

# FILMVILÁG

FILMMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

LIX. ÉVFOLYAM, 11. SZÁM

2016. november

490 FT / 8,60 RON

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

ESTERHÁZY // BÓDY

Trump vs. Clinton  
Bűnfilmek



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

Bruno Dumont: **A sors kegyeltjei** – Mozinét Kft.

CIRKO  
MOZI-JEGY

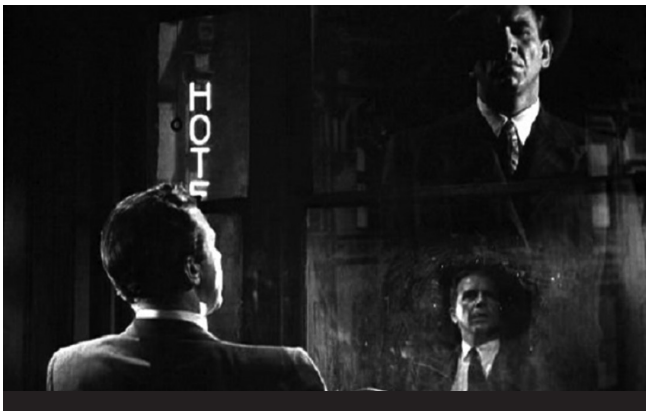
**50%**



## ESTERHÁZY PÉTER

Esterházy prózájának mozivászonra idézésére mindössze négy egész estés kísérlet történt: *Idő van, Tiszta Amerika, Anna filmje, Érzékek iskolája*. A szó és a kép közötti aláaknázott határsáv átjárása rendezőt próbáló feladat, különösen, ha az író a nyelv kivételes művésze. Az Esterházy-könyvek nem egyszer pár mondatban összefoglalható eseményeivel a filmrendezőnek nincs könnyű dolga.

**Gothár Péter: Idő van (Zalán Márk és Lázár Kati) – 4. oldal**



## FILM NOIR

Két noir-konceptió versenyez egymással minden korban, más-más megfogalmazásban, melyeket alapvetően a szerzőiség fogalma határol el egymástól: egyik szerint a film noir olyan korstílus, amelynek szerzői alkotói egységes módon reflektáltak koruk társadalmi valóságára – másik esetben egy frissen egységbe szerveződő tematikai séma a bűnügyi műfajcsoportban, ami áldozathószótól megvonja a bűntelenség pozitív vonását és a bűnhődést állítja középpontba.

**Edward Dmytryk: Gyilkosság, kedvesem (Dick Powell) – 20. oldal**

## KETTÉOSZTOTT AMERIKA

A Donald Trump-jelenség elválaszthatatlan a médiától: üzleti karrierjét – az apjától kapott dollármilliókon túl – jórészt azzal alapozta meg, hogy személyiségéből brandet épített. Kampánya behozhatatlan előnnyel indult: pont azokat a tulajdonságait hasznosította riválisaival szemben, amelyek korábban ideális valóságshow-szereplővé tették: arroganciáját, agresszivitását, nárcizmusát.

**Antoine Fuqua: A hét mesterlövész (Peter Sarsgaard) – 34. oldal**



2016 november

# FILMVILÁG

LIX. ÉVFOLYAM 11. SZÁM

## ESTERHÁZY PÉTER

Forgách András: Házymozi ( <i>Esterházy-adaptációk</i> )	4
Molnár György: Péter filmje ( <i>Esterházyra emlékezve</i> )	7

## BÓDY GÁBOR

Hegyi Zoltán: A kozmosz gerillája ( <i>Bódy Gábor</i> )	10
Lichter Péter: Tengerentúli hullámhosszon ( <i>Bódy experimentalizmusa</i> )	12
Czirják Pál: Második tekintet ( <i>Pieldner Judit: Szöveg, kép, mozgókép...</i> )	14

## MAGYAR MŰHELY

Soós Tamás Dénes: „Felvállaltam a közvetítő szerepet” ( <i>Beszélgetés Varga Ágotával</i> )	15
Bilsiczky Balázs: „A létezés is többszólamú” ( <i>Beszélgetés Sopsits Árpáddal</i> )	18

## FILM NOIR

Pápai Zsolt: Nincs holnap ( <i>A film noir műfaji családfája – 3. rész</i> )	20
Roboz Gábor: Minden fekete ( <i>A noir-címke</i> )	26
Varró Attila: Kettős árnyék ( <i>Noir és szerzőiség</i> )	29

## KETTÉOSZTOTT AMERIKA

Baski Sándor: A reménytől a rettegésig ( <i>Amerika választásai</i> )	34
Sepsi László: Ellenpont nélkül ( <i>Oliver Stone: Snowden</i> )	37
Benke Attila: Piszkos hetes ( <i>Antoine Fuqua: A hét mesterlövész</i> )	38

## FESZTIVÁL

Schubert Gusztáv: Szemet szemért ( <i>Velence</i> )	40
Baski Sándor: Beilleszkedési zavarok ( <i>Cinefest – Miskolc</i> )	44
Horeczky Krisztina: A mi nagy hasznunkra ( <i>BIDF – Budapest</i> )	46

## FILM/REGÉNY

Pethő Réka: Burton, ha diktál ( <i>Ransom Riggs: Vándorsólyom kisasszony különleges gyermekei</i> )	48
Varga Zoltán: Sólyomszárnyak suhanása ( <i>Tim Burton: Vándorsólyom kisasszony...</i> )	49

## KRITIKA

Kráncz Bence: Nincs orvosság ( <i>Jean-Pierre és Luc Dardenne: Az ismeretlen lány</i> )	50
Forgács Nóra: Rémségek kicsiny öble ( <i>Bruno Dumont: A sors kegyeltjei...</i> )	51
Kovács Gellért: Nyelvében él ( <i>Denis Villeneuve: Érkezés</i> )	52

## TELEVÍZIO

Kolozsi László: Nem felejthető ( <i>Tasnádi István: Memo</i> )	53
----------------------------------------------------------------	----

## MOZI

DVD	61
PAPÍRMOZI	64

A címlapon: Bruno Dumont: *A sors kegyeltjei ... meg a többiek* (Juliette Binoche) – A Mozinet novemberi bemutatója.



# FILMVILÁG

**ALAPÍTÓ FŐSZERKESZTŐ**  
Létay Vera

**FŐSZERKESZTŐ**  
Schubert Gusztáv

**SZERKESZTŐ**  
Varró Attila

**KÜLSŐ MUNKATÁRSÁK**  
Ardai Zoltán  
Baski Sándor  
Pápai Zsolt  
Schreiber András

**SZERKESZTŐ-MUNKATÁRS**  
Sümeghi Éva

**LAPTERV, TÖRDELÉS**  
Fonódi Luca

**SZERKESZTŐSÉG**  
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.  
Telefon: 06-1-350-0344  
Telefax: 06-1-350-0344  
E-mail: [filmvilag@chello.hu](mailto:filmvilag@chello.hu)  
[www.filmvilag.hu](http://www.filmvilag.hu)  
[filmvilag.blog.hu](http://filmvilag.blog.hu)

**KIADÓ**  
Filmvilág Alapítvány

**FELELŐS KIADÓ**  
Schubert Gusztáv

**KIADÓHIVATAL**  
1137 Budapest, Radnóti Miklós u. 27.

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

**ELŐFIZETHETŐ**  
e-mailen: [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu)  
telefonon: 06-1-767-8262  
on-line: <https://eshop.posta.hu/storefront/>  
postai csekk: 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](http://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](mailto:batthyany@kultur-press.hu)

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

**FELELŐS VEZETŐ**  
Molnár Miklós ügyvezető igazgató  
**Megrendelészám:**  
TPR16-0196

## YOUR DIGITAL MEDIA

your digital media  
**Dimag**



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

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

FIVE INTERNATIONAL KFT. // [UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU](mailto:UGYFELSZOLGALAT@DIMAG.HU)

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

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

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

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

*A szerkesztőség*

képek videó linkek hírek kritikák  
elemzések videó linkek hírek kritikák elem  
zések képek videó linkek hírek  
kritikák elemzések videó linkek hírek  
képek videó linkek hírek kritikák  
elemzések videó linkek hírek kritikák  
elemzések képek videó linkek hírek

# FILMVILÁG

[filmvilag.blog.hu](http://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](mailto: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](mailto: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!**

## KÖSZÖNET AZ OLVASÓKNAK

Köszönjük azoknak a nagylelkű és szolidáris olvasóinknak a segítségét, akik 2016-ban adójuk **1 %-át** lapunk támogatására ajánlották fel!

A **923.657** forintot a Filmvilág megjelenetésének költségeire fordítjuk.



**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 novemberi előadásaira.**

Felhasználható egy alkalommal, egy személynek.

## CONTENT

### PÉTER ESTERHÁZY

**Házy Cinema** (Esterházy Film Adaptations) by András Forgách, p. 4. **Péter's Film** (In Memoriam Péter Esterházy) by György Molnár, p. 7. *The most distinguished Hungarian writer, Péter Esterházy worked with three different directors in four different films but in all of these films he was always the protagonist.*

### GÁBOR BÓDY

**The Guerilla of Cosmos** (Gábor Bódy) by Zoltán Hegyi, p. 10. **Transcontinental Wavelength** (Bódy's Experimentalism) by Péter Lichter, p. 12. **Second Look** (Text, Image, Moving Image) by Judit Pieldner) by Pál Cziráj, p. 14. *Hungarian experimental filmmaker and innovator would be 70 years old this year and he would make revolutionary virtual reality films now beyond any doubt.*

### HUNGARIAN WORKSHOP

**I Have Accepted the Mediator's Role** (A Talk with Documentary Filmmaker Ágota Varga) by Tamás Dénes Soós, p. 15. **Life is Also Polysemous** (A Talk with Árpád Sopsits) by Balázs Bilisiczky, p. 18.

### FILM NOIR

**There is No Tomorrow** (The Family Tree of Classic Film Noir – Part Three) by Zsolt Pápai, p. 20. **All is Black** (The Noir Tag) by Gábor Roboz, p. 26. **Double Shadow** (Film Noir and Auteurism) by Attila Varró, p. 29. *Basically there are only two competing conceptions of film noir: it is a movement of film history with prominent and pronounced Hollywood auteurs or it is a new genre of crime films based on the ordinary citizen trapped in crime and punishment.*

### DIVIDED AMERICA

**From Hope to Horror** (Election and Media in the United States) by Sándor Baski, p. 34. **Without a Counterpoint** (Snowden) by Oliver Stone) by László Seps, p. 37. **Dirty Seven** (The Magnificent Seven) by Antoine Fuqua) by Attila Benke, p. 38. *During this year of the Presidential Election the political candidates have become media stars and the heroes of the movies have become allegorical Obama, Hillary Clinton and Donald Trump.*

### FESTIVAL

**Eye for an Eye** (Venice 2016) by Gusztáv Schubert, p. 44. **Integration Problems** (Cinefest – Miskolc) by Sándor Baski, p. 44. **For Our Greatest Benefit** (Budapest International Documentary Film Festival) by Krisztina Horeczky, p. 46.

### FILM/NOVEL

**Dictated by Burton** (Miss Peregrine Trilogy by Ransom Riggs) by Réka Pethő, p. 48. **Whooshing on Peregrine's Wings** (Miss Peregrine's Home for Peculiar Children by Tim Burton) by Zoltán Varga, p. 49.

### REVIEWS

**No Cure** (The Unknown Girl) by Jean-Pierre and Luc Dardenne) by Bence Kránitz, p. 50. **Little Bay of Horrors** (Slack Bay) by Bruno Dumont) by Nóra Forgács, p. 51. **The Key is the Language** (Arrival) by Denis Villeneuve) by Gellért Kovács, p. 52.

### TELEVISION

**Unforgettable** (Memo) by István Tasnádi) by László Kolozsi, p. 53.

**CINEMA** p. 54.

**DVD** p. 61.

**PAPER CINEMA** p. 64.

**On the Cover:** Juliette Binoche in *Slack Bay* by Bruno Dumont (A Muzinet Release)



## ESTERHÁZY-ADAPTÁCIÓK

## Házymozi

FORGÁCH ANDRÁS

**A SZÓ ÉS A KÉP KÖZÖTTI ALÁAKNÁZOTT HATÁRSÁV ÁTJÁRÁSA RENDEZŐT PRÓBÁLÓ FELADAT, KÜLÖNÖSEN, HA AZ ÍRÓ A NYELV KIVÉTELES MŰVÉSE. ESTERHÁZY PRÓZÁJÁNAK FILREVITELÉRE MINDÖSSZE NÉGY EGÉSZ ESTÉS KÍSÉRLET TÖRTÉNT.**

Újranézni, újraolvasni. Újraolvasni, újranézni. Újragondolni. „A rosszul begombolt mellényt előbb végig ki kell gombolni, aztán kell újra begombolni” – mondogatta olykor édesapám, Deák Ferenc nyomán, hamiskás mosollyal arcán, arra utalva, hogy vannak dolgok, amelyeknél vissza kell menni az alapokig. Deák Ferenc esetében a kiegyezés volt ez az újragombolás. Esterházyval viszont az a helyzet, igen, „a helyzet” – és van-e ember széles-e a hazában (nyilván van ilyen, mindazonáltal), aki ne tudná kiegyezíteni ezt egy pofás Esterházy-citátummal? Mármost egy Esterházy valamely művében található *idézet*tel, amit viszont mi már úgy idézünk, és csakis úgy autentikus, hogy voltaképp Esterházyt idézzük: a helyzet tehát „reménytelen, de nem komoly”, és ebben az idézési technikában már benne van Esterházy egyik hallatlan vívmánya, amit nagyjából „appropriation”-nek, „kisajátítás”-nak nevez a kortárs művészetfilozófia, amelynek során az válik művészetté, ahogyan mások művei részévé lesznek a mi önkifejezésünknek.

Itt meg is állhatnék, mert a film – dolgozatunk tárgya – éppenséggel nagyon is ilyen műfaj, a film par excellence kisajátító: a rendező elveszi mindenkitől, amije van, szerzőtől, színésztől, operatőrtől, ez az ún. „rendezői film”, és Esterházy filmjei – legyünk nagyvonalúak, és ezúttal vegyük el a rendezőktől, és adjuk oda neki mind a négyet, mert ezúttal négy filmről, négy ún. „egész estés” filmről beszélünk: sorrendben *Idő van, Tiszta Amerika, Anna filmje, Érzékek iskolája* – pedig olyan filmek, amelyekben a filmek,

ha működni akar, folyamatosan vissza kell valamilyen rafinált módon kérdeznie működése alapjaira, különben nem fog működni. Vagyis állandóan *végig* ki kell gombolni azt a bizonyos kabátot, ami legyen ezúttal Esterházy gondolkodása, mondatzenéje, világképe, az a bizonyos „összetéveszthetetlen”, amelyik a *róla írt* szövegeket is alapvetően formálni tudja (mint jelen szövegem is bizonyítja).

Megjegyzendő, hogy a négy Esterházy-film mind egy évtizeden belül készült, bár ez a bizonyos egyetlen évtized akkórban hosszabbnak tűnt, illetve sokkal rövidebbnek, mert épp a közepére esett a váratlan fordulat, az ún. rendszerváltás: a filmek a rendszerváltás előtt öt évvel és az utána következő öt évben készültek, mintegy szimptomatikusan jelezve, hogy az egyik műfaj – az Esterházy-próza, vagy inkább az Esterházy-gondolat, másként mondva az Esterházy-daimón, de voltaképp az Esterházy-nyelv – miféle ritka történelmi pillanatban tud átcsapni egy másikba, a filmbe. Íme az évszámok: 1986, 1987, 1992, 1996.

Összehasonlításul: Krasznahorkai László *Sátántangója* 1985-ben jelent meg, és Tarr Béla *Sátántangó* című filmje 1994-ben készült el. Vagyis lényegében ugyanebben az évtizedben. Ami elég érdekes atekintetben, hogy miféle szellemek szabadultak ki a palackból ezzel a bizonyos társadalmi fordulattal (visszagyömöszölésük jelenleg folyik, de nem fog sikerülni). A *Sátántangó* anélkül inkább lényeges itt, mert lakmusz-papírként használhatjuk, hogy legalább jelezzük, mit jelent valójában adaptálni egy prózai munkát vagy inkább nyelvet (ami azért nem egészen ugyanaz), filmre. Egyébként ennek legnagyobb

alakja, mármint próza és verbum filmre vitelének legnagyobb alakja a magyar filmművészetben talán Jeles András, de Bódy Gábornak is vannak ebben a vonatkozásban komoly érdemei, nem a cselekményről beszélünk, természetesen, hanem a szó és a kép közötti áthatolhatatlan és aláaknázott határsáv zseniális átjárásáról.

Az adaptációra van egy másik példám, egy nagyobb időben kiterülő ív is, amelyik szintén átível a rendszerváltáson (az ív, amelyik átível, mondom, jelzem, hogy folyamatosan játszok a szavakkal): 1976 – 2000, ez Mészöly Miklós *Film* című regényének megírása és filmre alkalmazása közötti idő, és a 25 év, vagyis negyed évszázad mű és alkalmazása között (olykor egy mű megírása és a megjelenése között) eléggé tipikusan magyar vagy kelet-európai történet. Tudjuk, hogy Surányi András filmje korántsem az első Mészöly-adaptáció volt, és inkább a csodálatosan megtalált nagyon jelentős színészek arcában és lényében, s nem föltétlenül a szerkezetben rejlik a pozitívuma. Hiszen szinte lehetetlen feladvány, filmre alkalmazni a *Film*et, ezt az eleve visszautalást, a rekurzív függvények eme csimborasszóját, amikor egy forma önmagára alkalmazza egy másik műforma rendszerét.

Gothár Péter, Molnár György vagy Solyom András kísérletei nagyon pontosan eligazítanak, mármint azt illetőleg, hogy mi is lenne a filmrendező dolga ilyen esetben. Mármost abban az esetben, ha egy nagy író, nagy nyelvész művét alkalmazza filmre. Ha pusztán arról van szó, hogy valamilyen cselekményt kell filmszerűvé tenni, erre nézve nagyon sok példánk lehet, de nem véletlen, hogy Ottlik Géza nem adott engedélyt egy filmrendezőnek sem, hogy az *Iskola a határont* filmre vigye, hiszen tisztában volt vele, hogy önmagában a cselekmény filmvászonra vetítésével még nem oldódik meg a feladvány, sőt, csupán elmaszatólódhat. Hozzáteendő, hogy egyik említett Esterházy-film sem viseli valamely eredeti Esterházy-mű címét, az író gondolom, azokat a műveit, amelyekből a rendezők kiindultak (*Hrabal könyve, Szív segédigéi, 17 hatytyúk*) végső soron megtartotta magának (helyesen tette). Gothár viszont – az író közreműködésével – eredeti forgatókönyvet alkotott (az *Idő van* előz-

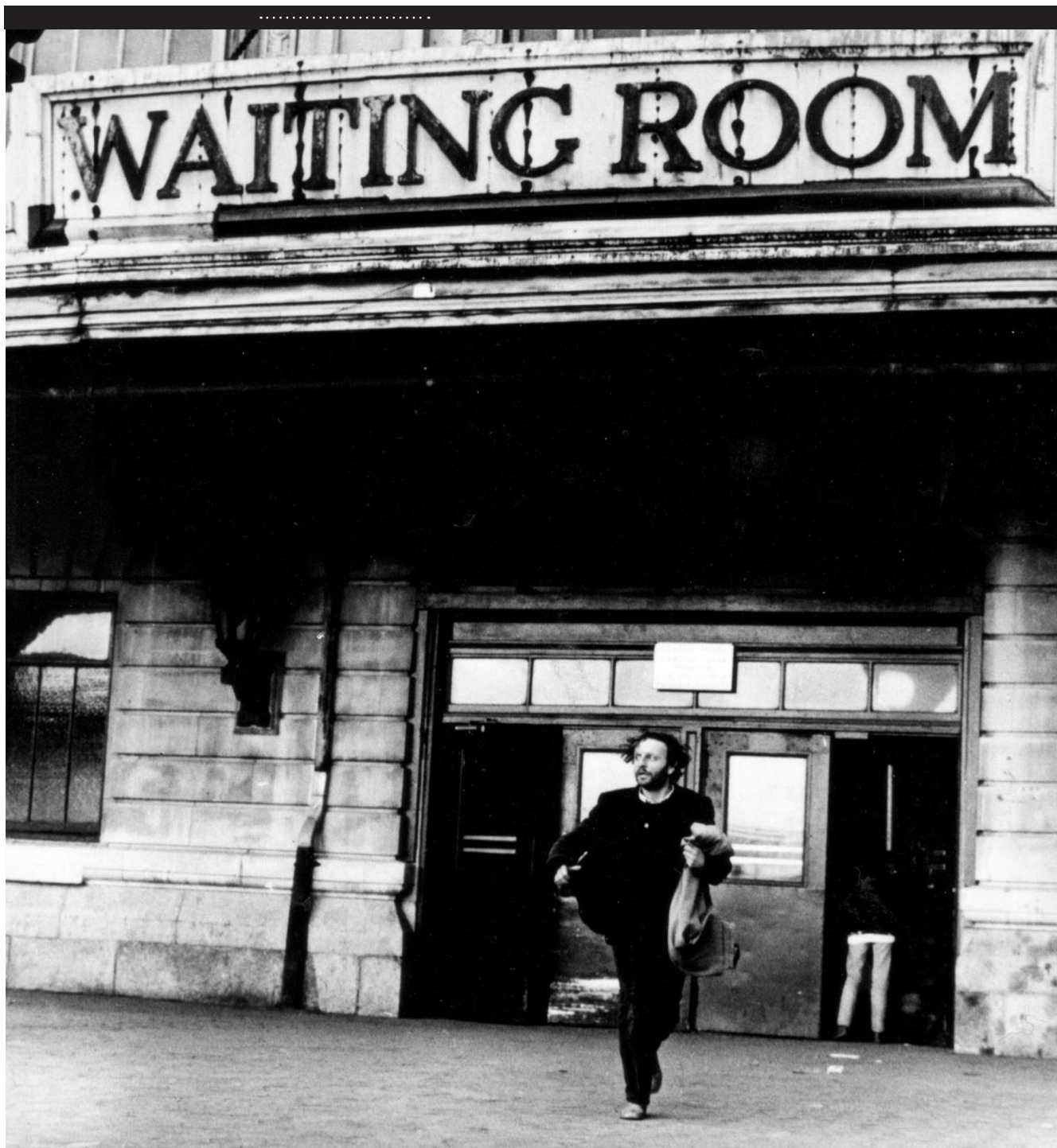
ménye egy Esterházy által írt pompás filmnovella, amelyik a Filmvilág 1985 szeptemberi számában jelent meg, és iskolapéldája annak, hogyan gondolkodik a szerző, amikor más műfaj terepére óvakodik), és a *Tiszta Amerika* a rendező és az író együttműködésének folytatása. Nehezen tudom elképzelni, hogy Esterházy

## "Maga az író az egyik fő esemény"

(Gothár Péter: *Tiszta Amerika* - Lukáts Andor)

úgy dolgozott volna Gothár keze alá, mint egy filmgyári forgatókönyvíró, a rendező rabszolgájaként, másrészt Gothár egy teljesen sajátos Gothárnyelvet hozott létre az idők folyamán (mármint verbalitást, nem filmnyelvet), és ennek a két nyelvnek, és nem csupán a két alkotónak a szerencsés találkozása ez a két film.

Nem köntörfalazok, szerintem Esterházy esetében az áttétel, a műfajok közötti átlépés (meglépni a sajréval) eddig egyedül Gothárnak sikerült, és neki is inkább az *Idő vanban*, vagyis legelső nekifutásában (szűz kéz), amely film, így utólag megtekintve, és mindent figyelembe véve, kezd klasszikussá érni a maga borzas, fésületlen rendetlenségével, finom kezdetlegességeivel és





archaikus, vízalatti hangulatával, van benne valami időtlen, időkezelése briliáns, habár nem Gothár legjobb filmje, de gondolatosságában a nagy filmjeivel egyenrangú mű. Hozzáteendő, és fontos, hogy Gothár később a színházban is, különösen az *ÉN* vagyok a te megrendezésével, adekvát kifejezéseket talált Esterházy művészetére egy másik műfajban, nyilván nem véletlenül. Egyszerűnek, elementárisnak tűnő megoldásokat talált egy roppant bonyolult szerkezetre. A színészeket és nézőket pedig megtanította Esterházyul, vagy legalábbis továbbképezte (például engem is).

Esterházy egyik hallatlan vívmánya, hogy bármit, szinte akármit beemelhetett a művébe, az abban a pillanatban az övé lett. Próbáljuk csak utánozni, nem könnyű, sőt, inkább lehetetlen – szóval az a helyzet, hogy Esterházy tragikusan korai halálával, igen, „tragikusan korai” halálával, mely kifejezés zsurnalisztamód bagatellizálja azt, ami idén történt, a Bastille felgyújtásának 227. évfordulóján, de még az ilyen banális szakkifejezések is, amennyiben Esterházy használta őket, művészetté lényegültek. Sokan nem értették ezt, de inkább félreértették, vagyis közhelyesnek érezték olyan magyar nyelvi egységeket, amelyek végül is az Esterházy-oeuvreben kerültek méltó helyükre és ezáltal a későbbi nyelvhasználat számára is meghatározóak lettek.

Úgyhogy inkább bombasztikus leszek, nagy szavakat akarok használni: Esterházy halálával egészen egyszerűen egy tartópillér tűnt el a kozmoszból, és nem nő helyére másik. Ez is szimptomatikus: ha Esterházyról ír, minden szó azonnal visszanez az emberre: „nem nő helyére másik”: nem nő, nem másik nő helyére, stb. – ez a beemeléstechnika, ez az „appropriáció” döntő, de mindenképpen figyelembe veendő szerkezeti információ lenne tetszőlegesen adott Esterházy-szövegek más műfajokba történő adaptációjánál. De nem csak erről van szó, mármint, hogy Esterházy új kontextust teremt régi szavaknak: Esterházynek megvolt az a képessége, hogy menet közben folyamatosan újragondolásra készítette az embert, egy mondat, egy stilisztikai vagy szintaktikai egység folyamatos újragondolására készítetett, és ez az egyik epikai tolvajkulcs az életműhöz, mert tökéletesen félreérthető a felületes olvasó számára,

aki csak a szüntelen formai tűzijátékot látja benne, öncélúságnak érzékeli azt, ami a gyakorlott olvasó számára végtelenül tiszta beszéd, illetve folyamatosan történő *történet* is (alapvetően családörténet), mely párhuzamosan fut – értelmezve a látszólagos, felszíni cselekményt – az Esterházy-könyvek nem egyszer pár mondatban összefoglalható eseményeivel.

Mire is fut ki most ez a gondolatmenet ebben a rövid dolgozatban? Az Esterházy-féle események az író állandó jelenlétét jelzik, hiszen nem szimplán narrátorként, hanem teremtőként, demiurgoszként, *maga az író az egyik fő esemény*, és ezért egyáltalán nem mindegy, *ki játssza* ezekben a filmekben az írot. Nyíltan vagy rejtve, de a főszereplő minden esetben valamilyen Esterházy-alteregő: reakciói, mimikája és beszéde minden nézőben Esterházy-reminiscenciákat kell, hogy ébresszen, nyelvhasználata gyakran közvetlen Esterházy-idézeteket jelent, a dialógusok ritmusa Esterházy-beszéd. Nem mindegy, hogy az illető színész *miféleképpen* játssza is ezt a bizonyos központi idegrendszer, érzékeny neuronhálózatot, melynek érzékenysége gyakran matematikai formulákba és idézetekbe burkolódik, hívűs iróniába.

Gothár két Esterházy-filmjében Zala Márk illetve Lukáts Andor ez az alteregő, Molnár Györgynél Cserhalmi György, Sólyom Andrásnál pedig Kaszás Attila. Teljesen világos, hogy mind Zala Márk, mind Lukáts Andor – bármilyen sok filmben és színdarabban játszottak is – alapvetően outsiders, marginális figurák, *különböznek*, Cserhalmi és Kaszás – két nagyszerű színész – viszont klasszikus értelemben vett színészek, színészien rekonstruálnak figurákat, maguk viszont nem adnak hozzá (vagy nem úgy adnak hozzá), mint a másik kettő. Zala Márk tűnődő mosolya, képessége a sodródásra – amelyben nem kevés van a melankólikusok tompult túlérzékenységből, vibráló passzivitásából –, és Lukáts Andor szenvedélyes, heves, mohó kíváncsisága, karakteres arca, nézése, beszédének különös, köztes jellege (a hanghatásokra utalok, arra a kissé karcos, rekedtes tónusra például, ahogyan minden egyes szót megformáltan kiejti), de mégis, alkatuk, bár eléggé különböző, eleve hozza azt a fajta rápillantó-visszakérdező attitűdöt,

a játékoságnak azt a személyiségből fakadó és összetéveszthetetlen és kiszámíthatatlan intellektuális mintázatot, ami – és nem kell, hogy Esterházy-szövegeket vagy -ritmusokat adjanak elő – a subjektivitásban (vagyis azzal, amivel a néző, akár akar, akár nem, azonosulni fog) az ilyen művek esetében alapföltétel. Az *Anna* filmjében Cserhalmi egy utalásszerűen az író tényleges környezetét mintázó valóságban, a szülőktől örökölt házban, ahol még a gyerekek sorrendje és életkora is az Esterházy-család albumából kivágott képek rekonstrukciójának tűnik, ragyogóan adja azt a nagyon integráns személyiséget, akinek az írot képzeljük. Az epizódok, a kitelepítés, az anya halála, ma már részei az Esterházy-mitológiának, a formában – DÉS időről-időre szaxofonozik, Gálfi áttetsző angyal – megjelennek a tipikus Esterházy-motívumok, a filmnyelv (például Makk *Szerelem* című Déry-adaptációja nyomán, ami egyébként őskép és ősminta) professzionális. Mégis hiányérzetet hagy a film, illusztratív. Ugyanez igaz az Érzékek iskolájára is, amelyik szép és érzéki film, jó ritmusérzékkel, pompás helyszíneken leforgatva. Ezeknek a filmeknek megvannak a maguk értékei, csak nem azt a nyelvet beszélik, amelyet ez a nagy művész beszélt, és ez, hogy kurtán összefoglaljam, már a szereplőválasztásoknál eldőlt. Gothár esetében egy mozgékony szellem (Gothár), találkozott egy másik mozgékony szellemmel (Esterházy). Ez itt most nem filmkritika, hanem tünet-leírás: a feladat mérete és a kivitelezés mérete a később készült, és profin lebonyolított filmekben nem találkoztak. Az egyik lehetőség tehát az illusztráció, a másik a világteremtés.

Most, hogy az egész Esterházy-életmű (igen, hölgyeim és uraim, „életműről” rendszerint halál esetén beszélünk) hirtelen újra elénk penderül, csúfondárosan, huncutul, mert újraolvassuk és újragondoljuk, mert muszáj újragondolnunk és újraolvasnunk, világos, hogy minden a helyén van benne. És ez a Gothár-változatokra mindenképpen igaz, még akkor is, ha a New York-i futamra rányomta bélyegét a körülmények esetlegessége és a szüntelen improvizáció – ám ez az improvizáció csak fokozza a film Esterházy-ságát. Lehet tehát tudni Esterházyul, ha nem is könnyű. •

ESTERHÁZYRA EMLÉKEZVE

# Péter filmje

MOLNÁR GYÖRGY

**KÖZÖS IRÁNYTŰNK KOSZTOLÁNYI VOLT, AZ „IRODALMI ÍRÓ”, ESTERHÁZY SZAVAKKAL JÁTSZOTT, ÉN KÉPEKKEL, AKKOR IS, AMIKOR AZ Ő SZÖVEGÜKET VITTEM FILMRE.**

„A könyv a szellemi manna, amelyből mindenki jóllakhatik, az égi táplálék, amely minél inkább fogyasztják, annál több lesz belőle, a bűvös kenyér, amely senkit nem hagy éhen, minden ínségest kielégít, hatalmassá tesz, úgyhogy mindenki az ismeretek tőkése és nagybirtokosa lehet általa, gondolat-milliomos. (...) A könyv, amely mindenütt jelenlévővé varázsolta a szellemet, megteremtette az emberiség lelki közösségét. A könyv, amely nemcsak

a teret hódította meg, hanem béklyóba verte a térnél is nagyobb ellenségünket, megállította az időt. Ennél nincs nagyobb csoda. Mindig a legegyszerűbb dolgok a valódi csodák. (...) Általában a szó, mindig több, mint a tett. (...) Mintha szavakkal játszani nem annyira volna, mint magával az étellel játszani.”

Kosztolányi sorok, idézetek, amelyek akár E.P.-től is

származhatnának. Meglehet, már első írásai is ezért fogtak meg, amikor még Kosztolányi nem foglalt el olyan előkelő helyet az irodalmi kánonban. Ő az „irodalmi író” (Ady) szemléletmódját követte, s ez a világlátás hozzám is igencsak közel állt, már kamaszkorom óta. „Dezső”, „Desiré” közös iránymutatónknak mondható. Kosztolányit magamban „atyai jó barátomnak” nevezem, neveztem sokáig, mára e feltekintés az idősebbre erősen okafogyottá vált. K.D. ötvenegy esztendősen hunyt el, túléltem, ahogy a szintén többekkel együtt olykor számomra is erkölcsi és alkotói mintát mutató E.P. sincs közöttünk, aki nálam két évvel később született. Közös Kosztolányi „iránytűnk” egyértelmű, készítettem művei alapján játékfilmet (*A rossz orvos*), televíziós játékfilmet (*Tavaszi nyár, ősz*), de még etűd sorozatot is (*Közjáték*), s Esterházy is sokszor „fordult” hozzá, elég csak az *Esti* című regényére utalni.

## „Együtt a tükörhöz nyomva”

(Molnár György: Anna filmje - Ráckevei Anna és Cserhalmi György)

Köveltük, követni próbáltam magam is a fent idézett gondolatokat, a továbbiakat is, hogy „szavakkal játszani





annyt tesz, mint oroszánokkal küzdeni”, csak a szavak helyett képeket értettem.

„Nem. Az élet nem ésszerű folyamat. Kis szeletekben, felületesen szemlélve, talán az. De az egész élet nem az.” (K. D.)

„Közép-európaiak vagyunk. Idegrendszereink elröngyölt, vércéppapírunk kemény.”

Ez utóbbi idézet már nem K.D.-től, hanem E.P.-től való, egy korábbi rendezéséből, a *Vigyázat! Mélyföld!*-ből.

Ugyan a megfilmesített Esterházy írások kapcsán, már ami engem érint, az 1993-ban bemutatott *Anna* filmje kerül említésre a szakirodalomban, a visszaemlékezésekben, ezt „jegyzik”, noha munkakapcsolatunk korábbra tehető. Az 1985-ben, több részletben elkészült, de csak évekkel később bemutatott *Vigyázat! Mélyföld!*-ben ugyancsak láthatók E.P. feldolgozások.

*Vigyázat! Mélyföld!* Zenés irodalmi salátának neveztük ezt a nemzedéki ön-életrajznak tekinthető dolgozatot, amelyben másokkal együtt Bereményi Gézán, Cseh Tamáson, Sándor Györgyön, Vámos Miklóson át Spiró Györgyig, Kornis Mihályig, és persze nem hangsúlytalanul Esterházy Péterig terjed a nagyjából akkoriban egyforma világszemléletű, és a mai elismertséggel akkor még enyhén szólva nem rendelkező szerzők sora. Valahogy mind ismertük egymást, valamiféle akolmelegben leltünk egymásra, noha E.P.-vel kapcsolatban sem emlékszem valami különös egymásra találásra, beavatásra, mint ahogy a régiiek emlékeznek, hogy a New York, majd Hungária Kávéházban hogyan kerültek az ifjak az asztal végére, majd egyre előkelőbb helyekre Osváth, illetve később a „három lektor”, netán Kellér Andor, esetleg éppen egymás közelébe. Ahogy a filmeseknél Janovics Jenő és Korda Sándor ugyancsak ezen a helyen leletek egymásra. Meglehet, hogy valami különleges filmvetítésen akadtunk össze, ismertük meg, vagy fel egymást, félig nyilvános irodalmi esten, társaságban, vagy a kultúra „Elizélt” Pálotájában a Vörösmarty téren, netán az FMS környékén. Az FMS vállalta fel végül is a *Vigyázat! Mélyföld!*-et. (FMS, Fiatal Művészek Stúdiója. Akár a legendás Balázs Béla Stúdió, a már-már elfeledett televíziós FMS ugyancsak bemutatási kötelezettség nélkül adott teret az újabb, frissebb szellemi és formai megközelítéseknek, „mindenki megfordult ott, aki számított”.

„...ha én főnök volnék, és az örök világság fényeskedjék nekem...”

A *Vigyázat! Mélyföld!* részlete, egy „megképesített” Esterházy monológból az utolsó szavak. (Kern András alakította.) Az egész írás a felkapaszkodni vágyó kisember zsörtölődései és vágyai hangzanak el. És ha beteljesülnek? Úgy vélhettük, hogy arra a korszakra rimel csupán. Érvényes továbbra is, ha bekövetkezik, tapasztalhatjuk. De E.P. sosem számított „kisembernek”. „Vigyázz velük kislányom, ezek gazdagok, akkor is, ha nincs pénzük, akkor is.” – ahogy az aggódó lányos anya (Csomós Mari) óvja gyermekét (Ráckevei Anna) hősüinktől (Cserhalmi György) már az *Anna* filmjében. De E.P. mint főnök? Sosem választották meg, bizonyára nem is vállalta volna valamely írói-, vagy művészeti szervezet élén a „főnökséget”. Ismerjük az író-, és költőfejedelmek elhivatottságát, akadt elég e honban, akarva, akaratlan vállalva a szerepet. E.P. szabadon, függetlenül, ironikusan, és ön-ironikusan mégiscsak az egyik meghatározó alakká vált e téren is. Ki kérdőjelezhetné meg, művészi rangját, erkölcsi biztonságát, hitét, magyarságát, „származását”. Plebejus arisztokrata? Hisz velünk együtt cseperedett fel, abban a világban, hogyan is élhetett volna másként? Imponált bátorsága, szinte megalkuvást nem tűrő szembenézése a tényekkel, akár önmagával szemben is, telis-tele játékosággal. „Ezek” úgy hordják a zakót, mintha pulóver lenne”, mondogatta az egykori „ezekre”, de az „ezek”, mint látható, újratermelődnek, ezt is jól érezte.

„Fajdkakasok és tükörképük egyé válnak, s ott áll a kurfürst jobbjába, haja izzadtan tapad homlokába, és hangjában különös, örült triumffal kiáltja: megvan!

Én vagyok az, akin nevettek. Én, nevetések tárgya, én állok holt sápadtan, izzadságtól gyöngyösen, a nehéz tálcát a sült fajdkakással együtt a tükörhöz nyomva, úgy hogy egy pillanatra a fajdkakas és a fajdkakas-kép egynek látszik.

Én vagyok az, akin nevettek. És ha majd eleget nevettek, ki fogtok küldenit zord konyhamesterünkhöz, méltó büntetésemért.”

A *Vigyázat! Mélyföld!* egy másik részlete. A lakáj (Kern András) küszködött a tálcával, a kényes egyensúllyal az előkelő társaságban egy fényes estélyen. E kényes egyensúly mulatságos, ám komoly vallomás, mi másról, mint a művészetéről. Esterházy mondatoknak vélhetnénk, noha egy északi írótól vett, átfogalmazott vendégszöveg. E.P. gyakorta használt

vendégszövegeket, bíralták is ezért egy időben, erre is a maga módján, szellemesen válaszolt, akadt kötete, amelyben minden egyes forrást részletesen feltüntetett. Vendégszövegek? Eleinte nekem is különösnek tűnt merész használatuk, noha végül is érthető, az író is, akár a rendező onnan gyűjtöget, ami a szeme elé kerül. Hány író lakásában láttam polcon, asztalokon, konyhapulton, fürdőszobatükör sarkában cetliket, amelyeken mondatok, mondatfoszlányok szerepeltek, amelyeket a szerző az utcán, a villamoson, egy-egy hivatali beszélgetéskor gyűjtött össze, s vártak felhasználásra. Miért ne lehetne éppen más írásokban használható mondatokra lelni, azokat használni?

„A történelmet a győztesek írják. A legendákat a nép szövi. Az írástudók fantáziálnak. Biztos csak a halál.”

Esterházynek vélt sorok az *Anna* filmjéből. Évekkel később olvastam a „forrást”, vagyis, hogy a mondatok Danilo Kiš átiratok. De az *Anna* filmjében, követve E.P.-t filmrészlet idézetek is szerepelnek.

Az *Anna* filmje a *Hrabal* könyve, *A szív segédigéi*, meg E.P. egyéb írásai alapján készült. Ha tetszik – adaptáció. Persze ez nem ilyen egyértelmű. Magam, mint a magyar irodalom jó barátja gyakran fordultam, fordulok e „vidékre”, ha valami égetően foglalkoztat, s hasonló megközelítésre lelek, hát nem gondolom, hogy szükséges úgynevezett teljesen eredeti forgatókönyv. Így történt az *Anna* filmje esetében is, vagyis hogy lehet „ide”, ebbe a világba, kis világunkba újabb gyereket „létrehozni”, hogy megszülessen-e a „kis dilemma”. Igencsak örültem, hogy milyen bizalommal adta oda alapul a műveit, büszkélkedhetnék is, hisz nem mindenkinek adta oda. Sőt, nem ragaszkodott semmihez, ismervé a műfaji különbségeket, úgy gondolta, amit rendelkezésembe bocsájt, így mondta, csupán alap, kanavász, azt hímezhetünk bele, amit jónak es fontosnak vélünk. Vagyis felhasználhattam a meglévő dialógusokat, de nem lettem minden szükségesre, hát magam is írtam párbeszédet „esterházyisan”. E.P. gáláns módon jegyezte meg, hogy nem lehet észrevenni a különbséget. Szép, udvarias gesztus. Miközben tényleg, nem írt bele a forgatókönyvbe, pedig szerettem volna, nem szólt bele a filmbe, azért csak kedvelte, ki-kilátogatott a forgatásra. Főleg akkor, amikor Római környékén forgattunk, néhány fotó is megmaradt erről.



irodalmi kabaré kerül megrendezésre rendszeresen. Olykor E.P. is írt ide, felolvasott. A kabaré méltatlanul vált alpári-vá, a hajdani Nagy Endre féle, illetve a Molnár Ferenc és Heltai Jenő igazgatta korai műhelyek mellé irodalmi kabarék voltak, a fentiek mellett a szerzők Szép Ernőtől Karinthyig, s bármilyen meglepő Adyig, Móriczig (sőt Herczeg Ferencig) terjedtek. És persze Kosztolányiig. Micsoda irodalmi kabaré működhetne, akár manapság is, ahol Esterházy lehetne az egyik vezető szerző!

Vissza-visszatekintve, elvesztése után is azonnal felidéződtek a képek, amint az eltelt évtizedekben csak össze-összeakadtunk, hol ritkábban, hol sűrűbben, ha közös ügyünk akadt, mint például *Anna filmjénél*. Egyszer-egyszer jártunk is egymásnál, de leginkább társaságokban, irodalmi eseményeknél futottunk össze. Miután, vagy mielőtt az írók meghozták volna a rajongók és hódolók, vonultunk félre egy csendesebb zugba. Beszélgetéseinkre elsősorban nem, mint fennkölt eszmecserekre emlékszem, inkább az egymással rokonszenvező, bizony már idősödő emberek kérdéskörei vetődtek fel, a hétköznapi életünk, olykor a testi bajok. Legutóbbi találkozásunkkor a *Hasnyálmirigynaplóból* még nem jelentek meg részletek, talán Ő sem gyanította mi vár rá... Leginkább a családkról esett szó, így a *Hrabal* könyvében, meg az *Anna filmjében* szereplő „kis dilemmákról”, akik mostanra már huszonévesek lettek, vagyis az ő Miklós fiáról, és az én Péter Miklós fiamról. Fiú gyermekem nem E.P., vagy a legkisebb fia után kapta a nevét, hanem családi okokból, mégis érdekes az egybeesés, a nagyjából egy időben született gyermekek, a könyv, és a film között. Az én, akkor még csecsemő sarjam azután még kapott is egy dedikált példányt az *Egy nőből*: „Péternek Pétertől”.

Sajnos „csökken a létszám”, E.P. elvesztésével nagyon is hangsúlyosan, ami nem a hétköznapi életünket illeti, hanem azt a vidéket, amelyet Illyés „haza a magasban”-nak nevezett, mondhatni országunk, szebb, barátságosabb, szeretni valóbb arcát.

„... hogyan is lehetne félni attól, ami létezik, vajon nem sokkal félelmetesebb az, ami nincs...”

„Megüti érdes ujjával szívünket az Is-ten!” (E.P.)

Az *Anna* filmje utolsó mondata: „És most hogyan tovább?” •

Azért persze a film mégiscsak „esterházy” lett nagyjából, de nem mindenütt. Hiszen például a férfitörzs anyja (Timár Éva), nagyon is hasonlított a „modellre” – noha én személyesen nem ismerhettem –, a szerző szerint megdöbbentően. Viszont az apa meg egyáltalán nem. (Akkor még senki sem tudta annak igazi sorsát, titkát. A szerző sem sejtette.)

„A nivótlan kísértés nem kísértés. A valódi kísértés első osztályú és testre szabott.”

Ez az apafigura (Végvári Tamás) inkább az én apámra hasonlított valamelyest, ezzel szerettem volna, a már rég nem köztünk lévő édesapámnak állítani valamiféle emléket, még a nyakkendőjét is ráadtam a szereplőre, s az 1956-ból megmaradt cigarettatöltője, meg a Béke márkájú cigarettahüvely is a képbe került. (Harcok idején jelentős cigarettahiány alakul ki, elkél a házilagos kivétel.)

„Nincs nagyobb keserűség, mint magunkról beszélni. Nincs nagyobb öröm, mint szeretni.”

„Történeteinket a félelem és a hazaszeretet fűzi egybe.”

„Csavarni lehet belőlünk az időt, mint konyharuhából a vizet.” (E.P.)

A *Vigyázat! Mélyföld!*, illetve az *Anna* filmje mondható leginkább közös kapcsolódási pontunknak, noha olykor akadtak másfélék is, kevésbé „művésziek”, vagy

„Csavarni lehet belőlünk az időt”

(Az *Anna* filmje forgatásán - Dévényi Rita, Székely B. Miklós, Molnár György és Esterházy Péter)

ki tudja. Jó húsz esztendeje nem egyszer „szerepeltünk” együtt, egymás mellett a *Konyhaművészet* lapban, illetve az ehhez kapcsolódó rádióműsorban. Az „evőművészet” sem kis dolog. Az *Anna*

filmje bemutatója után hamar leléptünk néhányan, Péter ismert egy valóban jó, igazi kínai éttermet..

A későbbiekben útjaink kevésbé kapcsolódtak. Egyáltalán nem esett jól, hogy bár, igaz, nem túl „nyomulósan”, de meghívtam, az *Egyszer élünk* bemutatójára, nem jött el. Az *Egyszer élünk* Tar Sándor írásai alapján készült, s az ezt megelőző hetekben derült fény arra, hogy Tar mi módon működött együtt az előző rendszer állambiztonsági szerveivel. Mit tudtam én, hogy E.P. éppen azokban a napokban szembesült az Állambiztonsági Hivatal Levéltárában a megrendítő ténnyel, akkor derült ki a papájáról, hogy miféle, Tarhoz igencsak hasonló sötét múlttal kell szembesülnie az írónak. (Persze azért nem ugyanaz az önmagával szembenézni kényszerülő Tar helyzete, mint Esterházyé, aki a szeretett hozzátartozóját, akire felnézett, kénytelen másképp látni.) A *Javított kiadás*, mint tudható, erről szól...

Utolsó személyes találkozásunk, talán a Trafóban lehetett, egy Litera elő-szilveszteren, ahol is valamiféle



■ BÓDY GÁBOR (70)

# A kozmosz gerillája

■ HEGYI ZOLTÁN

**IDÉN LENNE HETVENÉVES BÓDY GÁBOR. A MŰVÉSZ, A TUDÓS, A VILÁGPOLGÁR, A PROVOKÁTOR. MINDEN FILMJE PROVOKÁCIÓ VOLT. MIÉRT LETT VOLNA MÁS AZ ÉLETE?**

Filmet forgatok a fejemben. Mindjárt szétmegy. Másodpercenként huszonnégy csapás éri.

A filmkocka meg egyébként ugye az a kép, amelyből másodpercenként huszonnégy száguld el a szemünk előtt, amikor a moziban, vagy a televízióban filmet nézünk. Ezek most kicsit karcosak lesznek. Mintha Bódy rontotta volna el őket a vágóasztalon.

Megpróbálom elképzelni a hetven éves Bódy Gábort. Nehezen megy. Mert hogy él, ezért aztán a szám odafent a zárójelben, de az arca harminckilenc esztendő. Nemrég megadatott, hogy elöltsek egy napot a kilencven éves Makk Károly társaságában. Lenyűgöző volt, de a Mester fiatalkori arcát már nem tudom kapásból felidézni. De lehet-e valaki Mester harmincvalahány évesen? Úgy tűnik lehetséges, mert Bódy az volt. Szertelenül és tudatosan szétszórta magát a figyelmesek között. Aztán felszívódott, mint egy homokmandala a tengerparton. Bódy-tanítványnak lenni, nos, ahhoz elég volt néhány perc. A karizmája azonnal beszippantotta az embert, mint egy jó film.

Az elmúlt nyár, Káli-medence, Baksa-Soós Verával egy asztalnál. Hohó, micso-da jó kis hallucináció, látom mellette az a másikat is. Ritka szép emberpár voltak. Bonnie és Clyde, Mickey és Mellory Knox, Sid és Nancy. Totális rock and roll.

Bódy Gábor halálhírét Kecskés Kriszta közölte velem a Ráday Klubban, mintha tegnap lett volna, olyan a kép. Beállítás a zenekarral, jövök lefelé, érzem, hogy baj van, de azt nem, hogy ekkora. Azóta nem hiszem el, hogy öngyilkos lett.

Nem úgy nézett ki ugyanis (ettől még persze nyugodtan) és dugig volt tervekel. Ha meg a nagy nyomás, akkor ezzel az erővel bármikor összekaszabolhatta

volna magát. Hiszen feszt úgy élt, mint egy bozótharcosba gyömöszölt városi gerilla, aki befogadta ugyan a kozmoszt, de örökké hadakozott vele. Ha meg bipoláris volt, mint a zsenik jelentős része, akkor éppen a felszálló ágát élte, tehát már ezért se.

Bódy Gábor, az ügynök. Mivel ki-és megkerülhetetlen, essünk túl rajta. Először úgy, mint ha bárkivel, akárkivel történt volna mindez. Követeljük tehát a bepillantást az akták azon részébe is, amelyeket valakik bedaráltak, elégettek, megettek. Majd csendesedjünk el és vizsgáljuk meg, hogy adott helyzetben mi magunk miként cselekszünk, ha zsarolnak, fenyegetnek feleséggel, gyerekekkel, bármivel, aztán pedig nézzük meg, mekkora lenne az arcunk a második pofon után, bár a vesék még épek? Aztán meg kik vagyunk mi, hogy ítélkezzünk eleve nek és holtak felett? Esetünkben ráadásul azt is el tudom képzelni, hogy alkudozott velük, mint egy rabszolgakereskedő. Foglalkozása Arthur Rimbaud. Vagy éppen egy romantikus akcióhősnek képzelte magát. Akkor viszont az sem mindegy, hogy mi a gyilkos fegyver, egy vietnámi tanítványtól kapott svájci bicscsa, vagy egy szamurájkard. Bódy egész életében szerepeket játszott. A Világpolgár, a Művész, a Tudós. Mindez a hetvenes-nyolcvanas évek Magyarországról. Tökéletes, átélt alakítások, mint ha Sztanyiszlavszkij iskoláját kijárva lehúzott volna még néhány félévet Strassbergnél.

Bódy Gábor, agitátor és provokátor. Minden filmje provokáció volt. Miért lett volna más az élete?

Bódy Gábor, a műalkotás. Úgy magaslott ki a térből és az időből, mint Michelangelo Dávidja.

Alkohol és egyéb cuccok. Naná. A tenkes kapitánya.

Öltönyök. Volt benne valami ellenállhatatlanul sármos és férfias. Mint egy értelmiségi katonatiszt, bármit is jelentsen ez. Különös apafigura. Azon a rövid őszön, a halála előtt nem sokkal, többnyire öltönyt viselt. Embert nem láttam addig, akin így állt volna. Meg sem mertem szólítani, végül is ez a csávó rendezte a *Psychét*, ráadásul hogy néz már ki. Persze, hogy ő jött oda. És foltokban sem emlékeztetett senkire, akit addig ismertem. Mint egy ufonauta. Zárás után, az FMK-ból a Népköztársaság útján sétálva azonnal kiderült, hogy olyan képe van az Egészről, mintha hívták-küldték volna. És semmi hagymázás baromság mellé. Vidáman magyarázta azzal a jellegzetes, kissé vontatott hanghordozásával, hogy miként képzel el a videóklip filmjét a budapesti underground zenekaraival, és hogy lassan húzhatunk a stúdióba, felvenni a hangot. Aztán hamarosan jött a Kriszta. Tarr Béla írja: „Látszólag 'másként gondolkodó', sőt 'marginális' művész volt. (Többnyire részeg dísznőnek tartották még akkor is, amikor már hetek óta nem ivott semmit. Szép emlék, ahogyan a Mafilm kávézó-jában gyökeret eresztett Kossuth- és egyéb Aczél György-díjasok és a hozzájuk tartozó stúdióbrigantik dermedt réműlettel nézték bevonulását. Szmoking volt rajta, sárga gombbal.”)

Győr, 1981. Bódy a *Hamletet* rendezzi, Jeles András *A büvös fuvalót*. Komoly slepp tartózkodik a városban a próbákon és a kocsmákban, akárcsak Kaposváron, ahol ugyanabban az évben Ács János színpadra viszi a *Marat/Sade*-ot. Olyan az egész, mint ha élnénk. A *Hamlet* díszletében Bachmann Gábor egy emberi agyat épít, a kritikusok gyűlölik a produkciót. Bluehattel kissé átrendezünk egy szállodai szobát, a falak vörösek és feketék, a recepciósnak elgurul a gyógyszere. Kádár személyesen utasítja Aczél, hogy csináljanak már rendet Győrben, amíg kislányos a hangja. A szabadság gyönyörű kísértése.

Bódy a vatesz. Tudta és leírta, hogy a filmkészítés hamarosan mindenki számára elérhető kifejezési forma lesz (ha csak kicsiben is, zsebcsellekkel, mint Hidegkúti és Hrabal), holott még éppen csak a bazi nagy videókameráknál tartottunk. Most meg éppen ott, hogy „töltőtollunk a kamera” ott figyel a zsebünkben, a telefonunkban. Minden szempontból messze megelőzte a korát és az ilyen arcoknak általában elég





# Tengerentúli hullámhosszon

■ LICHTER PÉTER

**BÓDY GÁBOR LEGALÁBB NEGYEDSZÁZADDAL ELŐRE GONDOLKODOTT, MEGELŐLGEZVE A SZÁMÍTÓGÉPES KÉPALKOTÁS ÉS AZ INTERNET SZELLEMÉT.**

Igazán csak két évvel ezelőtt értettem meg Bódy zsenialitásának lényegét. 2014 telén az egyik filmet kísérve Belgrádba utaztam az Alternative Film/Video fesztiválra, ahol a szervezők összeállítottak egy remek retrospektívét Bódy életművéből, főleg a rövidebb munkáiból. Nem is a jól összeválogatott kisfilmes program tett rám mély hatást – amúgy a hatalmas szocreál kultúrházban tartott vetítésnek elég sajtóságos hangulata volt –, hanem egy korabeli Bódy-interjú, amit a videómunkáival együtt vetítettek. Ezen a zajos videófelvételen Bódy egészen elképesztő dolgokról beszélt: például arról, hogyan fogja majd megváltoztatni a videótechnika a filmgyártást és a filmesztétikát, illetve olyan pontos eszmefuttatásai voltak a jövőbeli műholdakkal sugárzott videóhálózatokról, hogy leesett az állam. Bódy csapzott hajával, beesett arcával és megszállott tekintetével sokkal inkább emlékeztetett egy őrült tudósra, mint egy művészre – átható karizmája csak felerősítette a kísérteties proféciáját. A felvétel hatását tovább fokozta a nyolcvanas évek videofelvételeire jellemző kék-zöld színvilág és zajosság, mintha a videókép katódsugárcsöves derengése lenne Bódy természetes élettere. De összességében az volt a lehangoló, hogy Bódy tulajdonképpen az Internetről, a Youtube-ról és a mai digitális technológiáról beszélt – több mint harminc évvel ezelőtt. Azóta gyakran azon töröm a fejem, hogy vajon Bódy milyen elképesztő filmeket, vagy inkább virtual reality-alkotásokat és interaktív installációkat csinálna ma, hetven évesen?

Bódy megértéséhez kacskaringós úton, az amerikai avantgárd film tör-

ténetén keresztül jutottam el; az említett videó világította meg számomra azt, hogy Bódy tulajdonképpen sokkal jobban kötődött az amerikai avantgárd film történetéhez, mint a magyaréhoz – annak ellenére, hogy műveltsége és gondolkodása tipikusan kelet-európai volt. Bódy különlegessége abban állt, hogy teoretikai, filmnyelvi és filmtechnikai gondolatai szorosan összekapcsolódtak, ami leginkább a tengerentúli avantgárdra volt jellemző – filmnyelvi kísérletei valóban kísérletek voltak, amiket aztán beépített és felhasznált játékfilmjeiben. Bódy rövid, ám rendkívül intenzív pályafutása tehát ötvözte az avantgárd teoretikusabb irányvonalaival a klasszikus narratív játékfilmgyártás gyakorlatával – ez a sajtóságos ötvözet csak itthon volt elképzelhető. (Nem véletlen, hogy a BBS-re, mint független, ám az állam által finanszírozott kísérleti filmstúdióra még ma is úgy tekintenek az amerikai vagy nyugat-európai filmesek, mint valami megvalósult utópiára. Persze az is elképzelhetetlen az amerikai filmkultúrában, hogy egy izig-vérig experimentális filmes egy nagy költségvetésű, kimondottan drága kosztümös filmet készítsen, mint Bódy a *Psychét*.)

Bódy Gábor teoretikus gondolkodása egyedülálló volt a magyar filmtörténetben – nem csak írott filmelméleti munkái voltak jelentősek, hanem a filmnyelven megvalósított eszmefuttatásaival is valami egészen újat hozott a kelet-európai filmbe. Ez a komoly teoretikus beállítottság már az ELTE-n írt szakdolgozatában megmutatkozott, de teljesen csak a filmrendezői pályáján bontakozott ki: Bódy filmkészítőként is nyelvfilozófiai értekezéseket írt a moz-

gókép eszközeivel. A magyar kísérleti film történetében a Bódy által elinduló teoretikus fordulat itthon újdonság volt, de a hatvanas évek derekán Amerikában már javában zajlott. Bódy konceptuális gondolkodása, a filmnyelv és jelentés szétbontására irányuló alkotói stratégiája egy évtizeddel korábban induló észak-amerikai irányzattal volt rokon: a strukturalizmussal.

A *strukturalizmus* terminus filmelméleti alkalmazása P. Adams Sitney amerikai filmtörténész nevéhez kötődik, aki a hetvenes évek elején publikált könyvében, a *Visionary Film*-ben ezzel a kifejezéssel írta le az avantgárd filmben akkoriban csúcspontú új törekvést. Ez a szó aztán megragadt a kísérleti filmes diskurzusokban, annak ellenére, hogy ellentmondásos jelentése és félrevezető volta miatt sok vitát generált – gyakran maguk a strukturalizmussal felcímkézett alkotók lázadoztak a skatulya ellen. De ez a szó kiválóan alkalmazható Bódy elméleti és filmkészítői munkásságára, hiszen Sitney olyan filmeket és alkotókat jelölt vele, akik filmtéoretikai koncepciókat dolgoztak ki a mozgókép eszközeivel. A *struktúra* szó itt tehát nyelvi, matematikai rendszereket jelöl, gyakran olyan egészen komplex koncepciókat, amiket a film nyelvén bontanak ki az alkotók. Ez a filmes gondolkodásmód provokatívan új volt az avantgárd filmben, hiszen korábban a művészek a szürrealizmus és az absztrakt film alapvetően romantikus szemléletét folytatták: a strukturalizmus hideg analitikussága egészen új filmeket eredményezett. Érdekes módon az osztrák avantgárd filmben már az ötvenes évek végén felbukkant ez a szemlélet, Kurt Kren és Peter Kubelka voltak a zászlóvivői, akik aztán az Államokba utazva nagy hatást gyakoroltak az ottani művészekre. Kubelka dolgozta ki a strukturalizmust jól szemléltető formát, a „metrikus filmet” – *Arnulf Rainer* című munkája a leghíresebb: a csak fehér és csak fekete filmkockákat matematikai struktúrák alapján vágta egymásra a művész, amivel alapelemeire bontotta és új elvek mentén építette újra a mozgóképet. (Persze a stroboszkópikusan villogó, zajos forma annak idején rendszeresen megoldozta még a gyakorlott nézőket is.)

Az amerikai avantgárdban a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején virágzott a strukturalizmus; a korszak leg-

több filmművésze, mint Michael Snow, Hollis Frampton, Paul Sharits és Ernie Gehr ma már klasszikusnak számít. Bódy experimentális rövidfilmjei közül a *Négy bagatell*, illetve első játékfilmje, az *Amerikai anzix* jól beilleszthető az amerikai strukturalista film vonulatába: filmelméleti esszéként is tökéletesen működnek. Az amerikai művészek közül talán Hollis Frampton állt hozzá a legközelebb, aki Bódyhoz hasonlóan rendkívül széles műveltséggel rendelkezett, filmjei nyelvfilo-

**„Nem elvont, teoretikus térben lebegnek”**  
(Bódy Gábor: *Psyché* - Cserhalmi György)

zófiai és jelentéselméleti tanulmányok voltak. Frampton legtitkosabb, legnehezebben „megfejthető” egyben leg híresebb filmje, a *Zorn's Lemma* (1970) a Bódy által is sokat vizsgált nyelv- és filmelméleti, illetve matematikai problémákat dolgozta fel.

Bódy Gábor másik, talán kevésbé evidens kötődése az amerikai avantgárd film tradíciójához a technológián keresztül ragadható meg. Az absztrakt film kaliforniai művészei az

ötvenes-hatvanas években új, nem feltétlenül a filmhez kapcsolódó technológiákkal kísérleteztek. John Whitney, Jordan Belson és Pat O'Neill a korai számítógépes grafikát, illetve az akkor még erősen gyerekcipőben járó digitális képkalkoló rendszereket kutatták, gyakran nagyvállalatok (például az IBM) támogatásával. Ezt a technikaközpontú filmezést nevezte Gene Youngblood médiateoretikus *expanded cinema*-nak, azaz kiterjesztett filmnek: az absztrakt filmesek arra törekedtek, hogy kilépjenek a

hagyományos, celluloid alapú film- és vetítéstechnika keretei közül. Bódy két évtizeddel később pontosan ilyen tudatosan kísérletezett a videóval, keresve az új technológiában a művészi és teoretikai lehetőségeket. Az általa elindított *INFERMENTAL* nevű nemzetközi „videófolyóirat” ráadásul a technológiát úgy használta újtó módon, hogy közben a kortárs experimentális film hálózatát is megpróbálta összefogni – ezzel a mai internetes művész-szubbkultúrák elődjét teremtette meg.

Ahogy Belgrádban a rendezővel készült archív interjút néztem, az ötlött fel bennem, hogy Bódy életművében a strukturalizmus teoretikussága és az *expanded cinema* kísérletező kedve keveredett össze, de valami egészen sajátosan európai módon: Bódy pályafutása képes volt a magyar filmtörténetről nem leszakadva, hanem annak tradícióiba mélyen beleágyazva kerek egészé válni – attól függetlenül, hogy tragikusan korán ért véget. Bódy játékfilmjei nem egy elvont, teoretikus térben lebegnek, hanem a magyar történelem (*Amerikai anzix*), az irodalom (*Nárcisz és Psyché*) és a nyolcvanas évekbeli underground popkultúra (*A kutya éji dala*) hagyományaihoz csatlakoznak, újtó módon továbbgondolva az adott tradíciót. Így fonódott össze az amerikai avantgárd tudatossága és az európai szerzői film érzékenysége Bódy filmjeiben. •



SZÓVÁRI GYULA FELVÉTELE



PIELDNER JUDIT: SZÖVEG, KÉP, MOZGÓKÉP...

# Második tekintet

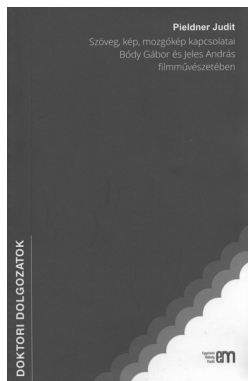
CZIRJÁK PÁL

## BÓDY, JELES ÉS A TÁRSMŰVÉSZETEK.

**B**ódy Gábor és Jeles András filmjeiben – mint az igazán nagy művek esetében általában – minden „újraolvasás” alkalmával újabb és újabb jelentésrétegek tárulnak fel a befogadó előtt. Mintha ezek a munkák a világról és a művészi teremtésfolyamatról szereshető tudás kimeríthetetlen forrásai lennének. Már csak azért is, mert e két alkotó számára a filmkészítés mindig a dolgok és a dolgokra irányuló tekintet felmutatása egyszerre. Ilyen értelemben is beszél Bódy a „második tekintetről”, mint a látást magát is megjelenítő látásról és láttatásról.

Amikor pedig a mozgókép saját anyagszerűségének feltárása felé halad, egyúttal meg is haladja önmagát, és úgyszólván váratlanul felszikkasztja a társművészeti kapcsolatok különféle irányait. Vagy ahogy Jeles fogalmaz a *Teremtés, lidércnyomásban* (2006): „ha a formán átüt önnön matériája, ha a médium legsajátabb kvalitásait tárja fel, akkor szinte kilép önnön lehetőségei köréből, és egy idegen tartomány, egy másik művészeti ág nyelvéhez közelít.”

Pieldner Judit kötete (*Szöveg, kép, mozgókép kapcsolatai Bódy Gábor és Jeles András filmművészetében*) arra vállalkozik, hogy feltérképezze ezt a rendkívül gazdag és szerteágazó kérdéskört, felkutassa és értelmezze Bódy és Jeles filmjeinek társművészeti vonatkozásait. A vizsgált tárgy alapvető jellegéről a szerző így ír munkája bevezetésében: „Az intermedialis kapcsolatok a neoavantgárd művészetben kiemelt hangsúlyt kapnak. A film médiuma szükségessé teszi a mediális kapcsolatok lehetőségeiről és természetéről



való gondolkodást, hiszen a »filmszerűség« lényegi értelemben éppen a filmnek arra a képességére vonatkozik, hogy a többi médium jeleit, sajátosságait felhasználja, magába építse.”

Pieldner ennek megfelelően – a képelemzési és film-történeti kontextus rövid, de lényegre törő felvázolását követően – sorra veszi a társművészeteket, hogy érzékletes és pontos mikroelemzések láncolatán keresztül vizsgálja Bódy és Jeles vonatkozó alkotásait az egyes médiumok fénytörésében. Itt nem az egyes művészeti ágak mechanikus lajstromba vételéről van szó, hanem a különféle beszédmódok, jelrendszerek,

### „Különféle jelrendszerek”

(Bódy Gábor: *Psyché*)

EGYETEMI MŰHELY KIADÓ, BOLYAI TÁRSASÁG. KOLOZSVÁR, 2015

az eltérő mediális sajátosságok termékeny egymásra vetítéséről.

Irodalom és film viszonyában az adaptáció visszatérő teoretikus és történeti problémái mellett test és kép kapcsolata szintén előtérbe kerül, mindez pedig alkalmas keretnek bizonyul a *Psyché* (Bódy, 1980) valamint az *Angyali üdvözlés* (Jeles, 1984) elemzéséhez. A mozgóképi és a színpadi gondolkodás kölcsönhatásait és elkülönböződéseit Bódy *Hamlet*-rendezése és Jeles nyolcvanas évekbeli színházi kísérletei, a *Drámai események* és *A mosoly birodalma* reprezentálják. A festészet és a film dialógusát feltáró gondolatmenet Bódy és Jeles filmjeinek egyes motívumait felidézve a képkeret, a belső keretek, az elkeretezés, a dinamikus és a statikus kompozíciók vagy épp a képi parafrázisok alakzatait elemzi. A fotográfia és a film közös metszeteit vizsgáló fejezet pedig végső soron a filmkép valóság tartalmára, a fotografikus nyomjelleg és a művészeti igazságfogalom viszonyára kérdez rá.

Az ily módon leszűrt tapasztalatok ugyanakkor nem egyszerűen a két rendező filmjeinek mélyebb megértéséhez segítenek hozzá – noha ez is fontos eredménye a könyvnek –, de egyúttal az intermedialitás napjainkban nem kevésbé aktuális alapkérdéseivel is érvényes, példaértékű sorvezetővel szolgálnak.



SZÓVÁRI GYULA FELVÉTELE

BESZÉLGETÉS VARGA ÁGOTÁVAL

# „Felvállaltam a közvetítő szerepét”

SOÓS TAMÁS DÉNES

**VARGA ÁGOTA DOKUMENTUMFILMJEIT A KIBESZÉLETLEN BŰNÖK, A HOLOKAUSZT, AZ ÜGYNÖKMŰLT FELTÁRÁSA ÉS A NEHÉZ SORSÚAK IRÁNTI SZOLIDARITÁS JELLEMZI.**

A magyar filmeseknek adósságai vannak az ügynökműlt feltárásában, de sosem késő ezeket törleszteni – mondja Varga Ágota, akivel filmjei DVD-megjelenése kapcsán a magyar dokumentumfilm helyzetéről is beszélgettünk.

• *Jó terjesztési platform a DVD a dokumentumfilmek számára?*

A DVD számomra is egy kísérlet. A cigány holokausztról készült filmjeim kiadására kaptam támogatást a miniszterelnökségtől és a Magyar Művészeti Akadémiától a holokauszt emlékévk keretében. Máshova nem lehet pályázni DVD-kiadásra, úgyhogy a többi filmet magánszorgalomból raktam mellé. Egyelőre nem tudom, hány példány-

ban fogytak a filmek, de talán érdeklő DVD azokat az embereket, akik egy-egy könyvesboltban meglátják. Ha könyvet vásárolnak, talán filmet is.

• *Jó alternatíva lehet az online terjesztés?*

Utána kéne néznie a lehetőségeknek. Ismerek olyan dokumentum- és ismeretterjesztőfilmes, aki a neten forgalmazza a filmjeit. A tartótisztet egy évig az Indavideón lehetett megnézni, de abból nem az alkotónak van bevétele. Csak jelképes összeget fizetnek, és ez nem korrekt.

• *Az illegálisan feltöltött filmjeit leszedeti a Youtube-ról?*

Igen. De miután leszedetem, feltöltik újra, és arra nincs kapacitásom, hogy állandóan ellenőrizzem.

**Varga Ágota:  
A tartótiszt**

• *Mi a véleménye arról, ahogy a közvetítő kezeli a dokumentumfilmeket? Sokat csak az éjjeli műsorsávban lehet megnézni.*

Vagy délután, munkaidőben. Az ismétlést pedig délelőtt. A dokumentumfilmek helye a televízióban van, de a jókat kéne többször ismételni. A nemrég indult M5 – állítólag – zömében dokumentum- és ismeretterjesztő filmeket fog sugározni. Remélem, hogy így lesz, mert a mostani közszolgálati csatorna nem jó gazdája a dokumentumfilmeknek. Ebben nem történt változás az elmúlt 15 évben. Voltak időszakok, amikor saját műsorsávot kaptak a dokumentumfilmek, még-hozzá főműsoridőben, de ezek nem tartottak sokáig.

• *Milyenek látja a dokufilmes támogatási rendszert?*

Jónak. Működik. Azt viszont nem tartom ideálisnak, hogy 10 millió forint a maximális támogatás, amit egy dokumentumfilmre adhatnak. Ha hozzávesszük a 25 %-os közvetett támogatást a Filmirodán keresztül, az is csak 12 millió, ami elenyésző a minimum 30-hoz képest, amit külföldön kap egy dokumentumfilm. Annyiból már lehet igényes filmeket készíteni, ahogy ez a *Szerlempatakon* vagy a *Káin gyermekei*n is látszott, amit a Filmalap támogatott. Szerencsés lenne, ha a Filmalap több dokumentumfilmet vállalna be nagyobb költségvetéssel. Így sokszor nem keresünk annyit egy-egy filmmel, mint amennyi energiát befektetünk. Ha nagyobb összeggel támogatták volna például a *Szülei szemét*, több kamerával, ennél is több helyszínen tudtunk volna forgatni, és még ennél is mélyebb, képileg és hangilag is igényesebb filmet tudtunk volna készíteni. A szereplőknek is többet segíthetünk volna. Van, akinek egyszerűen muszáj, mert olyan életkörülmények között él. Én nem pénzzel segítettem, hanem különböző tárgyakat, például mosogatógépet vásároltam nekik.

• *Mennyiben változtatott a finanszírozási helyzeten, hogy az HBO is beszállt a dokumentumfilm-gyártásba? Pályáztak hozzájuk?*

Beszéltünk róla, hogy készítünk náluk egy filmet, de a szereplők miatt végül nem valósult meg. Az egykori általános iskolai osztálytársam történetét forgattuk volna le, aki a '68-as





prágai eseményeken felbuzdulva, 14 évesen írt a Szabad Európa Rádió hirdetésére, hogy küldjenek fegyvereket és ők majd a három barátjával forradalmat csinálnak itt, Oroszlányban. A levelet elkobozták a postán, mert a hirdetés persze csali volt, és írásszakértőket fogadtak, hogy kinyomozzák, ki írta a levelet. Az iskolákban begyűjtötték az összes füzetet, és megtalálták az osztálytársamat. A tárgyaláson a saját apja vallott ellene, aki hírhű pártember volt. Utána a fiatalkorúak börtönébe került Tökölre, tíz hónapra, de a szabadulása után is próbálták ellehetetleníteni: homoszexualitással vádolták, az esti gimnáziumban nem engedték leérettségizni. A peranyaga alapján a levéltárban kezdem kutatni az ügyét, és a tartótiszt, aki a házkutatást végezte nála, később *A tartótiszt* című filmem főszereplője lett. Ebben a tervezett filmben az HBO azt szeretete volna, hogy a gyerekek kutassanak az apjuk után, számukra ugyanis fontos, hogy megszólítsák a fiatalokat. Ezt a gyerekek viszont nem vállalták, a lány nem akarta kockáztatni a miniszteriumi állását.

• *Hogyan győzte meg a tartótisztet, hogy egy önálló filmben szerepeljen?*

A tartótisztek neve és munkahelye, de még a családtagok neve, munkahelye (1989-ig) és lakcime is fel van tüntetve a dossziéjukban, így hát kisebb nyomozás után felhívtam őt, hogy szeretnék vele találkozni. Miatán elbeszélgettünk, és megnézte a filmjeimet, érveket kért, hogy miért lenne fontos filmben megszólalnia. Azt válaszoltam, hogy neki is vannak unokái, és nem mindegy, hogy a következő generációk mit gondolnak erről a korról. Hogy a lehető legtisztábban lássanak, ahhoz minél több embernek nyilatkoznia kéne azok közül, akik az állambiztonsági munkát irányították. A Médiatanács kurátorai először nem is hitték el, hogy ez a tartótiszt valóban szerepelni fog a filmben. Csak Vitézy László támogatott, aki ismerte a korábbi munkáimat. Végül el tudtuk kezdeni a forgatást, de abban megállapodtunk, hogy a beszervezettek nevei és a beszerzés okai nem hangozhatnak el a filmben, mert őt még mindig köti a titoktartási kötelezettsége. Ez egy jogi úr, hogy az előző rendszer jogszabályai még mindig élen ezen a területen. Hogy miért, az

jó kérdés. Valószínűleg azért, amiért az ügynöklisták sincsenek nyilvánosságra hozva.

• *Milyen nehézségekbe ütközik a rendező, aki az ügynökműlttel kíván foglalkozni?*

Például kiemelt dossziékba. Az iratárban mindent megkaptam, de sokszor találkoztam olyan ügynöknevekkel, akiknek nem volt meg a dossziéja. Az *Operatív érték – A besúgottakban* az is nehéz helyzetet teremtett, hogy kiderült, ki volt az a ma is élő és aktívan közreműködő tagja a Regnum Marianum katolikus közösségnek, akit annak idején beszerveztek. Ő a tartótiszt kérésére bement Emődi László atya szobájába, és nemcsak lerajzolta, hogyan néz ki a helyiség, de az asztalon lévő iratokról a neveket is kijegyzetelte. Magyarán túlteljesített, és komolyan ártott a többieknek. A filmkészítés során szóba került, hogy eljön a forgatásra, ez pedig engem is választás elé állított. Megtehettem volna, hogy nem árulom el neki, hogy ismerem a dossziéját, és a többiek előtt szembesítem vele, de akkor jogában állt volna kivetetni magát és a szembesítést a filmből. Akkor ennyi anyagom se lett volna. Végül elmondtam neki, hogy bizonyítottan mindent tudok az ügynökműltjáról, és szeretném, ha kamera előtt, személyesen ő mondaná ezt el a többieknek. Végül ezért nem jött el a forgatásra.

• *Jól döntött, hogy elmondtad neki?*

Most már mindegy. De valószínűleg fel kellett volna vállalnom, hogy a többiek előtt kapja meg a dossziét. A történethez hozzátartozik, hogy amikor megtudta, hogy a többiek ismerik a dossziéját, kamerán kívül kérte őket, hogy bocsássanak meg neki. A neve az atyák kérésére nem hangzik el a filmben, mert megvédték – és megbocsáttak neki.

• *Rendezői munkamódszerének sarkalatos pontja a szembesítés. A zsidók deportálását koordináló Endre László fiát, aki öregkorára sem engedett apja szélsőséges nézeteiből, a gyermekei elhatárolódásával, a katolikus egyház papjait beszerző tartótiszt munkájának kárvallottjaival, a roma holokauszt áldozatait fogvatartásuk színhelyével és így emlékével szembesítette.*

Ha az ember szembesülni tud azzal, ami fájdalmas számára, az nagymértékben elősegíti a probléma megoldásához vezető út megértését. Ezekben

a filmekben felvállaltam a közvetítő szerepét, és azt láttam, hogy ez egy tisztulási, érési folyamatot indított el az emberekben. Kő esett le a szívükről, hogy egy gondnal kevesebbet kell cipelniük. Azt remélem, ezáltal a társadalmi folyamatok megértését is elősegíthetik a filmek, és példát mutathatnak másoknak. Sokkal több embernek kéne felvállalnia közvetítő szerepet, hogy előrébb jussunk a múlt feltárásában, és túlléphessünk ezeken a nehézségeken.

• *Minden esetben pozitív volt a szembesítés végkimenetele? A Cigány holokausztban volt olyan ember, aki még az előtt is igyekezett elzárkózni, hogy beszéljen az elhurcoltatásáról.*

De végül megkönnyebbült. Őt mélyen felzaklatta a fénykép, ami megmaradt a családjáról. Ez sokszor előhozta belőle az emlékeket, de ahogy a felesége mondta, csak sírni tudott, beszélni nem. Félték, nehogy bajuk legyen belőle, és különben sem tudták, hogyan lehetne erről beszélni. Nem illett ezt szóba hozni akkoriban. Sokan kérdezték, honnan vetem a bátorságot, hogy elvigyem ezeket az embereket a szenvedéseik helyszínére, a Csillag-erődbe, mert ezzel nagy traumát éltek át. Valóban trauma volt számukra, de amikor a látogatás végén elköltöttünk egy közös ebédet, már fellélegeztek. Egyikőjük sem bánta meg – és egyikőjük sem mondta, hogy nem akar eljönni, pedig előtte nagyon félték az újbóli találkozástól.

• *A Leszármazottakban Endre Zsigmond megingathatatlanul védi édesapja nézeteit. Látszólag semmi sem zökentheti ki a holokauszttagadásból. De a film láttán azt mondta: talán mégis a gyerekeinek van igazuk.*

Mikor egyben látta az egész anyagot, rálátást nyert önmagára, és ez némi objektivitást adott számára. Én a film forgatása során értettem meg a holokauszttagadás pszichológiáját. Ő 21 évesen ott volt, amikor elvitték az apját az amerikaiak, járt hozzá a börtönbe az Andrassy út 60-ba, és megérte azt is, hogy a háborús bűneiért kivégzik az apját. Ezek olyan erős drámai hatások voltak az életében, hogy nem tudott szabadulni a hittől, amit az apja képviselt. Abban a hitben nevelte a gyerekeit is, hogy a holokauszt nem történt meg, és a zsidókat üldözni kell. De a felesége más szemléletet képviselt, a gyerekeit is, hogy az

érték az iskolában, így ők elhatárolódtak ettől az ideológiától. Endre Zsigmond viszont nem tudott elszakadni tőle. Azt is mondhatjuk, hogy egész életében nem nőtt fel.

• *A tartótisztre milyen hatással volt a kész film?*

Az volt a család kérése, hogy az eredeti tervvel ellentétben ne hangozzon el a neve a filmben. A fiát ugyanúgy hívják, mint őt, és nem akarták, hogy hátránya származzon ebből. Ezt elfogadtuk. Amikor a tartótiszt megnézte a filmet, azt mondta nekünk, hogy azóta nagyon sok jót cselekedett ám. Ő jócselekedetnek gondolja azt is, hogy a család cselédje. A felesége nemzetközi hírű zenetanár, aki gyerekeket oktat, és ő mint pótszülő gardírozta a gyerekeket egy-egy út során. Utólag azt gondolom, a filmet is azért vállalta, mert egyfajta jócselekedetnek tudta be. Egyfajta vezeklésnek.

• *A DVD extrái között látható interjú egy évvel a film után megjelenése után készült, és bár enyhült a véleménye, bocsánatot kérni még ekkor sem tudott. Változott ez azóta?*

Egy éve beszéltem vele utoljára, mert gondoltam, talán folytatjuk az interjúkat, de már nagyon beteg volt, a szívével operálták. Nem beszéltünk erről.

• *Hogy véli, milyen adósságai vannak a játék- és a dokumentumfilmeknek az ügynökmúlt feltárásában?*

Vannak adósságok, ez kétségtelen. Én is feldolgozhattam volna hamarabb a tartótiszt történetét. Több téma is izgatja a rendezőket, és ez csak egy a sok közül, de elég markáns ahhoz, hogy elsőbbséget élvezzen. A magyar társadalom lassan lépdel a múltfeltárás útján, és a dokumentumfilmek is lassan lépegetnek vele. A levéltárban sem lehet régóta kutatni, és az aktuális politikai szempontok is befolyásolják, hogyan lehet gondolkodni erről a kérdésről. A tartótiszt vetítése utáni beszélgetésre meghívtam a Nemzeti Emlékezet Bizottságot is, és ott elindult egy párbeszéd arról, mit kéne tenni az ügynökkérdés tisztázásában,



Varga Ágota: **Operatív érték - A besúgottak**

de aztán ez is megrekedt. A rendszert működtető tartótisztek neve, munkája

és életrajza szerepel a honlapjukon, ügynöklista viszont nincs. Úgy vélik, nem lehet egy lapon emlegetni minden ügynököt, hiszen egyeseket kényszerítettek, de igyekeztek ártatlan dolgokat jelenteni, míg mások túteljesítettek, és kifejezetten ártottak a jelentéseikben. Én azt javasoltam, hogy pár mondatban oda lehetne írni az ügynök neve mellé, milyen területen volt beszervezve, önként jelentett-e, vagy zsarolták, és ha igen, mivel. Erre valaki azt kérdezte, mit szólnék hozzá, ha kiderülne az apámról, hogy ügynök volt. Mit lehet erre mondani? Az apám nem én vagyok. Esterházy Péter is megírta az édesapjával kapcsolatos drámáját, így talán másoknak is lenne rá lehetőségük, hogy szembesüljenek vele és akár kibeszélik saját őrlődéseiket e témában. Persze lehet, hogy már így is elkéstünk ezzel, de én úgy vélem, sose késő.

Új filmem, a *Vasgyökerek* egy 80 éves orvosról szól, aki 1980-ban diszsidált Erdélyből Németországba. Sok dísztárgyat kapott a betegeitől Erdélyben, és elkezdte szenvedélyesen gyűjteni a Zilahi-kerámiákat, a különböző fafaragásokat, a magyar néprajzi emlékeket. Ezért rászállt a Securitate. Előbb be akarták szervezni, majd ki-

rakatpereket indítottak ellene. Úgy döntött, elhagyja az országot. Nagy nehezen megszerezte a német állampolgárságot, és onnan járt haza Erdélybe, hogy kicsempéssze az emléktárgyakat az országból. Ekkor szállt rá igazán intenzíven a román titkoszolgálat. Beszervezték a barátait, a rokonait, akiknek jelenteniük kellett, mit csinál kint, illetve otthon, amikor hazajön. Ő erről nem tudott semmit: a filmben kapja meg a dossziéját, és a kamera előtt szembesül vele, hogy ki jelentett róla. A habitusából ered, hogy ezen is felül tudott emelkedni. 2000 óta Magyarországon él, és hulladékból készít szobrokat, dísztárgyakat, illetve olyan fafaragásokat Krisztusról, amiken Krisztusnak testi hibái vannak: sovány, és kiállnak a bordái. Mikor rákérdeztem, miért csinálja ezeket, nem tudta megmagyarázni – belső, misztikus indíttatásról beszélt –, de szerintem így fogalmazza meg azt a szenvedést, amit Zilahon átélt. Hogy nem tudott kiteljesedni ott, ahol akart. Ősszel lesz a film premierje a közvévén, a díszbemutató pedig Szentendrén a Szentendrei Önkormányzat támogatásával. S hogy kiadom-e DVD-n? Ehhez először le kell vonnom a DVD-forgalmazás tanulságait. Meglátjuk. Mindenesetre érdemes lenne Romániában, de legalább Erdélyben is terjeszteni a filmet. •



## BESZÉLGETÉS SOPSITS ÁRPÁDDAL

## „A létezés is többszólamú”

BILSICZKY BALÁZS

## MIVEL A SZOCIALIZMUSBAN „NINCSENEK SOROZATGYILKOSOK”, A MARTFÚI RÉM ÉVEKEN ÁT BIZTONSÁGBAN ÉREZHETTE MAGÁT.

Sopsits Árpád az ötvenes-hatvanas évek sokáig felderítetlen sorozatgyilkosságáról készítette el legújabb játékfilmjét, *A martfűi rémet*. Az elkövető mellett a valódi gyilkos helyett letartóztatott és tíz évig rács mögött tartott, illetve a sorozatgyilkosság tényét kétségbeesetten tagadó hatalmi gépezet bemutatására összpontosító film több szereplő eltérő nézőpontjából rekonstruálja az eseményeket, nagy hangsúlyt fektetve a szereplőket körülvevő miliő ábrázolására. *A martfűi rém* főszereplői: Hajduk Károly, Anger Zsolt, Trill Zsolt, Bárnai Péter, Jászberényi Gábor és Balsai Mónika. Az operatőr Szabó Gábor.

• *Mennyit lehetett kideríteni a konkrét ügyről és mennyi fikatív elem került a filmbe?*

Komoly anyaggyűjtéssel indultam neki, ez több ezer oldal átnyálazását jelentette a bírósági és rendőrségi jegyzőkönyvektől kezdve a megyei levéltárban talált dokumentumokig. Ott volt köztük a gyilkos 156 oldalas vallomása is, ami érdekes volt ugyan, de ami nagyon kíváncsivá tett, az a háttérvilág, az a politikai vagy társadalmi klíma, amelyben a gyilkosságok és minden további esemény megtörténhetett. Ez végig ugyanolyan fontos volt, mint az események sora, ennek a megjelenítéséhez viszont nem volt semmiféle háttéranyag. A döntéseket ismerjük, de az soha nem nyilvános, hogy ezek a döntések hogyan és milyen érdekekből születnek.

Végig abból indultam ki, amit a dokumentumok tartalmaztak, megőriztem tehát a ténytudást, de a résztvevők tetteinek a kiváltó okát már a saját fantáziámból kellett összeraknom. A történet vonala, ahogy az események követik

egymást, illetve ezeknek az eseményeknek egy bizonyos része is fikció.

• *Ahelyett, hogy felvennél egy választott nézőpontot, több aspektusát is vizsgálod a történeteknek, különböző szereplőkön keresztül.*

Ez egy háromszólamú film. Egyrészt ott van a valódi gyilkos, mellette az, aki éveken át helyette a börtönben, harmadik szálként pedig a nyomozás folyamata, rendszere. Az egész egyfajta fonott kalácsként működik, ahogy egyébként a valóságban is. Nincsenek külön ügyek, maga a létezés is többszólamú.

A gyilkosság-sorozat is csak így érdekelt igazán, hogy meg tudtam mutatni a mögöttes lévő világot, de ez az ártatlanul elítélt sorsáról is elmondható, ami önmagában nem lett volna elég drámai. Egy Dosztojevskij-történetről van szó, ami egy regény témájának kitűnő, de filmen hamar unalmassá válhat, ha nincs ott a környezet. A néző nem tud hogyan viszonyulni egy olyan, sodródó karakterhez, aki egyszerűen nem harcol eléggé önmagáért.

• *A nyomozást bemutató szál viszont lehetőséget ad, hogy újabb szereplőt hozz be a képbe, ráadásul nem is egyet, hiszen többen próbálják felgöngyöltetni az esetet.*

Egyszemélyes nyomozás nem létezik, csak az amerikai filmekben. A valóságban ezt mindig egy csapat végzi, a televíziós szériák sem véletlenül építenek több szereplőre. Itt is egy háromfős csapat nyomoz, és ott van még az ügyész. Ez az a felállítás, amelyben igazán tetten érhető a háttérvilág, a különböző okok vagy szándékok.

A különböző karakterek révén olyan sorsokkal találkozhatunk, amelyek ráadásul nagyon eltérőek. Ott van például a negyvenes, de már a kiegészítés határán

járó nyomozó alakja, vagy a fiatal, makacs, éppen csak kinevezett ügyészé, aki nem hallgat semmilyen figyelmeztető szóra. Ez a két karakter is jól szembeállítható, ahogy az egész filmben kontrasztokkal szerettem volna játszani. Nem arról van szó, hogy ez a mániám, hanem a világ is ennyire kontrasztos.

• *Eddigi pályádon talán most mérsékelt a legközelebb egy konkrét műfajhoz, a thrillerhez, de ez még nem jelenti azt, hogy meg is maradnál a keretek közt.*

Ha egy krimi, vagy egy klasszikus értelemben vett pszichothrillert szerettem volna csinálni, akkor nem ezt a történetet választom. Nincs benne olyan fordulat vagy fordulatsor, amire szükség van egy thrillerhez, vegyük például a *Hetediket*, amiben ez megvan, ugyanakkor azért is működik igazán, mert az események háttere is komoly hangsúlyt kap. Ezzel együtt meg lehet csinálni egy műfaji filmet a környezet vizsgálata nélkül is, csak hogy az engem nem érdekel. Többre vállalkozunk egy történet bemutatásánál, ez által nem is tudnánk teljesíteni egy klasszikus krimi vagy thriller elvárásait, de remélem, hogy izgalmat legalább annyit okozunk!

En világ életében eklektikus filmeket csináltam, egyszerűen korszerűtlennek tartom azt, amit ma tiszta műfajiságnak nevezünk. Annakra bonyolulttá és összetettté vált a világ, hogy amikor ebből valaki kihal egy szeletet, és azt hiszi, hogy ezzel tükrözni tudja a többit is, az alapvetően egy hamis gondolat rabja.

• *Ahogy az is összetett kérdés, hogy mitől válik valaki sorozatgyilkossá.*

Nagyon ritkán látok olyat, hogy az ember egyetlen oknál fogva tenne meg valamit. Sok tárgyaláson ültem bent, de sosem találkoztam kizárólagossággal. Természetesen vannak fő okok, amik a motiváció háttérében állhatnak, így a sértettség, a megalázottság, vagy bizonyos esetekben a betegség. Utóbbi annyiból más, hogy a genetika határozza meg, de amikor morális összefüggésekről beszélünk, ott nincs olyan, hogy egyetlen ok.

Itt is azért próbáltunk több szólamot adni, hogy senki ne érezhesse úgy: nem kap semmiféle magyarázatot, pedig konkrét magyarázatot tényleg nem adunk arra, hogy a gyilkos miért öl. Várolunk egy megközelítést, de ez egy részét nem lehet teljes, másrészt tavál állt tőlem, hogy a mindentudás vagy az igazság bajnokaként szólaljak meg.

El kell fogadni, hogy mindannyiunk létezésének van egy olyan titka, amihez a másik nem fér hozzá. Ez nem csak egy ilyen súlyos esetben, de a mindennapi életünkben is így van, ellenkező esetben majdhogynem érdektelenek lennének az egymás közötti viszonyaink. A magunkban hordozott titkoktól, sérülésektől, stb. tudunk hosszú távon is izgalmasak maradni és meglepetéseket okozni egymásnak, hol jókat, hol rosszakat. Egy gyilkos tényleges motivációi mögött pedig természetesen még több kérdőjel van.

• *Ahhoz, hogy minden szólam jól hallható legyen, nagyon pontosan el kell találnod azt a távolságot, ahonnan semmivel nem vagy közelebb sem az egyik, sem a másik karakterhez.*

Ezt volt a legnehezebb teljesíteni. A nézőnek éreznie kell, hogy ez számomra egy fontos dolog, azt viszont nem szabad éreznie, hogy egy teljesen szubjektív nézőpontból mutatom meg a történetet. Ha ezt érzi, akkor elbillent a mérleg az egyik irányba, pedig itt épp az a cél, hogy ne billenjen el. Úgy szerettem volna megmutatni egy adott élethelyzetet, hogy annak a szereplői és nézetei viszonylag egyenrangúak.

A mai nézői elvárások miatt azt persze nem lehet megtenni, hogy mindenki ugyanolyan súllyal van jelen, mert az emberek megszokták, hogy valakivel menni

kell. Mégis megpróbáltam szakítani ezzel a gyakorlattal, méghozzá úgy, hogy itt több emberrel kell menni. Ezek a sorsok eleinte párhuzamosan haladnak előre, aztán van úgy, hogy valakit ideiglenesen elveszítünk, vagy egy másik is belép a képbe, tehát kialakul egyfajta hullámváz. Azt remélem a nézőtől, hogy át tudja adni magát ennek a hullámvázsnak.

• *Lehetőségek volt rá, hogy 35 milliméterre forgathassatok. Ez mennyire volt lényeges?*

Alapvető fontossággal bírt, hogy filmre forgassunk. A videónak sok előnye van, de túl jelen idejűvé teszi az anyagot, itt viszont formájában is vissza szerettem volna idézni azt a kort, amiről beszélünk. Ezt a célt szolgálják az anamorf optikával és cinemascopéban felvett jelenetek, amelyek akkoriban sztenderd technológiák voltak. Ebben az értelemben klasszicizálódásról is beszélhetünk, de ez csak az alkalmazott technikára igaz, a látásmódra, a témakezelésre, a feldolgozás módjára (mint a vágás, a zene, a sound design vagy az operatőri munka) már nem.

A videónak mindig van egy enyhe műanyag íze. Ez bizonyos alapanyagok feldolgozásánál még indokolt is lehet, de itt épp az ellenkezője volt a szándék. Az, hogy húsa legyen az egésznek.

Ugyanígy a HD túlzott sterilitása is zavaró lett volna. Az olyan alapvető dolgokat, mint a kép

belső hangsúlyai, az alkotónak kell meghatároznia.

• *Ugyanakkor az, hogy celluloidot használj, jóval nagyobb fegyelmet igényel és bizonyos értelemben kötöttséget is jelent.*

Nagyobb tétje van egy felvételnak, ez igaz, de ez nem jelenti azt, hogy teljesen félre kellett volna tennünk például a rögtönzést vagy a variációkat. Szerencsére volt annyi szabad mozgásterünk, hogy ha valamiről nagyon más jutott az eszünkbe menet közben, azt kipróbálhattuk és megcsinálhattuk. Nem mindent persze.

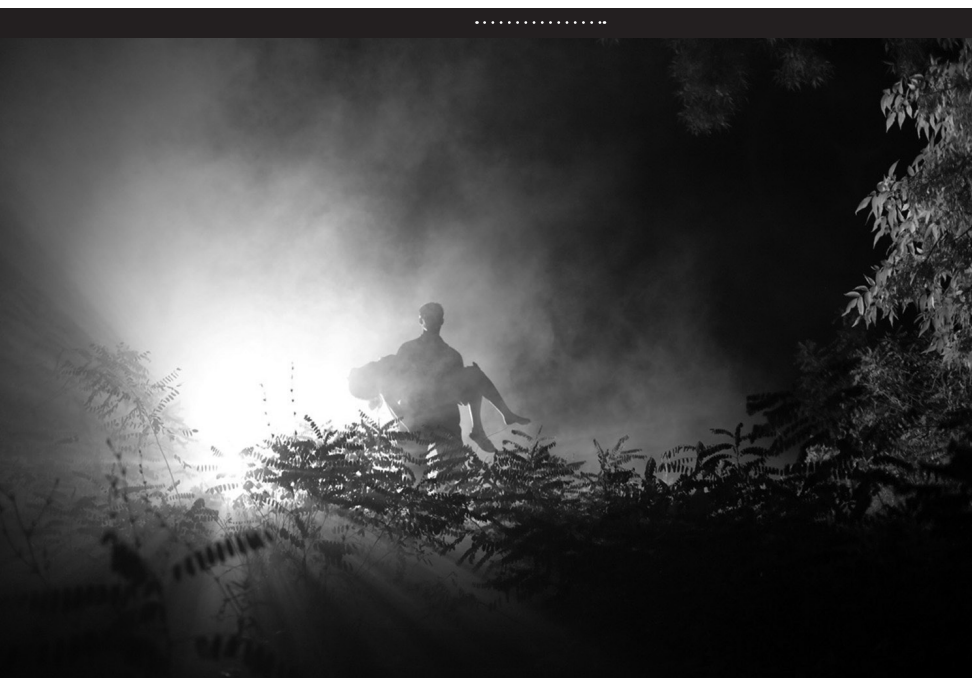
Az is igaz, hogy talán ez az első olyan filmem, ahol egy-két helyzettől eltérek alapvetően a forgatókönyv szerint lett minden leforgatva. Ennek más oka is van, mint a nyersanyag végesége: egyrészt amin ennyi ideig dolgozol, és ennyire aprólékosan felépíted, azt nem biztos, hogy egy délutáni improvizációval helyettesíteni tudod. Másrészt hiába reális adott esetben egy rögtönzés és hiába érzed nagyon helyénvalónak, nagy veszélye, hogy könnyen terjengőssé válik.

Márpedig a művészet sűrítési folyamat. A valóság reális hosszainak megjelenítése szerintem elviselhetetlenül unalmas, tesz egy anyagot. Ezt a hatvanas évek kísérletei óta tudjuk, amikor Andy Warhol vagy Jacques Rivette tizennégy meg huszonnégy órás, valós idejű filmekkel próbálkoztak.

Az ember kell, hogy szabjon saját magának valamilyen időhatárt és térkorlátot, de ettől függetlenül a filmnek is van egy sajátos tere és ideje, amit ha akarnánk, sem tudnánk uralni, mert a film saját magának teremti meg, néha az alkotó szándékától függetlenül. A feltételeit mi hozzuk létre, de önálló életre kel.

Számos példa van erre a folyamatra a kémiában, gondoljunk csak a penicillin felfedezésére. Ha összekeverünk két, önmagában sem teljesen kiismert vegyületet, csak sejtésünk lehet róla, hogy milyen eredményt kapunk. Ugyanígy a film esetében: bármennyire is tudatosan álljon hozzá az alapanyaghoz egy rendező, azt nem tudhatja, hogy a hozzáadott összetevők milyen formában kelnek majd életre, változtatva az ő elképzelésén. Ettől is olyan izgalmas az egész.

A film gyártója a Focus Fox. Támogató: Magyar Nemzeti Filmalap. A Big Bang Media november 10.-i bemutatója.



FOTÓ: SZABÓ ADRIENN FELVÉTELE



# NINCS HOLNAP

A mindenkién ott rejtőz gyilkos ösztönről elsőként a noir adott hírt a filmtörténetben. A noir gyilkosai nem gengszterek, hanem átlagemberek.

Az előző két cikkben az amerikai noirműfaj olyan kulcselemeit listáztam, amelyek szórványosan már a tízes–húszas-harmincas években megmutatkoztak, mégpedig a gengszterfilmben és a tragikus románcban. A két műfaj film noirt előlegező jellemzőit noirszenzibilis elemeknek nevezhetjük. A gengszterfilm és a tragikus románc noirszenzibilitásának lényege, hogy – szakítva a hollywoodi filmek alaphangoltságával – mindkettő a világban idegenül mozgó, bukott, kudarcos, törekvéseikben és vágyaikkal frusztrálódó hősöket vizsgál, olyan módon, hogy a pályájuk bemutatásakor a véletlen egybeeséseknek és a végzetdramaturgiának nagy szerepet juttat.

A két műfaj emellett néhány specifikus noirszenzibilis jellemzővel is bír. A film noir gengszterfilmtől örökölt sajátosságai (azaz: *a gengszterfilm noirszenzibilis elemei*) az antihős szerepeltetése, aki a legradikálisabb filmekben Albert Camus *Sziszüphosz mítoszának* abszurd hősével rokon, továbbá az akut és kompromisszumotól mentes modernitáskritika, ami egyebek között a hős ideológiai ütközőzónákba vetettségének hangsúlyozásában, illetve a modernitás egyént megfojtó, felörlő paradoxonjainak bemutatásában jelentkezik.

A *tragikus fekete románc noirszenzibilitását* mindenekelőtt a műfaj rendhagyó szerelemképe hordozza, amely az önmegvalósítás korlátainak bemutatása, az egyszerelemhit blaszfemizálása, a szerelmi kárhozát ábrázolása, a tárgyatlan féltékenység motívumának megjelenítése, a melodramái csoda megtagadása és az

erőszakos halál beemelése révén körvonalazódik. A románc – legyen fehér vagy fekete – további noirszenzibilis összetevői közül a legfontosabb a hős(nő) passzív tétele, a magánszféra börtönként megjelenítése, valamint az unhappy end.

Ezek után joggal vetődik fel a kérdés: ha a film noir legfontosabb jellemzői már a filmtörténészek által noirként tételezett filmek megszületése előtt megmutatkoztak az említett két műfajban, akkor mégis mi újat hozott a film noir a mozi történetében? Mennyiben hoz új színt, új szemléletet a film noir a negyvenes évek elején? Lássuk, van-e konszenzus e tekintetben, és ha igen, akkor miféle?

## BORDWELLÉK LISTÁJA

Sorvezetőként hasznos lehet Janet Staiger, Kristin Thompson és David Bordwell noirképét használni, ami nevezetes könyvükből, az első ízben 1985-ben megjelent *The Classical Hollywood Cinemából* ismerhető meg. Ernst Gombrich nyomán szerzők megjegyzik, hogy a művészetek történetében a legtöbb stíluselnevezés – például a gótika, a manierizmus, a barokk – eredetileg arra utalt, hogy az új stílus megtagadja az addigi normát. Bordwellék tehát ebből a gondolatból kiindulva közelítenek a film noirhoz is, és ugyan elutasítják, hogy az „egységes műfaj vagy stílus[irányzat]” lenne, mindazonáltal a kifejezést olyan filmek gyűjtőneveként azonosítják, amelyek az 1940-es évek elejétől kezdve az amerikai fősodor domináns értékei ellen indítanak támadást. Ezután négy csoportba sorolják azokat a „nonkonform jellegzetességeket”,

amelyekkel a film noirként azonosított művek úgymond „kihívást intéznek a klasszikus hollywoodi mozi ellen”. Ezen a ponton a szerzők nem a speciális véleményüket fogalmazzák meg a film noir – állítólagos – szubverzivitásával kapcsolatban, hanem a szakírók téziseit összegzik, amelyek szerint a művek elbeszélés-módjában, hősábrázolásában, ideológiájában, vizualitásában egyaránt megjelennek rendhagyó elemek. Jóllehet *The Classical Hollywood Cinema* első kiadása óta eltelt bő három évtized, a film noir(ként azonosított művek) formabontó jellegéről vallott nézetek ma is hasonlóak ahhoz, mint ahogy Staiger, Thompson és Bordwell azokat összegezte.

Szerzők első pontja szerint a film noir elutasítja a klasszikus mozikonvenciókat, és ez elsősorban a protagonista és antagonistaszemosásában érhető tetten, abban, ahogy az egyértelműen pozícionálható hőst kiiktatja. Mint írják, a film noir felforgatóan közelít a „jól definiált karakterekhez és a pszichológiailag stabil hőshöz [...] vonzó gyilkosai, visszataszító rendőrei, kaotikus akciói, indokolatlan erőszakossága, kimerült vagy dezorientált hősei révén.”

Ezek az állítások természetesen érvényesek a film noir vonatkozásában, csak hogy jó részben igazak számos húszas–harmincas évekbeli bűnügyi filmmel kapcsolatban is. Kivált a precode-éra gengszter- és *cops-and-robbers*-filmjeiben akadnak ellentmondásos figurák, mint a visszataszító – igaz nem főszereplőként mutatkozó – rendőr vagy a törvény más őrei Milestone *A csalásában*, illetve a vonzó gyilkos (maga a főhős, Tom Powers) *A közellenségben*. Emellett a klasszikus tragikus románc megvizsgálása is arra int minket, hogy téves – vagy legalábbis finomításra szorul – ama állítás, miszerint a film noir léptet fel első ízben a jó és a rossz határán egzisztáló figurákat a klasszikus hollywoodi moziban. Hiszen a féltékenyséjük miatt a bűnbe belesodródó férfhősök sem egyértelműen „jók” vagy „rosszak”: DeMille *Carmen*jének Don Joséja éppúgy „vonzó gyilkos”, mint például *A merénylet* (1942) gyermekkori traumáktól sújtott bérgyilkosa (Alan Ladd), sőt bizonyos értelemben még vonzóbb, rokonszenvesebb is nála.

Ugyancsak listájuk első pontjában Bordwellék megjegyzik, hogy a noir újfajta erőszakábrázolást honosított meg, ám ez az állítás ismét csak felülvizsgálatra szorul. A naturalisztikus erőszakábrázolás ugyanis nem a film noir privilégiuma vagy újítása a klasszikus hollywoodi mozi történetében: egyes pre-code-filmekben olyan brutális erőszakszekvenciákkal találkozni, amelyeknek a noirokban sincs párja, lásd mindenekelőtt a Walter Huston és Jean Harlow nevével fémjelzett *Nagyvárosi fenevad* záróinfernóját vagy *A sebhelyesarcú* extrémén nyers tűzpárbajait.

**„Kompromisszumoktól mentes modernitáskritika”**

(John Huston: *A máltai sólyom* – Peter Lorre és Humphrey Bogart)

A Bordwell–Staiger–Thompson-szerzőtrío a film noir második nonkonform jellemzőjeként a szerelem értékeségének megkérdőjelezését tekinti. „A film noir hősnője vonzó, de potenciálisan csalfa – jegyzik meg. – A protagonista pszichológiai bizonytalanságára rímel a nő enigmatikus karakterizálása. ... Ahelyett, hogy elnyerné mint romantikus társat, a nő a hős számára vagy akadályt jelent a célja megvalósítása közben vagy pedig egy öt bilincsbe verő hatalmat; a tetőpontra meggyilkolja a nőt vagy maga hal meg, hogy megmeneküljön.” Ismét egy tézis, amely

kétségtelenül érvényes a film noirra – csak hogy a klasszikus szerelemkép korrekcióját sem a noir vezeti be a (hollywoodi) tömegfilmbe. A heteroszexuális szerelem értékessége már a tízes évek számos filmjében megkérdőjeleződött. Nevezetesen a fekete románcokban, legkésőbb az 1915-ös *A veszedelmes asszonytól* kezdve. A vampfilmek már a tízes évektől rendre támadták az óhollywoodi műfajok zömében megvalósuló egyszerelemhitet. A film noir lényegében nem tett mást, mint a vampfilmek szerkezeti elemeit átültette a bűnügyi narratívába.

Bordwellék harmadik pontja szerint a film noirban „a cselekmény irányultságát gyakran kifejezi a végzet munkája, amely a teljes szerkezetet áthatja”. Ez a megjegyzés szintén támadható, hiszen a végzetdramaturgia a gengszterfilm és a románc sajátja is, utóbbi kiváltképpen, a film noir tehát korántsem úttörő ennek használatában.

Ennél is problematikusabb ama állítás (szintén a harmadik pontban), miszerint a film noir támadást indít a „motivált happy end ellen”. Ez a vélemény rendre felvetődik a noirokkal kapcsolatban, és máig szívoosan tartja magát, amit mi sem bizonyít inkább, mint hogy *The Classical Hollywood Cinema* után közel negyedszázaddal, *A film történetében* Bordwell és Thompson még radikálisabban fogalmaz ebben a kérdésben: „A film noir volt a hollywoodi filmek egyetlen típusa – írják –, amely szomorúan végződhetett, noha némelyiket megtoldották váratlan – és nem mindig meggyőző – boldog befejezéssel.”

Ez nyilvánvalóan tévedés: az unhappy end alkalmazásában nem egyedülálló és még csak nem is piórszerepű a film noir Hollywoodban, hiszen a románc több évtizeddel megelőzte. Bordwellék állítása azonban nem csak emiatt támadható. Hanem azért is, mert az unhappy end értelmezésével kapcsolatban némi zavart tükröz. Felvetődik ugyanis a kérdés, hogy a noirok zárata unhappy endnek tekinthető-e egyáltalán? Egyes filmekben (mégpedig elsősorban a detektívnoirokban) a hős nem bukik el, de még a központi figura bukását tematizáló filmek esetében is kérdéses, hogy unhappy endről beszélhe-





tünk-e? Ha a noírférfi antihős – azaz morálisan kétséges tetteket elkövető figura –, akkor a bukása nem feltétlenül, vagy nem egyértelműen jelent értékvesztést. Ahogy a gengszterfilm zárata sem nevezhető unhappy endnek, úgy számos noíré sem. Unhappy endről kétséget kizáróan csak akkor beszélhetünk, ha a hős nem antihős, és mégis elbukik: a legvidéesebb példák erre a tragikus ártatlanlány-filmek (*Letört bimbók, Levél egy ismeretlen asszonytól*). A film noir és a gengszterfilm különlegessége tehát nem az unhappy end, hanem a törekvéseiben elbukó hős központba helyezése – de ebben sem úttörők vagy egyedülállók, hiszen a tragikus románc mindkettőt megelőzte.

A *The Classical Hollywood Cinemában* a film noir szubverzivitását listázó tézisek közül az utolsó stíluskérdéseket érint, és a lényege, hogy a rendhagyó eszközeivel a film noir „elutasítja a klasszikus stílus neutralitását és »láthatatlanságát.«” Ez a nézet három irányból támadható meg. Egyrészt vitatható, mert nem számol azokkal a –

tíz évek derekától már zajló – kísérletekkel, amelyek a klasszikus stílus „elutasítását” célozták. Kivált európai szakmunkákban tartja magát máig az a nézet, miszerint a jellegzetes fény-árnyék-megoldásokat, illetve az effektvilágítást a német expresszionizmus hatására alkalmazták az amerikai film noírokban. Tény, hogy német rendezők sora adaptálta hollywoodi munkáiba az expresszív stílust – elég csak a számos noírt készítő Fritz Lang-ra utalni –, és tény, hogy a harmincas évektől expresszionista múltú német operatőrök is dolgoztak már Hollywoodban, de a fény-árnyék technika helyi meghonosítói nem kizárólag ők voltak. Az effektvilágítással ugyanis már a tízes években kísérleteztek amerikai filmrendezők és operatőrök, művészileg komoly eredményeket elérve. A legnevezetesebb kísérletező Cecil B. DeMille volt, akinek portfóliójába olyan mesterművek tartoztak ekkor, mint 1915-ös *A család* vagy az 1918-as *Suttogó kórus*, és akinek egyik, különle-

ges világítási effektusokat tartalmazó munkáját – mint Bíró Yvette *A hetedik művészetben* leírja – a forgalmazó „rembrandti módszereket követő” filmként reklámozta. DeMille filmjeit legkésőbb az első világháború után Európában is megismerték, sőt *A család* hihetetlenül népszerű volt, jó eséllyel a későbbi expresszionisták is láthatták.

Bordwelléknek a noir stiláris újításairól vallott nézetei egy másik szempontból azért is problematikusak, mert túlhangsúlyozzák a film noírok formamegoldásainak rendhagyó jellegét, jóllehet a művek zömében a szubverzívebb közelítésmód inkább csak a csúcspontokban, nem pedig az elbeszélés egészében érvényesült.

Harmadrészt azért is támadható Bordwellék álláspontja, mert a rendhagyó stiláris közelítésmódot kizárólagosan öntudatos művészi gesztusként és invencióként, nem pedig gazdasági szükségszerűség kényszeréből fakadó megoldások sorozataként ér-

**„Egyértelműen kimondta: nincs holnap”**

(Billy Wilder: *Kettős kárigény* – Fred MacMurray)



telmezi. Pedig a noirokban bizonyos stílári elemek alkalmazásának nem egyszer a művészi mellett financiai, illetve praktikus, pragmatikus okai voltak. Ennek a háttérben az állt, hogy a háborús viszonyok között az állam költségvetési megszorításokat léptetett életbe Hollywoodban. Az 1942-ben felállított War Production Board többek között kötelezte a stúdiókat, hogy filmjeikben az új díszletelemek költségei nem haladhatják meg az 5000 dollárt, márpedig a világitással, az árnyékok preferálásával elleplezhető volt az olcsóbb díszletek szegényessége, sőt csökkenteni lehetett általuk a laborköltségeket is. A háború után a WPB korlátozásai megszüntek ugyan, a noirstílus szükség szülte elemei azonban tovább éltek, a fősodorban művészi kifejezőeszközként, a noirok derékhadát kitevő második vonalbeli filmekben pedig részben a kísérletezést preferáló operatőrök tevékenysége, részben a költséghatékonyságuk miatt.

A Bordwell–Staiger–Thompson-szerzőhármas írását azért vizsgáltam meg pontról pontra, mert többé-kevésbé általánosan elfogadott állításokat tartalmaz a film noirról. Látható azonban, hogy még ezek is erősen támadhatóak, mindenekelőtt azért, mert nem számolnak a tragikus románc műfajával, továbbá nem számolnak a noirszenzibilitás azon elemeivel, amelyek megjelentek a románc mellett a gengszterfilmben is. Bordwellék tehát nem tesznek egyebet, mint összegyűjtik azokat az elemeket, amiket a noirműfaj más műfajoktól örökölt. *Szerzők voltaképp nem a noirműfaj, hanem a noirszenzibilitás jellemzőit, vagy még pontosabban fogalmazva: a noirszenzibilitás minimumát leltározák – mégpedig anélkül, hogy magát a terminust használnák.*

## PÉNZÉRT ÉS EGY NŐÉRT

Fentiek alapján olybá tűnhet fel, hogy a noirműfaj semmiféle rendhagyó elemmel nem bír a korábbi hollywoodi műfajokhoz képest, ez azonban korántsincs így. Miben különbözik tehát a negyvenes évek noirműfaja a korábbi évtizedek noirszenzibilis műfajaitól? A teljesség igénye nélkül kiemelnék néhány elemet, elsősorban azokat, amelyek eredete a gengszterfilmig és/vagy a tragikus román-

cig nyúlig vissza, de amelyeket a noir újragondol, újrakódol, vagy esetleg egybeforraszt, a benne artikulálódó elidegenedés és egzisztencialista szemlélet révén.

A noirműfaj legfontosabb újítása az elidegenedés ábrázolása, ami a senkihez sem tartozás bemutatásában mutatkozik meg elemi erővel. A noirműfaj előtti noirszenzibilis műfajokban a központi hős rendre tartozik valakihez: a gengszterfilmben a geng, a fehér románcban a szerető védelmet nyújt, és még a fekete románcban is van erre példa (lásd a *Carmen szerelmeit*, Raoul Walsh-tól). A noirban mindez megváltozott, hogy miképpen, azt a John Huston által rendezett *A máltai sólyom* ragyogóan szemlélteti.

Bár cenzurális nyomásra a szexuális utalásokat elhagyta, Huston igyekezett hűségesen adaptálni Hammett munkáját. Mindazonáltal volt egy döntő változtatása, ami a hős magányának kidomborítását célozta, illetve a tipikus noirtémaként azonosítható senkihez sem tartozás – ha tetszik: elidegenedés – XX. századi élményét mutatta meg, sőt nem egyszerűen megmutatta, de az egyén ezen állapottal szembeni tehetetlenségét is aláhúzta. Míg a regényben Sam Spade nyomozót nem érinti meg érzelmileg a femme fatale, addig Hustonnál ez nem egyértelmű: egyes momentumok arra utalnak, hogy szerelmes lett a nőbe, aki viszont végig kihasználja igyekezett őt. Sam Spade tragédiája azonban nem az, hogy nem lehet az övé a (csalpa) nő: őszintén szólva, inkább örvendetes, semmint szomorúságra okot adó helyzet számára, hogy kikerül a bestia büvköréből.

A *máltai sólyom* 1931-es, Roy Del Ruth által rendezett verziójában is születik érzelmi kapcsolat a femme fatale és Spade között, de míg ott egymásra találnak (még ha a fogda rácsa határt is emel közéjük), addig Hustonnál nincs semmi remény. A reménytelenség nem csak – illetve nem elsősorban – abban tükröződik, hogy a detektív elveszíti a nőt, hanem abban, hogy magányra ítéltetik, illetve abban, hogy a film ebben a reménytelen állapotban búcsúzik tőle. Természetesen a fekete románc férhősét is elhagyja a vamp, magánya azonban nem teljes és végleges. Nem az, mert kiutat jelent számára két mo-

mentum: nem hagyják magára a szerettei és nem kell cipelnie magánya terhét. A *veszedelmes asszony* John Schuyleréért az utolsó pillanatig küzd a családja, és még a Carmen-adaptációkban is gyakran megtalálható a végzetes címszereplő alternatívája a parasztlány, Michaela személyében. (Michaela fontos szereplő Mérimée kisregényében, és – gyakran megváltozott néven – a filmadaptációkban is feltűnik.) Ha mégis magára marad a hős (mint De Mille *Carmen*jében a szerelmét ledöfő Don Jose, aki mellé a rendező nem rendeli oda Michaelát), akkor sincs végtelen magányra ítélve, hiszen – jóllehet a film ezt nem mutatja – a tettéért járó megváltó halál vár rá. Huston Sam Spade-je minden ellenkező nézettel szemben nem passzív, hiszen megold egy szövevényes bűnügyet, a magányával szemben viszont tehetetlen. Nem egyszerűen elveszti a szeretett nőt, de viselnie kell a magányát is. A noir volt az első tömegfilmes műfaj, amelyik egyértelműen kimondta: „nincs holnap” (Camus). Nem csak azért nincs, mert passzivitásra vagyunk ítélve a sors által ránk mért csapásokkal szemben, hanem azért sincs, mert beláthatatlan ideig és a változás reménye nélkül kell viselnünk ezeket a csapásokat. Összegezve: Huston újítása az elidegenedés-tematika bevitele a populáris kultúrába, ami mindenekelőtt abban fejeződik ki, hogy Spade-nek a film végén nincs senkije, és a tetejébe még életre is ítéltetett.

A noirláz negyvenes évek második felében kezdődő kiterjedésével már nem csak a figurák magánya és zsákutcába futott sorsuk, de gyakran a szavaik is leplezetlenül a jövőtlenség és reményvesztettség érzetét keltik. A proto noir *Arc a maszk mögött* (1941) torzult ábrázatú, és a rosszakaratú sors – továbbá néhány gazember áskálódása – miatt megbetegített lelkű hőse jegyzi meg a zárlatban: „Nem megyünk sehova, mert nem menekülhetünk. Meg fogunk halni. Ostobaság és hiú ábránd reménykedni. Remélni, hogy valahogyan túléljük.” A *Terelőút* (1945) hőse két mondatban summazza a noirlóziát: „Ilyen az élet. Bármerre mész, elgáncsol a végzet.” A bundabizniszből kilépő *Test és lélek* (1947) bokszolója hanyagul veti oda az őt kérdőre vonó gengszternek:

„Mit akar tenni? Megölni engem? De hát egyszer mindenki meghal.” A *Rico testvérekben* (1957) a címszereplők egyike beszél hasonlóképpen: „Lehet, hogy most meghalok, de a te gondod nagyobb: te élsz tovább.” A klasszikus noir sírfelirataként számon tartott *A gonosz érintésének* (1958) zárlatában pedig Marlene Dietrich madámja mondja a darabjaira hullott Quinlan nyomozónak: „Felélted a jövőd”.

Az elidegenedés-problematika megjelenítése és felfokozása mellett az amerikai noirműfaj újítása a románcból ismert végzetdramaturgia elmélyítése, valamint a bukástematika kiterjesztése a figura sorsának egészére, elsősorban a filmszerkezet révén. A film noirban tudvaöven komoly szerepe van az emlékezésdramaturgiának: a hős a nyitányban visszapillant múltbeli bűneire, tévedéseire, és gyakran a cselekmény jó része egyetlen, nagy ívű flashback. A filmbeli jelen, az összeomlott (esetleg – mint az *Alkony sugárútban* – halott) hős pozíciója a dezorientálódás élményét – ha tetszik: a camus-i abszurd életérzést – nyomatékosítja. A bukást regisztráló nyitány miatt a film noir nézője a legelső pillanatoktól a kudarcematika részese. Nem az a kérdés, hogy elbukik-e a hős, hanem hogy milyen utat jár be a bukásig.

A noirműfaj következő újítása a bűnematika újrakódolása a bűnözés, illetve a bűnelkövetés hétköznapivá tétele révén. A noir minden ellenkező állítással szemben nem a leépülés-motívummal hoz új elemet a hollywoodi műfaji mezőbe, hanem annak újragondolásával. A hollywoodi zsánervilágban a negyvenes éveket megelőzően a tragikus románc mellett kizárólag a gengszterfilm alkalmazza szisztematikusan a leépülés-narratívát, amelyet a noir aztán kitágít, mégpedig több irányba: (1) a privátszféra felé (részben a tragikus románc inspirációjára); (2) a hétköznapi(bb) és a társadalomban tisztas pozíciót betöltő hősök világa felé. A noirműfajban 1944-től, a *Kettős kárigénytől* kezdve már nem feltétel a bűnelkövető (anti) hős bűnöző életformája. Míg a korábbi noirok hősei dörzsölt nyomozók (*A máltai sólyom* [1941]) és beteg lelkű gengszterek (*A merénylet*), akik ki-ki lógnak a társadalomból, a *Kettős kárigényben* az átlagpolgár, mint poten-

ciális bűnelkövető, kerül a centrumba. Moziforradalommal ért fel, amikor a nyitányban Walter Neff meggyóna bűnét: „Akarod tudni, ki ölte meg Dietrichsont? [...] Én, Walter Neff, biztosítási ügynök, 35 éves, nőtlen, sebhelyektől mentes.” A valóságban a „sebhelyektől mentes” kifejezés arra utalt, hogy Neff nem szakmányban gyilkoló, társadalmon kívüli figura, azaz: nem gengszter, hanem *jedermann*, átlagpolgár. A *jedermann* gyilkosként reprezentálódása nyilván nem volt független attól, hogy 1944-re egyre sokkolóbb hírek érkeztek Európából arról, hogy a hétköznapi emberek miféle büntetésekre képesek, ha engedik vagy parancsolják neki. A gyilkos ösztön nagy erővel jelent meg a gengszterfilmben és a tragikus románcban is, de ezekben a műfajokban – kivált az elsőben – az elkövetők még bizonyos értelemben különleges, illetve a társadalom peremén egzisztáló figurák voltak. A *mindenkiben vagy bárkiben* ott rejtőzött gyilkos ösztönről viszont elsőként a noir adott jelentést a filmtörténetben.

További fontos újítás a noirműfajban a szerzészvágó kettős aspektusának kidolgozása, illetve azok összeszövése. Míg a gengszterfilmben az anyagi, a fekete románcban pedig a lelki szerzészvágó állt a középpontban, addig a noir egyesítette a kettőt, *A máltai sólyomtól* kezdve. A gengszterfilmi és a románci inspiráció egyesítésre *A máltai sólyom* előttről is vannak ugyan példák – a hollywoodi underworld melodramákban vagy egyes harmincas évekbeli francia filmekben (Duvivier: *Az alvilág királya*, Chenal: *Az utolsó keringő*) –, de ezekben még a *fehér* románc és a bűnügyi tematika olvadt egybe. Hasonló mondható el a sokak által legfontosabb protonoirnak tekintett *Csak egyszer élszről* is, Fritz Lang második hollywoodi munkájáról, a *'lovers-on-the-run'* (menekülő szerelmesek) alműfaj nyitódarabjáról, amely ugyan fokozatosan beszűkülő mozgásterű figurákat mozgat, a bűn személyiségbe szervesüléséről mesél, végzetes véletlenekkel dolgozik és kontrasztos stílussal él (ekképpen tehát a noirműfaj alapvető jellemzőinek egész sorát tartalmazza már), viszont az egyik legfontosabb noirelem, a *fehér románci* ihletettséggé még hiányzik belőle: fehér románc van helyette.

Ezzel szemben *A máltai sólyom*-ban vagy a *Kettős kárigényben* már éppen hogy ez, a fekete románc az egyik fő összetevő. Sokatmondó a *Kettős kárigényben*, mégpedig rögtön az expozícióban, amikor Walter Neff visszaemlékezik az általa elkövetett gyilkosságra, és felsorolja a motivációit: „Pénzért öltem, és egy nőért, és nem lett enyém a pénz, nem lett enyém a nő” – mondja. Azzal, hogy az anyagi és a lelki szerzészvágó egyetlen mondatban egymás mellé helyez, Billy Wilder rendező a noirciklus egyik legfontosabb jellemzőjét emeli ki, mindazonáltal a hős motivációinak a *sorrendje* – miszerint a pénz szerepel az első, a nő a második helyen – is jelentős. Ez ugyanis a noir megszületésében döntő szerepet játszó románci inspiráció felülírásának, meghaladásának a szándékát mutatja. Amikor egy noirban – vagy akként számon tartott filmben – a lelki szerzés mint motiváció az anyagiak elé kerül (*Kísért a múlt, Angyalarc*), az a film románci, esetleg melodramai, jegyeit erősíti. A noirban legtöbbször egyetlen figurát jellemez a kettős motiváció, de arra is van példa, hogy a szerzészvágó kettős aspektusa két különböző szereplő viselkedésmódjában tükröződik: az *Alkony sugárútban* például Joe Gillesnek (William Holden) csak Norma Desmond (Gloria Swanson) pénze kell, míg a nőnek csak a férfi lelkére van szüksége.

A film noir az anyagi és a lelki szerzészvágó egyesítésével, továbbá a civil szférához tartozó és a magánéleti célok együttes devalválásával a teljes hollywoodi zsánervilág alapjait rendítette meg. A legtöbb hollywoodi film cselekménye – tartozzék bármely műfajhoz – köztudottan két pályán fut, az akciószál mellett a szerelmi szálnak is fontos szerep jut benne, és a zárlatra az akciók sorában kifejtett probléma éppúgy megoldódik, mint a szerelmi konfliktus. A film noir ezt a – hangsúlyozandó, hogy valamennyi műfajban érvényesülő – tradicionális szerkezetet kérdőjelezte meg a maga struktúrájával: az akciószál és a szerelmi száal egyidejű blaszfemizálásával, leértékelésével durván megtagadta a hollywoodi értékvilágot.

A noirműfaj felsorolt újításai a tragikus románcból és a gengszterfilmtől örökölt elemekkel együtt



„teszik kompletté” vagy „kerekké” a noirszenzibilitást. Amely így, együtt csak a noirműfaj darabjaiban jelenik ugyan meg, korlátozottan azonban az ötvenes évektől kezdve más műfajokban is tért hódít. Ennek jele elsősorban, hogy a „valódi” film noirok – azaz a noirműfaj darabjai – mellett a legkülönbözőbb zsánerekben tűnnek fel szorongó, neurotikus, frusztrált, és délibábos célokat hajszólok figurák. Nincs mód sorra venni a műfajokat abból a szempontból, hogy miként szüremlik beléjük a noirszenzibilitás, ezért kiemelek egyet közülük, a jelenség illusztrálása végett. Az ötvenes évek westernjének módosulásai nem kis részben annak köszönhetőek, hogy a műfaj mérsékelten noirszenzibilissé válik. Ez tükröződik a pszichologizálási hajlam felerősödésében, az értékek és az erkölcsi világ viszonylagossá tételében (abban, hogy elmosódnak a határok jó-rosszember, rossz-jóember és rossz-rosszember között), valamint a noirszerű hősök feltűnésében, a megszömörölt, kiégett férfitől

(*A pisztolyhős*) a karakteres, öntudatos, mások sorsát irányítani képes nőfiguráig (aki azonban nem azonos a noir femme fatale-jával [*Bűntanya*]). Felerősödik továbbá a románci inspiráció, ami azzal együtt figyelemre méltó, hogy inkább a fehér, mint a fekete változat hatása érzékelhető. A jó-rosszember (a magányos hős) és a nő kapcsolata az ötvenes évektől alakul át melodrámaiból románcivá a westernben: míg 1945 előtt a szerelmük jobbára realizálódik (*Hatosfogat, Asszonylázadás, Dobok a Mohawk mentén, Az igazi férfi, Acélkaraván, Terror a kisvárosban*), és ekképpen kapcsoljuk melodrámainak mondható, addig a világháború után a férfi–nő-relációk gyakran beteljesületlenek maradnak, románcivá válnak. A szerelmi kudarcot tematizálják az olyan filmek, mint a már említett *A pisztolyhős* és *Bűntanya*, továbbá az *Ördögstoros*, a *Törött nyíl*, *Az utolsó napnyugta*. A noirszenzibilitás igazi korszaka az amerikai tömegfilmben azonban nem is az ötvenes,

hanem a hatvanas-hetvenes években, az úgynevezett Hollywoodi Reneszánszban jön majd el.

•  
A negyvenes évek, azaz a hagyományosan a noirkorszak hajnalaként szemlélt időszak a filmtörténet egyik legmélyebb cezúráját hozta. A század első négy évtizedének tömegfilmjére jellemző melodramai szenzibilitást (a problémamegoldás örömét bemutató, a boldogságtematikát preferáló szemléletet) az ipari léptékű bünszervezés – a II. világháború – tapasztalatait egybesűrítő, valamint a modernitás fojtó paradoxonjait és abszurditását bemutató noirszenzibilitás váltotta fel. A tömegfilm a II. világháború után elveszítette az ártatlanságát, és már sohasem lesz olyan, mint annakelőtte. Az alkotók megpróbálkozhatnak ugyan – és rendre meg is próbálkoznak – a hajdani filmek melodramai szenzibilitásának megidézésével, de kísérleteiket az elveszett boldogság, az ártatlanság aranykora utáni nosztalgia hatja át. •

**„35 éves, nőtlen, sebhelyektől mentes”**  
(Edgar G. Ulmer: Terelőút – Tom Neal)



# MINDEN FEKETE

Tech noir, cyber noir, zen noir. A noir olyan hívószó lett, amivel mindent el lehet adni, a kifejezés azonban egyre gyorsabban inflálódik.

A film noir úgy lett a filmtörténet része, hogy nem született konszenzusos definíciója: aligha találnánk olyan szakszöveget, amely nem szentel hosszú bekezdéseket a meghatározásával kapcsolatos nehézségeknek, miközben a fogalmat évtizedek óta úgy használják a gyakorlatban, mint bármely más műfaji megnevezést. Míg az ilyen terminusok precíz definiálására vállalkozó tanulmányok, szakdolgozatok vagy doktori értekezések szűkebbnél is szűk közönségnek szólnak, a noirról alkotott általános kép természetesen régóta más, jóval több embert elérő csatornákon formálódik, de erről ritkán esik szó.

## MELLÉKNÉVBŐL FŐNÉV

A noir problematikussága kapcsán hasznos röviden áttekinteni a kifejezés kARRIERJÉT. A szakszövegek Nino Frank és Jean-Pierre Chartier 1946-os cikkeire mutatnak rá mint az elnevezés ősforrásaira: mivel a háború idején a német megszállás alatt lévő Franciaországban embargó sújtotta az amerikai filmeket, ez a dátum bizonyos értelemben határvonalat jelöl, és az akadály elhárulása után a francia mozikba özőnlő tengerentúli produkciókban a szemfüles kritikusok mintázatot láttak kirajzolódni. A *Gyilkos vagyokra*, *A postás mindig kétszer csengette*, a *Gyilkosokra* és más filmekre rácsodálkozó szerzők hamar hangot adtak azon felismerésüknek, hogy „az amerikaiak is készítenek sötét filmeket”, és idézőjelben „film noirnak” keresztelték el a tárgyalt produkciókat. Az elnevezés alkalmazása egyébként korábbra nyúlik vissza, a franciák már a saját, háború előtti filmjeikre is használták a „noir” jelzőt, amelynek forrása a korban népszerű *Série noir*-könyvsorozat. A Gallimard ki-

adó borongós *roman policierjeit*, vagyis detektívregényeit jellemző titulus felbukkant egyes filmkritikákban is (például Renoir *Állat az emberben* című mozija és más lírai realista művek kapcsán), eleinte egyszerű leíró melléknévként, hogy aztán a már említett idézőjeles formájába kerüljön, majd jóval a háború után már idézőjel nélkül jelenjen meg az amerikai elemzők cikkeiben.

Főnevek és melléknévek szakirodalmi használatán rágódni első blikkre fárasztó filológusi időtöltésnek tűnhet, pedig a noir kapcsán nagyon is komoly jelentőséggel bír. Rick Altman körültekintő vizsgálataival (a *Film/Genre* című kötetben) bemutatja, hogy a főnevesülés folyamata milyen kulcsfontosságú szerepet tölt be a műfajok fejlődésében. A szerző a western és a musical zsánerén keresztül illusztrálja, hogy a mára teljes értékűnek tekintett műfaji meghatározások egykor pusztán melléknévek voltak, amelyeket a kor kritikusai számos zsánerterminushoz hozzátapasztottak. A western és a musical jelzője egyaránt módosította (többek között) a „komédia”, a „melodráma” és a „románc” megjelölést, és egyre több markáns közös vonásokat mutató film sorozatos gyártására és az ezekre vonatkozó kritikai reflexióra (vagyis mindkét esetben ismétléseken alapuló megerősítésre) volt szükség ahhoz, hogy a szavak melléknévi státuszról főnévi pozícióba kerüljenek, tehát önálló műfajként kezdjék kezelni az általuk jelölt filmek csoportját. Altman gondolatmenete szerint ez a folyamat ciklikus, és potenciálisan minden melléknévnél megvan a lehetősége arra, hogy elnyerje a főnévi státuszt.

Az eredetileg pusztán egy szín jelölésére használt noir szó tehát előbb francia könyvek, majd filmek, végül amerikai fil-

mek címkéje lett, hogy aztán a hetvenes évekbeli szakszövegekben és később a tágabb diskurzusban is elnyerje önállóságát. A melléknév tehát – különösen, hogy sok kritika a neo-noir kifejezés helyett is csak magát a noirt használja – hosszabb idő alatt, mint más műfaji terminusok, de végigjárta a főnévi pozíció felé vezető utat.

## MINDEN NOIR

Ha valaki manapság életében először találkozik a noir kategóriájával, és kíváncsi lesz, hogy milyen produkciók tartoznak a kifejezés alá, a tájékozódást nagy eséllyel az imdb-n kezdi, de ezzel máris akadályokba ütközik. Bár az adatbázis külön címkével jelöli a klasszikus korszak vonatkozó filmjeit (több mint hétszázat), a frissebb produkciókra kíváncsi nézőnek a kulcsszavas keresést kell használnia, és a neo-noir linkre kattintva jelenleg közel háromezer címet talál. A listán legörgetve többek között olyan filmekre bukkan, mint *A keresztapa* és *A nyolcadik utas: a Halál*, a *Mechanikus narancs* és a *Drágán add az életed!* – gyakorlatilag minden itt van, amiben akad legalább egy sötét hangulatú jelenet és/vagy valamilyen fegyver. Ha nem zavarodik össze teljesen, és egy kicsit mélyebbre ássa magát a témában, olyan kifejezésekkel is találkozhat, mint a tech noir (*Szárnyas fejdáosz*) vagy a cyber noir (*Terminátor*, *Dark City*), de a kettő gyakran gond nélkül felcserélhető, a tömegfilmes műfajok feltérképezésének szentelt filmsite.org például így is tesz.

James Naremore szakíró (a *More Than Night* című kötetében) a kábeltévére készült, noir hatásról árulkodó nyolcvanas-kilencvenes évekbeli filmek jellemzésénél megállapítja, hogy a *Gotham* című thriller „cable noir” trendet indított el, a szerző tehát kategória egy gyártási közeg kapcsán is új kategóriát teremt. David Desser a *Global Noir: Genre Film in the Age of Transnationalism* című tanulmányában global noirként kezd hivatkozni a neo-noir különböző tendenciára. A Filmvilágban Csejdy András a *Sekély sírhantról* szóló kritikájának (1997/3. címe) „Fekete humor, színpompás technoir”, bár a cikkben egyszer sem bukkan fel a noir szó. Géczy Zoltán „Bond Noir” címen írt kritikát a *Casino Royale* című filmről (2007/1.), de a noirra csak azzal hivatkozik, hogy „a film noir eszközeit idéző megoldások miatt a feszültség végig garantált”. Herpai Gergely „Pixel Noir” című



szövege (2000/8.) a bűnügyi műfajokat idéző számítógépes játékok áttekintésénél néha a „série noire” terminust használja, máskor a „film noir”-t, és kijelenti, hogy „a másik érdekes noir-vonal a *Szárnyas fejtánc*-féle sci-fi thriller.”

Az iménti példák – nyilván tovább bővíthető – sora többek között azt is megmutatja, hogy hiába zárult le a fent összefoglalt főnevesülési folyamat, a noir „családfa” tovább ágazik. Hogy az egyes értelmezőket a mind pontosabb meghatározás vágya hajtja, vagy csak a fogalom nagyvonalú kezeléséről van szó, az persze esetfüggő, csak annyi biztos, hogy az újabb és újabb alkategóriák teremtése ahhoz vezetett, hogy új, gyakorlati hasznat nem hozó elnevezések is születtek. Egy eleve bizonytalan státuszú filmcsoport határai még jobban kitolódtak, vagyis még nehezebb lett megfogalmazni, pontosan milyen filmek jelölésére használhatjuk a noir szót.

### „FEKETE” FILMEK

A jelentésformálás folyamatában természetesen nem csak a kritikusok és akár civil netezők, adatbázis-felhasználók vesznek részt, hanem mindenekelőtt a gyártó és a forgalmazó is, amelyek értelemszerűen széles közönség elképzeléseit alakítják, a gyakorlatból pedig az is kiderül, hogy maguk a szóban forgó ágensek milyen jelentést tulajdonítanak a kifejezésnek.

Azok a filmek, amelyek a címükbe foglalják a noir szót, előre meghatározzák a befogadó számára az igénybe vehető értelmezési keretet, de legalábbis tesznek efelé egy igen erős gesztust. Az imdb egy

ilyen keresésnél – néhány számítógépes játék és dokumentumfilm mellett – úgy kétszáz nagy- és kisjátékfilmet, illetve tévé- és videoforgalmazásra készült, alig ismert mozgóképet listáz. Mivel azonban ez utóbbi három kategória képviselőihez nagyrészt lehetetlen hozzáférni, ráadásul csak rendkívül szűk közönséghez jutottak el (emellett a kérdéses címek gyakran francia eredetűek, és csak a „fekete” értelmében használják a szót), a gondolatmenet szempontjából be kell érünk az elérhető nagyjátékfilmekkel (így el kell tekintenünk például olyan ígéretes című, de „láthatatlan” produkcióktól, mint a *Tragos: A Cyber-Noir Witch Hunt*).

A hozzáférhető produkciók között négy nagyjátékfilmet is találunk: *Série noire*, *Cartoon Noir*, *Zen Noir* és *Film Noir*, további kettő (*Forró nyomon*, *The Perfect Sleep*) a poszterén lévő szlogenben használja a terminust. A *Série noire* megfelel a legelterjedtebb noir-meghatározásnak: egy neurotikus férfi történetét meséli el, amelyben egy fiatal lány iránt fellobbant vágya többszörös gyilkosságba hajszoja. A *Zen Noir* egy feleségét gyászoló magánnyomozó sztorija, aki egy gyilkosság felderítése ürügyén érkezik a helyszínként szolgáló buddhista kolostorba. Az animált *Film Noir* magán-detektívje a nyitáskor arra ébred, hogy amnéziája van, mellette egy hulla hever, a cselekmény során pedig ki kell nyomoznia, hogyan került ilyen helyzetbe. A *Cartoon Noir* animációs antológia, amelynek hat rövidfilmjéből egyik sem bűnügyi történetet dolgoz fel: a produkciókat egyedül az hozza közös nevezőre, hogy mindegyik sötét színekkel dolgozik, a címbe

jelző tehát kizárólag egy nagyon általános értelemben vett hangulat jelölésére szolgál. Kizárólag az egyes szám első személyű narrációval is ellátott nyitó kisfilm köthető a klasszikus noirokhoz: az *Estória do Gato e da Lua* egy őrjítő vágy történetét fogalmazza meg, amelyben egy fekete macska sóvárog az elérhetetlenek után.

A *Forró nyomon*, amely a szlogen szerint „olyan film noir, amelyet még életben nem láttál”, a klasszikus sémát hasznosítja újra: főhőse egy kallódó férfi, aki betéved egy kisvárosba, és dolgozni kezd a helyi autókereskedésben, majd veszélyes viszonyba bonyolódik főnöke feleségével. A *The Perfect Sleep* – „egy LSD-s noir” („film noir on acid”) – egy volt bérgyilkos történetét fogalmazza meg, aki szerelmé megmentése érdekében kínkeserves tortúrába keveredik.

Ezt a néhány filmet nyilván nem lehet teljesen reprezentatívnak tekinteni, abból a szempontból mégis érdekesek, hogy markánsan két irányt rajzolnak fel. Bár a stilizációs hajlam mindkét oldalnál érzékelhető, a filmkészítők egyik tábora (a *Zen Noir* és a *Film Noir* alkotói) tulajdonképpen a hagyományos krimivel azonosítja a film noir-t, és azzal zárja le a cselekményt, hogy a főhős a megpróbáltatások után egy nő mellett köt ki. Ezzel szemben az alkotók másik csoportja (a *Série noire*, a *Forró nyomon* és a *The Perfect Sleep* készítői) nem kriminarratívában gondolkodik, és a happy end helyett a fatalista megközelítést preferálja. Még ez a pár produkció is érzékelteti a noir-terminus eltérő olvasatait, amelyeket más médiumoknál is beazonosíthatunk: egyes filmesek a közismert formai jegyeket többé-kevésbé felmutató detektívtörténetre használják, míg mások bukástörténetre, akár úgy is, hogy lemondanak a jellegzetes stilizációról.

Az előbbi kategóriához sorolható még a Showtime *Fallen Angels* című sorozata: a széria neves bűnügyi szerzők novelláit adaptálta nagy költségvetésből, elismert alkotók bevonásával. A sorozat – amelyhez *Six Noir Tales Told for Television* címen kiadták az első szezont – forrásműveit és forgatókönyveit, valamint egy filmzenealbumot –, ha a címébe nem is foglalja bele a terminust, az is-

### „Végigjárta a főnévi pozíció felé vezető utat”

(Alex Proyas: *Dark City* - Rufus Sewell)





mert vizuális kódok csúcsra járatásával egyértelműen a noir előtt hajt fejet, bár többnyire inkább csak hagyományos krimitörténeteket dolgoz fel. A noir persze a tömegkultúra számára a mai napig elsősorban vizuális stilizáció, aminek egyik legszemléletesebb példája, hogy a *Vanity Fair* 2007-ben egyedülálló projektet vitt végig. A kortárs fotózás egyik élő klasszikusa, Annie Leibovitz vezetésével összeállították *Killers Kill, Dead Men Die* című anyagukat: egy fiktív noirt impozáns plakáttal, intertextusoktól szétrobbanó szinopszissal, A-listás sztárokkal és egy tizennégy képből álló fotósorozattal. Az érzékelhetően igen költséges vállalkozás grandiózussága a noir amerikai popkultúrában betöltött szerepéről is sokat elárul.

### NOIR PAPIRÓN

A noir terminus az elmúlt évtizedek során beszivárgott nem filmes diskurzusokba is. Carly Simon popénekesnő *Film Noir* című albuma például múltidéző, édesbús dalok gyűjteménye, John Adams komolyzeneszerző *City Noija* a negyvenes évek által ihletett fél órás szimfónia, Jim Noir saját művésznevéről elkeresztelt lemezén elektronikus dalokat hallhatunk.

A zenei vonatkozás persze aligha több érdekes kitérőnél, ennél jóval lényegesebb a téma irodalmi vetülete. Több kortárs szerző is írt regényt szimplán *Noir* címmel: Robert Coover könyve az önreflexív detektívregény hagyományához nyúl vissza, Olivier Pauvert írása természetfeletti és disztópikus elemeket vegyítő krimi, K. W. Jeter munkája a thrillert és a cyberpunkot kombináló szöveg. A regények mellett régóta fut egy novelláskötet-széria, amelynek tagjai a címben egy városnévhez illesztik a terminust (*Barcelona Noir, Copenhagen Noir, stb.*): ezek nem túl meglepő módon heterogén válogatások, amelyekben a szövegek kapcsolódási pontját leginkább az adott helyszín jelenti. Beszédesebb példa még Kondor Vilmos *Budapest Noir* című népszerű detektívregénye, amelynek borítóján a nagy betűs noir szó alatt ott áll a kis betűs krimi is.

Egy ilyen terjedelmű cikkben lehetetlen végigvenni minden vonatkozó szöveget, ugyanakkor említés szintjén érdemes kiemelni, hogy kisebb mértékben ugyan, de a blöbök – vagyis a könyvek, DVD-kiadványok borítójára nyomott méltatások valamilyen ismert személytől vagy orgánumtól – is befolyásolhatják a

noirról alkotott befogadói képet. A fikciós művek mellett ráadásul az irodalomelméletbe is átkerült a fogalom: Lee Horsley *The Noir Thriller* című kötete például a „noirérzékenység” irodalmi jelenségét vizsgálja, nem kizárólag a populáris irodalom keretein belül. Az ínyencek számára már eleve vitára adhat okot a kötet címe: egyes értelmezők a noir-thrillert a kérdéses filmek sajátos narratív felépítése okán oximoronnak tartják, mondván, a noir kötelező eleme a nézőt a főhős szemszögére korlátozó intenzív szubjektivitás, míg a thriller információöbletet biztosít.

A filmeknél már említett kritikus munkája szerepe természetesen a könyveknél is ugyanolyan jelentőséggel bír. A világsiker aratott *Holtodiglan* után megjelent, hasonló tematikájú regényeket az újságírók (és időnként maguk a kiadók is) a domestic noir gyűjtőnév alá kezdték rendezni. A trendhez, sőt egyes cikkek szerint külön műfajhoz tartozó könyvek – például *A lány a vonaton, Az özvegy, Cáfolat* – párkapcsolati kríziseket mutatnak be, a zárt ajtók mögött fokozódó feszültségről mesélnek valamilyen bűntörténet keretein belül.

A tömegfilmes műfajok intermedialis formálódásában már jó ideje fontos szerepet játszik a képregény is. Tekintettel arra, hogy a noir öröksége elsődlegesen jellegzetes vizuális világa, a képregényeket is hosszasan lehetne listázni (az egyik első graphic novelként számon tartott mű éppen a *Chandler: Red Tide*,

Jim Steranko noirosan stilizált krimije), ugyanakkor ismét azok közül érdemes néhányat kiemelni, amelyek a címükbe is belefoglalják a terminust.

A *Sam Noirban* egy rónin detektív nyomoz egy nő halála ügyében; a *Femme Noir* főhőse egy beleváló magánnyomozó, akinek kalandjai természetfeletti elemeket sem nélkülöznek; a *GI Joe Future Noir Specialban* az ismert katonák egy akciódús nyomozásban vesznek részt; az *Infinitem: Time Travel Noirban* egy emberekből és idegenekből álló társaság bűntények megelőzéséért küld vissza egy detektívet a negyvenes évekbe. A noir tehát a képregényeknél egyfelől egészen különböző krimitörténeteket jelöl, másfelől már létező brandek kiadásainál bukkan fel: a Marvel Comics például pár éve létrehozta a Marvel Noirt, hogy minisorozatokat adjon ki népszerű hőseivel (Vasember, Pókember, X-Men), és nemrég elindult egyes Batman-klasszikusok (*The Dark Knight, The Killing Joke*) újradíszítése is noir gyűjtőnévvel.

Ha a szakszövegek világából kilépve körülnézünk, azt látjuk, hogy a gyakorlat tükrözi az elméleti zavart. A noir csak amolyan esernyőterminus vagy inkább egyszerű címke, ami elsősorban valamilyen hangulatot jelöl, így a segítségével olyan műveket is el lehet adni, amelyek

pusztán egyes felszíni jegyekben idézik meg az eredeti fekete filmeket, szellemiségükben gyakran nincs is sok közük azokhoz. •

### „Kapcsolódási pontját az adott helyszín jelenti”

(Srdjan Penezic - Risto Topaloski: Film Noir)



# KETTŐS ÁRNYÉK

A műfajok nem szerzői manifesztumokból születnek,  
a korstílusok annál inkább.

A mennyiben ragaszkodunk ahhoz az ógórögök óta használatos műfajfogalomhoz, amely a szükséges és elégséges hasonlóságok alapján rendez csoportokba fiktív történeteket (legyen ezek alapja tematikai, mint a vadnyugati kalandfilmeknél, formai, mint a musical meghatározásánál vagy éppen a célzott érzelmi hatásban megnyilvánuló, lásd a vígjátékot, horrort vagy pornót), a film noir legalább olyan kézenfekvő módon definiálható zsánerként, akár mondjuk a science-fiction. Nem mintha könnyű lenne az elmúlt hetven év alatt több száz filmet több száz variációban felsoroló noir-listák tagjai között bárminemű átfedést találni – ezeknél a konszenzus legfeljebb addig terjed, hogy tagjaik bűnügyi történetek, azaz az erőszakos bűncselekmény(ek) elkövetése/felderítése/elkerülése *alapkonzfliktusként* jelenik meg bennük, nem csupán következményként (mint mondjuk egy gyilkosságig fajuló szerelmi melodramánál, lásd a *Nő az ablakban* és a *Vörös utca* Lang-párosának zsánerkülönbségét). Inkább az könnyíti meg a definiálást, hogy a különféle műfajokat egységbe foglaló vonások egyszerűen *kijelölik* a helyét a rendszerben, predeterminálnak egy műfaji *niche*-t – érthetőbben fogalmazva: ha nem lenne, ki kellene találni. És tényleg, a népszerű zsánerek közül jóformán egyedül a noir „utólag lett kitalálva”, tekintve hogy jóval később kapott nevet és vált ezen a néven beazonosított filmcsoporttá, mint ahogy alapművei megszülettek: a 40-es évek derekán a kortárs Hollywood bűnügyi filmjeiből francia kritikusok/teoretikusok által kiemelt alkotások eredetileg többféle műfaj-kategóriából kerültek ki, ráadásul elméleti

szakemberek foglalták egységbe őket a gyártók/forgalmazók helyett. Ahogyan a műfajelméletben évtizedek óta fáradhatatlanul újradefiniálják a melodráma fogalmát, miközben nézők milliói járnak – bármiféle szorosabb tematikai elvárás híján – tragikus veszteségeket megsiratni a mozikba, sőt ezt az igényüket meg is fogalmazzák önálló kategóriaként (az angol nyelvben populáris zsánernevként régről ismert a *weepie* és *tearjerker* kifejezés) – úgy a film noir számára is eredendően ott tátongott egy közönség-rekesz, amit ez esetben a bűntematika változó keretnek.

Noha kétségtelen, hogy a bűnügyi filmek népes csoportját végtelen számú tengely mentén fel lehet osztani (férfi vagy nő a főhőse; gyilkosságról, rablásról, emberrablásról, netán állatkínzásról szól; mely városban játszódik; van-e benne kisémlős), minden műfaji tematika meghatározza önnön alapváltozóit, amelyek mentén kategorizálható – még hozzá épp azon nézői elvárások alapján, amelyek kielégítése működésének motorja. A fantasztikus filmeknél például kardinális kérdés, hogy a filmben ábrázolt irracionális események magyarázódnak-e a racionális keretek törvényein keresztül (még ha elégtelenül vagy akár ostobán is) vagy a nézőnek *a priori* el kell fogadnia azokat egy saját valóságképétől idegen, mesei kontextusban: más filmélmény a science-fiction elhíttett csodáit nézni, mint a fantasy határtalan fantáziavilágát (ami többek között tetten érhető a két műfaj népszerűségének generációk, nemek vagy műveltség szerint eloszlásában). Hasonlóan lényegi szempont egy zenés film esetében, hogy a nézői elvárások

alapját jelentő énekes/táncos betétek miképp illeszkednek a cselekménybe: a musical-t meghatározó alapvonás épp abból fakad, hogy a többi zenés műfajjal szemben (koncertfilm, operafilm) megengedi a nem-diegetikus zene irracionális behatolását a prózai diegézisbe, annak minden bizarr következményével együtt (telefonba énekléstől balettezős bandaháborúig) – olyan rendhagyó világgal szembesítve a nézőket, amely sokakat épp ezzel a határsértéssel idegenít el a zsánertől. A műfajok objektív meghatározásánál az elsődleges követelmény a releváns szempont megtalálása a hasonló vonásokhoz, amely épp attól válik relevánssá, hogy a műfaj (mint népszerűsége folytán reprodukálódó fikciós séma) működésének/életképességének aljából, a nagyközönség filmesekkel szembeni igényeiből fakad. Minden definíciónak közös nevezőre kell hozni az elméleti és gyakorlati oldalt, azaz úgy meghatározni a hasonlóságokat, hogy azok összhangban legyenek a publikum primitív műfajképeivel és az ezekkel szimbiózisban működő gyártási kategóriákkal: a pusztán teoretikus felosztás számos szempontból igen hasznos és tanulságos lehet (például feltárhatja a különféle tematikai verziók változásain keresztül a műfajok működését befolyásoló külső hatásokat), de olyan szempont, amit a közönség nem érvényesít filmválasztása során, egyszerűen nem képezheti egy populáris műfaj meghatározásának alapját.

Márpedig a bűntény(ek) alapkonzfliktusára épülő történetekben meglehetősen egyértelmű választási lehetőség kínálkozik: a közönség vagy a bűn felderítőjét/megakadályozóját vagy az elkövetőt szeretné követni izgalmas tevékenysége során – előbbi narratívája során a siker, utóbbinál a bukás felé haladva a klasszikus norma értelmében. Az első esetben tartozó krimiknél mindig is külön alműfajt jelentett a professzionális és amatőr bűnfelderítők története, mivel más apparátussal, motivációkkal dolgoznak a hivatásos rendőrnökök, mint a hobbi- és magánetektívek (lásd a zsarufilmekben gyakori konfliktust a bűnüldöző szerv hierarchiáján belül) vagy az ártatlanságukat bizonyítani kényszerülő állampolgárok. A második esetben ez a felosztás ugyancsak a profi/amatőr tengely mentén zajlik: a klasszikus gengszterfilmenél a néző eg-



zotikus utazásra indul a világától idegen aljas utcákba, hogy átélje a szesz-csempészek, védelmi pénzszedők, rablógyilkosok szakmunkásainak brutális életét – ezzel szemben az erőszakos bűnelkövetést átélheti saját világában is, egy bűnbe csábult/szorult átlagember tettesfiguráján keresztül. Amint ezt a kisember-bűnözőt főhős-szerepbe állítjuk és a film történetét a hétköznapi büntett motiválásának, elkövetésének és következményének (lásd: bűnhődés) szenteljük, a gengszterfilm bűnös örömét és nézői tudathasadását (olyan kalandhőssel azonosulok, aki egyszerre vonz szabadságával és taszít gonoszságával) felváltja egy másik mechanizmus, amit főként a *bűntudat* határoz meg: saját, hétköznapi vétkeink (hazugság, megcsalás, nyereszkedés, agresszió) az irrealitás biztos távolsága nélkül, kartávolságból és kendőzetlenül merednek arcunkba.

Ilyesféle, életközelségre és büntudatra épülő bűnügyi történetek már az 1910-es évektől kezdve jelen voltak az (esetünkben: amerikai) filmgyártásban, ám tematikai egységük csak a 40-es években tűnt fel olyan sűrűségben és piaci eredménnyel, hogy átlépte a műfajképzés kondenzációs pontját: egymástól független elemek térfogat nélkülű gázából összefüggő, látható, keretbe zárható rendszerre vált. Minden klasszikus zsáner, így a film noir műfajosodásához is a ciklusképzés fázisátmenete szükséges: rémületes szörnyekről vagy erőszakos profi bűnözőkről a némafilm idején is számos alkotás született, de a Universal, illetve a Warner stúdió által beindított ciklus szaporította fel őket olyan közkedvelt, összecsengő filmek szoros halmazává a 30-as évek traumatikus nyitányán, amelyből azután nekilendült az intenzív és nagyszámú másoláson alapuló műfaji karrier. A noirnál ez a periódus a 40-es évek első felére esett, a „szorongás korára”, amikor a világháború idején lezajló társadalmi változások különösen fogékonytá tették az amerikai átlagembereket a saját sötét oldalukkal és a kollektív kiszolgáltatottsággal/tehetetlenséggel való szembesülésre. Ám a horrorral vagy a gengszterfilmmel ellentétben a noir-ciklust nem a stúdiók „hasonló sztorikat, hasonló karakterekkel, egységes díszletek között” pragmatikus gyártási logikája fogta egy-egybe közös címkével, hanem a befoga-

dói oldalon tevékenykedő teoretikusok kanonizációs stratégiái, amelyek inkább a különféle interpretációkra, egyéni értelmezésekre épültek a könnyű reprodukálhatóság és kockázatmentes megterülés piaci vaslogikája helyett – és csoportképzés terén alapjuk inkább a kulturális asszociáció, mint objektív hasonlóság.

Így aztán az első noir-definiálók (és utánuk még sokan) ki tudja milyen okból figyelmen kívül hagyták ugyanazokat a stílári sajátságokat a korabeli horrorfilmekben (lásd Val Lewton-széria) és melodramákban (lásd „gaslight melodrama”), amik alapján a friss bűnfilm-kedvenceket lehatárolták az elődöktől – vagy éppen homályos tematikai fogalmak közös nevezőire hoztak olyan, sok tekintetben eltérő filmeket, mint a *Valakit megöltek*, a *Kettős kárigény* és a *Gyilkosság, kedvesem*, többek közt „szociális fantasztikumra” (Nino Frank) vagy „megszállott bűnözői fatalitásra” (Jean-Pierre Chartier) hivatkozva. Noha az Egyesült Államokban a 40-es évek derekától korábban nem látott sűrűségben és hasonlósággal készültek kíméletlen bűnfilmek átlagember-főhősök által

**„Inkább kulturális asszociáció, mint objektív hasonlóság”**

(Fritz Lang: *Nő az ablakban* - Joan Bennett és Edward G. Robinson

elkövetett törvénysértésekről (amelyek súlya és büntetése igen széles skálán mozgott a *Postás mindig kétszer csenget* férjgyilkosától a *Force of Evil* simlis ügyvédjén át a *Fallen Angel* házasságszédelgő csavargójáig), nem szerveződött belőlük gyártási/forgalmazási alapon csoport. Míg Hollywood egészen a 70-es évekig egyszerűen besorolta őket a már piacképesnek bizonyult zsánerkategoriókba (melodramák, thrillerek), az elméleti szakemberek jórészt figyelmen kívül hagyták a heterogén óriáshalmaz magját (így az ipari másolódás alapját) képező tematikai egyezést – inkább valamiféle közös filozófia, társadalmi látásmód platformján próbálták létrehozni saját kategóriájukat, méghozzá olyan filmekből csoportot képezve, amelyek között akár a leghalványabb tematikai egység sincs a *bűnügyi műfajok logikája szerint*. A noir műfajértelmezését máig viszi a sodra annak a lavínának, amely a világháború után sötét remekművek tucatját zúdította az amerikai filmínséget megszenvedő francia filmszakemberekre: a Minőség elképesztő áradatában szem elől veszett a műfaji működésüket alapvetően meghatározó Mennyiség, és az Arany-





polgár, az *A máltai sólyom* vagy a *Gyanú árnyékában* bravúrjai dúslombú fákként takarták el a noir-tematika összefüggő gyökérzetű erdejét.

A korai feketefilm-listákat elnézve igen feltűnő, hogy a noir bölcsőjénél csupa markáns látásmódú szerzőtitan bábáskodott, ellentétben más zsánertársakkal (például a gengszterfilm nyitó mesterhármasát Mervyn LeRoy, William Wellman és a „láthatatlan” Howard Hawks jegyzik; Alan Crosland, Lloyd Bacon és Mark Sandrich korai musical-rendezői aligha férnének be a nagy álomgyári *auteur*ök enciklopédiájába). Pedig a műfajok általában nem szerzői manifesztumokból születnek, inkább olyan műves alkotásokból, amelyek úttörőként és sikeresen egyesítenek magukban életképes és hatékonyan másolódó motívumokat: az egyéni látásmód és önkifejezés tanújelei nem a teremtésnél jelennek meg (mint ezt a műfajelmélet kreacionistái vélik), inkább a módosításoknál, felülírásoknál kapnak döntő szerepet, lásd a *Fehér zombi* és az *Eleven holtak éjszakája* vagy a *Destination: Moon* és a *2001: Űrodüsszeia* különbségeit. Már maga Nino Frank, a noir keresztapja is felhívta a figyelmet a 40-es évek újfajta bűnügyi filmjei mögött lázongó friss rendezőgenerációra, azokra a hollywoodi stúdió-*auteur*ökre, akik előszeretettel választottak bűnügyi filmeket saját terepnek: az elsőfilmes John Huston, Orson Welles, Anthony Mann fiataljaira, a vén Európából átvándorolt művészekre, Fritz Langra, Otto Premingerre, Edgar G. Ulmer-re – vagy éppen a két csoport keresztmetszetében lévő Billy Wilderre. Ahogyan az elmúlt pár évtizedben a korai szerzői kánonokból kiszorult Huston, Wilder vagy Ulmer is kiérdemelték filmművész-státuszukat, mind nyilvánvalóbbá vált, hogy a 40-es évek nyitánya a szerzőiség méltánytalanul elhanyagolt fénykora Hollywoodban, egyfajta nyúl farknyi proto-újhollywood (egyfelől lenyűgöző tehetségű ifjú titánok betörésével a stúdiórendszerbe, másfelől a korabeli európai filmművészet direkt megjelenésével), amely több tekintetben megújította a klasszikus látásmódot – miközben jóval óvatosabban támadta, mint a harminc évvel későbbi nemzedék.

Azok az 1940-45 között készült hollywoodi filmek, amelyek megragadták a korai noir-csoportképzők figyelmét, elsősorban épp stílári formabontásukkal és

kritikus látásmódjukkal váltak ki a tömegből, nem pedig közös zsánertematikájukkal. A Frank-féle első válogatást jelentő *A máltai sólyom*, *Kettős kárigény*, *Valakit megöltek*, *Gyilkosság*, *kedvesem* valamint a *Nő az ablakban* (helyesen: *kirakatban*) kivétel nélkül a korszak kiemelkedő színvonalú darabjai, plusz mindegyik alkalmas látványos megoldásokat vizuális és/vagy narratív tekintetben – mindemellett saját rendezőjük életművének legfőbb alkotásai közé sorolják őket, részben csúcsmínőségükért, részben mert markánsan tükrözik a hustonság, wilderség vagy langság konstrukcióinak vonásait. Történet terén azonban jelentős különbség van köztük. Míg *A máltai sólyom* és a *Gyilkosság kedvesem* eltérő mértékben, de egyaránt revizionálja a minimum tíz éve prosperáló magádetektív-filmlet jóval ellenmondásosabbra festve a korábbi évtized léha privátkopóját (árulkodó, hogy mindkettő alapregényéből készült korábbi filmadaptáció, melyek jobbára kiszorulnak a noir-kánonokból), addig a *Valakit megöltek* története fordulatos nyomozásával simán illeszkedik a korabeli krimi-vonalba. A detektívfilmekkel ellentétben a *Kettős kárigény* és a *Nő az ablakban* műfajszilárdító alkotása a nézőt egy bűnözővé lett átlagpolgárral azonosítja, aki egyszerre törvény elől menekülő áldozat és büntetésre rászolgált bűnelkövető – más stúdióopuszokkal együtt (*Postás mindig kétszer csenget*, *Conflict*, *Phantom Lady*) beindítva egy bűntematika sikerkarrierjét, egy zsánersajátossága-ira különösen nyitott társadalmi közhangulatban. Kétségtelenül található közös motívum ebben az öt filmben: ha eltérő mértékben is, de az elidegenedés árnya ott kísért a hősnőknél (a *Kettős kárigény* ügynöke ezt meg is fogalmazza, míg a *Valakit megöltek* detektívje a kifejezést sem értené), a Nőhöz mindig valami végzetes vonalozom társul (bár sem Laura, sem a kirakatbeli Alice nem tartozik a férfihost ridegen, csalfán kihasználó *femme fatale*ök közé), és mindegyik főhős kilóg valahogyan a klasszikus protagonistáktól elvárt jófiú-szerepből – ám mindezek még ennél az öt filmnél is olyan eltérő módon és különböző mértékben jelennek meg, hogy aligha képezhetik egy műfaj tematikai alapjait (a *Valakit megöltek* például jóformán egyetlen noir-motívummal sem bír, miközben karakterről karakterre hömpölygő szubjektivitása bizarr, onirikus élménnyé teszi). A csoportképzés alapja egyszerűen az, hogy kiemel-

kedő filmekről van szó, amik különféle irányból kikezdek és felülírják az addig ismert bűnügyi filmeket: a kriminek (fél) árnyékos nyomozóhóst adnak, a gengszterfilmnek kisémbert bűnelkövetőt – új műfaj azonban csak az utóbbi verzióból születik, mert Sam Spade-del vagy Philip Marlowe-val ellentétben ezek az átlagpolgárok saját világot (alvilágból a kertvárosba és lakónegyedbe), saját cselekményívét (bűnbeeséstől bűnhődésig) és saját alapkonfliktust (kitörési kísérlet a kényszerű hétköznapokból) kerékítettek történeteikhez.

Az első noir-listák alapfilmjei személyes remekművek, koruk filmes konvencióitól eltérő, ugyanakkor megváltozott közérzetere érzékenyen reflektáló egyedi alkotások, amelyeket nem elsősorban tematikájuk, mint inkább egységes szemléletmódjuk hasonlósága köt össze. Nem kell mesterdetektívnek lenni ahhoz, hogy az ilyen típusú érvelésben ráismerjünk a klasszikus műfajfogalomtól jócskán eltérő csoportképzési logikájára, amely mindig is szorosabban kapcsolódott a filmtörténészek és teoretikusok tevékenységéhez, mintsem a piaci/gazdasági apparátushoz. A film noirt egyszerűen *stílusirányzatnak* tekinteni távolról sem új keletű megközelítés, pusztán azért nem vált mai napig közmegegyezés tárgyává, mert hiányzik mögüle egy olyasfajta többé-kevésbé összefüggő, együttműködő rendezőgárda, mint mondjuk az olasz neorealistaéknál, a *nouvelle vague*-nál vagy a Dogma'95-nél. A fent említett rendezők sem korban, sem nemzeti gyökerekben, sem bármiféle közös műhelyben nem osztoznak, mégis egységesen támadják a hollywoodi papa moziját, egyformán szenzibilisek a modern ember problémáira (az elidegenedéstől a bűntudaton át a felborult gender-szerepekig) valamint egyaránt formabontó módon viszonyulnak a filmnyelvhez, élen a szubjektív nézőpont piedesztálra emelésével és az önreflexív elbeszélésmóddal. Kilepve a bűnügyi filmek szorító tematikai kategóriáiból, stílusirányzatként máris értelmet nyernek a korai noir-listák (rajtuk akár olyan filmdrámákkal, mint az *Aranypolgár*, az *Alkony sugárút* vagy a *Férfiszenvedély*), elvégre a korstílusok, szerzői mozgalmak ritkán kötődnek adott műfajhoz, történetitpushoz – inkább át-zavarnak zsánereket saját algoritmusukon (lásd a gengszterfilmmel, románcsal, vígjátékkal, sci-fivel, thrillerral kacérkodó francia új hullámot). Annál szorosabban

kapcsolódnak ahhoz a tucatnyi filmművészhez, akik egyazon időben, hasonló módon gondolkodnak a filmkészítésről és a világról maguk körül. Így pedig máris közös nevezőre hozható Huston főbb művein átvonuló „nagy álom-nagy bukás” tematikája és peremre szorult hősei (*A máltai sólyom*, *A Sierra Madre kincse*, *Aszfaltdzsungel*, *Moby Dick*, *The Roots of Heaven*), Wilder cinikus, önérdékek által vezérelt sötét vilásképe (*Kettős kárigény*, *Külvégi szívügyek*, *Alkony sugárút*, *Stalag 17*, *A nagy karnevál*, *Délutáni szerelem*), Fritz Lang amerikai filmjeinek kiszolgáltatott férfialakjai és mindent átható fatalizmus (*Csak egyszer élsz*, *Nő az ablakban*, *Vörös utca*, *Ház a folyó mentén*, *Human Desire*, *Kétségtelenül indokolt*) valamint a Preminger-filmek obszessziókra és tévészmékre épülő klausztrófó univerzuma (*Valakit megöltek*, *Fallen Angel*, *Whirlpool*, *A 13. levél*, *Angyalarc*, *Az aranykarú férfi*) – mindezt a műfaji tematikáktól függetlenül: akár tipikus noir-kisember, könnyes melodrámai hősnő vagy nagyformátumú kalandhős (detektív, kalandor, katona) alakjába sűrítve.

Így hát tulajdonképpen két noir-konceptió versenyez egymással minden korban, más-más köntösbe bújtatva, amelyeket alapvetően a szerzőiség fogalma határol el egymástól, pontosabban ennek releváns vagy irreleváns mivolta. Előbbi esetben a film noir olyan korstílus, ami a 40-es években épp úgy megkülönböztethető saját filmgyártó gyakorlatától, mint mondjuk az előző évtizedben a francia lírai realizmus darabjai (amelyeknek egyébként a nevét köszönheti, mivel a francia kritikusok először ezekre a filmekre használták a „fekete film” megnevezést, sőt több darabjuk konkrét noir verzióval bizonyítja a két csoport hasonlóságát, mint a *The Long Night* címen újrászott *Mire megvirrad* vagy a *Postás mindig kétszer csenget* első adaptációját jelentő *Az utolsó forduló*). Szerzői egységes módon reflektáltak koruk társadalmi valóságára (bár nem oly látványosan, mint az európai modernizmus titánjai másfél dekáddal később, de hasonló véleményel), plusz számos innovációt honosítottak meg a korabeli gyakorlatban, amelyek új kifejezőmódra adtak lehetőséget és gyorsan szétterjedtek a szerzői alkotások szűk körén kívülre is. Utóbbi esetben a film noir egy frissen egységbe formálódó tematikai minta a bűnügyi műfajcsoporton belül, ami a

feszültségalapú thrillerek bűnelkerülő/menekülő/sarokba szoruló áldozathőstől megvonja a büntelenség pozitív vonását és a bűnhődést állítja középpontba a felderítés intellektuális vagy a gengszterizmus kegyetlen örömei helyett – az ego folytonos pengeéltán-cáról mesélve a krimi szuperegója és a gengszterfilm ösztönénje között. Ezért is mosódik olyan könnyen össze noir és thriller a kezdetektől, hiszen ugyanarra a tematikai bázisra, az áldozathős figurájára épülnek, plusz ugyanúgy kivezetnek a bűnügyi tematikából (míg a thriller az aktív kalandzsánerek, a noir inkább a passzív melodráma-univerzum felé, ahol a főhős számára beszűkül a külső cselekvéstér: eltehetetlenül áldozata, nem tevékeny jobbítója sorsának) – elsősorban pont akkor nehéz választani a két műfaj között, ha a bűnös/bűntelen kategória homályzónájában mozog a főhős, mint például a 40-es évek végén népszerű amnézia-bűnfilmeknél (*Fear in the Night*, *The Crooked Way*, *Somewhere in the Night*, *The Clay Pigeon*), ahol a cselekmény nagy részében a hős (a nézővel együtt) nem tudja, hogy igazak-e rá a súlyos vádak.

Míg filmművészeti stílusirányzat szempontjából az efféle különbségtétel lényegtelen, elvégre egyformán alkalmas az egzisztencialista szerzői kommentárookra peremre rekedt magánnyomozó (*A máltai sólyom*), ártatlanul csapdába szorult kisember (*Key Largo*) és alvilági gengszter-individualista (*Magas Sierra*) – addig a noir műfajfogalma szempontjából elengedhetetlen (egyben elégséges) alapfeltétel mind az átlagember, mind a „bűn és bűnhődés” összekötő eleme, mivel ezek (nem pedig a hozzájuk kötődő zsánertől független szerzői üzenet) határolják el a többi bűnügyi tematikától, meghatározva a néző viszonyát hőshöz, cselekményhez. Természetesen mint bármely más műfaj, a noir is bátran keveredik egyéb zsánerekkel, így joggal beszélhetünk detektív-noirról és gengszternoirról is: azonban a noir *műfaja* ez esetben nem aktív nyomozóként vagy bűndiktátorként ábrázolja a főhőst, hanem az elkövetett bűn csapdájába szorult áldozattá transzformálja, ahol a detektívség és gengszterség intézményessége háttérbe szorul a sebezhető magánemberség mögött – lásd az 50-es évek elején népszerű „rogue cop” noirokat, ahol a hivatásuk taposómalmából szabadulni kívánó korrupt rendőrök bukának bele végzetes botlásukba (*The Man*

*Who Cheated Himself*, *Rogue Cop*, *Shield for Murder*, *Pushover*) vagy a „menekülő szerelmes” noirok szenvedélytől ámokfutóvá váló rablópárosait (*Fegyverbolondok*, *Éjjel élnek*, *Tomorrow is Another Day*).

Ebben a megközelítésben a „noir”-ság műfaji feltételei nem kötődnek a főhős univerzális magányához vagy a létével kapcsolatos egyetemes kételemekhez (lásd a *Nő az ablakban* vagy a *The Suspect* szimpla kapuzárási pániktól szenvedő professzorhőseit), a bukás elkerülhetetlenségének kihangsúlyozásához (Siodmak hét noir-remekéből csak kettőben, a *Gyilkosokban* és a *Cry of the City*-ben jelzi kezdetét a bűnhős kudarcát) vagy a szerelem viszonzatlanságához (mint ezt a *Postás mindig kétszer csenget* terhes Cora-ja, a *Pushover* és a *Criss Cross* szerelmes *femme fatale*-jai vagy az *Angyalarc* beteges rajongású Diane-je bizonyítja) – ugyanakkor mindezek pontosan körülírják a noir, mint *szertői mozgalom* filmtörténeti jelentőségű sajátosságait, amelyek a stúdiókonvenciók egységes kikezdéséről vallanak, kijelölve a korszak (nagyraoszt bűnügyi) filmjeinek anti-hollywoodi csoportját. Ezt a rugalmasan tágítható kört nem határolja be mereven a műfaji legnagyobb közös osztó, hanem a szerzőiség fogja halmazba, amely sosem a teljes életművekben maradéktalanul és kötelezően jelenlévő hasonlóságokra, pusztán egy domináns személyes látásmód különféle rendezőknél (vagy akár pályákon belül is) eltérő megnyilvánulásaira épül. Olyan ez, mintha egyazon éjfékete testre egyszerre két irányból esne reflektorfény egy fehér lapon, eltérő irányba tágítva feketeségét más-más méretűre és formájúra – a fény felőli oldalakon különböző filmcsoportok kerülnek ragyogó megvilágításba (vagy a zsánertematikát vagy a gondolatiságot egységesítve), saját árnyékkal magukhoz illesztve további filmeket, két ellentétes koncepció szétartó vektorai mentén. A két árnyék helyzete változhat napszaktól függően, lehetnek sötétebbek vagy világosabbak, inkább kontrasztosak vagy kemény karakterűek, de sosem fedhetik le egymást – mivel eredendően más nézőpontból fakadnak.

Ugyanakkor nem csak a filmipari és filmművészeti csoportképzés szimultán kettős árnyékának köszönhető, hogy épp a film noir az, ahol előszeretettel összemosisodik filmzsáner és szerzői irányzat fogalma: ha van olyan műfaj,

ami magáról a szerzőiségről szól, az éppen a noir. Aligha véletlen, hogy a saját hollywoodi közegükben (fiatal és/vagy európai) idegenként mozgó zsáner-*auteur*ök a 40-es évek során meggyengült immunrendszerű Álomgyár (háborús költségcsökkentések, trösztellenes csapások, televízió) hatalmi hierarchiájában főként a bűnügyi filmzsánerek átírásával, kibővítésével fejezték ki magukat. A noir műfajának instabil identitását, szűkösnek érzett keretekből kitörni vágyó kisemberei, akik a bűncselekmény lázadó, transzgresszív aktusával próbálják elérni boldogságukat kiválóan alkalmasak filmművész-jelképeknek egy távolról sem művészfilmes közegben (lásd még gengszterfilm), ahol a személyes elképzelések kudarcra jutó megvalósítása szigorúan büntetendő – akár örök száműzetéssel, mint Welles esetében. Ráadásul szerzői irányzatként a noirt részben épp önreflexív törekvései választják le a korabeli Hollywoodról: a fekete filmek mozgalmára formailag leginkább jellemző intenzív szubjektivitás (akár a kifejezés narratív alapjelentésében, a főhős egész cselekményre kiter-

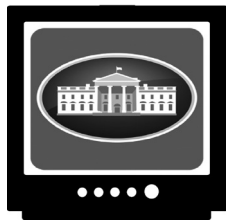
jedő jelenléteként, akár stiláris értelembe, a szubjektív nézőpont – víziójelenetekkel, POV-beállításokkal, első személyű narrátorhanggal elért – hangsúlyos ábrázolásaként értjük) óvatos, de határozott lépést jelent a modernista film kritikai attitűdje felé, mivel felhívja nézői figyelmét a film mesterséges, elmesélt mivoltára és a személyes elbeszélés valóságtorzító tükreire. A *Kettős kárigény*, a *Gyilkosság, kedvesem* és a *Kísért a múlt sarokba szorult* mesélője, a *Nő az ablakban*, a *Strange Affair of Uncle Harry* vagy a *Nightmare* álmodó hőse, az *Asszony a tóban* és a *Sötét átjáró* kameraszemű főszereplője vagy az *Aranypolgár* és a *Gyilkosok* emlékmozzajjaiból összerakott központi alakja mind-mind a szerző és fiktív hős közötti azonosság százféle tanúbizonyságai: a noir beismerő vallomás a teremtett filmillúzióról. Így aztán kétféle illúzió találkozik filmalkotásaiban, egyfelől az álomgyár illúziójának önreflexív tagadása, másfelől a műfaji motívumok metaforáin keresztül a önkifejezés ideájának csalóka víziója, amely a rendezők szeme előtt lebeg. Bármilyen eltérő indíté-

kok motiválják *A máltai sólyom* zsákmányéhes, szerepjátszó privátkopóját (aki az első pillanattól tudja, hogy a megbízhatatlan *femme fatale* végzett partnerével, de szüksége van rá az „álmokból készült” sólyom megszerzéséhez), a *Kettős kárigény* elsősorban bizonyítási vágy hajtotta biztosítási ügynökét („évekig rágódsz rajta, hogyan játszhatnád ki a rendszert és egyszer csak becsenget az ajtón a lehetőség”) vagy a *Sanghaji asszony* szenvedélyes szerelemtől elvakult tengerészét – az alkotások mögött felsejlik maga a szerzői törekvés, legyen az Huston remekmű-megszállottsága, Wilder szüntelen kísérletezése a stúdióhatalom kijátszására vagy a fiatal Welles önáltató küldetése a művészi függetlenség elnyerésére. Mint ahogyan a három filmcím is egyaránt jelzi, ez a merész vágy maguk az alkotók szerint is illuzórikus, a „Máltai Sólyom”, a „Kettős kárigény” és a „Sanghaji Asszony” egyfajta Szent Grál-metafora a klasszikus Hollywood ifjú *auteur*jeinél, amely az anyagi siker és érzelmi kifejeződés ígéletén túl, legfőképp a totális kontrollt kínálja az élet(mű) felett – pontosabban annak fekete délibábját. •

**„Beismerő vallomás a teremtett filmillúzióról”**  
(Orson Welles: *A sanghaji asszony* - Everett Sloane és Rita Hayworth)







AMERIKA VÁLASZTÁSAI

# • A REMÉNYTŐL A RETTEGÉSIG •

BASKI SÁNDOR

**A SZTÁRELNÖK OBAMA MÉG CSAK SZÖVETSÉGET KÖTÖTT A BULVÁRRAL,  
A TRÓNKÖVETELŐ TRUMP SZOCIOPATA FIGURÁJA MÁR EGY  
VALÓSÁGSHOW-BAN SZÜLETETT MEG.**

**B**arack Obama akkor is történelmet írt, ha az utókor úgy ítéli majd meg, hogy nyolc éves elnöksége alatt semmilyen történelmi tettet nem vitt véghez. A Fehér Ház első afroamerikai lakója beteljesítette az amerikai álom legmerészebb verzióját, és ezzel nem csak a saját és családja életét változtatta meg, de az Egyesült Államok önképét is. Nem vált az ország egy csapásra színvakká – sőt: a felmérések szerint az elmúlt nyolc évben a faji előítéletek erősödtek –, mégis látható, mindennapi valósággá lett az, ami korábban csak vágybeteljesítő hollywoodi fantazmagóriának minősült.

A filmekben és a televíziós sorozatokban csak azért nem vették át a hatalmat az Obama-alteregők, mert az első fekete elnökök már jóval korábban feltűntek a mozivásznak és a képernyőkön; meglehetősen barátkozott meg Amerika azzal a gondolattal, hogy előbb-utóbb egy etnikai gyökerű család is beköltözik a Fehér Házba. Noha Obama fundamentális változásokat ígért minden fronton, ha csak azokat a filmeket nézzük, amelyek az ország külpolitikáját, világhatalmi státuszát érintik, látszólag meg sem történt az őrsváltás.

A Bush-adminisztrációt joggal lehetett kárhóztatni a kontraproduktív „terror elleni háborúért”, Irak koholt vádak alapján történő megszállásáért, de ezen az imázson az Obama-kormány sem tudott jelentősen javítani. Hiába sikerült a 9/11-et kitervelő ősgonoszt likvidálniuk, már a Bin Ládén utáni hajszát megörökítő *Zero Dark Thirty* (2012) sem lehetett győzelmi jelentésként nézni; az intézményesített kínvallatás kapcsán felvetett morális kérdések bele-

rondítottak az össznemzeti katarzisba. Afganisztán és Irak persze még Bush öröksége, de a nem kevésbé kifogásolható drónháború a Nobel-békedíjas Obama nevéhez köthető (az elnöksége alatt engedélyezett 500 dróntámadás közel 3000 terroristával és 400 civillel végzett). A témát boncolgató dokumentumfilmek (*Unmanned: America's Drone Wars*, 2013; *National Bird*, 2016) egyértelműen a vádlottak padjára ültetik a korábban humanista jelszavakkal kampányoló politikust, és bár a játékfilmes verziókban (*Arctalan ellenség*, 2015; *Eye in the Sky*, 2015), csak a háttérben sejlik fel az alakja, Obama, a politikus, nem kap felmentést.

## SZIVÁRVÁNYAMERIKA

Obama mint ikon már más megítélés alá esik. Elnökségének szimbolikus jelentőségét legtisztábban – a nyílt didaxistól sem visszariadva – *A komornyik* (2013) ragadja meg: a Fehér Házban dolgozó, a 21. század társadalmi változásait végigélő, nyolc elnököt kiszolgáló afroamerikai komornyik tanmeséje azzal zárul le, hogy bebocsátást nyer – immár díszvendégként – a frissen beiktatott Obama Ovalis Irodájába. Az elnyomás és kirekesztés több évszázados, szegénytelen története ezzel hivatalosan is véget ért – ezt sugallja legalábbis Lee Daniels filmje.

Ha ez nyilván nincs is így, az úgy nevezett Obama-hatás eltagadhatatlan. Az elmúlt években megnövekedett a feketék emancipációs küzdelmeit taglaló filmek száma – ilyenek korábban is készültek, de most átkerültek a fősodorra. Lincoln ismét divatba jött (*Lincoln*, 2012; *Abraham Lincoln, a vámpír vadász*, 2012), új blacksploitation

hősök születtek (*Black Dynamite*, 2009; *Django elszabadul*, 2012), a rabszolgaság intézményét (12 év rabszolgaság, 2013; *A nemzet születése*, 2016) és örökségét (*A segítség*, 2011; *Aljas nyolcas*, 2015) is újra megvizsgálták, és sorra készültek az Obamához hasonló úttörő ikonoknak vizuális emlékművet állító produkciók (*Selma*, 2014; *Miles Ahead*, 2015; *Straight Outta Compton*, 2015), sőt a televíziós sorozatokban is megjelentek az erős afroamerikai karakterek (*Being Mary Jane*, *Botrány*, *Black-ish*). Utóbbi külön is említést érdemel: Kenya Barris szériája a szitkomformátum álcája mögött azt boncolgatja, hogy miként formálódik át az afroamerikai identitás Obama Amerikájában. A fehér kertvárosba költöző fekete család feje folyvást attól retteg, hogy gyerekei már nem lesznek elég „feketék” – annak idején a félvér Obamát is ezzel vádolták –, megpróbálja hát átadni nekik a klasszikus afroamerikai attitűdöket és értékeket; Barris ezzel a kisebbségi identitás alapjait képező sztereotípiáknak állít görbe tükröt.

Az Obama-korszakban ugyanakkor nemcsak a feketék reprezentációja változott meg, de úgy általában az ország önképe is. A fekete-fehér dichotómiát a sokszínű Amerika imázsa váltotta, főleg a televíziós sorozatok világában. Jutott a figyelemből az indiai-amerikaiaknak (*Master of None*), a tajvani származásúaknak (*Fresh Off The Boat*), a latinoknak (*Jane the Virgin*), és előkészületben az első olyan drámai széria is, amelynek egy koreai-amerikai karakter a főhőse (*Exhibit A*). Nyilván nem közvetlenül Obama eljövételének köszönhető, mégis szimbolikus, hogy már a kamera mögött, a rendezői székekben is egyre több tehetséges fekete alkotó tűnik fel (Steve McQueen, Ryan Coogler, Ava DuVernay, Dee Rees).

Hollywood és a televízió etnikai status quója ezzel végképp megkérdőjeleződött, ahogy azt a tavalyi Oscar-gálát övező #oscarsowhite-kampány nyilvánvalóvá tette. A főbb kategória jelöltjei között ekkor már második éve kizárólag fehér alkotók szerepeltek, ami aligha számított szokatlannak a díj történetében, csak hogy míg korábban fel sem merült, hogy lehetne ez másképp is, 2016-ra a diverzitás hiánya már nemcsak a szakmának, de a szélesebb közvéleménynek is szemet szúr.

## SZUPERSTÁR A FEHÉR HÁZBAN

A klasszikus mítoszépítés is megkezdődött közben. Borítékolható volt, hogy Obama filmre illő története filmre kerül, de az nem, hogy még hivatali ideje alatt. Az első két próbálkozó, bölcs módon, nem a teljes képet akarta megrajzolni: a *Mielőtt felkel a Nap* modorában fogant *Southside With You* (2016) a későbbi elnök és a first lady első randevújának történetét meséli el, míg a *Barry* (2016) Obama egyetemi éveit idézi fel.

Nem kétséges, hogy az elnök életének dramatizálása folytatódik majd, mégis könnyen lehet, hogy igazi örökségét – a kulturális diverzitás felgyorsításán túl – a Fehér Ház és az elnöki intézmény imázsának megreformálása jelenti majd. Abban még nem volt semmi rendhagyó, hogy a választási kampány idején végighaknizta a nagyobb televíziós showműsorokat, de elődeivel ellentétben a meghívásokat a beiktatása után sem utasította el. Felismer-te, hogy az üzeneteket már nem lehet egyetlen kommunikációs csatornán célba juttatni, minden fronton nyomulni kell. Médiaszerepléseit arra használta fel, hogy a számára kiemelten fontos kormányzati intézkedéseket propagálja, és ebben Hollywood és a popipar is segédkezett, ingyen és bérmentve. Az Obamacare néven ismert egészségügyi biztosítás mellett Mark Ruffalótól Scarlett Johanssonon át Lady Gagáig

tucatnyi híresség tett hitet, az elnök pedig Zach Galifianakis csak online nézhető álinterjúmúsorába is ellátogatott, hasonló indíttatásból. Michelle Obama eközben a gyerekkori elhízás elleni kampányát népszerűsítendő YouTube-személyiségeket invitált meg Washingtonba egy-egy közös videó elkészítésére.

Hollywoodot sem kellett külön győzködni, a többnyire amúgy is a demokrá-ták felé húzó színészek minden alkalmat megragadtak rá, hogy megmártózzanak a Kennedy óta legtrendibb elnököt övező történelmi dicsfényben. Kampányainak ők lettek az első számú anyagi támogatói, a legbőkezőbb adakozót, George Clooney-t még a döntéshozateli folyamatokba is bevonta az elnök a Darfural kapcsolatos ügyekben. Szim-bolikus, a Washington és Hollywood közötti íratlan szövetséget megerősítő pillanat volt az is, amikor a 2013-as Oscar-gálán élőben kapcsolták a Fehér Házat, hogy a férjéhez hasonlóan kör-berajongott First Lady bejelenthesse a legjobb filmet.

Obamáéknak köszönhetően a Fehér Ház már nem az a megközelíthetetlen, elbarikádózott intézmény, ami eddig volt. A rendszeres kormányzóvivői tájékoztatók és az ünnepélyes elnöki kinyilatkoztatások helyett, illetve mellett,

a nép a Facebookon, a Twitteren, az Instagramon és a YouTube-on keresztül értesülhet az adminisztráció által fontosnak ítélt ügyekről, és egyben a First Family életének is részesévé válhat. A Fehér Házi Tudósítók Estélyén évről-évre szabályos stand-up rutinokat előadó Obama és showműsorokban táncoló felesége megváltoztatták az elnök és a First Lady viselkedéséhez kapcsolt elvárásokat is – ami korábban nem volt illő vagy méltó, az ma már magától értetődő.

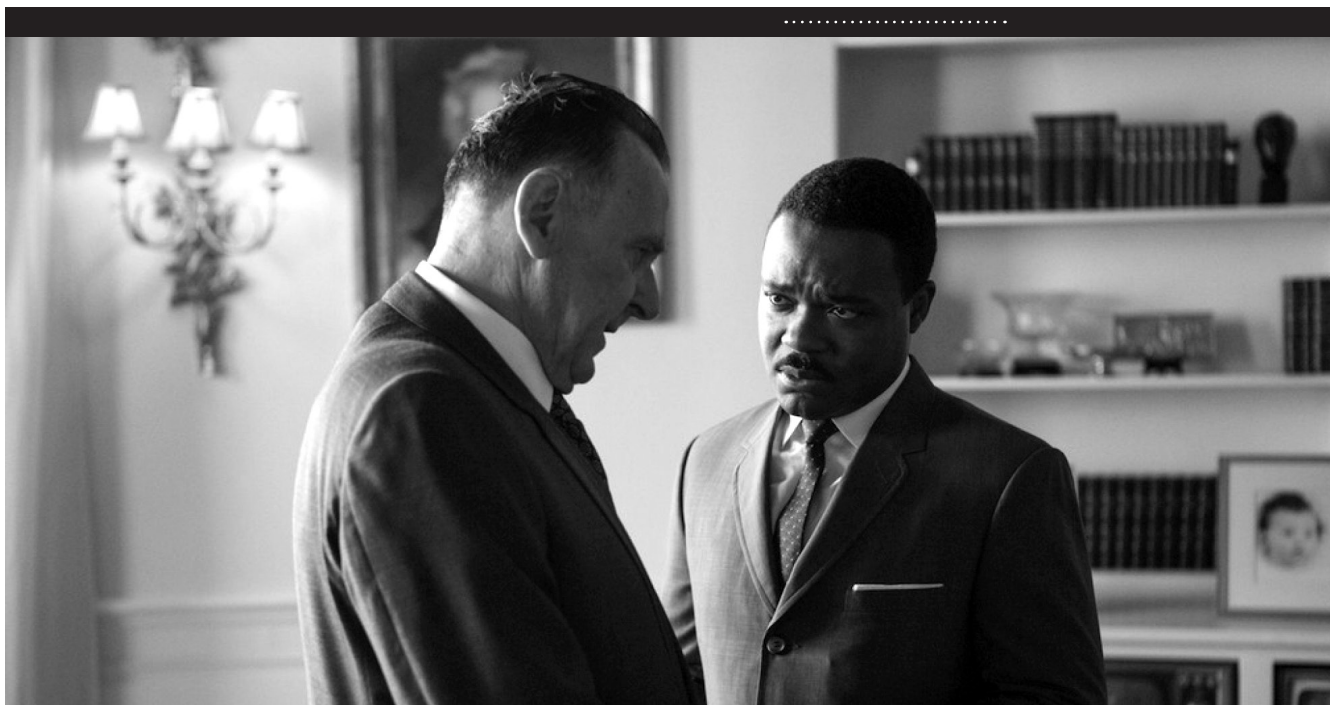
## A TÉVÉ JELÖLTJE

Hogy hosszú távon hova vezet ez a folyamat, még nem tudható, Pandora szelencéje mindenesetre végképp kinyílt. A 2008-as választási kampány során John McCain stábjá még azzal próbálta hitelteleníteni Obamát, hogy Britney Spearshez és Paris Hiltonhoz hasonlítva celebnek nevezték. 2016-ban ugyanez a párt Donald Trump személyében Amerika egyik leghírhedtebb tévés személyiségét indította a pragmatista és sötét Hillary Clinton ellen.

Túlzás lenne azt állítani, hogy Trump felemelkedésében kulcsszerepet játszott Obama, de legitimálásához ő is hozzájárult. Azzal, hogy bérletet váltott a késő esti showműsorok világába, önkéntelenül is showelemmé tette a poli-

### „Élőben kapcsolták a Fehér Házat”

(Ava Duvernay: Selma - Tom Wilkinson és David Oyelowo)





tikát és az azt hitelesíteni hívatott személyiségét. Az ország első embere egy olyan kommunikációs térbe lépett be, ahol a sikerességet és a népszerűsé-

get nem a szakmai tudás vagy a széles látókör szavatolja, hanem a karizma, a humorérzék és a frappáns riposztok. Obama ügyesen lavírozott a határon, úgy vett részt a show-ban, hogy közben megőrizte elnöki tekintélyét és politikusi énjét – valójában nem azonosult, csak flörtölt a médiával.

Várható volt, hogy előbb-utóbb be fog robbanni ebbe a komolyt és komolytalan, tartalmast és felszínest kibogozhatatlanul összemosó kommunikációs térbe valaki, aki nem vendégszereplő a showműsorok világában, hanem abban él. A Donald Trump-jelenség elválaszthatatlan a médiától: üzleti karrierjét – az apjától kapott dollármilliókon túl – jórészt azzal alapozta meg, hogy személyiségéből brandet épített. Vállalkozásainak saját maga lett a reklámarca, a Trump név pedig a siker és gazdagság szinonimájává vált. Noha korábban is minden szereplési lehetőséget megragadott – játékművektől Playboy-videókon át pankráción show-kig mindenhol feltűnt –, az elnökjelöltséget megalapozó népszerűséget a 2004-ben induló *The Apprentice* című üzleti valóságshow-nak köszönheti, amelyben csúcsra járathatta az évtizedeken át építgetett imázsát.

Amikor 2015 nyarán úgy döntött, hogy harcba száll a Republikánus Párt elnökjelöltségéért, ellenfelei hiába hozták fel ellene a politikai tapasztalat hi-

**„Még a kanyarban sincs a valósághoz képest”**

(Robert és Michell King: *BrainDead* - Tony Shalhoub)

ányát – az évtizedes tévés jelenlét hitelesítette őt a választók szemében. Kampánya behozhatatlan előnyvel indult: pont azokat a tulajdonságait hasznosította

rivalisaival szemben, amelyek korábban ideális valóságshow-szereplővé tették: arroganciáját, agresszivitását, narcizmusát. A televíziós vitákban érvek helyett személyes sértésekkel és övön aluli poénokkal dolgozta meg ellenfeleit, nem okosabb, hanem hangosabb akart lenni mindenkinél – mintha egy valóságshow kiszavazóműsorában vett volna részt.

A terv bevált, a republikánus szavazók a cirkuszi körítésre, és a félelmeikre, indulataikra rájátszó populista üzenetekre is vevők voltak. Trump azután sem kényszerült stílusváltásra, hogy a jelöltség megszerzését követően a harmincéves politikai rutinnal felvértezett Hillary Clinton lett az ellenfele. A recept az országos politika porondján is működni látszott – hiába mozgott egyre magabiztosabban a média világában Clinton, ő és stábjá politikai aggyal gondolkozott – egyáltalán: gondolkozott –, míg a hazai pálya előnyeit, és a sajtó által biztosított ingyen publicitást élvező Trumpot sem a morális gátak, sem a tények nem zavarták abban, hogy a legalantasabb ösztönökre apelláljon. Sokáig a demokraták természetes szövetségesei, a satirikus showműsorok sem tudtak fogást találni rajta – elég nehéz kiparodizálni azt, aki éppen karikatúraszerű egyszerű kijelentéseinek és demagóg stílusának köszönheti népszerűségét.

Sorsszerű és egyben logikus, hogy Trump valószínűsíthető bukását nem nyilvánvaló pszichológiai alkalmatlansága, szakpolitikai tudatlansága vagy lelepleződő hazugságai okozták, hanem egy bekapcsolva felejtett mikrofon az *Access Hollywood* című celebműsorban. A bulvármédia által életre hívott Frankenstein-szörnyet csak a bulvármédia győzheti le.

A 2016-os választási tragikomédia és Trump figurája vélhetően hosszú évekig muníciót biztosít majd a filmnek és a tévének – az alapanyagból akár az új *Aranypolgárt* is le lehetne forgatni –, de az első mozgóképes reflexió már meg is született.

Az idén nyáron debütált *BrainDead* című sorozat ugyan nem a Clinton-Trump párharcot taglalja, de a háttérben, a televíziók képernyőin rendre feltűnik a két politikus, jelezve ezzel, hogy milyen légkörben zajlanak az események. A helyszín ráadásul a washingtoni Capitolium, a főszereplők pedig a kongresszusi és szenátusi képviselők. Itt bukkannak fel először azok az úrből érkezett rovarok, amelyek az emberi fülbe behatolva először kitérítik az alany agyának egy jelentős részét, majd megváltoztatják a viselkedését. Az áldozatok agresszívebbek lesznek, a már meglévő hiedelmeik és elfogultságai felerősödnek – aki korábban republikánus vagy demokrata volt, az most még elvakultabban követi pártja politikai és kulturális irányvonalát. A testrblőfilmek és a politikai satírák elemeit kifogástalan arányérzékkel ötvöző sorozat szellemesen világít rá a Washington, és ezzel az egész országot gúzsba kötő törzsi ellentétek abszurdítására, tételesen felsorolva közben a rendszer égető problémáit, a cinizmustól a bürokrácián át a korrupcióig.

Kétségtelen szórakoztatóértéke és aktualitása ellenére a *BrainDead* valójában mégis utópisztikusnak és merőben korszerűtlennek tűnik. Ebben a világban a rivális politikusok – még az úrbogarak által megszálltak is – legalább elvek és értékek mentén esnek egymás torkának, miközben pontosan tudjuk és látjuk, hogy a trumpizmus követői már nem hisznek semmiben. A remény jelzőt zászlóra tűző idealisták helyébe a félelemmel és haraggal hálaló populisták léptek, és a fikció egyelőre még a kanyarban sincs a valósághoz képest. •





SNOWDEN

# ELLENPONT NÉLKÜL

SEPSI LÁSZLÓ

KICSODA EDWARD SNOWDEN? HACKER, ÁRULÓ, HŐS? OLIVER STONE ÉLETRAJZI FILMJE A BIZONYOSSÁGOT VÁLASZTJA A TÉNYFELTÁRÁS HELYETT.

Küldetéses művészeknél különösen nagy a veszélye annak, hogy az ideológia maga alá gyűri az esztétikát, a témával kapcsolatos egyedi gondolatok üres propagandává silányulnak, és a forma sem lesz több, mint a világnak szánt üzenet másodlagos fontosságú hordozója. A modernkori Amerika történetét méreletes problémafilmekkel és tablóvá terebélyesített életrajzokkal kommentáló Oliver Stone általában csak akkor tudta elkerülni missziójának buktatóit, ha hagyta, hogy az ellentmondásos téma-választás például a Vietnam-trilógiában, a JFK-ben vagy a Született gyilkosokban, szétfeszítse az egyoldalú olvasat lehetőségeit, ezzel csírájában fojtva el az üzenet diktatúráját a filmszöveg felett. A *Snowden* nem ilyen film.

Az Edward Snowden által 2013-ban kirobbantott le-

hallgatási botrány és utóélete valójában egyetlen politikafilozófiai kérdés irányába gravitál: a kiberhadviselés korában vajon továbbra is magasabb rendűnek tartjuk az állampolgári jogokat az állam és a közösség biztonságánál, vagy a virtuális térben zajló titkosszolgálati tevékenység szükségképpen sérteni fog bizonyos alapelveket – mint a magánszféra védelme –, amit a polgároknak saját biztonságuk érdekében el kell fogadniuk. Az egyik esetben Edward Snowden *whistleblower*, aki felhívta a közösség figyelmét a hatalom túlkapasáira, a másikban nemzetellenes áruló, aki hazájának biztonságát kockáztatta leleplezésével. Oliver Stone érezhetően kész válasszal

„Kiegyezett háttérrel dicsőfényében”

(Joseph Gordon-Levitt)

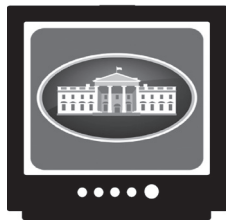
állt neki a *Snowden* elkészítésének – a magánszféra ilyesfajta globális monitorozása nem megengedhető –, amit tarthatunk ugyan az egyetlen elfogadható és humánus válasznak, egyszerű felmutatása semmiképpen nem elegendő arra, hogy műalkotásként is értelmezhető játékfilmet eredményezzen. Persze a *Snowden* nehézkessége nem pusztán abból fakad, hogy rendezőjének határozott véleménye van a művében felvetett kérdésekről, hanem abból, hogy hiába használja a legtöbb mellékszereplőt afféle szócsóként, erőtlenül előadott ellenérveik és kritikáik gond nélkül pattannak le a heroikus elkötelezettségű címszereplőről. Míg Snowden filmbeli barátja az „ugyan kit érdekelnek a privát fotóim” – típusú szkeptikus álláspontot képviseli, a hatalom perspektíváját Snowden

főnöke, Corbin O’Brian képviseli, aki nem csupán a nevét kölcsönözte az 1984-ből, de tovább sulykolva az analógiát egy alkalommal egy gigantikus kivetítőn is megjelenik a főhős szobájának falán. Az ellenfél hiteltelenítésének egy kevésbé elegáns módja, ha eleve egy orwelli disztópiából szökött alakként ábrázoljuk, de Stone ennél is tovább megy, és egy egész kitérőt szám a titkosszolgálat amorális korrupszájának bemutatására (egy ártalmatlannak tetsző bankárt hálóz be a szervezet törvénytelen eszközökkel), majd végül már maga O’Brian is azzal henceg, hogyan turkált Snowden (civil) barátjának magánéletében.

A CIA-főnök gonosztevévé nagyítása akár át is billentethetné a *Snowden* lelkiismeretes életrajzi filmből a politikai thriller felszövegterületére, amit elsősorban az gátol, hogy Stone a legkisebb erőfeszítést sem teszi, hogy feszültséget csíholjon az eseményekből – amikor pedig mégis megpróbálkozik vele, csak a legelemibb, csak-észre-ne-vegye-típusú suspense-technikákig jut. De míg Laura Poitras szintén a Snowden-ügyet feldolgozó dokumentumfilmje, a *Citizenfour* (2014) épp azzal kínált háttorzongató filmélményt, hogy az a totális paranoia és kiszolgáltatottság, melyeket eddig csak fikciós mozikban láthattunk, immár mint hiteles valóságrepresentáció kerültek a vászonra, addig Oliver Stone biopic-sablonokkal hígtott tényregény-adaptációja épp fikciós volta miatt veszíti ezt a lehetőséget. A *Magánbeszélgetések* és *A közellenség* technothriller-családfáján a *Snowden* gyengécske hajtás, és ezt mintha a fináléra maga a rendező is észrevenné, így az egyébként is testvérfilmnek tekinthető *Citizenfour* mutatta irány felé mozdul: az utolsó képkockákon Joseph Gordon-Levittot felváltja a valódi Edward Snowden, és a kiegyezett háttérrel dicsőfényében emlékeztet arra, hogy amit láttunk, messze több volt paranoiás spekulációnál. Valahol itt kezdődhetne egy érdemi film *Snowden*ről.

**SNOWDEN (Snowden)** – amerikai, 2016. Rendezte: Oliver Stone. Írta: Kieran Fitzgerald és Oliver Stone. Kép: Anthony Dod Mantle. Zene: Craig Armstrong. Szereplők: Joseph Gordon-Levitt (Snowden), Nicolas Cage (Forrester), Shailene Woodley (Lindsay), Scott Eastwood (Trevor), Timothy Olyphant (Geneva), Melissa Leo (Poitras). Gyártó: Endgame / Vendian / KrautPack. Forgalmazó: Cinetel. Szinkronizált. 139 perc.





A HÉT MESTERLÖVÉSZ

## PISZKOS HETES

BENKE ATTILA

**ANTOINE FUQUA A HÉT MESTERLÖVÉSZE A PUSKAROPOGÁS MELLETT AZ EREDETIBŐL NÉMI TÁRSADALOMKRITIKÁT IS ÁT TUDOTT MENTENI.**

**A** klasszikus western nagyjából a hatvanas évek közepére teljesen kifulladásra látzott az Egyesült Államokban, jóllehet a nyolcvanas évek végéig Olaszországban és a német filmkultúrában rövid reneszánszát élte a műfaj. Ám mára a Vadnyugat mítosza végérvényesen elvesztette kulturális érvényességét, helyét a szuperhősfilm vette át. A posztmodern digitális társadalom káoszában egy hatlövétűvel már nem, csúcstechnológiákkal (*Batman, Vasember*) vagy félisteni képességekkel (*Superman, X-Men, Bosszúállók*) lehetne csak rendet teremteni. A vadnyugati lovaskor legfeljebb a huszonegyedik századi világ allegóriájává átalakított határvidéken képes hatékonyan igazságot osztani, miként azzal Antoine Fuqua meg is próbálkozik *A hét szamuráj* (1954) és *A hét mesterlövész* (1960) alapján készített legújabb westernfilmjében.

Újrafeldolgozást készíteni általában akkor szerencsés, ha valamilyen ma is érvényes történetet tudnak kicsiholni az alkotók az eredetiből. A jobban sikerült kortárs westernremake-ekben (*Börtönvonat Yumába, A félszemű*) a sötét és erőszakos Vadnyugat nemcsak nézőcsalogató látványelem, hanem képes a problémáit közvetlenebb módon vagy metaforikusan megjeleníteni.

Antoine Fuqua westernjének eredeti-jét, Akira Kurosawától *A hét szamuráj*t és John Sturges-től *A hét mesterlövész*t (a Kurosawa-film remake-jét) máig társadalomtudatos kalandfilmként elemzik. *A hét szamuráj*ban Kurosawa az elvesztett második világháború után amerikai megszállás alá került japán társadalom válsághelyzetekkel szemben tanúsított általános passzivitását kritizálta. John Sturges pedig azért cserélte a roninokat

(gazdátlan szamurájokat) vadnyugati fegyverforgatókra, a japán parasztokat mexikóiakra, hogy az amerikaiakat már a tizenkilencedik század elejétől megosztó, a korabeli nemzetközi eseményekhez (koreai háború, kubai forradalom és rakétaválság, közelgő vietnami konfliktus) erősen kapcsolódó külpolitikai elszigetelődés (izolacionizmus) és beavatkozás (intervencionizmus) kérdésével foglalkozzon.

„Azt kérdeztem magamtól, hogy minek westernt készíteni manapság, miért érdekes ez a műfaj. A válasz pedig az volt, hogy a mai világban jelenlévő zsarnokság miatt – ez teszi a westernt naprakésszé.” – nyilatkozta Antoine Fuqua rendező újrafeldolgozásáról. *A hét mesterlövész* bár műfaji értelemben semmit nem tesz hozzá a westernfilmekhez (a felszínen az olasz Vadnyugat borostásakadt csavargóit idéző hamiskártyás és kiégett „piszkos hetes” a zord külső és a sötét múlt ellenére erkölcsi tartással bíró klasszikus westernhősök), a jóléti államon és 9/11-en túli Amerikáról és általában a demokrácia válságáról értekezik.

Mint már korábban említettük, *A hét szamuráj*hoz képest John Sturges azzal újított, hogy a címszereplő hetesnek nem helyi földműveseket, hanem idegen ország parasztjait kellett jó pénzért felszabadítania. Antoine Fuqua és alkotótársai mintegy szintetizálják Kurosawa és Sturges műveit, és bár a vadnyugati közeg marad, de a hősök az eredeti szamuráj-történethez hasonlóan ismét hazai terepen tevékenykednek egy helyi hatalmasság ellen. A történet centrumában egy kicsiny, lerobbant bányaváros, Rose Creek áll, melynek lakóit rögtön a film elején szimbolikus módon egy templomban rohanják

le a gátlástalan üzletember, ingatlanbáró, Bartholomew Bogue és lovasai, hogy megszerezzék a farmerek földjeit (Fuqua művének westerncselekménye is archetipikus, a földbirtokosok és parasztok konfliktusát bemutató klasszikust, az *Idegen a Vadnyugat*ot [1953] idézi meg). Miként fegyvereseivel és didaktikus monológiájával (a kapitalizmus és a demokrácia összeférhetetlenségéről) Bogue megsérti a középkorban még a bűnözők számára is menedéket jelentő templom szentségét, úgy semmisíti meg a klasszikus liberális elveket és a demokratikus értékeket a helyiek megfenyegetésével.

Tehát mint a kortárs neowesternekben (*Django elszabadul* [2012], *A megváltás* [2014], *Slow West* [2015]) általában, úgy Antoine Fuqua Vadnyugatán az amerikai demokrácia – melyet Alexis de Tocqueville a tizenkilencedik század első felében még alapvetően dicsérettel halmazott el – csak utópia, a tényleges hatalom a törvényt magánérdekekhez felhasználó vagy korrumpáló érdekemberek (Bogue) kezében összpontosul. Antoine Fuquánál Bartholomew Bogue olyan nagyvállalkozó, „fehérgalléros bűnöző”, aki elvileg civilizált üzletember, ám magánhadsereget tart fenn, mellyel gazdasági előnyre kíván szert tenni. Amit kortárs társadalomkritikusok (Noam Chomsky, Sheldon Wolin, Immanuel Wallerstein) megfogalmaztak a demokrácia kortárs hanyatlásával kapcsolatban (tőkekoncentráció, szabadpiac és szabadverseny válsága, a közszféra privát érdekszférává alakulása, kvázi totalitárius rendszer kialakítása a média kontrollja és az internetes megfigyelőapparátus révén stb.), az Bogue karakterében és módszereiben jelenik meg szembetűnő módon. Bogue foga nem a dolgozók pénzére vagy megtermelt javaikra, hanem azok földjére fáj, melyen saját ingatlanokat építhet. *A hét mesterlövész* ezzel pedig többek között arra a riasztó jelenségre hívja fel a figyelmet, hogy az Umberto Eco által csak „új középkor”-ként jellemzett husz-huszonegyedik században kezdenek újra elszaporodni a középkorban vagy a vadnyugati marhabárók korára jellemző önérdékeket kiszolgáló privát erőszakszervezetek, melyek fittyet hánynak az alkotmányos jogokra és kötelezettségekre.

A jóléti államon és a demokrácia hanyatlásán kívül *A hét mesterlövész*

tesz utalásokat a kortárs Amerikára is, hiszen a Bogue-féle terrortól és a vállalkozó gátlástalan gazdasági előrenyomulásáról eszünkbe juthatnak a Bush- és Obama-kormány ballépései, illetve Antoine Fuqua az antagonistizmus karakterével óvatosan figyelmeztet a közelgő elnökválasztással kapcsolatban. Minthogy Bogue módszerei emlékeztetnek a republikánus elnökjelölt, egykori milliárdos ingatlanbárró Donald Trump múltbeli botrányos ügyleteire, melyek az elmúlt év kampányidőszakában természetesen (ismét) felszínre kerültek. Miként Bogue, úgy Trump is két lábbal tiporta a törvényeket üzletemberként: saját vállalkozásai (Trump Organization, Trump University, Trump Foundation stb.) segítségével jelentős pénzeket tulajdonított el családok révén, s ismeretes, hogy miközben kikelt a kubai-amerikai kapcsolatok javítása (például az embargó feloldása) ellen, a milliárdos a szigetországban fektetett be.

Ezenkívül ismeretes, hogy Donald Trump a nyolcvanas években kapcsolatba került a maffiával, és saját maga is alkalmazott gengsztermódszereket. Például az 1981-ben, New Yorkban a Central Par-

kon akart megszerezni egy területet, de az eredeti bérlő nem volt hajlandó üzletelni. Állítólag Trump fenyegetésekkel, a fűtés blokkolásával és a vízvezeték elvágásával, illetve hamis hírdetésekkel próbálta „jobb belátásra bírni” a föld tulajdonosait. Bogue és Donald Trump között csak annyi a különbség, hogy *A hét mesterlövész* antagonistája a nyílt erőszaktól sem riad vissza.

S a Denzel Washington-féle főhős, Sam révén beférkőzik a történetbe a személyes bosszú is, mivel Bogue évekkorábban megerőszkolta és megölte Sam édesanyját és lánytestvéreit. A Trump-kapcsolat így ezen a személyesebb síkon is folytatódik, minthogy a milliárdos nevéhez számos szexuális botrány is fűződik még a kilencvenes évek elejének szépségversenyeivel kapcsolatban. Illetve Sam bőrszíne és származása miatt eszünkbe juthatnak az elnökjelölt hetvenes évekbeli ügyletei is, mikor édesapjával közös vállalkozásában, a Trump Managementben faji előítéletek miatt utasítottak el afro-amerikai bérlőket.

**„Kapitalizmus és demokrácia összeférhetetlensége”**

*A hét mesterlövész* tehát a western mint allegorikus filmforma segítségével figyelmeztet a demokrácia

válságára, mely többek között annak eredménye, hogy a pénzemberek saját érdekeikhez használják fel az egyre inkább a politikai hatalom fölé magasodó gazdasági hatalmat. Habár a látványos, John Woo-féle akciót idéző harminc-negyven perces leszámolás, illetve Kurosawa és Sturges műveivel szemben a hősök halálára egyoldalúan pozitívan reflektáló végkifejlet jelentősen tompítja, sőt elfeledteti az amúgy is kliséktől hemzseggő átlagos westernfilm társadalomkritikáját, holott a minden eddiginél botrányosabb amerikai elnökválasztási kampány távolról sem kecsegtet happy enddel. Sőt az Egyesült Államok és az Amerikához sok szállal kapcsolódó világ sötét korszakát vetíti előre.

**A HÉT MESTERLÖVÉSZ (The Magnificent Seven)** – amerikai, 2016. Rendezte: **Antoine Fuqua**. Írta: **Nic Pizzolato, Richard Wenk**. Kép: **Maurio Fiore**. Zene: **James Horner, Simon Franglen**. Szereplők: **Denzel Washington** (Sam), **Ethan Hawke** (Goodnight), **Peter Sarsgaard** (Bogue), **Chris Pratt** (Faraday), **Vincent D’Onofrio** (Jack), **Lee Byung-Hun** (Billy), **Manuel Garcia-Rulfo** (Vasquez), **Martin Sesmeier** (Red), **Haley Bennett** (Emma). Gyártó: **MGM / Columbia Pictures / LStar Capital**. Forgalmazó: **Fórum Hungary**. Szinkronizált. 133 perc.





VELENCE

# Szemet szemért



SCHUBERT GUSZTÁV

**A MŰVÉSZETBEN EGYETLEN NAGY NÉV SEM MEHET BIZTOSRA, IDÉN VELENCÉBEN A KEVÉSSÉ ISMERT RENDEZŐK OKOZTÁK A KELLEMES MEGLEPETÉSEKET.**

Megbolydult világban élünk, a boldog békeidőknek vége, a negyven éven át tartó hidegháború után kapott eséllyel nem tudott élni a globalizálódó világ, új konfliktusok fenyegetnek új szereplőkkel, nem a mérsékelt, megfontolt és humánus politizálás lett a követendő példa, a vallási fanatizmus, a nacionalizmus, a politikai szélsőség a trendi. És mindezt súlyosbítja, hogy konfliktusainkat nem józan ésszel, hanem egyre inkább erőből próbáljuk megoldani.

## „ENYÉM A BOSSZÚÁLLÁS...”

Nem nagyon lepett hát meg, hogy az idei Mostra kínálatában a véres elégtétel volt az egyik leggyakoribb téma. Civilizált társadalomban a bosszúállást a sértett rendszerint átruházza az igazságszolgáltatásra. Sok oka lehet annak – mutatják e bosszúfilmek is – miért veszi valaki mégis a saját kezébe a jóvátételt. Az önbíráskodás rendszerint akkor válik bevett gyakorlattá, amikor a törvényes intézmények nem tudnak, akarnak többé érvényt szerezni az igazságnak. Például, ha a bűnösök szabadon grasszálhatnak, mint Raúl Arévalo filmjében. Az *Egy nyugodt férfi dühe* (*Tarde para la ira*) hőse, José tényleg türelmes, csendes ember, ki gondolná róla, hogy bizalmat ébresztő nyugalma és józan-sága mögött precízen végiggondolt bosszú terve munkál. Menyasszonyát egy ékszerbolti rablás során az egyik álarcos támadó hidegvérrel agyonverte, és amikor az évek múlva egyetlen elfogott bandatag, a gengszterek sófőrdje kiszabadul, a férfit túsul ejtve és csaliként használva, José egyesével vadássza le a banda szökésben lévő tagjait. A film tudatosan kerül a hasonló sztoriknál megszokott látványos akció-

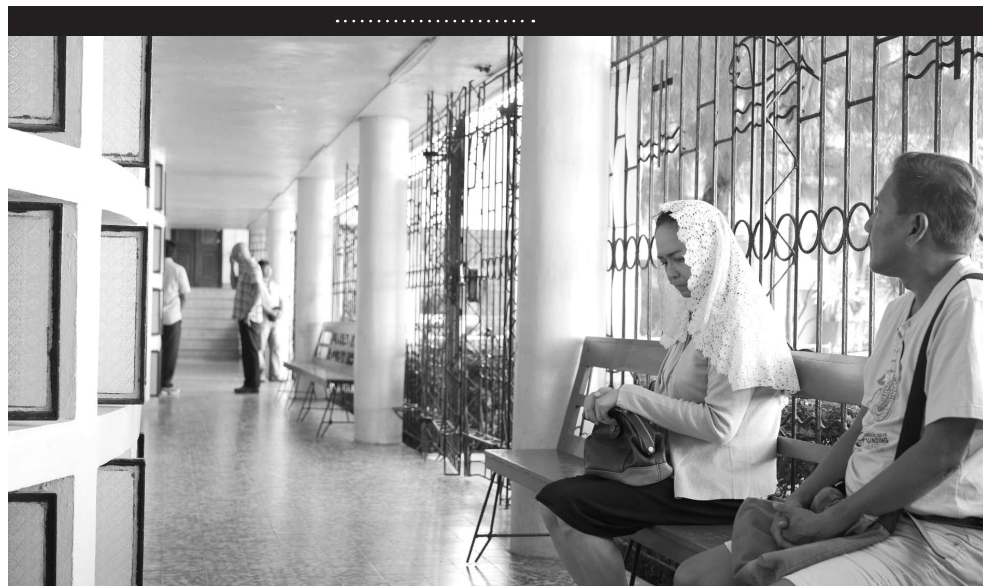
dramaturgiát, ebben a kisrealista spanyol bosszúfilmben mind a jéghideg düh, mind a véres bosszú hétköznapi, átélhető közelségbe kerül a nézőhöz.

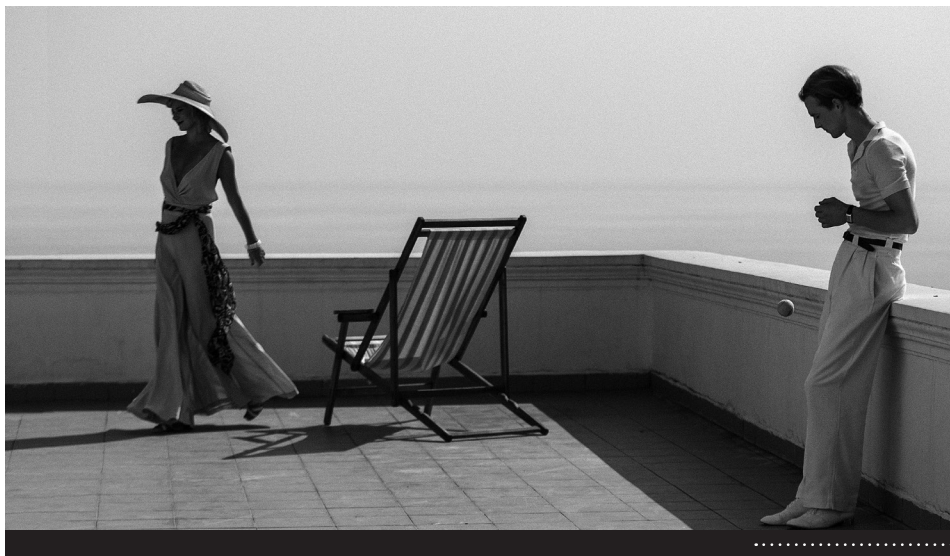
A holland Martin Koolhoven vadnyugati vendetta-filmjében – *Kénkö* (*Brimstone*) – a vallási fanatizmus és a brutális férfigóg korbácsolja fel a szenvedélyeket. A néma Liz (Dakota Fanning), a kis telepés-közösség megbecsült tagja, kemény, határozott, ugyanakkor jólelkű fiatalasszony, a nyitójelenetben épp egy istentisztelet közben megindult szülést segít vezetni, vajúdás közben azonban komplikáció lép föl, Liznek súlyos döntést kell hozni, vagy az anya életét menti meg, vagy a kisbabáét. A gyermekét elvesztő apa meg akarja ölni a „gyilkost”, az aznap érkezett új lelkipásztor lebeszéli ugyan a bosszúról a részeg telepepest, de nem a jóindulat vezér-

li, neki van súlyos elszámolnivalója Lizzel. A híveit a pokol tüzevel riogató presbiter (Guy Pearce) bosszúja egyre durvább formát ölt, az egyházi előbb Liz birkáit mérgezi meg, majd a férjét öli meg brutális kegyetlenséggel. Mit tett Liz, ami ilyen gyilkos indulatot keltethet valakiben, és egyáltalán, ki ez a könnyörtelen idegen? Koolhoven rákmetnetben meséli el a választ a következő két órában. Rendkívül szövevényes és fordulatos történet veleje: a lányt bigott apja üldözi, bosszúja valójában szerelmi bosszú. A lelkész ugyanis – miután megalázta és öngyilkosságba kergette feleségét – a kislányára vet szemet, aki azonban elmenekül vérnősző atyja elől. Hogy aztán az életét megmentő kinaiai eladják egy bordélyosnak. Vértfűzés, pedofília, vallási téboly, szexrabszolgaság, brutális gyilkosságok sora. A csóstól érkező borzalom hitelteleníti Liz történetét, ennyi sorscsapás már statisztikai képtelenség. Kár ezért a túlzó regényességért, mert Koolhoven gyengíti vele nagyon is jogos kritikáját: a vallási/ideológia fanatizmus és a nők alávetése cseppet sem ritka kombináció. Kortársaink rémtetteiből tudjuk – Szrebrenyicától Moszulig – a tesztoszterontól, a kisebbrendűség érzésétől, meg a küldetésstudattól fűtött macsó a leggyávább és legförtelmesebb fenevad.

Ebbe a kategóriába tartoznak Az *éjszakai ragadozók* (*Nocturnal Animals*) „városi népeket” leckéztető redneck útonálló is, akik Nyugat-Texas

**Lav Diaz: Az asszony, aki elment**  
(Charo Santos)





sztrádáin vadásznak magányos nőkre, veszélytelennek látszó autósokra. Így esik áldozatul Tony Hastings (Jake Gyllenhaal) családja is, feleségét és lányát elrabolják, megerőszkolják és megölik. Tony magát okolja, mert nem tudta megvédeni őket. Egy elfásult, szűkszavú rendőrhadnagy (Michael Shannon) nyomoz az ügyben, hosszú hónapokon át, de nincs elég bizonyítéka a gyanúsítottak letartóztatásához, úgyhogy idővel felajánlja segítségét a tehetetlen férjnek: halálos beteg, nincs vesztenivalója, nyírják ki a mocskokat. A szelíd lelkű Tonynek megtetszik az ötlet. Az igazi bosszúálló azonban nem ő, hanem teremtője. Tony ugyanis *regényhős*. Bosszújának háttörzongató története a regényíró bosszújának eszköze, aki így vesz elégtételt sikeres feleségén (Amy Adams), aki 19 évvel azelőtt elhagyta egy gazdagabb és sármosabb pasi kedvéért. Sztori a sztorigiban, regény a filmben, láttunk már ilyet, de nem ez az igazán izgalmas *Az éjszakai ragadozó*knban. Tom Ford (nem névrokon, hanem maga a híres divattervező) ugyan mesterien szövi egybe a filmbeli valóság és a regénybeli fikció, a két bosszú történetét, második filmjében is a hiteles lélekrajzra épített szerelmi dráma, a kettős életet élő, sikeres nappali és zaklatott, sebzett éjszakai énje közt őrlődő főhős áll a célkeresztben. A zsúri nagydíját elnyerő Tom Ford-film elegáns bravúr-darab, de nem remekmű, pedig a felvezető jelenet, a polgárpukkasztó vernisszáz, ahol 150-200 kilós elformátlanodott táncosnők a vágy titokzatos tárgyai és a falánkság

papnői, súlyos társadalomkritikát ígér, ez azonban elmarad.

Az Arany Oroszlánt kiérdemlő Lav Diaz film

sokkal keményebb. *Az asszony, aki elment (Ang Babaeng Humayo)* neorealista elszánással száll alá a filippino társadalom legsötétebb bugyraiba, legyen szó a mélyszegénységről, a kíméletlen vadkapitalistákról, a korrupció rothasztotta államgépezetről, vagy a jellemtelen klérusról. 1997. szeptember 5. a rádió híreit halljuk: Hongkong nemrég a Kínai Népköztársaság része lett, emiatt sok gazdag filippino tér haza, akikre odahaza emberrablók vadásznak. Az életfogytig elítélt Horacia Somorostro még nem tudja, hogy ez a nap az ő számára is sorsfordító lesz. Legjobb barátjánője mindenki meglepetésére feladja magát: ő követte el a gyilkosságot, amiért Horacia harminc éve bűnhődik. Az egykori tanítónő valóságos Teréz anya (akinek a halálhíréről szintén a rádióból értesülünk), mindenkin segít, olvasni tanítja a rabtársnőit, oktatja a gyerekeiket, még a börtönőrök is nagyra becsülik. A rablógyilkosságért ártatlanul elítélt rab történetét Tolsztoj 1882-ben írott rövid példabeszéde ihlette. Ivan Dmitrijevics Akszjonov 26 éve senyved egy szibériai fegyenctelepen, amikor egy újonnan érkező rabról kiderül, ő gyilkolta meg a gazdag kereskedőt, akinek megölését Akszjonovra fogták. A rabok által szentként tisztelt Akszjonov megbocsát az ellene vétkezőnek. Mielőtt szabadulhatna, békében visszaadja lelkét az Úrnak.

#### Andrej Koncsalovszkij: Paradicsom

(Olga Viszockaja és Christian Claus)

Lav Diaz ott kezdi történetét, ahol Tolsztoj befejezte. Horaciát (Charo Santos) kiengedik a börtönből, várja a szabadság. Vagy inkább a végtelen űr, amit semmi sem tölthet ki, mert a régi élete már örökre odavan, férje meghalt, lánya elhidegült tőle, a fia pedig csavargó lett valahol. Elindul, hogy megkeresse. Megérkezik a kisvárosba, ahol ifjúságát töltötte. Ott él hajdani vőlegénye, Rodrigo Triana, az igazi bűnös, aki a gyilkost annak idején felbérelte, majd a gyanút menyasszonyára terelte, hogy így álljon bosszút rajta, amiért elhagyta egy másik férfiért.

Horacia nemes jellem a börtönből szabadulva sem változik. Lakást bérel a szegény-negyedben és segíti a környék páriáit. Enni ad a félkegyelmű hajléktalan nőnek, támogatja az éhező nagycsaládot, amikor

ágrólszakadt mozgóbüfés barátjának kórházba kell vinnie a kisfiát, helyette árulja a főtt tojást, meggyógyítja a félholtra vert transzvesztitát... A nappal takarosan öltöző idős asszony, éjszakánként másfajta életet él: kopott nadrágot, dzsekit ránt magára, baseballsapkát nyom a fejébe. Olyan vagy, mint Batman, mondja a jóhumorú, jólelkű balut-árus, felbukkansz a sötétből, aztán ahogy jöttél, hirtelen eltűnsz. Idővel összeáll a kép: a *caritas* nem utolsósorban a bosszú eszköze, Horacia a kis csapatától mindent megtud Don Rodrigo helyzetéről, szokásairól. Merthogy az asszony nem mondott le a vendettáról. A cinikus maffiózó rászolgál a büntetésre, büszke a könyörtelenségére, de valamiféle kétely azért zavarja, jó barátját, a helybéli katolikus papot faggatja, hogyan szabadulhatna meg a bűntudattól. *Isten ismeri az igazságot, de nem siet elmondani* – ez a Tolsztoj-novella eredeti címe. Lav Diaz nem annyira galamblelkű, mint Lev Nyikolajevics. Ha egy jó embert harminc évre börtönbe juttathat a rosszakarat, ha az isteni igazságszolgáltatás elmarad, akkor az Isten részese lesz a bűnnek. (Nem mellesleg Diaz 2013-ban már filmre vitte – meglehetősen szabadon – Dosztojevskij *Bűn és bűnhődés*ét is.)

A neorealizmust emlegettem, a hasonlóság a társadalomkritikában és a



szegények iránti szolidaritásban áll, de Lav Diaz stílusa egészen más, mint az olasz rendezőké volt, nála nincs dinamikus és szenvedélyes montázs, hosszan kitartott fix plánokból rakja össze a filmet, nincs premier plán sem, a játék színházi és nem filmszínészre szabott, hőseivel együtt érez, de tárgyilagosan, távolságtartással mutatja meg őket, kerüli a melodramatikus hatáskeltést. A *Humayo* majd' négy órás film. Ami Lav Diaz életművében rövidnek számít. Az idei Berlinálén Ezüst Medvével díjazott, az 1896-os filippino szabadságharcot felidéző *Hele Sa Hiwagang Hapis* 8 órás volt, de csinált már 12 órás filmet is. Ez persze óriási hátrány a forgalmazásban, de bizonyos esetekben – lásd *Sántantató* – nélkülözhetetlen feltétele a kifejező erőnek. Egy nyolc-tízperces fix plánnak hipnotikus ereje van, beszív a jelenetbe, ott vagyunk Calapan külvárosában. Lav Diaz egyébként *nem* „a filippino Tarr Béla”, még a hosszú beállítást sem ugyanúgy használják. Egyben hasonlítanak: mindkettő „nagyszabású”. A tisztas szándékkal, profin megcsinált középszerű filmek sokaságában újra és újra bizonyítják a mozgókép ellenállhatatlan elemi erejét.

Az idei Mostra is megmutatta, a művészetben mindig kockáztatni kell, a „nagy név” sohasem 100%-os garancia. Wim Wenders, Terrence Malick, Emir Kusturica idei szerény teljesítménye mellett a fesztivál legszellemebb szatírája, az argentin *Díszpolgár*

(*El Ciudadano Ilustre*) is ezt bizonyította. Mariano Cohn és Gaston Dupret íróhőse minden körülmények között ragaszkodik ahhoz, hogy védőháló nélkül alkosson. Amikor átveszi a Nobel-díjat, a ceremónián megvallja, úgy érzi, épp most irtják ki belőle az író, arra csábítják a díjjal, hogy döljön csak hátra kényelmesen. Nem pozörködik, írói szabadságához az olvasóival szemben is ragaszkodik. Stockholm után meghívják isten háta mögötti argentin szülővárosába, hogy vegye át a díszpolgári oklevelét. Salasba visszatérve, amelynek fojtogató levegője elől negyven éve elmene-kült, az élet és az irodalom csap össze röhögőten groteszk jelenetekben. A Nobel-díjas regényekben leleplezett kicsinyesség visszavág a „nagy embernek”, az író azonban ez alkalommal sem hajlandó hízelkedő, szép szavakra.

A hírnév egyik súlyos következménye, ha az író prófétának kezdi képzelni magát. Sajnos ez történt a nagyszerű Terrence Malick-kel. Váteszi hevületét már *Az élet fája* is megszenvedte, de ott még éreztük *A mennyei napok* őszinte panteizmusát, *Az Idő és az Élet sora* (*Voyage of Time: Life's Journey*) azonban már csak szépelgő és bombasztikus. A hightech látványozói leginkább a NatGeo vagy a Discovery Channel természetfilmjeire hajaz, ismeretterjesztő szándéka és potenciálja azonban elenyésző, mert sokkal inkább

valamiféle transzcendens tudást szeretne terjeszteni. Ami nem lenne baj, ha meggyőző erővel tenné, de ilyesmiről szó nincs. A monumentális csillagködök és a virgonc lábasfejűek látványos képei alatt Cate Blanchett selymes hangján (a rövidebb IMAX-verzióban Brad Pitt a narrátor) magasztos, de végtelenül üres mondatok konganak. Effélék: „Mit jelent hát, hogy ennyi eón után, itt vagyunk, mi, emberek.”

**„CSAK MÉG EGYET ADJI!”**

Mel Gibsont nem soroljuk a filmművészet nagyjai közé. Botrányt inkább rasszista, szexista megjegyzéseivel, vagy dühkitöréseivel okoz, semmint ars poeticájával. Így aztán fölöttébb önkritikus lépés, ha egy szelíd pacifistáról forgat filmet. A *Hacksaw Ridge* „igaz mese” egy második világháborús amerikai hősről, aki a bátorsági érdemérmét úgy érdemelte ki, hogy sohasem fogott

fegyvert. Desmond Doss szanitécként 75 súlyosan sebesült katonát mentett ki a tenger felől csak óriási véráldozattal, egy függőleges sziklafalon át megközelíthető okinawai fennsíkáról, emberfeletti és lelkesítő bátorsága fordulópontot hozott a japán állások elleni reménytelennek tűnő offenzívában is. Hogyan beszélhetünk pacifista filmről, kérdezte több kritikus, amikor a *Hacksaw Ridge* egy katonai diadal történetét meséli el, és véres jelenetek sorával sokkolja nézőit. Mintha bizony a szanaszét robbanó, csonkolt testek láttán épeszű néző kedvet kaphatna a háborúskodáshoz. Gibson a sajtótájékoztatón a frappánsan oldotta fel a paradoxont: „Gyűlölöm a háborút, de szeretem a hőseket.” És a hőse tényleg szerethető. *A fegyvertelen katona* speciális nevelődésregény, ahol nem a hős nevelődik, hanem a környezete. A lányos képű, kifinomult, udvarias és szelíd Dosst (Andrew Garfield) bajtársai legjobb esetben is anyámasszony katonájának nézik, amikor pedig bejelenti, hogy ő aztán fegyvert nem hajlandó fogni, mert tiltja a vallása (hetednap adventista), úgy tűnik, le nem moshatja többé magáról a gyávaság bélyegét. Makacssága miatt végül hadbíróság elé kerül, de az igazi felmentése nem ott történik meg, hanem az okinawai

**Martin Koolhoven:**  
**Kénkő**  
(Carice Van Houten)



pokolban, ahonnan az amerikai visszavonulás utáni éjjelen – egyes egyedül, fegyver nélkül – kimentí súlyosan sebesült társait. És nem a dicsőség kedvéért, hanem mert minden gyötrelmet, minden halált átérez. „Csak még egyet adj, Uram!” – fohászodik, amikor úgy érzi, nincs már esélye, ereje több sebesültet kivonszolni a vérmezőről.

„Aki megment egy életet, egész világot ment meg.” A Talmud szellemében cselekszik Andrej Koncsalovszkij második világháborús filmjének hősnője is. Olga (Julia Viszockaja) különös jellem, a bolsevik forradalom elől nyugatra menekült orosz arisztokrata, művelt és kifinomult, de ha a szükség úgy hozza, csábos szajha, aki a náccal kollaboráló francia rendőrtisztet leveleszi a lábáról, hogy szabadulhasson, és életeket mentessen. (Két zsidó kisfiút rejtegetett, ezért tartóztatták le.) A zsaru sejti, hogy a nő a francia ellenállás tagja, de bájainak szívesebben engedne, mint a törvény szigorának. A szerencse mindkettejüket cserbenhagyja: a maquisardok lelövik a prefektust. Így aztán Olgát már senki sem mentheti meg a koncentrációs táborból. A vaksors azonban újabb fordulatot hoz: Olga egy régi barátja, Helmuth, egy ősi arisztokrata család sarja (Christian Claus), aki időközben az SS tisztje lett épp a haláltáborban inspekciózik és felismeri az elgyötört rabban a szépséges hercegnőt, akivel tíz éve az olasz Riviérán flörtölt. Ki akarja szöktetni a táborból, útlevelet szerez neki, és a két kis zsidó gyereknek (ez Olga feltétele), autó várja őket, de Olga végül a gázkamra felé indul. A gyerekek megmenekülnek.

Olga, a megmentőjük, pedig bebozsátatják a mennybe. Ekkor, az utolsó jelenetekben áll össze a *Paradicsom* titka. Most már precízen tudjuk (amit persze jó ideje sejtettünk), hogy hol is játszódnak azok a „dokumentum”-felvételek, ahol a három főszereplő (Jules, a rendőrfőnök, Helmuth, az SS-tiszt, és Olga a hercegnőből lett partizán) kommentálja a saját cselekedeteit: az Úr színe előtt, a Mennyeország kapujában. A *Paradicsom (Raj)*, ha stílusa és nézőpontja nem is olyan eredeti, mint a *Saul fiáé*, egyáltalán nem szokványos holocaustfilm. A fekete-fehér „dokumentarizmus” és a túlvilági, mennyei szempont egész különös fénytörést és súlyt ad az enélkül meglehetősen melodramatikus és hi-

hetetlen véletlen-dramaturgiának. Három életút, három különböző végpont. Mindhárom szereplő sorsát átforgatja a történelmi helyzet, de mindegyikük választhatott volna másképpen. Jules kollaboráns lett, Olga ellenálló, a kékvérű Helmuth pedig SS-tiszt. Igaz, nem lesz belőle kegyetlen gyilkos, emberiségét mindvégig megőrzi, csak éppen azt nem veszi észre, hogy amit önként és jóhiszeműen szolgál, az nem valami felsőbbrendű új világ, földre szállt mennyország, hanem maga a földi pokol, amit véletlenül sem Übermenschek, hanem elmebetegsége és közönséges bűnözők működtetnek. Jules, a rendőrfőnök másféle okból áll a náci rezsim mellé, hedonista érdekekben, a kényelmes élet reményében lesz kollaboráns. Helmuth nemesebb tulajdonságai ellenére is bűnösebb; eszmeháborodott, még a mennyei ítélőszék előtt is a „német Paradicsomról” ábrándozik.

Ha Koncsalovszkij Ezüst Oroszlánnal díjazott alkotása modern „vado mori”, a Mostra másik rendhagyó holocaustfilmje, az *Austerlitz* természettudományos dokumentum a „homo sapiens turisticus”-ról. Szergej Loznyica Roland Barthes analitikus esszéihez illő témát talált: a haláltábor mint turistalátványosság. Egy forró nyári napon leszurta a kameráját Sachsenhausen vaskapujánál („Arbeit macht Frei.”), és fix plánokban filmre vette, amint hosszú tömött sorokban és piknikhangulatban érkeznek a látogatók a haláltáborba vizitálni. Később sem változtat módszerén, 8-10 perces, minden izgalmat nélkülöző snittekben mutatja a turistákat, akik barakkokról barakkra járva, fásultan hallgatják a történelmi leckét, és időnként szelfiznek egyet. Át tudják-e élni a látogatók az elmondhatatlan borzalmat, ami egyszer a haláltáborban megesezt? A film válasza egyértelmű, de elfogadhatatlanul lakonikus: átélésnek, megértésnek, kivált megrendülésnek nyoma sincs. Loznyicát W.G. Sebald regénye, az *Austerlitz* ihlette, de a jelek szerint nem eléggé. Teljességgel hiányzik a regényíró peripatetikus módszere, amellyel a mindent számmá változtató, mindent kontrolláló modernitás, és az elhallgatott múlt végére akar járni. A monoton és közönyös dokufilm a személyes és sokszínű regénnyel szemben nem készlet gondolkodásra, legfeljebb szörnyülködésre: az emberek rémesek, nem képesek megren-

dülni még a haláltáborban sem. Pedig nem Sachsenhausen látogatói a felelősök e közöny miatt. A turizmus nem a személyességről, nem a történelem (vagy a művészet) és a látogató intim találkozásáról szól. A turizmus célja: egységnyi idő alatt a lehető legtöbb embert átáramoltatni a Louvre termein vagy Sachsenhausen barakkjain. A turista lelketlen neutron lesz a zsiszegő tömegben, hogyan is érezhetne bármilyen megrendülést.

Az „Orrizonti” szekció nagydíjas olasz dokufilmje, a *Liberami* („Szabadíts meg...”) és a mexikói Amat Escalante realizmust és misztikumot ötvöző *Vad vidéke (La region salvaje)* lényegében ugyanezen lelkiállapot – a teljes elszemélytelenedés – körül forog. Az a hit, amely az ürességbe lép be, nem adhat megnyugvást. Az üres, kiégett lélekben legfeljebb a legsötétebb kollektív fantáziából, azték ősidőből előmászó sokcsápú szörny telepedhet meg (*Vad vidék*), vagy maga a Gonosz (*Liberami*). Ósrégi lelki reflex: az ember mindenáron érezni akar, ha szeretni már végképp nem tud, gyűlölni fog. Ördögtől megszállottnak lenni a végső kétségbeesés jele, lelki betegség és nem hitbéli ügy. A gonoszság létezik, de a Gonosz nem. A krisztusi fordulat épp abban áll, hogy szeretet és gonoszság létét nem Isten és Sátán párharcaként képzelet el, hanem emberi erényként vagy bűnként. Tudjuk, hogy az egyház időről-időre visszazuhan az animizmus szörnyhitébe, de azt azért fölöttébb rémisztő látni, hogy az ördög hit nem ért véget a louduni, salemi boszorkányperekkel. Federica Di Giacomo kamerája egy sarlatán palermói ördögűző, bizonyos Cataldo atya és ördögtől megszálott „páciensei” találkozásait követi. (A vénember halad a korrall, mobiltelefonon is tud exorcizálni.) Mind a megszállottak, mind az ördögűzők beteg lelkek. A *Liberami* fontos film, de nagyon kellemetlen látnivaló. Igazán félelmetes az utolsó perceiben lesz, amikor is kimozdulunk az amatőr ördögűzés szűk köréből, és ellátogattunk a Vatikánba, ahol – az idők szavát és a növekvő igényt felismerve – nemzetközi konferenciát rendeznek az exorcisták képzésének szükségességéről. Umberto Eco jóslata egyre inkább valóra válik: sebesen hátrálunk vissza a sötét középkorba. •

CINEFEST – MISKOLC

# Beilleszkedési zavarok

BASKI SÁNDOR

**A CINEFEST FÉNYÉT JULIETTE BINOCHÉ ÉS AZ ÉLETMŰDÍJAS MAKK KÁROLY JELENLÉTE EMELTE. A VERSENYSEKCIÓ SZÍNVONALÁRA IDÉN SEM LEHETETT PANASZ.**

**M**i határozza meg leginkább az embert? A származása, a neme, az anyagi helyzete, az életkörülményei? A 13. CineFest filmjeit nézve találhattunk egy sokkal univerzálisabb megfejtést. A mozgásirány is lehet döntő, az, hogy beilleszkedni vagy kitörni akar hősünk. A perifériáról a központba igyekszik, vagy fordítva, esetleg egyszerre szeretne kint és bent is lenni?

A legérzékletesebben talán pont a fődíjas *A semmiből* nyúlt a témához, amely egyben a 18 filmet számláló versenyszekció legaktuálisabb darabja is volt. Matthew Newton drámája a migránskérdést taglalja, igaz, a bevándorlók által alapított Egyesült Államokban egészen más fénytörésben jelenik meg ez a probléma, mint Európában. A Bronxban játszódó történet három olyan gimnazista történetét követi, akik látszólag semmilyen módon nem különböznek kortársaiktól, amerikaiul beszélnek, amerikaiul viselkednek, és teljes értékű tagjai az iskolai közösségnek. A guineai, perui és dominikai származású tinédzsereket azonban a deportálás réme fenyegeti, nem Amerikában születtek, és nincsenek megfelelő papírjaik. A családjukon kívül erről csak egyik tanárunk tud, aki ügyvéd barátjával közösen megpróbál segíteni rajtuk. A „házi feladatuk”, hogy a szülők segítségével ássanak elő minél több szörnyűséget a család múltjából – üldöztetés, népiirtás és nemiszerv-csonkítás a legjobb kártyák a pakliban – ezek tudják csak meglágyítani a bírók szívét. A helyzet kegyetlen iróniája, hogy amíg a két problémásabb, beilleszkedési zavarokkal küzdő fiatalnak sikerül felmutatnia meggyőző bizonyítékokat, addig a rendezett családi helyzetű mintadiákra a kiutasítás vár – az ő felmenői ugyanis

„csak” az amerikai álom vonzása miatt emigráltak a „lehetőségek földjére.”

A szintúgy kívülálló (ausztrál) rendező filmje egy olyan jelenségre hívja fel a figyelmet, amely széles körben talán kevésbé ismert – az illegális bevándorlót a nyelvet nem, vagy alig beszélő, sajátjai közt élő feketemunkásként szokás elképzelni –, érzékenysége, hitelessége révén mégis inkább párhuzamos coming of age-történetnek, mintsem tételfilmnek tekinthető.

A beilleszkedés vágya a deklaráltan női filmekben talán még hangsúlyosabb szerepet kap. A szekció legezotikusabb darabjában, a bangladesi *Fejlesztés alattban* egy muszlim színésznő próbál a férfiak világában érvényesülni; emancipációs kísérlete nemcsak magánéleti, de művészi síkon is folyik. Rubaiyat Hossain munkája dramaturgiailag egyenetlen, a főhős dilemmái ugyanakkor hitelesnek és átéltnak tűnnek – a rendezőnő alighanem a saját élményeit is beleírta a történetbe. Pár ezer kilométerrel nyugatabbra a *Toni Erdmann* főszereplője, Ines egy nemzetközi cégben tölt be fontos pozíciót, az ő egyenjogúsága látszólag megkérdőjelezhetetlen, mégsem érezheti magát biztonságban: azért, ami a férfi kollégáit szinte alanyi jogon megilleti, neki keményen meg kell küzdenie. A brazil *Aquarius* nyugdíjas zenekritikusa az ellenpélda: ő már nincs rászorulva mások elismerésére. Egész életében a saját útját járta, és időskorára sem akar beállni a sorba. Hiába gyözködik a gyerekei, hogy adja el a lakását annak a cégnek, amely felvásárolta az összes ingatlant a címbéli társasházban, nem hajlandó feladni az elveit.

A függetlenség a központi motívuma az egyik legmarkánsabb női alkotó, Kelly Reichardt új filmjének, az *Egyes nőknek* is, amely következetes folytatása

az életműnek. A montanai helyszín által összekötött három külön történet stílusosan egységes, az utolsó epizód mégis kiemelkedik. A fiatal ügyvédnő (Kristen Stewart) és a családi farmon dolgozó lány (Lily Gladstone) története a periféria fogalmának képlékenységre mutat rá. A karrierje elején tartó jogász utálja vidéki megbízatását – tanároknak kell továbbképzést tartania a négy órányi autótúra lévő kisvárosban –, a magányos Jamie-nek viszont ezek a találkozások jelentik a hét fénypontját. Ahogy az utolsó jelenetből is kiderül, Stewart figurája még a céges hierarchia alján vegetál, pár száz mérfölddel délebbre viszont irigylésre méltó életet él, nagyvilági nőnek tűnik – ő a fény a montanai éjszakában, legalábbis a tehenészlány szemében. Nem egy tipikus viszonzatlan szerelem kialakulását látjuk – Reichardt nem is teszi egyértelművé, hogy miért keresi Jamie az ügyvédnő társaságát –, inkább egy drámaiatlanságában is szívszorító kapcsolatkeresési és kitörési kísérletnek lehetünk tanúi.

Az amerikai Joshua Marston egy olyan nő portréját rajzolja meg, aki nem csak megpróbál, de ki is lép addigi életéből, sőt ezt a mutatóványt néhány évente meg is ismétli. Az *Akit senki nem ismer* Hitchcockot és Chabrolt idéző alapszituációja szerint egy házassági férfi (Michael Shannon) életébe több évtized után újra belép egykori szerelme, aki annak idején szó nélkül tűnt el. A Rachel Weisz által alakított nőt azonban most másképp hívják, és a foglalkozása is egészen más. Nem átverésben utazik, nála a megunt identitás lecserélése belső kényszer, időről időre továbbáll, hogy egy másik szerepet éljen át. Tűnjön bármennyire is valószínűtlennek a figura, tökéletesen testesíti meg azt az embertípust, aki egyszerre vágyik a kötődés biztonságára és az újrakezdés szabadságára.

Xavier Dolan hatodik filmjének (*Ez csak a világ vége*) főszereplője is hasonló helyzetben van: a még mindig fiatal sztáríró több mint egy évtizede tiszta lapot kezdett, elhagyta a szülői házat, és azóta egyszer sem látogatott haza. Most megteszi, hogy halálos betegségét bejelentse. Úgy tűnik, lelkiismeret-furdalása van, amiért kilépett ebből a közösségből, a családi ebédet megfertőző toxikus légkör, az elszabaduló indulatok ugyanakkor jól illusztrálják, honnan és miért menekült el annak idején.

Az amerikai *Captain Fantastic* is rend-



hagyó családtörténet, itt azonban a kivonulás nem egyéni, hanem kollektív tett. A Viggo

Mortensen által alakított Ben megveti a modern társadalmat és a tömegtermelésre berendezkedett iskolarendszert, hat gyerekét ezért saját maga neveli az erdő mélyén. A három lány és a három fiú kicsattanóan egészségesek, korukhoz képest kiemelkedően műveltek, képesek az önálló, szabad gondolkodásra, de anyjuk halálát követően világossá válik, hogy a „való világra” nem lettek felkészítve. Matt Ross író-rendező nyugodtan megvádolható azzal, hogy túlságosan idealizálja a szabad szellemű poszthippi apát, az elbutult tömegtársadalomról és az egyéni autonómia lehetőségéről feltett kérdései ugyanakkor nagyon is érvényesek.

Bár a műfaja sci-fi, az *Azonosak* is társadalmi parabolaként működik leginkább. Drake Doremus utópiája gyakorlatilag a *THX 1138* és *A homár párdarabja*; míg Giorgos Lanthimos szatírájában a szingliség volt főbenjáró bűn, itt a túláradó érzelmek, a szerelem számít anomáliának. A falanszter két dolgozója mégis elkapja a „betegséget”, egymásba szeretnek, és szó szerint az életük múlik azon, hogy el tudják-e titkolni kapcsolatukat. Amikor a veze-

Martin Zandvliet:  
**A homok alatt**

tőség bejelenti, hogy sikerült kifejleszteni egy gyógyszert, amelyet minden regisztrált „fer-tőzöttnek” kötelezően be fognak adni, a páros csak egy módon menekülhet: ha kilépnek a társadalomból. Ha koncepciója és fordulatai csak mérsékelten eredetiek is, lenyűgözően kidolgozott képi világa, az ihletett casting (Kristen Stewarthez tökéletesen passzol a szerep, Nicholas Hoult pedig már alakított fokozatosan öntudatra ébredő zombit az *Eleven testekben*) és sajátos atmoszférája miatt az *Azonosak* mindenképp érdemes a figyelemre.

Az idei CineFest egyik legnagyobb fogása, a legutóbbi Sundance szenzációja, *Az ember, aki mindent tudott* (*Swiss Army Man*) a fingós gegek, a blöd poénok és a képtelen premissza (a hajótörött főhős összebarátkozik egy hullával) álcája mögött szintúgy a kötődés utáni elementáris vágyról szól. A sajátos buddy movie-ban egy kirekesztett, magányos figura próbálja elmagyarázni a társadalom és az érzelmek működését a világra gyermekien rácsodálkozó bomló testnek, aki cserébe saját túlvilági perspektívájával világít rá az emberi tabuk, szokások és félelmek abszurditására. Céljuk ugyanaz: visszatérni a közösséghez – nem csak földrajzi értelemben.

A 13. CineFest nagydíját, a Zukor Adolf-díjat egy olyan film nyerte el, amely sem dramaturgiai, sem vizuális értelemben nem nevezhető innovatívnak, győzelme mégis papírforma volt. Martin Zandvliet író-rendezőnek sikerült megtalálnia a dán történelem egy kevésbé dicsőséges fejezetét: a második világháború után a hadvezetés több mint kétezer német hadifoglyot küldött a dán partokra taposóaknát hatástalanítani. Közülük minden második meghalt vagy meggyomorodott.

Zandvliet ügyesen hozza zavarba nézőit: főszereplőnek riadt arcú, szánni való gyerekkatonákat választ, míg az osztagot vezető dán őrmestert (Roland Møller) kegyetlen pszichopataként látatja – legalábbis eleinte –, így kényszerítve rá a közönséget, hogy a németekkel azonosuljon. *A homok alatt* nézőpontja maximálisan humanista, fel sem mérülhet az az értelmezés, hogy a nációk által besorozott fiatalok megérdemlik a sorsukat. Valós erkölcsi dilemma tehát nincs – még az őrmester kérges szíve is meglágyul a fináléra –, cserébe sikerül az alapszituációban rejlő suspense-t gátlátalanul kiaknázni.

Árnyaltabb, komplexebb filmet már díjaztak Miskolcon, feszültebbet, izgalmasabbat még aligha. •



BIDF

# A mi nagy hasznunkra

HORECZKY KRISZTINA

**A VILÁGRA NYITOTT DOKUMENTUMFESZTIVÁL MOSTOHA KÖRÜLMÉNYEI ELLENÉRE IDÉN IS BIZONYÍTOTTA: BUDAPEST EGYIK LEGFONTOSABB KULTURÁLIS ESEMÉNYE.**

**A** lengyel Hanna Polak tizennégy évig készült dokumentumfilmje, a *Valami jobbra várva* (*Something Better to Come*) tavaly a legfelkavaróbb, mi több, a legmeghatározóbb kultúrélményem volt. A dán-lengyel munka helyszíne Európa legnagyobb hulladéklerakója, a Moszkva központjától húsz kilométerre lévő Szvalka; ez az otthona a forgatás kezdetén tízéves Julának, édesanyjának és megannyi sorstársuknak. Vajon kikerülhetnek, kitörhetnek-e a szürreális, apokaliptikus szeméttelapról, emberhez méltó életet kezdve? A múlt évi Budapest International Documentary Festival-on (BIDF) vetített, 2014-es mű címe, amely idézet az *Éjjeli menedékhely*ből, érvényes az ideai seregszemle versenyfilmjeinek túlnyomó többségére is. (A harmadik BIDF-en harminchat mű versengett, közülük nyolc rövidfilm.) A megtekintett tizenhat „egész estés” doku majd’ mindegyikében azonban nem pusztán valami jobbra várnak, hanem a jobbért is léteznek. Mint Szatyin mondja a Gorkij-dráma IV. felvonásában, az öreg zarándokot, Lukát citálva: „Hát a jobbért élnek az emberek, kedves fiam! (...) Ezért minden embert tisztelni kell... Mert hiszen nem tudjuk, hogy milyen, hogy miért született, hogy mi telik ki tőle... Lehet, hogy a mi boldogságunkra született... A mi nagy hasznunkra...”.

A BIDF díszvendége, a 39 éves, afroamerikai Samantha Montgomery gyerekként tapasztalta meg a családban elkövetett fizikai és szexuális bántalmazást, erőszakot. A nyíltan leszbikus énekesdalszerző New Orleans legveszélyesebb részén lakik, nappal időseket ápol, esténként Princess Shaw néven lepukkant klubokban lép fel, a köztes időben a YouTube-ra teszi föl felvételeit és beszél önmagáról. Egyedül van, mint a kisuj-

ja. Mindeközben egy ismert muzsikus, bizonyos Ophir Kutiél (művésznévén: Kutiman) árgus szemekkel figyeli a monitorán Tel Avivból. Kutiman új projektje, hogy amatőr zenészek a YouTube-ra posztolt videóiból készít szimfóniaszerű kollázsokat, Samanthában pedig meglátja azt, amit a *The Voice* zsűrorai közül senki: a zsigeri zenei pophercegnőt. Az izraeli Ido Haar kreatív dokuja, *A színpadon Princess Shaw* (*Presenting Princess Shaw*) játékfilmes machinációtól mentes, keserű XXI. századi Hamupipőke-történet. A világ legnagyobb videómegosztó portálja, zenei archívuma a globalizáció jelképe, amely a magával ragadóan őszinte Samanthának nem pusztán eszköz a póre megmutatkozásra, a magány enyhítésére, hanem – túl a megérdemelt karrieren – módot ad arra, hogy a virtuális téren kívül építsen ki eleven kapcsolatokat, meglelve fölfedezőjében az ikerpárját.

„Mintha elrabolták volna” – mondja Ron Suskind Pulitzer-díjas újságíró, bestsellerszerző a fiáról. A *Mesés élet* (*Life, Animated*) főhőse, Owen Suskind háromévesen „hirtelen eltűnik a világból”; nem beszél, a diagnózis: autizmus. Az egyik halandzsza-szó, amit majd ki mond, a „Juicervose!”, sajátos, lúdbőröztető idézet *A kis hableányban* fölcsendülő dalból, a *Szegény mélabús lélek*-ből, amit Ursula, a tenger gonosz boszorkája énekel: „It won’t cost you much / just your voice!” („Nem kerül sokba, csak a hangodba!”). A jól szituált, rendkívül intelligens szülők rájönnek, hogy fiukat elnyelte a Disney-univerzum, és vissza akarják szerezni maguknak: a filmek segítségével kommunikálnak a párbeszédek kívülről fújó Owenel. Az apa azonos című sikerkönyvének látványában lenyűgöző adaptációját átszövik a

Disney-rajzfilmrészletek, míg a fiú életének traumáit nyomasztó, fekete-fehér animációval mondják el. Az Oscar-díjas Robert Ross Williams a Diákzsűri díját elnyert művét mindazonáltal túl tökéletesre csiszoltak vélem, főleg a producer apa megszólalásaiok éreztem, hogy ez egy sokszor és mára hibátlanul felmondott fabula a szeretet, az áldozathozatal, az odaadás és a szenvedély erejéről. A ma huszonöt éves, egy segítő házban önálló életet kezdő, stílszerűen egy moziban dolgozó Owen identitásának alapja a Disney-világ, ez az elsődleges referencia számára, az alfa és az ómega. Ennek tragikuma V-effektként hat a professionalitásában, dramaturgiájában is hollywoodias alkotásban.

Jerzy Sladkowsky izzig-vérig szláv *Don Juan*jának főszereplője az ideai Vilniusi Filmfesztiválon doku-kategóriában elnyerte a legjobb színész díját. A Nyiznyij Novgorodban az anyjával élő Oleg Maximov szocializációs és ún. társas kapcsolati problémákkal küzd; állítólag Asperger-szindrómás, bár ezt a közönségtalálkozón egy szakértő előtt többen kétkedve fogadtuk. A huszonkét éves fiatalemberen a fehérnépek igyekeznek megveszekedetten segíteni, afféle megmentőként: így a fiánál jóval súlyosabb patológiás esetnek tűnő, neuraszténias tanárnő anyja, a mániásan a nemiség körül gravitáló, a páciense viselkedését teljesen félreértő, botcsinálta pszichoterapeuta, valamint egy drámacsoport tagja, a szép Tánya. A tragikomikus, rafinált, csehovi levegőjű svéd- finn koprodukción azért is tartom a BIDF egyik legnagyszerűbb filmjének, mert gyakorta úgy tűnt, mintha a kamerák előtt feltűnően fesztelen Oleg játszana. Kiválóan. A rendező egy interjúban elmondta, a fiú stressz alatt mindig „alakoskodott”, sosem volt természetes, a hozzá egyre közelebb kerülő, kísérletező kedvű Tánya pedig úgy viselkedett, mint egy színésznő – azaz, nem csak Oleggel flörtölt, hanem vele is. A veterán lengyel filmcsináló megérezte, megértette, és felszínre hozta a farkastéma iránt rajongó, játékos hajlamú orosz fiúban az érzelmekre éhes, a költőiség iránt fogékony, eredeti személyiséget, aki lehetne akár egy pszichohorrorral ötvözött elégius szerelmes mozi főhőse is – hiszen Sladkowskynál is azzá válik.

Borlängen polgármesterét, Patrik Andersson az kapcsolja ki, ha egy au-



keménymag bizalmát bíró Davisse – hasonlóképp a Dardenne testvérekhez – a bukás heroizmusát mutatja meg. Ezért is, hogy mottója lehetne Beckett alábbi sora, amelyet egyik kedvenc teniszbajnokom, Stan Wawrinka a karjára is varrott: „Mindig a próba. Mindig a bukás. Sebaj. Kezdd újra. Bukj újra. Bukj jobban”. (Előre vaknyugatnak)

A fesztiváldokuk vízjele, hogy a (fő)szereplőket nézve okkal idéződhet fel bennünk a *Brian élete* kultikus mondata: „Ti mind egyéniségek vagytok!”. A filmekről gondolkodva leginkább arckora, mondatokra emlékszem: például a norvég sakkzseni, az emberi elme csodája Magnus Carlsenre (*Magnus*), aki a novemberi, New York-i világbajnoki címvédő tornája előtt azért nem nézi meg az ötszáz órányi családi és

tómosóban ül a kocsijában, vagy amikor a haját festik-melírozzák. A külleme alapján bornírt paprikajancsi hívta életre Szomália bandycsapatát a 2014-es világbajnokságra – menekültekből, a részvétel a fontos jelszóval. A Közönségdíjas, svéd *Kedves emberek* (*Nice People*) gyökeresen más látószögből ábrázolja a menekültkérdést, mint az Arany Medvével is kitüntetett, a BIFD-en szereplő, moziforgalmazásba került *Tűz a tengeren* (*Fuocoammare*). Gianfranco Rosi meg-rázó remeklése azzal szembesít, hogy Lampedusa szigetlakói számára közel két évtized alatt a hétköznapi részévé vált korunk krízishelyzete: a lélekvesztőkön élve vagy halva a kontinensre érkező, sok-sok ezer afrikai, közel-keleti embertársunk. Karin af Klintberg és Anders Helgeson felemelő, humorral teli opusában a Svédországban élő három ezer szomáliai háborús menekült közül tizenheten próbálják elsajátítani a jéglabdázás csínját-bínját egy helyi, módos hongkongi bevándorló szponzorálásával. Azzal, ahogyan a férfiak csapattá szerveződnek, kijutva a 2014-es irkutszki, majd a 2015-ös habarovszki VB-re (összesen három gólt löve), a rasszizmustól nem mentes iparváros nemzetközi hírű büszkeségeivé válnak.

Karin af Klintberg és Anders Helgeson: **Kedves emberek**

Az időközben a bevándorló leányokból is bandycsapatot verbuvált Anderssonnak ez volt a lehetetlent kísértő, innovatív küldetése: célt és arcot adni a menekülteknek, akik a szpartakiádon az elhagyott országukat képviselik, miközben úgy érezhetik, hogy valóban hazára leltek az értük szorító skandinávoknál.

Európa második legnagyobb autógyártója, a PSA Peugeot-Citroën a rekordeladások ellenére 2011-ben úgy döntött, bezárja az Aulnay-sous-Boisban lévő, kitűnően prosperáló gyárat. 2013. január 16-án négyszáz munkás elkezdte meghatározatlan idejű sztrájkját, amelynek május 20-án lesz vége, kétszázhusz emberrel. Françoise Davisse közel kétórás, Franciaországban jelentős közönségikert arató filmje, az *Oroszlánszívűek* (*Comme de lions*) eszembe idézte a Dardenne-fivérek csodálatos munkáját, a *Két nap, egy éjszaká-t*. Mindkét műben a hatalommal szembeni ellenállás módja, annak dacos kulturáltsága, a méltóság fenntartása-megőrzése, a bajtársiasság eszméje válik hangsúlyossá – kiszolgáltatott, eleve vesztes helyzetekben, a szakszervezetek súlytalanná válásakor. A függetlenségével, megvesztegethetetlenségével a sztrájkoló

egyéb róla forgatott filmfelvételtől készült norvég dokut, mert az meghökentető nyíltsággal szól a gyengeségeiről, frusztrációiról is. Kihívója, Szergej Karjakin látta, és végigjegyzetelte a filmet a teamjével. Földünk ikonikus tangópárosának nőtagját, a nyolcvankét éves, argentin María Nievest nézve olyan, mintha egy Fellini-, vagy egy Almodóvar-moziba csöppennénk. Az *utolsó tangónk* (*Un tango más*), melynek Wim Wenders a producere, először mondja el, miért ért véget több mint negyven év után, 1997-ben az egymással konokul nem kommunikáló, táncosként a mai napig aktív hajdani házasság és szerelmespár, Nieves és a nyolcvanöt esztendőes Juan Carlos Copes érzelmileg is tornádószerű partnersége.

A BIFD-en, csakúgy mint tavaly, ismét olyan sorsokba nyertem betekintést, hogy vélhetően jó ideig ingerszegénynek, kimódoltnak, mesterkéltnek, üresnek érzek majd más műfaji produkciókat. Budapest egyik legfontosabb kulturális eseménye egy a világban nagyra becsült, ünnepelt, míg hazánkban ingerlően mostoha sorsra ítélt zsáner rangját, művészi erejét, nagyságát igazolja, túl a szellemi kalandon, és az érzelmi katarzison – kizárólag a mi nagy hasznunkra. •

■ RANSOM RIGGS: VÁNDORSÓLYOM-TRILÓGIA

# Burton, ha diktál

■ PETHŐ RÉKA

**A FANTASY-TRILÓGIA FÉNYKÉP-GYŰJTEMÉNYBŐL IZGALMAS TÖRTÉNETTÉ ÉRIK.**

Az *X-Men* kistestvéreként aposztrofált *Vándorsólyom kisasszony különleges gyermekei* a fantasztikus ifjúsági könyvek jellegzetes sémáit követi, ám keletkezésének körülményei különleges pozícióba helyezik. Az egyébként filmkészítő-aspiráns szerző, Ransom Riggs, egyáltalán nem regényt akart írni: 19. század második felében készült fényképeket gyűjt, melyeknek egy különleges kollekciónak albumba rendezve tervezte megjelentetni. Ezek az ismeretlen forrású, ügyesen manipulált fotókon gyerekek szerepelnek: föld fölött lebegő kislány, láthatatlan ember ruhában, vagy egy fej, amelynek a tarkóján száj van. A fényképek köré kiadója tanácsára álmódott fikciót. Felépített egy világot, amelyben a fotókon szereplő alakok létezhetnek és kitalálta a történetüket.

A cselekmény váza a klasszikus fantasy-elemekre épül, Jacob, a 16 éves floridai kamasz nagyapja halálának szomorú apropóján felfedezi, hogy a korábbi esti mesék varázslatos világa nagyapja életének valódi szereplőit idézte meg. Abe-et, akinek történeteit a „muglik” sosem hitték el, a második világháború borzalmai elől menekítették egy walesi árvaházba, ellenségei, a hatalmas szörnyek a „normálisak” világában csak annak eszközei, ahogy egy kisfiú feldolgozza a náci okozta traumát. Utolsó kérése, hogy unokája keresse meg régi barátait és segítsen rajtuk, így Jacob némi fondorlat árán meggyőzi szüleit, hogy feltétlenül Wales-be kell utaznia. Ott aztán, a megfelelő kapun át, már csak be kell lépnie az időhurokba és máris hetven évvel korábban, a különleges gyermekek és az őket pipázva vigyázó, vándorsólyommá változni

képes kisasszony társaságában találja magát. Nagyapja barátainak világára veszély leselkedik, amelyben erős fegyver az ő, eddig számára ismeretlen képessége.

Amiben a *Vándorsólyom kisasszony különleges gyermekei* mégis eltér a többi, hasonló kaptafára készülő gyerekmesétől, az a fordított logikával építkező, és ettől már írásos formában is erősen vizuális világa. A könyvben szerepelnek mindazok a talált fotók, amelyek a szerzőt inspirálták, ezért mind az olvasói képzelet, mind az írói tevékenység irányított: a továbbgondolt fotók kelnek életre és a rajta szereplő alakok eleve adott tulajdonságai és képességei határozzák meg, hogy merre haladhat tovább a történet. Riggs írói fejlődésével az őt inspiráló találtfotók és az írott szöveg egyre jobban illeszkednek. Fokozatosan eljutunk a képről-képre haladó, meg-megbicsakló mesétől a gördülékeny és önmagában is érdekes, *illusztrált* történet felé.

Az első kötetben még az ötlet ereje dominál, Riggs játszik azal, hogyan lehet készen kapott vizuális elemeket kitágítani, egységessé tenni, egészszé rendezni. Itt még gyakran érezzük, hogy a képek által létrehozott előre elrendeltség alakítja a cselekményt, a felmerülő konfliktusokat és a megoldásukra kínálkozó lehetőséget. A második kötetben (*Üresek városa*) ez eltűnik, a cselekménynek a saját lábára kellene állnia, de ez nem sikerül tökéletesen. Kicsit olyan, mint a *Hobbit* filmváltozatának második része, hőseink csak mennek és mennek, de nem tör-

ténik semmi, ami a végkifejletet markánsan befolyásolná. Jacob lelki tusái (szerelem vs. család, „normális” élet vs. a fantasztikus világ, ahol életében először jól érzi magát) hangsúlyosabbak, mint a kalandjai, ám ezek nem elég érdekesek ahhoz, hogy kitöltse- nek egy könyvet. A harmadik, záró kötetben (*Lelkek könyvtára*) már érződik a profizmus, eltűnnek a sallangok és a felesleges melodráma, a helyébe pedig egy részletgazdag világ kerül immár értékelhető személyiségfejlődéssel és izgalmas kalandokkal.

Jacob mellett a közel száz éves, az időhurok következtében továbbra is és örökké gyermek különlegesen kis csoportjának minden tagja érdekes háttértörténettel rendelkezik. A trilógia alapkérdése, vagyis hogy mennyire nehéz beilleszkedni a „normálisok” világába, ha az ember egy kicsit különleges, vagy másnak érzi magát, nem csak a kamaszokhoz szól, ezért tud a regény érvényes lenni a felnőtt olvasók számára is. A hangsúly mégis a szórakoztatáson van, és Riggs filmes előélete mindhárom kötetben érződik: a *Vándorsólyom*-trilógiában megelevenedő világ olyan, mint-ha egyenesen Tim Burton fejéből pattant volna elő.

„Dévaj jókedv és parttalan pajkosság”  
(Hayden Keeler-Stone és Eva Green)

KOSSUTH KIADÓ,  
2011-2016.





**TIM BURTON: VÁNDORSÓLYOM KISASSZONY KÜLÖNLEGES GYERMEKEI**

# Sólyomszárnyak suhanása

**VARGA ZOLTÁN**

**HA KÜLÖNC VAGY, KI NE HAGYD TIM BURTONT.**

**Ó**don fotográfiák kollekciója lajstromozza az enigmatikus szereplőket Tim Burton új filmjének nyitó és záró főcímén. Ilyen fátyolos fotók ihletették Ransom Riggs regényírót: viktoriánus fényképek köré szőtte meséjét a különleges képességekkel megáldott-megvert, szörnyek által fenyegetett gyerekekről, akik Vándorsólyom kisasszony védőszárnyai alatt a világtól elvonulva, mi több, egyetlen múltbeli napba rejtőzve élnek. A sikeres könyv vászonra álmódásához Burtonnál megfelelőbb személyt aligha lehetett volna találni – a *Vándorsólyom kisasszony különleges gyermekei* éppúgy a burtoni életmű szerves része, mint amennyire a kortárs hollywoodi fantasy-termés jellegzetes darabja. A sztori közege és elsősorban persze a szereplők óhatatlanul az *X-Men*-filmekre rezonál-

nak (ezt a kapcsolódást Jane Goldman forgatókönyvírói közreműködése is megerősíti), de a *Harry Potter*-széria vagy a *Szuper felsőtagozat* bájos Disney-filmje sem éppen távoli rokonok – az Eva Green által megformált Vándorsólyom kisasszony pedig bevallottan a *Mary Poppins* címszereplőjének gótikus változata. Ezeket az előképeket frissíti fel az időhurok témakörére, az ugyanazon nap ismétlődésére építő művek (például az *Idétlen időkig*) elnagyolt megidézése. Az időhurokból eredő paradoxonok bár kidolgozatlanok – a századokon és generációkon átívelő szerelmi bonyodalom vagy az öregedés hiánya több figyelmet érdemelt volna –, viszont éppen az időhuroknak köszönhető az egyik legmegkapóbb képsor, amikor is az otthon lakói a végzetes bombatalálat pillanataiban lelassítják, majd visszapörgetik az időt.

Mégsem csupán a szuperhős-csapatok időparadoxonnal dúsitott ifjúsági változatát látjuk, s ez Tim Burton képzeletvilágának és vizuális érzékének köszönhető. A *Vándorsólyom kisasszony...* visszavezethető a művész egyik legszemélyesebb munkájára is, *Az osztrigásrác mélabús halálára*. A Lisa Marie-nek ajánlott, közel 20 éve megjelent – azóta magyarálat is kiadott – kis könyvecske morbid-fanyar *freak show*, amelyben Burton versikéi és rajzai egy székérderéknyi különöncről regélnek, többek közt a Méregző Fiúról, a Bambuló Lányról vagy az Ágygá Változó Lányról – ők is beillenek (akárcsak a sövényszobrokkal megidézett Ollókezű Edward) a Vándorsólyom kisasszony kastélyában éldegélő figurák közé. Burton őket izgalmasabbá is teszi (még ha a legtöbben csupán mellékalakok), mint a „különlegesként” is meg lehetőséget szürkének bizonyuló főhőst, aki súlytalan marad olyan figurákhoz képest, mint a lebegő levegőlány vagy

a tárgyakat életre keltő mágus. Kivált az utóbbi karakterben nem nehéz észrevenni az animátori teremtőerő rendezői vezérmotívumát (lásd *Filmvilág* 2008/2); a megelevenedő bábok borzongató stop-motion részletei nemcsak Burton bábanimációit villantják fel, de akár még a Quay fivérek dermesztő munkáit is eszünkbe juttathatják – márpedig az ő világuk fényévekre visz a hollywoodi komfortzónától. Hasonlóképpen merész a már-már švankmajeri szürrealizmusba hajló – amúgy a *Homokember*-legendáriumból merítő – szemgolyó-lakoma képsora is.

A *Vándorsólyom kisasszony...*-ban mégsem ezek a mozzanatok az uralkodóak, egy megapicben nem is lehetnének azok. A film azt a sokak által kétségkívül okkal kárhözvont utat folytatja, amelyen Burton az *Alice Csodaországban*al indult el és az *Éjszötét árnyékkal* ment rajta tovább, ámde előző szuperprodukcióihoz képest lényegesen szerencsésebb kompromisszum köttetett az *auteur* és a hollywoodi rutin között. Noha a mindennapi és a fantasztikus világ kontrasztba állítása elsikkad a játékidő második felében, és az összecsapások klisészerű eluralkodása is ront az összképen, mégis kiérződik a burtoni „dévaj jókedv és partatlan pajkosság” (Papai Zsolt kifejezésével élve), amely gyökeresen eltérve a regény befejezésétől idézőjelezi az akciójeleneteket – vidámparkba helyezett konfrontációval, cirkuszporondon levezényelt harcokkal és (sokadik Harryhausen-tisztelgésként az életműben) a hősöket segítő csontvázsereggel. A *Vándorsólyom kisasszony különleges gyermekei* a rendező legjobban sikerült élőszereplős filmje a *Sweeney Todd* óta – vízalatti szekvenciái, különösen a kísértethajó enteriőrjei, önmagukban is bizonyítják, hogy Tim Burton szívemelengető mozimágiája még nem merítette ki tartalékait.

**VÁNDORSÓLYOM KISASSZONY KÜLÖNLEGES GYERMEKEI** (*Miss Peregrine's Home for Peculiar Children*) – amerikai, 2016. Rendezte: **Tim Burton**. Írta: **Ransom Riggs** regényéből **Jane Goldman**. Kép: **Bruno Delbonnel**. Zene: **Michael Hougham** és **Matthew Margeson**. Szereplők: **Asa Butterfield** (Jacob), **Eva Green** (Vándorsólyom kisasszony), **Ella Purnell** (Emma), **Chris O'Dowd** (Portman), **Terence Stamp** (Abe), **Samuel L. Jackson** (Barron). Gyártó: **20th Century Fox / Chernin Entertainment**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 127 perc.



## AZ ISMERETLEN LÁNY

# Nincs orvosság

KRÁNICZ BENCE

**AZ ÚJ DARDENNE-FILM HŐSNŐJÉNEK EGY BETEG TÁRSADALMAT KELLENE MEGGYÓGYÍTANIA, DE CSAK AZ ELHALLGATOTT BŰNÖKET TUDJA FELTÁRNI.**

A krimik magánnyomozói azért lehetnek sikeresebbek hivatásos rendőröként dolgozó kollégáiknál, mert kívülálló: senkihez nem tartoznak, tehát mindenkiel szót értenek, bejáratosak az arisztokraták szalonjaiba és a munkások törzskocsmájába is. Jean-Pierre és Luc Dardenne legújabb filmjében is ilyen magánnyomozó hőssel találkozunk, még ha csak dilettáns detektívről van is szó. Jenny háziorvos Liège-ben, páciensei között polgári családok krónikus betegségekkel küzdő gyermekei és fizikai munkában lesérült közel-keleti bevándorlók egyaránt akadnak. Nyomozni azután kezd el, hogy rendelőtől nem messze holtan találnak egy fekete lányt, aki gyaníthatóan gyilkosság áldozata lett. Az ismeretlen lányról senki nem tud semmit, csak annyi biztos, hogy halála előtt néhány perccel rémülten becsengetett Jenny rendelőjébe, a hősnő azonban éppen asszisztensével vitatkozott, és nem engedte be őt. Jennyt gyötéri a bűntudat, de legalább annyira foglalkoztatja az is, ki lehet a lány és hogyan került ilyen kiszolgáltatott helyzetbe – ám a doktornő mindenhol falakba ütközik, ahol az áldozat személyazonosságáról próbál érdeklődni.

**„A társadalom betegségének diagnózisa”**  
(Adèle Haenel)

A film szerkezete klasszikus krimiket idéz: a hősnő azáltal kerül egyre közelebb a rejtély megoldásához, hogy elbeszélget azokkal a pácienseivel, akik találkoztak már a lánnyal, egyeztet a rendőrökkel, és felkeresi a közeli internetkávézót, ahol mellékesen prostitáltakat közvetítenek ki a helyi stricik. Akitől első alkalommal nem tud meg semmit, azt újra kérdőre vonja, ahonnan első alkalommal elküldik, oda visszamegy, így apránként új információk birtokába jut. Mindig egy lépéssel közelebb kerül az igazsághoz, az igazság pedig – elvégre Dardenne-filmben vagyunk – a társadalom betegségének diagnózisa.

Önként vállalt nyomozómunkája, küldetése révén Jennynek már nem egyes betegeket, hanem magát a rendszert kellene meggyógyítania, ha lehetősége nyílna rá. Noha ilyesmire érthető módon nem képes, már azzal is eredményt ér el, hogy tudást szerez. Éppen azért lehet ő az ideális nyomozó, mert bár a középosztályhoz, vagyis a kiváltságosok közé tartozik, de keresi a kapcsolatot a perifériára szorultakkal: a történet elején előléptetnék, és egy magánklinikán dolgozhatna, Jenny azonban kitart szerényebb jövedelemmel

járó háziorvosi praxisa mellett, hogy ne veszítse el szegényebb sorból származó betegeit sem.

Az Arany Pálmával díjazott *Rosettához*, vagy akár a Dardenne testvérek legutóbbi filmjéhez, a *Két nap, egy éjszakához* hasonlóan *Az ismeretlen lány* is erős, aktív női hőst mozgat. Adèle Haenel (*A küzdők*) precíz és gondosan felépített alakításán végigkövethető, hogyan nyomja el magában Jenny az érzelmeit, nehogy túl közel kerüljön a pácienseihez, és miként engedi később mégis, hogy empátiája és lelkiismerete vezessék a tetteit. Nyomozása mellett asszisztenséhez fűződő, neurotikus kapcsolata árnyalja a hősnő karakterét, nem mellékesen pedig ez a szál humorral oldja a komor történetet.

Fokozatosan ugyanis kirajzolódik, hogy Jennynek nem elsősorban a címszereplő halálában van közvetlen felelőssége, hanem ennél általánosabb értelemben érintett: maga is része annak a társadalmi rendszernek, amely kihasználja az aljammunkát vállaló, olcsón dolgozó és semmit nem kérő bevándorlókat, miközben sem képviselőt, sem védelmet nem nyújt nekik. A hősnő azt a feladatot vállalja magára, amelyet maguk a rendezők is teljesíteni próbálnak a munkasoztály teljes kiszolgáltatottságát rögeszmésen vizsgáló filmjeikkel. Ha jóvátenni nem is tudják az igazságtalanságokat, legalább felszínre hozzák az elhallgatott bűnöket, és hangot adnak az elnyomottaknak.

*Az ismeretlen lány* címszereplője, mint annyi másik krimitörténet áldozata, meg sem jelenik a filmben, noha körülötte zajlanak az események. Csak fényképen és a térfelnyelő kamera képén át látjuk, mert ebben a világban valódi jelenléttel már halála előtt sem rendelkezett. A Dardenne testvérek ugyanazt állítják ezúttal is, mint korábbi munkáikban: a bevándorlók Nyugat-Európában, a lehetőségek földjén is nincstelenek maradnak. Ha veszélybe kerül az életük, a többségi társadalomnak úgy a legkényelmesebb, ha inkább tudomást sem vesz róluk.

A betegséget ismerjük, orvosság pedig egyelőre nincsen.

**AZ ISMERETLEN LÁNY** (*La fille inconnue*) – belga, 2016. Rendezte és írta: **Jean-Pierre** és **Luc Dardenne**. Kép: **Alain Marcoen**. Szereplők: **Adèle Haenel** (Jenny), **Louka Minelli** (Bryan), **Olivier Bonnaud** (Julien), **Jérémie Renier** (Apa), **Christelle Cornill** (Anyja). Gyártó: **Savage Films / Les Films du Fleuve**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** Feliratos. 113 perc



A SORS KEGYELTJEI... MEG A TÖBBIK

# Rémségek kicsiny öble

FORGÁCS NÓRA KINGA

## „AZ ELTŰNÉSEK TÖBBNYIRE SEJTELMESEK” – AZ ÉLET PEDIG ABSZURD.

**B**ár ennek a furcsa életműnek a jelentős darabjait sorra véve kézenfekvő volna *A kis kutyafülű* című minisorozat kapcsán jókedvű fordulatról beszélni, az 1999-ben az *Emberiség* című filmjével nevet szerzett Bruno Dumont esetében tulajdonképpen mégsem állt be semmiféle fordulat. Mániákusan és visszatérően érdeklődnek ugyanazok a kérdések. Játszik a vendégműfajokkal, szerelmi melodrámtól ifjúsági filmig, *domestic thriller*-től társadalmi szatírába oltott horrorig, ám végső soron mindig ugyanazt boncolja (legtöbbször korhatárosan), hogy miféle fenyegetettség árnyékában kényszerülünk élni, és a fenyegetések vajon az emberen kívülről érkeznek-e, vagy valahogyan mégiscsak önvészélyesek vagyunk? Hétköznapi történetek mocsaras partvidékére vezérel bennünket, legtöbbször ugyanarra a megejtő szépségű, a XX. század háborúinak nyomait egzotikumként magán viselő, archaikus tájra, Calais, Lille környékére. Mélységes empátiával, szinte együttlélegzéssel tekint a sors kegyeltjeire éppen úgy, mint a megcibált alakokra. Mint ahogy a szépség, nála a csúf-

ság is esztétika. Új értelmet nyernek az emberi tekintetek, gesztusok és mozdulatok egy újfajta figyelemben. Hússzagú szépség és magunknak is csak alig bevallott őszinteség, nagyon is életidejű időkezelés és már-már tragikus távlatosság teszi nehezzé filmjei befogadását. És ugyanez teszi komikussá is őket.

Az ideai alkotásban az eltűnések körül molyoló tehetetlen nyomozók kicsit talán olyanok, mint Oidipusz, inkább elszenvedik, mint alakítják a sorsot. Az *Emberiség* magányos hőse ezt még felismeri, ő a kultúra utolsó bástyája egy alászálló vérvonalban. Többek között ez mérhetetlen bánatának oka. A későbbi, bőrleszkbe illő nyomozópárosok már inkább automatikusan cselekednek, kevésbé értik, mi végre vannak jelen a történetben. Aki Dumont-filmet néz, annak fel kell rá készülnie, hogy kellemetlenül érzi majd magát, miközben épp nevet vagy könnyekig meghatódik. A *Flandria* például egy

olyan sztori, mintha leül-nénk egy ismerőssel, aki sörözés közben elmondja, hogy mi van otthon, pedig mindezt egyáltalán nem is szeretnénk tőle hallani. Talán ki is lóg a sorból, talán éppen aktualitásokhoz való kötődésének köszönheti az Arany Pálmát. *A kis kutyafülű* intim bűnügyi sorozat, ami azzal ejt zavarba, hogy ifjúsági filmnek tűnik, pedig nem az, bőrleszknek tűnik, pedig csak annyiban vicces, ahogyan egy Buster Keaton-film is vidám tud lenni, az élet automatikus működésé-

nek a tragikumával ismertet össze. De mit művel *A sors kegyeltjei*?

Míg Woody Allen az *Abszurd* alakban tulajdonképpen kritizálta az abszurd alakok, azaz az önmagukat és környezetüket felszámoló kísérletezők létjogát, addig Dumont izig-vérig európai módon torkon ragadja az élet valódi abszurditását. Nem öncélúan teszi ezt, hanem forma és műfajtudatossággal. Látszólag egyre könnyedebben, bár valószínűleg egyre elkeseredettebben mesél arról, hogy a szeretet már csak ártatlan, kiskorú kapaszkodásokban bújik meg, a felnőttek pedig harapnak, vagy éppen fojtogatnak. Ám abban a pillanatban, ha bárki gondolkozni vagy nyomozni kezd, lebukik az az egzisztenciális, és ebben az esetben nem anyagi, hanem létjogi pánik, amivel küzdenünk kell. Dumont filmjeiben a legnagyobb ellentmondás, hogy a hősei a lényegről örökké hallgatva nyomoznak. Ha ki is derül, hogy ki volt a bűnös, akkor sem változik semmi, az áldozatok pedig áldozatok maradnak örökre. Minden eltűnés rejtélyes. Minden bűntény... Igazából minden amorális tett izgalmas, és minden bűntény szórakoztató, ezt be kell vallanunk magunknak.

Ami mégis épen maradhat, az Dumont-nál vagy az ösztönök síkján keresendő, vagy az ártatlanságban. Az ártatlanság nem társadalmi konszenzus kérdése. Így Dumont tökéletesen önmagára cáfolva, minden kritikája és abszurd vircsaftja ellenére, a szeretet és a szolidaritás krónikása. Azt meséli el, hogy nem csak bántjuk, hanem ösztönösen oltalmazzuk is egymást.

Sosincs igazi megoldás. Ezekben a vízmosa, régi szabású, régi mítoszokkal és műfajokkal bohóckodó filmekben Dumont víziója rendkívül negatív, nem ígér sok jót az *emberiség*nek. Viszont nem szűnik meg újabb és újabb módon önvizsgálatot tartani. Általában a szeretet és az ölelés a megoldás. Még ha *A sors kegyeltjei*... után már másképp is nézünk minden ölelésre.

## A SORS KEGYELTJEI... MEG A TÖBBIK (Ma loute)

– francia-német, 2016. Rendezte és írta: **Bruno Dumont**. Kép: **Guillaume Deffontaines**. Szereplők: **Didier Després** (Machin), **Cyril Rigaux** (Malfoy), **Juliette Binoche** (Aude), **Fabrice Luchini** (André), **Valeria Bruni Tedeschi** (Isabelle). Gyártó: **Twenty Twenty Vision / 3B Productions**. Forgalmazó: **Mozinet Kft**. Feliratos. 122 perc.

„Hússzagú szépség és alig bevallott őszinteség”





## ERKEZÉS

## Nyelvében él

KOVÁCS GELLÉRT

## DENIS VILLENEUVE SZÁMOS ZSÁNER KIPRÓBÁLÁSA UTÁN RÁREPÜLT A SCI-FI-RE.

Ahollywoodi elvárások szerint is egyre megbecsültebb direktor nálunk forgó *Szárnyas fejedelmek* 2.-t megelőzően gondolataiba merült inváziós szuperproduktót forgatott, mely legalább annyira megfelel a kor divatjainak, mint amennyire mégiscsak csendesebb hanghordozással szólítja meg a nézőt. A *Felperzselt földdel* befutott Villeneuve nyúlhat emberrablós thrillerhez (*Fogságban*), pszichothrillerhez (*Ellenség*) drogtartós akciókrimihez (*Sicario – A bérgyilkos*), úgy képes megnyilvánulni a vásznon, úgy tud egyéni lenni, hogy közben a kiválasztott vonulatnak is tökéletesen megfelelteti filmjeit. Ez a helyzet az *Érkezéssel* is, melylyel a koncentrált kanadai mintha a saját, visszafogottabb, de hatásában igencsak erőteljes választ fogalmazná meg Christopher Nolan *Csillagok közöttjére* – s ez a válasz leginkább azért lehet komoly moziélmény, mert üzenet helyett elsősorban értelmesen szeretne szórakoztatni.

„Fegyelmezetten lebeg a filozofikus milióban”  
(Amy Adams)

Ami Nolannek volt a fekete lyuk és a féreglyuk, Villeneuve számára az a Sapir-Whorf-hipotézis – vagyis, a furcsa űrhajóval földre szállt idegenek jelen esetben kizárólag a kommunikációval bajlódnak. Ami Spielbergnél a *Harmadik típusú találkozásokban* csak része – persze, fontos része – volt a történetnek, Robert Zemeckis *Kapcsolatában* pedig arra volt jó, hogy ellökje a sztorit a szerethető tudományos-fantasztikus giccs irányába, itt szilárdan tartja magát mindvégig: az a legfontosabb ügyünk, hogy meg kellene értenünk a látogatókat. Hogy mit is akarnak pontosan. Erre kell egy nyelvész, Dr. Louise Banks (Amy Adams), máskülönbén már akkor csúfos véget érhetne a történet, amikor még igazán el se kezdődött. Innen indul a film, s az benne a lenyűgöző, hogy valóban ebben az alaphelyzetben marad benne. Villeneuve persze azért használja a szokásos inváziós kliséket: amikor az idegenek megérkeznek, a Föld szinte beleremeg a félelemben, a bizalmatlanságból fakadó feszültség az első

perctől az utolsóig kitart, a katonák lőnének, az emberek rettegnének, a tudósok türelemre intenek. Látványoknak se semmi az *Érkezés*, mégse fordul át pánikszerű akciózásba, esetleg festményszerű magamutogatásba, hanem fegyelmezten lebeg az általa megteremtett filozofikus milióban – s e hipnotizáló kapacitással bíró küldetésben a modorosságot kikerülő színészei mellett (Adams sokkal többet köszönhet itt legfőbb partnerének, Jeremy Rennernek, mint amire előzetesen számíthattunk) csodálatos operatőre (Bradford Young) és különleges tehetségű zeneszerzője (Jóhann Jóhannsson) is nagyban segíti a rendezőt.

Az *Érkezés* jelentős erénye, hogy bár álomgyári értelemben aligha nevezhető könnyű filmnek, ismeretterjesztő törekvéssel, emészthető és élvezetes moralizálásával ügyesen hat a nézőre, így nem csak érdekesnek, de aktuálisnak is mutatja magát. Direkten, de bántó mutogatás nélkül utal a történelem jelenkori és visszatérő konfliktusaira, ám aki egyszerűen csak izgulni szeretne, annak se hiányoznak majd a zsánerben sűrűn előforduló, most azonban szinte teljesen hanyagolt rombolás képei. Hisz ezek a földönkívüliek most másféle traumát (katarzist?) tartogatnak az emberiség számára. Viszont azt gyanítom, hogy a történet nagy és megrázóan érzelmes csattanója alaposan megosztja majd a befogadókat. Lesznek, akik csak így érzik kereknek és igazán nagyszerűnek a filmet, netán meg is könnyezik a befejezést, mások viszont kimódolt, artistikus, lehengető blöffként emlegetik majd a végső konklúziót – de az szinte bizonyos, hogy kevesen lesznek olyanok, akik elintézik egy unott legyintéssel. Az *Érkezés* nem csak törekvéssel, méreteit is zárójelző kifinomultságával, hanem bizony bölcsességével is érdekfeszítő vállalkás. Hogy mint film, mennyire maradandó, most még nehéz eldönteni. Talán nem is kell.

**ERKEZÉS (Arrival)** – amerikai, 2016. Rendezte: **Denis Villeneuve**. Írta: **Ted Chiang** novellájából **Eric Heisserer**. Kép: **Bradford Young**. Zene: **Jóhann Jóhannsson**. Szereplők: **Amy Adams** (Dr. Banks), **Jeremy Renner** (Donnelly), **Forest Whitaker** (Weber), **Michael Stuhlbarg** (Halpern). Gyártó: **21 Laps Entertainment / FilmNation / Lava Bear Films**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált: 116 perc.



MEMO

# Nem felejthető

KOLOZSI LÁSZLÓ

**NINCS NAGYOBB ÁTOK ANNÁL, MINTHA MINDENRE EMLÉKEZÜNK.**

Oliver Sacks neurológusnak az önéletrajzi regényéből, az *Ébredések* film készült, az egyik különleges esetét tárgyaló írásából – *A férfi, aki kalapnak nézte a feleségét* – pedig opera. Sacks tette a nagyközönség számára is érthetővé és érdekessé az agyutatást. Tulajdonképpen romantikus író, aki hisz az emberi elme nagyszerűségében, következőképpen az ember nagyszerűségében; olyan író, akiben mintha nem lennének kételyek azt illetően, hogy az emberi agy a természet legkomplexebb és legtökéletesebb szerve. És abban is van valami romantikus, már-már megéjtően szentimentális vonás, ahogy az agysérült betegeire néz: elsősorban is azt látja meg bennük, mitől lettek különlegesebbek, érdekesebbek. Számára egy ritka kór nem is feltétlenül betegség, sokkal inkább egy különleges képesség lehetősége.

Tasnádi István drámaíró (*Titanic vízirevű, Made in Hungária, Közellenség, Finito, East Balkán, Memo*) saját színdarabja nyomán készített tévéfilmje, súlyos témája ellenére hasonló okokból tűnik életigenlő műnek. A *Memo* néz-

hető úgyis, mint a felejtés felmagasztalása, vagy a boldogságkeresés filmje. Kihámozható belőle az a tanulság is: addig vagyunk egészségesek, addig vagyunk képesek a zökkenőmentes életre, amíg agyunk tud rostálni, különbséget tenni emlékezetünkre érdemes és arra nem érdemes események között. Az, aki minden foghúzásra emlékszik, az emlékek súlyába beleroppan. A film ugyanakkor értelmezhető az alkotás metaforájaként: az írás úgy jelenik meg a *Memóban*, mint gyógyító tevékenység. Seress Ervin (Molnár Áron) azzal, hogy leírja emlékeit, megtanulja, hogyan szabaduljon meg tőlük, az alkotás tehát ebben az értelemben nem más, mint az emlékeink terhéttől megszabadító tevékenység, az emlékezés ellen ható folyamat. Csukás Sándor operatőr nem tervezi túl a kompozíciókat, hasznos enteriőröket, a történetet szolgáló képeket alkot, és meglepően sokféle értelmezésre ad lehetőséget. Belegondolható a filmbe – mivel a történet a hetvenesnyolcvanas évek Népköztársaságban játszódik, a Trabantok és a Lipótmező korában – egy rendszer- és korkritika is: a

„Kevesebb inger, teljesebb élet”  
(Lengyel Tamás)

soha semmit sem felejtő Seress hibátlan memóriája miatt maga a megtestesült ellenzék. Valaki, aki szembesíthet bennünket, egykor kimondott szavainkkal, hitvallásunkkal. A *Memo* apa-film is, az elme megfigyelésével foglalkozó intézet fiatal kutatója Lónyai (Lengyel Tamás) maga említi, mi is motiválja valójában a kutatásait: apja elvesztett memóriájáért küzd. Azért kerül egy térbe, lakásba, a mindenre emlékező Seress, a mindent felejtő Alzheimeres apa (Tasnádi István ügyes rendezésének gyenge pontja a casting és a színészvezetés, de Haumann Péter alakítása szívből dicsérhető); hogy hassanak egymásra, hogy az apa kigyógyuljon a totális felejtésből.

Ugyanakkor a film mintha nem mondaná ki, melyik is a rosszabb: mindent tudni vagy semmit. (Vagy gondolkodó lényként létezni egy elnyomó, autokratikus rendszerben.) Az egyedi betegségben szenvedő, semmit felejtetni nem tudó férfi, mintha egy Sacks könyv hőse lenne, esetleg Darold Treffert különleges elmélet felvonultató panoptikumának figurája. Szurkolunk neki, ahogy minden különleges képességűnek (Sacks dr. Langdon Down nyomán *savant*-nak nevezi őket). A film legerősebb jelenei azok, amelyek Seress képességeit mutatják be: hogyan tör ki mindenkinél előbb egy labirintusból, hogyan győz memoriban.

Down hasonlóképpen írja le a memória természetét, mint Tasnádi (a film szakértője a jeles emlékezetkutató, Racsmany Mihály): nála az egész Grove lexikont betéve tudó kisfiú például az apja hangján mondta fel a kilenc kötetet, hiszen az apja olvasta azt föl neki. Seress is a hangok, szagok segítségével tapasztja meg agyában a vele történeteket. Mindenesetre nem feledkezhetünk el a film legegységértelmező értelmezéséről sem: a *Memo* arról szól, hogy az, ami az agyunkban kavargó (a kavargást remek animációs betéteken látjuk), veszélyes is lehet. Ránk is veszélyes lehet, másokra is. A kevesebb inger: teljesebb élet.

Tanulság: ne nézzünk tévét. Legfeljebb csak akkor, ha ilyen filmet adnak.

**MEMO** - magyar, 2016. Rendezte és írta: **Tasnádi István**. Kép: **Csukás Sándor**. Zene: **Monori András**. Producer: **Kálomista Gábor**. Szereplők: **Lengyel Tamás** (Lónyai), **Molnár Áron** (Seress), **Haumann Péter** (Apa), **Holecskó Orsolya** (Olga), **Osváth Judit** (Luca). Gyártó: **Megafilm**. 88 perc. A **Duna Televízió** bemutatója.





## Állva maradni

**Rester vertical** – francia, 2016.  
Rendezte és írta: **Alain Guiraudie**. Kép: **Claire Mathon**. Szereplők: **Damien Bonnard** (Léo), **Raphael Thierry** (Jean-Louis), **India Hair** (Marie), **Christian Bouillette** (Marcel). Gyártó: **Les Films du Worso / Arte France Cinema**. Forgalmazó: **Mozinet Kft. Feliratos**. 100 perc.

**N**em teljesen világos, hogy az *Állva maradni* című filmben mikor lép a történet az alattomosan megbúvó, ráadásul majdhogynem értelmetlenül szürreália útjára, de mindenképpen felmerül a gyanú, hogy maga a rendező se tudja ezt teljes bizonyossággal. Viszont helytelen lenne amatőr-izmust szimatolni a háttérben, hiszen Alain Guiraudie a '90-es évek óta kavarja fel az állóvizet provokatív, *queer* témájú filmjeivel, a 2013-as *Idegen a tónál* hitchcocki bravúrja óta pedig állandó visszajáró Cannes-ba.

Legújabb filmje számos szempontból zavarba ejtő alkotás, mert Guiraudie szinte minden sokk-elemet bevet, hogy a nézőt kikölkentse kellemes befogadói pozíciójából, kezdve onnan, hogy előző filmje után nem vár senki ilyen összetetletlennek tűnő darabot, egészen odáig hogy alkalmanként férfi-női nemi szervek láthatók hosszasan, premier plánban, mi több egy igazi szülést is megtekintünk. Guiraudie mindezt egy útkereső cselekménybe

## Az eljövendő napok

**L'avenir** – francia-német, 2016.  
Rendezte és írta: **Mia Hansen-Love**. Kép: **Denis Lenoir**. Szereplők: **Isabelle Huppert** (Nathalie), **André Marcon** (Heinz), **Roman Kolinka** (Fabien), **Edith Scob** (Yvette). Gyártó: **CG Cinema**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft. Feliratos**. 104 perc.

**A**filozófatanár Nathalie-**A**ra mért sorscsapások egy ébredéssel, helyesebben fogalmazva, ébresztéssel kezdődnek. Depresszióra és öngyilkosságra hajlamos anyja panaszai keltik fel. Mire legközelebb beesteledik, férje elhagyta, szerkesztői munkája megszűnőben van, anyja elhunyt. A két pillanat közötti napok szinte összefolynak. A film jelenetei rövidek, a felvételek könnyed mozgásának és a hirtelen, szabad vágásoknak köszönhetően szinte esetlegesnek tűnik, mikor csatlakozunk hozzájuk, és mikor hagyjuk el őket. A véletlenszerűség azonban csak látszat, a kiemelt mozzanatok gondosan jellemzik hőseiket és helyzetüket.

Nathalie furcsa közönnnyel fogadja a történéseket. A visszafogott ábrázolásmód kihangsúlyozza ezt az érzelmentességet; nincsenek dramatizmusok, megindító zene, lélekbe látó nagyközelik. Ebből fakad a film humora is. Az asszony belső világát sokkal inkább munkája határozza meg, mint élete. Számára az embert az jellemzi, hogy milyen zenét hallgat, milyen könyvek találhatóak a polcain, milyen filozófiai gondolatokban hisz. Férje kiköltözésének legfontosabb jelei a félig üres könyvespolcok, és a hiányzó Lévinas-kötet. Az utalások filozófusokra és műveikre szellemesen ironikus kommentárjává válnak a cselekménynek. Az *eljövendő napok* azonban Isabelle Huppert játéka teszi igazán élvezhetővé; kiismerhetetlen marad, jelleme mégis magával ragadó. Következő szerepével Verhoeven *Elle*-jében ezt a szerethető szenttelenséget viszi a végletekig.

A legelső jelenet évekkel korábban játszódik. Nem tör-

ténik benne semmi különös. Nathalie egy hajó utasterében dolgozatokat javít, az üvegfa-  
lon túl férje és két gyermeke a vizet nézik. Mikor hívják, ő is csatlakozik. Az emléktáblát olvassa Chateaubriand névtelen sírhelyénél, amelyet a francia romantikus író magának választott egy kis szigeten, „hogy csak a szelet és a tengert hallhassa”. Egyszerű, de pontos bevezetése ez a nő szemléldő, magába zárkózó karakterének, másrésről pedig egyik nyugvópontja annak az ívnek, amelyet Mia Hansen-Løve mozija az elfogadás (vagy beletörődés?) útján jár be.

RUPRECH DÁNIEL







ágyazza; a főhős Léo Dél-Franciaországban bókászva keresi az ihletet legújabb forgatókönyvéhez, majd miután egy kis faluba ér, lesz egy barátnője, gyermeke születik, akivel aztán egyedül marad. Ráadásul a környezetében lévő öt-hat ember látszólag mind ellenséges vele, amire ő általában végtelen naivitással reagál. Nem rázza meg az sem, hogy minden bevezetés nélkül fordul a kocka és hirtelen mindenki örült szexuális vágyat érez iránta, beleértve az apását és a morgorva, haldokló öregembert is, akit alkalmanként meglátogat. Sorjáznak tehát a hajmeresztő fordulatok, nehéz felfejteni a mögöttes motivációkat, az sem domborodik ki, hogy a főhős – a férfiaságán kívűl – mit is keres a világban. Nem segíti az erőltetett metaforákat és a szürrealitást a nyers, koncepciótlannak tűnő képi megfogalmazás sem. Guiraudie filmjében semmi sem az tehát, aminek látszik, a felfejtéséhez viszont vagy a művészfilm iránti végtelen elhivatottság, vagy nagyon tekervényes humorérzék szükséges.

ALFÖLDI NÓRA

## Halál Szarajevóban

**Smrt u Sarajevu** – francia-boszniai, 2016. Rendezte: **Danis Tanovic**. Írta: **Bernard-Henri Lévy** és **Danis Tanovic**. Kép: **Erol Zubcevic**. Zene: **Mirza Tahirovic**. Szereplők: **Snezana**

**Markovic** (Lamija), **Izudin Bajrovic** (Omer), **Vedrana Seksan** (Vedrana), **Muhamed Hadzovic** (Gavrilto). Gyártó: **Margo Cinema / SCCA**. Forgalmazó: **Cirko Film Kft.** Feliratos. 85 perc.

Szakajtónyi olyan szállodát ismer a filmtörténet, amely egy konfliktusoktól szabdaltságot tartalmazó modelljét kínálja elénk – a *Grand Hotel*től egészen a *Grand Budapest Hotel*ig. Ehhez a veretes társasághoz csatlakozik most az Oscar-díjas **Danis Tanović** (*Senkiföldje, Epizód egy vasgyújtó életéből*) legújabb filmjének központi helyszíne, a szarajevói Hotel Európa, amelynek kommunista patinát sugárzó, trágyabar-na folyosóin és zöldes-nyálkás alagsorában Bosznia-Hercegovina legszorítóbb társadalmi problémái (sőt: Délkelet-Európa fajsúlyos nyúgei) bontakoznak ki.

A cselekmény ugyanis **Ferenc Ferdinánd** meggyilkolásának 100-dik évfordulóján játszódik, amikor felettébb illusztris EU-delegáció érkezik a hotelbe, miközben a konyhán és a mosodában az elmaradt fizetés miatt hőzöngő munkások éppen sztrájkolni készülnek. A *Halál Szarajevóban* négy különböző beosztású szállodai alkalmazott (az igazgató, a recepciós, a konyhás és a biztonsági őr) sorsát követi ezen a végzetes napon, méghozzá többnyire egy higanymozgású steadycam-mel, amely néhol már-már lőnarituv vagy **Paul Thomas Anderson** idézően bonyolult hosszú snittekben táncolja körül a szereplőket – mindezt pedig egy heves politikai és világnézeti szópárbaj ellenpontozza a hotel tetején egy bosnyák nő és egy szerb férfi között. **Tanović** markáns hangú allegóriája hervasztó képet rajzol hazája társadalmáról, amelyet állítása szerint az együttérzés hiánya és a kizsákmányolás logikája ural – de az üres szónoklatát gyakorló francia meghívott figurájával a nyugati értelmiségnek is keserűen beint. Kevés kortárs filmnek sikerült ennyire világosan közvetíteni a Balkán ellentmondásait, ugyanakkor a *Halál Szarajevóban* talán túlságosan is publicisztikus és tézisszerű ahhoz, hogy drámaként is igazán hatásos lehessen.

NAGY V. GERGŐ

## Érettségi

**Bacalaureat** – román-francia-belga, 2016. Rendezte és írta: **Cristian Mungiu**. Kép: **Tudor Vladimír Panduru**. Szereplők: **Adrian Titieni** (Romeo), **Maria-Victoria Dragus** (Eliza), **Vlad Ivanov** (Felügyelő), **Malina Manovici** (Sandra), **Rares Adrici** (Marius), **Lia Bugnar** (Magda). Gyártó: **Les Films du Fleuve / Mobra Films**. Forgalmazó: **Vertigo Média Kft.** Feliratos. 128 perc.

Az *Érettségivel* a mai román film fontos rendezője, a kortárs klasszikussá nemesedett **4 hónap, 3 hét, 2 nappal** Arany Pálmát nyert **Cristian Mungiu** tér vissza négy év után. Előző filmjéhez, *A dombokon túlhoz* hasonlóan ismét jelen idejű történetet mesél, és megint csak a külföld vonzása indítja be az eseményeket: a főhős egy erdélyi város orvosa, aki minden követ megmozgat, hogy gimnazista lánya Angliában tanulhasson tovább. Ehhez csak arra van szükség, hogy megfelelően magas pontszámot érjen el az érettségien, csak hogy **Elizát** egy nappal a vizsga előtt meg akarják erőszakolni az utcán, az összeroppant lány pedig leszerepel az első teszten. Apja felváltva rohagálhat tanárokhoz, iskolaigazgatóhoz és helyi politikusokhoz, hogy odahasson, a támadásra való tekintettel tornászák kissé feljebb **Eliza** pontszámait.

A férfinak eközben rendeznie kell a viszonyát feleség-



vel és fiatal szeretőjével is, ráadásul úgy veszi észre, valaki kifejezetten őt és a családját fenyegeti. A formálódó bűnügy azonban nem különösebben izgatja az író-rendezőt, inkább életközépi válságban szenvedő hőse drámájára koncentrálnak. Az Adrian Sitaru *Sporthorgászatában* is főszerepet játszó Adrian Titieni tökéletes tesztesza, fásult, de jószívű átlagemberként, csak hogy nem eléggé rokonszenves vagy izgalmas a figurája ahhoz, hogy kálváriája mindvégig feszültté tegye a bő két órás filmet. Mungiu ezúttal nem rajzol fel olyan bonyolult és kényes emberi kapcsolatokat, mint a 432 vagy *A dombokon túl* hősnő-párosai esetében, a lesújtó és persze minden mozzanatában ismerős társadalmi körkép – hálapénztől okosban kiállított bizonyítványokig – pedig nem sok olyasmit mond napjaink kelet-európai viszonyairól, amit más román filmekben eddig ne láthattunk volna. Az *Érettségi* egy erős nemzeti filmművészet szokásosan magas színvonalú darabja. Nincs átütő ereje, de kétségkívül keserűen és pontosan mutat rá, hogyan korrumpálja mifelénk a kisembereket az intézményrendszer, amelynek segítenie kellene rajtunk.

KRÁNICZ BENCE

## Úri viszonyok

*Cafe Society* – amerikai, 2016. Rendezte és írta: Woody Allen. Kép: Vittorio Storaro. Szereplők: Jesse Eisenberg (Bobby), Kristen Stewart (Vonnice), Steve Carrell (Phil), Blake Lively (Kat). Gyártó: FilmNation Entertainment / Gravier Production. Forgalmazó: Cinetel. Szinkronizált. 95 perc.

Woody Allentől a pályája alakulását egyre szomorúbb szívvel követők már rég nem várnak semmit, ezért szintiszta örömet jelent, amikor nagy ritkán beköszön egy olyan mély-



ségű mű, mint a *Blue Jasmine* vagy egy olyan bájos kis semmiség, mint az *Éjfélkor Párizsban*. A filmrajongók mély fájdalomra azonban az utóbbi években ennél sokkal gyakoribb, hogy a mester olyan rettenetesen felresikerült munkákkal próbálkozik kitartó rajongóinál, mint a totálisan semmitmondó *Férfit látok álmaidban* vagy az arcpírítóan lapos és közhelyes *Abszurd alak*.

Sajnos a menetrend szerint érkező szokásos évi termés esetében is az utóbbi tendencia érvényesül. Az *Úri viszonyokban* megint jó nevű színészgárda próbálja takargatni a nyilvánvaló ténytet, hogy egy idő után a legjobb filmrendezőknek is (de Allennek mindenképpen!) nyugdíjba kéne vonulniuk. Ha egy írónak nincs keres tovább, vagy hagyja a fenébe. Kivéve, ha Woody Allennek hívják, mert akkor minden körülmények között papírra veti a művet, mintha pisztollyal kényszerítenék. És ugyanígy: emberünket az sem tántorítja el a rendezéstől, ha mindössze annyi jut az eszébe, hogy a képek alá mondván mesélje el a cselekményt.

Beillesztve az eddigi életműbe, az *Úri viszonyok* a választásokról és a hűtlenségről szól – előbbit a *Melinda és Melinda*-ban, utóbbit a *Vicky Cristina Barcelonában* tárgyalta már Allen, természetesen sokkal

jobban. Az új film nem csak a semmitmondásba, az unalomba is menthetetlenül belefut azzal, hogy a főhős szerelmi ügyének ismertetésekor annyi közölnivalója sincs, mintha két távoli ismerősünkkel történetet mesélnénk el pár mondatban. Az *Úri viszonyok* ráadásul nem fut ki sehova – a semmiből a semmibe tart, így még az sem mondható el róla, hogy olyan mérsékelten élvezhető alkotás lenne, mint a *Rómának szeretettel* vagy a *Káprázatos holdvilág*.

VAJDA JUDIT

## Az utolsó tangónk

*Un tango más* – argentin-német, 2015. Rendezte és írta: German Kral. Kép: Jo Heim és Félix Monti. Zene: Gerd Baumann, Luis Borda és a Sexteto Mayor. Szereplők: María Nieves Rego,

Juan Carlos Copes, Melina Brutman, Johana Copes. Gyártó: Lailaps Pictures / Horres Film / German Kral Filmproduktion. Forgalmazó: Vertigo Média Kft. Feliratos. 85 perc.

A 90-es évek óta tucatjával készülnek olyan mozgóképek, melyek – a *Buena Vista Social Club* jól bevált receptje szerint – tisztességben megőszült urakat és hölgyeket mutatnak be, akik egész életükben nagy tehetséggel és életörömmel ápoltak egy-egy zenei irányzatot. Az argentin születésű German Kral dokumentumfilmjének hősei, Juan Carlos Copes és María Nieves Rego csekély ötven évig járták a tangót, mellékesen pedig megújították és világszerte divatba hozták a műfajt. A nyolcvan felett is sármos Juan és a büszke María *Az utolsó tangónk*-ban még egyszer találkoznak egy táncra, a rendező pedig könnyed eleganciával, az ismerős téma ellenére is eredeti módon rajzolja fel az idáig vezető utat.

A jó stílusban vászonra vitt történet ereje, hogy nem kizárólag a magával ragadó ritmusról és dallamra hagyatkozik. A parketten hús-vér figurákat látunk, akiknek a világhoz és egymáshoz is valóban közük van. A legendás páros múltját rekonstruáló mai táncosok úgy idézik meg a letűnt évtizedeket, hogy az idő minden







pillanata tökéletesen belesimul a film szövetébe. A füledt külvárosi mulatókban, szürke hangárakban és ragyogó show-színpadokon feléledő koreográfiák attól válnak élettellivé, hogy a táncot és a táncos sorsát generációkon át egyesítik. Az idős főszereplők köré olyan fiatal mellékalakok kerülnek, akik az örökség méltó hordozói, ezáltal minden tekintetben elődeik egyenrangú partnereivé válnak. Mozdulataik és beszélgetéseik banális részletei mögött hihetetlen mélység nyílik, melyet megkérdőjelezhetetlen önazonosságuk tesz hitelessé.

A Wim Wenders produceri védnöksége alatt készült filmben elhangzik, hogy a tangó olyan tánc, amelynek kulcsa a kommunikáció. German Kral a filmnyelv segítségével követi le ennek a kommunikációnak minden finomságát, izléses, gördülékeny és meghatóan empatikus módon.

BARKÓCZI JANKA

## Tökös ötös

Five – francia, 2016. Rendezte: Igor Gotesman. Írta: Igor Gotesman, Mathieu Oullion, Alice Vial. Kép: Julien Roux. Zene: Szereplők: Pierre Niney (Samuel), François Civil (Timothée), Igor Gotesman (Vadim), Margot Bancilhon (Julia), Idrissa Hanrot (Nestor). Gyártó: Les Films du Kiosque / StudioCanal / France 2 Cinéma. Forgalmazó: ADS Service Kft. Szinkronizált. 102 perc.

Miközben a stoner-vígjáték Amerikában épp feloldódni látszik az egész estés bulifilmben (*Project X – A buli elszabadul*) és az akcióvígjátékban (*BeSZERvezve, Ananász expressz*), Franciaországban egy elsőfilmes azt ígéri, hogy a másik véglét, a valóság felől frissíti a műfajt. Hogy az egyszeri marihuána-használóban végre nem a karikatúrát, hanem az embert látja, akit szerelem- és rezsigondok aggasztanak, és csak úgy mellest, bánatában pöffent egyet esténként. Addig működik is a *Tökös ötös*, amíg inkább a *Lakótársat keresünk*-höz, és nem egy Judd Apatow-komédiához közelít, és arra koncentrál, hogyan tud egy ötfős baráti társaság megfizethető albérletet találni Párizsban (sehogy: a gazdag családból származó Samuel fizeti a több ezer eurós lakbér nagy részét, de apja beszünteti az apanázt, amikor kiderül, nem orvosnak, hanem színésznek tanul). A film szétesik, amint a fűterjesztéssel kapcsolatos bukkanók kerülnek előtérbe, mert utána már nem a nagyon is emberi lüzerségé, hanem az erőltetett zsánerparódiáé és a sovíniszta vicceké a terep, sőt az egyetlen szerelem még oly találó motívuma is, mint az izgalom révén jelentkező orrvérzés, és az emiatt összevészett lepedő, elhasznált análopoénná degradálódik.

Bár a filmet író, rendező, és a mértéktartó haver szerepét is eljátszó Igor Gotesman ugyanúgy vonzódik a dinamikus, akár humoros képi megoldásokhoz, mint a lakótárskereső Cédric Klapisch, épkézláb történetet már nem tud kerekíteni a kedvesen elrajzolt szereplői köré. A *Tökös ötös* így végül sem a szülőktől elszakadni képtelen Y-generációról, sem a füves vígjáték zsáneréről nem mond semmi meglepőt, vicceset, vagy érdemlegeset. Sztónerek helyett inkább a magyar ingatlanközvetítők nevezhetnek rajta egy jót, mert robbanhatnak itthon az ingatlanárak, de a rezsihelyzet nyugaton is fokozódik.

SOÓS TAMÁS DÉNES

## Lángelmék

Masterminds – amerikai, 2016. Rendezte: Jared Hess. Írta: Chris Bowman, Emily Spivey és Hubbel Palmer. Kép: Erik Wilson. Zene: Geoff Zanelli. Szereplők: Zach Galifianakis (David), Kristen Wiig (Kelly), Owen Wilson (Steve), Jason Sudeikis (McKinney), Kate McKinnon (Jandice). Gyártó: Relativity Media / Michaels-Goldwyn. Forgalmazó: Fórum Hungary. Szinkronizált. 86 perc.

A film megtörtént eseten alapul, ami nem más, mint az USA történetének egyik legjövédelmesebb rablása. A mű-

faj azonban korántsem *heist*, még csak nem is bűndráma, hanem vígjáték, ugyanis meg lehetőségen komikus ügyről van szó. Az 1997-es Loomis Fargo rablásban egy pénzszállító, David Scott Ghannt több mint 17 millió dollárt lovasított meg a munkahelyéről, az összeg pedig teljes egészében azóta sem került elő. A film fülig szerelmes főhőse egy jóindulatú idióta, igazi balek, akit dróton rángat ex-kolléganője, illetve annak lecsúszott, kisztílu barátai (Owen Wilson vezetésével). Hiába várja Mexikóban szerelmét és a pénzt, a zsákmány helyett csak egy bérgyilkos érkezik.

Jared Hess rendezésének koncepciója a *Fargót* idézi, a stílusa azonban nem is állhatna távolabb a Coen-fivérekétől. A *Lángelmék* humora inkább kifejezetten bőrleszkes és altesti, ráadásul jobbára improvizáltak hat, aminek viszont nem friss komikum, inkább fantáziátlan erőlködés a hozama. Hess nem törődik vele, hogy egy vígjátékban sem viselkedhetnek a karakterek a jellemüktől eltérően, mert az csorbítja a történet hitelét, elidegeníti, kizökkenti a nézőt. A film esetleges, mondvacsinált komikuma olyan paródiákat idéz meg, mint a *Csupasz pisztoly*, ami komoly hiba egy hagyományos vígjáték esetében.









sítik. A British Petroleum PR-felelősei foghatják a fejüket, amerikai filmben ritkán látható ennyire ellenséges *product placement*, pedig a tüzet követő szörnyű olajszennyezésről egy szó sem hangzik el. A valóságosságát lépten-nyomon hangsúlyozó film akaratlan, de mindenképpen különös elentmondása végül éppen az lesz, hogy tökéletes mozis attrakciót farag az Egyesült Államok történetének legnagyobb természeti katasztrófájából.

HUBER ZOLTÁN

## Kubo és a varázshúrok

**Kubo and the Two Strings** – amerikai, 2016. Rendezte: Travis Knight. Írta: Marc Haimes. Zene: Dario Marianelli. Gyártó: LAIKA Entertainment. Forgalmazó: UIP-Duna Film. Szinkronizált. 101 perc.

A LAIKA animációs stúdió legújabb 3D-s *stop motion* filmje az ősi Japánba kalauzol, ahol a mesemondó szavainak varázsereje van, a családi titkok pedig összekötik az Eget és a Földet. A félszemű kisfiú, Kubo egyedül gondolja beteg édesanyját, aki zavaros történeteket mesél a fiú hősi halált halt apjáról és Holdkirály nagyapáról, aki el akarja rabolni Kubo másik szemét is. Ahogy anyja, a főhős is varázserővel bír: megigézi a papírlapokat, hogy azok a falusiak legnagyobb gyönyörűségére

eleven origami-figurákként ilusztrálják samiszennel kísért történeteit. Amikor pedig egy este a rideg Holdkirály küldöttei eljönnek Kubóért, kalandos hajszja indul egy legendás fegyverzetért, és feltáruznak a család titkai is.

Travis Knight filmje egyszerre látványos és szórakoztató, de főként az emeli ki a gyerekeknek szánt tucat animációs mozik közül, ahogyan át-meg-átüt rajta a mélyen megbúvó melankólia. Bátran vállalja a szomorúságot, fajsúlyos veszteségekkel teli fordulatokat, és pontosan ez adja erejét. A történetbe szöve olyan, vizs-zatéró LAIKA-témák kerülnek elő, mint hogy mi tesz hőssé, illetve hogyan alakít minket a családdal, a szülőkkel való kapcsolat. A mese szimbolikus nyelvéen megfogalmazódik az az életkori feladat is, hogy (kis)kamaszként miként kell kiválasztani az otthonról hozott örökségből mindazt, amit tovább akarunk vinni magunkkal, amiből erőt meríthetünk. A pszichológia tudása és a mese bölcsessége szövődik itt szépen egymásba, humorral és kalandokkal simítva el az itt-ott előbukkanó didaktikus felhangot. Ebben kivételt csak a gonosz feloldozása jelenti – a szándék itt is nemes, de az eddigiekhez képest erőltetett. Az érzékenyen ábrázolt felnövekvés történetet a LAIKA stúdiótól megszokott ötletes

és aprólékos *stop motion* látványvilág kíséri. Talán abban nőhetne még a készítőik bátorsága, hogy elhagyják a Pixar-Deamworks diktálta formavilágot: egy ősi, japán helyszínen esetében például többet is beemelhetnének a helyi vizuális hagyományból.

SÁNDOR ANNA

## Pizzasamaparti

**Siv sover vilse** – svéd-holland, 2016. Rendezte: Lena Hanno és Catti Edfeldt. Írta: Pija Lindenbaum könyvből Lena Hanno és Thobias Hoffmen. Kép: Gabriel Mkrtrchian. Zene: Merlajn Snitker. Szereplők: Astrid Lövgren (Siv), Lilly Brown (Cerisa), Henrik Gustafsson (Niils), Sofia Ledarp (Alva). Gyártó: Snowcloud Films / Viking Film / SVT. Forgalmazó: ADS Service Kft. Szinkronizált. 80 perc.

Az **Ahol a vadak várnak** skandináv megfelelője egyszerre invitál a gyermeki fantázia rémisztő és izgalmas birodalmába és kínál szórakozást az egész családnak. A hétéves Siv életében először alszik új barátjánél, a különös nevű, féltelen lánynál, Cerisánál, és a villanyoltás után az egyébként sem szokványos este még több furcsasággal folytatódik. A jól ismert toposzok, mint az érzékeny főhős életébe belépő kissé vad és egzotikus új barát és a fantá-

ziavilágban felbukkanó különös állatok, megelevenedő tárgyak és érdekes kalandok adják a film vezérfonalát, és az első ottalvós buli átélésének története miniatűr *coming of age* beszéléssé is avatja a *Pizzasamapartit*.

A film fő erénye a gyermeki nézőpont képiles és hangban is igényes megragadása, az atmoszféra érzéletes megjelenítése. A nyitóképen a sarki fényt látjuk, s a történet egyik alapköve mindvégig a skandináv tradíció, és mindaz a mese- és képzeletvilág, ami egy hosszú, négy fal között töltött tél, a sok-sok jellegzetesen északi télvidítő szokás (gyertyagyújtás, ezernyi égősor, mézeskalácsok) és egy különös, idegen birodalom (a lakás furcsa színei, a festmények, könyvek, a bogaras nagymama, a sok furcsa állat) együttes hatására egy gyerek fejében megelevenedik. Valahol az álmovilág közepén a cselekmény mégis megtorpan, a történet nem vesz valóban izgalmas fordulatot, a látványelemek is inkább csak ismétlődnek, nem fokozódnak, végül a gyermeki szubjektivitás is kikopik a filmből. Így marad egy egyszerű, hangulatos történet egy kislány kalandos álmáról élete első pizzasamapartiján.

KOVÁCS KATA







## Inferno

**Inferno** – amerikai, 2016. Rendezte: **Ron Howard**. Írta: **Dan Brown** regényéből **David Koepp**. Kép: **Salvatore Totino**. Zene: **Hans Zimmer**. Szereplők: **Tom Hanks** (Langdon), **Felicity Jones** (Sienna), **Omar Sy** (Bruder), **Sidse Babbett Knudsen** (Dr. Sinksky), **Ben Foster** (Zobrist). Gyártó: **Columbia Pictures / Imagine Entertainment**. Forgalmazó: **InterCom**. Szinkronizált. 121 perc.

Élső látásra nyilvánvaló, hogy az *Inferno* sztoriváza utcahosszal a Langdon-sorozat leghálásabb thrilleralapanyaga: a megszokott kultúrtöris-rejtvényfejtős alvázra pakolt határidő-dramaturgia ezúttal a fabula közepén amnéziával ébredő főhős *in medias res* indításából csap át a „menekülő ember”-sémába, miközben félúton beleinjekciózzák a *Játszma* csavarját. Dan Brown szinte már nevetségesen túlfeszített, mindent-bele hullámvasútnak fordulataiból jószerevével csak egy testrabló-invázió hiányzik – a legforróbb hely a pokolban azoknak legyen lefoglalva, akik mindebből nem képesek épkezláb adaptációt összehozni.

A karót nyelt és döcögős *Da Vinci-kód*, majd a jóval áramvonalasabbra vett folytatás után az alkotók tovább haladnak a megkezdett úton, ám a célon

messze túllóttek – pedig az *Infernonak* alig hiányzott volna kozmetikázás a nagyvásznas üdvösséghez. Amellett, hogy lényeges mozaikdarabokat hagynak el, amelyektől mélységet nyernének a szereplők (lásd Sienna háttértörténete és a transzhumanista szál teljes kiiktatása), a döntések némelyike, köztük több karakter kilapítása kétdimenziós antagonistává, már dramaturgiai szempontból is nehezen védhető. A valódi hidegzuhany azonban a végéig várta magát. Bár az óvatosság a keresztény egyház bajszát húzogató elődöktől sem volt idegen, az idei Dante-túrán az eredeti történetbe radikálisan beavatkoznak: a regény az addigiakat gyökeresen átértelmező és egyben helyére pattintó, meglepő befejezésének leradírozása a leggyávabb húzás, amit az utóbbi időben Hollywood a biztonsági játéka jegyében elkövetett. Az alapanyag ilyen kiherélése több mint bűn: szarvashiba. A záróko elmozdításával a közepszer védőszentjei magukra omlasztották a teljes narratív építményt – a morális dilemmákat és ambivalens karaktereket szemébe dobó, üres filmklisékre szavazó művük pedig várhatóan az év egyik leggyorsabban elfeledett mozis eseménye lesz.

ANDORKA GYÖRGY

## Lány a vonaton

**The Girl on the Train** – amerikai, 2016. Rendezte: **Tate Taylor**. Írta: **Paul Hawkins** regényéből **Erin Cressida Wilson**. Kép: **Charlotte Bruus Christensen**. Zene: Szereplők: **Emily Blunt** (Rachel), **Justin Theroux** (Tom), **Haley Bennett** (Megan), **Rebecca Ferguson** (Anna), **Luke Evans** (Scott). Gyártó: **Amblin Entertainment / DreamWorks / Reliance Entertainment**. Forgalmazó: **Freeman Film**. Szinkronizált. 112 perc.

Amióta a *Holtodiglan*-regény (és a *Fincher*-adaptáció) sikere nyilvánvalóvá tette a megbízhatatlan elbeszélőkre építő, sötét házastársi büntörténetek (női) piacképességét, egyértelműen eldőlt, hogy a 2010-es évek bűnzánereiben immár nem a merész *heistok* vagy beteg sorozatgyilkosok vonzzák a legnagyobb érdeklődést, hanem a férfivilágok korlátai közé szorult barátnők/nejek film noirokat idéző terrormeséi. Paula Hawkins közepszerű bestsellere kizárólag azzal emelkedik ki a népes gárdából (köztük az *Amnéziával*, *Rebecca Whitney* kíméletlen *Liar's Chair*-jével vagy az idén megjelent *Cáfolattal*), hogy ezt a női bezártságot több tengely mentén hatványozza: elhagyott, lecsúszott, állástalan plusz alkoholista fősnője mellé két hazug, egyenlőtlen házasságban élő asszony torzképét állítja, ráadásul mindhárom izolált, ön-

áltató nőalakhoz saját pszichés problémát társít az anyaság tekintetében (meddőségtől halott csecsemőn át a gyerekfétisig).

Ilyen kivételesen sötét történetnél a hollywoodi adaptáció készítőinek érdemes lett volna eltűnődniük, vajon a siker mennyiben köszönhető éppen a thriller-modell könyörtelen dekonstrukciójának: a napi ingázása során vonatablakból kiszűrt álomfeleség rejtélyes eltűnése ügyében kutakodó hősnő szokatlannul taszító karaktere mellett egyetlen szerethető figura sem tűnik fel (ezúttal még a kötelezően rendes női nyomozót is lapáttal ütnénk), maga a nyomozás egyfelől kudarcok sorozata (a fordulatot hozó véletlenül), másfelől a három szubjektív nézőponttól elvész intellektuális izgalma, a végki-fejlet pedig brutális megoldásával és kellemetlen nyitottságával nem hozza el a szokásos feloldást. Tate Taylor filmverziója a látszólagos történet-hűség ellenére épp ezeket a pontokat módosítja a kockázatkörülés és politikai korrektség jegyében: narcisztikus anyaságtól, férjterrortól, csecsemőhaláltól ódzkodó, álomgyár-szabatos férfitekintete meddő thrillert csinál az alapregény termékeny női amnézia-noirjából, éjfekete portréit a szürke unalom ötven árnyalatával festve át.

VARRÓ ATTILA







## Rőtszakállú/Dodeskaden

Akahige – japán, 1965. Rendezte: Akira Kurosawa. Szereplők: Toshiro Mifune, Yuzo Kayama, Tsutomu Yamazaki. Forgalmazó: Etalon Film. 178 perc.

Dodesukaden – japán, 1970. Rendezte: Akira Kurosawa. Szereplők: Yoshitaka Zushi, Kin Sugai, Toshiyuki Tonomura. Forgalmazó: Etalon Film. 134 perc.

A Kurosawa-életmű kevésbé ismert, ám biográfiai szempontból roppant fontos darabjai 1965-ben, illetve 1970-ben kerültek bemutatásra. A *Rőtszakállú* a Toshiru Mifunéval közös, nyugodt szívvel film-történeti jelentőségűnek nevezhető kollaboráció végső darabja, egyszeresmind a rendező klasszikus korszakának zárótétele. Kurosawa két teljes évet bíbelődött ezzel a mozi-val, ami a perfekcionizmusáról közismert filmes habitusához mérten is temérdek időnek számított, végeláthatatlanul pepecselt a díszletek és a kosztümök korhű mivolta okán, hogy a korosodó vidéki orvos és a nyugati mentalitású fiatal gyakornok egzisztencialista

drámáját csorbíthatatlanul vihesse vászonra. A sógunátus végnapjaiban, két korszak határán játszódó, az orvostudomány iránt mélyen elhivatott, ám homlokegyenest különböző sorsú és ambíciókkal rendelkező gyógyítók konfliktusára építő történetet gondosan komponált képekkel beszél el Japán leghíresebb szerzői filmese; a fények és árnyékok, a kibillenthetetlen szimmetria és a finom hangsúlyok összjátéka transzcendens élményt teremt, azaz a film éppen azon erényeknek van bővíben, amik annyira hiányoznak a kortárs filmkultúra fősodrából. Mifune soha korábban nem volt ennyire bölcs és visszafogott, csendes erővel ellenpontozva Dr. Yasumoto (Yozu Kayama) lázongó természetét és heves arroganciáját – a szilaj kardforgató szerepében ismertté vált színész a veterán gyógyító alakját is ugyanazon természetességgel formálja meg.

Az 1970-es *Dodeskaden* egy öt éven át tartó, szakmailag ugyancsak balszerencsés periódus végére tett pontot. Ez

Kurosawa első színes nyersanyagra forgatott filmje, egyszeresmind határozott alkotói távolodás a történelmi eposzoktól; a kortárs közegben játszódó darab dramaturgiai mintái már az 1957-es *Éjjeli menedékhelyben* is felbukkantak, de Tokió nyomornegyede, a szereplők életét és lélektanát meghatározó fizikai közeg merőben eltérő akusztikát kölcsönöz a történetnek, az epizodikus szerkesztés pedig egyedülálló a rendező katalógusában. Kurosawa ez alkalommal mehökkentő módon mellőzte a hagyományos értelemben vett cselekményvezetést, ehelyett a karakterekre és a dialógusokra helyezte a hangsúlyt, a látványos konfliktusokat pedig kisrealista filmprózára cserélte. Ez a rendkívül műves, ugyanakkor szokatlanul nyomasztó film ólom súlyú tragikumával együtt is szenvedélyes méltatása a szeretetnek, a megértésnek és az empátiának, általában véve: az egyetemes emberi értékeknek.

A *Dodeskaden*, bár nemzetközi forgalmazásban begyűjtött néhány kritikai díjat, Japánban csúfosan megbukott – a hazai közönség nem méltányolta a

legendás direktor radikálisan megváltozott stílusát. A kudarc megpecsételte az újonnan felállított rendezői cég sorsát (a United Artisthoz hasonló, ám annál lazábban szerveződő kreatív kollektívát Kurosawa, Kinoshita, Kobayashi és Ichikawa hozta létre, deklarált céljuk volt a sikerfilmek forgatása), könyörtelenül megtörte Kurosawa karrierjét, és kis híján végzetes katasztrófát idézett elő – egyetemes filmművészeti értékét az utókor volt hivatott felismerni, így a japán mester kései korszaka nyitányának tekinthető film restaurált kópiájára méltó módon kerülhetett kiadásra.

Extrák: Nincsenek.

GÉCZI ZOLTÁN

## Egymásra nézve

Magyar, 1982. Rendezte: Makk Károly. Szereplők: Jadwiga Jankowska-Cieślak, Grazyna Szapolowska, Jozef Króner, Andorai Péter. Forgalmazó: Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet. 104 perc.

A ki az igazságot ki meri mondani, az buzi." Ezzel a mondattal foglalta össze 1982-ben Spiró György, hogy szerinte mi Makk Károly filmjének legfőbb állítása. Spiró a Filmvilágba írt kritikájában az idézett tétel alapján gyakorlatilag szemétre valónak ítéli az *Egymásra nézvé*t, és ha tényleg ez volna a film tanulsága, úgy valóban kínos, hazug és védhethetlen fércművel lenne dolgunk.

Spiró szövege elgondolkodtató, de több mint harminc év távlatából úgy tűnik, a premier idején az akkor tabusértőnek számító alaphelyzet megemésztése – két nő egymásba szeret, sőt közös ágyjelenetük is van! – mintha túlságosan lefoglalta volna az ítések műértelmező energiáit. Talán mondhatjuk, hogy az idő Makkot igazolta, és az *Egymásra nézve* lényegéről a Spiróénál többet mond egy másik sommás megállapítás, a lapszerkesztő Erdős



elvtársé, aki a film elején rezignánsan közli az egyik hősnővel: „A szív arra való, hogy megszakadjon, Lívia.”

A filmet nézve valóban megszakad a szív, mert a hősök, miként a tragikus románcokban általában, egyszerűen képtelenek a boldogságra, és az az érzésünk, a sorsukat nehezítő külső körülmények nélkül sem alakulhatna tartós párkapcsolattá héjanászuk. Az izgága, neurotikus újságíró, Szalánczky Éva elcsábítja a rideg katonatiszt férje mellett sýnylő kolléganőjét, de ebben a csábításban nemcsak az igaz szerelem mágneserejét, hanem Éva akarnokságát is felismerhetni: csak azért is megszerzem, akit akarok! Lívia pedig bárkinek örül, aki mellett rövid időre megfelejtkezhet szeretetlen férjéről – utalnak is rá, hogy Éva előtt az Igazság nevű lapnál dolgozó nőcsábász riporterral is viszonya volt, de legalábbis sokatmondóan üldögéltek együtt füstös presszóknak.

Persze külső nehézségből is akad bőven, elsősorban a lesbikus kapcsolat botránya. A nőszerelemet a korabeli magyar társadalomban bornírt értetlenség és gyanakvás övezte, ahogy azt Blindics őrnagy tétova kérdései is mutatják. „Mit csinálnak maguk az ágyban?” – faggatja Líviát az őrnagy, és zavarát a valóság visszhangozza. Báron György ismeri be egy másik korabeli filmvilágos kri-

tikában: Makk filmje előtt „nehezen tudta elképzelni, hogy az azonos neműek szerelme ugyanolyan teljes, izgalmas és harmonikus lehet, mint a különeműeké.”

A ma már csak a történetbeli kontextusába visszavetítve botrányos, viszont továbbra is bonyolult és szép szerelmi kapcsolat mellett kevésbé izgalmas az *Egymásra nézve* közéleti szála, amelyben Éva és Erdős elvtárs vívják meg a maguk csatáit cenzúra, 56 és igazmondás dilemmáiról. Akkoriban bátorságra vallott, hogy 56-ot forradalomnak nevezik a filmben, ám Makkot nem igazán érdekelte a politikai háttér. A románcról akart mesélni, bizonyára ezért is hagyta el az intellektualizáló-modernista nyomozáskeretet az alapanyagként szolgáló Galgóczi Erzsébet-kisregényből.

Extrák: Gelencsér Gábor beszélgetése Makk Károllyal és Andor Tamás operatőrrel, amelyből sokat megtudunk arról, milyen ambíciókkal és munkamódszerrel látott neki a rendező a filmnek; előzetes.

KRÁNICZ BENCE

## Eldorádó

Magyar, 1988. Rendezte és írta: Bereményi Géza. Szereplők: Eperjes Károly, Pogány Judit, Tóth Barnabás. Forgalmazó: Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet. 100 perc.

Bereményi Géza 1988-as, Magyar és európai díjakkal gazdagon kitüntetett második önálló rendezése – s ez a mából visszatekintve különösen jól látható – alapvetően szakít az ötvenes évek és 1956 addigi filmes ábrázolásmódjával. A gyártás és a bemutatás (1989 eleje) alapján arra gondolhatnánk, a rendszerváltozás nyit teret az újfajta, politikailag bátrabb és hitelesebb hangnak, ám valójában nem erről van szó. Az *Eldorádó* nem a magyar filmtörténeti hagyomány ideológiai és/vagy politikai diskurzusához szól hozzá, hanem kilép abból, újfajta szempontrendszerrel, főhősén keresztül egészen más értékrendet, sőt életfilozófiát érvényesít, s ebben a sajátos paradigmában vizsgálja az 1945 és 1956 közötti időszak történelmét.

Az újparadigma legfigyelemreméltóbb vonása, hogy egyszerre képvisel egy valós, praktikus értékrendet, s érzékelteti annak archetipikus, örök, mitikus aspektusát. A film stílusának legnagyobb érdeme pedig a kettősség egymásba játszása: az *Eldorádó* az ötvenes évekbeli Teleki téri piac világának hiteles, ugyanakkor stilizált bemutatása, ahol néhány dinnye léggömbként emelkedhet a magasba, ha az adott lélektani szituáció, ez esetben egy diftériás roham szubjektívje éppen úgy kívánja. De ennél kevesebb is elég ahhoz, hogy Kardos Sándor kamerája „elszabaduljon”,

s a történelmi valóság elemeiből szürreális összképet rakjon össze (mint a lokál- meg a kocsmajelenetben), vagy szó szerint a feje tetejére állítsa az egyébként valóban a sarkiból kiforduló világot (ahogy ez több piaci sétán is látható, amelyet valóban a kezében lóbált kamerával vett fel az operatőr). E valós és mitikus világ/kép centrumában a piackirály Monori figurája áll, akinek alakját és történetét az író-rendező saját nagyapjáról mintázta. (Az audiokommentár alapján úgy tűnik, Bereményi szinte semmit sem talált ki; mintha csak az emlékeit rendezte volna történeté.) Mi is tehát ennek a mitikus, Eperjes Károly alakításában már-már egzaltált Nagyapának az életfilozófiája? Az arany az egyetlen fedezete az életnek; többet ér, mint a vallás vagy a politika. Valóban életet ad (megmenti a már halott unoka életét), s ha erre nem képes, akkor ennek az életfilozófiának befellegzett – az étellel együtt. Ez történik az 1956-os forradalom zűrzavarában, amikor Monori, zsáknyi arany ide vagy oda, belehal egy ostoba vakbélperforációba, s ebben az új, aranyfedezetnélküli paradigmában indul el az unoka, azaz az alkotó és nemzedéktársainak felnőtt élete.

Az *Eldorádó* bemutatása óta az aranyak mintha ismét volna fedezete. Érdemes feltenni a kérdést: ennek a régi/új paradigmának vajon most örülnünk







kéne. Itt van az eldorádó!? Vagy maradjunk inkább csak abban, hogy itt van az *Eldorádó* – DVD-n.

*Extra:* Hirsch Tibor audiokommentára Bereményi Gézával és Kardos Sándor operatőrrel.

GELENCSÉR GÁBOR

## A szakasz

*Platoon* – amerikai-brit, 1986. Rendezte: **Oliver Stone**. Szereplők: **Charlie Sheen, Willem Dafoe, Tom Berenger**. Forgalmazó: **InterCom**. 119 perc.

A vietnami háborúról szóló filmek a hetvenes évek alkonyán özönlötték el a mozikat: nemcsak rangos fesztiváldíjakat hódítottak el, de hozzájárultak az amerikai történelemben példa nélküli kollektív trauma feldolgozásához is. A legjobb Vietnam-látomások mind egyediek: ami Coppolanak pszichedelikus örület (*Apokalipszis most*), az Cimino számára nagyszabású férfemelodráma (*A szarvasvadász*), és a következő évtizedben Oliver Stone is szűz ösvényt tört *A szakasz*-szal. Olybá tűnhet, Stone művének hívószava a realizmus: a direktor maga is megjárta a háború poklát, s tudvalevő, hogy a forgatókönyvben személyes élmények keverednek a fikcióval.

A rendező közelítésmódjának újszerűsége azonban nem abban áll, hogy általa megélt eseményeket is beleszólt a történetbe, bár kétségtelen, hogy

a film a személyes tapasztalatok miatt nevezhető tárgyhiűnek. *A szakasz* valójában attól különleges, ahogy a vietnami háború káoszát a töredezett formájával bemutatja. Noha az *Apokalipszis most* is a háború értelmetlenségéről szól, ám a cselekmény – annak ellenére, hogy a film második felében mérhetetlenül lelassult – cél-elvű és egységes maradt. *A szakasz* esetében viszont a szűz sé már a kezdetektől laza szerkezetű, szinte epizodikus, ezzel is erősítve a cél- és tétnélküliség alapérületét. Az egyes cselekményrészek között sokszor csak a narrátorhang teremt kapcsolatot, míg az esetenként hosszú passzázsjelenetek inkább elidegenítik a nézőt, egyben fokozzák a valóságosság benyomását. A harci szekvenciák felépítése ugyanebbe az irányba hat: az egység terveit legtöbbször keresztülhúzzák bizonyos kiszámíthatatlan tényezők, azaz rájuk telepszik a clausewitz-i „háború köde”.

Mégsem nevezhető realitásnak a film, mégpedig részint a karakterizálás miatt. A naiv főhős és a humánus őrmester egyaránt makulátlan jellemek, míg a tébolyult szakaszvezető ördögi teremtény, s még az arca is forradásos – Stone egy színű típusokká redukálja a figurákat, s nem ás igazán mélyre bennük. *A szakasz* emiatt inkább erkölcsi tanmeseként értelmezhető, és a narráció is didaktikus, nem beszélve arról,

hogy néhány jelenet – például Elias őrmester halála – már e filmben is a rendező giccs iránti vonzalmáról tanúskodik. A színészi játék viszont pazar (Willem Dafoe alakítása Eliasként egyenesen revelációszámbe megy), a kamera pedig csókolózik a rettenettel: a kendőzetlen, önkényes erőszak ritkán ily megrázó.

*Extrák:* Semmi.

KOVÁCS PATRIK

## A Sierra Madre kincse

*The Treasure Of Sierra Madre* – amerikai, 1948. Rendezte: **John Huston**. Szereplők: **Humphrey Bogart, Walter Huston, Tim Holt**. Forgalmazó: **InterCom**. 121 perc.

John Huston jelentőségét a Hollywoodi historiában jó darabig alig néhányan ismerték fel, pedig működése paradigmaváltó volt, hiszen már legelső komolyabb munkáitól – a *Magas Sierra* (1940) forgatókönyvének megírásától, majd *A máltai sólyom* (1941) megrendezésétől – kezdve az álomgyári szemlélet korrekcióján dolgozott, és döntő szerepe volt abban, hogy a 1945 utáni amerikai fősodor befogadja a kudarcot mint témát és a kudarcos hőst egyaránt. A Cahiers kritikusai megtagadták tőle a szerzőstátuszt, pedig a sikertelen ember hú krónikásként alig volt nála markánsabb látásmódú hollywoodi alkotó a korban, még akkor is, ha bi-

zonyos időszakokban – kivált a hatvanas években – ezt leplezni igyekezett a munkáival. Az életmű egyik csúcscarabja azonban még jóval ezelőtt, a negyvenes évek végén született, és a pályája zenitjén álló Humphrey Bogart kalandor hősszerelmes imágóját szedi darabokra, azzal, hogy visszakormányozza oda a színészt, ahonnan a harmincas években – amikor még csak mellékszerepek jutottak neki – elindult: a végletekig romlott gonosztevők világába. A vállalkozás azért kivételes, mert Huston nem egyszerűen újra Bogarra adja egykori gengszterhabitusát, hanem már-már a későbbi európai modern szerzőket idézően mély lelki analízisre vállalkozik, és a figura lassú pszichés amortizálódását mutatja be. Ráadásul az akciózásnak is hódol, és remekül veszi az akadályokat, jóllehet korábban akciójelenetekkel nemigen próbálkozott, mindennek tetejébe pedig triplafedelű jelképeket teremt. Aligha van plasztikusabb és kristálytisztább, egyúttal mélyértelműbb szimbóluma a meddő szerzésvágynak, mint a *Sierra Madre* zárójelenete a szálló homokban kavargó aranyporral.

*Extrák:* Audiokommentár Eric Lax író, Bogart monográfusa közreműködésével; egy kiváló, szűk egyórás dokumentumfilm a mű születésének háttéréről; eredeti mozielőzetes.

PÁPAI ZSOLT





## Webről nyomtatásba

Sarah Andersen fiatal illusztrátor pusztán unaloműzés és gözkierasztés gyanánt kezdett bele a *Doodle Time* című webcomicba, és meglehetősen meglepődött, amikor észrevette, hogy egyre többen követik. Olyannyira sokan, hogy egy ügynökség megkereste, és ajánlatot tett neki, miszerint bevénne a kínálatába, amennyiben vállalja a heti frissítést. Az immár *Sarah's Scribbles* néven futó sorozat népszerűsége ennek köszönhetően egyre csak terjedt, és nemrégiben megjelent az első nyomtatott kötet.

Bár nem deklarálta önletrajzi képregényről van szó, az egy-öt kockás stripek főszereplője kétségtelenül maga Sarah, és a témákat saját életéből és tapasztalataiból meríti. Kifejezetten generációs képregény, elsősorban a mai huszonévesek ismernek benne magukra, a korosztályukat foglalkoztató hétköznapi problémákra, a valós élet és a közösségi hálózatok közötti különbségekből fakadó feszültségekre. Ugyanakkor kifejezetten női képregény is, főszereplője a fiatal hölgyekre nehezedő terhekre és elvárásokra ad hol tipikusnak tekinthető, hol nagyon egyéni válaszokat.

A képregény magyar verziója is a neten indult. Lelkes

hívei az alkotó engedélyével kezdtek bele a fordításába, és a kiadó az ő bevonásukkal készítette el a kötetet. Talán nem tévedünk, ha úgy véljük, a lapzártakor közel 36 ezer fős hazai Facebook-rajongótábor könnyen sikerre viheti az egyszerű, de a célközönségen kívüli olvasók számára is ropant szórakoztató képregényt. **Sarah Andersen: Felőni kiábrándító.** Fekete-fehér, 120 oldal, puhafedele. Kiadó: Fumax.

### JOKER, A KEZDŐ

A közel nyolcvan év alatt született több ezer Batman-történet között akad néhány, amelyet időről időre újra feldolgoznak. Ezek leginkább eredetsztori jellegű, a Denevérember életének meghatározó eseményeit felelevenítő epizódok: Bruce Wayne szüleinek a halála, az első találkozás Gordon felügyelővel, Robinnal, Supermannel, az első összecsapások legfőbb ellenségeivel. Kétségtelenül ebbe a sorba tartozik Joker első felbukkanása, ami eredetileg a Batman saját nevét viselő comic book első számában történt (hősünk korábban egy antológia-jellegű magazinban, a *Detective Comics*-ban szerepelt). A bevezető alapján talán némileg meglepő, hogy bár Joker eredetével nem keveset foglalkoztak a sorozat

írói, ennek a történetnek az újramesélésére egészen 2005-ig kellett várni. Akkor azonban rendesen megadták a módját, hiszen az eredetileg alig 13 oldalas sztori 64-re bővült.

Az új verzió kiválóan mintázza, hová jutott el Batman 75 év alatt. A fejlődés minden szempontból lenyűgöző: a képregényrajzoló szakmát menet közben tanulgató Bob Kane-nek és segédeknek a kapkodva elkészített egyszerű (bár hatásos) képkockái helyett egy tapasztalt profi, a számtalan előd példájából is merítő Doug Mahnke modern plánozásait és oldalkompozícióit látjuk, a szintén pályakezdő, cipőbolti eladóként is dolgozó Bill Finger villámgyorsan pergó, részletekkel és mellékszálakkal nemigen foglalkozó történetmesélését pedig egy hivatását tudatosan gyakorló szerző tökéletesen felépített dramaturgiája váltotta fel.

A korszerűsített változat írója ugyanis nem más, mint Ed Brubaker, akinél jobbat keresve sem talált volna a DC a feladatra, hiszen évtizedek óta gyakorlatilag egymaga tartja életben Amerikában a thriller képregényt (*Criminal* című sorozata melegen ajánlott olvasmány), és nem egy-



szer sikerült izgalmas, noirba hajló elemekkel megfertőznie a superhősös zsánert, mint például a *Macskanő* és *Fenyegerek* sorozatokban.

Az eredeti Joker-történethez képest Brubakernél kimarad Robin, bekerül viszont Gordon felügyelő, ráadásul kiemelt szerephez jut. Ez nem is meglepő, hiszen erősen sugalmazzák, hogy ez a sztori Batman pályájának a kezdetére tehető, szinte azonnal a *Batman: Az első év* után, és a Frank Miller által megkezdett újraértelmezés része. Ebben nagyobb fontossággal jelenik meg az önkéntes igazságosító viszonyulása a hivatalos hatóságokhoz, az elkerülhetetlen együttműködés csapdáihoz és ellentmondásaihoz.

A *nevető ember* egybehangzó vélemények szerint igen jól sikerült képregény, elsőrangú Joker-ábrázolással.

**Batman 2016/1 különszám: A nevető ember.** Színes, puhafedele, 64 oldal. Kiadó: Kingpin.

BAYER ANTAL

NÉMETH GYULA

### SCI-FI-KLASSZIKUSOK RÖVIDEN

