbach-operett alapján készült – Farkas Zoltán rendezte – *Gerolsteini kaland* bemutatásával az volt Ságvári problémája, hogy a főszereplő Darvas Iván börtönben ül.

Augusztus 28-án egyébként a politikai rendőrség (II-3 d.) főhadnagya, Vásárhelyi Tibor telefonon beszélt a Filmfőigazgatóság vezetőjével. Révész szerint a film „bemutatható, mert Darvas Iván letartóztatásáról az országban legfeljebb ötezer ember tud. A bemutatást azzal is indokolta, hogy a film eléggé költséges kiállítású és nem engedhető meg a betiltáson keresztül ily nagy összeg kárbevezése. /.../”

A szeptember 4-én kelt jelentésében arról is beszámolt Vásárhelyi, hogy aznap ismét felhívta Révészt, mivel „a film bemutatójának reklámozása a nyilvánosság előtt tovább folyik. /.../” Vásárhelyi azt is fontosnak tartotta megemlíteni, hogy ügynöki jelzések szerint „augusztus 31-én szombaton a Szikra filmszínházban sajtóbemutató keretében vetítették a filmet. A filmben a jelentés szerint Darvas Iván színésznek van egy börtönben játszódó jelenete, melyben megkérdezik tőle, hogy miért zárták be. A szerep szerinti felelet az, hogy ő nem tudja mi az oka, mert ártatlan. Az állam a bűnös, mely oda juttatta, az államot kellene megbüntetni. A jelenlevő újságírók ennél a jelenetnél nagy ovációval adtak kifejezést tetszésüknek. /.../” A mozikban az előzetesekben is „játszanak egy-két részletet a tárgyszerinti filmből. A mo-

zikban Darvas Iván jeleneteinél meglehetősen hangos morajlás, megjegyzések voltak tapasztalhatók, mely a bemutatás után előreláthatóan fokozódni fog. Ezt a véleményt erősítik azok a rémhírek, melyek városzerte keringenek Darvas állítólagos szabadlábra helyezése, öngyilkossága, szökése stb. körül.”

Ságvári Ágnes a feljegyzésében a legveszélyesebbnek *A nagyrozsdási eset* tartotta, mert az „hibáinkat a rendszerrel szemben ellenséges nézőpontból támadja. A pártközpont dolgozóinak bemutatták a filmet, komoly felháborodást keltett /.../”.

A NAGYROZSDÁSI ESET

1957. szeptember 3-án az MSZMP PB ülésén a „Különfélék” című napirendi pontban Kállai Gyula művelődési miniszter, a KB ideológiai titkára referált – a Ságvári által is jelzett – problémás filmekről. A PB tagok *A császár parancsára*, *A csodacsatár* és a *Gerolsteini kaland* forgalmazására rábólintottak. A *csodacsatár* „ügye” megoldódott azzal, hogy a főcímről lekerült Méray neve, kivágták a szintén disszidens Puskás öcsi jeleneteit, s néhány új jelenet is forgattak a filmhez. Darvas személye – és az, hogy 22 havi börtönbüntetést tölti – már nem tűnt akadálynak. (Május közepén, a letartóztatásakor még felmerült annak a lehetősége, hogy a főszerep-

lésével készült és két héttel korábban bemutatott *Bakaruhábant* levegyék a műsorról.)

Kállai Gyula a PB ülésen nem értett egyet a filmfőigazgató írásos véleményével miszerint *A nagyrozsdási eset* „Semmi esetre sem megy el a Nemzeti Színházban bemutatott *Uborkafa* című darab élességéig.” (Urbán Ernő /1918-1974/ Kossuth-, és József Attila-díjas újságíró, író nagysikerű, a maga műfajában úttörő szatírájában a személyi kultusz torzulásait: a bürokráciát, kiskirálykodást, karrierizmust vette célba.) Kállai azt javasolta, hogy a filmet mutassák meg Kádárnak. A PB végül a betiltás mellett döntött. Gondolták, abból baj nem lehet.

A filmet 1957 elején – talán a kellő éberség hiánya miatt – forgathatták le. Gyárfás Miklós 1952-ben játszódó forgatókönyve tulajdonképpen a *Revizor* alapötletét aktualizálja, variálja. A kisváros egykori szülöttjét, az átutazóban levő borellenőrt – sofőrije félrevezető információja alapján – miniszternek nézik, aki aztán hatalmával élve meganynyi problémát megold. Kalmár László, a rutinos mesterember – többek között a *Halálos tavasz*, a *Dankó Pista*, a *Tóparti látomás*, a *Déryné* rendezője – a felszabadulás előtti vígjátékok dramaturgiai eszköztárát, hatásmechanizmusát vette kölcsön, azokra épített.

„Teljességgel előadhatatlan”

(Várkonyi Zoltán: Keserű igazság – Sinkovits Imre, Bessenyei Ferenc, Bánhidi László, Molnár Tibor)



INKEY TIBOR FELVÉTELE



SCHANDL TERÉZ FELVÉTELE

Cselekménybonyolítása nem túl leleményes, a szereplők magatartása a jól ismert rugóra jár. Társadalomkritikája túl általános, a rendszer torzult működése is csak külsőségeiben, karikatúrisztikusan jelenik meg. A film mindennek ellenére sztorijának, a szellemes bemondásoknak, s mindekenélőtt is a tucatnyi kiváló színész játékának köszönhetően ma is nézhető és szórakoztató.

„MÓDOSÍTÁSOKAT KÉRTÜNK”

Az ideológiai éberséget, túlzott óvatosságot tükrözi Révész Miklós filmfőigazgató 1957. július 8-i, Aczél Györgynek készített felterjesztése, amelyben sorra vette a készülő filmek problémáit.

Éjfélkor. „Íróilag (főfigurák megerősítése) és eszmeileg még erősítésre szorul.” Révész György rendező, Boldizsár Iván író a disszidálni/nem disszidálni 1956 utolsó negyedében súlyos dilemmáját dolgozta fel kissé propagandisztikusan.

Bolond április. „Társadalmi mondanivalója alig van, ennél is módosításokat kértünk.” A Fábri Zoltán rendezte, Karinthy

„Az áthallás miatt veszélyes”

(Bán Frigyes: A császár parancsára – Bessenyei Ferenc, Pálos György)

Láz. „Ideológiailag ez sem kifogástalan, javításokat ennél is kértünk.” Gertler Viktor rendezése Szabó Barna – a bauxit felfedezője – sajátosan alakuló karrierjének, felemelkedésének és bukásának a története, a magyar alumínium, egyben a két világháború közötti magyar kapitalizmus drámája. Az érdekes és szórakoztató film ma már nehezen érthetően a bemutatása után heves, s nyilvánvalóan felülről irányított sajtótámadások kereszttüzebe került, ennek ellenére – vagy talán ezért is – közönségsiker lett. A kritikákban sokféle igaztalan vád, komolytalan érv is megfogalmazódott. Rényi Péter szerint – Népszabadság, 1957. október 19. – szerint a Láz „alapjában nacionalista, ellenséges ideológiát terjeszt (pl. vitathatatlan, hogy a bauxit tőkés kiaknázásnak lehetőségeiről szóló példálózás a tavalyi sovinszta hullám jellegzetes üledéke.)” A film akaratlanul is egy,

Ferenc írta könnyed, szórakoztató történet a harmincas években játszódik, s egy egyetemista fiú és egy csinos fiatalasszony balul sikerült kalandjáról szól.

a hatalom számára érzékeny pontot érintett, azt, hogy az egyik legexportképesebb nyersanyagunkat a Szovjetunióba szállították ki.

Vulkán (végleges címe: *Ház a sziklák alatt*): „A forgatókönyv első változata társadalomhoz nem kötött, filozófiailag nem tiszta. Javítani kell rajta /.../”. Makk Károly és Tatay Sándor író filmjét csak 1958-ban forgatták le és 1959 elején mutatták be.

Szóba került egy másik Makk-opus is a *Vöröslámpás ház* (végleges címe: *Egy erkölcsös éjszaka*), amelyet a rendező állítólag már nem tartott aktuálisnak. Elkészítésére Makknak két évtizedet kellett várnia.

A filmtervek között szerepelt – a rendező és író személyének megnevezése nélkül – az *Elárvult emberek*. „Egy ausztriai magyar menekült táborban nagy reményekkel néznek jövőjük elé a disszidensek. A film 5-6 ember sorsán keresztül bemutatja, milyen aljas hazugságokra épült a Nyugat mindent ígérő propagandája. A remények a táborban egyre alább szállnak, míg végül teljesen elfogynak, s a film két fiatal hőse öngyilkos lesz.”

RETORZIÓK

A filmgyári (és általában a filmszakmai) tisztogatásnak – más területekkel, szakmákkal összehasonlítva – viszonylag kevesen estek áldozatul.

A forradalomban két filmes harcolt fegyveresen. Csongovai Per Olaf (1930-2005) filmrendező a Tűzoltó utcai felkelőcsoport helyettes parancsnoka és a Nemzetőrség operatív tagja volt. A forradalom bukása után Franciaországba emigrált. Magyar József operatőr-rendezőről Nyers Gyula, a filmgyár MSZMP vezetőségi tagja 1957. augusztus 15-én azt írta Aczél Györgynek, hogy „részt vett a tüntetéseken, azok filmen való megörökítésében. Sokak véleménye szerint fegyveresen is harcolt. Ennek kivizsgálása folyamatban van.” Feltehetően a forradalom alatti tevékenységével zsarolták meg és szervezték be „Orosz” fedőnéven 1958. július 14-én. 1963-ig jelentett.

A forradalmi események rögzítésében sok játék, és dokumentum filmrendező, operatőr vett részt. Közülük a Budapest Filmstúdió (korábban Magyar Híradó-, és Dokumentumfilmgyár) néhány dolgozóját, Basilides Ábris filmrendezőt, a munkástanács korábbi vezetőjét, Györffy József gyártásvezetőt, Lohr Ferenc hangmérnököt, Rodriguez Endre filmrendezőt 1956. november 30-án letartóztatták. Több mint egy hét után szabadon engedték őket és csak hivatali hatalom túllépésében találták őket vétkesnek.

A bűnbak egyedül Teuchert József, a Hunnia gyártásvezetője lett, aki – Bányász Imre, a Hunnia igazgatójának utasítására – a forradalom alatti forgatásokat koordinálta. 1958. április 17-én öt év börtönbüntetésre ítélték. A vádirat szerint az „ellenforradalom idejében egy olyan csoportot vezetett, amely az ellenforradalomnak ferde beállításban történő fotografálását tűzte ki célul /.../” Szövetkezett „a népköztársaság legadázzabb ellenségeivel abból a célból, hogy a nyugati imperialisták törekvéseit szolgáló hamis bizonyítékokat összegyűjtse és azokat a külföldi imperialistáknak kijuttassa. /.../ külföldön a tendenciózusan beállított felvételekből a népköztársaságra nézve kedvezőtlen hangulatot teremthettek.”

1957. május 17-én az „Almás” fedőnévű – nem beazonosítható – ügynök 5 oldalas jelentésében többek között arról tudósított, hogy „a pártszervezet egy negyven nevet magába foglaló listát juttatott el Darvas József igazgatónak és a minisztériumnak. Ennek a negyven személynek kéri elbocsájtását azzal, hogy ellenforradalmi magatartásúak. /.../ azt mondják, sok vezető művész is van köztük s a munkástanács számos tagja.”

A gyári MSZMP szervezet június 13-i jelentése szerint végül „csak” 13 főt bocsátottak el, „köztük, mint legfőbb személyeket dr. Katonát, Sörös Imrét, Teuchert Józsefet.” (Dr. Katona Jenő gyártásvezető, a forradalom alatt az igazgatóság tagja, Sörös Imre díszlettervező). A 13-ak közé tartozott Lénárt István gyártásvezető és Bacsó Péter dramaturg is.

Kállai Gyula a PB május 14-i ülésén arról beszélt, hogy meg kell büntetni a rendszer ellen fellépett színészeket. Név szerint is említette Darvas Ivánt. Néhány hét múlva elkészült a lista: fél-egyévi szilenciummal sújtották többek között Bessenyei Ferencet, Darvas Ivánt, Mézszáros Ágit, Sinkovits Imrét, Somogyvári Rudolfot, Soós Lajost. Külön lista készült a Magyar Rádióban is, ezen az előbbieket mellett ott találjuk Szakáts Miklóst is.

„Rájöttek, hogy öngölt lőnének”
(Keleti Márton: A csodacsatár – Ungváry László)

Deák György, a Budapest Filmstúdió igazgatója 1957. augusztus 9-én – lehet, hogy felsőbb utasításra – listát állított össze azokról, akik „/.../ az ellenforradalom alatt eszmei és tevőleges irányítói voltak gyárunk ellenforradalmi eseményeinek. Hazug rágalmozó beszédekkel uszítottak a Párt, a Szovjetunió és a népi hatalom ellen. Kommunistákat gyaláztak és tiltottak ki a gyár területéről. Sztrájkra uszítottak. Egész magatartásukkal méltatlanná váltak kintüntetéseik viselésére. /.../”

A listán szerepelt többek között Bodrossy Félix, Czabarka György, Hildebrand István, Homoki Nagy István neve. A Hunnia Filmgyár igazgató-helyettese, Gárdos György október 2-án terjeszt fel a maga jelöltjeit. Ott találjuk közöttük Badal Jánost, dr. Katona Jenőt, Teuchert Józsefet, Timár Istvánt és Hajnal György hangmestert, aki „munkáskáder létére gyalázta a pártot és a kormányt.”

Szerencsére a javaslatból nem lett semmi: az érintettek nyilván rájöttek, hogy öngölt lőnének annak beismerésével, hogy korábban a rendszer annyira „ellenségét” tüntették ki.

Források: Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltára: V-14131; V-144758/3; A-1204; Magyar Nemzeti Levéltár: MOL – 288. f. 5/42. ö. e.; 208. f. 5/103. ö. e.; XIX. l. 4 aa, 48. ö. e.; XIX. l. 4. bbb, 48. ö. e.; M-KS 288.f./3 ö. e.



KOVÁCS GÁBOR FELVÉTELE

ARCHÍV ÉS FIKTÍV

Történelem-puzzle

MURAI ANDRÁS

1956

AZ ARCHÍV FELVÉTELEK FONTOS SZEREPET KAPTAK A HATVANAS ÉVEK MAGYAR FILMJEIBEN, HITELESÍTETTÉK A SZEMÉLYESEN MEGÉLT MÚLTAT.

Néhány snitt pár filmben, és csupán három-négy perc összesen az archív felvétel a magyar játékfilmben a hatvanas évek végéig, használatuk mégis árukodik a Kádár-korszak kiegyezéssel szabályozott filmkultúrájának történelemszemléletéről. Jellemző a szocialista rendszer Janus-arcúságára, hogy filmdokumentumot legtöbbször épp a legkevényebben védett tabutémát, az '56-os forradalmat érintő rendezésben találunk. Ha egy magyar állampolgár 1990-ig lelkiismeretesen nézte a hazai filmeket, összesen 9-10 percnyi dokumentum értékű felvételt láthatott '56-ról – igaz, ennek közel fele a kevés választási lehetőség miatt ugyanaz a képsor.

Az archív filmek hazai felfedezésének nyugat-európai előzményei vannak, az első emlékezetes példákat az új hullámok időszakában találjuk, főleg francia szerzői alkotásokban. 1959-ban merész újítás volt, mikor a *Szerelmem, Hiroshima* az atomtámadás közvetlen következményeit tárgyilagosan megörökítő elborzasztó dokumentumfelvételeket a szereplők legszemélyesebb emlékeivel ötvözte. Alain Resnais a kétféle filmanyag váltakozásával a személyes és a kollektív emlékezet szétbogozhatatlansága mellett a belső, individuális és a külső, közösségi múlttapasztalat átadásának problematikusságát nyomatékosítja.

Az archív felvételek tehát a magyar filmben, feltételezhetjük, az európai hatástól egyáltalán nem függetlenül jelennek meg, ugyanakkor a hazai társadalmi viszonyokhoz adaptált sajátos változatban terjednek el. Használatukban azt a kétirányú hatást fedezhetjük fel, amit általában a magyar új hullám esetében: a nyugati modern filmet, valamint a közelmúlt embert próbáló eseményeinek óvatos feldolgozását és közéletbe emelését

lehetővé tevő politikai klíma változását. Mire a hatvanas évtized véget ér a filmdokumentumok alkalmazásának alapvetően két, egymástól eltérő változata jellemző. Az egyik utat a múlttal foglalkozó játékfilmek jelentik, ahol az események rekonstrukciójában, és a múlthoz való személyes viszony kiemelésében kapnak szerepet. A másik esetben, főleg a BBS-ben készült munkákban a történelem elvontabb megközelítésének eszközeként jelennek meg, és egyúttal fontos referenciák a filmes önreflexióban. Játékfilmekbe illesztve (*Párbeszéd, Álmodozások kora, Apa, Utószezon*) feladatuk a történelem sorsfordító helyzeteinek valóságghú megjelenítése, a film által felépített cselekményvilág legitimálása. A Balázs Béla Stúdió filmetűdjeiben (*Variációk egy témára, Pro patria*), és a filmesszékből (*Agitátorok, Büntetőexpedíció*) viszont nem a múlt élethű megjelenítéséért felelnek, inkább általános történelmi jelenségek (háború, forradalom) értékítéletének kifejezésében van szerepük. Bármennyire távol áll egymástól a játékfilmek és a BBS kísérletező műveinek archív-használata, tematikailag közös nevezőre hozza őket a magyar új hullám egyik karakteres vonása: a traumatikus múltból, és áttételesen a jelen társadalmi problémáiról folytatott párbeszéd igénye. Különbséget az illesztések céljában és módjában, a két anyag, az eredeti és a forgatott jelentek viszonyában találunk. Az archív felvételek alkalmazása ugyanis arról szól, hogyan épül a töredék az egészbe, a régi filmfelvételnek, mint idegen testnek milyen jelentést adnak az új körülmények, és viszont, a filmdokumentumok képviselte tényszerűség hogyan hat a fikcióra. A játékfilmek a történelmi hitelességet célul tűzve többnyire a mesterséges narráció és az eredeti mozgókép közti

különbség elfedésére, a kettő összedolgozására (*Párbeszéd, Apa*), vagy a közös cselekményvilág megteremtésére törekednek (*Álmodozások kora, Utószezon*). Az esszék és etűdök – mindenekelőtt a montázssal – viszont épp e különbségre, a „régí anyag” jelenlétére és a múlt elkerülhetetlen konstruáltságra hívják fel a figyelmet.

A BIZONYÍTÓ ERŐ – JÁTÉKFILMEK

A hatvanas évek történelmi filmjei a személyesen megélt múlt elbeszélésével és a történelmi események – politikai körülményekhez mérten – tényszerű ábrázolását igyekeznek ötvözni. A *Párbeszéd*, a *Hideg napok*, a *Tízezer nap*, a *Hűsz óra*, az *Apa*, vagy az *Utószezon* közös vonása az időfelbontásos elbeszélési forma alkalmazása, ami a személyes emlékezésre, illetve a szubjektív tudatállapotról helyezi a hangsúlyt, így a filmek szereplőinek nézőpontján keresztül tárul fel a múlt, a főhős érzésében, tapasztalatán átszűrve értelmeződik az adott történelmi helyzet. Abban a néhány filmben, ahol szerepet kapnak, az archív anyagok ennek az emlékezési folyamatnak a részeként jelennek meg, ott, ahol összeér a személyes tapasztalat a történelmi eseménnyel.

Ugyanakkor van egy másik funkciója is az archívoknak, mégpedig a múlt történéseinek, a helyszínnek, a résztvevőknek és a cselekménynek a színről színre láttatása. Különösen fontos ez az '56-os forradalmat illetően, amelyről először a *Párbeszéd*-ben, majd Szabó István első két filmjében, az *Álmodozások korában* és az *Apában* találunk eredeti felvételeket. Figyelembe véve a Kádár-rendszer '56-ra vonatkozó radikális felejtéspolitikáját, adódik a kérdés: milyen szerepben jelennek meg a közelmúlt történéseit megelevenítő munkákban a forradalomról készült filmdokumentumok? Látszólag a hatalom skizofrén állapotáról árulkodik az októberi eseményeket rögzítő filmrészletek használatának engedélyezése, hiszen az archív maga a bizonyosság, a megtörtént események vizuális igazolása. Ezért kobozták el a karhatalmisták november 4. után azonnal a fénykép- és filmfelvételeket, és használták fel bizonyítékként a megtorlások során. Ugyanebben az időben ugyanez a vizuális emlékananyag a hatalmát megszilárdító párt irányításával gyártott propaganda-film szolgálatában is állt, például Kolonits Ilona *Igy történt* című 1957-es,

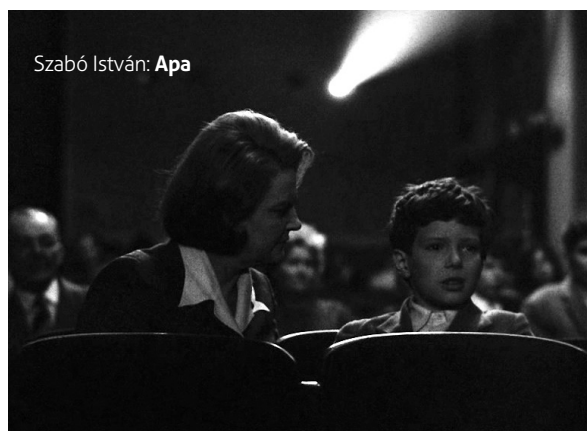
a forradalmat lejáratozó felvétel összeállításában, vagy filmhíradókban 1958-ban és '59-ben. A filmdokumentumok játékfilmes megjelenésében azonban már a Kádár-rendszer konszolidációja tükröződik, ezért eredményeznek paradox helyzetet a forradalom eseményeit rekonstruáló fikciókba építve: másodpercek erejéig a történelem a maguk valójában jelennek meg, miközben az alkotások elkerülik '56-tal kapcsolatban az alapvető történelmi igazságok kimondását. Az archív felvételek játékfilmben illesztése mindig ellentmondásos, hiszen nézője az egykori események megtörténtének igazolását láthatja benne, ugyanakkor kiszolgálója is a film koncepciójának, alárendeltje a mű történelem-szemléletének.

Lényegében ez a kettősség jellemzi az 1963-ban bemutatott *Párbeszédet*, ahol az 1956. október 23-i lelkes, forrongó tömegről 30 másodperc eredeti felvételt implikált Herskó János az általa forga-

szemlélődő, mindig kissé kívülálló karakter kettős, érzelmi és ideológiai motivált-ságának. (Érezhető a figurán az Antonio-filmek női szereplőinek rezignáltsága is.) Herskó rendezése a kor politikai lehetőségeihez képest megmutat néhány addig tabuként kezelt eseményt, például hallhatjuk eredeti felvételen Nagy Imre beszédét (igaz, nevének említése nélkül és kissé meghúzva a szöveget), és látjuk a „nem vagyunk mi elvtársak!” -at zúgó tüntető tömeget is. Másrésztől a film a legfontosabb problémákat elkerüli – nem tehet mást hét évvel a forradalom után. Nem beszél többek között a megtorlásokról, és a személyi kultusz éveiben játszó szerepek hangulata is olyan felszabadult, mintha a hatvanas években járnánk. Az időugrásokban bővelkedő *Párbeszéd*ben az '56-os események is flashbackben elevenednek meg. „Akkoriban minden olyan lelkesítő és izgalmas volt”, meséli Jutka Lacinak pár évvel az

felvonulása még elfogadható, legitim esemény, ami aztán ellenforradalomba fordul és a csőcselék vérszomjas tetteibe torkollik. (Ezt a felfogást hirdeti még 1986-ban is három részben a *Velünk élő történelem* című televíziós dokumentumműsor, ami többek között épp archív felvételeket használ a történelemhamisításához.)

A hatvanas években a történelmi játékfilmek egyik legfontosabb állítása, hogy az egyén jelenkori identitását alapvetően a közelmúlt eseményei determinálják. Az egykori tettekkel való szembesítés és az emlékeztetés egyik filmes megoldása a múltat idéző híradó felvétel beépítése a cselekménybe. Ezt látjuk a lelkiismereti drámát középpontba állító *Utószézonban* (1966) is, ahol az idős főszereplő bűnösnek érzi magát a patikus zsidó házaspár elhurcolása miatt. Kerekes megbomlott belső világát Fábri hol szürrealista víziókkal jeleníti



Szabó István: **Apa**



tott anyagba. A *Párbeszéd* az első valóban vitatkozó és társadalmi vitát kavarázó film a közelmúlt eseményeiről, köztük hangsúlyosan 1956-ról, az első, ami más hangon szól, mint addig az „ellenforradalmi csőcselék” bemutató sematikus propagandafilmei (*Tegnap, Virrad, Az arcnélküli város*). Mindezzel együtt a *Párbeszéd* a kompromisszumok filmje. Készítése a nagy amnesztia évére esik, a „kádári kiegyezés” kezdetére, ami nélkül valószínűleg nincs magyar új hullám, és nem lehetséges a Rákosi-diktatúra bűneinek részleges kimondása sem. Herskó, mikor Jutka és Laci, a kommunista meggyőződésű szerelmesek történetének buktatóit a történelmi fordulatokkal köti össze, lényegében a kortárs Kádár-éra megegyezéseiről és konfliktusairól beszél. Valószínűleg ez az oka a szereplők, különösen a Semjén Anita megformálta

„ellenforradalom” leverését követően. Ekkor látjuk az első felvételeket október 23-ról, az eredetit az utólag forgatott részekkel olyan ügyesen összedolgozva, hogy alig lehet a kettőt egymástól megkülönböztetni. Pár perccel később a Köztársaság téri lincselésekről készült fényképekkel szembesül a Töröcsik Mari játszott szereplő, átadva döbbenetét a nézőnek: „Azért ez borzasztó, ami itt történt a Köztársaság téren.” (Van itt egy kis időbeli csúsztatás, hiszen a képek egy része, John Sadovy később Robert Capa-díjat nyerő fotói először november 12-én jelentek meg a Life magazinban.) A két archív anyag, az első nap tüntetéseinek és az elborzasztó lincseléseknek az egymás mellé helyezése megfelel a Kádár-rendszerben '56-ról épített torzított képnek, az ellenforradalom tézisének, miszerint október 23-án az ifjúság

meg, máshol pedig az Eichmann-perről és a koncentrációs táborokról tudósító filmhíradó korbácsolja tovább az önmarcangoló férfi szaklatott állapotát. Szintén önvizsgálat lesz az eredménye a mozi-zásnak az *Álmodozások korában* (1964), mikor a fiatal értelmiségiek gyermekkori önmagukat szeretnék viszontlátni a dokumentumfilm-összeállításban, közben pedig addigi életük meghatározó történelmi eseményeivel szembesülnek, a második világháború kezdetétől az '56-os eseményekig. Ez utóbbi képsorokat kiemeli a többi közül Szabó azzal, hogy a forradalom felvételei Jánost és Évát állásfoglalásra készítik, a disszidálás, a menni vagy maradni kérdése számukra is fontos identifikációs problémát jelent. Egyébként a filmhíradók iránti érdeklődése Szabó István egész pályafutását végigkíséri: a játékfilmek terüle-

tén nemigen találunk még egy magyar rendezőt, akinek az életművében olyan fontos szerepet játszanának a dokumentum-felvételek, mint nála. Az *Álmodozások kora* mellett az *Apában*, a *Budapesti mesékben*, a *Bizalomban*, a *Szembesítésben* is felbukkannak a régi felvételek, amelyeket Szabó többször úgy illeszt a fikciós anyagba, hogy rámutat a filmhíradók konstruáltságára és befolyásoló hatására. Van, ahol a korabeli híradók bevezetésként szolgálnak a történelmi korszakba, mint a *Bizalomban*, vagy a *Budapesti mesékben*, és van, ahol a régi kép leleplező ereje köré szerveződik az egész film, mint a *Szembesítésben*. A filmhíradók hamisságára reflektál Szabó például a *Bizalom* (1979) vezető képsorában, ahol a Bánsági Ildikó játszotta egyik főszereplő a bombázástól való félelemérzés leküzdéséről néz agitációs filmet, aminek propaganda jellegét a narráció teszi neveltségessé. Szabó István

belső világának mozgósítójává válik, s így a múlt többszörös konstrukciója jön létre: a híradón keresztül az állami propaganda építi a saját történelemképét, Jancsi a fantáziájában teszi ugyanezt, az *Apa* pedig reflektál a történelem értelmezésének tévútjaira.

TÖRTÉNELEM ÉS FILMANALÍZIS – ETÜDÖK ÉS ESSZÉK

A dokumentum értékű filmfelvételek nem csak a múlt újjáélesztését szolgálhatják, hanem elvont gondolatok kifejezésére is alkalmasak. Ennek egyik első hazai példája Sára Sándor 1969-ben készült, a háború hamis dicsőítését és az értelmetlen emberi halált szembeállító lírai filmetűdje, a *Pro pátria*, amely úgy szervezi a filmdokumentumokat, hogy azok önmagukon túlmutató üzenetet képesek közvetíteni. Az első világháborús film- és fotóanyaggal dolgozó, több mint 270 vágással összeállított montázs-

Magyar Dezső filmjét rögtön betiltották. A Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulójára kiírt pályázat nyertes pályaműve rendkívül szokatlan darab a kortárs magyar filmkultúrában mind tartalmát, mind formáját illetően. Az 1918-19-ben játszódó történet azért válhatott a rendszer kritikájává, mert szereplői, az intellektuális kommunista csoport fiatal agitátorai megszállottan hirdetik a forradalom ígését, s kompromisszumot nem ismerő ideológiai elkötelezettségükkel a film egésze azonosul. Maga Magyar is agresszívnek nevezte saját munkáját, a filmből áradó eszmei megszállottság pedig nem felelt meg a Kádár-kori puha diktatúra ünnepi elképzelésének. Ráadásul az ortodox marxista nyelven folyó szakadatlan érvelésekben és vitákban 1919 csak álca, amelynek lepelle alatt 1968-at lehetett megvitatni. A saját, forgatott anyag és az archív képek dinamikus váltakozásában a régi képsorok több funkcióban bukkannak fel: van, hogy szó szerint illusztrálják a szöveget, máskor a történelmi környezet hitelesítésének eszközei (de csak érzékeltetik a kort, és nem a konkrét eseményeket rekonstruálják), megint máskor vizuális asszociációknak nyitnak teret – mindesetre váratlanul jelennek meg, újra és újra megtörve a cselekmény folytonosságát. Az egy évvel később készült *Büntetőexpedicióban* Magyar Dezső továbbfejleszti az archívok gondolatátársító használatát, már egyáltalán nem a történelmi tér-idő egység behatárolása a rendeltetésük, épp ellenkezőleg, a kor, a hely és az idő kitérítése és a hatalom által képviselt erőszak konkrét történelmi helyzetek fölé emelése. Magyar Dezső filmjeiben az újra felhasznált dokumentum-felvételek több jelentésű, önmagukon túlmutató kulturális referenciák hordozói válnak. Ha a magyar-féle esszéfilmnek nincs is folytatása, hatása termékeny talajra talált a Balázs Béla Stúdió kísérletező alkotásaiban, hiszen Bódy Gábor, Jeles András, vagy Tímár Péter az archívok felhasználásával készítette el saját filmanalízisét.

A modern filmtől távolodva, a '70-es évek végétől a filmdokumentumoknak a szubjektív tudatfolyamatok kifejezésében, a személyes önvizsgálatban és a filmnyelvi reflexiókban játszott szerepe jelentősen háttérbe szorult. A nyolcvanas évektől mindenekelőtt a múlt megcáfolhatatlan valóságát képviselik a történelmet rekonstruáló játékfilmekben. •



ugyanazt a módszert már korai, 1961-es rövidfilmjében, a *Variációk egy témára* című, három tételből álló munkájában is alkalmazza. A kizárólag dokumentum-felvételekből összeállított, „Tárgyilagosan” tételben megmutatkozik a rendező később többször megfogalmazott, az egyes ember nézőpontját hangsúlyozó történelemszemlélete: itt a háború pusztítását megörökítő képek kollektív traumáját a kommentátor mondatai teszik személyessé. Az *Apa* (1966) expozíciója lényegében ezt a koncepciót viszi tovább, mikor a szétbombázott Budapestet mutató eredeti, tárgyilagos filmfelvételekből vált szubjektív nézőpontra *Apa* egyes szám első személyben kommentált temetésekor. Szintén az *Apában* – az *Álmodozások korához* hasonlóan – a moziban vetített híradó, és benne Szálasi akasztása a főszereplő kisfiú szubjektív,

film ütköztetéssel és ismétléssel hozza létre az eredeti felvételek új jelentését. Sára alkotása a montázs teremtő erejének iskolapéldája, ahol az archívok egymásutánja a hatalmi propagandát cáfoló, a háború hiábavalóságára rámutató érvrendszerként működik. A *Pro pátria* filmszövege azonban több háborúellenes kiáltványnál, ez a tíz perc ugyanis – a közelítések, lassítások és ismétlések következtében – a képi dokumentumok filmanalízise is.

Kitüntetett helyet foglal el a régi felvételeket alkalmazó filmek sorában az 1969-es *Agitátorok*, amely különbözik a homogén képi világra törekvő játékfilmekről csakúgy, mint a kizárólag dokumentumfelvételekkel dolgozó etűdöktől. A BBS első egész estés játékfilmjének nincs hazai előzménye és folytatása sem, valószínűleg azért, mert

HERSKÓ JÁNOS: PÁRBESZÉD

„Egy kis cigaretta, valódi finom”

KELECSÉNYI LÁSZLÓ

1 9 5 6

A PÁRBESZÉD, ELSŐ HITELES 56-OS FILMÜNK A MAGÁNÉLET TÜKRÉBEN ELEMZI A TÖRTÉNELMET, MIKÖZBEN SOKAT MEGÉLT HŐSEI ELFÜSTÖLNEK EGY FÉL TRAFIKOT.

HAT FILM, S MÁŠ SEMMI?

Herskó János úgy kezdte, hogy beugrott az első rendezésébe. Máriašsny Félix helyett reá testálták a magyar metró építéséről szóló, még javában a hazai filmsematizmus uralgása idején tervezett produkciót. Ez volt *A város alatt*. Mire bemutatták a filmet, leállították a metró építését. Állítólag Herskó akkor határozta el, azután csak olyan filmet készít, amelyért teljes mellszélességgel vállalhatja a felelősséget.

1956-ról 63-ban filmet forgatni, nem kevés bátorságot igényelt. Készítettek gyors ütemben a forradalom után rágalmazó történelmeket. Nem a szinte azonnal forgatott *Éjjélkorra* céloznék, az a film 1957-ben viszonylag tisztességesen kerülgette a forró kását. Úgy szólt 56-ról, hogy nem szólt róla, az októberi események csak jelzesszerűen kerültek bele, az előzmények és a következmények játszották a főszerepet, no meg Ruttkai Éva és Gábor Miklós telítette élettel a „menni vagy maradni” drámáját. Keleti Márton (Dobozy Imre nyomán) nem volt szégyenlős, amikor 1958-ban a *Tegnap* című, filmtörténetileg nagyon sajnálatos eseményt forgatta. Nyíra nem, hogy rá egy évre elkészítette a folytatását, ugyancsak Dobozy irodalmi segédletével (*Virrad*). Úgyhogy a *Párbeszéd* a maga nemében első. Bár nem nevezték benne forradalomnak ötvenhatot, mint a pár évvel később készülő *Tízezer napban*, de nem is kellett Herskónak a betiltás rémével szembenéznie. mint Kósa Ferencnek. Mondhatná erre a mindentudó utókor, hogy ő aztán igazán tudhatta, hol húzódnak azok a bizonyos sokat emlegetett falak, meddig lehet elmenni a történelmi események hiteles ábrázolásában. Lehet vitatkozni, hogy melyik a rendező alig két évtizedes hazai pályá-

futásának legjobbjá a hat (pontosabban a hat és egyharmad) film közül? *A város alatt* kivételével bármelyik opusza elvethetné a pálmát. A hangulatos irodalmi adaptáció minősítésnél többre érdemes Gelléri Andor Endre felidézés (*Vasvirág*). Egy korszak legsikeresebb vígjátéka (*Két emelet boldogság*). Egy mai napig eleven hatású cinema direct produkció (*Szevasz, Vera*). Vagy a búcsúfilm, a hajszás értelmiségi élveboncolás, az önéletrajzíságot alig leplező *N. N. a halál angyala*. Vagy a filmfőiskolai reform, mint egy újabb ráadás opusz, amely a magyar új hullám meghatározó alakjait állította pályára, a stúdióvezetői hatalom segítségével?

ASSZONYSZEREM, ASSZONYSORS

A Párbeszéd mellett nők a főszereplői a *Vasvirágnak* és a *Szevasz, Verának* is. Ám itt, ebben az esetben, nemcsak egy női sors képkockái peregnek 1945-től a hatvanas évek elejéig. Amiről hallgatni illett, akkor, a bemutató idején, s aztán is sokáig: a magyar zsidó sors is tematizálásra kerül – finoman, ám kérélhetetlenül. Barna (Braun) Judit 17 évesen egy koncentrációs táborban szabadul föl. Szovjet tankok döntenek a tábor kerítését, melyek majd 1956. november 4-én a Margit-hídon döntenek meg, törlik el a magyar forradalom szép reményeit. Judit első útja 1945-ben a kommunista párhelyiségbe vezet. Attól fogva sorsa összekapcsolódik a nagybetűs történelemmel. „Bovaryné én vagyok”, jelentette ki egy klasszikus-sá sose merevedett nagy író a 19. században. Barna Judit én vagyok, ha nem is mondta, joggal gondolhatta Herskó, miközben ezt az asszonysorsot költötte újra forgatókönyvírás közben. Judit, akinek szerepét végül egy pszichológia szakos amatőrre, Semjén Anitaóra bízta, miután Ruttkai Évával és Domján Edittel

is készített próbafelvételeket, történelmi lakmuszpapír. Mindig az adott kor megfelelő férhőse van mellette. A 45 után illegális kommunistából katonatisztté előlépő pártmunkás (Sinkovits Imre), akit szinte előírás szerint tartóztatnak le és ítélnék el koncepciók módon, hamis vádakkal a Rajk-per után. Férje börtönévei alatt egy népmű-költő (Sztankay István) mellé sodródik, akinek modelljét ma már az irodalomtörténet arany lapjain kell keresni. A forradalom leverése után pedig egy Herskó-alakmás, a film legfontosabb üzenetét is nyíltan verbalizáló egyetemi tanár lesz a megint magányos fiatalasszony támasza – mindenben. Gábor Miklós az 56 végi, a filmben kétszer is ismétlődő igazoltatási jelenetben mondja ki a később illúzióinak bizonyuló üzenetet egy presszóasztalnál, miközben a zongorista az *Ahogy lesz, úgy lesz* nálunk tilalmas világlágerét klimpírozza. Herskó is ebben hitt, a kompromisszumban, hogy amíg a pántlikás hazafiság és a kommunista felsőbbrendűség egyensúlyban van, addig a magafajta európai szellemű értelmiségi nyugodtan dolgozhat. Ott bujkál ebben a kiegyező mentalitásban egy ki nem mondott, inkább mindig szőnyeg alá söpört, finomra hangolt megérzés. Nevezetesen, hogy amíg – csúnya idegen szavakkal élve – a permanens látens vagy ha így jobban tetszik látens permanens magyar antiszemitizmus nem tör felszínre, addig meg lehet próbálkozni csakis az alkotó munkára figyellel. S akkor már ott vagyunk 1970 nyarán, mikor a rektor-stúdióvezető-rendező emigrál, mert egy lejáratott szóvicc szerint a „svéd acélt” jobban kedveli, mint a magyart.

Messzire jutottunk a paradigmátikus asszonysorstól. De hát a történelmi lapjárás alakította így az eseményeket. *A Párbeszéd* nagy kérdése, amit a bemutató idején sem az átlagnézők, sem a könnyen hajladozó sajtómunkások nem tettek föl maguknak, magunknak: valóban csak ennyi a lehetőségünk a szabad cselekvésre; tényleg csak a párkapcsolatainkban lehetünk valamennyire szabadok? Hogy a szőkét vagy a barnát, hogy a magaszt vagy a középtermetűt válasszuk a mustrából? Persze tudjuk a választ: diktatúra volt, kőkemény, aztán puhuló, és a lényegen mit sem szépítő. De volt olyan, aki fegyverrel fogadta a rátörő pribékeket. Nemcsak Bajcsy-Zsilinszky a náciakat, de Pálffy György tábornok az ávosokat. Ime, a tetten érhető kompromisszum: próbál-

ta volna csak Herskó 1962-ben beleírni a forgatókönyvébe ezt a jelenet-változatot. Elképzelhetjük a scenárium sorsát.

„S nők a nők, szabadok, kedvesek”. A költői sóhaj az égbe száll. A női szabadság és a női kedvesség mintha ellentétben állna. Netán Herskó lett volna, beelőzve Mészáros Mártát, az első magyar feminista filmes? Hiszen az építőtáborból megszökő Vera is úgy cikázik a megoldatlan feladatok felgöngyölítésében, mint egy cseppet sem ügyefogyott szocialista Cilike. Barna Judit viszont valamiféle ösbiztonságot sugároz; mindenki megkapja tőle a boldogság mézét. Egy korlátolt vitázó pornográfának látta a filmet 1963 őszén. Mások az árulás lélektanát képelték bele az asszonyi történetbe. Tény, hogy Judit a hosszú dialógus végére visszatér egykori férje ölelő karjaiba – miként a magyar állampolgár megtért a kádári akolba, azt hívén, hogy majd jobb lesz neki. Valóban, amikor ez a film forgott, már érlelődött a kis hazai konszolidáció, nyíltak az ötvenhatosok börtönei, a filmfőiskolára többé-kevésbé a tehetségesek jutottak be, a mozikban az *Előzés* a bombasiker, és már nem kell citromért sorban állni. De a sztálinvárosi vonaton elhangzik egy politikai

vicc. Ott ül a jelenetben a börtönébe beleöszült Sinkovits, és a film operatőre, Illés György. Herskó meséli a viccet, hitchcocki módon belefotografáltatva magát a sztoriba. „Tudják mibe örült bele az ausztrál bennszülött? Vett egy új bumerángot, de nem tudta eldobni a régit.” Látnoki szellemesség. Mintha ő tudta volna, mi lesz. Mintha fejben lejátszotta volna a még csak ötletelésekben sarjadtó új gazdasági mechanizmus csődjét. Mintha lelki szemeivel látta volna az 1945 és 1956 után 1968-ban újra megjelenő „testvéri tankokat”.

A KOMMUNIZMUS MELANKÓLIÁJA

Ez a filmtörténet egyedülálló mozgóképe. Miért? Mert ebben dohányoznak a legtöbbet. A 150 percnyi vetítési idő során 73 (!) alkalommal „játszik”, olykor a színészek helyett is a cigi. Átlagolva: alig több mint két percenként esik meg egy-egy szippantás. Vagy egyszerűen csak rágyújtanak, vagy már szívják a bagót, vagy beszélnek róla, vagy keresik, hol van.

Mire véljük ezt? Arról most ne essék szó, hogy ma ezt és így nem lehetne leforgatni. Ha lenne oly bátor csatorna, amely ma leadná a filmet, tán 18-as karikával figyelmeztet-

ne, hogy itt olyasmi pereg, mely megronthatja a dohányzás tekintetében ártatlan kamaszokat. Miért mérgezik magukat hőseink a nikotinnal? Ma könnyű poén azt írni, az a társadalmi berendezkedés, melyben élniük adatott ugyancsak mérgező volt. Ismerünk dohányosokat, akik életük végéig, néha nyolcvan évig szív-tak, kutya bajuk se lett. Ismerünk sokakat, akik a kommunizmus mártírjai lettek, dohányzás nélkül is. Dramaturgiai sablon? Színészi pótcselekvés? Lehet pontozni, versenyeztetni: ki gyűjt rá hitelesebben, elegánsabban vagy melósabban. Még csók közben is ég a dohányrúd Sinkovits kezében, mikor Semjén Anita-ra hajol. A vicces az, hogy egyetlen alkalommal sem érezzük erőltetettnek a dohányzást. Szigorú antinikotinistákat, meglehet, felháborítja a sok-sok cigizés, de a film hitele nem csorbul tőle. Szívtünk mérgeket eleget, az elmúlt hatvan, ötven, negyven év során – hogy közeli évtizedeink mérgeiről most ne szóljunk – és a dohányfüst nem jön át a vásznon, de még a lapképernyőn sem. Herskó láncdohányos volt, míg talán idősebb korára le nem akarták szoktatni. Nem sikerült senkinek sem. Ahogy filmes gondolkodási szenvedélyétől sem tudták eltéríteni.

„Csacsi mind, aki többet akar.” •

„Nem tudta eldobni a régit”

(Sziertes Ádám,
Bicskei Károly és
Szabó Ernő)





GIANFRANCO ROSI: TŰZ A TENGEREN

KÉT VILÁG KÖZÖTT

PINTÉR JUDIT

Az Orvosok Határok Nélkül segélyszervezet az Olaszországig elvergődő menekültek lelki és mentális állapotát több olasz befogadó központban vizsgálta. A *Figyelmen kívül hagyott traumák* című, 2016. július 15-én közzétett kutatás nyugtalanító, ám szerintük alábecsült veszélyre, a hazájuk elhagyására kényszerültek 60%-át ért traumák feldolgozatlanságára figyelmeztet. A háborús övezeteken és a sivatagon való átkelés közben, majd a líbiai börtönökben az erőszak és megaláztatás legkülönbözőbb formáit elszenvedő, a túlsúlyolt lélekvesztőkön megtett hajóutat túlélő, ám alapvető jogaiktól, legelemibb szükségleteiktől, sőt a személyiségüktől megfosztott embereket a szabadság földjén is (legjobb esetben) olyan befogadó központokba zárják, ahol ételt, orvosi ellátást és szállást kapnak, de a fizikai erőszak után itt is az erőszak sok más formájával találkozhatnak. A tanulmány ezért felhívja az olasz és európai döntéshozók figyelmét, hogy mindannyiunk számára létfontosságú lenne megtörni ezt az erőszakspirált. A sokszor ön- és közveszélyes, akár terrorista cselekedeteket is kiváltható traumákat azonban csak úgy lehetne (és kellene!) enyhíteni, ha a menekülteket nem szükséglet szenvedő testeknek, pusztán „kartoték-adatnak” tekintenénk, hanem visszaadnánk nekik a jogukat, többek között a traumák kibeszélésének, gyógyításának, s egy jobb élet vágyának – és reményének! – a jogát.

AZ OLASZ FILMEK BEVÁNDORLÓ-KÉPEI

A napjaink politikai, gazdasági, erkölcsi és humanitárius válságához vezető újkori népvándorlás egyik fő célpontjaként Olaszország a nyolcvanas évek végétől a (belső és külső) „emigránsok országából” „migránsok országa” lett.

ITÁLIA 1991-BEN AZ „EMIGRÁNSOK ORSZÁGÁBÓL” A „MIGRÁNSOK ORSZÁGA” LETT. AZ OLASZ FILM KEZDETTŐL SZEMBENÉZETT A MENEKÜLT-VÁLSÁGGAL.

Az új korszak kezdetét az 1991 augusztusában, 20 ezer albánnal a fedélzetén Bari kikötőjébe befutó Vlora nevű hajó, valamint a Lampedusa szigetén 1992-ben partra szállt – akkor még csak – három afrikai menekült jelezte. Az illegális bevándorlók száma mára elérte az ötmilliót. Mielőtt Gianfranco Rosinak az Afrika és Európa között fekvő, a menekült-válság szimbólumává vált kis szigetről készült, berlini Arany Medve-díjas *Tűz a tengeren* című dokumentumfilmjéről szólnék, szeretném fölidézni a téma megjelenésének fő sajátosságait az olasz médiában, s – néhány példa erejéig – a filmművészetben.

Az olasz kollektív emlékezet megőrizte azokat az időket, amikor nagyapáik, apáik (és mostanában a gyermekeik) szülőföldjüket elhagyva, hol az országon belül, hol messzi idegenben keresték a boldogulást. Az „ígéret földjein” hangosnak, lustának, piszkosnak és/vagy veszélyes bűnözőnek bélyegzett olasz bevándorlókról 1915-től máig játék- és dokumentumfilmek százai készültek. A mai olasz filmművészet képviselői talán kivándorolt őseikre (is) emlékezve szentelnek kiemelt figyelmet a Kelet-Európában, Afrikában, majd a Közel-Keleten bekövetkezett radikális változások hatására Itáliát elárasztó menekülthullámokat kísérő politikai, társadalmi, lélektani és erkölcsi jelenségek vizsgálatának. Az 1990-től máig született legalább száz játék- és sok száz dokumentumfilm (nem beszélve a tévéfilmek sokaságáról) pontosan követi az illegális bevándorlók összetételének és helyzetének alakulását: a filmek többsége kezdetben kelet-eu-

rópai illegális bevándorlókról szól, az ezredfordulótól kezdve azonban észak-afrikai vagy közel-keleti származású hősök léptek a helyükbe. A népes kínai és a Fülöp-szigetéről érkezett bevándorlókról nyilván azért születik jóval kevesebb film, mert ők jobban beilleszkedtek az olasz társadalomba.

Az olasz tömegtájékoztatás 1989 óta ontja a bevándorlókkal kapcsolatos, gyakran felszínes vagy manipuláló híreket, amelyek közül azonban csak Silvio Berlusconi uralma alatt tűntek el a tárgyilagos híradások. A médiacsászár csatornáit és sajtótermékeit az ország identitását, biztonságát és jólétét fenyegető veszélyként riogattak az „idegenekkel”, ő pedig hathatós intézkedéseket ígért (és foganatosított) ellenük. Miközben azonban az olaszok az idegenellenesség európai ranglistájának az élére kerültek, egyre nőtt a témával foglalkozó filmek száma – valamint az illegális bevándorlókat (és minden rászoruló!) a törvényi szigorítások és az ellenséges közhangulat dacára némán és eltökélten segítő, több tízezerre tehető egyházi és civil közösségek, szervezetek aktivitása. Nem sokkal az első súlyos menekültbántalmazás, egy afrikai vendégmunkás 1989. augusztusi meggyilkolása után, 1990-ben elkészült az első filmes vádirat az afrikai illegális bevándorlók kizsákmányolása és a fajgyűlölet ellen (Michele Placido: *Pummarò*).

Az Albániában fogható olasz televízióban látott jólét ígésében tengerre szálló albánokról készült filmek közül Gianni Amelio 1994-es, az olasz-albán kapcsolat történelmi és társadalmi ösz-

szfűggségeire is rávilágító *Lamericája* nálunk is ismert.

A *Gomorra* rendezője, Matteo Garrone pályakezdő filmje (*Két világ között*, 1996) a Nigériából érkezett prostitúált, az egyiptomi származású benzinkutas és az Olaszországban munkát kereső két albán kőműves történetében a két világ között tátongó áthidalhatatlan szakadékba tekint bele.

Az ezredforduló utáni évtizedben, a megszorító intézkedésekkel párhuzamosan, sok film érvel a bevándorlók, különösen a második generációs fiatalok beilleszkedésének, az illegalitásból való kiemelésének, a különböző népcsoportok békés együttélésének szükségessége mellett. Az utóbbi reményének humorral fűszerezett üzenetét közvetíti Agostino Ferrente A *Piazza Vittorio zenekara* című (2006) dokumentumfilmje a 3 kontinens 11 országából érkezett (főleg illegális) menekültekből verbuvált – ma már világhírű – zenekarról.

A bevándorlók olaszországi lehetőségeiről jóval több azonban az olyan keserű láttelet, amilyen a dokumentumjátékfilmes eszközökkel élő két „road movie”. A szardíniai és szicíliai halászhajók és pásztorok életének egykori krónikása, Vittorio De Seta *Levelek a Szaharából* (2006) című filmje Lampedusától Torinóig követi a szenegáli Hasszán kálváriáját, aki végül visszatér Afrikába,

hogyan legalább a tapasztalatait átadja a jobb élet vágyképét kergető honfitársainak. Hasonló utat járnak be Jonas Carpignano *Mediterranea* (2015) című filmjének főszereplői. Az infernális sivatagi, majd a tengeri utazást túlélve Burkina Fasóból eljutnak Olaszországba, ahol újabb megaláztatás, kirekesztés, nyomor és erőszak vár rájuk.

Több film helyszíne a bevándorlókkal foglalkozó iskola, készültek felzárkózó dokumentumfilmek a kíséret nélkül érkező kiskorúakról, a menekültek és a szicíliai (köztük Lampedusai) halászhajók viszonyáról, heves politikai vitákat is kiváltó riportfilmek a calabriai (és más) menekült-lázadások okairól, a 2008-as Kadhafi–Berlusconi paktum háttéréről és tragikus következményeiről a líbiai partok felé visszafordított hajók utasai életében.

A menekültekkel való bánásmódban a krisztusi tanítások (és Ferenc pápa) szellemét követő két alkotás, Emanuele Crialesi *Szárazföld* és Ermanno Olmi *Papírfalu* című 2011-es filmje segíti az olasz nézőket.

EURÓPA KAPUJA

A mindössze 20 négyzetkilométeres, 6000 lakosú Lampedusa szigete geológiaiailag Afrikához tartozik. Az ókortól Olaszország egyesítéséig legalább tucatnyi „gazdája” volt. Használták börtönszigetnek, a második

„Megtörni az erőszakspirált” (Gianfranco Rosi: *Tűz a tengeren*)

világháború előtt pedig hadászati eszközöket telepítettek oda. 1943-ban elfoglalták a szövetségesek. Az égő hajók látványa ihlette Gianfranco Rosi filmjének címadó dalát, a *Tűz a tengeren*. A szigetlakók főleg halászáttal foglalkoztak, a szárazfölddel csak a hatvanas évek óta van szorosabb kapcsolatuk. A kompjáratnak, az elektromos hálózat, majd a repülőtér építésének köszönhetően a kivételes természeti adottságokkal rendelkező sziget kedvelt turistaparadicsommá vált. 1992-től kezdve azonban a véres polgárháborúk és az afrikai táborok poklából mind nagyobb számban menekülők számára „Európa kapuja” lett – ahogy Domenico Paladino 2008-ban felavatott, az 1996 óta tengerbe vesztett 15 ezer menekültnek emléket állító alkotását nevezik.

A „tűz a tengeren” kifejezést a helybeliek ma már minden szerencsétlenségre használják, 2013. október 3-án azonban valódi tűz, egy menekültekkel teli hajó lángolt a tengeren. A lakók és a parti őrség erőfeszítései ellenére 360 áldozata volt a katasztrófának. A kormány ezután indította el a „Mare Nostrum”-műveletet. 2016 júniusában Sergio Mattarella köztársasági elnök felavatta Lampedusán a „Bizalom és párbeszéd múzeumát”, ahol többek között az áldozatok után maradt tárgyakat helyezték el. Mozija nincs a szigetnek, van ellenben a menekültekről szóló terveket támogató és filmeket bemutató fesztiválja. A sziget lakói, polgármestere, orvosa, plébánosa és segélyszervezetei 1992 és 2013 között állami támogatás nélkül is tették a dolgukat: bár nem örültek a „törököknek”, mégis mentették, segítették a halál elől menekülőket. A sziget és lakói az utóbbi években számos elismerésben részesültek, ám a helyzet napjainkban is rendkívül súlyos.

Gianfranco Rosi rendező-operatőr hónapokig élt a szigeten, megismerte a történetét, a lakóit, részt vett az életükben, osztozott a gondjaikban. Kamerájával ezért mindenhol szinte észrevétlenül jelen lehetett. Lassan és kitartóan követte a sziget néhány kiválasztott lakója (a kiskamasz Samuele, annak barátai és családtagjai, a he-





„dolgoztatná” az addig lustának mutatkozó szemét: már nem arctalan tömegként, hanem síró, nevető, imádkozó, éneklő, focizó, telefonáló egyénekként látja-láttatja a menekülteket.

Hasonlóan Bartolo doktorhoz, aki a film egyik legerőteljesebb jelenetében vall szeretett hivatásáról, a halottak, különösen a gyerekek és a nők látványának megszokhatatlanságáról. „Mindenkinek segítenie kell őket, aki embernek tartja magát, ahogy a lampedusai halászok teszik!” – üzeni a világnak.

A film másik emblematikus képsora a traumák kibeszélésének – és az elpusztíthatatlan reménynek – a felkavaró példája. A menekültek egyik csoportja „kiéneklí” magából a szörnyű megpróbáltatásokat, majd így fejezi be ezt a legújabb

kori népdalt, vagy inkább balladát, népi imádságot: „Most itt vagyunk, kijöttünk a tengerből, Isten megmentett minket, itt már nem halunk meg...”

A hajófenékebe zsúfolt, s már útközben megfulladt testek látványától szoborrá dermedt fehér szkaferanderos mentőosztag képe ezzel szemben a megrendülés és a gyász felejthetetlen pillanatává nemesedik Gianfranco Rosi szép és igaz filmjében.

A RAI készülő kétrészes Lampedusa-filmjének főszereplője, Claudio Amendola mondta egy interjúban: „Amikor nemrég egy római étteremben meghalottam, hogy a rózsát áruló színesbőrű fiúnak – akiket általában azzal szoktak elzavarni, hogy »Menj vissza oda, ahonnan jöttél!« – valaki durván azt vágta oda, hogy »Miért nem fulladtál a tengerbe!«, megértettem, hogy ez ellen az elborzasztó szemlélet ellen minden eszközzel harcolni akarok. Ezért még nagyobb örömmel vállaltam el a parti őrség egyik parancsnokának szerepét”. A filmet ősszel mutatják be az olasz televízióban. Vajon nálunk – a menekültekről szóló többi olasz filmmel együtt – mikor kerülhet adásba?

TÚZ A TENEREN (Fuocoammare) – olasz dokumentumfilm, 2016. Rendező-operatőr: **Gianfranco Rosi**. Írta: **Carla Cattani** ötletéből **Gianfranco Rosi**. Gyártó: **Stemal / 21 UnoFilm / Cinecittà Luce / RAI Uno/ Les Films d'Ici/ Arte**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft. Feliratos. 114 perc.**

lyi rádió bemondója, egy idős asszony és halász férje, egy bűvár és a sziget rendkívüli orvosa) mindennapjait. Részesévé vált a tetőtől talpig védőruhába öltözött parti őrség és a mentőalakulatok éjjel-nappal, néma együttérzéssel folytatott erőfeszítéseinek a tengeren hánykódó menekültek megtalálásáért, megmentéséért, filmre vette a már mozgásképtelenné gyengült vagy élettelen testek kiemelését a halálhajóból. A veszélyes utazás túlélőit előbb csak arctalan csoportként kísérte kálváriájuk következő stációjáig, a legfeljebb átmeneti menedéket nyújtó táborig, ahol megmottózzák, lefényképezik, és sorszámmal látják el őket. Később azonban egyre közelebb merészkedett hozzájuk, elvegyült köztük, meglátta szenvedéstől és szorongástól gyötört arcukat, az átélt borzalmakkal teli tekintetüket. Beállt a telefonnál sorban állók közé, és együtt örült a góloknak az elhagyott hazájuk nevét viselő csapatok (Szomália, Szudán, Líbia, Eritrea, Szíria) közötti focibajnokság résztvevőivel.

Eleinte úgy tűnik, mintha Rosi két, egymástól teljesen elkülönülő Lampedusát mutatna, amelyek persze alapvetően különböznek a mai köztudatban élő két sztereotíp, vagyis a napsütötte, azúrkék tengerben lebegő álomsziget és a sokkoló tudósítások kaotikus Lampedusa-képétől. A kiválóan fényképezett (és vágott) filmben az ólomszürke ég alatt

„Kiéneklí magából a megpróbáltatásokat”

(Ermanno Olmi: A papírfalu)

mindennapi tevékenységüket végző szigetlakók és az éjszaka sötétjét pásztázó reflektorok hidegkék fényében, az állandó

szükségállapot feszültségében élők oly távolinak tűnő világa áll szembe egymással. Hol az egyikből, hol a másikkól villannak föl látszólag egymástól független epizódok, köznapi vagy drámai részletek, amelyeket mintha csak a sziget és a menekültek karizmatikus orvosa, Pietro Bartolo kötne össze, akivel először úgy találkozunk, hogy egy kismamának nagy szeretettel mutatja magzatát az ultrahang-képernyőn. A nő menekült lehet, ami csak abból derül ki, hogy a doktor angolul próbál vele kommunikálni.

Aztán a néző lassan felfedezi a két Lampedusa közötti kapcsolatra történő utalásokat (a szigetlakók a rádióból értesülnek a menekültekről szóló hírekről; Samuele apját a tengerészként tett hosszú hajóutakról, nagymamáját a háborúról faggatja, aki elmeséli neki a rádióban is hallható *Tűz a tengeren* című dal keletkezéstörténetét).

Samuele figurája több jelképet sűrít magába. Közülük a legszimbolikusabb jelentést az hordozza, hogy – mint a film közepén kiderül – az egyik szeme tompalátó, más szóval lusta szem. Az orvos elmagyarázza neki, hogy úgy tud javítani a látásán, ha a jó szemét letakarva a lustát dolgoztatja. És Samuelével együtt mintha a rendező is jobban

VENDÉG-MUNKÁSOK MOZIJA

SCHREIBER ANDRÁS

A német társadalom multikulturálisan nyitott. Ez nem valamiféle Willkommenskultur-propagandaszöveg: a nemzeti sokszínűség és az elfogadás – olykor döcögő – kultúrája Németországban történelmi és gazdasági okokra vezethető vissza (a kettő egymásból fakad), és a német multikulturalizmushoz sokat tettek hozzá a törökök. Akikre a hatvanas évek német gazdaságának égető szüksége volt. Kellett az olcsó munkaerő, ezért 1962 októberében az NSZK és Törökország megállapodást kötött, afféle vendégmunkás-toborzó programot szerveztek. A vendégséget a németek persze nem tervezték túl

„Mindenkinek ugyanaz a pokol jut”
(Özgür Yildirim: Chiko)

KETTŐS IDENTITÁS, TRANSZKULTURÁLIS KÉRDÉSEK, AZ ELTÉRŐ SZOKÁSOK ÉS NEMZEDÉKEK ÖSSZEÜTKÖZÉSE – A MÁSODGENERÁCIÓS TÖRÖK-NÉMET RENDEZŐK LEGFŐBB TÉMÁJA A MULTIKULTURÁLIS TÁRSADALOM.

hosszúra, munkásonként két-három évvel számoltak, ma viszont – a legnagyobb német kisebbségként – mintegy hárommillió török él Németországban. Az integráció előnyeiről és hátulütőiről pedig a másodgenerációs török-német filmrendezők igyekeznek markáns véleményüket megfogalmazni – ennek többségi befogadása (úgy is, mint közönségigény) pedig csak újabb bizonyíték arra, hogy a német társadalom multikulturálisan nyitott.

CIVILIZÁCIÓK ÖSSZECSAPÁSA 40 NÉGYZETMÉTEREN

Az ezredfordulóra időzíthető másodgenerációs "török fordulat" előtt is készültek persze német filmek a bevándorlókról. Rainer Werner Fassbinder például *A vendégmunkásban* (1969) és *A félelem megeszi a lelketben* (1973) érinti a migrációs kérdést. S noha egyikben görög, másikban marokkói *gastarbeiter* körül bonyolódik a cselekmény, Fassbinder – főleg *A félelem...* esetében – szépen kidomborítja, miféle merev idegenke-





déssel, a többségi közeg elutasításával kell szembenéznie annak, aki nem pusztán vendégségben, de már integrációban gondolkodik. Sőt, *A félelem...*

cselekménye felbukkan *Az amerikai katonában* is, Franz barátnője meséli el, kicsit erőszakosabb változatban, de Ali abban a sztoriban történetesen török.

A hetvenes években a német újfilm helyel-közzel érintette a gazdasági fellendülés generálta bevándorlási hullámot, igyekezett foglalkozni az integrációs kérdéssel – Fassbinder mellett például Helma Sanders-Brahms (*Shirins Hochzeit*, 1975) vagy Werner Schroeter (*Palermo oder Wolfsburg*, 1979) –, de ezek leginkább a német alkotók szociális érzékenységét bizonyítják. A bevándorló, a vendégmunkás a jogok nélküli ember szimbóluma – az idegen leginkább áldozat, épp csak megtúrt, gazdaságilag kizsákmányolt ember, akinek minden egyes nap meg kell küzdenie a „befogadók” arrogan-

„Megmarad Ausländernek”

(Anno Saul: *Kebab kapcsolat - középén* Denis Mochitto)

ciájával és vaskos előítéleteivel.

Olykor az óhazából hozott patriarchátussal is, mint Sanders-Brahmsnál, vagy tíz évvel később Tevfik Başer *40 négyzetméter Németország* (40 *Quadratmeter Deutschland*, 1986) című opusában, ami az első olyan, a multikulturalizmust érintő német film volt, amit török „*gastarbeiter*” rendezett. Başer mozija dupla vádemelés – egyszerre kárhóztatja a vendégmunkások elszigeteltségét eredményező feltételeket és a nőket elnyomó török férfiközpontúságot. Turna, a hamburgi vendégmunkásfeleség szinte bebörtönözve él egy 40 négyzetméteres garzonban, tehetetlen szemlélője a férjét érő megaláztatásoknak és beletörődő elszenvadója a magánynak – annak, hogy az „új hazában” az utcára sem teheti ki a lábát, mert a férje attól tart, a nyugati szabadosság és modernitás megfertőzné a lelkét.

Török tradíciók és német haladás ütközik Hark Bohm Shakespeare-átiratában, a *Yaseminban* (1988) is. Török

Júlia és német Rómeó, Verona helyett Hamburg – s némi propagandaíz, kemény sztereotipizálás: itt a legtöbb német felvilágosult szabadgondolkodó, míg a törököket béklyóba veri a hagyománytisztlet.

MÁSODGENERÁCIÓS FORDULAT

A korábbi áldozatábrázolással a kilencvenes években szárnyukat bontogató, már Németországban született és beilleszkedő török rendezők igyekeztek szakítani. A második nemzedék filmjei már nem a messziről jött ember elszigeteltségét és elidegenedését hangsúlyozzák, sokkal inkább a kettős (kulturális) identitást, azt, hogy milyen helyzetben vannak azok, akiknek a szülei kiléptek a 40 négyzetméterről a tágasabb valóságba; hogy a török és német Rómeó és Júliák története, ha nem is feltétlenül happy enddel végződik, de csak kisebb tragédiáktól sújtva folytatódik.

A második nemzedék számára a „német” és a „török” elveszíti különálló

jelentését, nem társadalmi és kulturális csoportként állnak egymással szemben – a török-német mozi transznacionális, a kategóriák között szabad az átjárás. Neco Çelik, Fatih Akin vagy Thomas Arslan filmjeit a természetesen vett kettős identitás, a transzkulturális történetmesélés, a német-török (magától értetődő) létezés bemutatásának igénye rendeli egymás mellé. Sok esetben formailag is hasonlóak, de például Akin és Arslan két teljesen eltérő filmnyelvet (műfajiság versus *autorefilm*) beszél, ám a valódi multikulturális lét ábrázolása – hogy a „német” és a „török” nem válik szét – közös, és egy német-török alkotó számára mintegy magától értetődő.

A legszembetűnőbb bizonyítéka annak, hogy a másodgeneráció természetesen veszi a német-török multikulturális létezést, az a terek kitágítása. Az új nemzedék valóban elhagyta a 40 négyzetmétert – összehasonlítva Başer (vagy akár Fassbinder) zárt, klausztrófób térábrázolásával, Arslannál (például a *Geschwister – Kardeşlerben* [1996]) a nagyváros csalogatóan tágasnak, pezsgőnek és szabadnak tűnik. Sinan Çetin a *Berlin in Berlinben* (1993) úgy nyitja ki hősei számára az ajtót, hogy igyekszik kigúnyolni a korábbi migrációs problémamozikat (például épp a 40 négyzetméter Németországot), és gyilkos cinizmussal rávilágít arra is, hogy néha jól jönnek az óhaza tradíciói: a német hős véletlenül török ellenségei lakásában rejtőzik el, ám amikor lebukik, még mindig védi a vendégjog.

Másképpen reagál a 40 négyzetméter... elszigeteltségére Fatih Akin a *Fallal szembenben* (2004). Itt a szereplők elidegenedése és magánya belülről fakad, és az óhazába – tágas botlók az anatóliai tájról – visszatérve mintegy értelmet is nyer. A 40 négyzetméter... Turnája és a *Fallal szemben* nőhőse, Sibel csak annyiban különbözik egymástól, hogy más földrajzi részen választanak maguknak börtönt – mert bár Sibel belekóstolt abba a szabadságba, ami Turna számára eleve tiltott, mégsem mer kiteljesedni benne.

A legnagyobb nyitás – ha nem is feltétlenül térben, de kulturális értelemben mindenképp – az amerikai popkultúra térnyerését idealizáló Neco Çeliknél figyelhetők meg. Az *Alltag* (2003) bédekker a berlini „Kis

Istanbul” kemény világába, ahol török-német hip-hop szól, egy török és egy német férfi küzd egy török szépség kegyeiért, de ahol az etnikai különbségek voltaképp – még a bandaháborúk esetében is – lényegtelenek. Mindenkinek ugyanaz a pokol jut. Kreuzberg – állítja Çelik – önálló sziget Berlinben, a megtestesült multikulti közeg, a homogén sokszínűség, amit leginkább az amerikai popkultúra – mozi, zene, graffiti – formált és tart egyben, függetlenül attól, hogy lakói törökök vagy németek. Gettoéletérzés: hagyománya igazán csak a túlélésnek van. Nincs külön török vagy német sors, emberi sorsok vannak.

KEBAB KAPCSOLAT – TÖRÖKBŐL MUSZLIM

A transzkulturális lét apró döccenőit a török-német rendezők gyakorta ágyazzák finom humorba. Sőt – leszámítva Akin hangsúlyosan német-török road movie történeteit – épp a finom irónia emelné ki, hogy a német és a török között létezhet különbség. Ezzel persze ellene is dolgozva annak az életérzésnek, hogy a sokadik generáció számára nem feltétlenül szétválaszthatók a nemzeti melléknevek. Ennek az etno-vígjáték-hullámnak pont az Akin írta *Kebab kapcsolat* (2005) volt az egyik zászlóshajója (bár az irónia a műfajkevert *Berlin in Berlin*nek is sajátja): a török filmrendező aspiráns és a német színésznőtanonc keserédes románca tréfásan mutat rá az apró kulturális különbségekre, vagy arra, hogy az első generáció még mindig nem nézi jó szemmel a szabad szerelmet és a vegyes kapcsolatokat. De a tabuként kezelt szex a problémaforrás a német Torsten Wacker által, a török Kerim Pamuk szkriptjéből rendezett *Süperseksben* (2004) is – ebben a fiatal török férfi a megélhetési problémáit áthidalandó megalapítja Hamburg első török nyelvű szextelefon-szolgáltatását, ám a közösség túl kicsi, a szolgáltatók és a kliensek óhatatlanul felismerik egymást. Ráadásul a török-német vígjátékok gyakran másolják a világsikereket is – gondoljunk csak a 2006-os *Bazi nagy török lagzi-ra*.

Az efféle könnyed – és Németország-szerte népszerű – filmek, miközben ironikusan ábrázolják a kulturális különbségeket, sokszor bele/visszacsúsznak a sztereotipizálásba. A migráns-komédiákban ismét tipikus törökök

és tipikus németek állnak egymással szemben; s bár nyilván nem a vígjátékok számlájára írható, de mégis, a sablonábrázolás kedvezett a kétezres évek elején – a 9/11 által is felszínre törő – németországi törökparanoiának. Amikor a vezető médiafelületek ismét törökproblémát harsogtak, integrációs zavarokról és az iszlám terrorveszélyről beszéltek, kimondva a verdiktet, miszerint a multikulturalizmus megbukott. 2009-ben a *Der Spiegel* például azzal sokkolta a közvéleményt, hogy a berlini Népeségkutatóintézet felmérése szerint a török a leggyengébb integrációs képességű német kisebbség, és a beilleszkedési problémák – tanulási zavarok, magas munkanélküliségi ráta, bűnözői hajlandóság – kezelése mintegy 16 milliárd eurónyi adópenznt emészt fel évente. Ebben az időben mutatták be Özgür Yıldırım *Chiko* (2008) című gengszterfilmjét – hamburgi drogkereskedelem, prostitúció, török főhős... Igaz, nyoma sincs az iszlám kidomborításának.

Nem úgy Sinan Akkus *Evet, ich will!* (2009) című romantikus komédiájában, ahol négy vegyes etnikumú (illetve egy homoszexuális) – német, török, török-német – pár szeretné egybekötöni az életét. Az egyik vőlegény, a német diák, Dirk megtenné a szükséges lépéseket, hogy megkapja török szerelme apjától az áldást a frigyre – hajlandó betérni az iszlámba. A kisebbség szabályai felülírják a befogadó többségi társadalom normáit, a patriarchátus diktál, az integráció fordított irányt vesz, noha az iszlámba betérés egy vígjátéknál nagyjából kimerül a körülmetélés kínjában.

A török-német filmvígjátékok sztereotip ábrázolása – igaz ez Yasemin Sanderli kifejezetten békés *Almanya* (2011) című filmjére is – tehát ellentétes azzal az egyszerű szándékkal, amit Çelik vagy Arslan képvisel, és nem is azzal a szándékkal egyszerűsít, amiért Sanders-Brahms vagy Başer tette. A komédia ezúttal leveti magáról az igazán emberi finomságot, a transzkulturális német-török megmarad Ausländernek. A német-török mozi heterogén, de a többségi néző számára csak a műfaji sztereotípiák befogadhatók – a németországi török közösség legyen jól felismerhető, legyen homogén (Akin legnézettebb filmje is a *Kebab kapcsolat*). A bevándorló maradjon Ali. •



SEM KELET, SEM NYUGAT

BARKÓCZI JANKA

Az iszlám gondolkodásmód megjelenésének legszemléletesebb terepe *A cseresznye ízében* maga a forma, amely az öngyilkosság problémáját időtálló keretbe foglalja. Az iráni mozgókép stilisztikáját jellemző módon más művészeti ágak is erősen befolyásolják, azonban az ízlést alakító vallás egyenként mindegyikre hat. A térség filmjeinek társművészetekkel való viszonyát eddig elsősorban a költészet szempontjából vizsgálták, így a filmrendező mellett költőként is számon tartott Abbas Kiarostami és a modern perzsa poétika szoros kapcsolata sokat emlegetett és alaposan körüljárt téma. Jellemző, hogy Kiarostami művészetére az 1960-as években – tehát az iráni újhullám indulásával egy időben – fénykorát élő „új költészet” annyira közvetlen hatással van, hogy tisztelete jeléül még egyes filmjeinek címét is innen kölcsönözte. A *Hol van a barátom háza?* például Sohrab Sepehri, a *Szelek szárnyán* pedig Forough Farrokhzad egy-egy verséből vett idézet. Nem kétséges az sem, hogy szemléletére a klasszikus perzsa költők nagyjai legalább ilyen befolyással bírnak, és a kisgyerekként megismert költemények értékrendje és kifejezés módja szervesen beépült az időközben felnőtt rendező filozófiájába.

HÉTKÖZNAPI MISZTIKA

A cseresznye ízében modellszerű, letisztult világa kiváló lehetőséget nyújt egy olyan elemzésre, amely az általános esztétikai megközelítés felől indul el. Lényeges a művészetfilozófiai háttér feltárása azért is, mert a rendezőt életrajzában tanulságai és saját bevallása szerint nem csak a költészet, de a képzőművészet is szoros szálak fűzik, és vizualitását elsősorban ez határozza meg. „A valóságot általában

A KERT, A HALHATATLANSÁG FÁJA, AZ ÖNZETLENSÉGET MEGTESTESÍTŐ VIRÁGOK. ABBAS KIAROSTAMI FILMJEIT ÁTSZÖVIK A DOGMÁK HELYETT KÉPEKBE, METAFORÁKBAN GONDOLKODÓ SZÚFIZMUS SZIMBÓLUMAI.

művészi módon szemlélem, leginkább a festészet nézőpontjából. Amikor a természetre nézek, egy festmény keretét látom körülötte. Mindent esztétikai perspektívából tekintek. Még ha egy taxiban ülök is, amikor kinézek az ablakon egy festmény körvonalait látom. Egyaránt így közeledek a festészethez, a fényképezéshez és a filmhez – mindezt összekapcsolva. A filmipar tulajdonképpen a keretek közötti valóságot ragadja meg.” – mondja Kiarostami Akbar Mahdi kérdésére egy interjúban. Ugyanő így nyilatkozik egy másik helyen: „Néha azt gondolom, hogy egy fénykép, egy kép többet ér egy filmnél. A kép misztériuma felderítetlen marad, mert nincs hangja, nincs semmi körülötte. A fénykép nem történetet mond el, ezért tulajdonképpen folyamatos változáson megy át. Összességében a fénykép élete hosszabb, mint egy filmé... Mostanában sokkal inkább fényképezésnek érzem magam, mint filmesnek... jobb, ha az ember nem mond semmit és hagyja, hogy a néző maga képzeljen el mindent. Amikor egy történetet mondunk el, csak egy történetet mondunk és a közönség minden, egyébként egyedi fantáziával bíró tagja csak egy történetet hall. De ha semmit sem mondunk, az olyan, mintha számos dolgot mondtunk volna. A néző felhatalmazást kap. André Gide szerint a tekintet fontos, nem a tekintet tárgya. Godard pedig úgy fogalmaz, hogy ami a vásznon van, az már halott – a néző tekintete lehel bele életet.” (Jean-Luc Nancy: *The Evidence of Film. Abbas Kiarostami.*) Ezek a gondolatok olyan kiforrott ars poeticát tükröznek,

amelyről első hallásra talán nem is sejtjük, hogy alapjaiban nem a szerző életideje, hanem az elmúlt mintegy tizennégy évszázad alatt alakult ki.

SALAMON ÉS SÁBA

Az iszlám esztétikáról mindenek előtt azt kell megjegyezni, hogy önmagában eredetileg nem létezett, hiszen mindaz, ami az iszlám művészetben a kezdetek óta történt, az magától értetődött, mert a vallás alapelveiből következett. Az „esztétika” fogalma éppen ezért sokáig értelmezhetetlen terminus technicus volt, az arab nyelvben ma használatos kifejezés pedig a „szépség” jelentésű szóból nyugati mintára képzett átvétel. Noha nem voltak külön lefektetett szabályok, a művészeti alkotások mégis erős szellemi egységről árulkodtak, amit a vallásos és a világi művészet fel-tűnő rokonsága is szemléltet.

Hogy a művészet funkciójáról való gondolkodást jobban megérthessük, nézzünk meg egy régi mesét a Koránból: Salamon király egy alkalommal vendégül látta Bilqist, vagy ahogy nálunk ismerik, Sába királynőjét. A fogadásra szolgáló terem padlója tükröfényes üvegből volt, és egy tóhoz megtévesztésig hasonlóan lett kialakítva. Amikor a hölgy belépett a helyiségbe, azt hitte mélységes vizet lát és hirtelen felemelte a szoknyáját. Az illetlen viselkedésért természetesen azonnal az uralkodó elnézését kérte, aki elmagyarázta neki, hogy mi okozta az érzéki csalódást. Ezt a történetet később a művészet módszeréről szóló metaforaként magyarázták, amely a világ valóság-hű ábrázolásával akár arra is képes lehet,

hogyan megtevéssze befogadóját. Bár az arisztotelészi mimézis kategóriája csak a Korán megszületése után került be a fordítások révén a muszlim gondolkodásba, itt egy ehhez feltűnően hasonló elmélet-ről van szó. Az utánzás helyességét aztán vallástudósok vitatták, hiszen a szemlélt becsapása önmagában céltalan, és nehezen helyeseltető magatartásforma.

Létezik azonban a történetnek egy másik olvasata is, amely Korán-magyar-
zatokból és egyéb történeti munkákból maradt ránk. Ezek szerint Salamon szeretne volna feleségül venni Sábát, hiszen úgy tudta, hogy egyedül vele nemzhet fiú örököszt. Azt hallotta azonban, hogy a nő dzsinntől származik, egy ilyen házasságot pedig nem mert megkockáztatni. A trónterem padlóját ezért üveggel fedte, alá élő halakat és egy valódi tavacska minden más kellékét telepítette. A látvány olyan megtévesztő volt, hogy a terembe belépő hölgy ijedségében felkapta szoknyáját, ami láthatóvá tette bokáit. Salamon az ominózus testrészek

kivillanásakor megdöbbenve tapasztalta, hogy azokat vastag szőr fedi, amit a démoni származás mindennél ékebb bizonyítékának számított. Ebben a verzióban a valósághoz megtévesztésig hasonló műalkotás a pusztán optikai illúzió túl új szerepet kap: segít felfedni a dolgok igazi természetét. Ha a továbbiakban ennek a második vonalnak az értelmezését követjük, akkor nagyon valószínű, hogy nemcsak az iszlám esztétika, de Kiarostami esztétikájának kulcsát is megtaláljuk.

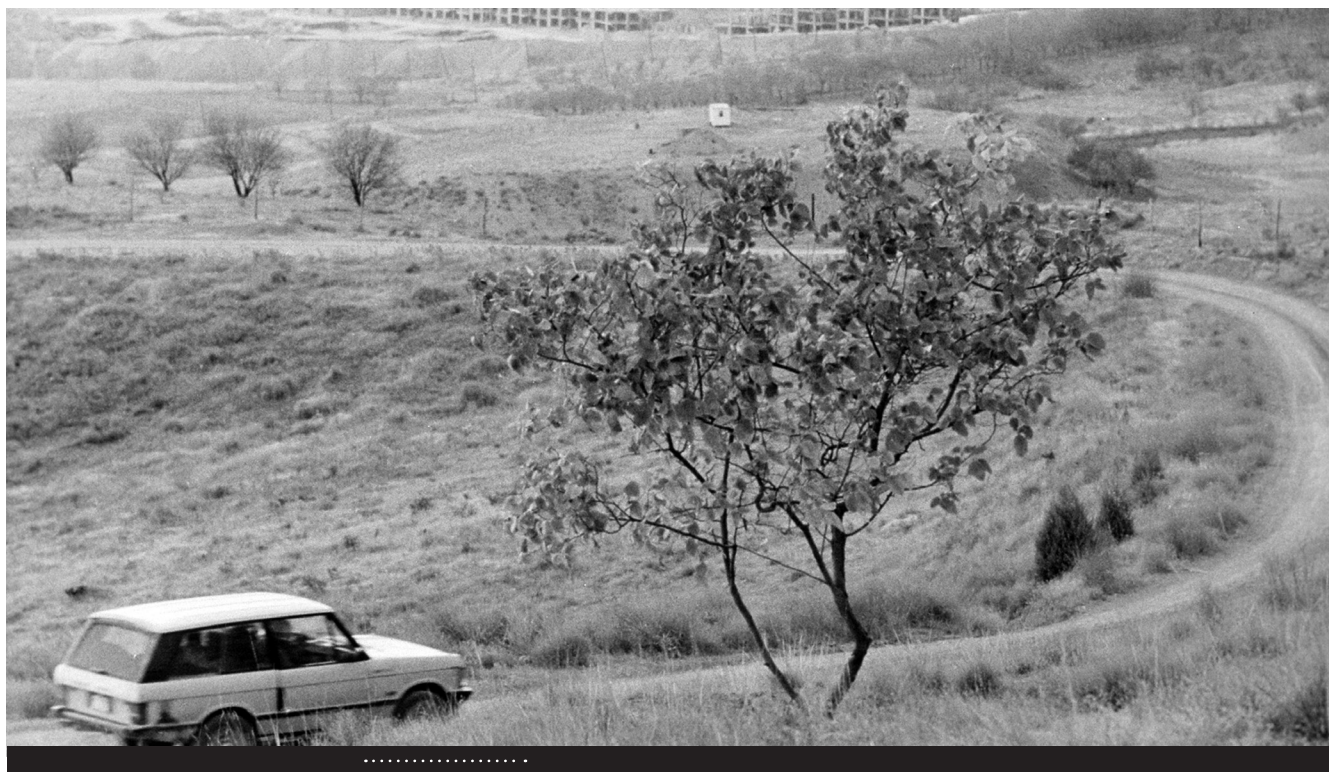
„AMI IGAZÁN SZÉP, AZ FOKOZHATATLANUL SZÉP”

Az iszlám művészetelmélet fontos tulajdonsága tehát, hogy alapvetően egyfajta ismeretelméleti paradigmát ad. Mint az ismeretelmélet aldiszciplínája, a tudással kapcsolatos többi nagy területhez is erősen kötődik, így az ontológiához, az etikához vagy éppen a valóság-bölcselethez. Ebből kifolyólag az iszlám esztétikát rendszerint egyenesen „metaesztétikának” szokták nevezni. A térség művészete így egyfelől a Korán üzenetét transzponálja fizikai formákká, amelyekkel állandóan a vallás alapelveire emlékeztet, másfelől a megismerés vágyát stimulálja. A megismerés folyamatát egyfajta duális modellben kell elképzelni, amelyben a külső megjelenés és a belső lényeg együttes feltérképezésének nagy szerepe van.

A világon minden a kozmikus erő hatása alatt létezik, de csak az ember képes rá, hogy művészetével ki is fejezze azt. Azok, akik iskoláztak, tudatában vannak ennek, ám az átlagember sem kerül hátrányba. Az esztétikum olyan demokratikus és mindenki számára nyitott kategória, amely minden befogadónak – legyen az képzett vagy képzetlen, keleti vagy nyugati – lehetőséget ad arra, hogy a transzcendentális élményt egyformán megtapasztalja.

„A keretek közötti valóságot ragadja meg”
(A cseresznye íze)





Ebből az iszlám működéséhez szervesen hozzátartozó és nagyon is gyakorlati funkcióból következik, hogy a szépség ebben a térségben nem luxus, hanem szükségszerű és az élet minden területén kívánatos. A szépség ugyanis soha nem öncélú, és mindig az isteni szépséggel egyezik meg, ami a legegyszerűbb használati tárgytól a beduin szőnyegek keresztül a monumentális épületekig mindent meghatároz. A művész személye ezzel a nyugati gondolkodásban megszokottól erősen eltérő szerepbe kerül. Az alkotó olyan iparos lesz, akinek tehetsége nem különleges kegy, adottság vagy zsenialitás kérdése, inkább az isteni inspirációval kiegészülő tudás azokról a dolgokról, amelyek a környezetében jelen vannak. A művész nem magát fejezi ki, hanem a világ lényegét.

Az iszlám művészet és Kiarostami filmjeinek célja tehát alapvetően nem a leírás, hanem a stimuláció. A mozgókép mindkét világhoz egyformán kötődik és éppen a köztes létnek ez a finom egyensúlya az, ami a nézőt lenyűgözi. A szimbólumok és a dinamika kettős megjelenése szintén olyan sajátosság, ami mind Kiarostaminál, mind a tradicionális muszlim művészetben nagyon fontos. A dinamikát formai szinten elsősorban a ritmus

„Többé nem hoz gyümölcsöket“

(A cseresznye íze)

jeleníti meg, amely egyébként a klasszikus iszlám ornamentikának is lényeges eleme. A hosszú és közepesen hosszú snittek egymásutánja vagy a csendek és intenzív párbeszéddek váltakozása egy iszlám mecset díszítő elemeinek ritmusát idézi. Marco Della Grassa a dialógusok ütemének megismerő funkciót is tulajdonít, hiszen a szöveg nélküli részek a hallottak feldolgozására biztosítanak azonnali lehetőséget.

KÖLTŐI REALIZMUS ÉS SZÚFI JELKÉPEK

A *cseresznye íze* az iráni új film modellértékű darabja, amely az irányzatra jellemző tulajdonságokat és jelképeket bámulatosan tiszta formában hordozza. Ezek a motívumok a térségben évszázadokon keresztül csiszolódott tudást örökölték át, ezért többnyire nem is lehet őket kizárólag egyetlen ideológiához kötni. Kiarostami saját közlései alapján mégis találhatunk olyan érvényes vonatkoztatási rendszert, amely valamiféle struktúrába szervezi a filmjein látottakat. A rendező, akinek gyermekkorában édesapja a misztikus Rúmi verseit szavalta, felnőttként is erősen kötődik a szúfi költészethez. Már a *Hol a barátom háza?* első pillantásra egyszerűnek tűnő történetének létezik egy nagyon is erőteljes spirituális olvasata, de *A cseresznye*

ízében is meglepően sok szúfi szimbólumot és gondolatot fedezhetünk fel.

A szúfizmus már az iszlám korai időszakában kialakult, és a szíriai-iraki térségből terjedt át Iránra a 9-10. században. Olyan misztikus irányzat ez, amelynek nincs egységes dogmatikája, pillanatnyi képe így mindig az aktuális helytől, időtől és a szúfi mester egyéniségétől függ. Bár konkrét megvalósulása az egyes hívőknél nagyon különböző lehet, a központi gondolat mégis ugyanaz, amely szerint a transzcendentális világ személyes megtapasztalásának lehetősége mindenki számára egyformán adott, és bárki képes arra, hogy saját korlátaitól megszabadulva az isteni lényeggel egyesüljön. A szúfi két világban egyszerre van jelen, egyrészt ebben a valóságban, másrészt az ezzel párhuzamosan létező isteniben, amely kettősség a filmes dramaturgiára vonatkoztatva akár a dokumentarista-fiktív tulajdonságpárnak is megfeleltethető. A transzcendentális világ előzménye és következménye a realitásnak, amelyet tulajdonképpen teljesen körülölel. A két közeg közötti átjárás az ember számára nem lehetetlen, de minden esetben keményen meg kell küzdeni érte.

Ahhoz, hogy valaki eljusson az isteni természet közelébe, elsősorban egy olyan mesterre van szüksége, aki irányt mutat. A szúfi legnehezebb feladata az

esetek többségében éppen ezért nem is a kívánt állapot elérése, hanem a megfelelő vezető felkutatása, akire aztán biztosan támaszkodhat. A *cseresznye ízének* alaphelyzete mintha csak ezt a szituációt tükrözné vissza. A vágtyól hajtott főhős idegenekkel kerül kapcsolatba, és mind-egyikükben azt az embert keresi, aki a két világ határának átlépésében majd segítségére lehet. Szemmel láthatóan sem a katona tudatlansága, sem a szeminarista dogmatikus érvei nem adnak kielégítő útmutatást neki, de az idős ember érzésekre és élményekre apelláló monológja megmozgat benne valamit. Badii úr számára minden bizonnyal az öreg Bagheri az ideális mester, aki nem oktat és nem fenyít, hanem pusztán az élet apró örömeire hívja fel a figyelmét. Szerinte anya nem tehet annyit a gyermekéért, mint amennyit Isten tesz a teremtményeiért, és ezeket a jótéteményeket lehetőség szerint nem szabad visszautasítani. Az egyszerű gyümölcs íze így válik a misztikus megtapasztalás allegóriájává, amely ezen a világon is mindenki számára elérhető és mindenki számára egyformán adott. Az állapotpreparátor életkora szintén ezt az olvasatot erősíti meg, hiszen a szúfi vezetőt perzsául „pir”-nek, azaz öregnek is szokták nevezni. Miközben mester és tanítványa kettesben autózik a kietlen teheráni tájon, Bagheri úr nem csak szellemi, de konkrét értelemben is folyamatosan instruálja sofőrjét. Ő az utasok közül az egyetlen, aki átveszi az irányítást, és határozott vezényszavakkal juttatja célba az autót.

Mivel a szúfik elutasítják a szigorúan rögzített vallási tételeket, tanaitkat metaforikus síkra emelik át, ahol az a szimbólumok bonyolult rendszerében teljeseedik ki. A *cseresznye íze* című film hemzsege a hasonló jelképektől, amelyeket a rendező nagyon is tudatosan és hangsúlyosan mutat meg. Ilyen fogalom például a szépséget és összhangot kifejező kert, amely az iszlám gondolkodás egyik alapvető kulcsmotívuma. A természet-tudományi múzeum udvarának indás kovácsoltvas kapuja akár a Paradicsom kertjének bejárata is lehet, ahol a fáradt utazó végre megpihen. Ez Isten kertje és egyben az állapotpreparátor munkahelye, aki hófehér köpenyébe áttöltözve immár egészen éteri figurának látszik. Amikor a két ember elválik egymástól különösen intenzív jelenet tanúi lehetünk, amelyben Bagheri úr azt bizonygatja a másiknak, hogy bármi legyen is a végső elha-

tározása, ő biztosan a barátja marad. A többször és felemelt hangon elismételt mondat egészen új színben tűnik fel, ha tudjuk, hogy a „szerelmes” vagy „barát” kifejezést az iszlám misztika elsősorban magára Istenre vonatkoztatja.

Mivel a történet teljes egészében a szabadban játszódik, az atmoszférát a természet erőteljes jelenléte határozza meg. A rendező a színdramaturgia segítségével mégis képes ugyanazt a tájat különböző hangulatban ábrázolni, amely így a főszereplő útkeresésének idején az iszlám ikonográfiában a reménytelenséget és elkeseredettséget jelképező sárgás, a cél elérése után a vallás színének is tartott, friss és örömteli zöld tónusban pompázik. A film végén egy-egy szál virággal a kezükben a domboldalon üldögélő katonák szintén nem csak a háború és béke dichotómiáját szimbolizálják, de a virág motívumának itt van egy Kiarostami által jól ismert speciális jelentése is. Emlékeztünk rá, hogy a *Hol a barátom háza?* végén egy lepréselt szárított virág esik ki az osztálytárs számára megírt házi feladattal átadott füzetből. A kis növény a szúfi olvasatban az ártatlanság és az önzetlen segítség jelképe, amely *A cseresznye ízének* cselekményében is fontos szerepet kap. Badii úr csak egy másik ember segítségével juthat el a kívánt átlényegülésig, és amikor végre megkapja ezt a támogatást, a világ is rögtön megváltozik.

A történet befejező nagy fordulatát hozó jelenetet ennek megfelelően szintén át kell értékelnünk. A halálba induló ember utolsó pillanatait megörökítő fikciós-dokumentarista váltás egyik olvasata ugyanis, hogy ezt a két világ közti átmenetként értelmezzük. A nyugati gondolkodás számára különös módon itt éppen a fikció az, ami az evilági létet, a dokumentarizmus pedig, ami a spirituális teret képviseli, azonban ez rögtön magától értetődővé válik, ha a valódi lényeg isteni természetéről és ennek megtapasztalásáról korábban elmondottakra gondolunk. A halál fogalma tehát az iszlám misztikában nem a fizikai halált, hanem inkább az én halálát jelenti, amely a realitáshoz való kötöttségek feloldásával a teljes átlényegüléshez vezet. Badii halála is szimbolikus halál, amelyet a tökéletes szúfinak meg kell élnie, és amelyről Rúmi így ír: „Ha magad keresed, szűnjön meg az éred. / Ne állj meg, amíg a folyót el nem éred. / Ne járj, mint a barom járma-

után körbe, / Fordulj egyet, s lépj a világ tetejére.” (Nagy Imola fordítása)

Ide kapcsolódik egy másik fontos jelkép, amely a filmben nagyon intenzíven van jelen. A kopár dűnéken itt-ott rendre feltűnik egy-egy magányos fa, mintegy a lehetséges megoldás ígéreteként. A kamera hosszasan elidőzik ezeken a fákon, és a kritikus pillanatokban refrénszerűen visszatér hozzájuk. A fa szimbóluma a világ összes kultúrájában kiemelt jelentőségű, éppen úgy, ahogy a muszlim gondolkodásban is. Figyelemre méltó azonban, hogy míg a keresztény kultúrkörben rendszerint az édenkerti Tudás Fájáról beszélünk, az iszlámban emellett létezik a jelképnek egy eredeti, a Halhatatlanság Fája változata is. A szúfi misztikában a két értelmezést vegyesen használják, és a „világfát” mint a két szféra közötti vertikális átjárót tartják számon. Badii azon döntése, hogy sírját egy szép fa tövébe ássa, minden bizonnyal nem pusztán természet-szeretetből fakad, hanem abból az erőteljes igényből, hogy annak segítségével immár saját további útját könnyítse meg.

FA ÉS GYÖKÉR

Noha az iráni forradalom óta számos alkotó elhagyta az országot, hogy külföldön folytassa a munkát, az otthon maradóknak is jó okuk van arra, hogy ezt ne tegyék meg. Abbas Kiarostami nem csak filmjeiben használja következetesen a fa szimbólumát, de saját magát is fához hasonlítja, ha az esetleges távozásáról kell nyilatkoznia: „Ha az ember fog egy fát, ami a földben gyökerezik és azt áthelyezi az egyik helyről a másikra, ez a fa többé nem hoz gyümölcsöket, ha mégis, akkor az a gyümölcs nem lesz olyan ízletes, mint az eredeti helyen volt. Ha elhagynám a hazámat, én is olyan lennék, mint ez a fa.” (Jeffries, Stuart: *Landscapes of the mind. The Guardian*. 2005. április 16.) *A cseresznye íze* az iráni új film emblematis darabja, amely a korábbi tendenciák összegzője és az utána következők kiindulópontja egyben. Koncentrálódik benne az a tudás, amit az iráni filmgyártás és az iszlám felhalmozott, azonban azért is érdekes, mert úgy tesz örökövnyű állításokat, hogy közben minden ízt átthatja a készítésekor és bemutatásakor fennálló történelmi pillanat. A kulturális beágyazottság feltárása lehetővé teszi, hogy *A cseresznye ízét* néző nyugati befogadók saját interpretációjukat egy további, hasonlóan érvényes értelmezéssel egészítsék ki. •



INVÁZIÓS HORROR

KÉNYYSZERBEHATOLÁS

VARRÓ ATTILA

A VAKSÖTÉT REMEKBE SZABOTT HORRORJA FELCSERÉLI A HOME INVASION FILMEK HAGYOMÁNYOS SZEREPEIT

A klasszikus horrordefiníció közép-pontjában álló Szörnyeteg, a kollektív félelmeket pusztító és elpusztítható testbe záró idegen lény legkétségbevittebb a Universal-horrorfilmek (azaz jóformán a műfaj születése) óta előszeretettel kapcsolódik a faji/etnikai mássághoz, elég a Lugosi-féle Dracula kelet-európai vonásaira gondolni (az 1924-es Johnson-Reed törvény árnyékában) vagy a brit kolonializmus sötét megbosszulásaként alakot öltő Karloff-Múmia pogány rítusaira (alig egy évtizeddel Egyiptom kiválása után a gyarmatbirodalomból). Hasonlóan mély gyökerekkel nyúlik a rémfilm talajába az idegenellenesség és fajgyűlölet lincsb-metáforája is, kötődjön akár szörnyekhez (mint a Dr. Moreau műtőasztalán teremtett féllények lázadása az emberek ellen az *Elveszett lelkek szigetében*) vagy állampolgárokhoz (lásd a klasszikus *Frankenstein* falusi megfeszítését). A horror minden évtizedben hiperszenzitív irányításként mutat olyan irányokba, ahonnan a társadalom fenyegetést érez, jelentse azt nemzet, ideológia vagy generáció, sőt alacsony költségvetése és áldásos perempozíciója a kezdetektől olyan diverzitást biztosít számára, hogy koron belül is igen sokféle, akár homlokegyenest ellentétes ideológiák is megjelennek spektrumában (míg a 70-es évek zombifilmjeiben az emberevés réme a fogyasztói társadalom belső problematikájához köthető, kannibálfilmjeinél a harmadik világgal kapcsolatos félelmekből táplálkozik) – akár egyetlen szűk szubzsáner is megoszthatja az elemzők táborát (lásd a *rape-revenge* filmek „feminista kontra nőgyűlölő” diskurzusát). Ennek fényében igen figyelemreméltó az a változás, ami az utóbbi években végbemegy a horror és thriller átmeneti zónájában

prosperáló *home invasion*-filmek terén, amelyek mind élénkebben feszegetik szoros tematikai határaikat: a nagy múltú alműfaj százéves álmogyári évfordulóját (eredete egészen az 1910 körül népszerű „magányos villa”-thrillerekig nyúlik vissza) nem csupán formabontó tematikai kavalkáddal, de szokatlanul kihangsúlyozott politikai háttérüzenettel ünnepli – miközben a háborgatott otthonok gyilkos csapdákká alakulnak, lakói szörnyek, támadói pedig áldozatok lesznek, a családi házakra frissen felhúzott nemzeti lobogók árnyéka vetül.

A 2000-es évek nagy *home invasion*-hullámában a zsáner elsősorban a generációs szakadék tematizálására kínált adekvát sémát, a csoportos szörnyként működő lakásostromlók többnyire vérgőzös tinédzserek, erőszakos videójátékok emlíni nevelkedett iskolai mészáros-gárda, alig egy lépésre a tévéhíradóktól. Ugyancsak divatosak lettek az olyasfajta tisztítóúz-történetek, ahol az áldozat saját traumájával, büntudatával, fogyatékkal kerül szembe a (többnyire) magányos támadó személyében: a *Burning Bright* tigrise a kamaszlány-hős szabadulási vágyát jelképezi a nyakába szakadt autista kisöcs terhétől, a *Hush* süketnéma hősnője fojtogató írói blokkját küzdi le az álarcos agresszor személyében, a *Kopp kopp* fruszkapárosa saját családfői inkompetenciáival szembesíti antihősét. Ezek a filmek közelebb állnak a Jekyll-Hyde modell pszichohorrorjaihoz, mintsem a társadalmi olvasatokhoz, ám az igazi revízió nem a saját árnyoldalukkal szembesülő protagonisták terén zajlik (miként ezt az *Az utolsó ház balra* és a *Szalmakutyák* közelmúltbeli remake-jei

jelzik, amelyek jócskán visszavesznek a polgárhősök kritikájából), inkább abban a folyamatban, ahogy a műfaj két szembenálló közösségénél (család kontra támadók) összemosódik, sőt egyenesen felcserelődik a pozitív és negatív oldal. Az új trendben nem ritka, hogy a fenyegetett hősök bűnös, tehetetlen vagy akár szörnyeteg karakterek (*Tűszjázma*, *Kopp kopp*, *Vaksötét*), netán az ártatlan külsők mögött szociopata könyörtelenség rejtőzik (*Agression Scale*, *You're Next*) – utóbbi két film tovább árnyalja a képet azzal, hogy a fenyegetett családban egyaránt ott lapul a támadóknál is pusztítóbb gyilkos (épp a csoport legvédtelenebbnek tűnő karaktere) és egy olyan domináns figura (apa vagy báty), aki anyagi okokból az egész invázió kiáltójaként lepleződik le.

Tekintve, hogy a *home invasion* témájánál nehéz alkalmasabbat találni az ezredforduló nyugati világán eluralkodó migrációs félelmek megjelenítésére, önmagában már az is elgondolkodtató, mennyire kerülnek a közelmúlt darabjai, hogy az otthonokra támadó idegeneket csábító külhoni jegyekkel ruházzák fel: az antagonisták többnyire fajtiszta amerikaiak, akár a *white trash*, akár a *white anglo-saxon protestant* köréből kerülnek ki, sőt a műfaj dokumentarista peremvidékén is inkább neonáci híradóesemény inspirálja az alkotókat (*Supremacy*). Az utóbbi évek legpolitikusabb *home invasion*-darabja, a *The Purge*-széria idén bemutatott harmadik része (*The Election Year* alcímmel) egyenesen az aktuális választási helyzetre és a Trump-fenyegetésre reflektál horror-disztópiájában, ahol a hatalmon lévő ultrakonzervatív párt

az évi tisztítótűz-éjszakát immár nem csupán arra használja, hogy könnyítsen az – önvédelemre legkevésbé képes – nincstelenek költségvetési koloncán, de egy árjakommandót uszít a rivális demokrata elnöknő-jelöltre: a behatoló immár maga a fasisztoid állam, és a fennen hirdetett nemzeti stabilizáció ára az otthonok, a magánszféra destabilizálása lesz. Ahelyett hogy leütnék a kínálkozó magas labdát, a kortárs darabok inkább megvonnak a szimpátiából a bentlakókkal szemben a kívülállók javára, akik indítékai túlyúlnak a tinimészáros-féle hobbi-szadizmuson, sőt akár maguk is kényszerhelyzetben cselekednek (*Tűszjászma*, *Agressión Scale*, *Vaksötét*). Míg a hagyományos sémában központi szerepet játszó rémszavak arról mesélnek, hogy közvetlen környezetünk felcserélhető bábjai rejtőznek a fenyegetés mögött, a rendhagyó darabok bepillantást kínálnak a Terror álarcai alá és fedetlen arccal állítják eléink a támadókat, feltárva rajta az emberi vonásokat. Ezek a náluk nagyobb erőknél kiszolgáltatott bűnözők nem csupán egy jobb élet reményében, de egyenesen az életben maradás kényszerétől hajtvva válnak illegális behatolókká, a helyszín pedig nem a bűnös örömök játszótéréként jelenik meg, inkább egyfajta tranzitházként, amelyben a kijutás épp olyan fontos célt jelent számukra, akár a bejutás.

„Hátrahagyott pokol és megálmodott édenkert között”

(Dylan Minnette és Stephen Lang)

Innen pedig egyetlen lépés csupán, hogy a rémfilm-néző ne csak a határozóna zavarába helyezve próbáljon azonosulási pontokra vadászni a „jó-rossz” és „rossz-jó” karakterek között, de rettegésének fókuszba direkten átkerüljön a saját otthonukban terrorizált kisebbséggé váló honpolgárokéról a behatolóknak munkálkodó iszonyatokra – a határszegések fizikai kínjaira (szögesdrótoktól kutyaharapásokig), a házigazdák háta mögül előbukkanó automata fegyverek és metszőollók sokkjára, de mindenek előtt az illegális tartózkodás folyamatos rejtőzködésének minden percet átító borzalmára. Fede Alvarez idei *Vaksötét*je pontosan ezt ábrázolja lenyűgöző erővel és nyirkos hitelességgel egy óramű-precíz kidolgozott horror-narratívában, középpontban a láthatatlanság és a túlélés között felszülő ellentmondással, mint ezt az eredeti cím („*Ne lélegezz*”) is jelzi: ha levegőt veszel, láthatóvá válsz és levadásznak – ha nem veszel, előbb-utóbb megfulladsz a rád szorult falak között. A kortárs Detroit kihalt, lepusztult kertvárosa és a szívében álló „kis ház nagy vagyonnal” eleinte nem több pusztá kizsákmányolandó helynél, amelyen keresztül a három fiatal betörő kijuthat az otthoni nyomorból és családi erőszakból a tejjel-mézessel folyó Kaliforniába – a tulajdonos vak veteránja („he lost his sight in Irak”) pedig

csupán védtelen, megtört apának tűnik, aki jogosan és kétségbeesetten próbálja megvédeni otthonát a kifosztástól. A kép azonban fokozatosan alakul és árnyalódik, mígnem teljesen megfordulnak a szerepek: a harcos honvédtől indokolatlan agresszióval és gyilkos gyűlölettel visszavágó tébolyult lesz, birtokában a hazai pálya minden előnyével, sőt szívélyén keresztül egy komplexebb kapcsolat is feldereng Behatoló és Bentlakó között. Azzal, hogy az egy szem kislányát elvesztő (és a boldog múlt illúzióját őrző) apa-figura családi vérvonala megőrzése végett előbb egy környékbeli lányt, majd a betörők női tagját izolált pincéjébe zárja, az uruguay-i író-rendező elég világosan utal arra a kényszerhelyzetre, amelyben a nyugati világ egyre inkább rászorul a harmadik világbeli betolakodókra, hogy ellássák azokat az ország működéséhez nélkülözhetetlen feladatokat, amelyeket immár képtelen saját emberforrásból biztosítani. Akárcsak a *Gonosz halott*-remake drogfüggőségről szóló mögöttes szövegénél tette, Alvarez ezúttal sem erőlteti a műfaji elvárásokat üzenetéhez, egyszerűen felépít egy olyan szituációt, amelyben egyszerre működnek logikusan és hihetően a harsány horrorklisék, valamint a napi valóságból ismert mechanizmusok (lásd az inszenzáció-jelenet gyomorforogató, ugyanakkor húsbavágóan éles metaforáját) – ítélete pedig a keserű happy end ellenére is könyörtelen. A *Vaksötét* klausztrófób, kilátás nélküli otthona nem csupán egyfajta rögtönítélő militáns diktatúra purgatóriuma behatolói számára a hátrahagyott pokol és álmodott édenkert között, de egyben egy elnéptelenedő, nyomorba csúszó vadkapitalista társadalom szívszorító jelképe is: érzelmi vakság és szellemi sötétség pusztulásra ítélt hátravidéke, a barbárokra zárva.

VAKSÖTÉT (Don't Breathe) – amerikai, 2016. Rendezte: **Fede Alvarez**. Írta: **Rodo Sayagues Mendez** és **Fede Alvarez**. Kép: **Pedro Luque**. Zene: **Roque Banos**. Szereplők: **Jane Levy** (Rocky), **Dylan Minnette** (Alex), **Daniel Zovatto** (Money), **Stephen Lang** (Vak Ember). Gyártó: **Good Universe / Ghost House Pictures / Screen Gems**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 89 perc.



TEMETÉSI CSOKROK

A tragikus románc a végzet elkerülhetetlenségéről, a melldráma az elkerülhetőségéről szól. A fekete románc fatalizmusa nagy hatással volt a film noirra.

A gengszterfilm mellett a film noir legfontosabb műfaji előzménye a tragikus románc. Nincs rendhagyóbb zsáner a noirkorszak előtt, érthetetlen hát, hogy miért keverik össze a tökéletesen Hollywood-konform szerelmi melldrámával. Érthetetlen, hiszen tematikusan, szerkezetében és ideológiájában is különbözik attól – mindenekelőtt azért, mert a tárgya a halálos szerelem.

ÖNÁLDOZAT KONTRA HALÁL

A szerelmi melldráma ellenben az áldozatos szerelemről szól. Király Jenő szerint kétféleképpen szólhat arról, az egyesülés ünneplésével, vagy a lemondás katarzisének megmutatása révén. Király szerint ugyanis a szerelmi melldrámák aszerint tipologizálhatók, hogy milyen boldogságkonceptiót érvényesítenek. Az „egyszerű boldogságfilm” hőse nem tekinti a boldogság feltételének a szerzett javakat (pénz, karrier, „megvett” szerelem stb.), ezért megszabadul az élet talmi minőségeinek és álszükségleteinek terrorjától, és „a felesleges igények halmozása” helyett végül az őszinte szerelmet választja. A *Csalásban* (1915) a léha életű asszonyka érzései megváltoznak férje irányában, miután rájön, hogy az becsületét és szabadságát is képes feláldozni érte; a *Megtalált években* (1942) az iparmágnás elszakad a nagyvárostól, vállalatbirodalmától és a nagypolitikától, és kisemberként, vidéken leli meg a boldogságot; a *Mr. Skeffingtonban* (1944) a megátalkodottan nárcisztikus hősnő változik meg, amikor rádöbben, hogy a sok udvarlója között akadt egy, aki őszintén szerette. Összességében azok a melldrámák, amelyekben a szerelme-

sek végül az életükben – tehát nem a közös halálban – egyesülnek, egyszerű boldogságfilmnek tekinthetők.

A szerelmi melldrámák azonban gyakran nem egyesüléssel, hanem épp-hogy elválással végződnek. A „tragikus” vagy „negatív boldogság”-konceptiót érvényesítő művekben a hős önkaratából áldozatszerepbe kerül, ugyanis – felismerve társa hosszú távú érdekeit – lemond a szerelmeséről. Ez az állapot azért nevezhető boldogságnak, mert mérhetetlen magas léleknívót feltételez, az önérdék teljes feledése, az önátadás és önzetlenség maximalizálása szükséges hozzá. A tragikus boldogságra kész hősnő mondja szerelme apjának az 1936-os *A kaméliás hölgyben*, amikor az apa le akarja beszélni őt a szerelemről: „Nem hiszem, hogy képes megérteni, hogy egy védtelen nő, amilyen én vagyok, az önérdéke fölél tud emelkedni egy olyan finom és tiszta érzés által, amiről megalázó még beszélni is.”

A tragikus boldogságkonceptióra példa Ratoff *Intermezzója* vagy Kertész *Casablancája*. Utóbbiban Rick (Humphrey Bogart) megkaphatná Ilsa-t (Ingrid Bergman), de nem él a lehetőséggel, mert annyira mélyen szereti, és tudja, hogy bünt követne el ellene, ha elragadná a férjétől, hiszen ezzel életre szóló lelkiismeret-furdalásra ítélné őt (nem beszélve arról, hogy a feltámadó hazafias érzelmei sem engedik meg számára a nő meghódítását).

„A melldráma a boldogságvágy önvizsgálata” – írja Király Jenő *A film szimbolikájában*, ami egyúttal azt jelenti, hogy a műfaj a hős erényeit és morálját állítja fókuszba. Ezzel egybecseng Peter Brooks véleménye, aki gyakran hivatkozott könyvében (*The Melodramatic*

Imagination) úgy fogalmaz, hogy a melldráma a fundamentális morális kérdésekben igazítja el az embert, mégpedig egy olyan korban, amikor a szilárd erkölcsi talapat elveszni látszik számára. „A melldráma válik az elemi erkölcsi univerzum felfedésének, megmutatásának és működésbe hozásának elsődleges módjává egy posztzakrális korban” – szól Brooks tézise. A legnagyobb klasszikus hollywoodi melldrámák pontosan erről, a morálról szólnak. Fő kérdéseik a következők: hogyan lehetünk többek önmagunknál azáltal, hogy lemondunk önmagunkról? Hogyan győzheti le az ember saját magát, illetve önzését, egoizmusát? Miként maradhat morális azáltal, hogy egyrészt elhárítja magától az anyagi boldogságot, illetve által kínált javak, másrészt a társadalmi konvenciók terrorját? Josef von Sternberg *Az üdvözülés megszállottjai* egyik utolsó inzertjével tömören fogalmazza meg mindezt: „Megvívta és megnyerték a legnagyobb csatát – önmaguk ellen!”.

Érdekes módon a boldogságvágy önvizsgálata egy olyan műfajban a legerősebb, a némafilmben, amely egyszerre kapcsolódik a melldrámához és gengszterfilmhez. Az *underworld melldráma* Walsh *Újjászületésétől* Browning *Törvényen kívüljén* és Worsley *A büntetésén* keresztül Sternberg *Alvilágig* igen népszerű, és jöllehet számos gengszterfilmi elemet tartalmaz (a milliófestéstől egyes konfliktustípusokon át a hősök galériájáig), mégsem szokás a gengszterműfaj szerves részének tekinteni. Az *underworld melldráma* a klasszikus gengszterfilmmel ellentétben nem a bűnbe bevezető, hanem az onnan kivezető utat festi le, azaz per definitionem a boldogságvágy önvizgálatáról szól, azt mutatja meg, hogy a hős milyen módon jut el az addigi életét vezérlő anyagi boldogságkonceptió elvetéséig. Amikor az *Alvilág* végén Bull Weed lemond a számára legnagyobb kincsét jelentő nőről annak boldogsága érdekében – mégpedig azok után, hogy lényegében mindent kizárólag a nő kedvéért és érdekében tett a filmben (miatta rabolt és miatta gyilkolt) –, valamint megtagadja korábbi bűnös életét, akkor a melldrámaműfaj minimumát teljesíti. Nem létezik melldrámatikusabb figura a megtérő gengszternél, hiszen kiváltképpen látványos életének fordulata. (És fordítva:

aligha van kevésbé melodramatikus figura a *nem megtérő* gengszternél, a *Kis Cézár* Rico Bandellójától *A keresztapa* Michael Corleonéjéig.)

Vázolt melodráma-értelmezés megkérdőjelezi az egyik elrongyolt tézist a műfajjal kapcsolatban, miszerint a filmek hőse passzív. A Brooks és Király intenciói alapján kialakított koncepció nemhogy passzív, de egyenesen hiperaktív melodrámahőst feltételez, igaz, inkább a pszichéjén belül éli meg a kalandok sorát, a fizikai akciózás távolabb áll tőle, mint a legtöbb hollywoodi hőstől (bár ez is vitatható, elég a *Casablanca* Rickjének a film utolsó harmadában tett lépéseire utalni). A passzivizálódó hős nem a melodráma, hanem a tragikus románc főszereplője.

VÉGZETESEN FEHÉR

A tragikus románcé, ami tehát alapjaiban különbözik a vele gyakran összemossott melodrámatól. Ha – mint Elsaesser fogalmaz – a melodráma olyan tragédia, ami nem következik be, akkor a románc olyan tragédia, ami bekövetkezik. A tragikus románc a melodráamához hasonlóan nagy múltú zsáner, amely már a némafilm korszakában felbukkan Hollywoodban is (*Letört bimbók*, *A kaméliás hölgy* [1921], Az

ismeretlen), és a hangosfilmben tovább él (*Anna Karenina* [1935], *Üvöltő szelek* [1939], *A levél* [1940], *Humoreszk* [1946], *Carrie* [1952]).

Melodráma és tragikus románc kardinális különbsége, hogy előbbi hőse eléri a boldogságot (még akkor is, ha a tragikus boldogságfilmekben ez nem feltétlenül evidens, hiszen nem látványosan történik, sőt: a lelki épülés gyakran a felszínen veszteségnek hat), míg utóbbi hőse boldogtalanságra van kárhozható. A tragikus románc legszembetűnőbb szerkezeti eleme tehát az unhappy end, főszereplője pedig a törekvéseiben csődöt mondó és elbukó hős. Mindazonáltal a kudarchoz vezető út gyakran különbözik a filmekben, ezért a románcént felcímkézhető filmek korpuszán belül elkülöníthető két alcsoport. Az egyikhez a kevésbé sötét világgéppel bíró, és ezért a melodráma-alkozókhoz közelebb álló művek tartoznak, a másikhoz a beborultabb tónusúak, amelyek a film noir legközvetlenebb előzményei. A románc „melodrámai ága” olyan szerelemről szól, amelyben

egyenrangúak a felek, és áldozatra is hajlandóak egymásért, de erőfeszítéseik ellenére sorsuk tragédiába fut (áldozatos halálos szerelem), a ro-

mánc „noirszerű ága” pedig olyan szerelemről szól, amelyben csak az egyik fél hoz áldozatot (részáldozatos vagy áldozattalan halálos szerelem). Az első csoporthoz tartozó filmeket *fehér*, a másodikhoz tartozókat *fekete románcnak* nevezhetjük.

Különbségeik dacára természetesen számos hasonlóság is akad köztük, mint például a pesszimizmusuk és fatalizmusuk. A tragikus románc pesszimizmusának szerkezeti alapjai vannak. Legyen bár szó fehér vagy fekete románcról, sokat elmond a műfaj világgépéről, hogy a klasszikus melodrámaszerkezet sérül, csonkul a filmekben. A legdöntőbb változás, hogy a melodrámai csoda – ami nem valamiféle fantasztikus elemet, hanem a szerelmeseket révbe vezető dramaturgiai meglepetést jelent – a románcból kivonódik. A tragikus románc az alapstruktúrája szerint a katasztrófával (fekete változat), esetleg a célt nem érő szerelmi hőstettel (fehér változat) fejeződik be. Jóllehet a fehér románcban esetleg a csoda ígérete is megjelenhet, de ennek értéke sohasem ér fel a melodrámai csodával.

A tragikus románc pesszimizmusát mélyíti el a véletleneknek a melodrámaiban – és egyáltalán: a legtöbb hollywoodi műfajban – megszokottól eltérő használata. A tragikus románc mindkét

„Véletlenek összjátéka miatt jut holtpontra”

(Tay Garnett: *A postás mindig kétszer csenget* – John Garfield és Lana Turner)

váltságban a véletlen egybeesések alkalmazása azért rendhagyó, mert a központi figura bukását indukálják, illetve állóképességének korlátozottságát nyomatékosítják (ezt láttuk a gengszterfilmek esetében is).

A véletlen egybeesések hollywoodi tradíciótól eltérő alkalmazásának is szerepe van abban, hogy a történetek fatalista jelleget nyernek. A végzet központi fogalom a tragikus románcban, sokszor a film alap helyzetébe kódolt a pusztulás, a hős már kezdetektől balsorsa beteljesítése felé halad. A tragikus románc a végzet elkerülhetetlenségéről, a melodráma az elkerülhetőségéről szól. A tragikus románc fatalizmusa nagy hatással volt a film noirra, de – néhány kivételtől eltekintve, mint amilyenek Erich von Stroheim munkái, a *Szezályos asszonyoktól* a *Gyilkos aranyig* – a románcban a vég-



zet és a bukás korántsem áll olyan szoros kapcsolatban a szerzésvágygal és a kriminológiai értelemben vett bűnnel, mint a noirban.

A tragikus románc – legyen fehér vagy fekete – mindig halállal végződik, az egyik vagy mindkét fél halálával. A befejezés akkor tragikusabb, ha csak az egyik fél hal meg, mivel a túlélő személynek hurcolnia kell magával a fájdalmat: a film ebben a reménytől megfosztott állapotában hagyja magára őt. Ragyogó példa erre a tragikus románc örökségét a teljes noirkorpuszon belül talán legihletettebben hordozó, ráadásul a fekete és a fehér változat ismérveit egyaránt magán viselő *A postás mindig kétszer csenget* (1946), Tay Garnett-től.

A tragikus románc két alakzata legalább annyi vonatkozásban különbözik egymástól, mint amennyiben hasonlít. Az eltérések forrása, hogy a szerelmi érzés a fehér románcban kölcsönös, a feketében nem. A fehér románcban a szerelmesek hajlandók áldozatra egymásért, és – csakúgy, mint a melodrámban – készek „boldogságvágyuk felülvizsgálatára”, de a melodramák hőseivel ellentétben ezt nem tudják végigvinni. A fehér románcban tehát a szerelmi érzés kölcsönössége egyúttal azt is jelenti, hogy a kapcsolat nem valamelyik fél egoizmusa, hanem nehezen kontrollálható külső körülmények, illetve a véletlenek összjátéka miatt jut holtpontra.

Olyan művek fémjelzik ezt a csapást, mint Whale *Waterloo Bridge*-e, Wellman *Biztonság a pokolbanja*, Garnett *Egyirányú útja*, Mamoulian *Krisztina királynője*, Goulding *Későn jött boldogsága*, Cukor *A kaméliás hölgye*, továbbá a 'lovers on the run'-darabok (mely utóbbiak a gengszterfilmmel is érintkeznek). A filmek jobbára a hősöknek az egyszerű boldogság megvalósítására tett kudarcos kísérleteiről szólnak. A Whale-féle *Waterloo Bridge* utolsó jelenetében véletlen kataklizma történik, pedig már olybá tűnik, hogy szárba szökken a nincstelen utcalány és jómódú kiskatonára szerelme. A *Krisztina királynőben* végzetes párbaj szab gátat a boldogságnak, a *Biztonság a pokolban* hősnője pedig inkább választja a halált, semmint hogy hűtlen legyen kedveséhez. Az *Egyirányú út* szerelmeit bár egymásnak teremtették az égen, egyszerű boldogságuk realizálása földi körülmények között lehetetlen: az expozíciótól

kezdvé tudja a néző, hogy az egyiket a bíróság halálra ítélte, a másik pedig halálos beteg. Úgyszintén halálos kór akadályozza meg a beteljesülést a *Későn jött boldogságban*, melynek eredeti címe – *Dark Victory* – igen sokatmondó, a fehér románc lényegét fejezi ki.

Egyes filmekben a fantasztikum régiójába utaztatva igyekeznek az alkotók kárpótolni a hősöket a földi közegben bekövetkező bukásért. Az egyszerű boldogság túlvilági realizálását sejtető filmeket a melodrámaéhoz és a fantasyhez is meghitt viszony fűzi, mint az *Egyirányú út* vagy *A szellem és Mrs. Muir* bizonyítja. Mindkettőben meghalnak ugyan a felek, de a halál nem, illetve nem egyértelműen értékvesztésként tételeződik bennük. A filmek kódája azt sugallja, hogy a *halál után* mégis csak egymásra talált a pár, azaz megtörtént az, ami a földi életben lehetetlen volt. A *szellem és Mrs. Muir* és az *Egyirányú út* olyan fehér románcok, amiket valóban csak egy hajszál választ el a melodrámatól.

A FEKETE ÁRNYALATAI

A tragikus románcnak az egyenrangú szerelmeseket felléptető – a műfaj melodramái ágát fémjelző, és ezért fehér románcnak nevezhető – szubzsánere mellett létezik egy válfaja, amely diszharmonikus érzelmi viszonyokat ábrázol. A *fe fekete románcban* a kapcsolatok valamelyik fél önzése, hűtlensége, vagy haszonlesése és bírvágya (netán érdektelensége) miatt futnak zátonyra. Míg a fehér románc óvatosabban, a fekete határozottabban távolodik el a melodramaműfajtól. A fekete románc az egyik legsötétebb világképű és a noirszenzibilitást a tízes-húszas-harmincas években legintenzívebben hordozó hollywoodi műfaj, amely durván szemben áll az álomgyári boldogságmitológiával és optimista ideológiával. Jellemző, hogy a „boldogságvágy önvizsgálata”, a mindenkor melódramá alapelve, a fekete románcból (számos noirhoz hasonlóan) hiányzik.

Ez azzal függ össze, hogy a fekete románc megtagadja Óhollywood alapértékét, az „egyszerelmehit” (Király Jenő kifejezése). Az egyszerelmehit az egyistenhit analógiájára a klasszikus melódramá vezetői be, és lényege, hogy a férfi és nő is egyetlen személyt szeret. Jóllehet gyakran feltűnnek a melodramához érzelmei számára néminemű veszélyt hordozó kísértők is a filmben,

de végeredményben a csábító és a csábítás jelenléte csak a hős állhatatosságának nyomatékosítását célozza. Az egyszerelmehit a hollywoodi műfajok zömének melodramái alapozottságát bizonyítja, hiszen alig akad olyan zsáner, amelyből hiányzik, nem csak a melódramában és a fehér románcban, de – többek között – a westernben, a kálfilmekben, sőt a thrillerben és a horrorban (!) is megvalósul. Durván destruálódik viszont a fekete románcban, és az arra épülő noirban, olyanformán, hogy a férfi ugyan egyszerelmehívő marad, a nő viszont promiszkuussá alakul.

A melódramában és a fehér románcban a (lehetséges) szerelmi relációk közül egynek *viszonosnak kell lennie*, ezzel szemben a fekete románcban az érzelmek nem kölcsönösek, vagy csak átmenetileg azok. A *Casablanca* melódramájában Rick és Ilsa vagy az *Egyirányú út* fehér románcában Joan és Dan kölcsönösen szerelmes egymásba, ellenben a *Szeszélyes asszonyokban*, *Az ismeretlenben*, *A levélben*, illetve az *Anna Karenina* legkülönbözőbb változataiban nem találni ilyen relációt (utóbbiakban Anna és Vronszkij kapcsolata kezdetben nem egyenlőtlen, de idővel azzá válik: ez vezet Anna halálához). Ebből eredően a – gyakran létrejövő – szerelmi háromszögek dramaturgiai funkciója eltér a melódramában (illetőleg a fehér románcban) valamint a fekete románcban, előbbi kettőben ugyanis az érzelmek megerősödését provokálják, míg utóbbiban az érzelmek gyengülését, végső soron elroncsolódását idézik elő. A kárhuzatos szerelem az 1941-es *A máltai sólyom*, a *Kettős kárigény* (régiben: *Gyilkos vagyok*), a *Kísért a múlt*, a *Gyilkosok*, a *sanghaji asszony* előtt sok évvel már megjelent a fekete románcban. A különbség mindössze annyi, hogy a szenvedélyeinek megrablását, érzelmeinek kifosztását elszenvadó fél a noirban a férfi, a románcban jobbára a nő, továbbá, hogy a noirban a zsákmányszerzés is hangsúlyos motiváció, míg a románcban nem az.

A fekete románc nem feltétlenül tragikusabb, mint a műfaj fehér változata, mégpedig nagyrészt éppen a szerelmi megszállottság ábrázolása miatt. Az egyoldalú kapcsolatokat ábrázoló fekete románcban a szerelmes(ként bemutatott) fél gyakran nem annyira tragikus figura, mint a fehér románc vizantszeretett és vizantszerető hőse. A beteges

szelmi megszállottság – különösen ha féltékenységgel párosul – magát a szerelmi érzést is kompromittálja, illetve lefokozza a tébolyult érzelmei által satura fogott személyt. Mi több: gyakran az is megkérdőjeleződik a filmekben, hogy az ilyen típusú érzelmek szerelemnek nevezhetőek-e egyáltalán, és nem a hős gyengeségét demonstrálják-e inkább (hiszen belép és bent ragad egy nyilvánvalóan egyenlőtlen kapcsolatban). A leglátványosabb mindez, amikor a fiatal nő beteg és/vagy idős férfit használ ki, mint az 1914-es *A veszedelmes asszonyban*, vagy később olyan filmekben, mint Huston *Moulin Rouge*-a, Mann *A nagy Flamarionja*, Lang *Vörös utcája*.

A hollywoodi fekete románcok nem alkotnak konzisztens csoportot, a műfaj több altípusát lehet

elkülöníteni, melyek közül a legfontosabbak: a „vampfilm”, az „ártatlanlányfilm” és a „bukottnő-film”. Aszerint különböztethetőek meg, hogy a filmben a nőfigura (1) kísértő, (2) áldozat, illetve (3) mindkettő: kísértő és megkísértett személy egyszerre. A vampfilmben a végzet asszonya kihasználja a férfit érzelmileg és/vagy anyagilag; az ártatlanlány-változatban a főszereplő hölgy feláldoztatik érzelmileg és/vagy fizikailag egy romlott férfinak; a „bukottnő-film” pedig a nem makuláttan múltú, és az igaz szerelemben megtisztulni kívánó hős nő kudarcaról szól.

A tiszta lény megbecstelenítését központba állító filmek, mint a *Temple Drake története* vagy a *Letört bimbók*, a legkevésbé reprezentánsak. Utóbbi éteri tisztaságú Lucyje (Lilian Gish) halmozottan

„Egyenlőtlen szerelmi viszonyokat mutatnak be”
(Jacques Tourneur: Kísértő a múlt – Jane Greer)

áldozat, pszichésen és fizikailag egyaránt kiszolgáltatott, és a helyzetét vizualizálja az a megoldás, hogy sohasem – illetve csak apja parancsára – mosolyog. Áldozata a sorsnak (édesanyja meghalt), a szegénységnek (nyomorban él), valamint a családon belüli erőszaknak (apja veri). A film legsokkolóbb jelenetében apja előbb megerőszakolja, majd megöli. A szekvencia felépítése és szimbolikája – a fallikus képzeteket megengedő tárgyak használata – magáért beszél: a Lucy menedékeként szolgáló véccé ajtaját *fejével* csapja szét az apa, majd az *ágyba* vonszolja Lucy-t, ahol egy *korbács nyelével* fenyegeti. A *Letört bimbók* minden idők egyik legvigasztalanabb hollywoodi darabja, egyúttal – a vérfertőzés-motívum miatt – tematikailag meglehetősen radikális. Ideológiailag is szubverzív, hiszen a hollywoodi apriori optimizmust ritkán érvénytelenítik ilyen határozottan egy filmben. A *Letört bimbók* továbbá azt bizonyítja, hogy a fekete románc egészen odáig juthat, hogy a vétlen hőst bünteti és passzivizálja végletesen. Márpedig ilyenkor a románc a noirnál is feketébb.

A tragikus ártatlanlány-filmmel szemben a bukottnő-film nem vétlen hőst szerepeltet. A fekete románc változatai közül ez áll legközelebb a fehér románcéhoz, ugyanis felsejlik benne az érzelmek kölcsönösségének lehetősége. Itt a nő nem számító antagonistaként tűnik fel, azaz nem használja ki érzelmileg és anyagilag, hanem őszintén szereti a férfit, vagy ha kezdetben a számítás vezérli is, idővel tisztulnak érzelmei. Szenvedélyének őszintesége ellenére mégis elbukik, hiszen vezekelnie kell a bűne-ért. A bűne lehet egykori feslett élete vagy például az, hogy a szerelmét csak egy másik személy – leggyakrabban a férje – kárára tudja realizálni, akihez tehát hűtlen lesz, ekképpen a pozíciója morálisan ellentmondásossá válik. A sors nem egyszerűen megbosszulja ezt, de halmazati büntetesként azt is el kell viselnie a heroinának, hogy a döntő csapást a szeretője méri rá árulásával, hűtlenségével. A fehér románc nőfigurája és a fekete románc bukott nője között tehát az egyik döntő különbség, hogy előbbi nem mások kárán realizálja szerelmét, utóbbi viszont boldogtalanná tesz másokat. Az *Anna Karenina*-adaptációk a bukottnő-film ideáltípusos darabjai. A címszereplő a



férjét és a gyerekeit hagyja el szeretőjéért, akiről nem tud lemondani annak árulása után sem: ezért lesz öngyilkos. A bukott nő tehát arra van kárhoztatva, hogy se az egyszerű, se a tragikus boldogság ne jusson neki osztályrészül, se a földön, se a fantasztikum régiójában. Az egyszerű boldogság megtagadtatik tőle a körülmények (sokszor kiszámíthatatlan) alakulása vagy imádjottjának viselkedése – legtöbbször hűtlensége – miatt, a tragikus boldogságot pedig nem tudja elnyerni önmaga miatt. Képtelen kilépni az egójából és lemondani a szerelméről, azaz nem tud arra a léleknyóóra eljutni, ahova a tragikus boldogságfilmek hőseinek sikerül.

CARMENEK ÉS SZERELMEIK

A fekete románc legfontosabbika a vampfilm. A tragikus ártatlanlány-filmmel és a bukott nő-filmmel szemben ugyanis nagyszámú mű sorolható hozzá, ráadásul a noirszenzibilitás mellett a noirműfaj egyes elemei is markánsabban megtalálhatóak benne, mint a fekete románc más alakzataiban. A vamp a férfiak érzelmeivel visszaél, az anyagi vagy érzelmi haszonszerzést hajszoló, a szexualitását és erotikus képességeit a csábítás folyamatában maradéktalanul kihasználó nő, akinek destruktivitását jól mutatja, hogy halálos áldozattal jár a tevékenysége. (Ám az erős egyéniségű, a szexualitását kihasználó nő

nem lesz feltétlenül vamp, kivált, ha az anyapozícióval kerül kapcsolatba. Vagy úgy, hogy ténylegesen anyaként jelenik meg – Marlene Dietrich figurája a *Szöke Vénuszban* – vagy úgy, hogy bizonyos helyzetekben anyaként viselkedik, mint a Mae West-karakter a *Rosszat tett vele* című filmben).

Gyakran nehéz különbséget tenni vamp és bukott nő között, amit *A levél*, William Wyler mesterműve példáz. A Carmen-sztori inverzeként szemlélhető film ott kezdődik, ahol a Carmen-történet véget ér és a szereposztása is fordított: nem a férfi, hanem a nő gyilkol féltékenységében. Leslie Crosbie (Bette Davis) vampként is értelmezhető, mert kíméletlenül kihasználja férjét, és bukott nőként is, mert érzelmeiben megvezetett, kihasználta személy a szeretője részéről. A figurát a bukott nővel rokonítja továbbá, hogy nem a szexualitásával hat a férfiakra, inkább ártatlan és törekeny personáját használja ehhez. Wyler munkáját protonoirként is emlegetik (1940 novemberében mutatták be, a *Magas Sierra* előtt kettő, *A máltai sólyom* előtt tizenegy hónappal), illetve a melodráma és a noir homályzónájába helyezik. Műfaji megítélésének bizonytalanságai arra hívják fel a figyelmet, hogy mennyire tisztázatlan a noir

és a melodráma – illetve melodráma és románc – kapcsolata a nemzetközi szakirodalomban, ugyanakkor részben megmagyarázza a műfaji pozícionálással járó problémákat, hogy *A levél* filmtörténeti korszakhatáron áll, annak a pillanatnak a dokumentuma, amikor megkezdődik a fekete románc átalakulása film noirra. *A levélben* az érzelmi konfliktussal egyenrangúvá válik a bűnügyi probléma, márpedig a nyomozásmotívum nyomatékosítása a tragikus románcokra nem, míg a noirokra kifejezetten jellemző. A filmbeli nyomozás ennek megfelelően két szálon fut: az elbeszélés célja egyrészt a gyilkosság hátterének felderítése, másrészt – ezzel szoros összefüggésben – Leslie érzelmeinek tisztázása.

A vampfilm prototípusait jelentő művek (Powell: *A veszedelmes asszony*, DeMille: *Carmen*) még az 1910-es évekből valók, és férfi és női hőseik egyaránt a film noir bázisfiguráit előlegezik. (A filmekről lásd: Pápai Zsolt: *Kleopátra lánya. Filmvilág*, 2014/7.) *A veszedelmes asszony* megbűbájolt családapája a maradéktalan passzivitásba süllyedt noírférfiak prototípusa (melyekből egyébiránt meglehetősen kevés van, például Siodmak *Gyilkosokjának* Ole Andersonja ilyen), a *Carmen* Don Joséja pedig az erotikus varázs miatt talajt veszítő, ámde az utolsó

„Nem szexualitásával hat a férfiakra”

(William Wyler: *A levél* – Bette Davis)



utáni pillanatban mégis aktivizálódó noirférfi mintája. A két film nőfigurái is tovább élnek majd a noirokban: A *veszedelmes asszony* vampja a nagyvilági, mondén csabítók (*Kettős kárigény*), a *Carmen* pedig az egzotikus végzet-asszonyok (*Macskaelemek*) felmenője, továbbá gyakran a két típus egybeépítése is megtörténik a negyvenes években (*Phantom Lady*, *Kísért a múlt*, *Nő a parton*).

Különség a két film között, hogy DeMille női hőséneke érzelembűne jobban kriminalizálja a férfit, mint A *veszedelmes asszony* alfanősténye. Utóbbiban a delejezett apuka csak magának árt azzal, hogy beleszeret a mondén asszonyördögbe, Don José pedig viszont gyilkossá züllesztí szüzenedélye: a film közepén a szívserelmét gyalázó társát öli meg, a zárlatban pedig az imádott, de csalfa nővel végez. Az egymást romlásba döntő felek ábrázolásával DeMille a noirműfaj rendezői számára tapossa az ösvényt: a férfhősnek a nő részéről történő kriminalizálása a noirban központi motívummá válik.

A fekete románc vampfilm-változata a legkülönbözőbb realizációkban élt Óhollywoodban. Találunk vamped, akiknek az áldozata nem férfi, hanem nő (a *Mildred Pierce*-ben a saját édesanyját terrorizálja a bakfis végzet asszonya), sőt – tűnjön ez már-már önellentmondásosnak – bűnbánó vampra is van példa: megtalálható a némafilmkorszak alkonyán, 1927-ben Raoul Walsh által rendezett *Carmen szerelmeiben*, továbbá A *máltai sólyom* 1931-es változatában is, Hammett regényének első filmadaptációjában. A bűnbánat azonban nem elég a bűnhődés elkerüléséhez, és a vampnak lakolnia kell, egyszerűen azért, mert ezt kívánja az elemi erkölcsi érzék. Ezt kívánja, hiszen a vamp gyakran nem egyszerűen érzelembűnöző, hanem emberek haláláért felelős (a *Carmen szerelmeiben* közvetett részese van halálesetekben, A *máltai sólyomban* pedig effektíve gyilkos), és ezért nem nyerhet feloldozást. Mindazonáltal a kötelező bűnhődés regulálja – amit egyébiránt a noir is megörökölt a vampfilmtől – korántsem érvényesül mindig és minden film esetében. Például a korai vampfilmek némelyikéből (lásd A *veszedelmes asszonyt*) hiányzott, csakúgy, mint bizonyos pre-code-darabokból is (a *Babaarcú* gold-digger nősténye a happy end révébe ér). Nem

beszelve a vampvígjátékokról (lásd a pre-code *Vöröshajú nőt* vagy a post-code *Az asszony ördögöt*), igaz ezek hősnője nem teljes értékű, hanem egyfajta „moderált” vamp, aki esetében – szól a korabeli cenzori jegyzőkönyv – „a komikus hangvétel ellensúlyozza jellemük potenciálisan visszataszító mivoltát”.

A fekete románc – kivált a vampfilmi ága – nagy reményekkel indul Hollywoodban, a harmincas évek New Dealjének idején azonban a bukástematikája miatt csökken a presztízse. A következő évtized elején az elkomoruló korhangulat okán ismét megerősödik, pontosabban: film noirról transzformálódva él tovább. A fekete románc a korszak sikeres bűnfilmjeitől, krimijeitől, thrillerjeitől is megihletve, amde azok világképét lebontva, önmagához hajlítva alakul noirról, és a döntő változás az lesz, hogy a cselekmény kiindulópontjával szolgáló érzelmi konfliktus helyét átveszi a bűnügyi problematika. A bűnügy felértékelődése azonban nem jelenti azt, hogy a klasszikus románcbonyodalmak elsikkadnak a noirban, ellenkezőleg: a műfajban új távlatok nyit, hogy az érzelmi konfliktus részeseit a közös bűn is összeköti.

A ROMLÁS VIRÁGA

A melodráma az áldozatos szerelmet, a fehér románc az áldozatos-halálos szerelmet, a fekete románc pedig az áldozattalan (részáldozatos) halálos szerelmet emeli az ábrázolás tárgyává. A melodrámanak kevés köze van a noirműfajhoz, hiszen alapelveik nehezen egyeztethetők össze. A noirban az anyagias boldogságkonceptió áll a középpontban (azaz a bűnelkövető az anyagi javak megszerzésétől reméli boldogulását), márpedig a melodráma éppen ennek a boldogságkonceptiónak a felülvizsgálatát hajtja végre. A noirhoz igazán sok köze a románcnak van, míg a melodráma a bűnügyi műfajok közül inkább a thrillerhez vonzódik (Cukor: *Gázláng*).

Ha elfogadjuk Porfiriónak Camus gondolataiból kiinduló érvelését az egzisztencialista noirműfajról, akkor újabb érvhez jutunk arra nézvést, hogy a melodráma miért nem összeegyeztethető a film noirról. Nem összeegyeztethető, hiszen a melodráma a megbékélésről, a harmónia megtalálásáról (egyszerű boldogságfilm), illetve a mélabús elfogadásról (tragikus boldogságfilm) szól,

azaz pontosan azokról a lelki tartalmakról mesél, amik az egzisztencialista hősből hiányoznak.

Kivételes esetekben ugyan születhet kapcsolat noirműfaj és melodráma között az amerikai filmekben (mégpedig, jellemzően, Európából érkezett direktorok munkáiban: Tourneur: *Kísért a múlt*, Preminger: *Ahol a járda véget ér*, Renoir: *Nő a parton*), azonban a noirműfaj – pontosabban annak a szerelmi relációkat (is) bemutató ága – legközvetlenebbül mégis csak a fekete románcba kötődik. A két műfajnak hasonló a struktúrája (a melodramai szerkezeti elemek közül a hőstett és csoda hiányzik), és hasonló a *boldogtalanság*-tematikája, hiszen egyenlőtlen szerelmi viszonyokat mutatnak be.

Összefoglalva: szerelmi melodráma, fehér románc és fekete románc evidensen két szempont figyelembevételével különböztethető meg. Az első – ez segít elválasztani a melodramát és a fehér románcot a fekete románcától – az *érzelmek relációja*: a melodráma és a fehér románc kölcsönös, míg a fekete románc viszonzatlan érzelmeket mutat be (természetesen a fő-, nem pedig a mellékszereplők között). A második szempont – ez különbözteti meg a melodramát a románc mindkét fajtájától – a *boldogságmitológia realizálódása*: a melodráma megvalósul reális körülmények között (azaz a Földön) a főhős(ök) számára az egyszerű vagy tragikus boldogság, míg a fehér és a fekete románcban nem.

Amikor egy filmet megpróbálunk elhelyezni a műfaji spektrumon, mindkét szempontot mérlegelni kell. Eszerint tehát a *melodráma* az érzelmi relációja kölcsönös és a boldogságkonceptiók valamelyike realizálódik; a *fehér románcban* az érzelmi kölcsönösök, de a boldogságkonceptiók nem realizálódnak; a *fekete románcban* az érzelmi relációk nem viszonzosak, és emiatt természetesen a boldogságkonceptiók sem realizálódhatnak.

A fekete románc mindennemű boldogságtematikát megtagad a hősoktól és a nézőktől egyaránt. A fekete románc a romlás virága, mérgező gyom a tiritarka hollywoodi zsánerparadicsomban – nem véletlen, hogy az óhollywoodi boldogságmitológiát gyászoló noirdirektorok rendre felhasználják temetői csokraikhoz.

(Folytatjuk)

MENZEL MOZIJA

Mesés férfiak és nők a hőskorból

HARMAT GYÖRGY

„TÁRSAIM KÖZT ÉN VOLTAM A KÍVÜLÁLLÓ, AFFÉLE ELRONTOTT GYEREK.” 50 ÉVE MUTATTÁK BE JIŘÍ MENZEL ELSŐ NAGYJÁTÉKFIKCIÓJÁT, A BOHUMIL HRABAL KISREGÉNYSZERZŐJÉT FORGATOTT SZIGORÚAN ELLENŐRZÖTT VONATOKAT.

Izgalmas (és érdekes) megfigyelni a rendezői karaktereket a filmes új hullámokban. Jönnek az ifjak (persze nem a semmiből), egyet akarnak, újat a régi helyett: egy korosztály, egy raj, egy mozgalom, egy hangütés, egy szándék, egy szenvedély. Mégis: ahány alkotó, annyi karakter. Az egyéni variációk között a két fő típus: a radikális és a mérsékelt. Az újító és a „konzervatív”. (Az utóbbinál az idézőjelet az indokolja, hogy hiszen „a papa mozijával” szemben mindannyian nóvumot hoznak, arra törekednek.) A polgárpukkasztó és a békéltető. A „mizantrop” és az „filantrop”. Az első típus reprezentatív műfaja a szatíra, a másodiké az életkép, az első stílusa avantgarde, a másodiké nézőbarát.

JÓRAVALÓ FICKÓ

A mintát természetesen a *nouvelle vague* adja: a vad Godard mellett a szelíd Truffaut. Vagy a francia új hullámmal nagyjából egy időben (az 1950-es évek második felében) jelentkező brit *Free Cinema* Lindsay Andersonja és Tony Richardsonja. E tipizálás időtlennek tűnik: évtizedekkel később a dán *Dogma 95* mozgalmában a provokatív Lars von Triert Lone Scherfig megszenvedett derűje ellenpontozza. Visszatérve az 1960-as évekhez: a *cseh új hullám* „könyörtelenje” történetesen egy nő, Věra Chytilová, „jóraló fickója” pedig Jiří Menzel. Az ő pompás figuráját annál is könnyebb elképzelni, mert színész is (messze nem csak a saját filmjeiben):

élet- és emberszerető, kedvesen kajla, szomorkás bohócnak látjuk.

És örök kamasznak – bármilyen idős is legyen Menzel (történetesen már elmúlt 78 éves). Nem elég, hogy fiatalként indult persze, de a legfiatalabbként. A „hullámosok” közül ő volt a legifjabb, Chytilová a legidősebb. A művészi habitusában olyannyira különböző két alkotót kezdettől fogva szoros szálak fűzik egymáshoz. Mindketten sokat nyilatkoztak a FAMU-n töltött közös évekről. A világhíres FAMU (a prágai Művészeti Egyetem filmes fakultása) rendezői osztályába 1957-ben kerültek, és 1962-ben fejezték be ott tanulmányukat. Mesterük az akkor középkorú filmrendező, Otakar Vávra volt, akinek éles szemét igazolja, hogy olyan osztálytársakat vett fel kettejük mellé, mint Evald Schorm és Jan Schmidt, belőlük később szintén a „hullám” jelesei lettek. (Vávra százévesen, 2011-ben halt meg).

Chytilová elmondása szerint az osztályterembe belépő Jiří – a maga 19 évével – kifejezetten gyerekeknek látzott, így ő rögtön a szárnyai alá vette, végig egymás mellett ültek ezután a tanórákon. A rendezőnő vizsgamunkája, a *Mennyezet* 1961-es forgatásán Menzel asszisztens, és a kisjátékfilmben el is játszik egy szerepet. Chytilová első nagyjátékfilmjében (*Éva és Vera*, 1963) a „kisöcs” segédrendező. Az 1968-as szovjet és „baráti” bevonulás következményeként a rendezőnőre rótt hétéves szilencium utáni első filmjében, a *Játék az almáért* (1976) című, rendkívül sike-

res vígjátékban Menzel a férfi főszereplő, a nőcsábász orvos alakítója.

De vissza 1962-be! „Társaim közt én voltam a kívülről, afféle elrontott gyerek” – mondja magáról Menzel. A FAMU elvégzése után, míg a többiek mind elhelyezkednek, ő nyaralni utazik, majd Chytilová és Schorm szereznek neki állást a rövidfilmgyárban. Új hullámos szövetségesei révén kap lehetőséget arra, hogy az irányzat reprezentatív alkotása, a Hrabal-novellák nyomán 1965-ben készített *Gyöngyök a mélyben* szkeccsfilm részeként – Chytilová, Schorm, Němec és Jireš mellett – ő is rendezhessen egy epizódot. Ez a forrása legendás barátságának és munkakapcsolatának Bohumil Hraballal. A jelentős cseh írónak a következő 40 évben – ezzel együtt – 6 művét viszi vászonra. Közös alkotásaik az eddigi menzeli életmű harmadát teszik ki.

Ifjú rendezőnk berobbanását a világ filmművészetének élvonalába is Hrabal-adaptáció hozza, a debütáló nagyjátékfilm, a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* (1966). Az alkotás 1968-ban – két évvel az *Üzlet a korzón* (1965, Jan Kadar és Elmar Klos) győzelme után – elnyeri Csehszlovákiának a második Oscar-díjat, a legjobb nem angol nyelvű film kategóriában. Folytatódik tehát az új hullám nemzetközi diadalútja, miközben az 1968-as „prágai tavasz” virágba borítja az „emberarcú szocializmus” kísérletét. Június 27-én megjelenik a Ludvík Vaculík író megfogalmazta *Kétezer szó* című kiáltvány a (kommunista) párt és az állam összefonódása ellen, mely felhív a demokratikus folyamatok erősítésére, a hatalmukkal visszaélők bojkottjára. A politikai nyilatkozatot a társadalom széles rétegeiből írják alá, számos művész, az új hullám rendezői közül Menzel és Jaromil Jireš, jó néhány színész, köztük Menzel favoritja, 9 filmjének szereplője, Rudolf Hrušínský.

AZOK A SÖTÉT HETVENES ÉVEK

Csehszlovákiában az 1970-es évek az 1968. augusztus 20-áról 21-ére virradó éjszaka kezdődtek, amikor a Szovjetunió és a vele szövetséges három ország (Magyarország, Lengyelország, Bulgária) csapatai bevonultak az országba. (Az NDK „hivatalosan” részt vett a megszállásban, de hogy német katonák átlépték-e valószínűleg a határt, arról azóta is folynak a viták.) A reformkommunista Alexander Dubček – miután az inváziót követően néhány napos meggyőző „fejtágtásra”



Moszkvába hurcolták – 1969. április 17-ig maradhatott Csehszlovákia Kommunista Pártjának első titkára, 1970-től egy szlovákiai erdőgazdaságba száműzték. Utóda a párt élén a keményvonalas Gustáv Husák lett.

A prágai tavasz bimbói és virágai néhány hónap alatt lefagynak. A társadalmi igazságosság és a demokrácia ötvözésének nagy terve áldozatul esik az agresszióknak. A szabad művészet eredményeivel együtt. Az utóvédharcok azonban folynak, amíg lehet. A filmtörténet egyik legjelentősebb irányzata nem adja könnyen magát. Részben még bemutatják a korábban elkészült filmeket (Schorm: *A pap vége*, Juraj Herz: *A hulláégető*), sőt le is forgatnak friss, az új hullám szellemiségét tükröző alkotásokat (Jaroslav Papoušek:

„Tájkép csata után”
(Jiří Menzel: *Pacsirták cérnaszálon* – Václav Neckář és Jitka Zelenohorská)

Ecce homo, Homolka, Pavel Juráček: Egy kezdő hóhér első ügye, Chytilová: A paradicsomi fák gyümölcsét eszszük). Betiltásra is kerülnek új filmek – ez inkább fakad

az új-régi rendszer logikájából –, mígnem hamarosan a cseh új hullám szinte teljes termése nemkívánatossá, így láthatatlanná válik szülőföldjén.

Erre a sorsra jut Jiří Menzel újabb Hrabal-megfilmesítése, a *Pacsirták cérnaszálon* is. Elkészül 1969-ben, bemutatják 1990-ben (és megkapja a berlini fesztiválon az Arany Medvét). Dobozba zárása törvényszerű: a husáki hatalom jellege és módszerei oly mértékben emlékeztetnek az 1950-es évek elejeire (akkor játszódik a film), hogy nyilvánosság elé bocsátása a Varsói Szerződés „segítségnyújtá-

sát” követően, a kommunista-sztálinista diktatúra restaurációja idején lázadással érne fel. Az átnevelő kényszermunkára vezényelt „osztályellenség” férfiak és a disszidálási kísérletért elítélt nők ócskavastelepi közege, története éles társadalom-, rendszerkritikát tartalmaz, ugyanakkor hangvétele a menzeli (és hrabali) groteszk és lírai tragikomédiáé. Rendezőnk egyik féműve ez, tele emberi melegséggel, bölcsességgel, humorral és végtelen szomorúsággal. A fenyegetett idillek filmje.

A *Pacsirták cérnaszálon* kiiktatja Menzelt hazája filmgyártásából. Nem áll ezzel egyedül új hullámos társai közt. A cseh (és szlovák) filmművészet a pusztulás panorámáját mutatja ekkor: tájkép csata után. Hogy csak a legismertebb fiatalokat említsem: Miloš Forman és Ivan Passer az USA-ba emigrálnak. Jan Němec elhagyja az országot, majd hazatér, de nem rendezhet. 1974-ben valósággal kényszerítik a távozásra: az NSZK-ba, majd az USA-ba megy. Chytilová hétéves szilenciumáról esett már szó, Schorm esetében ez tizenhét év. 1988-ban kap majd lehetőséget új filmre (*Hisz nem történt semmi*), az év végén meghal. Még nála is sanyarúbb sors jut Juráčeknek, az ő elhallgattatása 1989-es haláláig tart. Menzel örülhet: „csak” öt évre kényszerül beszüntetni filmalkotói tevékenységét. Egy rendszerváltás utáni interjújában ő maga ismertet meg a módszerrel, amit az otthon maradt, de persona non grata rendezőkkel szemben alkalmaznak az illetékesek: olyan „vonalas” forgatókönyvekkel bombázzák őket, melyeket lehetetlen elfogadniuk. Így aztán a vezetők kijelenthetik: ezek a renitensek nem akarnak dolgozni.

Miután évekig a színház nyújtott neki rendezői menedéket, (nemegyszer a neve feltüntetése nélküli, tehát „fekete”) munkát, s egy-egy tehérezepet is kapott, Menzel egyszer csak rááll, hogy egy rátukmált forgatókönyvből készítsen filmet. 1974-et írunk. Az alapanyagot Zdeněk Svěrák színész-író segítségével dolgozza át (aki epizodistaként jelen volt a *Pacsirták cérnaszálon* játsszói közt, s aki később rendszeres alkotótársa lesz, együtt írják majd 1985-ben *Az én kis falumat* is). Ezt a visszatérést azonban több forrás szerint megelőzi Menzel kikényszerített „bűnbánó” gesztusa: elhatárolódik a korábbi filmjeitől. Nem hajlandó viszont a legmegalázóbb lépésre, nem küldi vissza



Oscar-díját Hollywoodba azal az elvárt szöveggel, hogy „nem fogad el elismerést cionistáktól”.

Az 1974 végén bemutatott alkotás (*Aki az igazi aranyat keresi*) nem olyan rossz, mint azt az előjelek indokolnák, de persze távol áll a legjobb Menzel-filmek színvonalától. (Nálunk moziban nem játszották, csak a Magyar Televízióban.) Főhőse egy a katonaságtól éppen leszerelt rokonszenves fiatalember (Jan Hrušínský, Rudolf Hrušínský fia játssza), akinek szerelmi története egy szép szőke lánnyal kellemesen, jó megfigyelésekkel, jelentős mozzanatok nélkül tárul elénk, míg nem a fiú sofórként helyezkedik el a dalešicei vízi erőmű hatalmas építkezésén. A brigádtársak kapcsolatai, ugratásai, figurái az új hullám emberformálását idézik, ám a mű egyre inkább „a szocialista építés filmjévé” lesz, olykor – sajnos éppen a végén is – szinte himnikus hangvételrel.

„Valójában sosem volt néma”

(Jiří Menzel: *Mesés férfiak kurblival* – Hana Burešová)

Zdeněk Svěrákkal írta Menzel következő filmjének forgatókönyvét is. A *Magány az erdőszélen* (1976) egy városi familia – papa, mama, lány és fiúgyermek – kalamajkait követi nyomon, melyek abból adódnak, hogy falura szeretnének költözni. A családapá szerepében magát Svěrákot látjuk. A városiakok egy erdőszéli ház egy részét bérlik ki annak reményében, hogy hamarosan az egész az övék lesz, amikor a háziúr, egy idős is dolgozó parasztember kiköltözik. Erre azonban hiába várnak: Komárek úr túl jól érzi magát újdonsült családjával. A *Magány az erdőszélen* Menzel filmes erőnyeinek valóságos tárháza: pezsgően élettel, humoros mű, alakjai pregnánsak, egyediek, szeretettel megrajzoltak. Az ábrázoláson többször is eluralkodó idill – Menzel vonzódása a letűnt műfaj iránt ritkaság a filmművészetben – szép kiteljesedést, fénytörést kap a megindító befejezés-

ben. Torzult képet látnánk, ha az előző alkotás, az *Aki az igazi aranyat keresi* pusztán a hatalom előtti behódolás gesztusaként állna előttünk, s megfeledekeznénk értékeiről, a *Magány az erdőszélen* pedig aztán vitathatatlanul egy apró ékkő a menzeli életmű díszes koronájában. (Olyan hasonlat ez, melynek vele kapcsolatos használata ellen a plebejus Menzel alighanem tiltakozna.)

RÉGI ÉS ÚJ: KORSZAKVÁLTÁSOK

Komárek úr a régi paraszti életforma képviselője, árad belőle a vitalitás, bár megcsapja (s vele együtt a *Magány az erdőszélen* világát is) a halál szele. Falu és város, idősek és fiatalok, régi és új életforma: ellentétük és kölcsönhatásuk ábrázolása Menzelnél mindig dialektikus. Az elmúlásnak nála nemcsak szomorúsága van, szépsége is. A régihez azért viszonyul(unk) nosztalgikusan, mert értéket (is) képvisel, ugyanakkor az új győzelme szűk-

ségszerű. Rendezőnk egyik központi témája a korszakváltás: az „új” megfogása, fejlődése a „rég” méhében. Következő alkotását is ennek szenteli, a *Mesés férfiak kurlblival* (1979) a cseh film hőskorába, a XX. század elejére repíti vissza a nézőt. Az ezt követő napfényes remeklás, a *Sörgyári capriccio* (1981) – ismét Hrabal-adaptáció – pedig valamivel későbbre, az 1920-as évekbe: a Monarchia-utódállam első (csehszlovák) köztársaság kisgyermekkorába. Ez utóbbi mű nemcsak cselekményében, eredeti címében is – *Megrovítetés* – hordozza a „modern idők” változásait.

A *Mesés férfiak kurlblival* azt a korszakot idézi, amikor a film még népszórakoztatás, de csírájában már létezenek a majdani művészet, a „tizedik műzsa” előzményei. Az új médium születésnapjának 1895. december 28-át szokás tekinteni, amikor a Lumière fivérek bemutatták találmányukat a nagyközönségnek, megtartották az első nyilvános vetítést a párizsi Boulevard des Capucines egyik kávéházában. (Már több mint 120 éve történt ez.) Az első cseh filmek 1898-ban készülnek el, de rendszeres gyártásról még évekig nem beszélhetünk. Hogy a *Mesés férfiak kurlblival* bonyodalmai pontosan mikor játszódnak, arra két, filmen belüli mozzanatról következtethetünk. Lezajlik ugyanis egy filmes árverés jórészt német nyelven, melybe cseh és (olykor) magyar mondatok vegyülnek, tehát nyilvánvalóan a Monarchia idejében járunk. És 1905 után, hiszen egyik hősünk, Kolenatý arról beszél, hogy Lumière típusú gépe tízéves. A végpont meghatározását egy filmen kívüli történeti tény segíti: 1907-ben jött létre Csehországban (Prágában) az első állandó mozi. Vagyis: a mű történéseit 1905 és 1907 közé tehetjük.

A központi figura, az események mozgatórugója a középkorú vándormozis, Pasparte úr, aki tizenéves Pepička lánya társaságában cirkuszkocsijával járja a vidéket. Nőcsábász, lump alak, nem megy a szomszédba akárhány füllentésért, naplopónak is mondhatnánk, ha nem uralkodna el rajta egyre inkább a film iránti szenvedélye. Ez lépésről lépésre vezet olyan célok eléréséhez, melyekre kezdetben maga sem gondolt. A film elején még morgással („az ész megáll”), legyintve reagál öreg barátja, Benjamin álmára, a

biográfira, és meg sem fordul a fejében, hogy ő fogja beteljesíteni azt.

Az új születését a régi(ek) halála teszi lehetővé. Benjaminé például, aki – vágyálma mellett – kincsként őrzött filmtekercseit és felnőtt, szép Aloisie lányát hagyja örökül Paspartéra. A filmárúsé, akinek fiával már nem olyan könnyű az üzletelés, így mozisunknak új vetítendő „anyag” van szüksége. Evženie férjéé, akinek elhunytá megnyitja az utat az érett, vagyonos özvegy és Pasparte egybekelése előtt. Böven akad hepehupa a fejlődés országútján, ám mindez afelé vezet, hogy Pasparte és társai a cseh mozi pionírjai lehessenek. Igazi korszakváltás: csupa régi, mely lassacskán vagy tempósan kénytelen átadni a helyét az újnak. Külföldi filmek helyett hazaiak. Szórakoztatás helyett rögzítés, megörökítés. Színpad helyett film. Kulisszák helyett természetes helyszínek. Újítás a technikában: több befűzhető tekercs a felvevőgépbe. A változások megjelenítéséhez az adott helyzet feltérképezése az alap.

Menzel számára a szakszerűség mint polgári erény rendkívül fontos. (Gondoljunk a *Sörgyári capriccio* mesterembereire vagy a *Pacsirták cérnaszálon* kladnói munkásaira.) Jelen filmünkben ilyen – a jellemek formálódása, a történet kacskaringói mögé rejtett – szakszerűséggel veszi számba, lajstromozza a némafilmjelenségeit, technikai-művésziszórakoztatóipari történetét, fogalmait. (A *Mesés férfiak kurlblival* forgatókönyvét a rendező Oldřich Vlčekkel írta.)

A NÉMAFILM ENCIKLOPÉDIÁJA

A mű elkapja a technikai vált(oz)ás pillanatát. A múlt (és részben a jelen) Kolenatý tízéves Lumière-gépe, a jövő (és részben a jelen) az általa megálmodott, megtervezett, Pasparte – pontosabban: anélkül, hogy tudna róla, Evženie – pénzéből finanszírozott, szakemberek által legyártott plusz kazetta, melynek segítségével dupla annyi filmszalag fűzhető a kamerába.

De nemcsak a film technikája van átalakulóban, hanem funkciója is. A mozi vásári, cirkuszi gyökereit testesíti meg főhősünk lakókocsija, országos vándorlásainak „mozgóeszköze”. „Kinematograf Pasparte” – olvashatjuk az oldalán, de mégiscsak cirkuszkocsi ez. Eredetileg Pasparte nyilván mutatványos volt, s történetünk elején még bűvésztükkökkel, hipnotizálással is próbálja elkápráztat-

ni a nagyérdeműt, mely azonban egyre inkább a vetítést követeli ki magának. A „vegyes szórakoztatás” eme hagyományá évtizedekig élt tovább, még az 1950-es, ’60-as évek Magyarországon is színesítette varietéműsor, divatbemutató a mozitőleadásokat. Pepička vetítés közben ropogtatnivalót kínál a nézőknek. Ez a „komplex fogyasztási” vonal sosem tűnt el a moziból: évtizedekig cukorkát, peracet árultak a vetítőteremben, manapság a multiplexek publikuma popcornot és kólát visz be a nézőtérre.

Menzel filmje a vetítés egyéb körülményeiről is alapos tájékoztatást nyújt. Tanúi vagyunk a mozival még csak ismerkedő közönség tipikus reakciójának: hátrahőköl a vásznon közeledő autó láttán. Miután a szalag továbbítása a gépben kurlblival történik, ez a „kézi vezérlés” lehetőséget ad a tempó változtatására. Így a gyorsított és lassított felvételhez hasonló hatás érhető el. (A mulatságos következményeket a saját szemünkkel látjuk, hiszen az alkotásban sok az eredeti vagy a rendező leforgatta némafilmrészlet.) A kurlbli kezelője, Aloisie egyszer fordított irányban tekeri a kart, ennek folytán visszafelé zajlik a mozgás, történetesen egy verekedés. Menzel látványosan élvezi, hogy eljátszhat a „kurlbivariációkkal”. Amikor Aloisiet munkája közben fiatalemberek molesztálják, egy pillanatra megáll a szalag, beég egy kocka, felgyullad a celluloid, tűz támad. Íme a némafilmlexikon egy újabb szócikke: „éghető film”.

A *Mesés férfiak kurlblival* megtapasztaltatja velünk azt, amit korábban is tudtunk: a némafilm valójában sosem volt néma. Vetítésekor semmiképp. A mozi vásári gyökereit itt abban is tetten érhetjük, hogy Pasparte kikiáltóként narrálja a bemutatott filmeket. Pontosabban: érthetővé teszi a feliratokat, hiszen ekkor még alig léteznek cseh filmek, így német, francia szövegeket kell a nézők anyanyelvére átültetni. A némafilmvetítés legfontosabb hangzó eleme azonban nem is ez a fajta kommentálás, hanem a kísérőzene, annak különböző (élő vagy rögzített) formái. Pasparte lánya, Pepička hol hegedül, hol zongorázik, de az is előfordul, hogy a muzsika fonográfhangerről hangzik fel a teremben, egy biztos: a vásznon látható mozgóképeket így vagy úgy zene festi alá.

A már említett funkcióváltásnak még csak csírái mutatkoznak. A „film mint népszórakoztatás” egyeduralma nem

rendült meg, trónja még csak nem is inog, ám látszanak már másfajta lehetséges irányok. A közönség elé kerülő filmcsekék hangzatos címei (jó néhányat hallunk a műben, hiszen Pasparte cseréli, vásárolja a vetítendőket) még a szenzáció, a látványosság, az egzotikum ígéretével kecsegtetnek: *Kötélen a Niagara felett*, *Az orosz árva bosszúja*, *Fehér rabszolganők árverése*, *Cyilkosság a Montmartre-on*, *Hajók ágyúzása Kréta szigetéről*. Felbukkan azonban már két tendencia, hogy az évtizedek során kivívja majd a maga helyét az új médiumban – a szórakoztatás mellett.

Az egyik: a film mint *dokumentum*. Ez természetesen kezdettől fogva létezett, a mozi így és erre született, a XX. század elején még a dokumentumfilm az uralkodó. Ám a *Mesés férfiak kurblival* Kolenatýjának programja már nem a szenzációkeltés, hanem az események, akár hétköznapi történések, helyszínek *tudatos megörökítése* a jövő számára.

A másik: a film mint *művészet*. Jelen esetben ez a tendencia is Kolenatý ötletéből fakad: kérjék fel a cseh színház egy nagyszonyját, hogy álljon felvívógép elé. Menzel alkotása itt is pontosan jelzi az irányt: a játékfilm színészeket igényel, még csak színpadi aktorok léteznek, a filmművészet útja tehát kerülőút, paradox módon elődjén, a színházon keresztül vezet. Az első játékfilmek színpadi jelenetek, festett színpadi háttérrel. A felvételre csak nagy nehezen rááll, korosodó, hajdani dicsőségét sirató művésznő, Emilie Kolářová-Mladá először Phaetra monológját adja elő, ókori görög látképet idéző függöny előtt. A *Mesés férfiak kurblival* végén azonban már a természetben (egy erdőben) zajlik a forgatás. Ha a színészi játékstílusban nem is, helyszínében a némafilm itt már kiszabadul a színpadi kulisszák fogságából.

Menzel műve lazán, de határozottan (s az 1970-es évek Csehszlovákiájában tán egyedül lehetséges módon: bújtatottan) csatlakozik a filmes önvallomások Fellini *8 és ½*-je (1963) indította sorához. Persze a témájából adódó sajátos módon. Az ilyen típusú művekben a képzelet filmes képsor formáját ölti, s ellentétben (egyúttal persze kölcsönhatásban) áll a valósággal. Menzelnél Pasparte képzelete az amúgy is melodramatikus (Benjamin haldoklása) vagy groteszk (az ittas férj hazaérkezése) valós eseményeket melodramatikus vagy burleszkuszerű né-

mafilmjelenetkévé alakítja át. A *Mesés férfiak kurblival* színhasználata is a kor- és formajellemzés szolgálatában áll: visszafogott, pasztellszerű színei a némafilm fekete-fehérjéhez közelítenek. Bármily meglepő, még a film önreflexiójának motívuma is megjelenik e könnyed alkotásban. Az esküvő után Pasparte a karjaiban viszi nejét otthonukba. Evženie ekkor a kamerába nézve, a nézőknek mondja: „Ilyen minden jó filmnek a vége.” Pasparte ugyanígy folytatja: „Majd a mi filmjeinknek is ilyen jó vége lesz.” (Utalva ezzel azokra, melyeket ő akar elkészíteni – természetesen Evženie pénzéből.)

A filmes önvallomásokhoz szükség van egy rendező főhősre (a *8 és ½*-ben Guido az). Menzel szétosztja magát figurái közt. Nála most, itt a némafilmes a művész önarcképe, ahogy Fellininél a bohóc. Jiří Menzelnek könnyebb a helyzete, mint olasz példaképének, ő közkedvelt színész is, eljátszhatja hát filmi alteregóját, Kolenatýt.

AZOK A CSODÁLATOS FÉRFIAK (ÉS NŐK)

Egyrészt azonban nem Kolenatý az alkotás főhőse, másrészt nem ő egyedül képviseli rendezőnk gondolatait, törekvéseit, hanem ők mindannyian: a (cseh) filmezés úttörői. A főalak a link, bohém Pasparte (Rudolf Hrušínský játssza, parádésan), aki mégis a fejlődés motorja lesz. Ha kell, hazudik, lop, korrumpál, sőt kénytelen-kelletlen még Evženiet is elveszi feleségül, hiszen ez a feltétele annak, hogy megnyithassa az első állandó biográfot Prágában. Ő veszi a szárnyai alá Kolenatýt, pénzeli (persze nem a maga forrásaiból) az ifjú titán filmtechnikai újítását, s ő az, aki ráharap az ötletre, hogy csábítsák kamera elé a rangos színpadi színésznőt, Emiliét.

A nagyra hivatott, ám elszántságában is teteszosza Kolenatý felteszi az életét (és pénzét) a fényképezésre, a filmezésre, a művészi kísérletezésre, de sikertelen, míg nem találkozik Paspartéval. Harmadik társuk, Šlapeta, a komikus színész (Vladimír Menšík remeklése) eleinte csak az üzleti sikert és ripacsériája újabb színterét látja a némafilmben, de fogékony is az újra: az ő hangját rögzítették először hengerre Csehországban. Egyelőre kivihetetlen ötlete, hogy a fonográfot illeszték össze a mozgóképpel, már a hangosfilm irányába mutat.

Bizonyos tekintetben ki kell egészítenünk Menzel művének címét: a film megszálottjai mögött, a mesés férfiak

mögött ott állnak a nők. Evženie (Blažena Holíšová) szeretőként, majd hitvesként ugyan csupán akadályoz, levagdossa Pasparte szárnyait, nem adja pénztét „örültségekhöz”, ám a férfi gyakran kicselezi, és az állandó mozi mégiscsak a házasság révén jön össze. Pepička (Jaromíra Mílová) apja állandó segítségével a mindennapokban, nélküle nem működne a vetítések: ő kezeli a kurbli, biztosítja a zenekíséretet, árulja a csemegeket. Később a vetítógépnél a „nevelt lány”, Aloisie (Hana Burešová) veszi át a helyét. A cím itt sem pontos: a kurbli a lányok reszortja. Aloisie aztán Kolenatý mindenese lesz: háziasszonya, asszisztense, végül szerelme. A háttérből mindkét lányalak a film ügyét szolgálja.

És mindennek a tetejébe a „megoldóember”, a férfialmok igazi beteljesítője is nő! Kezdetben nem gondolnánk, hogy Emilie Kolářová-Mladá, a nagyszony, a biográf esküdt ellensége hozza majd a boldog végkifejletet (Vlasta Fabianová kiváló a szerepben). Az első kísérlet kudarc: Phaetra monológjának felvételét Emilie dühében megsemmisíti, kihúzza a filmszalagot a kamerából. Ám lassacskán felismeri az új médium jelentőségét, legfőképp miután olvassa a híreket, hogy a kor egyik legnagyobb színpadi színésznője, a francia Sarah Bernhardt is filmezésre adta a fejét.

Pasparte, Kolenatý, Šlapeta arra szövetkeztek, hogy ők teremtsék meg az első komoly, hazai, művészi játékfilmet, ám annak elsődleges alkotója mégis egy erős asszony, Kolářová-Mladá lesz. Ő finanszírozza, ő hozza a témát, adja a címet (*Libuše megjövendőli Prága dicsőségét*), a természeti környezetben zajló forgatás az ő ötletének következménye, ő játssza a címszerepet, ő irányítja a statisztákat, voltaképp ő rendez. A *Mesés férfiak kurblival* záróképe a filmbeli filmből való, abból a műből, melynek létrejötté felé az egész cselekmény – a szándékok, a megtorpanások, a törekvések, a nehézségek – mindvégig haladt. Libuše áll a sziklán, a távolba mutat, ahol az ég boltozatján lassan, halványan, de kivehetően megjelenik Prága rajzolata.

MENZEL, AZ ELLENÁLLÓ

Disszonánsan hat ez a hazafiasnak, patetikusan tűnő befejezés, különösen egy rendkívül mulatságos, szórakoztató vígjáték végén. Annak megértéséhez, mi is munkálhatott akkor Menzelnél és alkotótársaiban, vissza kell térnünk a korhoz,



melyben filmünk született. Csehszlovákia történetének egyik legsötétebb időszakában járunk. Túl a *Charta 77*-en, az ellenzékiek manifesztumán, mellyel a Husák-rezsimnek az emberi jogokat lábbal tipró politikája ellen tiltakoztak. (Aláírói között találjuk Ludvík Vaculíkot, az 1968-as *Kétezer szó* szerzőjét és Václav Havel írot, a majdani, a „bársonyos forradalom” utáni köztársasági elnököt, akit a Charta-mozgalomban való részvételéért – többekkel együtt – bebörtönöznek.)

Libuše hercegnő a legendák szerint nemcsak a cseh főváros dicsőségét jövendölte meg, hanem ő is alapította Prágát. Ha filmünk zárását nézzük, gondoljuk el: Menzel egy nemzet születéséről – és egyáltalán nem mellesleg egy nemzeti filmművészet létrejöttéről – beszél egy megszállt országban (a szovjet csapatok 1968 óta nem hagyták el Csehszlovákiát), melynek szabadságát, nemzeti identitását egy évtizede tankok tiporták el.

„Filmeket akar mutatni embertársainak”

(Jiří Menzel: *Sörgyári capriccio* – Jaromír Hanzlík és Magda Vášáryová)

gének, akik a semmiből teremtettek valamit. A hőskorszak szereplői azonban – a szó hagyományos értelmében – egyáltalán nem hősök. Olyan gyarló, csetlő-botló kisemberek ők, akik a cseh irodalom lapjait és a cseh új hullám vásznait népesítették be. Ez a hősietlen hősiesség Menzel munkásságának egyik fő motívuma (gondoljunk a *Szigorúan ellenőrzött vonatokra* vagy a *Pacsirták cérnaszálonra*). Rendezőnk tehát az új hullám betiltása idején továbbviszi annak ábrázolásmódját, eszményeit.

A némafilm jelenségeinek alapos, szinte szótárszerű, enciklopédikus vizsgálata arra szolgál, hogy a kisemberi, mesteremberi erények példaként állhassanak előttünk. Új hullámos rendezők, színészek, a tágabb értelemben vett szakma

Prága megalapítása és a cseh filmgyártás kialakítása. Menzel olyanok példáját nyújtja az 1970-es évek vége cseh (szlovák) közönsé-

munkásai, mind, akik filmmel foglalkozunk, mindig is, azóta is e mesés férfiak és nők, az úttörők nyomdokain járunk. (Aki filmklubot csinál, azt kifejezetten a vándormozis speciális utódjának látom: filmeget akar mutatni embertársainak.)

A „szelíd”, a „mérsékelt”, a „konzervatív” Menzel az 1970-es, ’80-as években ellenálló – a maga módján. Nemcsak az új hullámoknak, a zsarnoksággal szembeni társadalmi-művészeti ellenállásnak is megvannak a maga karakterei. A rezisztenciának számos – egymástól igencsak eltérő – módja van. Lehet tüntetni, börtönbe kerülni. Lehet harcos politikai filmkiáltványokat rendezni. (Ja, azt diktatúrában mégsem lehet.) Lehet hallgatni, „pusztulni éhen”. És lehet – ahogy Jiří Menzel teszi – alkotni, nyilvánosság elé kerülni, hatni az emberekre: furfangosan, bújtatottan elmondani a magunkét. Hogy ódivatúan, romantikusan fogalmazzak: halkán, finoman, de eltökélten élesztgetni a népben az ellenállás tüzét. •

FILMSZÍNHÁZTÓL OKOSTELEFONIG

Mozitemető

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ

A MOZI A VARÁZSLAT SZÍNHELYE VOLT, SEGÍTT KILÉPNI A HÉTKÖZNAPOKBÓL, ÁT EGY MÁSIK VILÁGBA, AMELY SZINTÉN REÁLIS VOLT, DE KÖZBEN RENDKÍVÜLI IS.

Edward Hoppernek az 1939-ben készült *New Yorki mozi* című festménye pillanatok alatt képes visszaröpíteni a gyermekkori emlékeim közé. Szinte tálcán kínál egy hangulatot, aminek nehéz ellenállni. Baloldalon a moziterem, ahol csak elszórtan ülnek nézők, a mennyezeten tompán izzó vöröslő fények, a filmvásznon elmosódott árnyékok – egy korai film noir megy éppen? –, jobboldalon pedig, már a mozitermen kívül, egy női alak. Ő a jegyszedő. A falnak támaszkodik, magába mélyedve, lehajtott fejjel. Jegyszedőként – mások szolgálatában – folyamatosan a nyilvánosságban tölti az életét. Alighanem örökösen mosolyognia kell. Most, egyedül, végre valódi énjének adhatja át magát. Ha egyáltalán ez a valódi énjé. Mert lehetséges, hogy az örökös kényszeres mosolygás üresítette ki így a tekintetét. Mindenesetre nem érdekli a film, hiszen sokszor látta már. Melankolikus tartása mindenesetre azt sugallja, hogy talán a film is, ami odabent megy, éppilyen melankolikus hangulatú. Bár-hogyan legyen is, ezen a képen mindenki magába süpped; a nézők éppúgy, mint a jegyszedő. Mindenki a maga privát történetébe zárkózott be, miközben valamennyien éppen egy közös nyilvános törtönetnek, a mozinak a foglyai. Egyszerre látni ezen a festményen a tényleges mozit meg a lélek moziját. A kettő nehezen választható szét. Ezúttal az igazi mozi ad a léleknek esélyt arra, hogy magába süppedhessen, megfeleldkezeve mindenről, ami odakint van. Hogy másfél órára kizárólag az legyen a világ, ami filmvásznon látható. Ez az igazi ünnep, a csodálkozásnak, az ámulatlak az ünnepe. Az önfeledtségé.

Ilyen mozikból már egyre kevesebb van. 1939-ben még tele volt velük a

világ. A festmény akkor még a jelent mutatta be. Mára múlt idejű lett. S ettől immár két rétege van a képnek. Az egyik a melankólia, amely a mozi varázsából táplálkozik, és amely e képen az egyszerre vonzó és mégis fájó magányt teszi átélhetővé. A másik pedig a nosztalgia, ami abból fakad, hogy ezt a felszabadító közös magányt, ami lehetővé teszi, hogy az ember akadálytalanul belesüppedhessen saját énjébe, egyre kevésbé lehet átélni. Mert egyre nehezebben találni olyan mozikat, amilyen Hopper képén látható. Sorra zárják be és számolják fel őket. Nincsenek többé recsegő széksorok, hangosan felcsapódó faülések, nincsen nyiszorgó parketta, nincsenek zseblámpával osonó jegyszedők, nincsenek székesegyházakra meg templomokra emlékeztető hatalmas mozitermek, amelyekben eleve eltörpültnek érzi magát az ember, nem hallani a vetítógép surrogását a magasból, nem látni a fénycsóvában táncoló porszemeket, nem látni a későn jövők árnyékát a hatalmas fehér vásznon, nem tűnnek fel időnként az apró kockák és háromszögek, amelyek a mozigépésznek jelzik, hogy új tekercs következik, többé már nem szakad el a film, nem csúszik szét a kép és a hang, nem cserélődnek fel a tekercsek. És nincsen ünnepi hangulat, amire sokszor már napokkal korábban rákészül az ember, már nem kézzel tépik ki a jegyet egy tömbből, nincsen harangszó, amely a nézőtérre parancsolja a későn érkezőket, nincsen perces, aki még az utolsó pillanatban is befurakodik a sorok közé. A kamaszoknak már nem lehet a székek alatt mászkálni, hogy a sötétben ismeretleneket ijesztgessenek. Nehéz elbújni a sötétben, nehéz meghatódni, nehéz észrevétlenül sírni.

Nem lehet megfedkezni a világról. Nem lehet egyedül lenni.

Az, amit régen Mozinak neveztek, nemcsak egy épületet vagy termet jelentett, hanem ennél sokkal többet: sűrű atmoszférát. A Mozi a varázslat színhelye volt – a varázslaté, amely segített kilépni a hétköznapokból, át egy másik világba, amely szintén reális volt, de közben rendkívüli is. Mert ezt jelentette a mozi: a valóságon belüli irrealitást, ami lehetővé tette, hogy a hétköznapot is új fénytörésben lehessen látni. A világ sokrétűségét garantálta, azt, hogy semmi nem zárt, szilárd, végérvényes, hiszen bármikor betörhet a csoda, hogy, ha csak átmenetileg is, de mindent összezavarjon. A felnőtteket is gyermeki fantáziával ajándékozta meg. De nem gyermekké tette őket, hanem szabaddá.

Ezt a Mozit felváltotta valami más. Olyasmi, amiben a régi Mozi legtöbb elemét változatlanul megtalálni, miközben az egészből mégis hiányzik az egykorinak a lényege, a kötőszöve: a sűrű atmoszféra. Mint amikor az ember csak azért eszik, hogy a szükséges táplálékot magához vegye – *eat to go* –, de nem adja meg a módját annak, hogy az étkezés ne csak testi, hanem lelki táplálék is legyen. Vagy mint amikor papírpohárba kéri a kávé, hogy rohanhasson vele tovább – *coffee to go* –, noha a kávézás eredetileg arra szolgált, hogy az ember egy időre kiléphessen a mókuserékből, s ne csak koffeinnel, hanem lélekben is feltöltekezve menjen vissza a kinti körforgásba. A mai mozi is valami ilyesmi: nem nagybetűs Mozi, hanem „*cinema to go*”. Nem a varázsnak, hanem a varázstalanításnak a színhelye. A mai moziban az ember már nem az intimitást keresi, nem befelé akar fordulni, nem a világ elől akar rejtőzni. Ez többé már nem az izgatón rejtélyes Titoknak a helyszíne, hanem a személytelen nyilvánosságé. A hajdani Mozi sok minden mellett a világ elől való elbújásra adott lehetőséget; a mai mozi inkább a globális vérkeringésbe való bekapcsolódásra, ami többnyire az önfeladással is együtt jár. És ahogyan a valódi zenének manapság az egész világot behálózó, az éttermektől a boltokon át a bevásárló központokig mindenütt ott dübörgő akusztikus környezetszennyezéssel kell felvennie a harcot, úgy a mozinak és a filmművészetnek az egész világra kiterjedő vizuális környezetszennyező-



déssel kell megbirkóznia – az álló- és mozgóképeknek azzal a szököárjával, amely éppen a képek iránti fogékonyságot irtja ki az emberekből.

Olyan mozikat, amilyen Hopper festményén is látható, egyre kevesebbet találni. Világszerte szorítják ki őket a bevásárlóközpontokba telepített mozikomplexumok, a multiplexek, az alá- és fölérendelt termek sokaságával, a számítógéppel nyomtatott jegyekkel, amelyeket egyre gyakrabban az otthon kinyomtatott belépők váltanak fel, a süppedő szőnyegekkel, az aránytalanul kényelmes bársonyfotelekkel, melyek tervezői még arra is ügyeltek, hová lehessen tenni az ételeket és italokat. És vannak az ezeknél is külön mozik, ahol valóban csak ámulni lehet: az IMAX 3D mozik, ahol már azt sem tudni, honnan jön a hang, mert egyszerre szól előlről, hátulról, fentről és lentől, és a vászon is mintha nem előttünk lenne, hanem körbevenne minket. És vannak VIP-részlegek is, korlátlan étel- és italfelhasználással. És van, ahol félig hanyatt is kell feküdni, különleges szemüvegben, hogy az ember úgy érezze, mintha egyenesen az űrbe lőtték volna ki.

Talán csak egyetlen dolog hiányzik ezekből a mozikból: a távirányító. Mert ma már ez elengedhetetlen kellék, hogy mozgó képeket nézzünk – otthon, a fotelból. És mivel a nagy mozikomplexumokban minden a ké-

„A maga privát börtönébe zárkózott”

(Tsai Ming-liang:
Goodbye Dragon Inn
- Chen Shiang-chi)

nyelemről szól, ezért a távirányító belső igény lett. Befészkelte magát a tudatunkba, ott van, még ha nem is gondolunk rá. Filmeket már csak úgy tudunk nézni, ha újra meg újra megszakítjuk az élményt – aminek legnyilvánvalóbb jele az, hogy manapság a mozikban vetítés alatt állandóan hol itt, hol ott villan fel egy okostelefon képernyője, hogy tulajdonosa a külvilággal tartsa a kapcsolatot. Ilyenkor olyan benyomást kelt az illető a moziban, mint akit túsul ejtettek – számára a mozi egy pillanatra börtön lett. Nem csoda, hogy a mozikban vetített filmek többsége tekintettel van a külvilágra – az okostelefonok, a tabletek világára, a klipek dramaturgiájához igazítva a filmeket is.

Varázslatos hát minden. Csak éppen maga a varázs marad el. Ami már azazal kezdetét veszi, hogy a trailerek és a reklámok kép- és hangvilága oly mértékben erőszakolja meg a néző szemét és fülét, hogy óhatatlanul ennek szűrőjén át nézi a főfilm elejét – úgy, ahogyan az erős fénytől elvakítva sem látni jó darabig semmit. Talán emiatt van, hogy már a játékfilmek túlnyomó részét is eleve úgy gyártják, hogy a kép- és hangviláguk ne különbözzön a reklámokétól. Így azután többségük megannyi másfél órányi elnyújtott klip benyomását kelti. És a varázs ellenében hat az is, aminek pedig állí-

tólag a legvarázslatosabbnak kellene lennie: a technika, a digitális projektortól a 3D-látványig bezáróan. Amikor a 19. század végén Bernard Shawnak az úgynevezett „jól megcsinált szín-darabok” előnyeit ecsetelték, dicsérve azok tökéletes, olajozottan működő technikáját, akkor ő ezt válaszolta: Milyen szép bölcső! De hol maradt a csecsemő? A 3D-vel kapcsolatban is elmondható ez: milyen lenyűgöző technika! De mire szolgál? A varázs ellen hat a hibátlanság is. Immár nem lehet felcserélni a filmtekercset, és elszakadni sem tud a film, hiszen nincsen filmtekercs. Szigorúan véve nincsen film sem. És vele együtt nincsen surrogó mozigép, mint ahogyan nincsen mindenható mozigépész sem, akinek a feje néha előtűnik a fenti kis részben. Többnyire senki nincsen jelen, mert a számítógép, amelyen a filmet tárolják, és amelyről a vetítőt irányítják, egészen másutt van. A 2015-ös berlini filmfesztivál vetítéseit már Berlintől 250 kilométerrel irányították egy számítógépközpontból. Ez az igazi csoda, nem pedig az, ami a filmvászon látható.

Egyszóval nehéz megtalálni azokat a mozikat, amelyek azt a hangulatot kínálnák, amelyet az Edward Hopper festményén látható mozi. Pedig sok közülük még mindig megvan és működik; sőt olyanba is be lehet térni, amelynek berendezése évtizedek óta

semmit nem változott. Ám ezek a mozik olyan benyomást keltenek, mintha önmaguk múzeumi lennének. És ahogyan a múzeumban egymásra torlódnak az időrétegek, úgy a mai mozikban is a különféle korszakok úgy feszülnek egymásnak, mint a jég Caspar David Friedrich *Remény* című festményén, amelyen a feltorlódott jégtáblák könyörtelen erőszakkal török-zúzzák egymást, s közben együtt, közös erővel morzsolják szét a festmény jobb szélén már alig látható hajó testét. A mai mozik is versenyeznek, melyikük tud több kényelmet és nagyobb technikai csodát nyújtani a nézőnek – csak éppen mindeközben az morzsolódik szét, amit állítólag mindennek szolgálnia kellene: a film művészete.

Mi tette tönkre a régi mozikat? Ki pusztította el őket?

Az a civilizáció, amely megteremtette annak igényét és elvárását, hogy az élet minden területén mindenhez azonnal, haladék nélkül hozzá lehessen férni. A mind fizikai, mind mentális gyorsaság és sebesség az emberi történelemben soha nem volt annyira elsődleges szempont, mint a huszadik század hetvenes-nyolcvanas éve óta. A megelőző két évszázadban már kezdetét vette a versenyfutás, hogy ki jut hozzá hamarabb az információkhoz. A digitális korszak beköszöntével azonban ez minőségileg új léptéket öltött. Minél több információ megszerzése minél rövidebb idő alatt, és minél kisebb erőbefektetéssel: a digitális kultúra úgy ültette át gyakorlatba Marshall McLuhan elméletét, ahogyan arra 1967-ben ő maga sem számított. A médium a szó legszorosabb értelmében üzenetté vált: azok a digitális eszközök, amelyek ma a mindennapok úgynevezett kényelméről gondoskodnak, tökéletesen zárt rendszerre álltak össze. Elvben az őket felhasználók szolgálatában kellene állniuk, valójában azonban a felhasználók állnak az ő szolgálatukban. Amikor az elektronikus testsúlymérleg maga üzen a futócipőbe beépített digitális szerkezetnek, amely az üzenetet az otthoni számítógép közvetítésével valamelyik konyhai eszköznek továbbítja, amely a maga részéről a világhálóról célirányosan kiválasztott prog-

ram segítségével a karórába táplálja be az aznapi szükséges kalóriamennyiséget, amelynek napi elosztására a maguktól bekapcsolódó, akár egy távoli telefonon is lehallgatható hangfalak figyelmeztetnek, olyan zenével, amelyet az illetőnek az iCloudban tárolt szokásrendszerének adatai alapján a Spotify maga választ ki, tálcán kínálva egy adott hangulatot – akkor az ember feje fölött összecsapnak a digitális hullámok, s már nem ő veszi igénybe a szolgáltatásokat, hanem ő engedelmeskedik nekik, sőt lohol, hogy eleget tegyen a követeléseiknek. A Föld bármely pontján szálljunk fel vonatra, autóbuszra, metróra, vagy ülünk be bármely úgynevezett közösségi helyre, azoknak a többsége, akik az úgynevezett Y generációhoz tartoznak, még egymással beszélgetve is az állítólag okos telefonjaik képernyőjét nézik. E készülékek persze már most primitív termékek benyomását keltik azokhoz az eszközökhöz képest, amelyeket egyelőre még nem dobtak piacra, de amelyek mégis ki fogják szorítani mostani elődjeiket. Ám, mint ezt a közgazdász Paul Krugman megjegyezte, minél okosabbak a telefonok és tabletek, annál kevésbé okosak (értsd: annál butábbak) a felhasználók. Kényszeresen, folyamatosan nézik a képernyőt. Pontosabban a képernyő nézi őket. A mozik sötétjében hol itt, hol ott villódzó apró kijelzők az otthontalanság fényjelei: sehol nem tudok jelen lenni, hiszen gondolatban mindig másutt vagyok

kénytelen lenni. A szabad akarat hiánya csak a régi rabszolgatartó társadalmakban lehetett ennyire nyilvánvaló.

Igen, ennek az önkéntes rabszolgaságnak lettek az áldozatai a régi mozik is. A II. világháborút követően – az Egyesült Államokban – megkezdődött a televízió előbb lassú, majd egyre gyorsabb térhódítása, ami szintén döntő hatással volt a mozik sorsára. 1945 és 1951 között például csak New Yorkban 51 mozi zárt be, Chicagóban 64, és Dél-Kaliforniában 134. A filmkészítőknek, hogy visszaszerezzék a közönséget, vagy a televízió nyelvét kellett elsajátítaniuk, vagy egy gyökeresen új közönségrétegeket kellett meghódítaniuk: a fiatalok világát. A hetvenes évektől a filmipar egyre erőteljesebben a fiatalokat igyekezett kiszolgálni, ami óhatatlanul az infantilizálódáshoz vezetett. Amit ma „közönségfilmnek” neveznek, az mind nyilvánvalóbban a kamaszok fantáziavilágát igyekszik kielégíteni. Amikor pedig világszerte hódítani kezdtek az úgynevezett „smart készülékek”, akkor ezek apró képernyői és kijelzői rákényszerítették a filmvásznakat, hogy legyenek maguk is olyanok, mintha „okos készülékek” lennének. S valóban, az óriási multiplexek és az apró *smart* készülékek között leginkább csak méretben van különbség. A múlt század nyolcvanas éveiben a nagy

japán fényképész, Hiroshi Sugimoto felkereste az Egyesült Államok híres és díszes mozijait, New York-

„Talán nem is jött senki”

(Jim Jarmusch:

Halhatatlan szeretők)



tól Los Angelesig. Az állványra helyezett fényképezőgép lenscséjét a vetítés pillanatában megnyitotta, és egészen az utolsó pillanatig nyitva tartotta. Az eredmény egy hatalmas fehér téglalap lett, amit az adott mozi terem díszes építészeti ornamentikája keretezett be. Mintha azokat a kijelzőket álmodta volna meg előre, amelyek két évtizeddel később a nézőtérre kezdtek el egyre gyakrabban villogni. Sugimoto analóg technikával jósolta meg azt, amit a digitális technika hajtott végre: a tartalom kiürülését a technika javára.

Amely mozi nem veti alá magát a digitális gyarmatosításnak, annak napjai meg vannak számlálva. A leglátványosabbak ebben a vonatkozásban azok a romos moziépületek, amelyet két francia fényképész, Yves Marchand és Romain Meffre örökített meg Detroitban. Az analóg és a digitális kultúra világháborújának dokumentum-felvételei ezek. Szebbnél szebb épületekről van szó, amelyeket Detroitban a múlt század tízes és húszas éveiben emeltek tucátjával, azt követően, hogy 1913-ban Henry Ford beindította a nagy autógyárat, közel kilencvenezer ember alkalmazásával. Az addigi kisváros néhány évtizeden belül az Egyesült Államok negyedik legnagyobb városa lett, az autógyártás fellegvára. Az évszázad végére azonban éppen az itt útjára indított fejlődés súlya alatt omlott össze. A globalizáció hatására az autógyártás decentralizálódott, a város elveszítette korábbi jelentőségét, kezdett elnéptelenedni, s mára a lakosság száma a fénykorának egyharmadára zuhant vissza. Elhagyott ingatlanok ezrei, sőt tízezrei jelzik az exodust. S ennek legkézzelfoghatóbb jelei a filmszínházak romos épületei. A csodálatosnál csodálatosabb egykori moziépületek, az Adams Theatre, a Highland Park Theatre, az Easttown Theatre, vagy a spanyol-gótikus stílusban épült United Artists Theatre, mely még romjaiban is egy ékszerdobozra emlékeztet. Elhagyott, beomlott épületek, felborogatott és felhasogatott ülések, leszakadt függönyök, lógó tapéták, beszakadt színpadok, szétvert mellékhelyiségek. S mindenütt ürülék, a büfék márványpadlóján éppúgy, mint a nézőterek feltépett padlóján.

Ilyenek lehettek a díszes római középületek, miután a beözönlő gótok feldúlták őket. Itt, Detroitban is mintha egykor díszes szentélyek estek volna a

vándalok áldozatául: olyan benyomást keltenek ezek a moziépületek, mintha szándékos, előre kitervelt rombolás és fosztogatás ment volna végbe. S bizonyos értelemben az is történt. Igaz, nem érkeztek hordák és csapatok. Talán nem is jött senki. De jött a kor-szellem, jött egy civilizáció, amely az állítólagos kényelem nevében a mozit a bevásárló központokba száműzte, a termeket a digitalizációtól elválaszthatatlan áramvonalasság nevében személytelenné és stílustalanná tette. A francia fényképész-páros egyik szívszorító felvételén egy romos vetítőhelyiségben látni egy árválkodó, félig szétesett vetítógépet, mellette pedig a padlón egy tekerics hever, amelyről letekeredett a celluloidszalag. Igaz, ez nem Detroitban készült, hanem New Yorkban, az RKO Keith' Movie Theatre-ben, amely 1929-ben nyílt meg, egyetlen hatalmas filmvászonnal és 2234 ülőhellyel. A mozi 1968 nyarán bezárt, s azóta játékkeremként, illetve bolhapiacként üzemel. De nemcsak Detroitban meg New Yorkban vannak ilyen sorsukra hagyott, romos mozik, hanem mindenfelé másutt is, Los Angeles-től Chicagóig, és Egyiptomtól Indián át Kanadáig.

Ezek a romok mindennél beszédesebben lepezik le azt az elszivtagosodást, amely hol láthatóan, hol észrevétlenül, de feltartóztathatatlanul zajlik világszerte. A világ híres nagy romjai, a görögöktől és Rómától kezdve a kambodzsai templomromokon át az azték civilizáció romjaiig bezáróan mindig is egy civilizáció hanyatlásának és végleges letűntének a nyomai. A romról szóló szép esszéjében Georg Simmel azt írta, hogy a rom egy kozmikus tragédia megnyilvánulása, amely arról szól, hogy a természet bosszút áll, amiért a szellem megerőszkolta őt egy építmény formájában, s rákényszerítette a maga elképzelését. A természet mintegy visszaveszi a jogait, s a romok egy idő elteltével olyan benyomást keltenek, mintha emberi építményekből természeti képződményekké alakultak volna át. Simmel száz évvel ezelőtt írta az esszéjét. A mostani detroit-i romokat nézve a gondolatai kiegészítésre szorulnak. Ezek az elhagyott, beomlott épületek korántsem a természet mindent felemészítő hatalmáról árulkodnak. Nem attól romosak, hogy egy hanyatló és hervadó civilizá-

ció elveszítette a természettel szembeni küzdelmet. Ellenkezőleg. Egy feltartóztathatatlanul felívelő civilizáció diadalmenetének a kísérője.

A székesegyházakra emlékeztető filmpalotáknak elvben az örökkévalósággal kellett volna dacolniuk, de pár évtizeddel később mégis magukra hagyták őket. Azért romosak, mert a civilizáció egy még magasabb rendűnek vélt fejlődés ígézetében lemondott róluk. Egy olyan civilizáció áldozatai, amely, ha az érdeke úgy kívánja, semmire nincsen tekintettel. Önmagára sem. Miközben pusztít, saját öngyilkos hajlamáról ad tanúbizonyságot. A detroit-i romos mozik a civilizáció öngyilkosságának az emlékművei. Mindennél beszédesebben lepezik le a feltartóztathatatlan tetsző haladás brutalitását, amit ez a technika újabb és újabb vívmányaival igyekszik lepezni. Miközben a digitális kultúra világszerte önmagát ünnepli, a romokban heverő mozik melankolikusan azt sugallják, hogy azért kellett elpusztulniuk, mert nem álltak be a digitális körtáncba. Mert hittek abban, hogy van tétje annak, amit bemutatnak, mégoly semmitmondó hollywoodi ostobaság volt is az. Hiszen nem egyszerűen az ott bemutatott filmekről volt szó, hanem arról, hogy a film és a mozi: ünnep, szertartás, kivételes pillanat, amelyben az élet átmenetileg megáll, s kezdetét veszi a csoda. Az a csoda, aminek ma minden téren hadat üzentek.

És vajon mit szólna a saját melankóliájába süppedt jegyszédő Hopper festményén, ha a benti sötét nézőtérre itt is, ott is villódzni kezdenének az apró telefonok képernyői, jelezve, hogy gazdáik egy pillanatra sem akarnak kiszakadni abból a kinti világból, amelyről pedig a benti sötétségben éppen megfeledkezni kellene?

FELHASZNÁLT IRODALOM:

Marchand, Yves – Meffre, Romain: *The Ruins of Detroit*, Steidl Verlag, Göttingen, 2010.
 Pye, Michael – Myles, Lynda: *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood*, Harper & Row, New York, 1979.
 Simmel, Georg: *Die Ruine*, in: *Gesamtausgabe in 24 Bänden, Band 8: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993.

JOHN CARPENTER FILMZENÉI

Közeledik valami véres

PERNECKER DÁVID

JOHN CARPENTER FILMZENÉIBEN PÁR HANGGAL TEREMT OLYAN VÉGZETES ATMOSZFÉRÁT, MELYET NEM SZÜKSÉGES KÉPEKKEL ÉS SZÖVEGGEL MEGMAGYARÁZNI.

John Carpenter nem tanulta a filmzeneszerzést. Az, hogy zenetanár édesapjának köszönhetően több hangszeren is megtanult valamennyire játszani, annyiban jelentett előnyt filmrendezői munkásságában, hogy nem kellett megfizetnie egy zeneszerzőt sem, amit kezdő filmesként meg sem engedhetett magának. A praktikus okok és pénztelenség kényszere, valamint az így ölébe hullott kreatív szerzői kontroll megtartása érdekében billentyűzte le első – Dan O'Bannon látványtervezővel közösen írt – nagyjátékfilmjének, az 1974-es *Sötét csillagnak* a főtémáját, mely ugyan nem vált a rendező legemlékezetesebb munkájává, viszont az alacsony költségvetésű, abszurdításában is ambiciózus sci-fi vezérdallamában Carpenter filmzene-kompozícióinak velejét már tetten lehet érní. Ekkor még az elektronikus zene ókorában épített EMS VCS3-mal dolgozott – az volt kéznél –, melynek gyenge, de emlékezetes megszólalását két évvel később, *A 13-as rendőrőrs ostromában* már a vaskosabban dübögő Moog Modular-szériájára cserélte.

A RETTEGÉS ELŐSZELE

Az 1976-os „urbánus western” főcímében felbúgó súlyos főtéma a „carpenter” filmzene igazi kezdőpontja. Carpenter ekkor már tudatosan, víziójának kiteljesítéseként használta zenéjét. A rendező *A 13-as rendőrőrs ostromával* kezdte el vokál híján is beszédes vezérdallamokkal elmondani azt, ami filmjeiben elmondhatatlan. A feszülten remegő, egyszerűségében is vaskos zenei főtémáknak ugyanis munkáiban sajátos építő szerepe van. *A 13-as rendőrőrs ostroma* még el sem kezdődik, de a főcím alatt zengő basszusdallam már meg is alapozza a film hangulatát. Gyilkos prófécia lako-

zik ebben a melódiában, amely a film exozíciójának talmi nyugodtságát másodpercek alatt tölti meg kíméletlen feszültséggel. A békés járőrözés, a kislány és szerető apjának kocsikázása, a börtönjárat zötykölődése összefonódik a vezértémában és az azt követő kíméletlen kussban, az ezzel párhuzamosan kiürülő rendőrőrs képei pedig csak még jobban aláhúzzák a zene által finoman sugalltatott: itt valami készül, megállíthatatlanul közeledik valami tragikus, valami véres. Carpenter pár hanggal teremt olyan végzetes atmoszférát, melyet nem szükséges képekkel és szöveggel szájba rágni. A felbukkanó téma a lemészárolt kislányját megbosszuló apa katonán összezuhanásával elnémul (egy időre), a dallamban megbújó végzet beteljesedik, az Angyalok Városának kattant sziluetalakjai Romero zombi-apokalipszisé és Howard Hawks western-martalócait egyaránt megidézve rontanak rá az őrsre.

A rendező hasonlóképp jár el az 1982-es *A dolog* esetében is. Noha a paranoia-horror zenéjét Ennio Morricone szerezte, a film nyitányában felhangzó félelmetes kompozíció mégis egyértelműen carpenter. Alan Howarth, Carpenter zeneszerző-társának elmondása szerint a rendező ugyanis Morricone első filmzene-verzióját elutasította, inkább saját – már a Prophet 5 és 10 szinticsodái által meghatározott – témadarabjainak hangulatát és szerkesztését akarta viszonthallani az olasz mester filmzenéjében. Az antarktisi fehér semmiben eszelősen rohanó kutya képe önmagában is bizonytalansággal vegyes feszültséget hordoz, azonban Morricone zenéje a végtelen sarkvidéki teret és a kezdő képsorok alatt bejárat kutatóbázis folyosóit megtölti az eljövendő gonosz tapinthatatlan jelenlété-

vel. A főcímmel jegeces párhangjától a kutatók „hétköznapi” tettei egyből feldúsulnak a film gerincét adó üldözési mánia emésztő rettenetével, pedig még egyetlen amorf testrabló rém sem szagatott szét senkit.

ISMÉTLÉSEKBE BÚJTATOTT VÉG

Az 1978-as *Halloween – A rémület éjszakája* cselekményében és tematikájában megelőlegezte *A dolog* paranoia-konceptióját, ugyanakkor a horrorklasszikus zenéjét Carpenter itt másként használja. A témazene a *Halloweenben* ugyanis nem csupán a film hangulatát és véres eseményeit vetíti előre és húzza alá, hanem ott van mindenütt, követi a főszereplőket. Bizarr, groteszk dallam ez, melynek rideg, szűró-vágó hangjai egyaránt idézik Bernard Herrmann meghatározó *Psycho*-zenéjét, valamint Michael Myers konyhakésének ritmikus döféseit is. Az emlékezetes téma azonban nem az erőszakjelenetek alatt csendül fel. Carpenter mintha a gyilkolásra készülő Myerst *bújtatná* a zenében. Azáltal, hogy a dallam rendre előkészíti a vérengzéseket, egy olyan paranoid feszültséggel teli atmoszféra telepedik Haddonfield porfészkeire, melyben a kiszemelt áldozatoknak – és a nézőknek – mintha esélye sem lenne megpihenni, lenyugodni, megmenekülni. Az ingatagságot és bizonytalanságot árasztó ötnegyedes Moog-melódiának homályba vész az eleje és a vége, nincsenek állópontjai, csupán csak *felbukkan* a semmiből, a rémület előjelével telítetten, megállíthatatlanul, és felkészít a *mindenképp* bekövetkező, formátlanalakatlan halálra. A zenében ott kísért a mindent átható gyilkos örület, a zene hiátusában pedig lesújt a dallam birtokosa, a kattant maszok mészáros.

A témazene sűrű ismétlése határozza meg Carpenter 1987-es tudományofantasztikus okkult horrorját, *A sötétség fejedelmét* is, azonban a *Halloweentől* eltérően a film teljes zenesávja telített a visszatérő főtéma különböző változataival, valamint az egyéb, hagyományos aláfestő-darabokkal. A vezérmotívum nyilvánvaló ereje a túlzenéltség miatt elvész, a carpenter zene megelőlegező, kiegészítő, és elmélyítő szerepe ekképp odalesz, és leginkább a túlságosan sokat akaró film túlbelszéltségének, valamint tematikai-motívumbeli zsúfoltságának dagályos illusztrációjává válik.



HANGTALAN ZENE

A csend Carpenter zenéinek meghatározó eleme. Míg *A sötétség fejedelmének* túlbujánzó zenéjével a zöld sátáni trutymódeimon rémtetteit, valamint a karakterek érzéseit, és elmeállapotukat Carpenter a csendtől megfosztva túlságosan is tolakodóan „beszéli el” dallamaival, addig korábbi műveiben a zene hiánya a fő témák hangulati-érzelmi kiterjesztéseként értelmezhető. Az 1980-as *A kód* című misztikus horrorjában Carpenter ugyan a *Halloweent* idéző apró zongoradallammal húsba vág, mégis, a mindent bekebelező címbeli kód a hangtalanság hangjaival rémít meg igazán. A suhogó-surrogó üresség zajai kvázi-zeneként működnek, a hangfoszlányokból kibúvó kalózárok pedig szellemszerűségüket pontosan ennek a visszafogottságnak köszönhetik. A zenesáv kiüresítésével éri el a legerősebb hatást az 1983-as *Christine*-ben is. Stephen King sértődékeny és vérszomjas autójának allegorikus horrorjában szinte alig hallható Carpenter zenéje. *Christine* bemutatkozása, felépülése a múlt sebeiből, boszszúhadjárata a fémzajok, a roncsolódás természetellenes nyekergése, a kerécsikorgás, a mechanikai zakatolások által aláfestett. Carpenter techno felé kacintgató sejtelmes fő témájának csupán egy halk permutációja hallható a tapló Moochie Welch kivégzésekor. Hangsúlyosabb szerephez a téma nem jut. A *Christine* rádiójából ironikus reakciókként felcsendülő '50-es évekbeli slágerek pedig észrevehetetlenné teszik a rendező aláfestő-zenéinek hosz-

szú, kitartott, halk bűgásait, egy-két hangból felépülő nyúlós szintetizátorsírását (mint például Arnie cinikus szerelmi témája). A zene hiányának teremtő hatása jól megfigyelhető az 1988-as *Elpusztíthatatlanok*ban is, mikor Nada és Frank egymásnak esik egy sikátorban. Minden filmes verekedések egyik legröhejesebben elhúzott ütészólamja alatt nem szól a film blues-rock hatásuktól túlbujánzó macsó témamuzsikája, pedig szólhatna. Csak a pofonok puffogása, a rúgások tompa zaja, a nyögések és üvöltések állnak össze egy elkeseredett – és a tesztoszteronbűzben céltalanná is váló – ritmuskísérletté.

ELSZÓLÓZOTT FÉLELEM

A sci-fi- és akciófilmformákat látványosan felrúgó, de merőben didaktikus *Elpusztíthatatlanok* naiv társadalomkritikája szomorú cezúra Carpenter zeneszerzői munkásságában (is), ugyanis innentől kezdve a már Alan Howarth nélkül dolgozó rendező a retteget és balsejtelmet felhalmozó dallamait a rock-formulák oltárán áldozta fel. Az 1994-es *Az örület torkában*, az 1996-os *Menekülés Los Angelesből*, az 1998-as *Vámpírok*, és a 2001-es *A Mars szelleme* új szakaszt alkot a rendező zeneszerzői életművében, melyben a vagánynak szánt riff-rock témák zúgnak az akciók és ijesztgetések alatt, a progresszív rock öncélú és alapvetően indokolatlan gitárszóli kuszálják a hangsvárat, a thrash metál előadók vendégszereplései pedig magától értetődően trash-filmekké

„Csak felbukkan a semmiből”

(John Carpenter: *A sötétség fejedelme* – Alice Cooper)

redukálják a jobb sorsra érdemesebb filmeket. Ezekből a filmzenékből kiveszett a lassan kúszó carpenteri baljósolat, a *Prophet* és a *Moog mesterséges*, megfoghatatlan, nem evi-

lági dallamainak sátánidézése. A legérthetőbb zenei köznyelv, a rockzene Carpenter kezében érthetetlené válik. A zenesáv önmagában kezd el létezni, a képek leesnek róla. A *Mars szelleme* bármelyik zenei betétéből nyilvánvalóvá válik: a keményzene nem tud időtállóvá nemesedni Carpenter vázsnán. Ha pedig valaki fel tud idézni egyetlen emlékezetes momentumot a '90-es és 2000-es évek Carpenter-zenéi közül az bizonyára nagy Anthrax-rajongó.

Egyetlen kivétel akad csupán ebből az időszakból, a rendező egyik legalulértékelt munkája, az 1995-ös *Elátkozottak faluja*, mely – annak ellenére, hogy Carpenter bémunkája volt – zenéjével és zenehasználatával a '80-as évek klasszikusait idézi. A semmiből érkező láthatatlan idegen entitás által megtermékenyített anyák démoni gyermekeinek metaforikus szocio-kritikája ugyanis Carpenter egyik legszébb visszatérő témazenejével kelt riadalmat (ez „A gyerekek menetelése”). Mindezt pedig teszi úgy, hogy a rendező korai klasszikusaitól eltérően a zene sokszor szoros szinkronban van a gyerekek jeleneteivel. Sötét téma ez, mely a rendező legjobb zenéihez hasonlóan úgy hordoz magában kitörni készülő feszültséget, hogy közben könnyedén belemászik az ember fülébe, és ott is marad egy időre.

EGYSZERŰ MARADANDÓSÁG

A '70-es és '80-as évek carpenteri filmzenéinek fontos eleme a ragadósság – ha úgy tetszik: a slágeresség. Azt, hogy legjobb zenéi örökre be tudják fészkelni magukat a nézők fejébe, több tényező együttes hatása okozza. Carpenter a képre vágott filmekre improvizálja dallamait, a folyamat során pedig egyértelműen a képek, a szekvenciák, és a film miliója határozza meg a zene hangulatát, a dallamok modulálását. Érzelmű vezetnek, ösztönösen alkot, de másként nem is tud fogalmazni. Zenéi a '60-as és '70-es évek minimalista gyökereivel kapaszkodnak képeihez, ebből kifolyólag kompozíciói, dallamai, formái letisztultak és szimplák. Az aurális zenei feszültség kialakítása során soha nem törekedik komplexitásra, célja mindig az egyszerűség. Az egyszerűség pedig kedvez a maradandóságnak. A pár hangból, valamint a *köztük terjedő* csendekből és a szintetizátor-szönyegezésből formálódó, többszólamú túlvilági organizmusként vonagló melódiai pedig a repetitívitásuknak köszönhetően törnek utat a hallójáratokba. Carpenter zenéinek egyszerűsége evokatív, tehát épp annyira konkrét – avagy homályos –, hogy az általuk *megidézett* érzések és hangulatok eluralkodhassanak a hallgatójukon. Ha teke lennének hanggal, nem jutna tér az ismeretlennek, az ismeretlen pedig mindig ijesztőbb bárminél.

GONOSZ SZÍVEK VERÉSE

Az ismétlődés és a dallam-modulációk ördögi hipnózisában Carpenter zenéiben rendre vegyül a keményen lüktető basszusokkal, melyek a rendező kezében nem csupán dögös metronómként dübörögnek. A tipikus carpenteri lüktetés mintha a szívverést mímelné, ennek több filmjében is akad narratív jelentősége. Az *Elátkozottak falujában* a szívütem akkor kezd el ismétlődni, mikor az anyák megszülik az idegen dimenzió gyilkos csecsemőit. A vajúdas alatti főtéma pulzálása a démonbábik életre hívásának hangja, az embertelen és emberietlen kis férgek szívverése. A basszus az 1981-es *Menekülés New Yorkból* című örökbecsűjében is hasonló életjelként robban a hangsávra. Miután az Egyesült Államok elnökének mentőkabinja földet ér a manhattani börtönszigeten, az egyszemélyes mentőkülönítmény, Snake Plissken készül a misszióra: az adóvevő életjelet jelez, a

basszus belépő lüktetése pedig megerősíti azt. Ezt megelőzően – a rendező legjobbjaihoz méltóan – az emlékezetes főtéma szuggesztív dobogásában már érezni a börtönben pusztító morális rohadás és erőszak szagát. Az elragadó, megmozgató, megállíthatatlan basszusütem *A 13-as rendőrőrs ostromában*, *A dologban* és *A sötétség fejedelmében* is a szörnyűségek eszmélésének indikátorává válik. Sőt, a *Halloween* második részében is (melyet nem Carpenter rendezett) feltűnik a kórházparkolóban bújó Myers jelenlétére utaló lüktetés, melyet Carpenter ezzel a céllal szőtt a széria örökéletű rémdallamába.

HATÁSOS ZENÉK

Carpenter filmzenéinek hatalmas hatása volt a kortárs könnyűzenére. Dallamait a mai napig sokan önálló „dalokként” hallgatják, annak ellenére, hogy maradandó zenei témáit leginkább a filmekben, azokat újra- és újranezve érdemes élvezni. Carpenter 2015-ben és idén is kiadott azonban két igazi lemezt: *Lost Themes (Elveszett témák)* címen, melyekkel a filmcselekményekbe szervesen illeszkedő kompozícióinak sajátos világát elválasztotta a mozgóképtől. A *Lost Themes* lemezek a filmnosztalgiában fogantak ugyan, a filmzeneiért lelkesülők egyszerű érzelmeit használják ki, de konkrét filmek nélkül, önmagukban is működőképesen. A carpenteri dörgő és fatalista – olykor pedig önfeledten játékos – szintetizátor-zene így a lemezeket hallgatók fejében írja a személyre szabott Carpenter-filmeket.

Carpenter zenéje persze nem csak Carpenterre hatott. Meghatározó zeneszerzői munkásságának ismerős, mérföldekről felismerhető jegyei ma nem csupán az olyan neves filmzeneszerzők alkotásaiban tűnik fel, mint Cliff Martinez (*Drive*, *A sebész*), Steve Moore (*The Guest*), Jeff Grace (*Rideg világ*), vagy a Disasterpeace néven komponáló Rich Vreeland (*Valami követ*). A carpenteri zene a '80-as évek popkultúrájában re-

kedt *synthwave* zsáner létét is megalapozta, amiért neki is járna egy főhajtás, nem csupán a *Suicide-nak*, akik egyébként *A 13-as rendőrőrs ostroma* után egy évvel jelentkeztek csak első, meghatározó lemezükkel. Az ostrom égbekiáltóan *cool* főtémája, a *Menekülés New Yorkból* renegát cyberpunk diszkószerűsége, a *Halloween*, *A köd*, és az *Elátkozottak falujának* vibráló zongoradarabjai rendre visszaköszönnek olyan zenekarok és zeneszerzők életművében, mint Kavinsky, a *Zombie*, a *Perturbator*, a *Gatekeeper* első két anyaga, a *Com Truise*, a rendezőről elnevezett *Carpenter Brut*, a *Chromatics*, a *Night Runner*, vagy az egyik legautentikusabb fiktív filmzenéket író *Carpenter-hívó*, *Umberto*. Ha ezeket az előadókat halljuk, John Carpentert is halljuk, akinek egyébként saját elmondása szerint fogalma sincs arról, hogy a fenti zenészek és zenekarok léteznek, és nem igazán hiszi el – vagy nem igazán érdekli –, hogy generációk zenei izlését, vala-

mint zenei zsánereket és zeneszerzőket határozott meg azzal, hogy évtizedekkel ezelőtt csóró filmesként kényszerből leült egy szintetizátorhoz. •

„Kényszerből leült egy szintetizátorhoz”
(John Carpenter: *Menekülés New Yorkból* – Isaac Hayes)



GYÖRI ZSOLT: SZERZŐK, FILMEK, KRITIKAI-KLINIKAI OLVASATOK

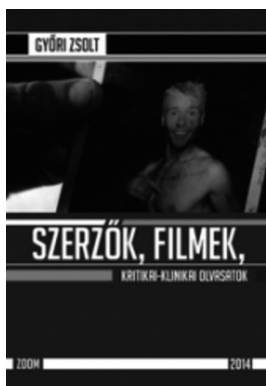
Tünetek és diagnózisok

VARGA BALÁZS

EGY KÖNYV AZOKRÓL, AKIK MEGKÉRDŐJELEZIK A MEGÉRTÉS ÉS A KIFEJEZÉS SZOKVÁNYOS KERETEIT.

A felsőoktatás filmes műhelyeinek megszaporodása az elmúlt évtizedben nemcsak azt jelentette, hogy egyre több helyen lehet filmet (és persze filmkészítést) tanulni, hanem a magyar filmtudomány gazdagodásának, változatosságának – kevésbé erős kifejezést választva: sokszólamúságának is egyik mutatója volt. Szeged, Pécs, Kolozsvár és Budapest mellett Debrecen az egyik markáns központ. Az egyes műhelyek és tanszékek profilja eltérő, háttérük és tudományos érdeklődésük is különböző, ami egyben azt is mutatja, hogy a filmtudomány és a filmes elemzés éppúgy inspirálódhat az irodalomtudomány, a kognitív tudományok vagy a kritikai kultúrakutatás elméletei és olvasási gyakorlatai révén. Hiszen az elmúlt évek egyik legérdekesebb és legaktívabb filmes-elemző műhelye a Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézetének keretében futott fel. Ennek az Intézetnek az oktatója, számos tanulmánykötet és konferencia egyik fő szerkesztője és szervezője Győri Zsolt, aki hosszú évek óta szerteágazó témákban publikál (brit és amerikai filmtörténet, filmelmélet, kritikai kultúrakutatás, kortárs és modern magyar film). Ezekből a tanulmányokból válogatott a most, némi késéssel szemlézett tanulmánykötet.

Győri Zsolt kötetének címe (*Szerzők, filmek, kritikai-klinikai olvasatok*) elsősorban nem az elemzések tárgyára, hanem az elemzések során használt olvasási stratégiára utal. A „kritikai-klinikai olvasatok” kifejezés persze nem a klinikum és az orvosi, orvostudományi praxis kontextusát hívja be, hanem egy gondolkodási



módszert, illetve ennek kapcsán egy konkrét, nagy hatású gondolkodói életművet. Az értelmezés természetesen mindig jelek elemzése, nyomolvasás, aminek kulcsfontosságú része jelentéssel bír, illetve az érdektelen jelek vagy nyomok közötti különbségtétel. A jó detektív, avagy a kiváló diagnoszta (hívják Sherlock

Holmes-nak vagy Doktor House-nak) pontosan különbséget tesz értelmes, jelentéssel bír, illetve félrevezető, téves nyomok, jelek és tünetek között. Az okkeresés, a diagnózis felállítása, illetve a nyomokból kiolvasható történetek rekonstruálása igazi értelmező-elemző munka. Ezek az értelmezések azonban nem szükségszerűen állnak egy konszenzusos értékrend alapján, és végképp nem valamilyen jó és rossz, beteg és egészséges közötti dichotomikus viszonyról döntenek, ahogy ezt a szöveg a bevezetőben hangsúlyozza is. „A művészet jeleit értelmező szimptomatológus nem a hivatásos kritikus, aki ítéleteivel a közösség kulturális értékeit és morális érdekeit védi és szolgálja, de nem is a diagnoszta, aki tünet-gyűjtemények és alkalmazási protokollok alapján nyilvánítja tárgyát egészségesnek vagy betegnek.” (p. 16.) Az oda-nem-illés, a határhelyzetek, az adott korra jellemző ideológiák, viselkedések, gondolkodási és értelmezési stratégiák rendszeréből való kimozdulás tehát kulcsfontosságú. Ez a gondolkodási módszer azonban egyben egy meghatározó gondolkodói életműhöz is kapcsolódik. A címbe emelt „kritikai-klinikai olvasatok” ki-

fejezés ugyanis a kötet legfontosabb filozófiai inspirációját, Gilles Deleuze életművét és gondolkodási, elemzői módszerét idézi meg.

A könyv első fele két hosszabb tanulmányt tartalmaz, amelyekben Győri a francia filozófus kétkötetes filmelméleti munkáját értelmezi, és egyben bemutatja saját gondolkodói, filmes-teoretikus útját. A kötet második felében filmelemző, valamint szerzői életművekhez és műfaji példákhoz kapcsolódó elemzések találhatóak. A deleuzei elmélet itt is megkerülhetetlen: az elemzések mindegyike a Deleuze által leírt és értelmezett időkép és a modern film paradigmájára épít – ezt használja és gondolja tovább az esettanulmányokban. Ezek az esettanulmányok máfajlag és tematikájukban elég változatosak, de természetesen markáns közös pontjaik is vannak. Győri elemzései az amerikai és a brit film történetére fókuszálnak. Kiemelt műfaji példái, a háborús film és a film noir, valamint szerzői elemzései (Huston, Kubrick, Nolan) egy változatos hálózatos tematika vagy problémacsoport mentén rendeződnek el.

Deleuze nyomán Győrit azok az alkotások és szerzők érdeklik, akik megbillentik, átlépik vagy megkérdőjelezzik a megértés és a kifejezés szokványos, kiforrott, meglévő kereteit. Az ember és a világ között megszakadt kapcsolat leírásának, elgondolásának, a szubjektumok, identitások, közösségek megkonstruálásának problémái és traumái – illetve trauma utáni (azaz: háborúk, pusztítások, pusztulások, személyes és közösségi sokkhatások utáni) helyzetei. A háborús film történetéről szóló eszmefuttatások vagy a film noir hagyományait, illetve kortárs filmes formáit elemző szövegek ennek egyértelmű példái, de hasonlóképp fontos mozaikdarabok ebben az értelmezési spektrumban John Huston nehezen besorolható filmjei, Kubrick határátlépő alkotásai vagy épp a politikai ellenállás és az öntudatra ébresztés sajátos, izgalmas módját képviselő magyar történelmi dokumentumfilmek is. Győri Zsolt kötetete tehát annak a példája, hogy az elmélet, a műalkotásokról való gondolkodás hogyan tud a világhoz, a világtapasztalathoz és annak változásaihoz kapcsolódni. Ettől van súlya, de ebből származik az ereje is.

DEBRECENI UNIVERSITY PRESS, 2014.

TIMUR VERMES: NÉZD, KI VAN ITT

Hajrá Hitler!

VAJDA JUDIT

ADOLF HITLER FELTÁMAD, ÉS A XXI. SZÁZADI NÉMETORSZÁGBAN KALANDOZIK.

Az *Én és Kaminski* után újra olyan regény adaptációját láthatjuk, amely filmen jórészt visszaadhatóan. Daniel Kehlmann könyvéhez hasonlóan ugyanis a *Nézd, ki van itt* is egyes szám, első személyben íródott, azaz az olvasó száz százalékban belehelyezkedhet a főhős nézőpontjába, teljes mértékben azonosulhat vele. Ezt a film pedig csak akkor tudná kellő hűséggel megvalósítani, ha elejétől a végéig szemszögbeállításban lenne felvéve, miközben folyamatosan a központi karakter belső monológját hallanánk. Ha mindezt egy mozgókép totális következetességgel végigvinné, már szinte kísérletű filmről lenne szó, így borítékolható, ahogy a legtöbb esetben, úgy a Vermes-szövegnél sem sikerülhet egy az egyben átültetni ezt a fajta nagyfokú azonosulást és személyességet.

Ahogy azonban az *Én és Kaminski* esetében is volt valami, ami nagyszerűen ábrázolható filmnyelvi eszközökkel (a főhős bunkó újságíró jellemfejlődése az újonnan megismert bogaras, idős festőművész hatására), úgy a *Nézd, ki van itt* is rendelkezik egy kifejezetten high concept-szerű zseniális alapötlettel, amit a filmeseknek valóban vétek lett volna kihagyniuk.

A magyar származású német író regénye ugyanis arról szól, hogy Berlinben, 2011-ben egy grundon magához tér az ötvenes éveiben járó Adolf Hitler. Maga sem tudja, hogy került oda, és egyáltalában hogyan történhetett a csodálatos időutazás – zavarodott diktátorunk mindenestre elkezd ismerkedni a modern időkkel, melynek keretében újabb nagy-szerű karriert épít ki magának, ezúttal a televíziózás világában.

Ha mindez nem lenne elég ütős gondolat, Vermes csavar még egyet a dol-

gon, és magával Hitlerrel mesélteti el az egész kalandot, azaz az olvasó a világ talán legelvetemültebb véreskezű zsarnokával kénytelen együttérezni. A meglepetés pedig, hogy ez egyáltalán nem esik nehezünkre. Míg az *Én és Kaminski* esetében meglehetősen kényelmetlen érzés volt a közönségnek egy kifejezetten ellenszenves, pofátlan figura bőrbe bújni, a világirodalom egyéb, még szélsőségesebb alkotásaiban pedig egy pszichopata sorozatgyilkossal (*Parfüm*), egy kívül-belül gusztustalan rendőrrel (*Mocsok*) vagy egy egyszerre szerencsétlen és iszonytató véglénnyel (*És meglátá a számára az Úrnak angyalát*) azonosulnia, addig a *Nézd, ki van itt* Hitlerrel egyáltalán nem rossz társaság.

Ahogy Adolfunk rácsodálkozik a XXI. századra, minden vívmányával együtt, abból egy könynyed és szórakoztató, mindvégig elegáns szatíra bontakozik ki. Mivel emberünkről értelemszerűen senki sem hiszi, hogy valóban a rég halottnak gondolt történelmi figura, parodistának nézik, annak viszont olyan tökéletes, hogy semmi sem tarthatja vissza a sikeres tévés komikus pályától – ami a médiakritika irányában jelöli ki a regény útját. Ez pedig igen bölcs választásnak bizonyul Vermes részéről, mivel így elkerülheti az ízléstelenség csapdáját. Nem kell Hitler minden ordas eszméjét ránk uszítania, elég, ha a modern média kapcsán osztja meg velünk meglehetősen éleslátó gondolatait. Az első sikerei miatt YouTube-Hitlernek kikiáltott férfi egy újszülött szemével néz a televízióra, az olyan modern tévéműsorokra, mint a

reality show, a szappanopera vagy egy kortárs híradó, és olyan kritikákat fogalmaz meg, amelyek teljesen jogosnak tűnhetnek bárki számára – még akkor is, ha az illető nem náci. Eközben persze – mivel főhősünk nyilván nem tud kibújni a bőréből – folyamatosan kapjuk a katonai hasonlatokat és a régi idők utáni nosztalgiát (konkrét helyszínek és személyek említésével). Mindezt csak olyan mértékben, ami bőven belefér a felhőtlenül kacagtató helyzet- és jellemkomikum körébe, mivel Vermes hőseivel együtt idejében leszögezi, hogy a zsidókérdés nem vicc, így a durvább poérok kimaradhatnak.

Az egyértelmű telitalálatnak nevezhető alapötlettel bíró művek esetében mindig nagy kérdés, hogy mit tud vele kezdeni az alkotó a továbbiakban, ki tudja-e futtatni valahová vagy megreked az egyelőre elképesztés szintjén. Vermes ebből a szempontból jelesre vizsgázik, és kifejezetten elegánsan viszi végig hősét meglepő, mégis jópofa karriertörténetén. Visszafogottan humoros Hitlerével az író keveset markol, de azt mindvégig erősen tartja, így fokozatosan eljutunk odáig, hogy nemcsak együtt tudunk nevetni Adolffal, de még drukkolunk is neki. Vermes stílusának és irány-

niájának köszönhetően Hitler a XXI. században jött, látott – és ezúttal győzött is.

„A nemzetközi helyzet fokozódott”

(Oliver Masucci és Lars Rudolph)

LIBRI, 2013



DAVID WENNDT: NÉZD, KI VAN ITT

Nálatok laknak-e nácik?

KOVÁCS BÁLINT

A MOZIVERZIÓ ÖSSZTHATÁSA VEGYES, DE ÜZENETE EGYÉRTELMI.

Azt hinné az ember, Hitlerrel viccelődni merész, polgárpukkasztó, bátor, szókimondó dolog. Timur Vermes ünnepezt sikerkönyvének, a *Nézd, ki van itt*-nek az volt a legszomorúbb tapasztalata, hogy bebizonyította: nem feltétlenül az, meg lehet oldani a dolgot semmitmondóan is. Pedig minek támadjon fel Hitler a 21. századi Berlinben, ha nem futja tőle többre, mint egy adag modoros és politikailag elég korrekt viccelődésre, meg némi, lerágott csont alakú médiakritikára?

Ha lehet is mondani mindenféle rosszszat David Wnendt filmadaptációjáról, ugyanezt semmiképp: a fiatal német rendező pontosan tudta, mire akarja használni Vermes regényét, és következetesen végig is vitte azt. Vagy mert a regény megjelenése óta eltelt időben a nemzetközi helyzet fokozódott, vagy mert felelősségteljesebb művész az írónál, ő nem hagyta ki azokat a jelensége-

ket a filmből, amelyek a mai Európában a leginkább alkalmasak politikai alapú lövészárkására, és amelyek ennek ellenére mind kimaradtak a regényből. Wnendt arról akar beszélni, hogy az alacsony bérek vagy bármi más miatt eleve elégedetlen embereket egy kis migránsozással, arabozással, zsidózással milyen könnyen és szinte magától értetődően meg lehet győzni arról, a nácik eszméi, ha nem hívjuk őket nácizmusnak, tulajdonképpen nem is annyira hülyeségek. Már amennyiben nem gondolja így a nemes Európa lakosságának riasztóan nagy hányada mindenféle győzködés nélkül is, hiszen – állapítja meg Hitler – „A demokrácia meglehetősen csekély hatással volt az emberekre”.

És a *Nézd, ki van itt* moziverziója ettől – hogy átgondolt, a bennünket itt és most körülvevő világra reflektáló üzenetet szeretne közölni – máris súllyal, tétellel bír, és mint ilyen, tiszteletre méltó alkotássá válik. Ráadásul Wnendtnak még a társadalomkritikát is egyediben sikerült megfognia, mint Vermesnek: beleírta a történetbe (három forgatókönyvíró-társával együtt) egy kiskutyát, akit Hitler agyonlő, és aki ezzel majdnem az időközben tévésztárrá lett Führer bukását okozza – mert ma főbenjáróbb bűn egy cuki állatot bántani, mint bármilyen politikai elvetemültség, lásd az akármelyik lelőtt szavannalakó keltette népharagot szemben a harmadik világbeli tömeggyilkos diktátorokról szóló, senkit nem érdeklő mínuszos hírekkel.

Csak hogy a filmnek a mondanivalója az egyetlen következetes és igazán egy séges eleme, máskülönben olyan, mint egy falusi zsigb vásár, ahol megfájdul a szemünk, mire végignézzük az összes csiricsáré portékát. A komoly hangvételű részek bőszeszes, bugyuta tévéfilmek sablonjaival kidekorált szegmenseket

váltak, olyan poénokkal, mint hogy a kivágott ajtó orra vágja a másik oldalon hallgatózó embert. A politikai aforizmánokon elgondolkodó nézőt néha olyasmik zökkentik ki, mint hogy az addig merev arcú Hitler a lelőtt kutya tetemével kezd bohóckodni, sőt akadnak olyan, egészen alapvető dramaturgiai hibák is, mint a hosszú percekre leálló cselekmény, vagy mint egy minden előzmény nélkül felbukkanó és minden következmény nélkül eltűnő szereplő, akinek azért fontosnak kéne éreznünk a véleményét, vagy aggódnunk kéne a sorsáért.

Még a formai világ is zavaróan szétartó. Wnendt és az operatőr Hanno Lentz hol szubjektív kamerával, drónos felvételekkel tartanak lépést a korrall, hol pedig tévésorozatosan túlvilágított jelenetekkel bombázzák a jó ízlést. A rendező megalkotja az év talán legviccesebb filmes utalását – a film egyik jelenete remekül idézi meg az ezerszer újrafeliratozott, híres jelenetet egy másik német Hitler-filmből, *A bukásból* –, de sem előtte, sem utána nem próbál hasonlóan játékos lenni. És a koncepció is változik: a vegytiszta játékfilmből „rejtett kamerás” részeket passzíroz be, amikor a Hitlernek öltözött főszereplő, Oliver Masucci a gyanútlan német járőrelőki valódi reakcióit hívja elő – ám mivel egy játékfilmben definíció szerint minden képkocka fikcióból válik, ennek még akkor sem lenne súlya, ha az istenadta nép egyébként izgalmasabban reagálna.

A híresen állatbarát Hitler a film egy pontján azt magyarázza, ha a daliás németjuhászt kereszteznének egy tacskóval, abból tacskó-juhász születne, márpedig ez marhaság, hiszen az túlonúl komikusan nézne ki. Csábító ebben a kis példázatban a németjuhászból az átgondolt alapregény közlendőjét látni, a tacskóban a film szedett-vedett összevisszaságát – a korcsban pedig magát a *Nézd, ki van itt*-et, ami a tenyésztő legjobbjának szándéka és a nemesebb fél ellenére sem sikerült komolyan vehetően.

NÉZD, KI VAN ITT (Er ist wieder da) – német, 2015). Rendezte: **David Wnendt**. Írta: **Timur Vermes** regénye alapján **David Wnendt**, **Mizzi Meyer**, **Marco Kreuzpaintner** és **Johannes Boss**. Kép: **Hanno Lentz**. Zene: **Enis Rothhoff**. Szereplők: **Oliver Masucci** (Hitler), **Fabian Busch** (Fabian), **Christoph Maria Herbst** (Christoph), **Katja Reimann** (Katja), **Lars Rudolph** (Újságárú). Gyártó: **Mythos Film / Constantin Film**. Forgalmazó: **Pannónia Entertainment**. *Feliratos*. 110 perc.



AZNAP ÉJJEL

Tévedés áldozata

CSIGER ÁDÁM

AZ HBO ÚJ MINISOROZATA A MINDEN IDŐK EGYIK LEGJOBB TÉVÉSZÉRIÁJAKÉNT EMLEGETETT DRÓT HAGYOMÁNYAIT FOLYTATJA.

A nyolcrészes széria kevert műfajú zsánerdarabként kezdődik: a thriller, a whodunit krimi, a tárgyalótermi dráma és a börtönfilm elemeit egyaránt felvonultatja. Egy pakisztáni származású New York-i egyetemista, Nasir Khan (Riz Ahmed) egy este ki akar rúgni a hámból: felszed egy lányt a manhattani Upper West Side-on. Pia, drogok, szex, filmszakadás, majd Naz vérbe fagyva találja a nőt. Bepánikol, elmenekül, amivel magára tereli a gyanút, így gyorsan letartóztatják. Minden ellene szól a kegyetlen gyilkossági ügyben, így nem szabadulhat óvadék fejében. A hírhedt Rikers börtönben kell kivárnia a tárgyalását. A nyomozók fülük botját sem mozdítják az egyértelműnek tűnő ügyben, de Naz két ügyvédje (John Turturro, Amara Karan) dacol az iszlamofób közhangulattal és magánnyomozásba kezd.

Az alapkonceptió akár Hitchcock fejéből is kipattanhatott volna, ekként viszont divatjamúlt is, különösen az

„Szokatlan és kiszámíthatatlan”

(John Torturro és Riz Ahmed)

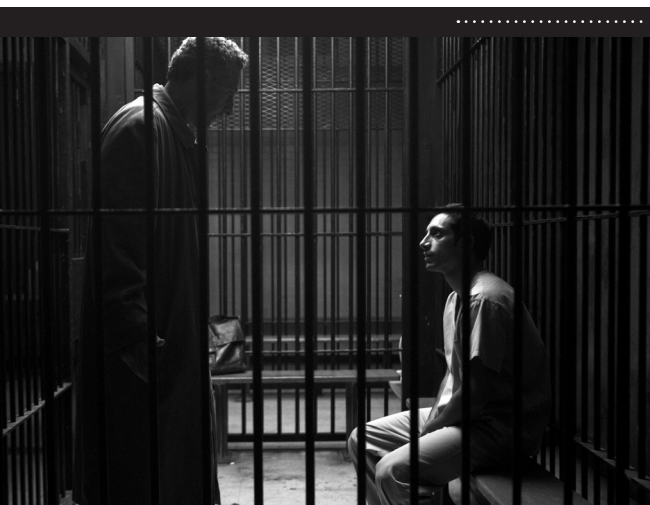
HBO saját gyártású sorozatainak viszonylatában, melyek az elitkultúrát, a magas művészetet képviselik a tévészeriák színterén. (Az is épp ennyire szokatlan az HBO amerikai szárnyától, hogy e sorozat egy remake, mégpedig a 2008-ban a BBC-n bemutatott *Criminal Justice* amerikai feldolgozása.) Az *Aznap éjjel* nem karakter-, hanem inkább eseményvezérelt történet, így elméletileg bárki azonosulhat a főhőssel, valójában Nazt annyi szerencsétlenség éri, mint Jóbót, amivel a cselekmény hitelessége csorbul. A főhős esete bárkivel megtörténhet, de ennek hátrányai is vannak: az aktív, kezdeményező főhősöket felvonultató történetek intenzívebbek és egyedibbek. Viszont Steven Zaillian író-rendező szeriáját az teszi mindezek ellenére fontos és aktuális produkcióvá, hogy korántsem bibliai tanmeseként, hanem rögrealista, szociografikus és társadalomkritikus sorozatként folytatódik, megidézve a szintén az HBO által készített, minden idők legjobbjaként gyakran emlegetett *Drótot*. Az *Aznap éjjel* az amerikai igazságszolgáltatás és büntetésvégrehajtás útvesztőibe kalauzol: balszerencséjének köszönhetően a naiv és fiatal Naz bekerül a Rikers poklába, ami a sorozat ábrázolásmódjában nem sokban különbözik a *Menekülés New Yorkból* anarchikus börtönszigetétől, ahol a legkegyetlenebb bűnözők uralkodnak, a korrupt örök pedig szemet hunynak a szabálysértések és visszaélések fölött. Az *Aznap éjjel* börtön-

filmes szála *A remény rabja*iban látottak tökéletes ellentéte: Naz drasztikus és drámai átalakuláson kényszerül átmenni a túlélés érdekében. Kopaszra borotválja a fejét, tetkókat varrat, kigyúrja magát, bonyózni kezd, rákap a drogokra és kiveszi a részét a helyi hatalmi harcokból és csempészetből. Ironikus módon ártatlanul kerül börtönbe és csak ott válik köz- és önvészélyes bűnözővé – és nem ő az egyetlen, akinek élete végleg félresiklik egy téves letartóztatás vagy túl szigorú büntetés miatt. A Naz transzformációját bemutató Riz Ahmed zökkenőmentesen válik mimozalélekből börtöngengszterré, de nem marad el tőle az ügyvédjét megformáló John Turturro sem az eredetileg James Gandolfininek szánt szerepben, sem pedig a *Drótb*an is nagyot alakító Michael K. Williams, aki a Rikers maffiavezérért játssza.

A krimi-thriller műfajú cselekményszál főleg a börtön-jelenetek dramatizálására szolgál, ebben viszont félsiker az eredmény. Pozitívum, hogy a főhős karakterét sikerül aktivizálni: dilemmák tornyosulnak előtte, például különböző ügyvédek, valamint vádalku és a szigorúbb büntetés réme között kell választania. Másrészt viszont a börtönön kívül játszódó történések kiszakítják a közönséget a Rikers fojtogató, sötét, klausztrófob atmoszférájából és feledtetik a nézővel a főhős színeváltozását. A lassú, részletgazdag börtönbeli jelenetezéshez kevésbé illik a vörös heringekre építő detektívtörténet, a börtöndráma ellipszisei pedig elidegenítik a nézőt Naz karakterétől. A *Schindler listája*, a *New York bandái* és a *Pénzcsináló* forgatókönyvével nevet szerzett Zaillian nem tipikus sorozatként, hanem a *Sátántangót* idézően hosszú játékidéjű, moziélményt kínáló filmként képzelte el a projektet, ami egyszerre a széria fő hátránya és különlegessége. A végeredmény egy tagadhatatlanul szokatlan és kiszámíthatatlan sorozat, ami viszont kihagyott lehetőségektől éppúgy hemzseg, mint ihletett és emlékezetes pillanatoktól.

AZNAP ÉJJEL (The Night of) – amerikai, 2016.

Kreátor: **Richard Price** és **Steven Zaillian**. Rendező: **James Marsh** és **Steven Zaillian**. Író: **Richard Price**. Kép: **Robert Elswitt**. Zene: **Jeff Russo**. Szereplők: **John Turturro** (Stone), **Riz Ahmed** (Naz), **Peyman Moaadi** (Salim), **Bill Camp** (Box). Gyártó: **BBC / HBO**. 9x50 perc



STRANGER THINGS

Elvarázsol a múlt

PERNECKER DÁVID

A STRANGER THINGS A '80-AS ÉVEK IRÁNTI EGYRE NÉPSZERŰBB NOSZTALGIÁBAN FOGANT UGYAN, DE MÉGSEM EZÉRT LETT AZ ÉV LEGSZERETHETŐBB SOROZATA.

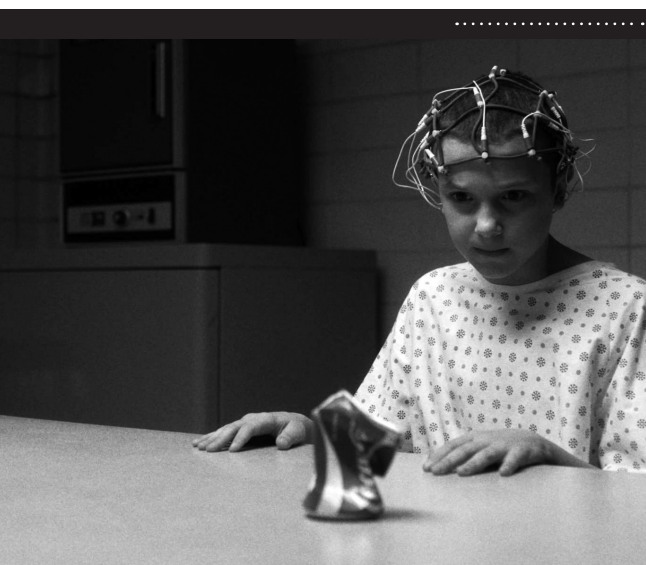
A '80-as évek nem múltak el. A 2010-es évek filmtermését szemlélve ugyanis szembetűnő, hogy egyre több film próbálja megfajni ennek a dicsőséges filmévtizednek a legmarkánsabb motívumait, narratív fordulatait, stilisztikai elemeit és ikonográfiáját, sajátos naivitását és emlékezetes, harsány nyersségét. Az olyan filmek láttán, mint például a *Rideg világ*, a *Turbo Kid*, a *The Guest*, a *Ping Pong Summer*, tapinthatóvá válik ez a nosztalgia. A múltba révedt alkotások azonban csak akkor válhatnak igazán értékelhetővé, ha a másolás fetisiszta vágyalmán túl tudnak lépni. Ellentétben az olyan nosztalgikusnak szánt pénzeszsákokkal, mint a *Jurassic World*, az új *Terminátor*-, *Die Hard*-, és *Star Trek*-filmek, vagy akár az új *Csillagok háborúja*, a fenti filmek alkotói úgy hajtották meg fejüket a '80-as évek előtt, hogy közben nem áldozták fel saját kreativitásukat a „bezzeg a régi szép idők” lözvingjainak és öt-

„Egyszer csak elragadja az ismeretlen”
(Millie Bobby Brown)

lettelen replikakényszerének oltárán. Ismerőségükben is sajátos történeteikben a múltidéző hódolat csak körbelengji a cselekményt és az azt benépesítő figurákat, de nem emészti fel azokat. Matt és Ross Duffer is így tapintott rá a nosztalgikus filmkészítés ütőerére sorozatukkal. A *Stranger Things* 1983-ban játszódik és négy tizenéves kissrác kalandját öleli fel, akik – mint akkor szinte minden tizenéves kissrác – napokat töltenek intenzív alagsori szerepjátékmáratonnal, mindenhova bringával járnak porfészkükben, szobafalukon sci-fi és horror-plakátok sorjázanak, a suliban pedig rendre megalázzák őket. Az egyik fiút egyszer csak elragadja az ismeretlen. A természetfeletti rémségek, bizarr események és megmagyarázhatatlan tragédiák pedig apránként elkezdnek beférkőzni a városka zugaiba. A közeli erdőben működő titkos és nyilván gyanús kormánylaborból közben megszökik egy nem mindennapi tettekre képes kislány, aki hatalmas szerepet fog játszani az eltűnt fiú komoly családi- és egyéni drámákkal átszőtt felkutatásában. A *Stranger Things* nem eredetiségéről híres, hiszen a Duffer-testvérek által citált forrásfilmek tucatjai szétbombázzák a sorozat minden egyes epizódját, melyek első blikkre csupán olyan örökéletű művek tárházának tűnnek, mint a *Poltergeist*, a *Videodrome*, az *X-akták*, *A dolog*, a *Harmadik típusú találkozás*, az *E.T. – A földönkívüli*, az *Agyfűrkészők*, vagy *A nyolcadik*

utas: a Halál. Napokig lehetne sorolni az idézett kor legjobbjaikat, melyek fordulatait, jellegzetes stíluslemeit (díszlet, megvilágítás, carpenteri szintizene), plánjait, karaktereit Dufferék így vagy úgy, de felvillantják a nyolc rész során. Mégis, van abban valami üdítően újszerű, ahogy a raklapnyi filmes utalás (melyek nem szolgalelkű kikacsintások) ellenére a *Stranger Things* képes egy megérintő, érzékeny, és „sokat látottságában” is izgalmas, kerek egész filmmé válni. Nem arról van szó, hogy a szerzőpáros az ártatlan spielbergi gyerekbarátság-motívumának és a *Carrie*, a *Tűzgyújtó*, a *Kincs vadászok*, vagy az *Állj mellém!* felnövéstörténeteinek olvasztótégelyében újat képes mondani – mert nem tud –, hanem arról, hogy ez a sorozat kevésbé stílus- és zsáner-érzékeny alkotók kezében idézetek érthetetlen hadarásává válna. A Duffer-testvérek legnagyobb érdeme ugyanis a *Stranger Things* artikuláltsága. Komor hangulata ellenére is romantikus gyermekmese ez felnőtteknek, melyben a gyerek- és felnőtt-lét kontrasztja és ambivalenciája egyre árnyaltabbá válik az egytől-egyig kitűnő színészeknek köszönhetően. Winona Ryder örületig aggódó anyafigurája ugyan nehezen kerül közel a nézőhöz, a színész nő azonban el tudja mélyíteni a hisztérikus szerepet. David Harbour tragikus múltú, elkeseredett, de egyre eltökéltebbé váló rendőrfőnökével meglepően könnyű azonosulni, a gyerekszínészek munkáját pedig oldalakon keresztül lehetne az egekbe emelni. Az inspirált, nagyszívű alakítások pedig fel sem tűnnének, ha az itt piederesztálra emelt filmek paneljei nem illeszkednének precízen egymáshoz. Ha kilógna az öncélú nosztalgia lólába, pocskékba menne a színészek erőfeszítése és csak azt látnánk, amit már évtizedekkel ezelőtt is láttunk, és nem érdekelne senkit a hihetetlenül szerethető, bátor gyerekek sorsa. Ez azonban nincs így, és ezért is lehet az, hogy a gyorsan letehetővé váló sorozat azokhoz is ugyanúgy szól, azokat is ugyanúgy elvarázsolja, akik egyet sem láttak a *Stranger Things* világát formáló filmekből.

STRANGER THINGS – amerikai, 2016. Kreátor: **Matt és Ross Duffer**. Rendezte: **Shawn Levy, Matt és Ross Duffer**. Kép: **Tim Ives és Tod Campbell**. Szereplők: **Winona Ryder** (Joyce), **David Harbour** (Jim), **Finn Wolfhard** (Mike), **Millie Bobby Brown** (11), **Matthew Modine** (Brenner). Gyártó: **Monkey Massacre / 21 Laps Entertainment**. 8x50 perc.



ERNELLÁÉK FARKASÉKNÁL

Belsőfilm

BILSICZKY BALÁZS

HAJDU SZABOLCS TELJESEN ÚJ UTAKON JÁRJA FELFEDEZŐ KÖRÚTJÁT.

Eszter és Farkas, Farkas és Brúnó, Albert, Ernella és Laura, és így tovább, párban, három- vagy négyszögben, egymáshoz, egy máshoz (kettőhöz, háromhoz) viszonyulva, megértően, elutasítóan, fejszóválva, bőszen helyeselve, sopánkodva, így vagy úgy, de együtt. Legalábbis térben és időben, a másik társaságában. Valójában teljesen egyedül. Viszonyrendszer nélkül. Helyette hosszabb, de inkább rövidebb ideg tartó szövetségek és ellentétek, kaotikusan, egymás hegyén vagy hátán.

Hajdu Szabolcs kisköltségvetésű, bárati szívességekből összerakott filmje, az *Ernelláék Farkaséknál* klasszikus családi kamaradráma is lehetne egy markáns, csavaros történettel (történetekkel), vagy alaposan kidolgozott, hajszálpontosan összeillesztett karakterekkel. Pedáns esztétikai, dramaturgiai szempontból viszont se történet, se karakterek. Helyettük a hétköznapok eseményei, konfliktusai mélyen érző emberek – maguk az alkotók – által megélve és közvetítve. Saját gondolataik kifejezésével, saját viselkedési formáik bemutatásával. A színészi játék kiradírozásával és a helyébe lépő pusztá megjelenítéssel. (A filmet megelőzte a Maladype színházban előadott színpadi változat.) Bármennyire is közös a gon-

dolkodás, hogy mit és hogyan kellene ma megmutatni a közönségnek, a hat személyiség összetettsége eltérő. A Karlovy Vary filmfesztivál zsűrije Hajduét tartották a legjobb filmnek járó Kristály Glóbusz mellé a legjobb férfi főszereplőnek járó díjat is megkapta. Logikus: ha a filmnek jutalom jár, egyenesen következik belőle, hogy a színészeknek is jár az elismerés. Mind a rendezés, mind a színészi játék végtelenül emberi (realista, ha tetszik).

Hajdu szemei előtt karrierje kezdete óta ott lebeg Cassavetes mintája, többször próbálta a mester módszerét beépíteni saját stílusába. Most sikerült. Ugyanazzal a hatásfokkal, ahogy a tengerentúli független film alfája és ómegája tette volna. Okkal említhetnénk még Bergmant vagy Fassbindert, előbbi a színészekre irányuló figyelem minden mást kizáró koncentrátságáért, utóbbit a teljes eszköztelenségéből adódó puritanizmusáért.

A filmről filmre különböző stílust használó rendező, a legendás Simó-osztály végtelenségig öntörvényű fenegyereke, Jancsó szerint a fiatal és kortárs magyar film egyetlen valódi zsenije befogta a nagy elődöket és ugyanazzal a lendülettel ki is ugrott a filmzés alapvetőnek tartott összetevőinek rendszereiből. Klasszikus vagy

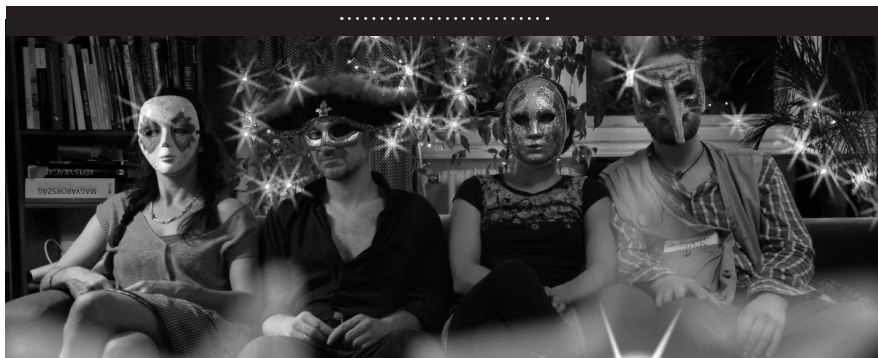
„Az önértékelést nem spórolhatjuk meg”

modern, de az elejétől a végéig elbeszélte történet tehát nincs. Egy alaphelyzet van, halványan felskiccelve. Ezen a vékony kereten belül és túl egymásból adódó vagy egymástól független szituációk állnak, az egyén és a család, a szülők és a gyerekek kesze-kusza viszonyain átszűrve. Egy normális, hétköznapi család és annak résztvevői lehetséges működési mechanizmusa, az egymással folytatott játszmák, végső soron a „szubjektív én” intim csoporton belüli helye és szerepe, ami a folyamatos interakciókból kivethető. Hogy kinek milyen módon sikerül és hogyan jellemez, azt már a néző dolga értékelni. Az önértékelést sem spórolhatjuk meg, hiszen saját életünk mozzanatait látjuk viszont, pózok vagy manírok nélkül.

A mindezt képekre rögzítő operatortanítványok majdnem végig ugyanazt a két szerkesztőelvet variálják: a stabil premier plánokat imbolygó szekond plánok követik és viszont, utóbbiak az egyén aktuális szemszögéhez igazítva. Újabb bizonyítékát adva a szubjektív emberi lény bemutatásának, az ösztönéntől a szuperegőig. Az igénybe vett tér is ezt a célt tükrözi. Ki sem lépünk a helyszínül szolgáló lakásból, ott viszont örökmozgóként járkálunk a szobák közt, ülünk a székekre, máskor a díványra – forog az agy, pörögnek a gondolatok. Van belőlük bőven, még a konkrét történetet is fölöslegessé teszik, csak jönnek és megágyaznak a viselkedésünknek. Hajdu nem kreál, hanem gondolkodik. Ugyanígy a többiek, saját magukat játszva, meztelen ideáik izfokozó vagy színezőanyag nélküli bemutatásával.

A társulat tagjai rátaláltak valamire, amit a rendező elmondása szerint folytatni kívánnak. Nem nevezhetjük stílusnak, annál jóval bonyolultabb, odafigyeléssel mégis könnyen érthető. E mellett attól válik világossá és kiismerhetővé, hogy bennünk is ott van. Hajdu magukból és belőlünk forgat, a végeredmény egy radikálisan formabontó alkotás: íme, az ember.

ERNELLÁÉK FARKASÉKNÁL – magyar, 2016. Rendezte és írta: **Hajdu Szabolcs**. Kép: **Szalai Márk, Timár Gergely**. Hang: **Zándoki Bálint**. Vágó: **Papp Szilvia**. Producer: **Herner Dániel, Ferenczy Gábor, Muhi András, Muhi Zsófia**. Szereplők: **Hajdu Szabolcs** (Farkas), **Török-Illyés Orsolya** (Eszter), **Tanlók Erika** (Ernella), **Szabó Domokos** (Albert), **Hajdu Lujza** (Laura), **Hajdu Zsiga** (Brúnó), **Gelányi Imre** (Sanyi), **Szilágyi Ágota** (Imola). Gyártó: **FocusFox / Filmworks**. Forgalmazó: **Big Bang Média**. 81 perc.



BALKON

Panelsikoly

VARGA ZOLTÁN

AZ ANNECY-I ANIMÁCIÓS FESZTIVÁLON DÍJNYERTES *BALKON* KÖZNAPI VILÁGÁT A KÉTÉRTÉLMŰSÉG ÉS NYITOTT KÉRDÉSEK TESZIK IZGALMÁSSÁ.

Sidney Lumet sokat méltatott filmje, a *Hálózat* emlékezetes jelenetében az egzaltált tévéprófétá arra buzditja nézőit, hogy az ablakhoz lépve üvöltsek ki magukból frusztrációjukat, s az amerikai városlakók ordítóása még a viharos éjszaka mennydörgéseit is túlharsogja: „Pokolian dühös vagyok, és ezt már nem tűröm tovább!” Hasonló szituációt láthatunk Dell'Edera Dávid *Balkon* című hatperces animációjában, amely a kortárs magyar animációs filmek sikerszériáját (lásd Filmvilág 2016/7.) Annecy-ban a zsűri díjával gyarapította. A Budapesti Metropolitan Egyetem és az Umbrella stúdió együttműködésében készült film az animáció alapszakon végzett ifjú alkotó diplomamunkája. A *Balkon* a minimalista animáció gazdag hagyományába illik, kevés elemből is komplex világot képes felépíteni. A számítógépes képalkotás két- és háromdimenziós eljárásai egyszerre realiztikusnak ható és mégis stilizált közeget eredményeznek, s a *Balkon* vizualitásában a szélesvásznú képformátumnak (2.35:1) is alapvető szerep jut; a zörejeket favorizáló, az emberi beszédet – legálábbis annak tagolt formáját

– nélkülöző hangsáv pedig a *Saul fia* dermesztő hangvilágát is jegyző Zányi Tamás érdeme.

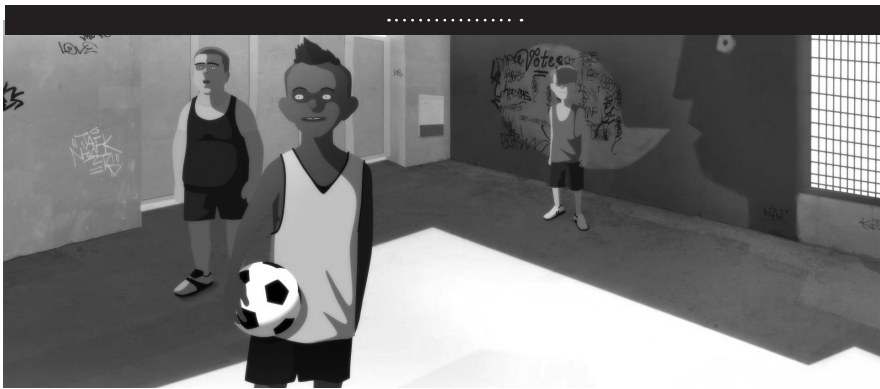
Rekkenő hőség gyöttri a *Balkon* panelrengetegének lakóit; a semmittevésével, játékkal vagy céltalan nézelődéssel elűtött kánikulai órák látszatnyugalma egy váratlan esemény töri meg, amely egyszerre tekinthető értelmezhetetlen provokációnak és számos értelmezés felé mutató *acte gratuit*-nek. Az állóvizet egy tébláboló férfi megjelenése kavarja fel (nem tudni, hogy a jövővény odaválós-e vagy idegen): kiáltása, egyre harsogóbb ordítása pedig nem marad magánakció. Az addig látott szereplők – legyen szó a háziasszonyról, a kártyázó testvérpárról vagy a téren focizó srácokról – csatlakoznak a kiáltáshoz, s a hangokból és az épület totálképéből ítélve nyilvánvaló, hogy még sokkal több lakó merészkedik az erkélyre, hogy hozzáadja a magáét az üvöltés fölerősítéséhez. A más különben saját kis zárt világukban vegetáló emberek a bizarr közösségi performanszban mégiscsak összekapcsolódnak; a kakofóniák ordításban – szülje bár fájdalom, unalom vagy felháborodás – megtalálják a közös

„A kör úgy tűnik, bezárul!”

hangot. Átmenetileg; miután ugyanis az idegen szép lassan abbahagyja az üvöltést, a lakók is elcsendesednek, s visszatérnek teendőikhez. Mintha mi sem történt volna, a kizökkent világ visszatér a kezdetben megismert banalitásba – a kör, úgy tűnik, bezárul. Az elbeszélő-szerkezet körkörösségére rímelő motívum, hogy a film tárgyi világában a focilabda az egyik leghangsúlyosabb elem – sőt, még a vége főcíme is a körkörösség alakzatával játszik el, amely sajátos módon görbült felületen sorakoztatja fel a *Balkon* munkatársainak nevét.

Dell'Edera animációjában a képépítkezés markáns ellentétekre támaszkodik: az apró (kéz)mozdulatok premier plánjai a terek – a ház vagy a környék – totálképeivel váltakoznak; s jelentésteremtő módon él a szelektív fókusszal is, kivált az idegen látásában: feltűnésekor a férfi enyhén elmosódott alakként korzódik. A film igazi erejét mégis az adja, hogy a kizökkent állapotot már-már szürreálisra fokozza, s ezt anélkül teszi, hogy irracionális mozzanatokra támaszkodna, ami máskéülben kézenfekvő (volna) az animációs filmforma számára – és mint teszi azt a *Balkon* előképének tekinthető rajzfilm, Jonas Geirnaert *Flatlife* című panelszatírája. A kiáltások egymásba kapcsolódása az ordítások crescendójává fokozódva (kísérőzenét is csak ekkor hallunk) mintha elsöpörni, elfújni készülné a világot. Már ami megmaradt belőle: falfirka („Finito”) hirdeti, hogy vége (mindennek?), a menekülési út eltörölve, s még a magasban repdeső sirály is hátrahőköl az üvöltésorkántól. Éppen a madárperspektíva láttatásakor tágul apokaliptikus sugallatúvá a lakótelepi őrjögés – hogy aztán minden lecsillapodjék, és a végítélet helyett a köznapok egykedvű monotóniájával záruljanak a képsorok. De egy enigmatikus pillanat erejéig még itt is összekapcsolódik a banális és a bizarr: az utolsó snitt cigarettafüstjének ívelése a kükán mászó gyík korábban látott alakjára és mozdulataira rímeltethető. A *Balkon* különösen az ilyesféle kétértelműségek és nyitva hagyott kérdések miatt lehet igazán emlékezetes animáció.

BALKON – magyar, 2016. Rendezte és írta: Dell'Edera Dávid. Gyártó: Budapesti Metropolitan Egyetem / Umbrella. 6 perc.



JUTALOMJÁTÉK

Hamlet, az életrevaló

TÜSKE ZSUZSANNA

EDELÉNYI FILMJE A SZÍNHÁZ VILÁGÁBAN MESÉL AZ ÉLETSZERETETRŐL.

A dráma és a komédia ellentéteinek vonzásából született műfaj, a dramedy, a mai napig igazi szerelemgyerekként bizonyítja életképességét – évtizedeken és kontinensek mozivásznain átívelve is képes kedvenc témáiban kiválóan vizsgázni. Az egyik kedvelt területének számító, keserűes „furcsa pár”-történetek különösen hálás és bőséges témát jelentenek: a főszereplői közti különbségek származásukban, bőrszínükben, korukban, életszemléletükben, vagy akár ezek együttállásában is kiütözhetnek, mint az 1989-es klasszikus hollywoodi mintadarab, a *Miss Daisy sofőrje*, vagy több mint 20 évvel későbbi, európai leszármazottja, a komoly közönségsikert arató *Életrevalók* esetében. Ez utóbbi ékes francia példa már az ápoló és ápolott, az egészséges és betegségénél fogva kiszolgáltatottá vált ember találkozását is beemeli a dramedy motívumtárába – a 2011-es kedvenc mellé most egy magyar-angol koprodukcióból született szeretnivaló jövevény, Edelényi János *Jutalomjátéka* is megérkezett a műfaji családba.

„Szembenéz egykori önmagával”
(Coco König és Brian Cox)

A történet középpontjában ezúttal egy valódi színészlegenda, Sir Michael Gifford áll, aki Shakespeare-drámák méltó tolmácsolójaként évtizedeken át verhetetlenül tündökölt a győztesek színpadi dicsfényében, idős korára azonban szemben találja magát egy legyőzhetetlennek tűnő ellenféllel, a Parkinson-kórral. A világtól elforduló Gifford az új szituációban a zsémbes öregúr szerepét veszi fel, aki – ha épp nem a családja életét teszi pokollá – főétkezéseire akár egy-egy ápolót is szívesen lenyel keresztbe. Elegáns vidéki kúriájába egy nap új lakó érkezik Gifford lánya jóvoltából, a fiatal, magyar származású gondozó, Dorottya személyében, aki maga is színésznőnek készül. Hamar világossá válik, hogy a törekenynek tűnő teremtés sikerrel állja a kemény kihívást – rátermetségének, csillogó humorának és öntudatosságának köszönhetően, amellett, hogy nem válik áldozattá, meg is szelidíti és életörömmel ajándékozza meg kiállhatatlan, mizantróp mesterét, aki azonban hamarosan újabb komoly próbatétel elé néz.

A nemzetközi fesztiválsikereket begyűjtő *Prima Primavera* alkotója, Edelényi János, második rendezésében visszatér az idős férfi-fiatal lány, illetve az áttételes szülő-gyermek motívumhoz, ám ezúttal egyfajta, lágy tónusokkal felrajzolt háromszög is kialakul a kétféle lányalak figuráján keresztül. A *Jutalomjátékban* vezérlőelv-ként működik a több rétegű önreflexió is, amely szerencsére látványos jelenléte ellenére sem telepszik rá a történetre: minden eleme finoman illeszkedik a filmszövetbe, többek közt a dráma, a színház, a mozi és világhírű művészei (köztük magyar alkotók) iránti tisztelgés eszközévé válik. Ennek a precízen, ugyanakkor szívvel felépített rendszernek a középpontjában Brian Cox áll, aki – a saját filmjeiből átemelt képi idézeteken keresztül – maga is szembenéz régi önmagával, így válik fikatív karakterként és hús-vér színészként egyaránt a múltjával szembesülő művész és az öregség törekenységét megismerő ember jelképévé. Mindehhez társul a magyar (művészi) öntudatot is képviselő Dorottya szerepét alakító Coco König, aki nemcsak mozivásznon való debütálása, de magyar-osztrák származása és Cox-szal való együtt lélegzése révén is alappillére ennek a nézők felé kikacsintgató rendszernek. A brit színészlegenda és a fiatal, elsőfilmes tehetség között működő mentor-tanítvány kémia, valamint a sziporkázó párbeszéd, a *Lear királyból* és a *Hamletből* vett idézetekkel megcsavart szellemi csatározások és a vitalitással átértelmezett Hamlet-monológ töltik fel élettel és finom humorral az alaphelyzetét tekintve drámai történetet. Ráadásásként Edelényi filmje egyes elemeiben (lásd színház iránti tisztelgés, végső színpadi megszégyenüléstől rettegő, Lear királyt játszó színész és hú társa) egy másik, a komédia és a tragédia határán egyensúlyozó klasszikust, az 1983-as *Az öltöztetőt* is megidézi. A *Jutalomjáték* mindezekkel együtt is túlmutat a referenciák rendszerén – a jól ismert korábbi alkotásokból szőtt történethez olyan sprituszt párosít, amellyel csak az igazi életrevalók rendelkezhetnek.

JUTALOMJÁTÉK (The Carer) – brit-magyar, 2016. Rendezte: **Edelényi János**. Írta: **Gilbert Adair, Tom Kinninmont** és **Edelényi János**. Kép: **Máthé Tibor**. Zene: **Pacsay Attila**. Szereplők: **Brian Cox** (Gifford), **Coco König** (Dorottya), **Anna Chancellor** (Milly), **Emilia Fox** (Sophia), **Karl Johnson** (Joseph). Gyártó: **Hopscotch Films / Mythberg Films / Vita Nova Films**. Forgalmazó: **A Company Hungary**. *Feliratos*. 89 perc.



TONI ERDMANN

Játszani is engeddd

BASKI SÁNDOR

A CANNES-I KRITIKUSOK LEGNAGYOBB KEDVENCE IDÉN EGY RENDHAGYÓ, 160 PERCES NÉMET DRAMEDY VOLT.

Maren Ade harmadik rendezésének fogadtatása legalább annyi érdekes kérdést felvet, mint a film maga. A cannes-i ősbemutatón a kritikusok több jelenetre is ovációval és tapsal reagáltak, majd amikor a díjátadón kiderült, hogy a zsűri nem osztja a lelkesedésüket, sokan felháborodva tiltakoztak a produkció mellőzése miatt. Hogyan tudott a fesztiváldömpingbe gyakorta befásuló, hivatásos nézőkből ilyen intenzív érzelmet kiváltani az a film, amelynek a története még a legmelegebb hangú méltatások szerint sem sokkal komplexebb egy hollywoodi komédiáénál? (Volt, aki már a lehetséges remake szereposztását is megálmodta: a rendezői székben Jason Reitman ülne, az apát Bill Murray vagy Steve Martin, a lányát Kristen Wiig alakítaná.)

A *Toni Erdmann* alapszituációja valóban a melodrámaival flörtölő blöd vígjátékokét idézi – elidegenedett, munkába temetkező lánya figyelmét apja úgy próbálja meg visszaszerezni, hogy belebújik egy fiktív karakter szerepébe –, a legzajosabb ovációt kiváltó jelenete pedig látszólag nem több egy túlnyújtott, pikáns kabarétréfánál. Az ismerős topo-

szokat ugyanakkor Ade – honfitársához, Christian Petzoldhoz hasonlóan – csak sorvezetőként használja. A 160 perces játékidő már önmagában szavatolja a műfaji keretek kitágítását, az író-rendező a hétköznapi szituációkat a román új hullámra jellemző realista modorban bontja ki, a színészvezetés pedig egyértelműen (és bevallottan) Cassavetes, illetve Bergman hatását mutatja. Toni Erdmann figurája, és az általa generált abszurd helyzetek éppen azért nem tudják egy Adam Sandler-féle blödli szintjére lerángatni a filmet, mert a férfi infantilis humorát mindvégig ellenpontosza a precízen kidolgozott miliő hitelessége.

A cselekmény viszonylagos egyszerűsége ellenére – vagy éppen azért – a *Toni Erdmann* többféle olvasatot is elbír. Nézhető feminista tanmeseként a férfiak dominálta vállalati világban önállóan boldoguló, és a fináléra egyre öntudatosabbá váló karrierista nőről, vagy a szinglilét keserű kritikájaként, de értelmezhető

„Cinizmustól és giccstől egyaránt mentes”

(Sandra Müller és Peter Simonischek)

akár a mult cégek, illetve a kapitalizmus maró szatírjaként is. A kétségkívül érvényes és aktuális témák felszíne mögött azonban az író-rendezőt legjobban az identitások és a szociális szerepek működése érdekli – épp úgy, mint első két filmjében. Nézőpontja attól különleges, hogy nem kizárólag a párkapcsolatok dinamikájára fókuszál, hanem arra, hogy a kisebb-nagyobb közösségekbe lépve miként változnak meg ezek a viszonyok. A *Der Wald vor lauter Bäumen* (2003) főszereplője is magányos fiatal nő, aki egy idegen városban

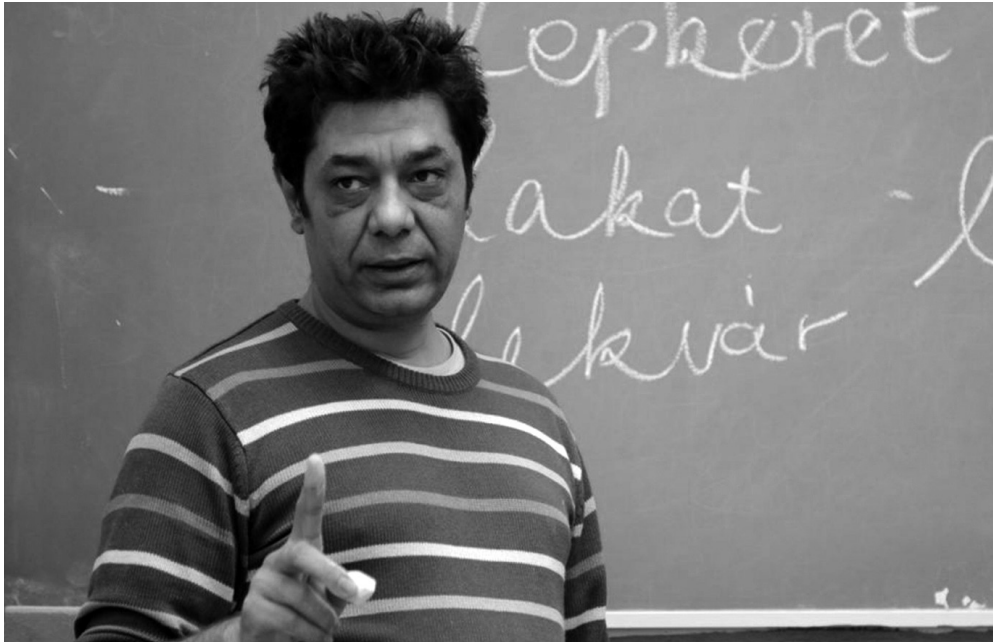
próbálná újjáépíteni magát, de a munkahelyén nem tud beilleszkedni, szomszédjával pedig hiába barátokzik össze, kapcsolatuk csak akkor működik, amikor kettesben vannak. A *Mások vagyunk* (2009) története is akkor válik igazán érdekessé, amikor a vakációzó szerelmesek életébe lép a szomszédban lakó házaspár, és pusztán jelenlétükkel megtörik a harmóniát.

A lappangó feszültségek természetesen a közös vacsora alatt kerülnek felszínre, ahogy a *Toni Erdmann*ban is a különféle formális összejövetelek (munkavacsorák, fogadások, születésnap partyk) alatt zajlanak a legemlékezetesebb játszmák apa és lánya közt. A férfi a nő főnökeinek jelenlétében is ugyanazt az önjelölt mókamestert alakítja, akit odahaza is, majd érzékelve, hogy lánya mennyire szegyeelli őt, megteremti Toni Erdmann, a vállalati világban otthonosan mozgó nagymenő coach figuráját. Bohóckodása az idétlen műfogsorral és a ronda parókával öncélú trollkodásnak tűnhet – az író-rendező részéről pedig a legolcsóbb kabaréhumor kiaknázásának –, legkésőbb a fináléra azonban nyilvánvalóvá válik, hogy a groteszk karakter életre hívásával Winfried azt a képmutató vállalati közeget akarja nevetségessé tenni, amelybe a lánya is kétségbeesetten próbál beilleszkedni – akár azon az áron is, hogy teljesen feladja korábbi identitását.

Ha utólag egyértelmű is, hogy mire megy ki a játék, Ade szinte észrevétlenül juttatja el a végpontig a szereplőit és a nézőket is. Első két filmjéhez hasonlóan a mindennapok banalitásait próbálja – sikerrel – megragadni, nem tesz ki sehová felkiáltójelet, a cselekményt is látszólag ad hoc módon görgeti előre – az önisztéltés csapdájába ugyanakkor többször is belesétál; akad olyan jelenet – ilyen a legutolsó is –, amely már nem tesz hozzá semmit az addig látottakhoz. Az összes szuperlatívusra talán emiatt sem szolgált rá a film, sikere azonban jól jelzi, milyen elementáris igény mutatkozik a reménytelenséget közvetítő, kimódolt fesztiválprodukciók sormintáját megtörő, cinizmustól és giccstől egyaránt mentes lélekemelő történetekre.

TONI ERDMANN (Toni Erdmann) – német, 2016. Rendezte és írta: **Maren Ade**. Kép: **Patrick Orth**. Szereplők: **Peter Simonischek** (Winfried/Toni), **Sandra Hüller** (Ines), **Michael Wittenborg** (Hennberg), **Thomas Loibl** (Gerald). Gyártó: **Komplizen Film**. Formalmazó: **Cirko Film Kft. Feliratos**. 160 perc.





Most már biztos: Anne Zohra Berrached egzotikus csen-gésű neve a feminista filmek listájára tartozik. Persze igazság szerint ez az első filmje után sem volt annyira kétséges, hiszen a *Két anya* drámája heveny együttérzés-sel és szolid rendszerkritikával mesélt egy leszbikus pár gyermekvállalásának kálváriájáról. De a *24 hét* már ízig-vérig társadalomtudatos nő szerzőként definiálja törekvő rendezőjét: az idei Berlinale egyetlen hazai versenyműve egy erős asszonyról szól, aki-nek saját testéről, családjáról és életről-halálról kell visszavonhatatlan döntést hoznia, méghozzá a barátok, családtagok és rajongók tekinteté-nek kereszttüzeiben.

Az ismert *stand-up* komikus, Astrid Lorenz ugyanis egy nap azzal szembesül, hogy a hasá-ban hordott második gyerme-ke Down-kórbán szenved – a német állam viszont egészen a terhesség végéig biztosítja számára az abortusz lehetősé-gét. Berrached pedig mindent bevet annak érdekében, hogy az ekként előálló dilemmát (kevesebbet ér egy Down-kóros élete? gyilkosság-e a kései abortusz?) egyre inkább ki-élezeze a játékidő során: rémült bejárónőt, bizonytalan roko-nokat, megannyi kételyt, sőt egy további betegséget állít szembe egy megejtően szere-tetteljes házastársi viszonnal, miközben a lendületes cselek-

Mérges Buddha

Der zornige Buddha – német, 2016.
Rendezte: Stefan Ludwig. Írta és kép: Thomas Beckman és Stefan Ludwig.
Zene: Martina Eisenreich. Gyártó: Metafilm / Tellux Film. Forgalmazó: magyarhangya. 98 perc.

Általában nem a jól működő, önkritikára és önvizsgálatra hajlandó országokkal fordul elő, hogy legégetőbb társadalmi problémáik iránt a külföldi dokumentumfilmek nagyobb érdeklődést tanúsítanak, mint a hazaiak. Ha mint jelenség nem is túl biztató, hogy a holland gyártású *Érpatak Modell* után most egy német rendezőnek kellett osztrák és német pénzből a Sajókazán működő Dr. Ámbédkar Gimnázium történetét elmesélnie, a külső perspektíva számunkra kétségkívül hasznos és tanulságos is lehet.

Stefan Ludwig rendezőt nem befolyásolták a magyar közéleti csatározások, a politikai korrektség elvárása sem kötötte gúzsba, viszont – az előítéletekre és a félelmekre apelláló bulvár kameráival szemben – nem csak a gettó széléig merészkedett el. Több

mint három éven át forgatott a sajkóказai romatelepen és a település buddhista iskolájában, folyamatosan nyomon követve 3-4 tanuló sorsát, illetve az intézmény egyik alapítójának és tanárának, Orsós Jánosnak a mindennapjait. Sikerült elérnie, hogy a szereplők megnyíljanak neki – kívülálló volta ebben is segítségére lehetett –, de az elkapott életképek, a hiányos fogsorok, a nyomor díszletei legalább ennyire beszélés.

Ludwig természetesen szimpatizál az indiai minta alapján megvalósított, a kitörés lehetőségét hangsúlyozó oktatási modellel, de van annyira elfogulatlan szemlélő, hogy a projekt buktatóit is bemutassa. A valódi főszereplő, Orsós János maga sem biztos benne, hogy jó úton járnak, kétségeinek hangot is ad, és bár a kissé kimódolt indiai epilógusban viszszanyeri a munkájába vetett hitét, aligha lehet olyan benyomásunk, hogy propagandafilmet néznénk. A hurraóptimista hangvétel nem is állna jól egy olyan filmnek, amelyben a főszereplők egy része feladja az

álmaikat, a másik fele pedig csak óvatos részsikereket könyvelhet el. Legalább kétszáz évre van szükség, hogy valódi változások történjenek, mondja Orsós egy ponton, és a *Mérges Buddha*t nézve nehéz lenne vitába szállni vele.

BASKI SÁNDOR

24 hét

24 Wochen – német, 2016. Rendezte: Anne Zohra Berrached. Írta: Carl Gerber és Anne Zohra Berrached. Kép: Friede Clausz. Zene: Jasmin Reuter. Szereplők: Julia Jentsch (Astrid), Bjarne Mädel (Markus), Johanna Gastdorf (Beate), Emilia Pieske (Nele). Gyártó: Zero One Film / ZDF. Forgalmazó: Cirko Film Kft. *Feliratos*. 102 perc.





ményt az anyaméhben úszkáló magzat életigenlő képeivel központosza. A meglepően kegyetlen fináléval pedig úgy tud érvelni a humanista álláspont mellett, hogy ugyanazzal a mozdulattal az anya szuverenitását is lelkesen elismeri. A 24 hét példaszzerű elkötelezettséggel és jelentékeny drámai erővel dolgoz föl egy neuralgikus társadalmi problémát, de minden kézikamerás közvetlenség és valóságsgazú amatőr szereplő dacára is csak ritkán tud valódi életet lehelni a sztoriba: Jentsch és Bjarne Mädel eleven házaspárja mellett számos klisékaraktert és keresett-kiagyalt álkonfliktust vezet elének a cselekmény – valamint néhány kínosan rossz dumát a fellépések szcénái alatt.

NAGY V. GERGŐ

Bridget Jones babát vár

Bridget Jones's Baby – brit-amerikai, 2016. Rendezte: Sharon Maguire. Írta: Helen Fielding, Dan Mazer és Emma Thompson. Kép: Andrew Dunn. Zene: Vívék Maddala. Szereplők: Renée Zellweger (Bridget), Colin Firth (Darcy), Patrick Dempsey (Jack), Gemma Jones (Pamela), Emma Thompson (Dr. Rawling). Gyártó: Working Title / Miramax. Forgalmazó: UIP-Duna Film. Szinkronizált. 123 perc.

A harmadik részéhez érkezett Bridget Jones-filmszéria központi kérdése távolról sem párkapcsolati vagy szingli-életviteli természetű, sokkal érdekesebb, vajon hogyan érvényesülhet az álomgyári folytatások evolúciós törvénye („ismételd az összes bevált motívumot, csak fokozd őket”) a franchise-gyártással alig kompatibilis romkom műfajánál. E téren Helen Fielding hősnője úttörő szerepet tölt be (még a *Szex és New York* ikonjai sem jutottak idáig nagyjátékfilmben, pedig négyen vannak), hiszen az életre szóló Nagy Ő megtalálása szigorúan lezárt és egyszer érvényes narratíva – erősen kontraproduktív minden részben új pasira húzni a frakkját, akárcsak szakításokkal és válásokkal tarkított héjánaszra váltani az összeszerelmese- és kétségtelenül romantikusabb meséjét. A tíz évvel ezelőtti folytatás az utóbbira tett értékelhetetlen kísérletet, húsz percnél újabb elő-rángatott konfliktussal (csinos titkárnő, régi rivális, thaiföldi börtön), az idei opusz inkább egyfajta *rebootra* szavaz és új-fent felmondja az alapfilmet, ugyanazon az alapkonfliktuson és epizódokon át eljuttatva immár 43 éves szinglijét jó

őreg Darcy-jához, a reményteli befejezést jelentő esküvővel és gyermekáldással.

Akik pedig a *Star Wars*-féle „Még Nagyobb Halálcsillagot” is elvárják a zsánertől, kapnak Hugh Grant léha playboya helyett egy világhírű milliárdos szerelemguru szexisten-csábítót, egy totálisan értelmetlenül a fináléig fenntartott apasági kétely pluszkonfliktusát, az eddig csak háztáji konzervatív édesanya politikai szerepvállalását és nagyon nem egyenlőségjelet a faszizmusban véli megtalálni. Míg Fielding harmadik regénye (*Bolondulásig*) bátran haladt hősnője korával és újfajta problémákkal állította szembe, a két és feledik résznek tekinthető *Babavárás* reménytelenül próbálja a 30-as évek szinglifénykorának borostyánjába zárni, beleprésselve a régi jelmezekbe, újrájátszatva vele a régi gegeket (otthoni karaokétól dagonyázáson át az obligát szónok-fiascoig) – a végeredmény nem több annál a bizonyos skandináv összerakható bútordarabnál, ami minden harmadik randi kötelező kelléke és ígérjen bármit a borítója, pont olyan etetőszék lesz belőle, mint az előző pasikkal.

VARRÓ ATTILA

Halártalan szerelem

Enas allos Kosmos – görög, 2016. Rendezte és írta: Christopher Papakaliatis. Kép: Yannis Drakoularakos. Zene: Kostas Christides. Szereplők: J.K. Simmons (Sebastian), Christopher Papakaliatis (Giorgos), Osvárt Andrea (Elise), Maria Kavoyianni (Maria), Minas Hatzisavvas (Antonis). Gyártó: Plus Productions. Forgalmazó: A Company Hungary. Feliratos. 120 perc.

Az athéni származású Christopher Papakaliatis huszonöt éve dolgozik nagy sikerrel görög televíziós produkciókban, eddigi két nagyjátékfilmjét pedig forgatókönyvíróként, rendezőként és főszereplőként is jegyzi. Korábbi tévés munkái között is gyakori a több szálon futó, majd azokat összefonó dramaturgiai séma, melyet a mozifilmek is követnek, téma-választása pedig erőteljesen szerzői indíttatású: a több nézőpontból elmesélt történetek fő motívuma a görög gazdasági válság és a szerelem mindent elsöprő ereje.

Gyártási szempontból előrelépés Papakaliatis pályáján, hogy a mostani, hazájában igazi kasszasikernek számító *Halártalan szerelem* már nemzetközi szereposztással készült, felbukkan benne Osvárt Andrea és a *Whiplash*-ért 2015-ben Oscar-



díjjal kitüntetett J. K. Simmons is. A filmet minden színészi teljesítmény ellenére túlterheli a vegytiszta hatásadászat és a bőszen mediterrán gesztusok, az egyes történetzágak egyszerűségében pedig nem a nagyszerűség, inkább a naivitás tűnik szembe.

Egy család, három nemzet, három szerelmi történet – mindegyikben görög találkozik a világ más-más pontjáról érkező külföldivel, a kötelékek széthullnak és helyettük újak keletkeznek, ki elhagyja az országot, ki az állását veszíti el, ki a férjét. A legnagyobb meglepetés az idős szerelmes pár szupermarketbeli epizódja, a film erőteljesen melodramái egészében ez az abszurdba hajló, komikus szál ugyanis vagy a színészek trollkodásának eredménye, vagy egyszerű stiláris baklövés. De a szerelem univerzális, az új esély felemelő, még ha minden második embert már ki is rúgtak, és csak a jóra való német nyugdíjasoknak telik koktélpáradicsomra és parmezánra. A *Határtalan szerelem* igazán nagy, átütő erejű film kíván lenni, és leginkább talán ez az erőfeszítés a hibája.

KOVÁCS KATA

Titkok és vallomások

Le confessioni – olasz-francia, 2016. Rendezte és írta: **Roberto Andò**. Kép: **Maurizio Calvesi**. Zene: **Nicola Piovani**. Szereplők: **Toni Servillo** (Salus), **Connie Nielsen** (Claire), **Moritz Bleibtreu** (Klein), **Daniel Auteuil** (Roché). Gyártó: **Bibi FilmTV / RAI Cinema / Barbary Films**. Forgalmazó: **Cinenouvo Kft. Feliratos**. 108 perc.

A hasonlóságok a *Viva la Libertá - Éljen a szabadság!* és a *Titkok és vallomások* között nem merülnek ki az író-rendező Roberto Andò és Toni Servillo, *A nagy szépséggel* befutott színész-főszereplő személyében. Ezúttal is egy külön kívülvilág hoz változást egy közösség életébe: míg előző munkájukban az olasz



ellenzéki párt felszívódott vezetőjét kellett titokban lecserélni annak bolond ikertestvérére, ezúttal egy szerzetes jelenik meg egy befolyásos személyekből álló, összeesküvésekkel rendszeresen gyanúsított társaság csúcstalálkozásán, az IMF-vezér meghívására. A korábbi film egy magas rangú politikus, az új pedig a Valutaalap fejének megváltástörténete, ezúttal Agatha Christie-t idéző kamara-krimibe csomagolva. Nem véletlen, hogy a *Meggyónom* című Hitchcock-thrillert emlegetik benne: az IMF-fejes gyón a papnak a találkozó előestéjén, majd reggel holtan találják, és vendégét gyanúsítják, mivel a hulla fején talált zacskó az ő tulajdona – és ahogy az ellenzék vezetőjének önkéntes száműzetése is keresztülhúzta a pártvezetés számításait, úgy a Valutaalap igazgatójának pálfordulása is szabotálja a csoport terveit.

A filmet ellipszis-dramaturgia és flashback-szerkezet működteti: az igazgató vallomását visszaemlékezésekben csepegtetik, csak a fináléban adva meg a kulcsfontosságú információmorszát. Narratív trükkök ide vagy oda, az alkotók előző filmjével ellentétben a *Titkok és vallomások* mindenben kiszolgálja a legszélesebb közönség elvárásait és előítéleteit. A csoport tagjai még a mindennapi rutinjukhoz

képeket is gonosz összeesküvést szőnek, egyikük pedig egy őszinte pillanatában egy mondaton belül hasonlítja a bankokat a maffiához és a titkos társaságokhoz. Csak azt nehéz eldönteni, kinek jutottak kínosabb szövegek, a hitű papnak („Isten figyelmét semmi nem kerüli el”) vagy a cinikus IMF-vezérnek („a demokrácia hazugság”).

CISGER ADÁM

Sully – Csoda a Hudson folyón

Sully – amerikai, 2016. Rendezte: **Clint Eastwood**. Írta: **Todd Komarnicki**. Kép: **Tom Stern**. Zene: **Christian Jacob**. Szereplők: **Tom Hanks** (Chesley 'Sully' Sullenberger), **Aaron Eckhart** (Jeff Skiles), **Laura Linney** (Lorraine), **Sam Huntington**

(Jeff Kolodjay). Gyártó: **FilmNation Entertainment / Malpaso Production / Village Roadshow Pictures / RatPac**. Forgalmazó: **InterCom. Feliratos**. 96 perc.

A színész Clint Eastwood *Gran Torino* című bűndrámájával elbúcsúzott a nagyvászonról, rendezőként viszont nem hajlandó letenni a lantot. Túl a nyolcvanon Eastwood testileg-lelkileg még mindig fitt, ám sajnos kései filmjei betegeskednek, így a legutóbbi *Amerikai mesterlövész* is, melyet bár tisztességesen levelezényelt a fakó lovas, de a színész-rendező legjobb munkáival (*Nincs bocsánat, Tökéletes világ*) ellentétben a kétes közel-keleti akcióirol hírhedt amerikai patrióta, Chris Kyle története valódi emberi dráma helyett propagandaízű hőseposzra sikeredett.

A 2009-es januári légibalesetről, illetve a repülőt vezető kapitányról, Chesley Sullenbergerről szóló *Sully*-val is akadnak hasonló problémák, de a veterán rendező ezúttal közelebb került egykori önmagához. Clint Eastwood legújabb drámájában az emlékezés logikája szervezi a cselekményt, mely a katasztrófa utáni hivatalos vizsgálatall és a címszereplő krízishelyzetben meghozott döntésével foglalkozik. Így Sully gondolataival együtt kavarnak





múlt és jelen képei, Eastwood időfelbontással és szubjektív víziókkal teszi átláthatóvá és nem utolsó sorban feszültté a hírekből ismerhető valós történetet.

Am a *Sully* Clint Eastwood kései filmjeire jellemző módon egyfelől túl szájbarágós, nem bízik nézője intelligenciájában, másfelől pedig Eastwood képtelen *Sully*-ból, első tisztjéből, *Jeff*-ből és a vizsgálóbizottság tagjaiból emberi karaktert faragni. Akárcsak az egykori westernhős leggyengébbnek tartott westernfilmjében, a *Fakó lovasban*, Jó és Rossz küzd a leegyszerűsített, populista hangvétellé *Sully*-ban is, csak fegyverforgatók helyett itt Tom Hanks és Aaron Eckhart „hétköznapi hősei” és lelketlen bürokraták típusfigurái szópárbajoznak.

BENKE ATTILA

Mestergyilkos: Feltámadás

Mechanic: Resurrection – amerikai, 2016. Rendező: Dennis Gansel. Írta: Philip Shelby, Tony Mosher és Rachel Long. Kép: Daniel Gottschalk. Zene: Mark Isham. Szereplők: Jason Statham (Bishop), Tommy Lee Jones (Adams), Jessica Alba (Gina), Michelle Yeoh (Mae). Gyártó: Chartoff-Winkler Productions / Davis Films / Millennium Films. Forgalmazó: Freeman Film. Szinkronizált. 99 perc.

„A” jobb lett volna békén hagyó bérgyilkosok, de a félgőzzel élesztgetett franchise-ok esetében is fájdalmas utólagos tanulság. A szűk negyven évvel a Bronson-Winner páros eredetije után reaktivált *Mestergyilkos* 2011-ben sem apellált többre, minthogy egyszeri tétel legyen az új évszázad Bruce Williseként pozícionált Jason Statham életművében, az idei folytatás viszont épp arról feledkezik meg, hogy a kivitelezés cizelláltsága hogyan teheti izgalmassá a milliószor látott rutinfeladatokat is.

Miközben a Németországból teljesen fölöslegesen Hollywoodba importált Dennis Gansel (*A hullám, Napola*) bérrendezése alatt Statham mestergyilkosa (ugyancsak fölöslegesen) körbeutazza a földgolyót, hogy végrehajtsa a *Válogatott gyilkosokból* ismerős „három balesetnek álcázott gyilkosságot”, a film mindvégig tanácstalanul billeg műfajparódia és az érdektelenségtől terhes ujjgyakorlat között. Bár *A mestergyilkos: Feltámadás* hősei rendre kitalálják a soron következő fordulatokat és ezt el is árulják a mellettük állóknak, illetve várva várt óriáscápa projektjét (*Meg*) előrevetítve Statham egy ponton vásárol egy tubus cápariasztó krémet, a végeredmény Tommy Lee Jones pár perces ripacszkodásán

kívül sajnos mégsem fordul át önfelédelt mókázásba. Ennek hiányában marad az eldönthetetlen stílusértékű (vicc vagy komoly) jelenetek sora és legalább másfél valóban ötletes bérgyilkosság, ami egy *creative killekre* felhúzott alműfaj esetében igen szegényes mérleg. Talán nem is véletlen, hogy a záróképen Jones extravagáns fegyverkereskedője afféle költői váteszként inkább megnyomja a „törlés” gombot.

SEPSILÁSZLÓ

Az utolsó király

Birkebeinerne – norvég, 2015. Rendezte: Nils Gaup. Írta: Ravn Lanesskog. Kép: Peter Mokrosinski. Zene: Gaute Storaas. Szereplők: Michael Aasen (Birkebeiner), Anders Dahlberg (Aslak), Asmund Brede Eike (Stale), Elg Elgesem (Frikk). Gyártó: Newgrange Pictures / Paradox Film 3. Forgalmazó: ADS Service. Szinkronizált. 99 perc.

A jeges-kardos kalandok szelármesei bizonyára értékelni fogják, mikor a vörös szakállú Kristofer Hivju egy pelenkás trónörökösrel a hátán, fejével a kézben, siléceken száguldván ront rá a páncélos lovagokra. Bár a norvég középkor legendás csecsemőmentése arrafelé a nemzeti emlékezet fontos részét képezi, a kellő háttérismeret és ér-

zelmi érintettség nélkül mi, semleges nézők leginkább a fagyos skandináv táj egzotikumában gyönyörködhetünk. Hiába kerülünk egy 13. századi örökösödési háború keltős közepébe, árnyalt karakterek és kellen kidolgozott drámai konfliktusok híján a főgonosz sötét hatalmi játszmái ugyanolyan súlytalanok maradnak, mint a „nyírfalábú” felkelők heroikus önfeláldozása.

A történet megfilmesítésének elsődleges célja nyilvánvalóan a hazai közönség szórakoztatása és a hazafias érzelmek felkorbácsolása volt, az összecsapások téjtje és a figurák motivációi a kívülről származó nem igazán erőteljesek. A legnagyobb probléma talán mégis az, hogy az alkotók nem tudták eldönteni, patrióta drámaként, tróntermi thrillerként, látványos történelmi akcióként vagy gyerekmentő kalandfilmként nyúljanak a témához. Shakespeare-i ihletettséggű forgatókönyvírók, egyéni látásmódú rendezők vagy a vonatkozó műfaji formák követése nélkül a nemzeti históriák dicső pillanataiból persze ritkán születnek exportképes filmek. Bár a középkori norvég történelem rajongói világszinten elhanyagolható célcsoportot alkotnak, a *Trónok harca* és a *Vikingek* sikerei óta a vad észak romantikája kimondottan pi-





acképes. Innen nézve pedig rögvest nyilvánvaló, miként kerülhetett nemzetközi forgalmazásba egy elsősorban lokálisan érvényes filmalkotás. Amikor hősünk könnyes tekintetét az északi fényre emeli, a háttérben pedig a királyi cseccsemő anyja szomorkás viking népdalt dúdol, lesznek majd a nézőtéren, akik elégedetten sóhajtanak fel.

HUBER ZOLTÁN

Kilenc élet

Nine Lives – amerikai, 2016. Rendezte: Barry Sonnenfeld. Írta: Matt Allen, Gwyn Lurie és Caleb Wilson. Kép: Karl Walter Lindenlaub. Szereplők: Kevin Spacey (Brand), Jennifer Garner (Lara), Christopher Walken (Grant), Malina Weissman (Rebecca). Gyártó: EuropaCorp / Fundamental Films. Forgalmazó: Big Bang Média. Szinkronizált. 87 perc.

Talán egy macskaöltönyi élet sem lenne elegendő ahhoz, hogy rájőjjünk, mit keres Kevin Spacey és Christopher Walken olyan filmben, amelyben még egy huszadrangú tévéprodukcióhoz szükséges inspirációt is nagyítóval kell keresni (leszámítva a kézenfekvő választ, miszerint „van az a pénz”). A családi vígjátékként hirdetett *Kilenc élet* főhősenek lelke átmenetileg macskatestbe költözik, miután emberként kómába esik

egy baleset következtében – Spacey így a lehető legkevesebb időt tölti a vásznon; máskülönben csupán a hangját adja cirmosalteregőjének, akit valódi négy lábú mellett számítógépes animáció próbál megformálni. A családi vígjátékok egyik legelhasználtabb kliséjének ágyaz meg a faramuci helyzet: Spacey egoista és gigantomán üzletembere – akinek már-már freudi magyarázatokért kiáltó rögeszméje, hogy megépítse Amerika legmagasabb felhőkarcolóját – „Mr. Szőrmóként” kénytelen bebizonyítani elhanyagolt feleségének és gyermekeinek, hogy valójában nagyon szereti őket.

A *Kilenc élet* a fantasztikumba csomagolt jellemfejlődést a beszélő állatok toposzával párosítva halmozza a kizsákmányolt előképeket, az *Egy bozontos ebtől* kezdve a *Garfield*on át a Walken-figura által megidézett *Távkapcsig*; ám az alapvető probléma sokkal inkább az, hogy a film mindvégig humortalan és enervált: sehol egy ötletes vizuális poén, sehol egy tényleg szellemes ríposzt. A családi közönség kiszolgálását pedig módfelett bántó gikszerek roncsolják: mert hát hol érdeklék a (gyerek)publikumot az intrikus üzleti manőverei, s egyáltalán hogyan vetődhet fel az egyik jóra való szereplő

öngyilkosságra készülése? A *Kilenc élet*et Barry Sonnenfeld rendezte, neki köszönhetjük negyedszázada a remek *Addams Family*-filmeket. Újabb munkáját viszont legfeljebb csak az általános vígjátékok szégyeneként fogják jegyezni.

VARGA ZOLTÁN

Virsliparti

Sausage Party – amerikai, 2016. Rendezte: Conrad Vernon és Greg Tiernan. Írta: Seth Rogen, Ariel Shaffir, Kyle Hunter és Evan Goldberg. Zene: Christopher Lennerz és Alan Menken. Gyártó: Annapurna Pictures / Point Grey Pictures. Forgalmazó: InterCom. Szinkronizált. 83 perc.

Seth Rogen és barátai valószínűleg éppen kolbászot grilleztek egy kerti partin, sörözés és füvezgetés közben, mikor eszükbe jutott az ötlet: mi lenne, ha ezek a kolbászok életre kelnének, és legfőbb céljuk az életben az lenne, hogy belebújjanak egy kettévágott kiflibe, majd boldog hot-dogokként végezzék? Ám a filmtervek nagy része jobban hangzik kerti partikon elmesélve, mint a stúdiók tárgyalótermeiben előadva, és csak a Rogen-banda hollywoodi befolyásának köszönhető, hogy beszívott ötletükre kaptak húszmillió dollárt.

Ez a húszmillió elég volt a tisztességes animációs kivitelezésre és pár haver szinkrongázsijára (a zsidó

bagelt alakító Edward Norton-tól a tűzrőlpattant tacóként hallható Salma Hayekig), a lényeg úgyis az lehetett, hogy a színészek remekül szórakozzanak a forgatáson. Az alaphelyzet szerint az ételek élnek, és vallásosan tisztelik a Vásárlót, aki az áruházi polcok mélyéről átviszi őket a túlvilágra, hogy ott beteljesíthessék küldetésüket, a virslík például behatolhassanak a vonzó kiflitesztbe. A viccek fele a szexről szól, másik részük a különféle ételekhez társított etnikumokon élcelődik. Ez utóbbiak kicsit kifinomultabbak, többet is lehet rajtuk nevetni, főleg a bagel és egy örmény lepény homoerotikus kapcsolatán.

Az alkotók eközben a vizuáljáról pellengérezik ki a fogyasztói társadalmat, de léha, foghegyről odavetett kritikájuknak éppúgy nincs ereje, mint egy éves raktáriküldetésből hazatért üveges mustárnak. A játékidő második felében a szereplők egyre többet kábítószereznek, miközben a történet darabjaira hullik, bár a célközönség tagjait ez aligha fogja zavarni. A *stoner* vígjátékok csoportja újabb, kétségtelenül egyéni megközelítést választó darabbal lett gazdagabb a *Virslipartival*, és csattanós választ kaptunk arra a kérdésre is, miféle filmet rendezne az ember, aki a *Shrek*ben Mézit, a mézeskalács-figurát szinkronizálta.

KRÁNICZ BENCE





Halálos tavasz

Magyar, 1939. Rendezte: Kalmár László. Szereplők: Jávor Pál, Karády Katalin, Szörényi Éva, Somlay Artúr. Forgalmazó: Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet. 105 perc.

Zilahy Lajos író alkotóként és gyártóként is a '45 előtti magyar hangosfilm aktív szereplője volt. Műveiből olyan filmek születtek, mint a *Két fogoly*, az *Egy lány elindul*, a *Hazajáró lélek*, a *Szűz és a gödölye*, a *Valamit visz a víz*, melyek közül többet maga írt filmre, sőt néhányat meg is rendezett. Az írásaiból forgatott legjelentősebb művet azonban nem ő, hanem Kalmár László jegyzi rendezőként.

A bizvást filmtörténeti jelentőségűnek mondható, a magyar filmtörténetben cezúrárt jelző *Halálos tavasz* 1939 karácsonya előtti néhány nappal mutatták be, a világháború negyedik hónapjában. Bár az alapjául szolgáló Zilahy-regény 1922-ben született, a film már a maga koráról, a harmincasnegyvenes évek fordulójá-

nak közérzetéről mesél: nem csak az Európát vérbe borító háború, de a lelkek mélyén pusztító szerelem is (halálos) áldozatokat követel. Noha nem a *Halálos tavasz* volt az első melodráma a korszakban (a *Café Moszkva*, az *Évforduló*, az *Ember a híd alatt* vagy az *Elcserélt ember* megelőzték), Kalmár filmje nem véletlenül vált a negyvenes évek borúsabb hangvételő melodrámainak elsődleges hivatkozási pontjává. A főhős szerelmi bánatában elkövetett öngyilkossága egy egészen új minőséget vezetett be a korabeli magyar filmek témái közé: a korábbi melodramák komor felütésük dacára kivétel nélkül a győzedelmes szerelmet mutatták a zárlatban, akkor is, ha a happy end kevésbé volt meggyőző (mint például Bárdos Artúrnál, az *Én voltam* esetében). Ezzel szemben a *Halálos tavasz* kétségtelesen és visszavonhatatlanul boldogtalansággal zárul, de pontosabb úgy fogalmazni, hogy azzal kezdődik, hiszen már a nyitányban elkövetkezik a főhős sikeres önmérénylete, amitől a – flashbackként elénk

táruló – történet fatalista jellege felfokozódik.

A *Halálos tavasz* nem csak a happy end megtagadása miatt számított különlegesnek a korabeli magyar filmekben. Már a mindenféle erkölcsi érzéktől és morális megfontolástól mentes *femme fatale*-figura felléptetése is frivol húzásnak számított (ráadásul Karády Katalin személyében színre lépett a magyar filmtörténet első igazi dívája és női szuperstárja), Kalmár munkájának emellett olyan merész, a maga korában egyenesen tabutörő, és a cenzorok türelmét alaposan próbára tevő elemei is voltak, mint amilyen a kitarított férfi motívuma és a kísérletezés a szexualitás nyíltabb ábrázolásával (Karády híres vetkőzésjelenete).

Zilahy regényének készült a korszakban egy másik adaptációja is, amely rákerült a mostani dvd-kiadásra. Dudás László azonos című amatőr némafilmje (!) négy évvel megelőzte Kalmár klasszikusát. A filmben amatőrök és színinövendékek játszanak, az egyik fontos mellékszerepet (Boskó

Pali újságíró figuráját) maga a rendezőt alakítja.

Az amatőr itt nem dilettánszt jelent: Dudás munkájának cselekményvezetése pörgő, dinamikus, és a bevetett plánok is változatosak, sokfélék, a film kivételezése tehát olyan, sőt: bizonyos elemeiben még izgalmasabb is, mint a „profi” játékfilmeké. A fősodorbelti filmrendezőkhöz képest az amatőr (vagy ha tetszik: non-professional) alkotók sokkal szabadabban kísérletezhettek a műfajokkal és a formai megoldásokkal: előbbire példa Lénárd Endre és Deutsch Richárd 1933-as *A Föld halála* című sci-fi-je, utóbbira Dudás 1936-os *A halál és az orvosa* (mely az első az élőszereplős és animációs jeleneteket egyaránt tartalmazó magyar filmek sorában). Mivel Zilahy Lajos és Kalmár László is látta a *Halálos tavasz* amatőr verzióját, a mindkét filmben megjelenő, Edit és Iván közös pillanatait felvillantó montázssor (Dudásnál a film végén, Kalmárnál a hős első csalódását követően) egyszerű példája annak, hogy egy amatőrfilm hogyan termékenyítheti meg a fősodorbelti film formanyelvét.

Extrák: Alternatív befejezés (Boldog vég verzió) és Dudás László: *Halálos tavasz* (1935).

LAKATOS GABRIELLA

Vili, a veréb

Magyar, 2015. Rendezte: Gémes József. Szereplők: rajzfilmfigurák. Forgalmazó: Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet. 80 perc.

Rendezőként jegyzett második egészestés animációjával Gémes József nem a *Daliásidők* experimentalizmusát folytatta (lásd *Filmvilág* 2013/12), hanem azokat a rajzfilmeket gyarapította, amelyek a Disney-féle klasszikus animáció hagyományait hazai motívumokkal párosítva vitték tovább; a *Vili, a veréb* különösen tematikailag



és a cselekményépítésben követi a Disney-mintát – ezért a vizuális törekvései szerényebbek. Nem ez volt az első egészestés mesefilm Gémes pályáján: az amerikai megrendelésre készült *Hugó, a víziló* animációs kivitelezésének irányítása is az ő nevéhez fűződik.

A *Vili, a veréb* átváltoztörténetbe ágyazott nevelődési mese, amelyben az indítás fantasztikus bonyodalmi végül elvezetnek a borítékolható jellemfejlődésig. A verébtündér akaratlanul változtatja madárrá Vilit, a budapesti kiskamaszt, akinek kedvelt hobbjaja a macskakínzás és a lövöldözés a verebekre – a kismadárként átélt napok azonban felelősségteljes viselkedésre tanítják Vilit, sőt még a verébtündér feladatát is magára vállalja.

Vili alakja két hagyományt kapcsol össze: a magyar animációt fémjelző emblematikus gyerekkarakterek markáns tagja egyfelől (különösen Mézga Aladárhoz hasonlítható, aki ugyancsak a *Vilit* íróként jegyző Nepp József fejből pattant ki); madáralteregója révén pedig az antropomorf állatfigurákhoz is társítható, kivált a *Vuk* címszereplőjéhez. Az utóbbihoz köti a tanulási folyamat kiemelt szerepe és az idős mentorfigura motívuma is.

A fordulatok kevésbé okoznak meglepetést, leszámítva

egy bizarr epizódot az idős verébbel és a patkányokkal; a Disney-esztétika szellemében pedig még néhány éneklős részlet is kíséri a verébkalandokat: a csapatos repülés alatt hallható fülbemászó dalt („Repülni oly jó...”) nehezen veri ki az ember a fejből, a többit viszont könnyű feledni. A Nepp-életmű meghatározó karaktertípusa, az intrikus macskafigura – ezúttal a Cili nevű szobacica – gondoskodik a bonyodalmak halmozásáról, a repülésmotívum nyomatékosításával pedig az alkotók egyszerre gazdagítják a film pszichológiai rétegét és vizualitását: a repülések összekapcsolódnak Vili fejlődésének stációival, dinamikusabbá teszik a látványvilágot és lehetőséget adnak a városi terek bemutatására. A *Vili, a veréb* messzemenően megfelel a gyerekközönségre szabott színvonalas rajzfilmmel kapcsolatos alapvető elvárásoknak, és ezen még a kissé elmaszatolt és túllontúl cukormázás finálé sem változtat.

Extrák: Két Gémes-rövidfilm is helyet kapott a lemezen. Az 1964-es *A torkos menyét* a rendező lparművészeti Főiskolán töltött tanulóéveinek terméke, amelyben absztraktba hajló hátterek előtt elevenedik meg az izgága címszereplő „nagy zabálása”. A Nepp által írt 1976-os *Sün bارتomban* pedig nem annyira a kiszámítható – és szomorú

– csattanó az érdekes, mint inkább a figurák elmosódott, foltszerű megjelenítésmódja.

VARGA ZOLTÁN

Mr. Holmes

Mr. Holmes – angol–amerikai, 2015.
Rendezte: Bill Condon. Szereplők: Ian McKellen, Laura Linney, Milo Parker.
Forgalmazó: GHE. 104 perc.

Mi teszi Holmest Sherlock Holmesszá? Jellegzetes öltözet? A pipa, a vadászsapka, és a galléros köpeny? Vagy a természete? A sznobizmus, az aglegénység, és a felül-emelkedés a társadalmi normákon? Netán az intellektusa, a dedukcióra alapozott logika, amellyel rendet vág még a legkuszább bűnügyben is? Mitch Cullin válasza egyszerűbb ennél – és frappánsabb. Szerinte Holmes identitását, mint minden emberét, az emlékei adják. A régi bűnügyek, nyomozások, és a fejében megfogant gondolatok összessége. Ezért drámai, amikor 93 évesen cserbenhagyja memóriája. Hiszen mit ér Sherlock Holmes az esze nélkül? A Cullin-regényből szöveghűen adaptált *Mr. Holmes*ban a nyugdíjba vonult mesterdetektív félrevonultan él sussexi birtokán házsártos házvezetőnőjével és annak fiával, és emlékiratát próbálja megírni, hogy korrigálja saját mítoszát, amit dr. Watson „azokban a prózai stí-

lúsi, mégis olcsó ponyvákban” kiötlött. A film lehozza közénk, átlagos földi halandók közé a legendát, akiről kiderül, hogy nem pipázni szeret, hanem szivarozni, életében nem hordott vadászsapkát, és különben sem a Baker Street 221/B alatt lakott, mert azt ellepték az amerikai turisták.

A *Mr. Holmes* hírnév és identitás kapcsolatának keserűen humoros vizsgálatával tökéletesen simul az olyan előre megfontolt szándékkal elkövetett demitizálások sorába, mint a *Sherlock Holmes magánélete*, a *Sherlock és én*, vagy mind közül tán a legszórakoztatóbb, a *They Might Be Giants*, melyben a magát Sherlocknak képzelő örült egy bizonyos dr. Watson-hoz jár terápiára. A gyulladt izületű, Alzheimeres Holmes-on viszont orvos nem, csak a felismerés segíthet, hogy az olcsó ponyvák és happy endek nemcsak reményt adnak a túléléshez, de a rend megnyugtató és mélyről fakadó igényét szolgálják ki, ami benne is dolgozik, csak egy másik szinten. A film az obskúrus Holmes-utalások (Sherlock bátyja, Mycroft, és *Az ifjú Sherlock Holmest* játszó Nicholas Rowe is felbukkan egy pillanatra) mellett a saját – nem bűnügyi – zsánerében is jól teljesít, melyben morcos öregurak szíve puhul meg cuiki kölykök hathatós segédletével. A *Mr. Holmes* a fináléra menthetetlenül szentimentális kalanddár





válí, de az odavezető út valódi bűnügy híján is izgalmas marad – legalábbis intellektuálisan. Rádásul Ian McKellen idősora egyik legjobb alakítását nyújtja: jöhet Robert Downey Jr. és az ő viktoriánus akcióhőse, ennyire cinikus, sznob, s mégis emberi – nagyon is emberi – sosem volt még Sherlock.
Extrák: Werkfilm (Így készült a Mr. Holmes).

SOÓS TAMÁS DÉNES

A boszorkány

The Witch: A New-England Folktale – amerikai–angol, 2015. Rendezte: Robert Eggers. Szereplők: Anya Taylor-Joy, Ralph Ineson, Kate Dickie. Forgalmazó: Universal / BONTONFILM. 92 perc.

Boszorkányok márpedig „vannak” – állította az egyik leghatásosabb boszorkányfilm, az áldokumentarista műfajfilmek trendjét indító *Blair Witch Project*, mely az erdő mélyén, korhadó faházban mesterkedő banya tipikus mesebeli archetípusból szorongáskeltő és feszült horrorrémet teremtett. Hagyományosabb filmnyelvi eszközökkel dolgozik, de ugyanezt teszi az amerikai elsőfilmes Robert Eggers is mítoszokból és folklórból építkező pszichológiai horrorjában, *A boszorkányban* is.

A boszorkánytörténete jó pár évtizeddel a híres salemi boszorkányperek előtt, a tizenhetedik század hajnalán, az ekkor

még valóban vad és misztikus Amerikában játszódik. Az újangliai Williamet, a farmert és családját kizárják egy puritán közösségből, így az ötgyerekes apának a pusztában kell saját erőből eltartania szeretteit. A mélyen vallásos família Thomasin, a legidősebb, lázadó korszakát élő lány és édesanyja között izzó konfliktus miatt amúgy sem túl nyugodt életét egy nap a párhónapos Sam eltűnése borítja fel teljesen. Az anya és a két kisebb ikertestvér tüstént boszorkánysággal kezdik el vádolni a „fekete bárányt” Thomasint, ám mikor Calebnek, a kamaszodó fiúnak is nyoma vész a közeli erdőben, a családnak szembe kell néznie a valódi gonosszal.

Robert Eggers nem tucathorrot, hanem minden szempontból érdekes filmet forgatott, melyet óangol nyelvezetű, fakó, nyirkos hatást keltő képi világa, tabutörő családbrázolása és határsértő szexuális felhangjai tesznek egyedivé. Itt a rém a legjobb pszichológiai horrorfilmekhez (*Rosemary gyermeke*, *Ragyogás*) hasonlóan csupán katalizátor. A címbeli boszorkány mindössze háromszor tűnik fel, és bár érkezése csontvelőig hatoló félelmet hoz magával, jelenléte nem a horrorhatás, hanem a család tagjai közt lappangó feszültségek felszínre kerülése miatt fontos. Így Robert Eggers első, mégis profi és kiérlelt nagyjátékfilmjének megtekin-

tése után garantáltan lesz legalább egy álmatlan éjszakánk – nemcsak a borzongás, hanem az intelligens, felkavaró történet által generált kérdések miatt is.
Extrák: Semmi.

BENKE ATTILA

Batman: Gyilkos tréfa

Batman: The Killing Joke – amerikai, 2016. Rendezte: Sam Liu. Forgalmazó: Warner Home. 76 perc.

Személyes beszámolókból szerezhethünk tudomást arról, hogyan dolgozták fel a mit sem sejtő gyerekek 1990 januárjában az első magyar nyelvű Batman-képregényfüzet okozta sokkot. A magyar kiadó ugyanis *A gyilkos tréfával* indított, vagyis egy átlagos Batman-sztori helyett rögtön az egyik legbotrányosabb, rendhagyó történetet választotta.

Alan Moore író korábban a *V mint vérbosszú*ban és a *Watchmen – Az őrzőkben* kezdte ki az álarcos igazságosztók mítoszát, elmekörtani esetekként ábrázolva hőseit, ám Batmannel még messzebbre ment. Az az aljasság, amit a hős ősellensége, Joker művel *A gyilkos tréfában*, bármilyen fikcióban durva lenne, a fiataloknak szóló szuperhőstörténetek között pedig jóformán azóta is pártját ritkítja. Hogy megpróbálja az örületbe kergetni Batman

szövetségését, Gordon felülgylőt, Joker megnyomorítja, meztelenre vetkőzteti és feltehetően meg is erőszakolja Gordon lányát. Az aktusról fotókat készít, majd végignézeti azokat a foglyul ejtett rendőrrel, míg végül maga Batman is kétségbe vonja, hogy van értelme az igazságért küzdeni, ha a Jokerhez hasonló örültek újra és újra szabaddá kerülhetnek.

Az idei rajzfilm-adaptáció precízen rekonstruálja Joker gaztetteit, vállalva a magas korhatárbesorolást, ám a képregény lélektani hatását képtelen visszaadni. Ennek elsősorban a Brian Bolland szürrealisba hajló rajzait leegyszerűsítő és elszűrítő képi világ az oka, másrészt egy dramaturgiai baklövés. Az alkotók ugyanis új történet-szálat írtak Barbara Gordonnak, hogy közelebb hozzák őt a nézőkhöz, a film első harmadában tehát Joker fel sem bukkan. A képregénytörténet egyik legbrutálisabb sztorija elé ékelve azonban bármilyen konfliktus súlytalan marad, a váltás pedig zavarbaejtő: mintha két külön filmet látnánk. Eközben Batman szinte mellékszereplővé fokozódik le. Így a kegyetlen finálnak sincs igazi ereje, amelyben a szuperhős ráeszmél, milyen meddő és abszurd is voltaképpen a ténykedése.

Extrák: a következő DC-animáció reklámja.

KRÁNICZ BENCE



Közben a klasszikusok...

Ősszel új képregények valószínűsége van kilátás, és mivel lapzárta-kor ezekből még előzetest sem láthatunk, nézzünk bele a külföldi és hazai klasszikus képregények kiadásának helyzetébe.

Apró eltérésektől eltekintve időrendben halad az ókori kisgall faluban játszódó történetek sora, és éppen most tartunk a legjobb epizódoknál. Az 1970-es évek elején az Asterix-történeteket heti folytatásokban közlő *Pilote* már alaposan kínította a „gyermekmagazin” címként, olvasói felcseperedtek, és felnőttbb tartalmakra vágytak. A lap elkezdett reagálni a napi aktualitásokra, és bár maga René Goscinny ebből kevéssé vette ki a részét, mégiscsak ő volt a főszerkesztő, aki jóváhagyta az irányt. Ő viszont rajzolótársával, Uderzóval együtt inkább beleszótt a történetekbe azokat a társadalmi jelenségeket, amelyek foglalkoztatták a közvéleményt, persze mindig a rá jellemző áttételekkel.

Goscinny receptje látszólag egyszerű, hiszen minden epizódban egy vagy két témát emel ki, és egy vagy két különleges szereplőt állít Asterix, Obelix és a többiek útjába, ám csak egy dologban lehetünk biztosak: a történet a hagyományos lakomával ér véget. A rabszolgatartást a bizalmi

állások betöltésének sajátos gyakorlatával, a franciáknál elképesztő méretet öltő asztrológia-ipar leleplezését a politikai pánikkeltéssel, az etnikai kisebbségek autonómia-törekvéseit a politikai korrupcióval párosítja, és minden alkalommal olyan felejthetetlen karaktereket teremt, mint Tifus, a luxus-rabszolgakereskedő, Sunyix, a látnok vagy Ocatarinetabellacsicsix, a korzikai törzsfőnök.

Asterix 18: Caesar babérkoszorúja, 19: A látnok, 20: Asterix Korzikán. Színes, kötetenként 44 oldal, puhafedelel. Kiadó: Móra.

Szintén Goscinnynek köszönhető a magyar kiadásban jubileumiként megjelent Lucky Luke-epizód, amely szokás szerint a klisék kiforgatásával alakít sztereotipikus szerepekből egészen egyedi karaktereket. A vadnyugatra újonnan érkező európaiak beavatása gyakori és hálás téma a westernekben. A valóságban az áldozatoknak nehezükre eshetett megérteni, mi a vicc a mai gólyatáboros szertartásoknál lényegesebb durvább próbatételekben. De mi lenne, ha a szórakozni vágyó helyiek egy olyan alannyal találkoznának, akit nem izgatnak a zaklatások? Például egy neveltetésétől fogva szinte flegmatikusan hidegvérű angol lorddal? Ilyen és hasonló csa-



varokkal tette örökké emlékezetessé Goscinny az eredetileg 1967-ben megjelent epizódot, amelyből a hazai kiadó kivételesen keménytáblás változatot is készített, korlátozott példányszámban.

Közel harminc év után jutott eszébe a rajzoló Morrisnak és a Goscinny halála utáni írók közül Léturgie-nek és Yannak, hogy Waldo Badmington és egykori inasa, Jasper történetét akár folytatni is lehetne. Meg is csináltak egy jó kis szórakoztató képregényt, amit biztosan sokan élveznek – de leginkább azok, akik nem ismerik az „előzményt”. Egy francia olvasói véleményt idézve: a *Klondike* nagyon jó olvasmány gyerekeknek, de hiányzik belőle mindaz, amitől *A zöldfülű* a felnőttek számára is élvezetes volt.

Lucky Luke 25: A zöldfülű, 26: Klondike. Színes, kötetenként, 44 oldal. Kiadó: Pesti Könyv.

A Zórád Ernő-sorozat a megszkott tempóban, évi két kötettel folytatódik. A véletlen úgy hozta, hogy a két legújabb rész

eredetileg pont egymást követően jelent meg a *Füles* rejtvénymagazinban, 1967-ben. Mindkettőnek remek a rajzai, és mindkét adaptációban felismerhetők Cs. Horváth Tibor jellegzetes hangsúlyai és kihagyásai. Utóbbiak persze csak azoknak tűnnek fel, akik nem ismerik Móricz Zsigmond illetve Walter Scott eredeti művét, és a képregények hatására sem szerzik be azonnal a regényeket.

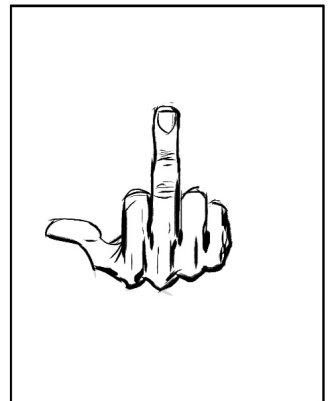
Az elszegényedett középnemes-családból származó Zórád minden bizonnyal személyes élményanyagból is táplálkozva ábrázolta korhú módon a *Forró mezők* szereplőit, ruházatát és díszleteit, a krimibe álcázott társadalomkritika azonban melodramává lényegült át. Az *Ivanhoe* esetében kevésbé zavaró, hogy romantikus kalandképregénnyé egyszerűsödött a történet, hiszen az eredeti sem volt valami precíz a történelmi hűség tekintetében.

Forró mezők, Ivanhoe. Fekete-fehér, kötetenként 44 oldal, puhafedelel. Kiadó: Nero Blanco Comix.

BAYER ANTAL

NÉMETH GYULA

SCI-FI-KLASSZIKUSOK RÖVIDEN



ELPUSZÍTHATATLANOK (1988)